

Володимир Кушпет

Законь братолюбивий нашъ и всего мѣра
хрищеного.

За правду не побоясь и возлюбивши урядити
все людемъ въ товаришество на праву
на праву, скажати,
Модь людемъ не дати дѣла
ѣбъ отъбываючи отъ брань и дѣла
та такъ же и збъ
такъ же и збъ
ѣбъ братия веде
Дуже по стару
Дже въ змѣтлѣху
"Згорь - безъ кибити
Уже въ бѣдоху
А вѣдь, же
та и въ воле и
Уже дѣла не
Кни, дѣла!
А тамъ же
та худъ
Тамъ же
Уже не вѣдючи
Кни, дѣла. А
"Уже, же менше
А, акъ за и
Або до мого
"Тамъ же вѣде вѣде
"Менше же, каже
А прошидуши вѣде
"Тамъ такъ, каже, "акъ
А сѣлодѣни таушки ѣбъ доу
"Менше же; на тѣ братия не подсебѣтуй и праву отъ
Хотѣ бандирю гасити... вѣде одо!
"Менше же то тѣ и дѣла... Ходити, менше, дѣла не гасити.
накъ же и дѣла, такъ же и дѣла, такъ же и дѣла, такъ же и дѣла,
а одо, вѣде отъ дѣла, такъ же и дѣла, такъ же и дѣла,
Мо кельсѣнскій законъ и братия не прошидуши!
Менше же и братия не прошидуши!
Мо вѣде иудейство, такъ же и дѣла, такъ же и дѣла, такъ же и дѣла,
и все братия (XIX — поч. XX ст.)

СТАРЦІВСТВО:

мандрівні співці-музиканти в Україні
(XIX — поч. XX ст.)

то вѣде, акъ не вѣдючи, такъ предшо! "в дѣла
дѣла одо!"





Володимир Кушпет

**СТАРЦІВСТВО:
мандрівні співці-музиканти в Україні
(XIX — поч. XX ст.)**



Київ «Темпора» 2007

УДК 784(477) «19/поч. 20»
ББК 85.314: 63.3 (4Укр)5
К 96

Науковий редактор:

кандидат мистецтвознавства, доцент, старший науковий співробітник відділу культурології та етномистецтвознавства Інституту МФЕ ім. М. Рильського НАН України М. Й. Хай

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник Інституту МФЕ ім. М. Рильського НАН України С. Й. Грица

доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу фольклористики Інституту МФЕ ім. М. Рильського НАН України А. І. Іваницький

кандидат педагогічних наук, професор, заслужений працівник культури України, директор Інституту мистецтв КНУКіМ, проректор з навчальної роботи КНУКіМ О. І. Скнар

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри кобзарства та бандури КНУКіМ Н. Б. Брояко

Затверджено вченою радою КНУКіМ, протокол № 1 від 28.08.2005 р.

Редактори: Юлія Олійник, Ірина Давидко

Коректор: Ірина Давидко

Дизайн та верстка: Микола Койдан

Кушпет Володимир

К 96 Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.): Наукове видання. – К.: Темпора, 2007. – 592 с.: іл.
ISBN 966-8201-18-3

Книга являє собою новий погляд на унікальне явище української культури – діяльність мандрівних старців-музикантів. Автор на основі багатьох джерел досліджує феномен старцівства в контексті європейської історії, показує його високу духовну місію в житті українців протягом кількох століть. Читач дізнається про устрій професійних об'єднань мандрівних кобзарів, бандуристів та лірників, систему їхнього навчання, відкриє для себе таємничі «Устиянські книги». Чимало місця у книзі відведено питанням реконструкції старосвітських музичних інструментів та способів гри на них. Видання містить багатий ілюстративний матеріал, нотні зразки творів із старцівського репертуару. Розраховане на мистецтвознавців, етнографів, істориків, філологів та всіх, хто цікавиться історією української культури.

УДК 784(477) «19/поч. 20»
ББК 85.314: 63.3 (4Укр)5

© В. Кушпет, 2007

© Темпора, 2007

ISBN 966-8201-18-3

На початку ХХІ ст. — в епоху високих інформаційних технологій — людство ще гостріше відчуває важливість і крижкість свого зв'язку з минулим, а для України проблема пошуків та усвідомлення свого глибинного коріння особливо важлива — наша історія зазнала значних фальсифікацій та нищення. Сьогодні ми намагаємося крок за кроком врятувати і відновити те, що не втрачено незворотньо, що пробивається до нас паростками з-під товстого шару руйни та забуття. Від знання й розуміння нами минулого залежить усвідомлення сьогодення, а значить, і того, яким буде наше майбутнє.

В українській історії та культурі старцтво стало тим лоцманом, який у важкий для українців час з вірою у Творця та народ утримав наш духовний світ на призначеному йому шляху, не дав нам збитися на манівці й забути про високу духовну складову народного життя. Його заслуги перед Україною величезні, але, на жаль, мало відомі загалу, а тому потребують вивчення, усвідомлення та врешті-решт достойного визнання нащадками.

Хотілося б, щоб ця книга стала першою спробою повернутися обличчям до справжньої кобзарсько-лірницької історії. І якщо когось із співців-музикантів минулого називати КОБЗАРЯМИ, то, гадаю, це стосується братства незрячих мандрівних співців-музикантів, цехової спільноти старців. Саме ці незрячі кобзарі, лірники та бандуристи створили унікальну систему духовної та виконавської освіти, організували професійні об'єднання і протягом століть зберігали глибинні духовні та виконавські традиції українського народу, охороняли їх від сторонніх та чужинських впливів.

Тож, можливо, настане час і ми — зрячі — нарешті збагнемо, кому маємо завдячувати збереженням нашої ідентичності й прагненням до волі, якими були наші народні духовні провідники, у що вони вірили.

А допоки ми цього не усвідомили, то не вони, а ми — незрячі...

ЗМІСТ

СЛОВО ДО ЧИТАЧА	14
ПЕРЕДМОВА	19

Розділ перший

МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ СТАРЦІВ	31
------------------------------------	-----------

I. КОБЗА ЧИ БАНДУРА?	31
II. КОНСТРУКЦІЯ КОБЗИ О. ВЕРЕСАЯ	35
III. КОНСТРУКЦІЇ СТАРОСВІТСЬКИХ БАНДУР	37
IV. СТРІЙ КОБЗИ	40
V. СТРОЇ СТАРОСВІТСЬКИХ БАНДУР	41
VI. ТРАДИЦІЙНІ СПОСОБИ І ПРИЙОМИ ГРИ НА КОБЗИ ТА СТАРОСВІТСЬКІЙ БАНДУРІ	61
1. Способи та прийоми гри на кобзі	61
2. Способи та прийоми гри на старосвітських бандурах	66
VII. КОБЗА ТА БАНДУРА	76
VIII. ГУСАЇ ТА БАНДУРА	84
IX. ЛІРА	92
1. Конструкція	92
2. Стрій	97
3. Підготовка інструмента до гри	104
4. Спосіб та прийоми гри	104
5. Манера гри	107

<i>Розділ другий</i>	
НАЗВИ МАНДРІВНИХ СПІВЦІВ-МУЗИК	
<i>XIX — поч. XX ст.</i>	111

<i>Розділ третій</i>	
ОБ'ЄДНАННЯ СТАРЦІВ:	
СТРУКТУРА ТА ХАРАКТЕР ДІЯЛЬНОСТІ	
	131

I. РІЗНОВИДИ ТА УМОВНА КЛАСИФІКАЦІЯ «НІЩЕНСЬКОЇ БРАТІЇ»	131
1. Жебраки	132
2. Старці-псальмоспівці («стихівничі»)	134
3. Старці-виконавці	136
II. УСТРІЙ СТАРЦІВСЬКИХ ОБ'ЄДНАНЬ	138
III. СТАРЦІВСЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ — ОБ'ЄДНАННЯ КОБЗАРІВ, БАНДУРИСТІВ, ЛІРНИКІВ. АВТЕНТИЧНІ НАЗВИ СТАРЦІВСЬКИХ ОБ'ЄДНАНЬ	140
Цехи	145
IV. ІЄРАРХІЧНА СТРУКТУРА СТАРЦІВСЬКИХ ОБ'ЄДНАНЬ	145
1. Голова, цехмайстер	145
2. Старцівська старшина — панотці, панмайстри	147
3. Братчики з дозволом старцювання «на всі чотири сторони»	148
4. Братчики з дозволом старцювання в одному чи двох повітах	149
5. Учні	149
V. ПОВОДИРІ-ПОВОДАТОРИ	149
VI. ЗІБРАННЯ «НІЩЕНСЬКОЇ БРАТІЇ»	151
VII. ПОБУТОВЕ ЖИТТЯ СТАРЦІВ	153
VIII. ФОРМИ СТАРЦЮВАННЯ	156
IX. МАНДРІВНА ДІЯЛЬНІСТЬ СПІВЦІВ-МУЗИК	159
X. ВПЛИВ СПІВУ ТА ГРИ СТАРЦІВ НА СЛУХАЧІВ	164



Розділ четвертий
ПРОФЕСІЙНА МОВА СТАРЦІВ 167

Розділ п'ятий
СИСТЕМА НАВЧАННЯ СТАРЦІВ 179

I. «ОД ПАНОТЦЯ НАВУКА»	179
II. ПРОЦЕС НАВЧАННЯ: ТЕРМІН, УМОВИ РОЗ- РАХУНКУ ТА ПОБУТУ	185
III. ПАНОТЧІ РОДОВОДИ КОБЗАРІВ-БАНДУРИСТІВ ТА ЛІРНИКІВ	189
IV. МЕТОДИКА НАВЧАННЯ	193

Розділ шостий
**ЖАНРИ Й ТЕМАТИКА
СТАРЦІВСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ** 197

I. ДУХОВНІ ТВОРИ «СЛОВЕСНО-СПІВАНОВОГО» ЖАНРУ	197
1. «Жебранки» й «запроси»	197
2. «Благодареніє»	207
3. Ритуальні промовляння	208
II. ДУХОВНІ ТА СВІТСЬКІ ТВОРИ ЗІ «СПІВАНОЇ НАУКИ»	213
1. Псальми, канти	214
2. Жачка	220
3. Думи	221
4. Моралістичні та сатиричні пісні	231
5. Танцювальна музика	234

Розділ сьомий
**МУЗИЧНА Й ВИКОНАВСЬКА
 САМОБУТНІСТЬ СПІВУ КОБЗАРІВ,
 БАНДУРИСТІВ ТА ЛІРНИКІВ** 237

I. ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПІСЕНЬ І «СПІЛЬ- НА КОЛИСКА»	238
II. ВИКОРИСТАННЯ ХРОМАТИЗОВАНИХ ЗВУКО- РЯДІВ ТА ІМПРОВІЗАЦІЙНІСТЬ ВИКОНАННЯ	242
III. ЗВУКОРЯД, РЕЧИТАТИВ, МЕЛІЗМАТИКА	249
IV. ДУМИ ТА БИЛИНИ	257
V. ДУМИ-ПЛАЧІ Й ДУМИ-ПСАЛЬМИ	259
VI. «НЕВІЛЬНИЦЬКІ ПЛАЧІ» ТА НАРОДНІ ГОЛОСІННЯ	260
VII. ЦЕРКОВНІ ВІДПРАВИ ТА «КОЗАЦЬКІ ПСАЛЬМИ»	264
VIII. КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА МАНЕРА СПІВУ	269

Розділ восьмий
**ОБРЯДИ ТА РИТУАЛЬНІ ДІЙСТВА
 У СТАРЦІВСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ** 273

I. ВІТАЛЬНО-МОЛИТОВНІ РИТУАЛИ	274
II. МІСТИЧНІ РИТУАЛИ	276
III. ВИСВЯТНІ РИТУАЛИ	277
1. Одклінщини	278
2. Визвілка	279
• <i>ПЕРЕБІГ ОБРЯДУ «ВИЗВІЛКИ»</i>	286
° Вітання	287
° Розмова з учнем	287
° Вручення хліба	290
° Частування	290
° Обдарування	291
° «Чопове»	293
3. «Дванадцятиотча присяга»	295

Розділ дев'ятий
«УСТИЯНСЬКІ КНИГИ» –
УСНІ ПЕРЕКАЗИ «НЕЗРЯЧОЇ БРАТІЇ» 297

I. «УСТИЯНСЬКІ КНИГИ» – НЕРОЗГАДАНА ТАЄМНИЦЯ СТАРЦІВ	297
II. АВТЕНТИЧНІ НАЗВИ УСНИХ ОПОВІДЕЙ («УСТИЯНСЬКИХ КНИГ»)	304
III. «КАХТИРІ», «КАФТИРІ» – НАРОДНІ ЧАСОПИСИ	304
IV. «ЗРЯЧІ» УСНІ КНИГИ	306
V. «УСТИЯНСЬКІ ОПОВІДІ» НЕЗРЯЧОЇ БРАТІЇ: ЗМІСТ І ТЕМАТИЧНІ НАПРЯМКИ ЗА СВІДЧЕННЯМИ СТАРЦІВ (1–12 КНИГИ, «СПОДАРЬ», «ПРОМЕЖКИ»)	307
VI. СПРОБА СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ЗМІСТУ «УСТИЯНСЬКИХ КНИГ»	320
1. Звичаєва наука	321
2. Духовна наука	323
• МОЛИТВИ	323
• ЖЕБРАЦЬКИЙ ЗАПРОС	329
• БІБЛІЙНІ ПРИТЧІ ТА РОЗПОВІДІ	331
3. Світська наука. Розповіді	339
4. Музична наука	350
• СПІВОЧА МУЗИЧНА НАУКА	350
° Псалми	351
° Думи	352
° Світські пісні	362
• ТАНЦЮВАЛЬНА МУЗИКА	365
• ГРА НА ІНСТРУМЕНТІ	367
VII. ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ	369

ВИСНОВКИ	375
I. ВИНИКНЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ СТАРЦІВСТВА	375
II. ЧИ ІСНУВАЛО КОБЗАРСТВО ЯК СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНЕ ЯВИЩЕ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРІЇ?	378
III. СТАРЦІВСТВО – УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ	379
IV. РЕАЛЬНИЙ І УЯВНИЙ ЗМІСТ ТЕРМІНІВ «КОБЗА» І «КОБЗАРСТВО»	383
V. ЧИ МОЖЛИВА РЕКОНСТРУКЦІЯ СТАРОСВІТСЬКОЇ СИСТЕМИ ВИКОНАВСТВА	386
 УКРАЇНСЬКО-СТАРЦІВСЬКИЙ СЛОВНИК (ПОБУТОВА МОВА)	 388
 ПРИМІТКИ	 434
 ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛА	 485



Світлій пам'яті
Порфирія Мартиновича
присвячую



Порфирій Мартинівич.
Ф.В. 1977.

СЛОВО ДО ЧИТАЧА

У середині 80-х рр. мене запросили працювати викладачем у щойно заснованій «кобзарській школі» у с. Стрітівка поблизу Києва. На той час я був добре знайомий з двома дивовижними людьми, які багато зробили для української музичної культури: Г. К. Ткаченком, який врятував від забуття народну традиційну бандуру, та його учнем М. П. Будником, музичним майстром, засновником Київського кобзарського цеху. Хоча я мав вищу музичну освіту як виконавець та викладач гри на академічній бандурі, однак лише у спілкуванні з ними зміг познайомитися з виконавством на традиційних народних музичних інструментах, чого не давала і, на жаль, досі не дає жодна консерваторська освіта.

Зрозуміло, що ідея створення школи кобзарського мистецтва для дітей та підлітків не могла не зацікавити — уявлялося, що за формою навчання вона відрізнятиметься від класів бандур у музичних школах, училищах і консерваторіях. На практиці ж з'ясувалося, що розуміння засновників цього навчального закладу системи підготовки «кобзарів» було романтичним і суб'єктивним. На запитання щодо кінцевої мети навчального процесу я отримав відповідь: «Щоб грали та співали!». Та хіба у класах бандури інших навчальних закладів учні танцюють та малюють?

Проте, як пізніше з'ясувалося, така відповідь цілком узгоджувалась із загальним уявленням про кобзарство. Відсутність наукових досліджень у радянський період та наївно-романтичне ставлення до цього питання у пострадянські часи призвели до формування протилежних і суперечливих поглядів на кобзарство. Одні вважали основним завданням кобзарів «будити народ», тобто бути своєрідними агітаторами, створюючи авторську пісню. Інші ставили за мету реконструкцію цілого комплексу знищеної

кобзарсько-лірницької виконавської традиції. Існував ще й третій, заснований у радянські часи, напрям — т. зв. бандурне академічне виконавство. У своїх намаганнях «приватизувати» термін КОБЗАР «агітатори», «традиційники» та «академісти» час від часу ставали на відверто ворожі один до одного позиції.

Як свідчить досвід, самого лише бажання та любові для зрозуміння й усвідомлення кобзарсько-лірницької проблематики мало. Матеріали етнографії, філологічного та історичного аспектів традиційних основ цього явища можуть без особливих складнощів опанувати фахівці-гуманітарії. А ось усвідомити музикознавчі особливості виконавської традиції (при відсутності автентичних носіїв) можуть фахівці лише з високим рівнем музичної освіти. Саме тому сьогодні тільки поодинокі співці-музиканти відповідно відтворюють традиційні зразки репертуару, зафіксованого М. Лисенком, Ф. Колессою, В. Харковим, М. Гайдаєм, Т. Онопою та ін.

Щодо терміна «кобзарське мистецтво», то тут взагалі панує повна плутанина, оскільки кожен розуміє його на свій розсуд. Добалакалися навіть до того, що аспірант Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського називає свого професора, який не проспівав у супроводі бандури жодної пісні, «патріархом сучасного кобзарства» та «кобзарем нової доби» (Панасюк І. Переплелись роки й бандури струни. — К., 2002. — С. 3, 14.). Якого кобзарського вишколу можна очікувати від цього «патріарха», якщо улюбленим виразом його невдоволення грою студента здавна було згадування в негативному сенсі імені кобзаря Остапа Вересая: «Ну і вересай!», тобто «Гірше грати не можна»?

Крім того, викликають занепокоєння тенденції останнього десятиліття, які проявляються в дослідженнях цієї проблематики: відсутність професійних музичних знань у деяких аматорів-виконавців з претензіями на науковців; т. зв. «дисертаційна активність» на кобзарсько-лірницьку тематику серед фахівців з музичною освітою, але надзвичайно далеких від виконавської практики на старосвітських музичних інструментах. Не можна розглядати окремі фрагменти комплексу традиційного виконавства, не розуміючи його суті в цілому.

Щоб зрозуміти зміст терміна «кобзарське мистецтво», яке є певною етапною мистецькою та естетичною сходинкою,

збудованою на фундаменті традиційного виконавства, потрібно, з одного боку, і практично, і теоретично оволодіти основами традиції, а з іншого — звернутися до діяльності та творчості засновників кобзарства як концертного жанру (Г. Хоткевича, В. Ємця, З. Штокалка) та їхніх послідовників.

Саме аматорський стан справ у дослідженні цієї вокально-інструментальної виконавської галузі й підштовхнув мене до власних наукових пошуків. Отримана інформація змусила по-новому подивитися на життя мандрівних співців-музик, на їхню місію, філософію буття, на способи та особливості їхнього музикування. Із відкриттям цього унікального явища народної духовної та музичної культури ХІХ — початку ХХ ст. я хочу ознайомити читачів.

Протягом ХІХ — поч. ХХ ст. питаннями кобзарства, лірництва займалися (переважно як етнографи) досить багато письменників, художників, музикантів, науковців та й взагалі різних аматорів народних традицій. Одні свідомо занурювалися у народну культуру, розуміючи важливість її збереження для майбутніх поколінь, інші займалися дослідженнями лише в силу своєї професії. Сьогодні кожна з цих розвідок, публікацій, рукописів є національним багатством і потребує глибокого аналізу та опрацювання.

Згадаймо прізвища людей, які зробили неоціненний внесок в українську культуру, досліджуючи життя та діяльність автентичних носіїв кобзарсько-лірницької виконавської традиції: Абрамов І., Боржковський В., Гнатюк В., Горленко В., Грінченко М., Грушевська К., Демуцький Д., Дніпровський Ф., Доманицький В., Житецький П., Квітка К., Колесса Ф., Кріст І., Куліш П., Лисенко М., Луговської Б., Малинка О., Мартинович П., Маслов С., Петров П., Ревуцький Д., Русов О., Сластьон О., Сперанський М., Струмінський М., Студинський К., Сумцов М., Тіханов П., Тіховський П., Тюменев І., Фамінцин А., Харків В., Хоткевич Г., Чикаленко Є., Чубинський П.

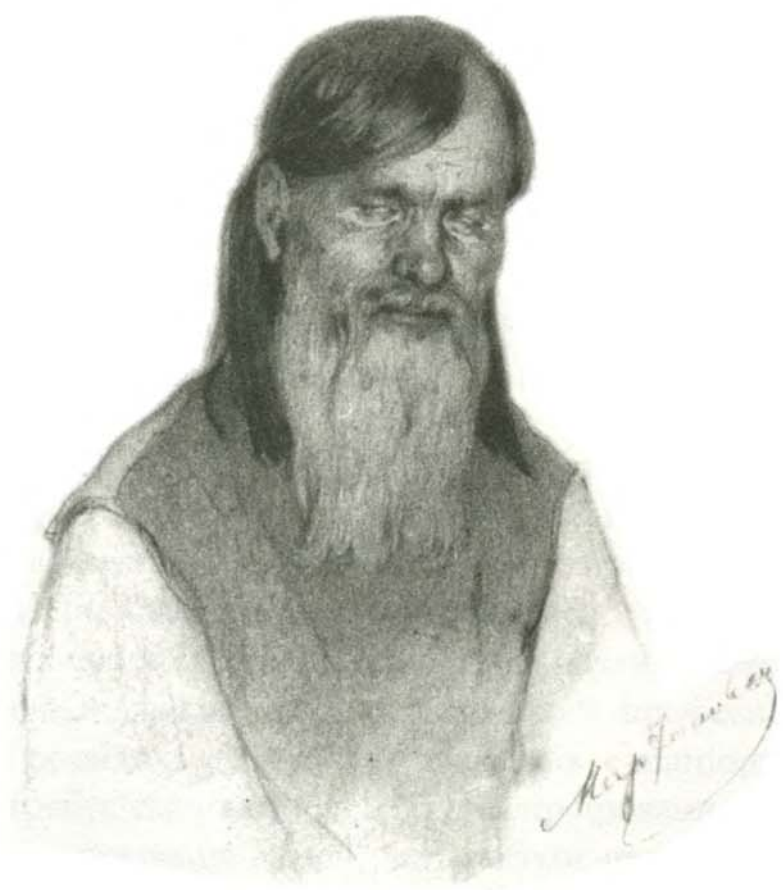
Із середини ХХ ст. в Україні та за її межами до різних проблем у дослідженні чи практичному опануванні кобзарсько-лірницької традиції залучилися Будник М., Грица С., Горбач О., Горнякевич А., Кононенко Н., Нолл В., Ткаченко Г., Товкайло М., Хай М., Черемський К. та інші.

Не можу обійти увагою та словами глибокої подяки тих, хто в той чи інший спосіб сприяв появі цієї книги: Брояко Н., Горняткевич А., Грица С., Іваницький А., Коваль І., Колесса Х., Кошелєв В., Кушпет Т., Михайлюк Я., Мормель В., Мурзіна О., Олійник Ю., Пасічний А., Ско-рульська Р., Фесенко А., Хай М., Черкаський Л., Щербанюк І.

Хочеться вірити, що ця книга стане цікавою не тільки для людей, причетних до кобзарсько-лірницької справи чи мистецтвознавства, але й для всіх небайдужих до української традиції, історії, мистецтва.

З надією на те, що вона скаже нам щось нове не лише про минуле, а й про майбутнє, я й випускаю її на волю, у далекі мандри...

З повагою до Вас, Володимир Кушпет.
2007 р., м. Київ.



ПЕРЕДМОВА

*Не дуріте самі себе,
Учітесь, читайте,
І чужому научайтесь,
Й свого не цурайтесь.*
Т. Г. Шевченко

Явище співців-музикантів — так само, як письменників або художників — пов'язане з органічною необхідністю кожного народу мати своїх власних виразників накопиченого культурного, духовного й інтелектуального досвіду. Однак їхня роль та місце в культурному процесі визначаються певним етнічним середовищем та історичним періодом. Зокрема, на формування співців-музик впливало багато чинників, пов'язаних з історією, релігією, державним устроєм тощо.

В історії культури Русі-України зафіксовано чимало співців-музикантів та музичних інструментів, на яких вони грали. На жаль, на сьогодні точно не відомо, у супроводі якого музичного інструмента виконував свої твори славнозвісний Боян, співець доби Київської Русі.* В Україні часів Відродження, Бароко та Просвітництва різні за соціальним статусом люди любили співати й грати на музичних інструментах — кобзах, козацьких лютнях, бандурах, бандурках, торбанах, лірах тощо. Кожна соціальна група мала свої естетичні вподобання, які й відображались у репертуарі та функціональній спрямованості виконавців. У панських маєтках можна було почути співців світської традиції — зокрема, торбаністів. А селами аж до кінця XIX — початку XX ст. мандрували народні співці-музики, які супроводжували свій спів грою на кобзі, бандурі, лірі. Серед народу їх звали «старцями» або «дідами». Вони століттями виконували особливу духовну місію серед простого люду і створили той унікальний пласт української культури, який ще й сьогодні залишається не до кінця вивченим і розгаданим.

* Ймовірно, він грав на гуслах — струнному смичковому інструменті, давня популярному в південних слов'ян, а не на багатострунних (зокрема п'ятиструнних) музичних інструментах, які побутували в північних народів під різними назвами.

* * *

У такому контексті, як воно існувало в Україні протягом XVI–XIX ст., явище народних співців-музикантів не має аналогів у європейській культурі. Можна з упевненістю констатувати, що створене в XVI–XVII ст. народом, який був невід'ємною складовою європейської культури, воно стало унікальним для всього загальноєвропейського культурного середовища.

Однак доля українських старців-музик виявилася складною і трагічною. Сьогодні ми не маємо глибинного уявлення про цей феномен, бо назавжди втрачено більшу частину пам'яток усної старцівської культури (з одного боку, самі старці тримали всі відомості про себе в таємниці, і спроби українських етнографів записати їх не завжди мали успіх, а з другого — багато матеріалів було знищено або ж свідомо спотворено), забуто імена її носіїв, і можна лише здогадуватися, ким були старці-кобзарі для простого народу. Відмежувавшись до певної міри від усім відомих літературних образів кобзарів, ми мусимо по-новому глянути на мандрівних співців-музикантів, усвідомити їхню справжню роль та значення для всієї української культури і відвести в ній цьому винятковому явищу гідне місце.

* * *

Приблизно з середини XIX ст. поняття «кобзар» набувало в українській культурі все більш романтичного забарвлення, аж доки не перетворилось у міфічний образ на кшталт «козака Мамає». Патріотичні сили другої половини XIX — початку XX ст., прагнучи використати образ кобзаря як символ у вихованні національної свідомості українців та виходячи зі своїх уявлень про те, яким мав би бути такий кобзар, витворили штучний образ «напів-Гомера», «напів-Бояна». Їхні ідеологічні супротивники, у свою чергу, хоча й дещо пізніше — в першій половині XX ст. — створили, відповідно, образ кобзаря — класового борця-«комісара» та

музиканта-космополіта. У результаті народні мандрівні співці-музиканти, які ще існували на той час, були віддалені від громадськості, від суспільного життя, а їхня роль зведена до рівня жебраків-волоцюг. Явище старцівства витіснив із суспільної думки уявний і широко пропагований образ кобзаря з минувшини.

* * *

Було декілька вагомих причин такої сумної розв'язки: тривала відсутність власної державності, невирішеність національно-культурних проблем в Україні, загострення соціально-політичної ситуації в Російській імперії у другій половині XIX ст., а також аматорський стан музичної фольклористики.

Хоча з другої половини XIX ст. виник неабиякий інтерес до «малоросійської» історії, фольклору та етнографії, проте висновки з тих досліджень розглядалися під кутом зору офіційної імперської науки. Скажімо, як тільки 1893 року вийшло дослідження П. Житецького «Мысли о народных малорусских думах»¹, де автор дозволив собі висловити думку про старців як засновників жанру дум, то відразу на сторінках часопису «Этнографическое обозрение»² з'явилася критична публікація М. Сумцова «Заметки о малорусских думах и духовных виршах», яка в корені відкидала саму можливість подібної постановки питання.

Крім того, задля підтримки своїх ідеалістичних ілюзій переважна більшість української інтелігенції не бажала визнавати кобзарем бородатого, незрячого діда, що «муликав» свої жалібні псалми. О. Пчілка 1907 року в часопису «Рідний край» писала: «...Кобза заслуговує на те, щоб її взяли живіші руки, більш тямущі, ніж руки убогого діда-сліпця»³. І якщо в середині XIX століття ще існували етнографи-романтики, зокрема П. Куліш, який «хваєтоном» мотався по Слобожанщині, шукав якихось, настоящих кобзарів»⁴, то в кінці століття інтелігенція вже сама власноруч узялася за створення образу кобзаря (бандуриста), якого хотіла бачити й чути.

Одним із реформаторів та творців бандурного (або, як його тоді називали, ототожнюючи поняття, кобзарського) руху був Гнат Хоткевич. Оволодівши грою на старосвітській бандурі, та, мабуть,

не задовольнившись тим, він вирішив, за його словами, «вивести бандуру із закапельків кустарництва на арену дійсного мистецтва»⁵. Зміни були дійсно революційними. Г. Хоткевич замовив майстрові виготовити максимально асиметричну бандуру; за його словами, «це була перша зміна в народному інструменті»⁶. Затим він склав «Підручник гри на бандурі», який за методикою викладення був наближений до аналогічних посібників академічного зразка. Створив концертний репертуар, відмінний від старосвітського. Відкрив курси гри на бандурі за новою методикою при Харківському вищому музичному інституті. Допомагав аматорським колективам у створенні ансамблів та капел бандуристів. Як бачимо, відбулися принципові зміни, а тому маємо всі підстави визнати Г. Хоткевича засновником концертної школи бандуристів в Україні.

Академічне мистецтво бандуристів в Україні почало набирати обертів після створення майстром І. Скляром (у 1948–50 рр.) нової конструкції бандури. З того часу й з'явився хроматичний музичний інструмент із двома рядами струн та спеціальною механікою для перестроювання тональностей під час гри. З часом була розроблена й методика оволодіння грою на ньому, що відповідала загальноприйнятій методиці в академічній музичній освіті (гами, вправи, етюди, твори). Два навчальні центри – перший у Києві під орудою С. Баштана, другий у Львові під керівництвом В. Герасименка – започаткували нову виконавську школу, що існує й понині.

Ще інший шлях обрали шанувальники гуртового та хорового співу, яких завжди було чимало в Україні. Вони вирішили перетворити бандуру з традиційно індивідуального музичного інструмента в колективний. Історію виникнення Полтавської капели бандуристів (пізніше ім. Т. Г. Шевченка) описав Улас Самчук у книзі «Живі струни»: «З початком січня 1923 року... виникла думка створити студію гри на бандурі, з якої ото і виросла капеля бандуристів... І от гурт тринадцятьох завзяців... утворив оту саму Студію кобзарів при Селянському будинкові Полтави... до його складу увійшли найкращі співаки самого Національного хору, а до того до них приєднались передові сили, тоді ще існуючого хору Українського Автокефального Катедрального Собору... І так у цьому герці з бандурою промайнув рік... Надходили сто одинадцяті роковини народження

Шевченка... Відкривали пам'ятник, якого модель виготовив відомий скульптор Іван Кавалерідзе... 10 березня 1924 року ця перша Полтавська кобзарська студія... приєднується до цього великого свята»⁷. Г. Китастих, один із провідних мистецьких керманічів капели бандуристів після її еміграції до США, згадував у своїй біографії: «Після студійного періоду капеля набула більш академічного характеру, бандуристи з'являлися на сцену з пюнітрами, розкладали ноти (чого раніше не було): бандури теж тримали по-іншому: нижнє деко притискалося до грудей, струнами до публіки... конструкція бандур була відмінною від попередніх; змінено було розмір, кількість струн та їх послідовність... репертуар теж був відмінний: замість пісень куплетної форми, вони виконували речі, розроблені у широкі музичні форми. Всі ті зміни сталися в наслідок довгої і настирливої праці капелян під безпосереднім проводом Г. М. Хоткевича. Після концертів капели у мене особливо загострилося бажання стати кобзарем»⁸. Все це переконливо свідчить про появу на мистецьких теренах України ХХ ст. не знаного раніше як за формою, так і за художнім рівнем різновиду колективного вокально-інструментального виконавства.

Однак подібні новаторства неоднозначно сприймалися в наукових колах. Так, провідний український етномузикознавець К. Квітка свого часу застерігав: «В останніх двох десятиліттях окрім вимирання кобзарів настав новий фактор... це перетворення маніру їх співів під впливом інтелігенції і концертної естради... Теперішнє кобзарство, в наслідок захоплення ним деякої частини інтелігенції, вже не є цілинний, непорушний скарб для студіювання старини»⁹.

Існували й інші спроби збереження виконавства на бандурі. Вони полягали у перейманні традиції співогри без будь-яких втручань як у конструкцію народної бандури, так і в репертуар та загальну манеру виконання. До таких шанувальників традиційного виконавства потрібно віднести О. Сластьона та Г. Ткаченка. Перший, художник за фахом, жив та працював у м. Миргороді, де спілкувався з багатьма мандрівними співцями-музикантами, від яких і перехопив спів та гру на бандурі. Виконання було настільки бездоганним і близьким до першоджерел, що навіть патріарх

української етномузикології Ф. Колесса відзначив його як видатного знавця кобзарської справи, а зразки з його рецитацій дум уклав до своєї фундаментальної праці «Мелодії українських народних дум».

Г. Ткаченко, також художник за фахом, перейняв систему гри від мандрівних незрячих бандуристів під час свого навчання в Харкові на початку ХХ ст. Саме завдяки йому в Україні й зберігся традиційний «зіньківський» спосіб гри на народній бандурі, який знайшов своїх прихильників та існує й понині. Саме про таких людей, як О. Сластьон та Г. Ткаченко, писав П. Куліш: *«Врятувати від забуття пам'ятник життя свого народу є істинний подвиг, який уже й нині має повну важливість в очах кожної освіченої людини»*¹⁰.

Згадаємо також про незрячих бандуристів-аматорів, які діяли в середині ХХ ст.

На той час мандрівне кобзарство та лірництво практично припинило своє існування у зв'язку з фізичним знищенням його представників більшовицькою каральною системою ще на початку століття. Та згодом, коли тактика міняється й система намагається використати назву «кобзар» для своєї ідеологічної доктрини, радянські мистецтвознавці починають відшукувати «народних співців-кобзарів» і досить наполегливо досліджувати творчість Ф. Кушнерика, Є. Мовчана, Є. Адамцевича, В. Перепелюка та інших. Однак після ознайомлення з публікаціями того часу стає зрозуміло, що ці бандуристи ніякого панотчого вишколу не набули. Професор М. Грінченко у розвідці «Федір Данилович Кушнерик» писав, що той *«не відбув традиційного кобзарського учеництва, він не мав свого „пан-майстра“, у якого мав проходити школу... пройшли повз нього оті звичайні в кобзарському побуті „висвячення“ та „визвілки“»*¹¹. Інший провідний радянський мистецтвознавець О. Правдюк у 1966 році зафіксував біографічні уривки з розповіді Єгора Мовчана про його «науку» в панотця С. Пасюги: *«Степан Пасюга вчить не поспішав: — „Відроби мені три года, а потім видно буде...“ Привезли його додому з відмороженими ногами, у струп'ях та лишах... Придбав... кобзу Єгор, самотійно почав навчатися грати. Незабаром він настільки осягнув таємниці кобзарського мистецтва, що незабаром почав виступати з кількома піснями: „Расстрел лейтенанта Шмидта“, „Раскинулось море широко“,*

„Умер бедняга в больнице казённой“»¹². Так, саме такий репертуар О. Правдюк назвав «кобзарським мистецтвом».

Початок творчих біографій інших відомих тоді бандуристів практично такий самий – аматорський. І якщо Є. Адамцевич брав уроки гри на бандурі в М. Олексієнка, то В. Перепелюк повністю самотужки опанував досить складну хроматичну бандуру.

Оскільки всі вони не проходили панотчої «навуки», то зрозуміло, що на формування цих виконавців впливали зовсім інші чинники. Їхніми вчителями на складному кобзарському шляху були любов до пісні та величезне бажання навчитися грати на бандурі. Це були, безперечно, талановиті бандуристи, і їхня найбільша заслуга перед українською культурою полягає в тому, що вони створили новий виконавський жанр – авторської пісні та музики (до якого належить і славнозвісний «Запорізький марш» Є. Адамцевича).

* * *

Загальний огляд різних мистецьких спрямувань бандурного виконавства, заснованих переважно інтелігенцією на початку ХХ ст., говорить про досить потужний національний культурологічний рух, що відбувався в Україні. Та виник він на міцному народному підґрунті. Скажімо, поштовхом для появи академічного напрямку серед бандуристів було існування в побуті старців-бандурників.

На жаль, романтичні ілюзії, притаманні українській інтелігенції початку ХХ ст., стали на заваді повноцінного сприйняття принаймні залишків старцівства. Можливо, тому, що тогочасним українцям бракувало (і не лише в галузі культури) усвідомлення власної самодостатності, українським патріотам не давали спокою мистецькі експерименти В. Андреева в кінці ХІХ ст. – впровадження на концертну сцену російської балалайки та домро-балалаєчного оркестру. Так, М. Дмитрієв у публікації «Кобзарі минулого і будучини» писав: *«Ми певні, що українська молодь з великою охотою відгукнеться на ці бажання (учитися грати на бандурі. — В. К.). Тоді по наших семінаріях, гімназіях, учительських інститутах незабаром почуємо не хори „мандаліністів“ та „балалаєчників“, а чудові оркестри бандуристів»*¹³. Про те саме вболівала

й О. Пчілка: *«Інструмент се такий гарний, дзвінкий і розмаїтний з своїми струнами та приструнками. Чого ж могла ожити якась злиденна балалайка, що з'являється раз-у-раз навіть на концертах»*¹⁴. І, на жаль, зосередившись повністю на питаннях академізації бандурного виконавства та виведення бандури на концертну сцену, найбільш талановиті українські митці незаслужено залишили поза увагою представників автентичної музичної культури.

Крім того, соціально-політичне напруження в Російській імперії та всеохоплююче очікування революційних подій у новому столітті посилювали й ідеологічну непримиренність: у багатьох патріотично налаштованих завзятців викликала спротив релігійна тематика репертуару та християнський світогляд народних співців-музик. І якщо на початковому періоді зародження демократичних тенденцій у Російській імперії такий старцівський імідж сприймався поблажливо (*«...Одну за одною забував він давнії думи, прилаштувався як міг до нових умов існування — і ось тепер він перед нами, цей сучасний кобзар і лірник, забутий нащадок славних батьків»*, — писав Г. Хоткевич)¹⁵, то в часи революційної побудови соціалістичного суспільства постать старця викликала лють навіть у деякої частини української радянської інтелігенції. Зокрема, покласти край *«закобзаренню України»* і *«вибивати колом закобзарену психіку народу»* закликав у своїх творах *«співець синіх далечінь»* М. Хвильовий. А інший класик української радянської поезії М. Бажан у поемі *«Сліпці»* виніс вирок старцям:

*Помреш, як собака, як вигнаний зайда,
Догравай, юродивий, спотворену гру!*¹⁶.

Однак з часом радянські ідеологи змінили своє ставлення до кобзарства. Було припинено репресії проти охочих прилучитись до бандурного виконавства, навіть навпаки: всюди повідкривали класи гри на бандурі — від музичних шкіл до консерваторій, тобто взяли під контроль процес підготовки *«радянського кобзаря»*. Замість маленької, легенької народної бандури був сконструйований досить великий та важкий інструмент, назва якого стала синонімом чогось незграбного та громіздкого. У зв'язку зі складною конструкцією цей музичний інструмент вимагав значного часу в опануванні.

А для тих, хто все-таки продовжував «пнутися» до музичної освіти на бандурі, було розроблено такий методичний репертуар, який протягом навчання перетворював шанувальника народної пісні на музиканта-космополіта. У другій половині ХХ ст. взагалі склалась парадоксальна ситуація: незважаючи на повну відсутність традиційних співців-музикантів, багато радянських мистецтвознавців (Ф. Лавров, А. Омельченко, Б. Кирдан та ін.) писали в своїх публікаціях про розквіт кобзарського мистецтва Радянської України.

* * *

Нагадаємо, що «кобзарський» міф було створено ще в ХІХ ст., головню такими пропагандистами кобзарства як П. Куліш, Г. Хоткевич, В. Ємець та ін., котрі, намагаючись зацікавити пересічного українця давниною, у своїх популяризаторських публікаціях пересмикували факти з життя старцівської братії.

Але найбільшою помилкою в дослідженні історії народних співців-музикантів були їхні намагання вибудувати єдиний, спільний для всіх виконавців «кобзарський» родовід. Це не лише неповага до попередників — такий підхід є некоректним з історичної точки зору, адже музикантів не лише називали по-різному, — вони протягом століть мали абсолютно різні форми й мету діяльності.

Так, у козацькому простонародному середовищі, де кобза поруч із шаблею була побутовим предметом воїна, навряд чи взагалі існувало окреме поняття про виконавця. Саме тому відомі всім зображення козаків — виконавців на кобзі зветься «козак Мамай», а не «кобзар Мамай». Існування кобзи в козацькому середовищі сприяло її поширенню та розвиткові співогри в народному побуті. У цьому контексті можна говорити про кобзу як народний музичний інструмент, а про її репертуар — як народнопісенний.

Та коли козак переходив на службу до пана як співець-музикант, тобто змінював своє соціальне середовище, одразу ж мінялася функціональна спрямованість його виконання. Манера гри та співу, репертуар залежали від естетичних уподобань господаря (за що й платили гроші); з'являлися фахові назви, що відповідали формам діяльності: козаків, які в ХVІ–ХVІІ ст. на службі в пана грали на

лютнеподібних кобзах, звали «кобезниками», придворних музикантів XVII–XVIII ст., виконавців на торбанах (теорбанах), – торбаністами (теорбаністами), виконавців на «козацьких лютнях» – бандуристами, або на український лад – бандуристами.

А незрячі «старці» («діди»), усвідомлюючи себе єдиною старцівською братією, свято оберігали й передавали учням свій усний репертуар та традицію виконавства на кобзі, бандурі, лірі. Називали вони себе, як свідчать дослідники-етнографи кінця XIX ст. П. Мартинович і В. Харків, бандурщиками та лірщиками. Остап Вересай іменував себе кобзарем.

То ж чи можливо всі ці різні форми співогри звести до спільного «кобзарського» коріння? Навряд чи. Ми можемо впевнено констатувати, що існувало та існує багатофункціональне розгалуження в національному вокально-інструментальному виконавстві, яке аж ніяк не вкладається в будь-які узагальнення на кшталт «кобзар», «кобзарська традиція» і т. п.

Кого ж тоді називати «кобзарем»? Простого козака, що вмів грати й співати, чи музиканта, який своєю майстерною грою розважав панство? Чи тих незрячих мандрівних співців, що їх у народі шанобливо величали «Божими людьми»? Можливо, правий був Г. Хоткевич, називаючи кобзарями новітню плеяду бандуристів, започатковану ним? А чи можемо ми називати кобзарями сучасних академічних віртуозів з дипломами про вищу освіту? Навряд чи існує сьогодні відповідь на всі ці запитання, оскільки й досі науково не вироблено критеріїв для означення поняття «кобзар».

Відсутність систематичних досліджень у цій галузі спричинена накладанням табу на будь-які альтернативні погляди в радянські часи, а також недостатньою розробленістю цієї теми сучасними українськими дослідниками. На жаль, і досі існує різночитання навіть у таких термінах, як «кобзар», «лірник», «старець», «кобзарське мистецтво» та ін. Без відповіді залишаються запитання: хто такі старці? чому вони виконували переважно релігійні твори? який був устрій та функціонування цехових інституцій бандуристів та лірників? яке було спрямування старцівських гуртів – світське чи духовне? чи існували в XIX – на поч. XX ст. бандуристи та лірники поза старцівськими об'єднаннями? що таке «Устиянські книги»? та багато інших.

Пропонована читачеві книга – спроба неупередженого пошуку відповідей на ці та інші запитання. Це складне завдання, оскільки мало об'єктивної інформації навіть про найбільш досліджений етап в історії мандрівної братії – XIX та початок XX ст. Саме в той час почалося активне записування текстів, мелодій дум, псалм та різножанрових пісень, фіксувалися духовні розповіді, молитви, жебранки, «запроси», подяки, ритуали, звичаї, складалися словники професійної мови, реєстри бандуристів та їхні біографії, досліджувалися внутрішній устрій об'єднань, побутове та мандрівне життя бандуристів, лірників, стихівничих. Деякі з тих матеріалів було опубліковано як окремі дослідження, інші – розвідки, спостереження, доповіді й т. ін. – у різних історично-етнографічних часописах, а величезний пласт рукописів ще й досі знаходиться у фондах науково-просвітницьких установ. Найбільш цінною інформацією сьогодні є записи розповідей безпосередніх виконавців, оскільки тільки за ними можна робити коректні висновки.

Сподіваємося, що пропонована книга дозволить глянути на суто українське явище старців-музик поза будь-якими ідеологічними, політичними чи естетичними уподобаннями, допоможе визначитися зі змістом поняття «традиція» стосовно кобзарів, бандуристів та лірників. А наведені документальні факти сприятимуть новому, більш глибокому й виваженому погляду на проблему, і головне – подальшим пошукам та дослідженням заради встановлення істини.



Розділ перший

МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ СТАРЦІВ

*«До панів іду з бандурою,
а так я на ліру граю».*
Ахванасій Бар¹

Однією з вагомих заслуг діяльності старцівських об'єднань стало те, що в умовах бездержавності та, по суті, колоніального статусу України вони зберегли традиційні інструменти українських мандрівних співців-музикантів: кобзу, бандуру та ліру. Велику справу зробили й дослідники, які зібрали інформацію про конструкції цих інструментів, строї, способи та прийоми гри на них. Завдячуючи їм, маємо сьогодні можливість не тільки теоретично ознайомитись, а й практично, реконструювавши інструменти та гру на них, почути звучання минулих століть.

I.

КОБЗА ЧИ БАНДУРА?

Існує легенда про те, нібито кобзу сотворив сам Бог та всі святі². Вона свідчить про особливе місце цього інструмента в традиційній народній культурі. Але так сталося в історії українського музичного інструментарію, що відомості про бандуру та ліру збереглися, а щодо кобзи — залишились переважно припущення, які часом не сприяли пошуку істини, а навпаки створювали зайві непорозуміння та подальші проблеми.

Більшість дослідників і сьогодні сходиться на думці, що кобза — лютнеподібний * інструмент, який еволюціонував у більш досконалу бандуру, передавши їй свою назву.

* Лютнеподібні музичні інструменти — це група струнно-щипкових інструментів, схожих поміж собою конструкцією та способом звуковидобування. Струни на них натягуються вздовж грифа. Звук видобувається притисканням струни до грифа, і за рахунок зменшення її довжини змінюється й висота звуку.

У публікаціях XIX–XX ст. знаходимо багато плутанини щодо кобзи. Навіть її назва тлумачилась то як синонім бандури, то як назва самостійного музичного інструмента. В етнографічному збірнику М. Закревського «Старосветский бандуриста» є твердження, що кобза – це «бандура з вісьмома струнами»³. Правда, автор не залишив бодай яких посилань на підстави для подібних тверджень.

Один із перших російських дослідників народного музичного інструментарію О. Фамінцин у своїй праці «Домра и сродные ей инструменты русскаго народа» відверто визнавав: «Про зовнішній вигляд давньої малоросійської кобзи ми жодних свідчень не маємо: ні її зображень, ні її детальних описів до нас не дійшло... В теперішній час назва кобза вважається ононімом бандури»⁴.

У «Музичному словнику» Г. Рімана 1896 року читаємо: бандура – «струнний інструмент з сімейства лютні. Проникла в Малоросію в 15–16 столітті й поступово витіснила звідти давню кобзу, зробившись вельми поширеним музичним інструментом, особливо серед українських козаків. У 17-му, а особливо в 18-му столітті бандуристи мали великий успіх і у Великоросії, навіть при дворах вельмож. Згодом бандура стала надбанням сліпців-бандуристів»⁵. Та для опису бандури укладач словника чомусь обрав кобзу О. Вересая, яка не відповідала найбільш поширеним тоді серед старцівства зразкам бандур – багатопристрункових арфоподібних* інструментів. Далі у «Музичному словнику Г. Рімана» починається суцільна плутанина у назвах різних етнічних музичних інструментів та їхніх характеристиках: «Половецька кобза мала 2 струни, пізня руська 4 або 8 пар (хорів струн)». Незрозуміло, що таке «половецька кобза»: якщо йдеться про східний інструмент кобуз, то припущення деяких дослідників (О. Фамінцин, Г. Хоткевич та ін.) про його спорідненість з українською кобзою доведено не було. Що ж

Одним із найбільш давніх музичних інструментів такого типу була лютня (від арабського «аль-уд»). Тому групу музичних інструментів з подібними характеристиками (гітара, мандоліна і т. ін.) називають «лютнеподібні».

* Арфоподібні – загальноприйняте визначення групи струнно-щипкових музичних інструментів, на яких звуковилучення відбувається без перетискання чи вкорочення струни для зміни висоти звука.

до «поздней русской», як сказано в оригіналі, то автор, мабуть, так називає румунсько-молдавську кобзу *, бо описує саме її.

Подібна плутанина відбувалася також із назвами виконавців. Наприклад, у публікації 1903 року «Кобзари и лирники Киевской губернии» під загальною редакцією В. Доманицького читаємо: «В 1901 році Полтавський губернський статистичний комітет зібрав за допомогою добровільних кореспондентів відомості про лірників та кобзарів»⁶. У тому реєстрі біля кожного прізвища було зазначено фахове спрямування виконавця, як то: «Федір Саковенко — бандурист, Іван Лиходід — бандурист... Грицько Говта — лірник... Шамрай — кобзар»⁷ і т. ін. Не зовсім ясні критерії такої класифікації, оскільки далі розглянуто вже тільки дві групи співців-музикантів: кобзарів та лірників. Сказане про інструмент взагалі важко зрозуміти: «Кобза за своєю конструкцією нагадує арфу, гітару»⁸.

Народні виконавці середини ХІХ ст. теж не могли якось прояснити проблему чіткого розмежування кобзи та бандури. Наприклад, О. Вересай так пояснював П. Мартиновичу: «По мужицькому „кобза“, а по паньському „бандура“»⁹.

М. В. Лисенко досить помірковано висловив поширену тоді думку: «За наших часів кобзу вважають за один і той самий інструмент, що й бандуру»¹⁰. Так само розглядали ці два інструменти науковці та симпатичні кобзарства у ХХ ст. М. Грінченко¹¹, Д. Ревуцький¹², О. Гуменюк¹³ та багато інших.

Г. Хоткевич, один із провідних дослідників-практиків, вважав, що «українська кобза — вже давно відмерлий струновий щипковий інструмент, поріднений, з одного боку, зі східною домброю, або дутаром, а з другого — із російською балалайкою. Це був лютнеподібний інструмент з овальним або наближеним до круглого корпусом, з довгим грифом і трьома струнами»¹⁴. Що спонукало автора до подібних заяв, важко сказати, оскільки ніяких посилань на джерела, що давали б підстави до таких висновків, він не подав. У більш відомій праці «Музичні

* Опис цього інструмента із зазначенням про його поширення в Молдавії, Румунії та частково в Угорщині міститься в академічному виданні — «Энциклопедическом музыкальном словаре» 1996 року.

інструменти українського народу» (1930 р.) Хоткевич пише про особливості гри Вересая, що той «...придавлював струни... значить зберіг ще властивості кобзи, хоч ладів на ручці, як бачимо на малюнку, вже не було»¹⁵.

Відомий віртуоз З. Штокалко теж визначив притискання струн на грифі О. Вересаєм лише як «рудиментарний атавізм первісної кобзи»¹⁶. Професор А. Горняткевич у публікації «Кобза чи бандура»¹⁷ пішов трохи далі, вдавшись навіть до порівнянь у способах гри, проте на тому й зупинився.

Найближче до розуміння особливостей традиційної кобзи та її відмінностей від бандури підійшов викладач класу гітари Київської консерваторії Я. Пухальський. 1978 року завідувач кафедри народних інструментів М. Геліс запропонував йому – фахівцеві гри на гітарі – написати методiku навчання гри на бандурі. Ця, на перший погляд, парадоксальна ситуація, коли гітарист готує методiku гри на бандурі, якраз і дала позитивний результат. Відсутність стереотипів мислення, притаманних бандуристам, дозволила Я. Пухальському подивитись на інструмент О. Вересая свіжим поглядом і зробити важливі висновки. «Шість згаданих струн (на грифі. — В. К.) не є басовими струнами бандури, а можуть виконувати повноцінну самотійну функцію... О. Вересай — типовий виконавець, який володів грою на кобзі з елементами бандури, а не навпаки (виділено мною. — В. К.), оскільки, якщо провести аналіз можливостей гри на грифі Вересаєвого інструмента і шести приструнків, то порівняння буде не на користь останніх»¹⁸. Тобто на інструменті О. Вересая зручно грати притискаючи струни до грифа, як на лютні чи на гітарі, і майже неможливо грати арфоподібним способом, як на багатопрестрункових бандурах.

Здавалося б, таке відкриття повинно було зробити сенсацію в музичних колах, та цього не сталося. Тогочасні кафедри т. зв. «народних інструментів» вочевидь не продемонстрували зацікавленості у відродженні українських народних інструментів. Усе залишилося на своїх місцях. Кобзу Вересая у наукових колах продовжували вважати примітивною бандурою, а виконавця на ній називали кобзарем. У книзі Б. Кирдана, А. Омельченка «Народні співці-музиканти на Україні» читаємо: «І справді І. Крюковський

був кращим кобзарем», а підставою для такого висновку стало те, що «на його бандурі було двадцять вісім струн, а на бандурі Вересая — лише дванадцять»¹⁹.

Та попри все, друге народження, а вірніше повернення української кобзи відбулося. У 80-х роках ХХ ст. майстер М. Будник відтворив кобзу Вересая, а авторові цієї книги вдалося реконструювати його гру та репертуар, що, безперечно, переконало багатьох в існуванні самотійного лютнеподібного музичного інструмента — кобзи.

Спробуємо переконати в цьому й читачів, зробивши порівняльний аналіз кобзи О. Вересая та зразків бандур ХІХ — початку ХХ ст. за трьома основними характеристиками: конструкцією, строем та способом гри.

II.

КОНСТРУКЦІЯ КОБЗИ О. ВЕРЕСАЯ

Ось як виглядав інструмент Вересая за описом її першого дослідника М. Лисенка: *«...складається з не дуже довгого, але широкого грифа. Ручка закінчується довгим напівовальним кузовом. Овал кобзи, або спідняк, єсть випуклий і зі споду подібний до видовбаного гарбуза. Округлість овала кобзи, наче вінця у місці висовуються трохи вбік. У ній напроверчувані дірочки, а в них встромлені кілочки. Кілочки ці натягують короткі струни у кобзи. Округлість кобзи зветься брямка. Верхня настилка, на овалі зветься верхняк, або дейка. Вподовж нижньої частини, супроти ручки, прироблена дерев'яна планка, міцно прикріплена до брямки, є приструнник. До нього нав'язані усі струни кобзи. Струни нав'язуються, як у скрипці, до приструнника, котрий удержується дротом, зачепленим за дерев'яний гудзик (пупок). Пупок уверчений з-під споду, під дейкою у спідняку. Межи приструнником та голосником лежить кобилка-поріжок з дерева (підставка). На ній лежать усі дванадцять струн. Ручка закінчується вгорі головкою. В ній сидять кілочки, а на них накручуються струни. ...Кобза має дванадцять*

струн. Шість довгих... натягнені від приструнника вповодж усієї ручки і в голівці накручені на кілочки. Ці шість довгих струн зветься бунтами. Перші чотири довгі струни — баси. Перша з краю лівого зроблена з овечої кишки й обвинена так званою сухозлотицею; друга і третя теж баси і теж кишкові струни; четверта мідяна, дротова. П'ята — звана терція, а шоста — прийма»²⁰. Така назва п'ятої та шостої струн зафіксована у праці М. Лисенка «Народні музичні інструменти на Україні», що вперше була надрукована 1894 року у львівському часопису «Зоря» (№ 1) і перевидана в 1955 році. Але в написаному раніше (1874 р.) рефераті «Характеристика музикальних особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарём Вересаём» Лисенко ці струни називає навпаки: п'яту — приймою, шосту — терцією. Те, що це помилка, підтверджується підписами на нотному зображенні строю в тій же «Характеристике...». Стосовно устрою кобзи в рефераті сказано: «Обидві (струни, тобто п'ята й шоста. — В. К.) кишкові, римські, цєбто з кишок прозорих, вищого сорту. Останні шість коротких струн зветься приструнки. Всі вони кишкові»²¹.

До цього опису М. Лисенка маємо додати, що: а) інструмент був симетричної форми; б) отвір голосника мав форму шестилистника, хоча на інших кобзах Вересая вони були різними. Це підтверджується фотографіями О. Вересая з інструментом.

Зображення інструмента, дуже схожого на кобзу О. Вересая, можна побачити на малюнку з «Летописного повествования о Малой России» Рігельмана видання 1847 р., на обкладинці першого видання «Кобзаря» (худ. Штернберг, 1840 р.) та на малюнках Т. Шевченка. У XIX ст. були й інші зразки кобз (сім струн на грифі і сім приструнків). Одну з них описано в книзі Конопленка-Запорожця «Кобза та бандура», видану 1963 року у Вінніпезі. Відомості ще про одну кобзу (на ній грав Тарас Зінченко, повуличному Кобзар) зі слів Оксани Кобилонки з с. Миколаївки зафіксував П. Д. Мартинович: «Вісім струн дротяних; малих дві на тонкий голос; а восьми було великих: а як гра, то хвата, хвата с перебором... Восім великих, а дві малих: десять струн усіх. (Кобза. — В. К.) кругла: аршин ширини, а ручка на гвинтах і товщини в долоню, а сама (кобза. — В. К.) кругом

аршин, значит у „хрест“, кругла значить вона, а ручка сама аршин с четвертю [...], у чотирі пальці шириною... по цей бік струн коликом дірочка, продухвинка та шо голос видає, і по той бік струн одна і по цей бік одна: дві їх... на кругу — на вкосяк підложена під струни на вкосяк...»²².

Як бачимо, лютнеподібний музичний інструмент, за конструкцією схожий на кобзу О. Вересая (з незначною кількістю приструнків), був досить поширений в Україні приблизно до середини ХІХ ст.

III.

КОНСТРУКЦІЇ СТАРОСВІТСЬКИХ БАНДУР

Традиційні бандури тільки на перший погляд схожі на кобзу О. Вересая. Вони мали набагато більше приструнків, тобто струн, розташованих поза грифом, а тому їхні корпуси здаються більшими.

За свідченнями виконавців, «бандури є різні. Є й круглі, є й кривобокі»²³. За спостереженнями О. Фамінцина, «бандура має кузов овальний... Такий же корпус являє собою й екземпляр бандури музею С.-П. консерваторії»²⁴. Цей інструмент мав 4 струни на грифі, які називали басами, та 13 приструнків²⁵.

Схожу за конструкцією бандуру П. Братиці зафіксував 1870 року М. Лисенко. Вона також мала 4 басы, але 16 приструнків²⁶.

На бандурі М. Кравченка було 5 басових струн та 18 приструнків, які Ф. Колесса називав підструнками²⁷.

За описами К. Квітки, А. Українки, Ф. Колесси, на бандурі Г. Гончаренка 1908 року було 5 басів та 15 приструнків²⁸.

У Хв. Холодного «були бандури в 15 струн»²⁹.

За описом М. Сперанського, бандура Т. Пархоменка (1900 р.) мала 6 басових струн та 14 приструнків. «Корпус — цілковито кругла чаша біля 10 вершків в діаметрі й від 4 до 5 в глибину. Видовбаний з верби разом з грифом, пофарбований в темну червону фарбу»³⁰.

Вивчення конструкції бандури входило до старцівського навчального курсу «сповна науки». І. Кучугура-Кучеренко, згадуючи про «устиньську книгу музикову», розповідав, як панотець знайомив

його із бандурою: «...Оце диви... зветься кілками. У його це кілки позаправлені зветься накільник. У гору — ручка... лице... де струни зветься верхню декою або дейкою. Спідня частина зветься по нашому... харківському [...] спідняк. В чернігівців „кувзо“, або „кузо“. У полтавців зветь „ківшем“, або „спідняк“, або „пузо“. За нього струни чипляються. Внизу... ось воно (це він показує) зветься „грит“. Полтавці зветь „брямкою“, чернігівці — „наструнником“. „Наструнник“ під струнами: підставка або наставка, або „кобилка“. Посередені вирізана „продуховина“ ріжного виробу... зветься різно: „голосником“, „рожою“, або [нрзб.], або „зірка“, або „сливки“, або прямо круга звичайна дірка...»³¹.

Узагальнену характеристику зовнішнього вигляду бандур XIX — поч. XX ст. склав Г. Хоткевич: «Українська бандура являє собою таке: нижня дека (спідняк) — це круга, овальна або грушоподібної форми видовбана фігура, закрита зверху приклеєною, а то й просто прибитою верхньою декою („верхняк“) з прорізаним посередині отвором („голосник“). Ручка буває різної і довжини й ширини — на три струни, на чотири, на п'ять, на шість і більше; струни ці називаються „бунтами“; часто ручка робиться пустою всередині для легкості й для „згуку“. По окружності бандури, яка зветься „брямка“, йдуть „кілочки“ для „приструнків“, число цих приструнків не можна встановити точно, оскільки воно змінюється в дуже широких межах: від 6—30»³².

Таку велику різницю в кількості струн названо тому, що поняттям «бандура» Г. Хоткевич об'єднав усі відомі йому зразки струнно-щипкових інструментів — від кобзи Вересая із шістьма приструнками³³ до різних аматорських конструкцій бандур початку XX ст., які мали значно більше струн³⁴.

Традиційна українська бандура, як вважав відомий виконавець на старосвітській бандурі Г. К. Ткаченко, має 4–5 струн на грифі та 14–16 приструнків на корпусі. Найдавніший тип такого інструмента (1740 р.), відомий під назвою «бандура Недбайла», знаходиться у Санкт-Петербурзі, в Державному музеї театрального та музичних мистецтв. До речі, бандури XIX — поч. XX ст., що зберігаються в різних етнографічних музеях, найчастіше мають саме таку кількість приструнків.

Як бачимо переважно на всіх зображеннях ХІХ – поч. ХХ ст., традиційні бандури мали симетричну чи принаймні умовно симетричну форму. До винятків можна віднести хіба що асиметричну бандуру П. Древченка. Зміни в конструкцію інструмента вніс також і Г. Хоткевич, який, до речі, вважав себе першим, хто це зробив: *«Коли автор (Хоткевич. – В. К.) робив собі бандуру (1898 р.), то сказав майстрові поставити ручку асиметрично, виходячи з того, що при симетричній положенні майже половина деки зостається без струн... Це була перша зміна в народному інструменті»*³⁵. Можливо, так і було, проте на загальновідомій фотографії учасників етнографічного концерту до ХІІ Археологічного з'їзду та на фотографії трьох бандуристів (М. Кравченка, Т. Пархоменка, П. Древченка) бандурист Древченко зображений з максимально асиметричним інструментом. Враховуючи те, що старці взагалі були людьми консервативними, а Древченко ще й до того ж упереджено ставився до Г. Хоткевича³⁶, то навряд чи можна припустити, щоб старець перейняв від етнографа-дослідника конструкцію бандури. Ймовірніше, що в кінці ХІХ ст. з'явилися перші асиметричні бандури, проте значного поширення серед старців вони в той час ще не набули. Так само, як і металеві струни на бандурах, адже до ХІХ ст. музиканти використовували виключно жильні струни.

Отже, головною конструктивною відмінністю між кобзою О. Вересая та згаданими зразками бандур є суттєва різниця в кількості приструнків. Можливо, ця, на перший погляд, незначна деталь і була однією з причин плутанини в їхній класифікації.

До речі, в Україні існувала власна технологія виготовлення кобз та бандур, відмінна від західноєвропейської. Там корпус інструмента склеювали з певних частинок (так виготовляли скрипки, ліри і т. п.) чи з «клепок» – маленьких дощечок, яким надавали необхідної форми та складали з них корпуси інструментів (так виготовляли в Європі лютні, торбани, у Румунії – кобзи, у Росії – домри, балайки тощо). В Україні «спідняк», тобто корпус разом із грифом, видовбували із суцільної деревини, переважно рожевої верби.

IV.
СТРІЙ КОБЗИ

Кобза Вересая мала такий стрій: струни на грифі — соль, до, ре, соль, ля, ре; струни праворуч від грифа — соль, ля, сі, до-дієз, ре, мі.

№ 1³⁷



Чотири із шістьох струн, розташованих на грифі, об'єднані загальною назвою «баски» (соль, до, ре, соль), інші дві мають окремі назви: «терція» і «прийма». Такі європейські терміни щодо українського музичного інструмента не сприймав Г. Хоткевич: *«Звідки Вересай узяв ту номенклятуру, може дійсно прямо з Англії — не знаю, а тільки я знав багатенько бандуристів і ні від одного з них не чув таких назв. Теоретично вони не зрозумілі»*³⁸. Тут Гнат Хоткевич знову помилявся: назви струн зрозумілі, оскільки вказують на їхні функції: «баски» відповідають найбільш вживаним під час гри ступеням звукоряду, «прийма» — основна струна для виконання мелодії, «терція» використовується для терційної гармонізації*.

Для сприйняття кобзи О. Вересая як самостійного інструмента, відмінного від бандури, багатьом дослідникам ХХ ст. заважав стереотип, що нібито на українських теренах зберігся тільки багатопреструнковий інструмент з арфоподібним способом звуковилучення. На грифі такого інструмента мали знаходитися тільки баси, а мелодію чи супровід до пісні треба виконувати на приструнках. У вступі до перевидання праці М. Лисенка «Народні музичні інструменти на Україні» 1955 р. М. Щоголь пише: *«Шість басів своєї кобзи Вересай строїв так, щоб мати під рукою основні ступені обох ладів, в яких він строїв приструнки. Перші три баси (починаючи знизу) — це тоніка, субдомінанта й домінанта тональності СОЛЬ, а верхні три баси — тоніка, субдомінанта, домінанта тональності РЕ»*³⁹.

* Назви струн на грифах мали й бандури: у П. Братиці, М. Кравченка та ін., де відображали власне бандурні функції.

Однак ніхто не звернув увагу, що у Вересаєвої кобзи кількість приструнків була занадто мала для повноцінної гри арфоподібним способом. Мати шість басів до шести приструнків — досить дивна думка... З усього занотованого М. Лисенком репертуару О. Вересая (22 твори) лише один твір («Дудочка») можна повністю зіграти на тих шістьох струнах, які знаходилися поза грифом, для виконання інших діапазону не вистачає⁴⁰.

Для лютнеподібних інструментів потреби у збільшенні кількості приструнків не було — стрій інструмента завжди відповідає способу гри на ньому. А тому й на кобзі, як на лютнеподібному інструменті, можна було виконувати мелодії, взагалі відмовившись від приструнків, і використовувати одночасно кілька тональностей: соль, до, ре мажор та мінор. Бандура ж, як арфоподібний інструмент, для повноцінної гри повинна була мати 14–16 приструнків. Усі зафіксовані дослідниками зразки арфоподібних струнно-щипкових музичних інструментів — багатопристрункові і також мають до 14–16 струн. Їх може бути більше, та аж ніяк не менше.

V.

СТРОЇ СТАРОСВІТСЬКИХ БАНДУР

Стрій бандури, як арфоподібного інструмента, мав бути сталим і не міг змінюватися під час гри. Основним (вихідним) строем старосвітських бандур вважався мажор («на весело»), разом з тим значна частина страцівського репертуару передбачала виконання творів мінорного ладу («на жаліб»). Як саме вирішувалася ця проблема, можна зрозуміти, проаналізувавши уважно той фактичний матеріал, який зберігся завдяки дослідникам кінця XIX — початку XX ст.

Хоча бандури мали різну кількість басів та приструнків і їхні строї були досить схожі між собою, настроювання відбувалося за певною системою. Розглянемо деякі з них.

Стрій бандури П. Братиці.

Стрій бандури П. Братиці (4 струни на грифі (баси) та 16 приструнків) за описом М. Лисенка⁴¹ був такий:

№ 2



* У разі потреби ця струна підтягується на півтону (gis)

Стрій приструнків відповідав розумінню гри «на весело» Павла Братиці. Фактично ж це є ля-мажор, за винятком, як бачимо, звука *соль* другої октави, який, за приміткою М. Лисенка, при потребі міг підтягуватися на півтону (до *соль-дієз*).

Розташовані на грифі 4 струни (баси) — *ля, ре, мі, ля* — відповідають I, IV, V, I ступеням тональності ля-мажор. Кожна з чотирьох струн на грифі мала свою назву: басок, підбасок, терція, квінта. Зміст такої «номенклатури» (як іронізував Г. Хоткевич) можна було б розкрити, якби М. Лисенко записав на ноти кілька пісень П. Братиці разом з автентичним супроводом (так, як він це зробив з творами О. Вересая), тоді проявилися б функції басів і стало б зрозуміло, чи їхня функція відповідає назві, чи це лише спомин про еволюцію бандури від кобзи. На жаль, єдиний твір, дума «Про Хмельницького та Барабаша», зберігся із записом супроводу, перекладеним для фортепіано. Та все ж спробуємо проаналізувати запис мелодії, щоб визначити її спосіб перестроювання її «на жаліб».

Яким міг бути стрій бандури при виконання творів у мінорі («на жаліб»), може допомогти з'ясувати вокальна партія, її звукоряд такий:

*соль-дієз*¹, *ля*¹, *сі*¹, *до*², *ре*², *ре-дієз*², *мі*², *фа-дієз*², *соль*²
 I II III IV V VI VII

Це відповідає натуральному ля-мінору з нижнім увідним тоном (*соль-дієз*), підвищеним VI ступенем (*фа-дієз*) та інколи підвищеним IV ступенем (*ре-дієз*).

Порівняємо стрій «на весело» та стрій співу «на жаліб»:
 бандура:

*соль-дієз*¹, *ля*¹, *сі*¹, *до-дієз*², *ре*², *мі*², *фа-дієз*², *соль*², *соль-дієз*²
 I II III IV V VI VII VIII

спів:

*соль-дієз*¹, *ля*¹, *сі*¹, *до*², *ре*², *ре-дієз*², *мі*², *фа-дієз*², *соль*²

Як бачимо, звукоряд (стрій) бандури не сходиться із звукорядом співу. В таких випадках старці, керуючись зручністю та доцільністю, створювали певні «компромісні» строї, які дозволяли б якомога менше перестроювати інструменти з «весело» на «жаліб» чи навпаки *. При виконанні творів «на жаліб» ці «компромісні» строї, як правило, не зовсім відповідали звукоряду вокальної партії. Граючи на інструменті, виконавці намагалися всіляко оминати такі незручності своїх строїв, хоча іноді вони все ж проявлялися **.

Як уже зазначалося, основним, тобто вихідним ладом старосвітських бандур був мажор («на весело») або ж його умовний варіант, розрахований на подальші перестроювання. Переважна більшість старцівських псалмів, пісень та дум виконувалися у мінорі («на жаліб»), причому ввідний тон (тобто *соль-дієз*) з'являвся переважно в нижній частині звукоряду, а сам звукоряд існував із натуральним VII ступенем (тобто *соль-бекар*).

Як бачимо, на бандурі П. Братиці умовність мажору створювала нота *соль-бекар* у другій октаві. Ця нота була заготовкою для подальшого перестроювання «на жаліб», тобто був уже готовий VII ступінь натурального ля-мінору.

Якщо взяти за взірць стрій бандури П. Братиці, то переміна строю з мажору («на весело») на мінор («на жаліб»), у якому супроводжувалася дума, мала відбуватися так: перестроювався восьмий приструнок (*до-дієз* на *до-бекар*). В результаті стрій із підвищенням VI ступенем та ввідним нижнім тоном набував достатньої ладової виразності для мінорного супроводу думи «Про Хмельницького та Барабаша». Для іншого строю «на жаліб» треба було *фа-дієз2* перестроїти на *фа-бекар2*. Такий спосіб перестроювання бандур був традиційний, що зберігався та передавався разом

* Зрозуміло, що це не стосувалося строїв кобзи Вересая, оскільки для гри на грифі лютнеподібного інструмента не потрібно нічого перестроювати. Нотні записи творів О. Вересая демонструють звуковисотну відповідність між співом та супроводом.

** Однак вважати відхилення в мінорному і мажорному строї старосвітської бандури за прояв окремого етнічного ладу видається помилковим, оскільки, як уже підкреслювалося, такі строї мали дещо штучний, прикладний характер.

із «Устиянськими книгами». І. Кучугура-Кучеренко згадував про «устиньську книгу музикову», у якій йшлося про те, як чіпляти та настроювати струни. *«Чипляємо струни у ручці чи у грихві, маєм п'ять (струн. — В. К.). Перша щитається з лівої дірки у грихві, зветься основна. Перша з звуком (звуком. — В. К.) таким, як коли чув у скрипці бас найтовщій. По черзі далі: друга, третя, четверта, п'ята, шоста, сьома і восьма — оце вісім струн. Це будуть родичі по звуку. З восьмої почнем шчитати до останньої — другий ряд звуків: тонкий. Як би під голосним першим восьмим. Коли йдем ми до найтовшого баса от першої основної: зветься бунти, або октави. Ми нашчитаєм першої основної, а [нрзб.] із другою: це буде зватьця першою струною бунтів, другою зветьця по щоту третя від початку. Підбаски далі: підбасок робим перший основний. Останній бас, цеб-то п'ятий по щоту, рідний першій струні у бунтах. Коли нам треба найти різних по звуку три струни правою рукою (це зветься пари) основну першу — бауманом, другу під другим пальцем — указівником, восьму налаштувати треба під середній палець [нрзб.] струну. Для лівої руки по щоту п'яту узяти од першої основної і тепер почнем помаленьку, потехеньку щитати ці вміти, щоб привикали вухо до цих струн і пальці до розміру... На цьому строї можемо вигравати танкові пісні. Це стрій ВЕСЕЛИЙ (виділення моє. — В. К.) зветься. На ньому вчили щоб краще привикали пальці до гри різні дрібушечки. Коли нам треба зробити жалісливу кобзу (ідеться про бандуру. — В. К.) на жаліб, то ми повинні третю та десяту струни відпустити на половину вниз і ми маємо жалісливий стрій»⁴².*

Про те, що панмайстри вчили спочатку строїти бандури «на весело», а вже від мажорного строю відраховувати «на жаліб», ішлося також у розповіді бандуриста Петра Дригавки. *«У мене є росказ яка де струна з струною строїтьця. Який стрій на бандурі старий. Зараз перва с первим. Другий підструнок од первого підструнка. Другий с первою, третій с первим. Четвертий іс хорторою струною, п'ятий с первою, шостий с хорторою іс четвертим підструнком. Шоста і четвертий і хортора. Сьомий с первою струною, восьмий с первим підструнком, дев'ятий с другим підструнком, десятий з третім підструнком, далі: 11-ий з 4-им, 12 з 5, 13 з 6,*

14 з 7, 15 з 8, 16 з 9. І потім НА ЖАЛІБНИЙ СТРІЙ (виділення моє. — В. К.). Десятий — трохи одпускається, трохи небагацько. Трохи вниз спускається на жаліб іс третім. І так усього мається у строю у всіх парах двадцять одна струна. На харківській штиб двадцять одна струна упаде»⁴³.

Крім цих безпосередніх свідчень бандуристів-старців, переважна більшість зафіксованих строїв була також «на весело». Методологічно така система зрозуміла, оскільки навчатися гри потрібно на інструментальних творах — танцювальних мелодіях, а вони відповідали строю «на весело». Ось чому виконавська традиція й започаткувала цей стрій як основний, від якого походив стрій «на жаліб».

Стрій бандури М. Кравченка⁴⁴

Бандура Михайла Кравченка мала 5 струн на грифі (басів) та 18 приструнків.

№ 3

Бас Підбасок Хторова Перший Другий приструнки

Підструнки

Сумніви щодо незмінності цього строю виказував Ф. Колесса, який його зафіксував: «Не маємо певності, чи Кравченко часом не підстроював цього підструнка на Е (мі-бекар. — В. К.), яке неявно вчувається в супроводі до пісні про Саву Чалого, і чи він не змінює строю при танцювальних мелодіях»⁴⁵.

Постійні знаки альтерації (сі-бемоль та мі-бемоль) притаманні двом тональностям: сі-бемоль мажор та натуральний соль-мінор. Відсутність у басах обов'язкового тонічного звука соль та наявність сі-бемоль на трьох басових струнах переконує, що це все-таки стрій «на весело», тобто сі-бемоль мажор.

Далі Ф. Колесса зазначає, що «Кравченко співав (думи. — В. К.) у тональності *b*-moll (сі-бемоль мінор. — В. К.), яку ми в записах транспонуємо всюди на *a*-moll (ля-мінор. — В. К.), зазначаючи при ключі стале підвищення четвертого й шостого

ступеня»⁴⁶. Що ж стосується інструментального супроводу, то, виконуючи думи, М. Кравченко не перестроював бандуру «на жаліб», оскільки – при строї його бандури – навіть перестроювання десятого приструнка *мі-бемоль* на *мі-бекар* не створило б повноцінного звукоряду. Тому акомпанувати чи виконувати «перегри» з більш розвиненою музичною фактурою М. Кравченко не міг, бо тоді з'являлось би багато «музичного бруду». Як писав Ф. Колесса, «*акомпанемент... у Кравченка взагалі дуже скупий і одноманітний, зводиться до двох акордів: неповного тонічного тризвука без терції... і неповного домінантового без квінти...*»⁴⁷.

Стрій бандури М. Кравченка є яскравим свідченням того, що факт збільшення кількості струн бандури не є доказом удосконалення інструмента: на п'ять басових струн – дві функції (тоніка та домінанта).

Стрій бандури А. Гемби⁴⁸.

Стрій цієї бандури цілком відповідає системі настроювання попередніх бандур.



П'ять басових струн відповідають основним функціям ля-мажору, хоча порядок звуковисоти тут має свою власну черговість: *мі, ля, ре, ля* (V, I, IV, V, I). Останній басок *ля* можна вважати й першим приструнком, оскільки з нього, власне, й починається звукоряд гама ля-мажор.

Бандура музею Санкт-Петербурзької консерваторії (бандура Рубця).

До загальної системи строїв старосвітських бандур належить й інструмент, що зберігався у музеї Санкт-Петербурзької консерваторії. Щоправда, опис його строїв потребує певних коментарів. Так,

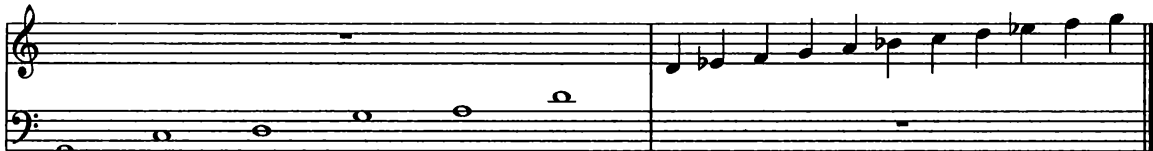
скажімо, у Хоткевича ⁴⁹ та Фамінцина ⁵⁰ цей інструмент згадується як бандура на 4 баси та 13 приструнків. За Фамінциним це т. зв. бандура Рубця, яка мала такий стрій:

№ 5



В «Українських народних музичних інструментах» А. Гуменюка ⁵¹ у бандури Рубця було 6 басів і 11 приструнків. Інструмент мав такий стрій:

№ 6



Цей же стрій бандури Рубця, щоправда без басів, надруковано і у львівському часопису «Зоря», № 1 за 1894 рік, с. 87.

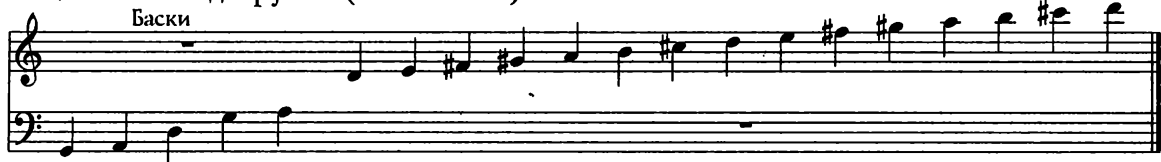
Деякі невідповідності звукорядів у записах Фамінцина та Гуменюка не заперечують загальної системи бандурних строїв, оскільки ці звукоряди мають у басах функції I, IV, V ступенів, хоча в приструнках у першому випадку бачимо мінор з підвищеним VI ступенем, а в другому – натуральний мінор.

Стрій бандури Г. Гончаренка ⁵²

№ 7

Підструнки («на весело»)

Баски



Щодо цього строю Ф. Колесса зауважував: «*Подаємо стрій Гончаренкової бандури за описом Климента Квітки, що разом із своєю дружиною, покійною Ларисою (Лесею Українкою) зайнявся схопленням Гончаренкових рецитацій на валики фонографа.* «Приведений звукоряд служив при супроводі думи „Про Олексія Поповича“ та „Про сестру і брата“, а також для мажорних

козачків». Далі Ф. Колесса пише: «Для виконання мінорних козачків Гончаренко перестроював підструнки ось таким ладом»⁵³.

№ 8 Приструнки («на жаліб»)



У Ф. Колесси наданий Климентом Квіткою та Лесею Українкою запис строю бандури Г. Гончаренка викликав сумніви. У будь-якого виконавця-практика він має викликати заперечення щодо достовірності.

Спробуємо проаналізувати стрій бандури Г. Гончаренка, користуючись нотними текстами його творів, записаних Ф. Колесою з валиків.

І. «Дума про Олексія Поповича».

Розглянемо партію бандури (партію супроводу) у думі «Про Олексія Поповича» та звернемо увагу на стрій приструнків, або, як писав Ф. Колесса, «підструнків».

У супроводі досить часто бачимо гамоподібні пасажі від ноти *ре* другої октави до ноти *ля* малої октави (які, до речі, розширюють зафіксований попередніми дослідниками діапазон приструнків).

№ 9 С. 436



№ 10 С. 437



Нота *ля* – це басок поруч із першим приструнком *ре*. Однак, як видно з попереднього запису строю бандури, ноти *до-дієз* та *сі* серед приструнків відсутні, отже, їх немає на чому зіграти.

Таких випадків доволі багато в творі *. Отже, це не випадковість чи помилка, а пасаж, який досить часто виконувався під час гри.

Візьмемо до уваги такий коментар дослідника: «Граючи на бандурі, Гончаренко зрідка натискає (виділено мною. — В. К.) пальцями

* Див.: Ф. Колесса. «Мелодії українських народних дум». С. 439, 440, 443 та ін.

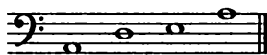
лівої руки довгі струни, натягнені здовж ручки (грифа. — В. К.), як то буває при грі на гітарі; через те кожна довга струна може видавати різні звуки»⁵⁴. Теоретично можна було б припустити ймовірність гри двох звуків на одній басовій струні ля, однак практично це зробити майже неможливо. Наприклад, низхідні музичні пасажі на бандурах виконувались т. зв. «ковзанням» по струнах (подібно до глісандо), однак останні три звуки в таких пасажах треба було б зіграти на одній струні лютнеподібним способом (та не лише шістнадцятими тривалостями, а й тридцять другими, тобто удвічі швидше)⁵⁵, а це практично неможливо*.

№ 11 С. 445



Розглянувши наведений Ф. Колессою нотний текст думи, бачимо, що для басів використовується лише такий звукоряд:

№ 12



Загалом же ноти, які використовуються під час супроводу думи, складають такий звукоряд:

№ 13 Звукоряд бандури Г. Гончаренка під час супроводу дум

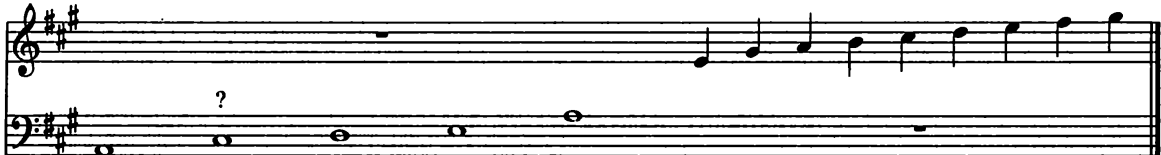


II. Танці («на весело»).

Розглянемо звукоряди та діапазони супроводу до народних танців, що виконувався «на весело».

1. «Горлиця»⁵⁶. Тональність ля-мажор; діапазон та звукоряд твору:

№ 14



* Подібних технічних пасажів не бачимо навіть у творах, які виконував на своїй кобзі, пристосованій до такого способу гри, О. Вересай, надрягаючи на перший палець щось схоже на штучний ніготь або плектр.

Серед басів трапляється нота *до-дієз*, та кожного разу над нею стоїть «?», а додаткова примітка Ф. Колесси підтверджує сумніви: «Середні і басові тони виходять на фонографі взагалі невиразно — через те і наш запис не вийшов повним»⁵⁷. Можливо, що бас *до-дієз* насправді брався на басовій струні *ля*, а отже, ніяк не міг бути басовою струною.

2. «Дудочка»⁵⁸. Діапазон приструнків та звукоряд такий:

№ 15



У 12-му та 13-му тактах (другий рядок) написані ноти, які неможливо заграти, оскільки їх немає серед приструнків бандури (*до-дієз, сі*).

№ 16



3. «Козачок № 1»⁵⁹. Діапазон та звукоряд такий:

№ 17



Якщо ми розглянемо такти 13–16,

№ 18



то побачимо, що їх також не можна зіграти при строї бандури, поданому Ф. Колессою.

4. «Козачок № 2»⁶⁰. У цьому творі – в тактах: 5-му, 7-му, 17-му, 28-му, 32-му, 33-му – також бачимо ноти, які відсутні на бандурі Г. Гончаренка при строї, поданому Ф. Колессою. Діапазон та звукоряд такий:

№ 19



5. «Полянка»⁶¹. Діапазон та звукоряд:

№ 20



Загалом же після огляду музично-ладової виразності танцювальних мелодій «на весело» можна скласти такий звукоряд:

№ 21



III. Танці («на жаліб»).

Розглянемо діапазон та звукоряд супроводів до народних танців, що виконуються «на жаліб».

1. «Метелиця».

№ 22⁶²

2. «Саврадим».

№ 23⁶³

3. «Молодичка».

№ 24⁶⁴



4. «Чоботи».

№ 25⁶⁵



В цілому звукоряд бандури Г. Гончаренка для виконання супроводу до танців «на жаліб» мав такий вигляд:

№ 26



Узагальнивши аналіз розглянутих зразків, можна зробити висновок, що звукоряд бандури Г. Гончаренка був такий:

1. Під час супроводу думи:

№ 27



2. Під час виконання танців «на весело»:

№ 28



3. Під час виконання танців («на жаліб»):

№ 29



Як видно із нотного зразка № 7, Климент Квітка та Леся Українка вважали, що бандура Г. Гончаренка мала 5 басів та 15 приструнків. Однак, розглянувши звукоряд інструмента на основі нотних записів творів, що на ньому виконувалися (нотні зразки №№ 27, 28, 29), переконуємося, що бандура Г. Гончаренка мала 4 баси та 16 приструнків.

Можливо, дослідники помилилися, підраховуючи кількість басів та приструнків. Бо, збільшивши фотографію Г. Гончаренка й О. Бородая з інструментами, при уважному розгляді можна досить виразно побачити на бандурі 4 басові струни та 16 приструнків.

Отже, реконструкція строю бандури за нотними зразками розшифровок Ф. Колесси переконує, що стрій бандури Г. Гончаренка мав відповідати такому звукоряду:

№ 30

Баси

Підструнки

Знаком * позначені ті ступені звукоряду, які потребували перестроювання на півтону вниз під час гри «на жаліб». *Соль-дієз* другої октави понижається до *соль-бекар* тільки один раз у творі «Козачок № 3».

Такий стрій бандури Г. Гончаренка відповідає конструкції, зображеній на фотографії (4 струни на грифі, 16 приструнків на корпусі), нотним записам Ф. Колесси, зробленим з валиків та загальної системі бандурних звукорядів.

Бандура Т. Пархоменка.

Інструмент Т. Пархоменка є зразком чернігівських бандур, а сам виконавець — один з останніх представників старцівської традиції. Пройшовши старцівську науку в кінці XIX — на початку XX ст., Т. Пархоменко вже не мав у своєму репертуарі історичних пісень та дум, перейнятих від панотця. Відповідно, коли увага до нього з боку інтелігенції зростає, він почав поповнювати свій репертуар з книжок.

Певні запозичення мав і стрій бандури Т. Пархоменка. Звукоряд його інструмента опублікував М. Сперанський з таким зауваженням: «Можливо, що при записі строю мали місце помилки, оскільки сам дописувач попереджав, що: „Настроює Пархоменко інструмент на слух, так що можливо лише приблизно вказати, між якими струнами знаходяться повні інтервали і між якими півтони“»⁶⁶.

Як і на всіх попередніх бандурах, стрій, зафіксований М. Сперанським, відповідає звукоряду «на весело».

Ось як виглядає запис строю за М. Сперанським:

№ 31



Стосовно цього запису є кілька зауважень. По-перше, стрій потрібно було записувати октавою нижче, оскільки таку теситуру не може мати жодна з бандур. По-друге, потрібно було узгодити тональність басів і приструнків. Тому, зробивши ряд виправлень, стрій можна записати таким чином:

№ 32



З чотирма бемолями є тільки дві тональності: ля-бемоль мажор та фа-мінор. Враховуючи те, що основним ладом бандури був мажор, а також тенденцію традиційних строїв до обов'язкової наявності в басах основних ступенів, спробуємо точніше встановити тональність. На користь ля-бемоль мажору свідчать три основні ступені цієї тональності в басах: ля-бемоль (I ст.), ре-бемоль (IV ст.), мі-бемоль (V ст.). Тональності фа-мінор відповідає тільки одна басова нота *фа*.

На жаль, дослідники «пісенної спадщини» Т. Пархоменка не зафіксували жодного автентичного супроводу в мінорі, тому провести якийсь аналіз та встановити спосіб перестроювання «на жаліб» неможливо.

Бандура Г. Ткаченка.

Досить своєрідний стрій мала бандура Г. К. Ткаченка. Згодом він сам розповідав про свій інструмент: «Мені порадили ходити на університетську гірку (м. Харків), де традиційні бандуристи збиралися. Тут я познайомився з кобзарем П. Древиченком. Трапилась мені і пошкоджена бандура, — там, де всякий непотріб продавали, оддав її в реставрацію. Бандурної гри я навчався сам, трохи у Древиченка, прагнув, аби засвоїти саму систему. Від нього я перейняв думу про „Олексія Поповича“, „Про сестру і брата“»⁶⁷. Сьогодні важко відповісти однозначно, що мав на увазі Г. Ткаченко, говорячи про засвоєння системи гри, тим паче супроводу дум, від П. Древиченка. Стрій бандури та музичних ладів для виконання рецитації у П. Древиченка, так як і його вчителя Г. Гончаренка, зовсім не схожі на стрій бандури та звукоряд співу Г. Ткаченка. Якщо П. Древиченко перейняв і спосіб гри, і хроматизований лад співу дум *, і традиційний (тобто «умовний») стрій інструмента, то Г. Ткаченко з цих трьох компонентів, притаманних традиційному виконавству, повноцінно зберіг лише спосіб гри. Все інше виявилось для нього недоступним, можливо, через недостатню музичну грамотність, що призвело до неправильних висновків з публікацій М. Лисенка, П. Сокальського, Г. Хоткевича та ін.

З усіх відомих старосвітських бандуристів натуральний мінор як основний стрій бандури був у Г. Ткаченка.

№ 33



Чотири перші струни звуться баси і відповідають I, IV, V, I ст. ре-мінорного звукоряду. Наступні дві — підбаски, що продовжують функції басів (IV, V ст.). Чотири баси і перший підбасок розташовані на грифі. Другий підбасок розташований першим на приструнках. За ним, власне, й починаються приструнки від *ре* першої октави до *ре* третьої октави. За словами Г. Ткаченка, для переходу на мажор («на весело») потрібно тільки перестроїти *сі-бемоль* першої октави на

* Див.: Ф. Колесса. Мелодії українських народних дум.

сі-бекар. Єдиний приклад твору «на весело» від Г. Ткаченка «Про Бондарівну» зовсім не переконує в існуванні такого способу настроювання. Мелодія «Бондарівни» відповідає соль-мажору (тобто, має при ключі *фа-дієз*), проте ця нота відсутня як у мелодії голосу, так і в партії бандури. Тому на слух і не виникають протиріччя між звукорядами співу та акомпанементу. Будь-які інші традиційні мелодії «на весело» (наприклад, танці від Г. Гончаренка) у цьому строї загра-ти неможливо. Якщо ж перестроїти всі *сі-бемолі* на *сі-бекари*, а *фа* на *фа-дієзи*, то стрій басів все одно не відповідатиме соль-мажору.

Як зазначалося раніше, такої кількості перестроювань старосвітські бандуристи ніколи не робили. Отже, кращого варіанту строїв для старосвітських бандур, ніж ті, що існували серед старців, навряд чи хтось зміг би вигадати.

* * *

Потрібно пам'ятати, що бандура, спосіб гри, репертуар і т. п. зберігалися та існували у старцівському середовищі протягом тривалого часу. Тільки усвідомлюючи місію старцівської інституції, можна зрозуміти виконавську систему бандуристів, завдання та можливості їхнього інструмента, систему строїв — вони були адаптовані до старцівського способу життя та співогри. На відміну від концертних виконавців, де пісенні жанри представлені під час виступу доволіно заради концертного успіху, тут існувала чітка система та визначена репертуарна стратегія. Тому дуже часто «крутити кілки» — перестроювати з мажору на мінор — потреби не було. Заспівати після псалми щось «веселеньке» було неможливо за всіма старцівськими законами.

З точки зору розвитку світської музичної культури та концертного виконавства т. зв. «компромісні» строї гальмували мистецький розвиток бандури. Тому вони й не задовольняли ні Г. Хоткевича, ні багатьох інших бандуристів нової генерації. Однак народні виконавські традиції існували окремо від шляхів подальшої академізації бандури. Потрібно усвідомити, що старець славив Бога, а не себе чи свою майстерність та віртуозність. Для нього було набагато важливішим те, про що він співав, аніж те, наскільки естетично це сприймалося.

Виконавський індивідуалізм кобзарів, бандуристів та лірників підштовхував окремих та найбільш талановитих музикантів до пошуку інших систем настроювання інструментів. Найбільш раціональні та функціональні засвоювалися та передавалися від учителя до учня й у такий спосіб зберігалися. Бандурист Хв. Холодний, про гру якого ходили легенди, використовував *«три строя: косий, скрипошний і бандуристий»*⁶⁸. Про їхнє існування знали навіть лірники. Один із них — Самсон Веселий розповідав: *«Буває стрій простий і косий. Простий строй у Гащенка, у Нетеси, що строї то немудряні, а у Макара строй косий»*⁶⁹. На жаль, ніхто з попередніх дослідників не записав тих строїв, і сьогодні можна робити тільки певні припущення щодо них. Єдиний зразок т. зв. «косо́го строю» подається в «Кобзарському підручнику» З. Штокалка, але без посилань на джерела, тому він не може бути доказом вірогідності та автентичної відповідності:

№ 34



Про *«скрипошний»* ідеться в розповідях виконавців, але лише у зв'язку із способом гри: *«Граю правою рукою й лівою. Правою трьома тільки пальцями, а лівою чотирьма пальцями, виходе так, як на скрипку»*⁷⁰, *«Метелица, Зорюшка, Бариня, Гопачка, Чоботи — всяких грає як би то на скрипці»*⁷¹. Стосовно *«простого строю»* можна припустити, що то був один із тих, які ми розглядали вище, тобто найбільш поширений серед бандуристів.

Нарікання бандуристів на те, що *«строї не ті стали і стало уже таке: ні те, ні се»*⁷², *«строї нові тепер стали, не ті»*⁷³ пов'язані із загальними тенденціями занепаду старцівських об'єднань та посиленням аматорства. З'являлися бандури з більшою кількістю струн, особливо на басах: *«Бандура Христенка має 12 басів і 19 приструнків»*⁷⁴. Тенденція модернізації бандур набула найбільшого поширення у ХХ ст. і продовжується й досі (Р. Гриньків), все більше віддаляючи новітні зразки музичних інструментів від оригіналу. Однак це стосується академічного спрямування, яке започаткували ще Г. Хоткевич, В. Ємець та ін. Їхнє бажання створити стабільний та універсальний музичний інструмент пов'язане, по-перше, із завданням вивести бандуру на концертну сцену, а по-друге — із нерозумінням мети старцівського виконавства.

При більш глибокому аналізі конструкцій та строїв старосвітських бандур важко погодитися з висновком Г. Хоткевича про повний інструментальний хаос: «... тут бачимо таку ж різноманітність, як і в формі бандури, як і в числі струн на ній. Та це й не дивно: поки інструмент не усталився, доти кожний був сам собі хазяїн»⁷⁵. Якщо стосовно форм інструментів можна погодитися («...бандури єсть різні. Є й круглі, є й кривобокі»), то в строях тих інструментів існувала певна загальна система. Можливо, перших дослідників заплутувало те, що кожний виконавець строїв власний інструмент під свій голос (а значить – у різних тональностях), а тому й створювалося враження, що системи настроювання немає, що «кожний сам собі хазяїн».

Однак, якщо транспонувати всі, принаймні вище розглянуті строї бандур, в одну спільну чи паралельну тональність, вимальовується зовсім інша картина – вибудовується певна система строїв.

№ 35 а) Ступені звукоряду строю П. Братиці

б) Ступені звукоряду строю бандури М. Кравченка

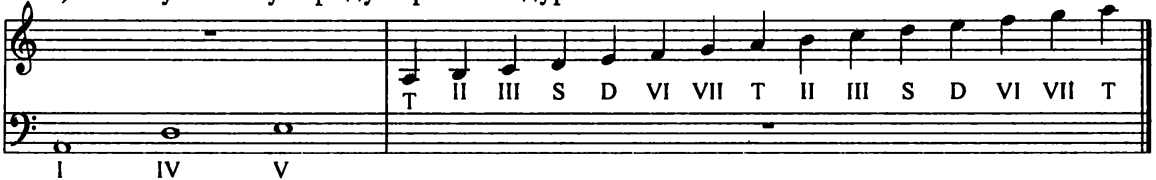
в) Ступені звукоряду строю бандури Гемби

г) Ступені звукоряду строю бандури Санкт-Петербурзької консерваторії

а) Ступені звукоряду строю бандури Г. Гончаренка



є) Ступені звукоряду строю бандури Г. Ткаченка



У цих нотних зразках подано строї бандур без повторення басових функцій: а) Братиці, б) Кравченка, в) Гемби, г) С.-П., д) Гончаренка, е) Г. Ткаченка. Незалежно від кількості струн на басах (4 чи 6), вони відтворюють звуковисоту, відповідну I, IV, V ступеням умовного мажоро-мінору приструнків.

Кількість приструнків лише збільшує або зменшує діапазон інструмента, але ніяк не впливає на систему його настроювання. Вона стає зрозумілою при оволодінні грою та виконанні традиційного репертуару. Саме таким шляхом опанування гри на бандурі пішли О. Сластьон, Г. Ткаченко та їхні численні наслідувачі, яких задовольняли і форми бандур, і їхні строї, і способи та прийоми гри, і унікальний репертуар. Г. Ткаченко відкидав усякі намагання «удосконалень», вважаючи, що бандура сформувалась у XVIII ст., ставши класичним зразком народного інструмента.

У приватному архіві автора та у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії (ІМФЕ) АН України зберігається звукозапис розповідей Г. Ткаченка: «Дуже прикро, дуже важко, що забули свій рідний інструмент. „Винахідники“ всякїї, темні люди у національному відношенні, не освоївши старосвітської бандури, почали її якось приспособлять до роялю, аби не „пасти останніх“». Прикро не стільки те, що продовжуються експерименти щодо модернізації інструмента (зрештою, процес пошуку — це нормальне явище), а те, що кобзарсько-лірницьке виконавство як елемент традиційної музичної культури й досі не визнане. Це породжує байдужість до творчих здобутків наших попередників. Треба зрозуміти дуже важливу й просту річ: якщо народ протягом століть створював музичний інструмент та насолоджувався грою на ньому, то інструмент не міг сформуватися

недосконалим. Українські музичні інструменти, так само, як і народні пісні, танці, малярство, архітектура, одяг тощо – це вияв національного характеру, художньої естетики, сформованої під впливом історичного розвитку, місця проживання, етнічного оточення. Тому коректне й дбайливе ставлення до традиційних інструментів – це показник культурного рівня та зрілості нації.

Отже, порівнявши строї кобзи О. Вересая та традиційних багатопрестрункових бандур XIX – початку XX ст., можна зробити такі висновки про відмінність між ними:

1. На грифі кобзи О. Вересая – шість струн, на кобзі Конопленка-Запорожця – сім, Тараса Зінченка – вісім. На Вересаєвому інструменті з 6 струн на грифі 4 басы (*соль, до, ре, соль*), які відповідають основним функціям I, IV, V, I ст. Дві інші струни («терція» й «прійма») служать для виконання мелодій.

На бандурах кількість струн на грифі становить 4–6. Найбільш поширений зразок: 4–5 струн, які відповідають функціям басів I, IV, V ст. мажорно-мінорного звукоряду приструнків.

2. На лютнеподібних кобзах приструнків було мало (від 2 до 7), оскільки вони мали другорядну функцію – збільшення діапазону, якого не вистачало при грі на грифі в одній позиції. Звукоряд цих приструнків був обумовлений виконанням творів, написаних для інструмента сталого строю. Стрій кобзи О. Вересая (*соль, ля, сі, до-дієз, ре, мі*) відображає звукоряд «на весело» із характерним для української музики підвищенням IV ступеня.

На приструнках бандур виконується мелодія та певний супровід, тому їхня кількість достатньо велика (14–16). Основний (вихідний) звукоряд настройки – «на весело», близький до мажору. Можливі незначні відхилення («компромісні» звукоряди), які спрощували перестроювання для гри «на жаліб».

VI.

ТРАДИЦІЙНІ СПОСОБИ ТА ПРИЙОМИ ГРИ
НА КОБЗИ ТА СТАРОСВІТСЬКІЙ БАНДУРИ

1.

Способи та прийоми гри на кобзі

Повернемося до реферату М. Лисенка «Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», де читаємо: «Кобзар грає ... сидячи. Інструмент під час співу тримається нахиленим, як при грі на гітарі. При виконанні танцювальних п'єс, коли співець лише зрідка підспівує жартівливо-веселі куплети, бандура (тут ідеться про кобзу. — В. К.) тримається зовсім вертикально. Лівою рукою виконавець охоплює гриф, натискаючи великі струни або ж щипаючи малі струни. Права рука перебирає струни як великими, так і малими пальцями, при чому на 2-й палець надягнений наперсток — металеве широке кільце, що переходить за перший суглоб пальця; в це кільце вставляється виструганий шматочок дерева (кісточка) з лози чи горіха, котрою кобзар під час гри зачіпляє за струни для видобування більш сильного, різкого звука... Супровід мелодії співу виконується головним чином на довгих струнах, причому виконавець в міру необхідності то понижує, то підвищує звук, подовжуючи або скорочуючи струни, притискаючи їх на грифі на тій чи іншій висоті. Малих струн виконавець не притискає, а грає на них, перебираючи обома руками й не змінюючи висоти звука»⁷⁶.

Отже, кобзар тримає інструмент нахилено, як гітару. Саме так грають на всіх лютнеподібних інструментах, де потрібно лівою рукою перетискати струни на грифі. Чому Вересай іноді тримав кобзу вертикально? Тому що під час виконання танцювальних мелодій кобзар у захваті починав пританцьовувати і для зручності гри змінював положення інструмента на вертикальне, спираючи його на ногу.

Існування «металевого кільця», одягнутого на другий (вказівний) палець правої руки, говорить про те, що саме цим «пристроєм» виконувалась мелодія, а басові звуки видобувалися першим (великим) пальцем.

Отже, в правій руці під час гри були задіяні перший та другий пальці, що підтверджує переважно двоголосна фактура інструментальної музики Вересая. Існування такого пристрою, схожого на сучасний штучний ніготь, звільнювало перший палець (на відміну від користування плектром на домрі чи мандоліні) для гри на басах, а також дозволяло використовувати вільний рух другого пальця (уперед – назад), виконуючи своєрідне тремоло. Такий прийом гри застосовувався у супроводі для підтримки довгих нот у співі дум та псалмів:

№ 36



Оригінальним був і спосіб звуковидобування – своєрідним ковзанням чи ударом по струні, коли після ковзання палець опинявся на сусідній струні. Це дозволяло під час гри відчувати опору, необхідну незрячим людям. При такому звуковилученні звук набагато голосніший у порівнянні зі щипком струни.

Гра лівою рукою нагадувала народний спосіб гри на скрипці в одній позиції, коли рука не рухається по грифу, а практично знаходиться в одному положенні, перетискаючи необхідні місця на першій або другій струні. Під час гри на грифі лівою рукою (в одній позиції) найвищий звук діапазону є нота *фа-дієз*, тому перший приструнок відповідно настроюється *соль*, а далі по звукоряду.

Навряд чи приструнки можна розглядати як процес мистецького удосконалення кобзи. Швидше це намагання спростити спосіб гри. У цьому контексті стає зрозумілим походження назви «приструнки» чи, за Ф. Колесою, «підструнки». Як усі автентичні терміни, вони відображають свою функцію: бути «ПІД основними СТРУНАМИ» чи «ПРИ основних СТРУНАХ». Отже, з'явилися вони пізніше від основних струн, і очевидно, що на давніх кобзах приструнків не було.

Можливості лютнеподібного способу гри незрівнянно більші, ніж арфоподібного (діатонічного), оскільки відсутні будь-які проблеми, пов'язані з перестроюванням («на весело» – «на жаліб») чи з раптовою зміною знаків альтерації під час гри:

№ 37⁷⁷





Ось приклади гри «на весело»:

№ 38⁷⁸ а)



б)



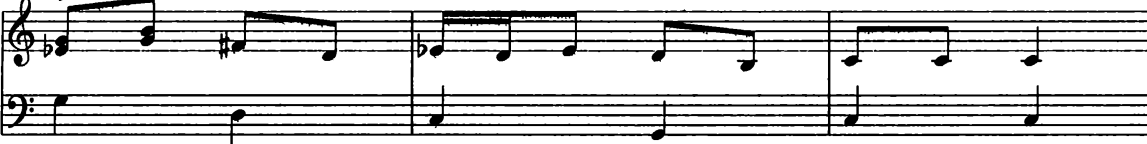
Наступні приклади демонструють різновиди гри «на жаліб»:

№ 39⁷⁹

а)



б)



У репертуарі О. Вересая були навіть твори, у яких поєднувалася мажорно-мінорна музично-ладова виразність:

№ 40⁸⁰



Подані нижче прийоми гри на кобзі потрібно розглядати лише в контексті фактури музичного викладу, тобто нотного матеріалу

творів О. Вересая, зафіксованих безпосередньо М. Лисенком. А тому слід дуже уважно ставитися до нотних матеріалів, що подають інші дослідники. Наприклад, у книзі А. Гуменюка «Українські музичні інструменти» помилково подано як «фактуру для виконання на старій бандурі» твір «Горлиця» з репертуару О. Вересая, якого немає в нотних записах М. Лисенка⁸¹.

Переграм до дум притаманний одноголосний виклад мелодії. Перегри виконуються притисканням струн на грифі пальцями лівої руки та видобуванням звуку другим пальцем правої руки (штучним нігтем).

№ 41



У супровадах та в інструментальних творах, записаних М. Лисенком, переважно бачимо двоголосний виклад.

№ 42



№ 43



У мелодійній лінії тут подекуди трапляються терції:

№ 44⁸²



Такі терції можна зіграти, притискаючи першу та другу струни пальцями лівої руки (2, 3), а видобути звук — одним рухом другого пальця (штучним нігтем).

Триголосна фактура музичного викладу трапляється зрідка:

№ 45⁸³



У першому такті тризвук можна заграти двома пальцями (1, 2 пр. р.). У другому такті — трьома пальцями (1, 2, 3 пр. р.), правда, якщо в цьому записі М. Лисенка ноти «*ре-ля*», «*до-соль*» не є двома різними варіантами басової партії.

Щоб розвіяти останні сумніви щодо гри на кобзі лютнеподібним способом (тобто притискаючи струни на грифі, а не на приструнках), треба порівняти діапазон приструнків із діапазоном виконуваних О. Вересаєм творів, іншими словами, треба перевірити, чи можна заграти ці твори на приструнках його кобзи. Нагадаємо, що стрій приструнків Вересаєвого інструмента і, відповідно, їхній діапазон був: *соль, ля, сі, до-дієз, ре, мі*. Якщо стрій приструнків при потребі можна було змінити (як на бандурі), то діапазон залишався постійний: практично в усіх творах він становить октаву (*соль-соль*). А тому, при всьому бажанні, з усіх зафіксованих творів заграти на кобзі як на бандурі можна було б лише танець «Дудочка» (діапазон *соль-мі*).

Окремо зупинимось на способі та прийомах гри під час супроводу дум. По-перше, перегри звучать в одноголосному викладі. По-друге, ці одноголосні перегри відповідають більш давньому в історії музики періоду ладового, а не гомофонно-гармонійного мислення. По-третє, присутність у переграх хроматизації, зміна ритміки, самостійність мелодійного викладу надає сольними інструментальним епізодам імпровізаційності в манері гри. По-четверте, супровід думи не дублює мелодію співу, а тримає кварто-квінтову педаль. Саме ця остання особливість і становить відмінність супроводу дум на кобзі, порівняно не лише з супроводом на бандурі, а й з супроводом на кобзі інших пісенних жанрів. *

Такий супровід відповідає загальному імпровізаційному стилю виконання дум. Саме музично-ладова імпровізація у співогрі характерна для інструментальної та вокально-інструментальної старосвітської музики багатьох народів світу. Існування

* Така особливість супроводу дум (тримання кварто-квінтової педалі) на кобзі свідчить про збереження найдавнішого способу гри на лютнеподібному інструменті.

нотних зразків дум та особливо перегр і супроводів дозволяють при бажанні реконструювати давню кобзарську систему гри на безпристрункових зразках кобз.



Супровід, що складається з одноманітного звучання кварто-квінтової педалі, виконується другим (вказівним) пальцем правої руки на третій та четвертій струнах грифу (*ре-соль*, *ре-ля*) та притисканням відкритої струни «соль» для добування ноти *ля* лівою рукою:

№ 47⁸⁵



Ось і відповідь на можливе питання, чому струна «соль» на грифі кобзи О. Вересая була єдина мідна: при відсутності ладків на грифі інструмента тільки так можна було вирівняти силу звука відкритої жильної та притиснутої мідної струни. Бурдонний кварто-квінтовий супровід використовувався під час гри на переважній більшості стародавніх інструментів у всьому світі. Він дозволяв виконавцю зосередитися на творенні змісту, художніх образів, сюжету, речитативному (декламаційно-співаному) висловлюванні тощо.

Аналіз способу та прийомів гри на кобзі О. Вересая свідчить про досить високі виконавські можливості такого типу музичного інструмента.

2.

Способи та прийоми гри на старосвітських бандурах

Г. Хоткевич у своєму дослідженні писав про існування трьох традиційних способів гри на бандурах. «„Чернігівський“ — коли

бандура держиться прямокутньо тіла, стоїть між ногами на ослоні чи на чім там сидить; ліва рука бере тільки бунти, права приструнки, але лише двома пальцями — вказівним і середнім, при чім звук береться рухом тих пальців у сторону пучки і в сторону нігтя, завдяки тому маємо особливе „тремоло“. „Полтавський“ спосіб — бандура тримається теж вертикально, але не цілком прямокутньо щодо тіла. Ліва рука бере теж тільки бунти, але іноді й приструнки... Того ж способу додержувалася й так звана „Зінківська наука“... І нарешті „харківський“ тип гри — це коли рука може брати і приструнки і баси. Інструмент при тім тримається паралельно корпусу тіла, руки обидві свободні й можуть брати й бунти й приструнки»⁸⁶. Одразу підкреслимо, що регіональна класифікація способів гри за Г. Хоткевичем досить умовна. Як зауважував один з останніх свідків кобзарського виконавства Г. Ткаченко: «Такий спосіб гри тепер називається „харківський“, але то помилка. Це не харківський. У Харкові навіть і бандуристів зовсім не було. А це приходили до Харкова жебрачить бандуристи других районів, здебільше із міста Зінькова, Полтавської області. І цей стиль гри, що тепер зветься „харківським“, єсть „зінківська наука“. В цьому стилі гри бандуру прикладають до серця і грають на приструнках обома руками, як лівою, так і правою, а баси беруться великим пальцем правої руки» (аудіозапис розповіді Г. Ткаченка з приватної фонотеки автора). Незважаючи на певні непорозуміння у класифікації способів гри, їх існування підтверджувалося розповідями свідків та численними зображеннями на малюнках та фотографіях. Стосовно давності походження кожного з цих способів, існують різні припущення. Г. Хоткевич вважав «чернігівський» спосіб гри найдавнішим, проте не залишив нам жодних підтверджень цього висновку. «Найбільш старого способу гри на бандурі дотримується кобзар Чернігівської губернії... Ліва рука його ударяє виключно по бунтах, вказівний і середній палець стоять перпендикулярно до деки, лише зрідка великий палець бере октаву від верхньої або нижньої терції... Цей спосіб тримати бандуру й пальці і є найстаріший: він не дає можливості для повнозвучного акорду та застосування всієї тієї кількості штрихів, які можливі на бандурі. Пізніша школа це та, якої дотримуються

харківські бандуристи, а також „зінківська наука“ Полтавської губернії. При цьому способі... ліва рука не прикута до бунтів... може брати і приструнки, і бунти, може давати швидку гаму вгору чи, перекинувшись через кілки, таку саму вниз, — взагалі при цьому способі гри, як я мав можливість переконатися на власному досвіді, бандура може дати масу можливих штрихів, до флажелетів і подібних тонкощів включно. Звичайно, з усього цього багатства сліпці-бандуристи володіють небагатьма, тим не менше в інструменті все це є... Полтавська губернія займає середнє положення між двома, описаними вище...»⁸⁷.

Очевидно, Г. Хоткевич вважав, що «чернігівський» спосіб гри давніший, бо він більш примітивний, а «зінківський», відповідно, — сучасніший, тому що більш складний. За логікою розвитку європейської музики мало бути саме так. Та в реаліях українського життя все виявилось трохи інакше.

У XIX ст. народна культура в Україні почала занепадати, кобзарі та лірники зазнавали утисків від влади та офіційної церкви, що ніяк не сприяло розвитку кобзарського чи бандурного виконавства. Пригадаймо, що саме тоді зникла школа гри на лютнеподібній кобзі, а оскільки бандура була зовсім іншим — арфоподібним — інструментом і не могла повноцінно повторити музичні функції кобзи, то, відповідно, почала спрощуватись музично-ладова виразність. Зникають імпровізаційні форми дум, натомість серед селян поширюється вульгаризований у міщанському середовищі романсовий стиль. Спрощуються всі виконавські складові: інструмент, манера співу та гри, спосіб гри, звукоряд, репертуар, звичаї, професійна мова. Така загальна тенденція призвела до поширення серед мандрівних співців навіть такого не притаманного українській музичній культурі інструмента, як гармонь, яка на кінець XIX ст. за конструкцією була найбільш простою в користуванні. Зрештою, вже не бандуристи та лірники впливали своїми традиційними піснями на середовище, а воно вимагало від них бажаного репертуару.

Отже, не можна вважати старожитніми більш примітивні форми виконавства, поширені в Україні у XIX ст. Скоріше за все «чернігівський» спосіб гри в тому вигляді, як його застосовували бандуристи XIX — поч. XX ст., був результатом національно-культурного занепаду. Те саме можна сказати й про «простокутне» тримання

інструмента, оскільки більш ранні — симетричні — бандури навіть незручно так тримати при «чернігівському» способі гри. Г. Ткаченко вважав, що «чернігівський спосіб» «народився від зрячих аматорів, цей спосіб давав можливість зрячому дивитись під час гри на струни... Цей хибний спосіб і поклав початок сучасному „вдосконаленню“ самої бандури»⁸⁸. Тут доречно згадати, що в 1738 р. указом російської імператриці у м. Глухові була заснована «півча школа», де вчили співу та гри на скрипці, гусях та бандорі, «даби могли на оних інструментах с нот іграть»⁸⁹, тобто була створена школа для зрячих музикантів.

Враховуючи симетричність конструкції давньої бандури, спосіб тримання інструмента (більш подібно до кобзи), прийоми гри (ковзанням на опорі), найдавнішими способами можна вважати початкові, спрощені варіанти «полтавського» та «зіньківського» способів гри. Саме вони, колись спрощені, але більш перспективні для подальшого розвитку з музичної точки зору, потребували більше часу на формування. Їх можна побачити на малюнку «Сліпець-бандурист» («Художественный листок» Тимма, 1860 р.), де зображена «первісна» (за Г. Хоткевичем) бандура на два баси й сім приструнків та спосіб гри на ньому. Інших документальних зображень більш раннього періоду поки що не знайдено. Саме цей народний спосіб гри зачарував О. Сластьона, Г. Хоткевича, Г. Ткаченка та багатьох інших його подальших пропагандистів. Ось які спогади залишив О. Сластьон про одного з останніх майстрів «зіньківської науки» Хведора Холодного: «Всі кобзарі, лірники та приватні особи, що чули й знали його, кажуть, що за експресією співу й за витонченістю гри немає йому рівного... Днями кобзар Опанас Бар, що був у мене, говорив про його гру, що нічого подібного він за все своє життя не чув — „було як сяде, як зашкряба, як затужить, та й сам заплаче і всі за ним“»⁹⁰.

«„Зіньківська наука“, власне та гра..., вважається найбільш вишуканою й складною — тамтешні кобзарі грають лівою рукою (зверху) по тих же струнах, що й права рука внизу, що наші Миргородські ніколи не роблять, за винятком дум, — тоді кобза (тобто бандура. — В. К.) прикладається майже плиском до грудей і ліва рука кладеться не на гриф, а на приструнки зверху...»⁹¹. Це зауваження О. Сластьона ще раз підтверджує міркування про те,

що супровід думи – стародавнього жанру – виконувався стародавнім способом гри. До речі, на Чернігівщині XIX ст. бандуристи майже не знали дум, тобто не володіли стародавнім традиційним жанром...

Попри все, існування трьох різних способів гри безперечно говорить про існування в історії бандури більш сприятливих часів, ніж у XIX – на початку XX ст., про неабияку популярність цього інструмента, його українське походження та становлення, про відповідність виконавських можливостей бандури до естетичних запитів народу.

Розглянемо пристрої, які допомагали бандуристам видобувати більш яскравий та сильний звук. Сучасна академічна виконавська школа бандуристів не може існувати без «штучних нігтів». Однак такі пристрої існували й у XIX ст. О. Фамінцин писав: *«Так за словами А. І. Рубця, бандурист грає на басках великим пальцем правої руки, на решта чотири пальці вдягає залізні кігті, якими й зачіпляє приструнки»*⁹². На фотографії, що подається в публікації А. Сластьона «Кобзарь Михайло Кравченко»⁹³, на правій руці кобзаря видно щось на зразок штучних нігтів. М. Гоголь у повісті «Страшна помста», досить детально змальовуючи постать старця-бандуриста, також згадує цей атрибут народного музиканта: *«Пальці з прикріпленими до них „кісточками“, літали, як муха, по струнах»*⁹⁴. На зображенні невідомих лірника та бандуриста досить виразно проглядають на другому та третьому пальцях правої руки пристрої для видобування звуку. За цими фотографіями досить складно зрозуміти конструкцію таких «нігтів», проте сам факт існування спеціальних засобів для видобування звуку – безперечний. Вони зафіксовані навіть у «Музичному словнику» Г. Рімана: *«Спосіб гри: пальцями й „кісточками“, вдягненими на пальці за допомогою кілець»*⁹⁵.

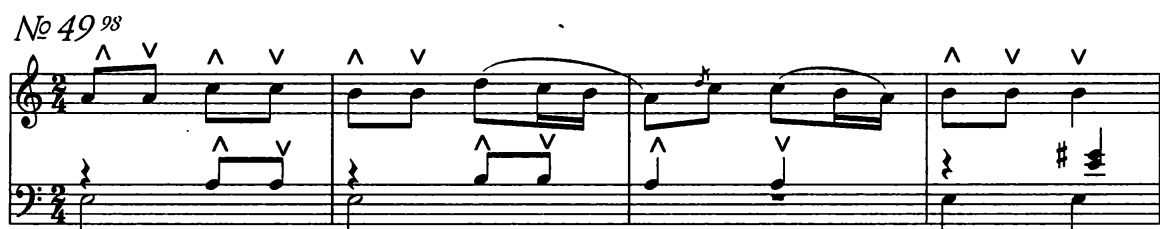
У зв'язку з відсутністю розвідок чи досліджень щодо автентичних прийомів гри на бандурах автор користувався окремими розрізненими коментарями та нотними записами інструментальних творів і супроводів пісень. При цьому треба взяти до уваги, що старцівські об'єднання, як надзвичайно консервативні інституції, накладали на виконавські прийоми братчиків певні заборони: будь-які новації чи

віртуозність вважалися «не без участі рук нечестивого, за допомогою якого тільки й можна виробляти подібні штуки»⁹⁶. А тому переважна більшість бандуристів намагалася знаходитись у межах дозволеного.

Уся система прийомів гри була розрахована на незрячих виконавців і базувалась на своєрідному «ковзанні» зі струни, яка звучала, на опорну, сусідню з нею. Схожий прийом у сучасному академічному виконавстві зветься «удар». Така система гри допомагала незрячим музикантам постійно відчувати опору під пальцями рук та орієнтуватись у розташуванні їх на струнах. При «чернігівському» способі гри використовувались переважно 2-й та 3-й пальці правої руки та 2-й або 3-й – лівої руки. При «полтавському» способі – 2-й та 3-й пальці правої руки, а також 2-й, 3-й та іноді 4-й пальці лівої руки. При «зінківському» – пальцями правої руки бандурист працював таким чином: 1-й знаходився на басах, 2-й та 3-й грали мелодію. Пальці лівої руки (2, 3, 4) грали на приструнках.



Один із найбільш поширених прийомів гри серед бандуристів усіх виконавських традиційних шкіл був «відбій», тобто подвійний рух пальців (уперед-назад) на одній струні, створюючи, за висловом Г. Хоткевича, «своєрідне тремоло». Особливо ефектно цей прийом звучить при виконанні його терціями правою рукою («чернігівський» та «полтавський» способи гри), а також почергово (або разом) правою і лівою рукою («зінківський» спосіб гри).



Будь-які низхідні гамоподібні пасажі на приструнках виконувались або одним пальцем правої руки (2 чи 3), або почергово двома пальцями (2 і 3) правої руки, зв'язуючи акцентами сильні

долі у групи. Це надавало виконанню таких низхідних гамоподібних пасажів більшої ритмічності.

№ 50⁹⁹ С. 529 С. 534 С. 540

2, 3, 2. 2, 3, 2, 3, 2, 2, 3. 2, 5 3 2, 3. 2, 3, 2, 3.

До т. зв. «дрібної» техніки гри належали численні варіанти інструментальної мелізматики. Вони й надавали, особливо супроводам до пісень та дум, імпровізаційного характеру виконання, а в танцях оздоблювали своєрідними мережанками головну мелодійну лінію.

№ 51¹⁰⁰

До прийомів гри з використанням «великої» техніки гри належать «терції», які, крім вище згаданого «відбою», виконувались простим прийомом «ковзання».

№ 52¹⁰¹ С. 468

Про акорди потрібно сказати окремо, оскільки серед бандуристів, особливо «чернігівського» способу гри, побутувало переконання про неможливість грати на приструнках першим пальцем правої руки через його фізіологічну будову. Тому чотиризвучні акорди використовували в супроводах пісень та дум бандуристи, що володіли «полтавським» та «зіньківським» способами гри.

№ 53¹⁰² С. 450 С. 539

У цьому нотному зразку «зіньківського» способу гри¹⁰² мелодійну лінію «А» разом із терцією (*соль-дієз*) грають на приструнках 2-м та 3-м

пальцями правої руки, басову партію «В» — 1-м пальцем правої руки. Ліва рука заповнює прогалину тризвуку, виконуючи середню мелодійну лінію (мі), тобто заповнює місце між 1-м і 2-м пальцями правої руки. При такому положенні рук та пальців залишається незмінним спосіб звуковилучення «ковзанням». Якщо спробувати зіграти перший мажорний акорд, записаний у скрипковому ключі, 1-м, 2-м та 3-м пальцями правої руки, а басову партію лівою рукою, стає очевидним, що права рука не зможе взяти усі три звуки «ковзанням» і позбудеться опори, що для незрячого музиканта означало би втрату орієнтації на інструменті.

Найбільше запитань виникає з одним із найпростіших та найефектніших прийомів гри — «глісандо», оскільки провести пальцем вгору чи вниз по приструнках доволі просто навіть для недосвідченого виконавця. Але серед нотних зразків, записаних від традиційних бандуристів «полтавського» та «зіньківського» способу гри, використання такого прийому гри НЕ ЗАФІКСОВАНО. Г. Ткаченко, єдиний виконавець, що пропагував «зіньківську науку» в другій половині ХХ ст., користувався «глісандо» переважно між куплетами пісні чи при кінці твору, або інколи між «уступами» думи. Виконував він його 2-м або 3-м пальцем лівої руки і тільки в напрямку від першого до останнього приструнка, а правою рукою у низхідному русі не грав жодного разу. Така ситуація є досить незрозумілою, оскільки низхідні гамоподібні пасажі були одними з найпоширеніших прийомів гри серед бандуристів*.

№ 54¹⁰³ (Бандурист Пасюга)

№ 55¹⁰³ Бандурист І. Кучеренко

№ 56¹⁰⁴ Бандурист Г. Гончаренко

* Потрібно ще раз підкреслити, що коли йдеться про традиційних, або старосвітських, бандуристів, то маємо на увазі тільки тих, хто пройшов панотчу «сповна науку», «одклінщину», «визвілку» і хто входив до складу певного старцівського гурту.

У той же час ігнорування старцями-бандуристами прийому гри «глісандо», можливо, було викликане особливостями їхньої виконавської діяльності, як от: а) ускладненням орієнтації на бандурі при поверненні після «глісандо» на мелодію; б) існуванням заборони на використання ефектних прийомів гри у старцівських духовних осередках; в) зневагою «вчених дідів» до технічно примітивних (хоча й ефектних) прийомів гри; г) недосконалістю конструкції штучних нігтів.

Досить своєрідним у незрячих бандуристів був інструментальний супровід співу. В ньому проявилася народна методика оволодіння грою: спершу завчалися на слух слова та мелодія, потім мелодія пісні підбиралась на приструнках, до неї додавався бас і вже тоді, залежно від способу гри, або до мелодії додавалась терція, або створювався простенький супровід. Ось чому дублювання основної мелодії співу супроводом є традиційною формою акомпанементу серед незрячої братії бандуристів.

№ 57¹⁰⁰ «Пісня про смерть козака» (від бандуриста С. Пасюги)

Гей, на го - рі на мо - ги - лі Гей, на го - рі на мо - ги - лі.

Бандура

На ши - ро - кій У - кра - і - ні.

Розглянемо ще кілька зразків інструментальної фактури гри різних бандуристів.

№ 58 а¹⁰¹ «Метелиця»

№ 58 б¹⁰²

(Бандура)

(Спів)

№ 58 в¹⁰³

«Полянка»

№ 58 г¹⁰⁴

«Чоботи»

У порівнянні з простою музичною фактурою творів для кобзи О. Вересая, для бандурних творів та супроводів характерна гармонійна наповненість три- й чотириголосними акордами (зразок «а»), стабільність знаків альтерації (зразки а, б, в), відсутність одностайних мелодійних викладів, гамоподібні низхідні пасажі (зразки в, г, д). Особливо часто використовуються мелодійні фігурації терцієвого

викладу у змінних темпових тривалостях. Але існували й певні музичні невідповідності. Так, незмінність звукоряду на приструнках («компромісні» строї) іноді призводили до дисонансу між голосом та супроводом (зразок 57 – 3-й такт, 58 – 5, 7 такти), не кажучи вже про супроводи до дум Г. Гончаренка, де взагалі мінорний спів накладається на мажорний супровід. Можна шукати усіляких «музикознавчих» пояснень, як, наприклад, стосовно «Метелиці», записаної від Г. Гончаренка (зразок 58): мовляв, у п'ятому такті *фа-дієз* відповідає підвищеному VI ст., що характерно для... і т. д., і т. п. Проте цілком очевидно, що *фа-дієз* – залишок основного строю «на весело» (ля-мажору) і він не данина музично-ладовій традиції, а всього лише компромісна нота для швидкого перестроювання для гри «на весело». Ось чому в нотних зразках народних танців використовувалася досить обмежена теситура при існуючому, достатньо широкому, майже в три октави, діапазоні інструмента. Нікому зі старосвітських бандуристів не вдалося використати весь бандурний діапазон. Тільки Г. Ткаченко досяг цього за рахунок впровадження змін у традиційні строї. Його система настроювання ближча до концепції Г. Хоткевича, аніж до старцівських строїв. Будь-які підвищення ступенів чи їхня раптова відміна, така характерна для музики кобзаря Вересая, на бандурах є неможливою. Тут діє принцип: одна струна – один звук. Стабільність висоти звуку на приструнках вимагала зовсім іншого музичного мислення, скоріше гармонічного, ніж ладового.

VII. КОБЗА ТА БАНДУРА

Проаналізувавши конструкцію, стрій та спосіб гри кобзи й бандури, ми неодмінно доходимо висновку про значно пізніше походження багатопрестрункової бандури порівняно з лютнеподібною кобзою.

Конструкція музичного інструмента, його стрій, а значить і спосіб гри відповідають певному етапу в історії розвитку музики. Отже, процеси, що відбувалися в європейській музиці – такі як поширення 12-ступеневого ладу та гомофонно-гармонічної музичної системи – вплинули й на появу багатопрестрункової бандури в Україні.

В українській музичній культурі, як одній зі складових європейської культури, повинен був з'явитися інструмент зі сталим, незмінним звукокорядом, що дозволяв би гармонізувати мелодію, тобто грати акордами (використовувати гомофонно-гармонійну систему). Кобза ж за рівнем свого технічного та виконавського розвитку того часу була непридатною для цього. *

Ось чому супроводи дум, що виконувалися на кобзі й бандурі, так різняться між собою. У зв'язку з цим буде доречно пригадати публікацію С. Грици «Музыкальные особенности украинских народных дум». Зокрема авторка зауважувала: «Думи, при їхній очевидній інтонаційній і стилістичній єдності, неоднорідні, вони знаменують перехід від тетракордної діатонічної системи мислення до гомофонно-гармонійної»¹⁰⁵. А далі в публікації йдеться власне про відмінності між супровадами дум на кобзі й на бандурі. Так, скажімо, серед особливостей акомпанементу на кобзі О. Вересая, що відповідає більш ранньому музичному періоду, є «характерні тут кварто-квінтови педали»¹⁰⁶. А для супроводу більш пізнього часу, зокрема супроводу на бандурі, фактура «...акордово-гармонійна з певними тоніко-домінантними співвідношеннями»¹⁰⁷.

Порівнявши основні характеристики кобзи О. Вересая та зразків старосвітських бандур ХІХ — початку ХХ ст., можна зробити висновки про існування суттєвих відмінностей між ними за такими ознаками:

- а) у конструкції та побудові (зокрема різна кількість приструнків та струн на грифі, що мають різні функції);
- б) у строях інструментів (відповідають різним виконавським функціям);
- в) у способі гри (конструкція та стрій адаптовані до певного способу гри).

Відомо, що в Україні струнно-щипкові інструменти називалися: кобза, бандура й торбан. Два з них — бандура й торбан — зберегли свої традиційні назви, отже, лютнеподібний інструмент, описаний М. Лисенком у працях «Характеристика дум та пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» та «Народні музичні інструменти на Україні», є кобзою. Оскільки інших, документально засвідчених та

* Це ще один доказ на користь припущення про значно пізніше походження багатопристрункової бандури в порівнянні з лютнеподібною кобзою.

досліджених зразків цього інструмента немає, то потрібно визнати, що кобза О. Вересая за всіма характеристиками є лютнеподібним інструментом. Це останній і єдиний, що зберігся до кінця XIX ст.

* * *

Таким чином, можна стверджувати, що українська кобза існує не лише в піснях та переказах, а й у реальному житті. Кожний охочий нині має можливість навчитися співати в супроводі кобзи й у такий спосіб доторкнутися до чистої кобзарської традиції.

Усвідомлення того, що українська кобза – живий інструмент, є вкрай необхідне, аби запобігти усіляким інсинуаціям та пересмикуванням в історії українського народного інструментарію. Можливо, таким чином вдасться зупинити поширення штучних домро-гітарних кобз, створених та нав'язаних українській музичній культурі з єдиною метою – не допустити відродження справжніх виконавських традицій.

Чому ж попередні дослідники кобзарства не класифікували інструмент О. Вересая як, принаймні, останній зразок лютнеподібної кобзи?

По-перше, протягом XIX–XX ст. досить наполегливо пропагувалась думка, що давня кобза – інструмент безприструнковий. А оскільки приструнки вважалися характерною рисою лише бандури, то й кобза Вересая зі її шістьма приструнками розглядалася як один з еволюційних ступенів становлення бандури.

По-друге, відсутність у XIX – на початку XX ст. достатньої кількості фахівців з музичної етнографії спричинилася до аматорських захоплень, а не наукових досліджень у цій галузі.

По-третє, авторитет дослідників «першої хвилі» (М. Лисенка, О. Фамінцина, Г. Хоткевича та ін.) був вагомим аргументом для наступного покоління, переважна більшість якого не була музикантами-практиками. А як свідчить досвід – дослідження старосвітського музичного інструментарію потрібно починати з практичного оволодіння грою.

По-четверте, для самих народних співців-музикантів, принаймні в ХІХ — на поч. ХХ ст., назва інструмента не мала особливого значення. Хоча більшість виконавців називала свій інструмент бандурою, а себе бандурщиками, та поруч з ними були й такі, як Вересай, Древиченко, Гащенко, Кучугура-Кучеренко та ін., що вживали обидві назви — і «кобза», і «бандура». Загалом же важко говорити про інструментознавчу класифікацію, оскільки існує лише одна, більш-менш повноцінна характеристика кобзи. Можливо, і її автор, М. Лисенко, потрапив під вплив загальноприйнятої думки, оскільки, нагадаю ще раз, писав: *«За наших часів кобзу (що й бандуру) вважають за один і той самий інструмент...»*. М. Лисенко написав *«вважають»*, а не *«вважаю»*, оскільки, мабуть, мав певні підстави для висвітлення тільки загальної думки. Малоімовірно, що такий видатний дослідник української музики не помітив різниці, наприклад, у способах гри О. Вересая й П. Братиці.

Отже, кобзу О. Вересая почали пропагувати як типовий зразок української бандури. Таке уявлення про цей інструмент переходило з одного видання в інше, з'являлося в часописах, дослідженнях, словниках тощо. Загалом же, рівень обізнаності в народній музичній культурі був низький. Так, під фотографією лірника з лірою в одному з київських видань був такий підпис: *«Сліпий кобзар з бандурою»*. Навіть такий відомий дослідник, як П. Житецький, заплутався у власному розумінні назв співців-музикантів. Спочатку він упевнено заявляв, що *«серед тих старців, і теж не пізніше ХVІ століття, установилася і журлива мелодія дум»*¹⁰⁸, та, мабуть, злякавшись такої, як на той час досить крамольної, думки, він вирішив дещо пом'якшити її, зменшивши увагу до старцівства та підкресливши *«кобзарство»*: *«Але це було вже нове покоління співаків, котре називало себе не бандуристами, а кобзарями»*¹⁰⁹. *

Щоб зрозуміти причини деяких помилкових висновків іншого авторитетного фахівця в галузі народного інструментарію — О. Фамінцина, треба знати методикку його досліджень, тоді стане ясно, чому він зробив висновок, що *«кобза вважається ононімом бандури»*¹¹⁰. Матеріали

* Таке трактування виглядає трохи дивно: виходить, коли були старці, що грали на кобзах, вони називалися бандуристами, а коли кобза зникла, вони стали називатися кобзарями.

для своїх досліджень О. Фамінцин знаходив у літературних та історичних джерелах переважно іноземного походження. Так, наприклад, інформацію про інструмент та музику О. Вересая він запозичив із публікації М. Лисенка у львівському часопису «Зоря». Інформацію про інші українські інструменти він також вивчав лише за розвідками Лисенка, Рубця, Закревського та ін. Чи можна зробити правильні висновки, не чувши жодного виконавця? Як результат – кобза Вересая знову потрапляє на сторінки наукової літератури як зразок типової української бандури. Класифікувавши таким чином інструмент, дослідник вирішив установити його походження. Та складається враження, що О. Фамінцин шукав не коріння української кобзи чи бандури, а схожі назви інструментів інших народів. Зокрема, він навів у своїй праці конструкцію та стрій румунської кобзи, але зігнорував свій же висновок про те, що кожен народ може запозичити лише назву, а музичний інструмент створить відповідно до своєї історії та культури. Саме тому румунська та українська кобза мало чим схожі, хоча й мають однакову назву *. А родовід української бандури О. Фамінцин вивів від англійської бандори, за що його пізніше критикував Г. Хоткевич: «...англійська бандора зовсім не обходила Західної Європи. В кожній країні були свої інструменти подібної назви: французька *mandore*, еспанська *bandurria*, італійська *randora*, німецька *bandore*, – то інструменти спільної назви»¹¹¹.

Порівнюючи зображення багатопрестрункової бандури 1740 року та фотографію англійської бандори з книги О. Фамінцина, важко зрозуміти, як автору такої фундаментальної наукової праці могло спастись на думку, «що інструменту, який був винайдений в Англії та обійшов усю Європу., судилося стати народним інструментом малоросів»¹¹².

Як уже підкреслювалося, в Україні було прийнято вважати бандурою саме багатопреструнковий інструмент з арфоподібним способом гри **.

* Мабуть, кобзи у різних народів існували й раніше, бо ще в 1648 р. польський автор Зіморович писав: «...w kobze ukrainska...»¹¹¹.

** До речі, О. Фамінцин вважав: «Застосування приструнків на малоросійській бандурі варто визнати винаходом малоросів»¹¹³.

Однак є певні документальні свідчення, що говорять, здавалося б, про інше:

Берггольц (1721 рік): «...ми слухали сліпого козака, що грав на бандурі, інструменті, який схожий на лютню з тією лише різницею, що не такий великий і має менше струн»¹¹³.

Штелін (1770 рік): «...бандура, як за своєю будовою, так і за звуком, доволі подібна до лютні; лише тільки шийка коротша і зазвичай споряджена меншою кількістю струн»¹¹⁴.

Беллерман: «Бандура — маленька лютня... інструмент, що супроводжує спів, бандура — знаряддя вельми цінне, оскільки тон її доконечно подібний до тону лютні»¹¹⁵.

Раковецький (1820 р.) свідчив, «що бандура частіш за все буває „о семи струнах“, про приструнки, відповідно, й тут ще нема мови»¹¹⁶.

Подібних свідчень, у яких під назвою бандура йдеться про лютнеподібний інструмент, досить багато. Одна справа, коли з давнім лютнеподібним інструментом («козацькою лютнею») ототожнювали кобзу, і зовсім інша — бандуру, яку ми сприймаємо виключно як багатопреструнковий арфоподібний інструмент. В чому ж причина такої плутанини? Або наші співці-музиканти у XVIII ст. грали на інших музичних інструментах, або в прикладах О. Фамінцина йдеться не про українську бандуру. До певної міри ситуацію прояснюють такі слова О. Фамінцина: «В Енциклопедичному Лексиконі розрізняють **бандури** (виділено мною. — В. К.), що мають від 8 до 24 і більше струн, причому додається, що „на останніх“ не всі струни натягуються вздовж клинка, половина на самому корпусі»¹¹⁷. Зрозуміло, що йдеться тут не про один, а про різні музичні інструменти — кобзу, бандуру, а можливо, й торбан. Враховуючи, що «Енциклопедичний лексикон» вийшов у світ 1830 р., можна зробити висновок, що на початку XIX ст. у музичному побуті існували всі ці музичні інструменти. Не зрозуміло лише, чому ж ті лютнеподібні інструменти, схожі за описами на кобзу, називали бандурами.

Повертаючись до попередніх описів бандур, так схожих на лютню, зауважимо, що всі ці свідчення стосувалися виключно світської культури (або «бандуристів-потешників» за О. Фамінциним), тобто придворних музикантів XVIII ст. Цілком очевидно, що світська культура Польщі, України, а згодом і Російської імперії

знаходилась під впливом культурних процесів Західної Європи. Мода на музику та на інструменти, хоча й з деяким запізненням, все ж доходила до аристократичних кіл Росії. У випадку з кобзою та бандурою царський двір приваблювали не українські народні інструменти як такі, а їхня схожість із європейською лютнею й бандорою та пристосованість до європейської музики. Саме тут і криється причина непорозумінь навколо «кобзи-бандури». Як відомо, свого часу кобза була широко відома не лише серед шляхти, а й серед простого люду. Рігельман писав: *«Гра їхня буває більше на скрипках, на цимбалах, на гусях, на бандурі й на лютні... А по селах грають також на скрипках, на кобзі (рід бандури)»*¹¹⁸. Цілком зрозуміло, що назва «кобза», широко вживана простолюддям, не могла побутувати ані серед польської та української шляхти, ані серед російського дворянства. А тому з появою модної бандори, яка так само була лютнеподібним інструментом, кобзу — «козацьку лютню» — почали називати більш шляхетною та модною назвою «бандора», або «бандура». Саме під цією назвою вона потрапила до аристократичних кіл Росії, залишившись насправді тією ж самою «козацькою лютнею» — кобзою. Іноземці перейняли назву «бандура» від російських дворян та їхніх придворних музикантів, а оскільки ця назва стосувалася музичного інструмента без приструнків, що нагадував їм лютні, то вони й порівнювали бандуру з лютнею. Таким чином українська кобза стала бандорою чи бандурою.

* * *

Що ж стосується української бандури, то неможливо документально засвідчити, коли вона виникла як самостійний багатоприструнковий інструмент. Відомо, що в 1740 р. існував подібний музичний інструмент. Враховуючи високу розвиненість української музичної культури доби бароко, надамо на формування інструмента й виконавської школи не більше 100 років — отже, можна припустити, що він з'явився у XVII ст. Такий тип інструмента й не міг виникнути раніше, ніж сформувалася гомофонно-гармонійна музична система.

Плутанина назв двох інструментів — кобзи й бандури, які тривалий період побутували в одному середовищі, виникла як наслідок еволюції бандури від кобзи: з появою на кобзі перших приструнків, тобто ще на етапі формування бандури, коли спочатку цей багатострунний музичний інструмент був лише кобзою з кількома приструнками (вже згодом він отримав більш шляхетну назву «бандура», а ще пізніше остаточно сформувався з усіма своїми особливостями).

Поява приструнків на кобзі не є результатом якогось запозичення чи стороннього впливу, це — природне прагнення народних співців до більш зручного й раціонального використання інструмента. З появою приструнків на кобзі відпала необхідність грати, перетискаючи струни на грифі, що спрощувало не лише спосіб гри, а й оволодіння інструментом. Будь-яку струну з постійною висотою звуку легше віднайти на постійному звукоряді, ніж шукати її висоту притисканням струни на грифі. Звук на відкритій струні був кращим, аніж звук струни, притиснутої пальцем та ще й без ладка (поріжка) на грифі. Чому на кобзі не було ладків? По-перше, розрахувати мензуру грифа та розбити його на ладки — справа, що потребує певної кваліфікації майстрів. По-друге, встановлення ладків не мало сенсу, оскільки кожний виконавець підстроював власний інструмент до звуковисоти, зручної йому для співу. При перестроюванні, скажімо, із ре-мінору (під який, припустимо, були б зроблені ладки) у соль-мінор струни при перетисканні на ладках строїти не будуть. Інколи кобзисти та торбаністи намагалися зафіксувати окремі місця притискання, перев'язуючи їх жильною струною, проте така система була незручною під час гри.

Отже, шлях формування бандури можна визначити як пошук раціонального способу гри на кобзі. На користь гіпотези про еволюцію бандури від кобзи свідчать і такі факти:

1. Симетричність давніх бандур та кобз.
2. Існування на лютнеподібній кобзі О. Вересая приструнків.
3. Приструнки на бандурі є основними під час гри. Якби бандура мала свій окремий шлях розвитку, вони не несли б у своїй назві певної вторинності: ПРИ основних СТРУНАХ, чи ПІД основними СТРУНАМИ.
4. Спільна система строю басів (Т, S, D) на кобзі та на бандурах.

5. Однаковий спосіб видобування звуку правою рукою.
6. Збереження функціональних назв на струнах грифа кобзи так само, як і на бандурі.
7. Кобза за своєю конструкцією, строем, способом гри є зразком більш давнього інструмента.
8. Бандура за своїми характеристиками розрахована на го-мофонно-гармонійний спосіб музичного викладу, а тому ніяк не могла з'явитися раніше кобзи.
9. Виконання супроводу дум притаманне й бандурі, хоча для цього інструмента це становить певні складнощі.
10. При окремому, самотійному шляху розвитку до бандури ніколи не вживалася б назва іншого музичного інструмента.

VIII. ГУСЛІ ТА БАНДУРА

Не можна не згадати ще одну, т. зв. «гусельну», версію походження бандури. Сьогодні важко визначитися, хто першим і з якою метою висунув думку про вплив гусел на формування багатопристрункової бандури. Варто звернутися до праць дослідників, які вивчали гусельну традицію, і спробувати відшукати ймовірність впливу гусел на становлення бандури.

За висновками О. Фамінцина, гуслі за більш як 1000 літ існування пережили кілька фаз розвитку й удосконалення. Про давньоруський період існування цього інструмента відомостей лишилося обмаль. Щодо зовнішнього вигляду гусел О. Фамінцин у своїй розвідці «Гусли. Русский народный музыкальный инструмент» зазначав: *«У билинах нерідко згадується про три струни, які натягувалися або налагоджувалися гусярем... У південних і західних слов'ян іменем „гуслі“ (правильна назва „гусла“, „гусле“. — В. К.) тепер називаються смичкові інструменти»*¹¹⁹. Однак далі, забувши про смичок, автор прагне переконати читача в тому, що гуслі — струнно-щипковий інструмент. Як аргумент він наводить уривок зі «Слова о полку Ігоревім», який в українському перекладі М. Рильського звучить так: *«Боян же, браття, не десять соколів напускав на зграю*

лебединую, — накладав він на живі струни віщі персти свої, і самі вони славу князям рокотали». З цього уривка, як і загалом з тексту «Слова», не зрозуміло, про який саме музичний інструмент ідеться. Руки під час гри покладають на будь-які струнні музичні інструменти. Тим паче, що гру на гусях у старовинних описах характеризують, як «гудіння» («гудуть струни», «гудение гуслей», «уже басни бають и в гусли гудуть»¹²⁰). Саме тому в сказанні про Задонщину Бояна називають не гусярем, а «гудцем київським»¹²¹. І хоча О. Фамінцин намагається довести, що «гуслъ (гуслі) в розумінні струни походить від старо-слов'янського (гудіти)... Гудінням, гудьбою в старовинних пам'ятках називається звук саме струн, незалежно від способу видобування з них звуку»¹²², однак ця теза залишається винятково авторським припущенням.

В українському фольклорі така характеристика, як «гудіння» не застосовується до звучання жодного зі старосвітських струнно-щипкових музичних інструментів. А ось щодо гуслів такі згадки є: «Гуслі гудуть, до двору йдуть. Наражайся, Марусю, бо тебе возьмуть». Так само цю характеристику звуку можна застосувати до інших музичних інструментів, таких як «гудок» чи «сука».

Що ж стосується «гусел» як давньоруського інструмента, то достеменно відомо лише те, що він дійсно існував. Правда, російський мистецтвознавець О. Банін зазначав: «Про зовнішній вигляд і влаштування гусел ми маємо доволі повну уяву на підставі даних про 17 екземплярів інструмента, які були добуті під час археологічних розкопок у Новгороді та відносяться до XI—XIV ст.»¹²³. Варто зважити на те, що йдеться про той знайдений інструмент, який було «призначено» гусями. Якогось підтвердження, що це саме і є гуслі, не існує. Археологічні знахідки мали такий вигляд: «Корпус гусел являє собою продовгуватий широкий резонаторний ящик трапецієподібної форми або видовбаний у вигляді коритця з суцільного шматка дерева, або зроблений з окремих тонких дощечок... Розміри корпусу варіюються в широких межах: довжина 350—850 мм, найбільша ширина 200—300 мм, висота 30—40 мм. Трапецієподібна форма корпусу є наслідком віялоподібного розміщення струн на інструменті, котре було продиктоване в свою

чергу способом гри: права рука ударяє по струнах у вузькому місці віяла, ліва — заглушає в процесі гри ті чи інші струни... З кожної струни видобувається тільки один звук... Дзвінкому характеру звуку гусел сприяє і найбільш типова фактура награвань (інтервально-акордова), й широко вживаний спосіб звуковидобування (бряцанням). У результаті за давньоруськими гусями закріпився й міцно утримується епітет „дзвінки“ *... Кількість струн на гусях різна й коливається в доволі широких межах: чотири (найчастіше), п'ять, шість або дев'ять — на археологічних і від п'яти до десяти й більше — на етнографічних. На останніх частіше буває сім, дев'ять або десять струн... Про настроювання та спосіб гри за музейними гусями судити, звичайно, не можна. Для цього необхідно залучити ще одну групу джерел — опис строю, прийомів гри, а також запис награвань, як опублікованих, так і архівних. Ці джерела охоплюють період з кінця XVIII ст. (Гарсі, Матіс) до сучасних записів»¹²⁴.

Відомо також, що гуслі були інструментом досить невеликим за розміром: «У билинах і піснях руських неодноразово говорить-ся про те, що скоморох або гравець несе гуслі, при тому нерідко під полою, під пахвою, за пазухою, навіть у кишені»¹²⁵.

М. Лисенко, О. Фамінцин, Г. Хоткевич визнавали давньоруськими гусями інструменти, схожі на музейні зразки, описані в книгах європейських авторів Гютрі (1795 р.) та Фетіса (1835 р.). ** Ці інструменти виглядали так: «Гусельна дошка і натягнуті на ній п'ять струн. Такі ж первісного зразка гуслі описав Фетіс. Він каже: гуслі або горизонтальна арфа являє собою особливий інструмент; складається він з тонкої ялинової дошки, вставленої в ящик; на дошці натягнуто п'ять струн у строї: *la, ut, mi, sol, la*»¹²⁶.

В О. Баніна зафіксований такий звукоряд гусел: *ля¹, до², мі², соль², ля²*.¹²⁷

* Дзвінкості інструменту могли надати лише металеві струни, які в Росії поширилися десь із кінця XVIII ст., до того використовували жильні струни (особливо в народному побуті), які не могли викликати таку звукову асоціацію.

** О. Банін розглядав ці ж самі зразки гусел, але посилався на інші прізвиська — Гарсі й Матіс.

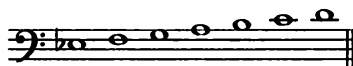
«Фетіс наводить надзвичайно цікавий зразок супроводу п'ятиструнними гусями народної малоросійської пісні, записаної Боальдьйо»¹²⁸:

№ 59



Існує ще один зафіксований зразок давніх гусел, про який також згадують усі попередні дослідники. Йдеться про семиструнні гуслі початку XVIII ст., які зберігалися в музеї Санкт-Петербурзької консерваторії. Стрій інструмента такий:

№ 60¹²⁹



Грали на ньому так: пальцями лівої руки глушили струни, непотрібні для звучання, а трьома пальцями правої руки проводили по всіх струнах і в такий спосіб («бряцанням») озвучували відкриті струни. Остання нота мі-бемоль звучала постійно, «пом'якшуючи різку, як для нашого слуху, послідовність чистих квінт»¹³⁰.

№ 61¹³¹



Спробуємо підсумувати наведену вище інформацію про зразки т. зв. «давньоруських гусел». Музичний інструмент, про який говорить Фетіс, як і нотний приклад, відноситься, очевидно, десь до початку XIX ст., оскільки сама книга Fetis «*Resume philosophique de l'histoire de la musique*» вийшла в 1835 р. Інструмент, зафіксований Гютрі, був описаний ще раніше – десь у кінці XVIII ст.

По-перше, немає підстав зараховувати ці музичні інструменти до давньоруських, оскільки їх зафіксовано значно пізніше. Якщо конструкцію інструмента, за висловом його дослідника, ще

можна було б визнати як «первісну форму» з п'ятьма струнами, то за фактурою музичного викладу він аж ніяк не відповідає формі музичного мислення того часу.

По-друге, у зв'язку з побутуванням схожих за конструкцією, строем та способом гри музичних інструментів у сусідніх із Росією північних народів (фінський «kantele» – 5 струн, «harpu» – 5 струн, стрій: *la, si, do, re, mi*, естонський «kannel», литовський «kankles», латиський «kukles» та ін.) їхнє запозичення та поширення в Росії могло відбутися набагато пізніше під слов'янською назвою «гуслі». * Крім того, на території України не зафіксовано жодних археологічних знахідок музичних інструментів, схожих на т. зв. «давньоруські гуслі», а отже, версія про їх збереження аж до XIX ст. виглядає неправдоподібною.

По-третє, навіть якщо б сталося неймовірне і до XIX ст. збереглася принаймні форма давньоруських гусел, то говорити про три стадії у їхньому розвитку не можна, оскільки інструмент зберігся та існував у музичному побуті росіян у своєму первісному вигляді. Могла відбутися тільки певна зміна у строї та способі гри (як це трапилося з балалайкою), але інструмент залишився б в основі незмінним. Отже, ніяких трьох етапів розвитку гусел не могло бути.

По-четверте, п'ятиструнний інструмент – був він гусями чи ні – ніяк не міг вплинути на формування багатопристрункової бандури, оскільки не збереглося жодного елемента (в конструкції, строї та способі гри), що знайшов би своє подальше застосування у народній бандурі.

Наступним етапом розвитку гусел, на думку О. Фамінцина, був т. зв. «псалтир» – «один з видів запозиченого зі сходу трапецієподібного, з заокругленими боками *Psalterium*... Необхідно зауважити, що в Росії набула найбільшого поширення... саме вказана трапецієподібна форма псалтиря, з заокругленими назовні сторонами, внаслідок чого інструмент набув напівкруглого обрису (інколи трапляється зображення трикутних псалтирів з прямим або трохи увігнутими боками)». ¹³² Є свідчення, що відносяться

* Децю схожий випадок стався у XIX ст., коли західноєвропейський «ручний органчик» поширився в Росії під назвою «гармонь».

до XVII ст.¹³³, про досить поширене побутування «псалтиря» в Росії. О. Фамінцин зауважував, що його думка про гуслі як «псалтир» підтверджується *«описами й зображеннями російського музичного інструмента — псалтиря з XIV, XVI, XVII, XVIII століть»*¹³⁴.

Г. Хоткевич, навпаки, вважав, що «псалтир» має західноєвропейське походження¹³⁵.

М. Сумцов зазначав: *«У Малоросії на гусях (ідеться про псалтир. — В. К.) довгий час грали переважно духовні особи, згідно з переказами про царя Давида, що любив грати на гусях»*¹³⁶.

Варто звернути увагу, що і О. Фамінцин, і Г. Хоткевич у своїх описах «псалтиря» спираються на церковні книги. Однак неможливо встановити точно, зображені там інструменти, на яких нібито грали колись Давид і Соломон, — реальні чи уявні. Неможливо навіть достовірно з'ясувати, були «псалтирі» поширені серед простого народу чи це був інструмент духовенства, який саме завдяки використанню його церковниками вцілів у часи переслідування та нищення світських інструментів у Московському царстві за царя Олексія Михайловича (XVII ст.). І лише набагато пізніше (в XIX ст.) були зафіксовані зразки «псалтирів», відомі в народі як «гуслі».

Загалом же, питання походження гусел-«псалтиря» так і не було однозначно з'ясоване. *«Коли прийшли до нас гуслі (мова йде про псалтир. — В. К.) й чи приходили взагалі — невідомо. В усякім разі в мініатюрах XIV віку такий інструмент вже бачимо»*,¹³⁷ — писав Г. Хоткевич.

Однак, яким би не було походження гусел-«псалтиря», варто нагадати, що протягом цього часу Україна знаходилась набагато ближче до європейських культурних традицій, ніж Росія, а тому й вплив гусел-«псалтиря» на формування й розвиток бандури є нереальний.

На жаль, не зафіксовано ані кількості струн, ані строю тогочасних «псалтирів». На малюнку з розвідки М. Лисенка кількість струн на гусях становить одинадцять, а на зображенні в книзі О. Фамінцина *«чуваських гусел» (псалтиря)* бачимо 26 струн, однак то вже були інструменти XIX ст.

Крім двох згаданих типів гусел (давньоруських та «псалтиря»), існували ще т. зв. клавіроподібні. Так, М. Лисенко зазначав,

що «у XVIII віці гуслі стали мати форму клавіра, тільки без клавішів... так звані клавіровидні гуслі»¹³⁸.

О. Фамінцин подає свідчення Георгі за 1790 рік, тобто самий кінець XVIII ст., про подібний інструмент¹³⁹.

Про цей же тип інструмента, тільки під назвою «настільні гуслі», повідомляється й на сторінках «Енциклопедичного музичного словника» 1966 року видання.

Таким чином, в історії всіх трьох різних музичних інструментів, названих «гуслі», неможливо знайти жодного моменту, який міг би вплинути на появу багатопристрункової бандури. Які б не були досконалі всі ці різновиди гусел, у XVIII ст. вже існувала багатопристрункова бандура, значно зручніша за конструкцією.

* * *

Сьогодні ми врешті-решт можемо прояснити складне й за багато років заплутане питання про співіснування й співвідношення двох різних народних музичних інструментів – кобзи й бандури.

Будь-який музичний інструмент має право на індивідуальну класифікацію, якщо існують характеристики, притаманні винятково йому (конструкція-побудова, стрій, спосіб гри). Таким вимогам відповідають як кобза Вересая, так і старосвітські та інші типи бандур.

Отже:

1. Кобза О. Вересая є лютнеподібним інструментом, за своїми характеристиками вона відповідає припущенням багатьох дослідників кобзарства щодо лютнеподібного способу гри на давніх інструментах. Шість приструнків не виконують самостійних функцій (як на бандурі), а тільки другорядні. Під час гри на грифі в одній позиції приструнки дозволяють збільшити діапазон інструмента, не піднімаючись за висотою звуку вгору по грифу. Така кількість приструнків на кобзі стала передумовою появи іншого музичного інструмента – бандури.

2. Бандура традиційно сприймається як інструмент, що має багато приструнків і спочатку симетричний, а згодом асиметричний



корпус; її конструкція відповідає арфоподібному способу гри обома руками. Такі характеристики у XIX — на початку XX ст. вона мала в усіх формах свого побутування (старцівській, аматорській, концертній). Плутанину щодо класифікації можуть спричинити модерні конструкції інструментів (Скляра, Тузіченка, Корнієвського, Герасименка, Гриньківа та ін.), які також називаються «бандурою». Аби запобігти цьому, модерну бандуру потрібно відокремити за назвою від народного інструмента, принаймні, визначивши її як «академічну» бандуру. *

3. Слова «кобза» й «бандура» мають різне етнічне й етимологічне походження: «кобза» — тюркське, а «бандура» — європейське. Тож цілком очевидно, що не могли два терміни різного походження назвати один і той самий інструмент. **

Історія розвитку двох різних музичних інструментів — кобзи та бандури — є ілюстрацією змін, що постійно відбуваються в культурному й мистецькому розвитку. Український лютнеподібний інструмент кобза цілком відповідав вимогам і смакам епохи Ренесансу та бароко. Поява в Україні багатострунного музичного інструмента стала об'єктивною реакцією музикантів на загальні зміни, що відбувалися у європейській і, відповідно, українській музично-виконавській традиції. Нова музична система мислення вимагала й нового музичного інструментарію.

* Прикладом для вирішення проблеми може слугувати аналогічна історія російської діатонічної гармонії та її хроматичної конструкції, що отримала назву «баян».

** Якщо скептики продовжуватимуть називати кобзу Вересая бандурою, то як тоді потрібно називати абсолютно відмінні від неї багатопристрункові музичні інструменти? Гусями?

ІХ. ЛІРА

«Сидів дід [...]й молився Богу. Йде премудрий Соломон та й питається: „Чого сидиш?“ — „Хочу їсти!“. Премудрий Соломон за ніч зробив ліру, на другий день приніс до діда й каже: „На, помацай!“. Той взяв. „Граї!“ — „Та як тут грати?“ — „Та крути!“. Премудрий Соломон переспівав одну, дві пісні. Той перехопив, а сам Соломон пішов. А як він став грати, прийшов другий. Чуємо — грає. Так і повчилися од нього. Він навчив усьому: жати, косити... і на скрипці грати...».

(Невідомий лірник із Слобожанщини) ¹⁴⁰

1.

Конструкція

Ліра — найбільш поширений серед українського старцтва музичний інструмент. Він побутував практично на всій етнічній території України. Інша назва інструмента — «реля» — в українській інструментознавчій літературі згадується мало. Автор не знайшов у друкованих чи рукописних матеріалах записів автентичних розмов, де старці називали б свій інструмент «реля», а музиканта — «рельником». Така назва існувала на Дону. Банін з цього приводу писав: *«Побутування колісної ліри серед донських козаків встановив та дослідив А. М. Листопад, який назвав її донською лірою на противагу малоросійській лірі... Місцева назва інструмента — риле, а виконавець на ній — рилешник... Донська ліра має низку конструктивних особливостей, що помітно відрізняють її від ліри південно-західних областей Росії. Корпус становить плаский резонансний ящик овальної форми, що плавно переходить у доволі довгуй широку шийку, в якій монтується клавішний механізм. Догори шийка поступово звужується й закінчується коником (декоративною голівкою, вирізаною у вигляді передньої частини коня). В голівку вставлені чотири закружі (кілки). З чотирьох струн інструмента такими, що звучать, є лише три,*

які розміщені над декою. Дві верхніх за звучанням струни є мелодійними. Вони настроюються в унісон. У процесі гри довжина частини цих струн, що звучать, скорочується за допомогою клавійного механізму. Третя струна — гудок — настроюється відносно перших двох на квінту нижче. Під час гри вона звучить безперервно, як органна педаль... Четверта струна знаходиться всередині корпусу й шийки інструмента... призначення цієї четвертої струни... повертати клавіші після натискання у вихідне положення»¹⁴¹.

Українські ліри за своєю конструкцією відрізнялися від донської «релі», але між собою дуже подібні, незалежно від регіону побутування. Щоправда, збереглися спомини про якісь «кудонки»: «Ліри ті, трохи відмінні будовою від звичайних лір, називають лірники „кудонка“ (в лірницькій мові „кудон“ значить дзвін. — В. К.), здається, тому, що голос їх дзвінкий», — писав К. Студинський¹⁴². На жаль, більш детальної інформації про цей окремий вид лір не знайдено. Згідно з В. Харковим, на Слобожанщині «добра ліра називається „грачкою“, „гулькою“, „гункою“. Один хвалив чернігівські ліри: „Малесенька, каже, як скрипка і гунка“. На питання, звідки взялась ліра, відповідають в одно: „Ліра взялась дуже давно. Од царя Давида пішла. Дана таким [сліпим] людям... Ліра вийшла від царя Давида, а бандура будь-то від козаків, від невільників“»¹⁴³.

Зовнішні форми ліри були двох видів: одні з них нагадували гітари («без викотів», або «кутаків»), а інші були більш подібними до скрипок («із викотами», «кутаками») ¹⁴⁴. На відміну від українського способу виготовлення кобз та бандур (видовбуванням кор'яка), ліри вироблялися за європейською технологією, тобто корпус склеювали з кількох частин (дві деки — верхня й нижня, а також бокові частини — «кибити»). Для вигинання боків ліри існувала спеціальна форма — «колодка», за допомогою якої вдавалося надавати корпусам інструментів подібності до корпусів гітар чи скрипок ¹⁴⁵. Виробляли ліри з досить різних порід деревини. Так, верхня дека могла бути соснова (за С. Масловим) чи ялинова (за В. Харковим), а спідня частина — дубова, берестова, березова (С. Маслов). «Спід — повинен бути вербовий (буде гульніше)», — говорив один із лірників В. Харкову ¹⁴⁶. Бокові частини між деками були «вербові або кленові», клавіші та нити — «кленові», колесо — з клена, яблуні або груші (С. Маслов), «грушове (буває й кленове); не сторчового,

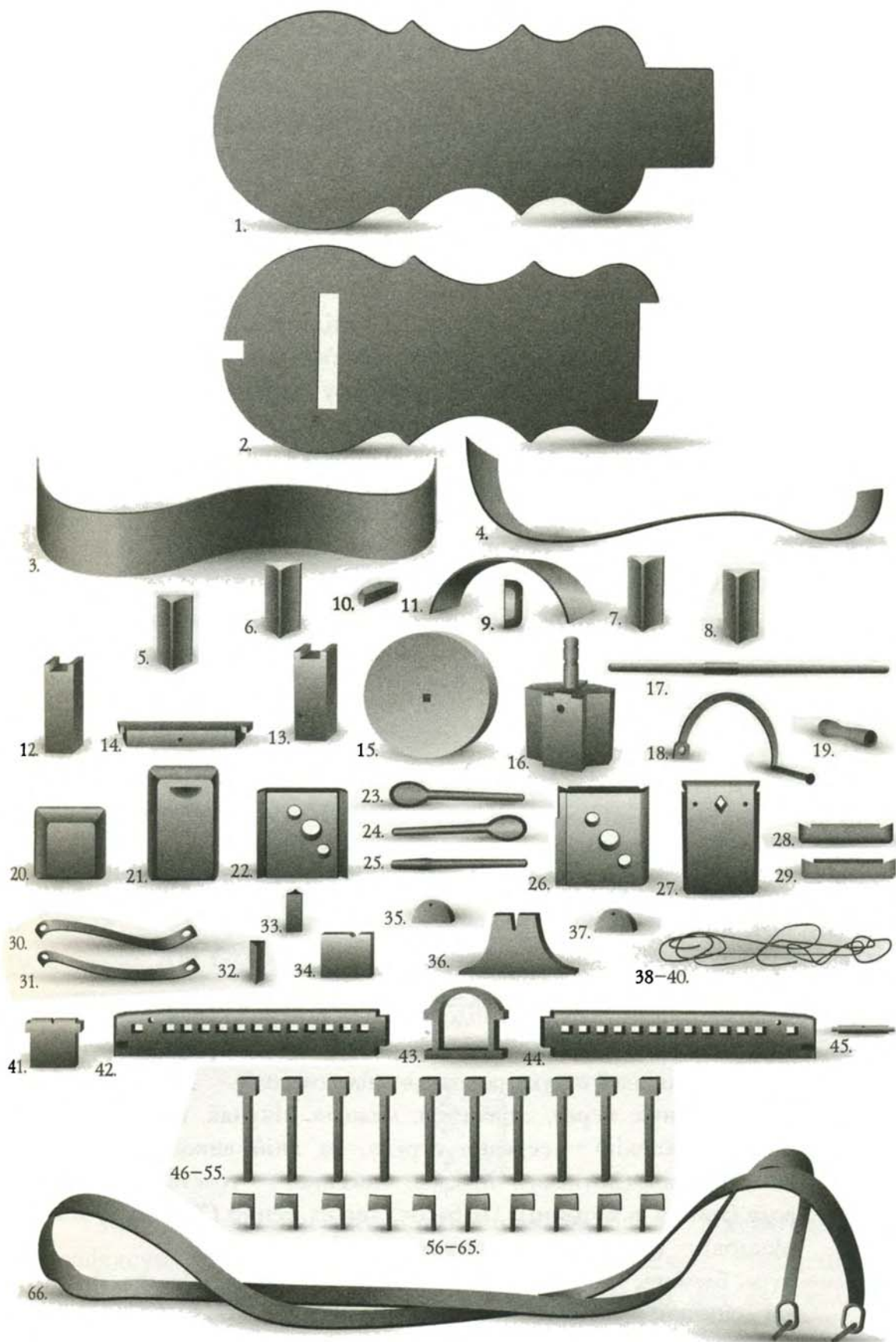
а поперечного розрізу дерева... як густа грушовина, молода, то добре, рідка, то не йдъот»,¹⁴⁷ — розказував лірник Веселий. Інші деталі ліри, як-от: кілки, накільник, «зятьок» і т. ін. робили з клена.

Для загального уявлення про розміри ліри наведемо обміри, зроблені В. Харковим із ліри Н. Колісниченка (Слобожанщина): *«Довжина 45 см. Ширина 22,5 см. Висота 6,5 см. Радіус коліщати 9,5 см». Струни використовувались переважно жильні: «Перва струна — купована в Харкові — кишкова. Перва робиться з 4 кишок овечих. Робить сам. Кишки дістає в різника. Підбасок — з кишок овечих, самі роблять. Підбасок — повинен бути на шовку, тоді він не змінює висоти при швидкому рухові колеса при торканні корби, як гітарний басок. Басок — купований, як до гітари, дроток повитий. Щоб басок і підбасок не торкалися об клівітуру біля накільника під них підмоцують паперу або вовни»¹⁴⁸.*

П. Демущкий, який записував лірницькі пісні на Київщині, залишив такі враження від інструмента: *«В ньому звичайно три струни (часом, але то буває дуже рідко, буває і чотири). Закріплені вони з одного кінця на глухо, а з другого кінця на кілках, котрі можна повертати і тим самим натягнути струни. Самі струни звичайно кишкові (в останні часи вживаються вже і дротяні), ідуть одна до одної паралельно, але не в одній площині. Середня зветься „мелодія“ — вона дає тему-голос. Натягнута вона поверх клявіатури... Другі струни лежать нижче, з боків. Одна з них „тенор“... друга „байорок“. Струни лежать на кобилках рухомих і їх легко притиснути і відпустити від смичка. Смичок — дерев'яне, гладенько оточане коліщатко. Приставлене периферією перпендикулярно до струн, воно крутиться за корбу і дає на струнах звук, як непереривний смичок... Щоб зробити голос її м'яким і щоб не перетиралися струни, на тих місцях, де тре смичок-колесо, на струну намотується вовна. То ліпший лірник, як ліпше вовну намотає і видобуде кращий голос з свого капризного і непокірного струменту»¹⁵⁰.*

Оскільки конструкції лір дуже схожі, спробуємо на умовному, узагальненому зображенні ліри прослідкувати за назвами її складових частин *, порівнявши автентичні назви, зафіксовані різними дослідниками.

* На основі матеріалів В. Харкова, ІМФЕ, Ф. 6—4, 184.



- 1, 2. Верхня й спідня дейки, дика (Харків) – деки.
- 3, 4. Кибіти, кібіти, обручі (Хоткевич, Лисенко, Харків) – бокові стінки ліри.
- 5–8. Підпори до дек (до резонатора).
- 9, 10. Підпори до лубка.
11. Лубок, лубник (Хоткевич, Харків), фартух (Лисенко, Харків) – дашок для колеса, що оберігає колесо від зайвих дотиків.
- 12, 13. Підпори до поперечника.
14. Поперечник.
15. Колесо, колісце, (Лисенко, Хоткевич, Маслов, Харків), кулко (Харків) – виконує функцію безкінечного смичка.
16. Зятьок, дзядок, хлопчик (Хоткевич, Харків) – підставка для середньої струни, яка може бути й частиною, до якої прив'язується струна. Після неї співаниця лягає на кобилку (основну звукову підставку).
17. Вісь.
18. Корба (Лисенко, Хоткевич, Маслов, Харків) – ручка, що нею крутять колесо.
19. Троник, тронок (Лисенко, Хоткевич, Маслов, Харків), воюк (Хоткевич) – дерев'яна катушка, що одягається на штир корби і за яку беруться рукою під час крутіння колеса.
Накільник (Хоткевич, Харків) – коробочка, де укріплені кілки. *«Крім того в накільнику переховують звичайно потрібні для підлагодження ліри такі матеріали: струни, вовна, каніфоль, наждачна бумага, папір, скло»,* – свідчив В. Харків ¹⁴⁹:
20. Верхня кришка накільників.
21. Задня кришка накільників.
- 22, 26. Боки накільника.
27. Верхи до боків накільника.
- 23–25. Кілки.
- 28, 29. Накладка для корби (щоб не рухалася).
- 30, 31. Ремінці до басків.
- 32, 33. Підставки до басків.
34. Поріжок.
- 35, 37. Коніки (Хоткевич, Харків) – підставки для бокових струн.
36. Кобилка (Лисенко, Маслов, Хоткевич) – підставка під середню струну (співаницю), після якої струна потрапляє під колесо.
- 38–40. Струни. Ринка, перва, співаниця, мелодія, сікунда, гвинта (Хоткевич, Лисенко, Харків) – середня струна, на якій виконується мелодія. Бас, байорок (Хоткевич, Маслов, Лисенко) – товста струна супроводу (тоніка в бурдоні). Підбасок, тенор, тенір (Хоткевич, Лисенко, Маслов) – тонша струна супроводу (квінта в бурдоні).
Кливитура, блумирь, клівитура, брумар (Хоткевич, Харків, Маслов, Лисенко) – дві дощечки, крізь яких проходять клавіші.
- 41, 45. Поріжок що скріплює клівтуру.

- 42, 44. Боки клівтури.
 43. Ворітця.
 46–55. Клівіші, клавиші, клавіші, клявиші, клапи (Хоткевич, Лисенко, Харків, Маслов) – дерев'яні тоненькі брусочки, які з одного боку натискають пальцями. Зубчики – просвердлені дірочки, в які вставляються дерев'яні прапорці.
 56–65. Ноти, (Хоткевич, Маслов), нити (Харків) – клавіші, які перетискають струну.
 66. Ремінь з гвинтами, хвойка (Харків) – ремінець, до якого прикріплені баски.

2. Стрій

За словами А. Гуменюка, ліра, як і подібні до неї інструменти, «вже в X–XII ст. ... відіграла велику роль в музичному житті багатьох народів нашого континенту. Її форма, структура, принципи гри на ній та звукоутворення були такими ж, як і на українській лірі»¹⁵¹. Цілком очевидно, що за своєю конструкцією ліра є зразком давнього музичного інструмента, який у майже первісному вигляді зберігся в Україні.

Так само, як кобза та бандура, ліра – музичний інструмент індивідуального використання. Тональність настройки всіх лір відповідала висоті голосу співака. «Коли ліра настроєна вище, то голосніш грає. Високо настроюють ліру до танців», – писав В. Харків¹⁵². Проте система настроювання всіх українських лір була однаковою. Дві бокові струни («байорок» та «тенор») настроювались у квінту «ре – ля», середня струна («співаниця») на октаву вище від «тенора», тобто «ля».

№ 62



Такі інтервальні співвідношення звуків на відкритих струнах зафіксували М. Лисенко, С. Маслов, Г. Хоткевич. Незначні відмінності існують у записах П. Демуцького (якщо він не помилився) – «байорок» строїться ще на октаву нижче, тобто:

№ 63



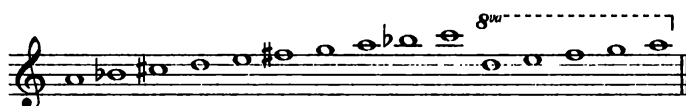
У згаданій донській «релі» діапазон строю відкритих струн значно вузчий, оскільки відстань за висотою від «гудка», тобто найнижчої за звучанням струни (баса), до струни, що виконує мелодію, становить квінту. Порівняйте – на українських лірах це переважно квінта через октаву, а за П. Демуцьким – через дві октави.¹⁵³

№ 64 Донська ліра (стрій)



Українська ліра, так само, як і бандура, – інструмент зі сталою висотою звуку. Тобто перетискання клавіші відповідає одній звуковій висоті. Ось як описав процес підстроювання звукоряду лірниками П. Демуцький: «Підстрій мелодії (ідеться про назву струни. – В. К.), або клявіатури потребує навики до характерної скали, в якій складаються лірницькі мотиви. Кожен клявіш лежить в гнізді так, що його можна придавити до струни. Опдають вони самі через свою самовагу. На верху кожного клявіша в гніздах-дірках вставлені півклявіши (за народною термінологією „нити, ноти“. – В. К.); оці то півклявіші можна повернути в горизонтальні плоскості або до кілкового, або до смичкового кінця струни. Придавляні до струни вони скорочують „мелодію“ (струну. – В. К.) і через те міняють високость звука. Поставляні і затверджані в свої позиції ті півклявіши видобувають з мелодії відому, становчо затверджену, скалу... Перший звук, видобутий на мелодії, самий низький буде „ля“... Другий, від нажиму першої клавіши (а через те й півклявіши) буде сі-бемоль, третій, як надавити другу клявіш, до-дієз. Коротко: на мелодії, коли добре впорядковані півклявіші, буде така скала:

№ 65





В цій скалі найбільшу вагу має п'ятий клявіш, бо його можна підстроїти „на весело“, цебто:

№ 66



„на жалоб“:

№ 67



Виходить начеб то скала ре мажор і ре мінор, і весь багатий і різнобарвний репертуар лірницький, складається в такі дві скали¹⁵⁴:

№ 68

	На весело										
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
(Клавіші)											
	На жаліб										
				Т							
	V	VI	VII	T	II	III	S	D	VI	VII	T
(Ступені звукоряду)											

Усі наступні зразки строїв ліри подаємо транспонованими у мажорно-мінорний звукоряд з основним тоном «ре». За М. Лисенком¹⁵⁵ звукоряд строю ліри такий:

№ 69

	На весело										
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
(Клавіші)											
	На жаліб										
	V	VI	VII	T	II	III	S	D	VI	VII	T
(Ступені звукоряду)											

Стрій ліри Скоби:

№ 70

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
(Клавiші)

V VI VII T II III S D VI VII
(Ступені звукоряду)

Стрій ліри за С. Масловим¹⁵⁶:

№ 71

0 1 2 3 4 5 6 7 8
(Клавiші)

V VI VII T II III S D VI
(Ступені звукоряду)

За спостереженнями В. Харкова, найбільш поширеними та, мабуть, найзручнішими для співу в слобожанських лірників (у 30-х роках XX ст.) були «жалібно-веселі» звукоряди з основним тоном «соль», а звукоряд строю був тотожний до попередніх зразків:

d1, e1, fis1, g1, a1, h1, c2, d2, e2 – g2.

Для «жалібного» так само «повертається назад 5-тий нит з тону „b“ на півтона нижче, отже на „b“... Інший лірник (Самсон)... крім п'ятого, повертає ще й шостий нит, трохи вперед, але менше ніж на півтона... Лірник чує під пальцями, під яким кутом треба повернути нита і рідко коли йому доводиться поправляти вдруге»¹⁵⁷.

Стрій ліри одного з останніх традиційних лірників з Полісся І. Власюка відповідає наведеним зразкам строїв. Дві струни «співаниці» настроєні в унісон та притискаються одним рухом клавiші¹⁵⁸:

№ 72

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
V VI VII T II III S D VI VII T II

Кількість клавiшiв на лiрi практично завжди вiдповiдала кiлькостi звукiв, точнiше строю «нит», на струнi, яка звучала. Щоправда, деякi виконавцi з тих чи iнших причин зменшували дiапазон, виймаючи окремi клавiшi. Так, на лiрi одного з дослiджених В. Харковим виконавця «видовбано 12 дiрок, а є тiльки 9 (клавiшiв. — В. К.), бракує 1-ого, та 11, 12-го клiвiша»¹⁵⁹.

На всiх українських лiрах «тенор» та «байорок» настроювались у «квiнту», де тонiка звучала на «байорку», а квiнтовий тон на «тенорi». Така система настроювання музичних iнструментiв (вiдповiдний етнiчний звукоряд у мелодiї та бурдонна квiнта в супроводi) є виразником стародавньої музично-виконавської естетики у свiтовiй культурi, вона притаманна й iншим етнiчним музичним iнструментам, таким як:

- а) апцєрха — абхазький струнно-смичковий музичний iнструмент;
- б) визанчi, пизанчi — тувинський;
- в) генслє — польський;
- г) гиджак — туркменський, таджицький, узбецький;
- д) гудок — давньоруський;
- е) дутар — таджицький;
- є) кеманча — кавказький;
- ж) кобиз, комуз — середньоазiйськi народнi музичнi iнструменти;
- з) лiрица — сербо-хорватський;
- и) пошетта — французький;
- i) ребек — захiдноєвропейський.

Звучанням квiнтової педали у супроводах дум лiра нагадує кобзу, де акомпанемент будується виключно на кварто-квiнтових бурдонах*. Усе це спорiднює кобзу та лiру, вiдносить їх до одного й того ж iсторичного перiоду.

Що ж стосується системи звукоряду, то лiра ближча до бандури. Лiра так само має компромiснi строї, якi спрощують перехiд з мажору на мiнор повертанням на пiвтону одного лише

* До речi, стародавнiх музичних iнструментiв з квартовим строем та бурдонним супроводом було не менше, нiж з квiнтовим.

п'ятого «нити – півклявіша» (фа – фа-дієз). Постійне звучання двох основних виразників тонічного тризвуку (ре і ля) та подальше додавання перестроеного п'ятого «бита» (для загального звучання малої або великої терції у звукоряді) створює характерну мажорно-мінорну орієнтацію строю. Розглянемо кілька звукорядів дум, на яких будувалися мелодії співу та інструментальні супроводи лір.

«Про Самарських братів», лірник Г. Обліченко ¹⁶⁰

№ 73

Ступені звукоряду VII T II III S D VI VII T

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Клавіші

«Про Олексія Поповича», лірник С. Веселий ¹⁶¹

№ 74

VII T II III S D VI VII T

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

«Про трьох братів Озовських», лірник Н. Боклач ¹⁶²

№ 75

V VI VII T II III IV V VI

0 1 2 3 4 5 6 7

«Про Олексія Поповича», лірник В. Гончар ¹⁶³

№ 76

V VI VII I II III IV V VI

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

«Про Кішку Самійла», лірник І. Скубій¹⁶⁴

№ 77

«Про удову», «Про піхотинця», лірник А. Скоба¹⁶⁵

№ 78

Як бачимо, перестроювання було ефективним і для супроводів дум. При зміні звуковисоти III ступеня звукоряду в той чи інший бік у строї ліри з'являлась частина звукоряду, яка відповідала певній музично-ладовій виразності. Саме ця частина звукоряду максимально використовувалась під час акомпанування співу або виконання танцювальних мелодій. Найбільше невідповідностей між дійсними (вокальними) та «компромісними» (інструментальними) звукорядами проявлялося при використанні верхньої або нижньої теситури інструмента, там, де він практично ніколи не перестроювався. Тому іноді у нотних розшифровках трапляються звуки, які випадають із загальної картини певного звукоряду та стилістики твору. Така практика існувала і навіть існує й досі у народному виконавстві.

З огляду на власний лірницький досвід автора, найбільш раціональним для виконання репертуару видається такий звукоряд, складений на основі аналізу автентичних зразків:

№ 79

3.

Підготовка інструмента до гри

У порівнянні з кобзою та бандурою навчитися грати на лірі нескладно. Але треба мати багато терпіння та хисту, щоб налагодити до гри сам інструмент. Найбільш слабким місцем у конструкції ліри є система звукоутворення — на якість звучання впливає навіть погода. Якщо під час гри на скрипці виконавець, тримаючи рукою смичок, може впливати на процес видобування звуку, то на лірі крутіння «корби» мало чим допоможе, якщо інструмент не підготовлений до гри. *«Перш ніж почати грання лірникові, щоб добути з свого струменту добрий тон, треба не тільки підстроїти струни і „навести лади“ (повернути, врегулювати нити. — В. К.)... му- сить натерти канифолю колесо. Коли, бува, десь у селі канифоль вийде або згубиться, лірник просить у бабок ладану, що може йому замінити канифоль на який час. Без канифолі ліра не грає. Далі треба підмостити вовни під струни, в тому місці, де вони торкаються з колесом, бо колесо приводить струну в вібрацію не безпосередньо, а через вовну. Вовни треба підкласти вміру, бо „більше поклади — журчить, менше — гарчить та шкварчить...“.* Настроюючи баска та підбаска, лірник ізолює 1-шу струну підні- маючи її на підсунутий нит, щоб вона не звучала й не перешко- джала строїти баски, і тоді вже починає строїти „перву“»¹⁶⁶.

4.

Спосіб та прийоми гри

На лірі грають сидячи й стоячи. Для зручності інструмент підтримують перекинутим через одне плече ремінцем або мотузкою. Грають *«твердо уперши ліру до ноги і притиснувши її лі- вим боком в сидячому положенню, або ліктем лівої руки, власне ліктевою частиною руки від ліктя до кісти, коли грає навсто- ячки...»*¹⁶⁷. На перший погляд може скластися враження, що права рука мало залучається до гри. Та насправді обидві руки беруть вельми активну участь у музично-виконавському процесі. Кожна з них має свою функцію.

Права рука. «Лірник рівно веде правою рукою корбу, якщо грає жалібної, то прискорюючи, то уповільнюючи рух, що дає динамічні відтінки гри: при швидкому обертанні колеса звук сильніший. Є якась кореляція між рухами правої руки й пальців лівої руки... Коли ж грає лірник „веселенької“, то в рухові колеса полягає весь ефект гри. Головна робота його зосереджується в кисті правої руки, якою він крутить корбу. Він не веде її рівно, граючи в танцювальних мелодіях, а торкає, підсіпує, шаркає і зупиняє корбу. Це надає бурдонові... певної рухливості, не мелодичної, а ритмічної. Замість нудного тягучого гудіння ви чуєте акцентований, переривчастий, хоть монотонний акомпанімент квінтового оргель-пункта...»,¹⁶⁸ — так описав процес гри на лірі В. Харків. Лірники пояснювали спосіб гри правою рукою більш лаконічно: «Коли грається з переривами і товчками, то відпускається правої руки»¹⁶⁹.

Наявність різних традиційних прийомів гри на лірі ще раз підтверджує значний творчий потенціал виконавців зі старцівського середовища — незважаючи на певні заборони, пов'язані з релігійними догмами, старці все одно залишалися талановитими музикантами, які прагнули досягнути своєрідності у своїй виконавській діяльності. «Здавалось би, сам принцип колесного — безконечного смичка, — писав П. Демуцький, — не дає способу вдати на лірі акцент, стокатто, — однаке лірники з великим хистом пророблюють і ці, і другі штуки смичково-струнної техніки, користуючись кистью правої руки для корби від смичка і пальцями лівої руки для клявіатури»¹⁷⁰. Отже, права рука лірника, яка крутила корбу, виконувала досить важливу функцію.

Ліва рука. Саме нею визначалася техніка гри. На розвиток вправності гри впливав попит на світський танцювальний репертуар. Щоб уміти грати до танців, потрібно було не тільки знати репертуар, але й відповідно його виконувати. Якщо музикант не задовольняв своєю грою вимоги гурту, що зібрався до танців, то навряд чи його запрошували вдруге. Народна танцювальна музика ХІХ — поч. ХХ ст. була досить складною і тому вимагала вдосконалення прийомів та техніки гри. «Клівіші перебирають звичайно трьома пальцями, але іноді доводиться грати й чотирма. Це в прийомі, що зветься грати „під верляцію“... щоб всі чотири пальці работали, а то граєш тільки трьома»¹⁷¹, — розказував В. Харків. Такі технічні новації переймалися музикантами один від одного, інколи зберігаючи назву

нового прийому від автора. Так, від Хванасія Приходька, по вуличному «Хльоб», пішло «грати хльобом» («по хльобовські») ¹⁷². «З інших технічних прийомів гри треба відзначити часте вживання „tremolo“... що робиться переривчастим, кількарізним дотиком пальця до того самого квівша — прийом властивий також деяким кобзарям» ¹⁷³. «В іншого лірника (Гончара. — В. К.) спостеріг у жартовливій пісні „Міщанка“ спосіб наслідування мовної інтонації через „glissando“. Це він робить, провівши пальцем по струні при словах „Ходить жінка чуть жива“», — розказував В. Харків ¹⁷⁴. Спостерігаючи за грою слобожанських лірників, В. Харків звернув увагу на деякі прийоми гри, що надавали лірі певних музичних особливостей. ¹⁷⁵

№ 80 Музичні властивості ліри (В. Харків)

Певна частина прийомів гри пов'язана з перетисканням струни, що давало можливість підвищувати звук. Способи притискання струни «нитом» на лірі та пальцем до грифа скрипки подібні, але мають суттєву технічну відмінність. «Нит» вкорочує струну, але не притискає її до площини (як на скрипці), тобто у нього залишається простір для пережиму струни до вищої, ніж потрібно, висоти звуку. Таку конструктивну специфіку ліри досить вдало використовували окремі виконавці у супроводах дум. У наступному нотному прикладі можна побачити, як лірник, перетискаючи струну, досягає підвищення на півтону, а потім повертається до початкового звуку. Такий прийом гри збагачує інструментальну виконавську палітру та адаптує вокальну та інструментальну партії до відповідного звукоряду.

«Про трьох братів Озовських» — лірник Назар Боклач ¹⁷⁶.

№ 81



Цей спосіб звуковилучення дає можливість використовувати ще один прийом гри — вібрацію. Так само, як і на скрипці, він робить звучання струн більш глибоким та емоційним.

Крім того, існувала, як писав В. Харків, *«ще одна особливість гри на лірі: клавіші, опадаючи після притиску, видають досить чуткий стукіт. Підкладають в клівіатурі ременця, або підв'язують мотузочка. Але згодом до цього стуку починаєш звикати і навіть особливо у танцях, він здається потрібним»*¹⁷⁷.

5.

Манера гри.

Манера гри на лірі досить схожа з кобзівською та бандурною (особливо у супроводах дум): імпровізаційні перегри, мелізматика інструментальних епізодів, супроводи, які за своїм викладом близькі до мелодії співу, але не дублюють її і т. п. *«Починаючи псалми чи якої іншої п'єси лірник програє перше ніби вступ, коротеньку прелюдію „поки ліра на лад впаде...“». Акомпануючи собі, лірник не імітує партії вокальної. Супровід ліри відрізняється багатшою мелізматикою, ніж спів, і має у видатнішого, обдарованішого лірника свою досить незалежну від вокальної партії мелодичну лінію»*¹⁷⁸.

Зафіксовано два способи акомпанування:

а) під час співу звучить тільки бурдонна квінта на двох відкритих струнах, «співаниця» — або звучить разом з ними, подвоюючи квінту, або відсовується від колеса пальцем виконавця: *«Назар Бовлач 90 років... коли співає, придержує перву струну... Бурдон весь час звучить»*¹⁷⁹. Про таку ма́неру супроводу слобожанський лірник Самсон Веселий говорив, що то *«полтавська манера... гра-ти на лірі до співу на басках лише»*¹⁸⁰;

б) акомпанується з використанням першої струни, тобто — мелодійного супроводу.

Майстерність акомпанементу в другому способі залежала від хисту й таланту кожного окремого виконавця. Таку лірницьку індивідуальність демонструють зразки дум та псалмів, розшифровані з фонографічних валиків Т. Онопою, В. Харковим, М. Гайдаєм.¹⁸¹

№ 82

А)

А ї-ди-пойче-ло-век ба-га-тийбу-вав ко-то-рийрос кош-но пи-вав та ї-дав

ав до-ро-гам не раз-но схо-див

Б)

ле-жав во гно-ї не-ред ба-га-че-ви-ми во-ротъ-ми є-го

№ 83 Про Олексія Поповича (Від лірника Гончара)

Гей, гей! А на Чор-но-му мо-рі

на ка - ме - ні бі - лень - кім. Там си - дів со - кіл

яс - нень - кий, жа - ліб - нень - кий. Ой, яс - но кви - лить про - кла - ка - є.

А на Чор - не мо - ре спіл - на пог - ля - да - є

шо на Чор - но - му мо - рі все не доб - ре по - чи - на - є.

№ 84 Про Олексія Поповича (від лірника С. Веселого)

Ой, що на Чор - но - му мо - рю, на ка - ме - ні бі

лень - ко - му си - дів со - кіл яс - нень - кий, жа - ліб - нень - ко про - кви - ля є.

Обмежена кількість нотних матеріалів не дозволяє визначити, чи згадані дві різні манери акомпанементу свідчать про існування двох самостійних виконавських спрямувань (шкіл), чи «бурдонний» супровід є лише примітивною, початковою стадією в опануванні лірницької майстерності.

Фактичний нотний та історичний матеріал дозволяє переконливо зробити висновок про побутування в XIX – на початку XX ст. в Україні унікального музичного інструмента – ліри, яка була досить поширена серед старцівства, та про існування лірницької виконавської традиції й репертуару.

Розділ другий
НАЗВИ МАНДРІВНИХ СПІВЦІВ-МУЗИК
XIX — початку XX ст.

*«До поки були кобзарі... дак я вже од тих
[вчився], а ото вже не од майстра,
а од побочних старців навчивсь».*

О. Вересай

В українській культурі XX ст. витворився своєрідний образ кобзаря — мандрівного співця-музиканта, виконавця епічних творів, носія національно-патріотичної ідеї. Поширена думка про те, що бандура успадкувала назву зниклої кобзи, призвела до ототожнення різних понять: бандура — кобза, бандурист — кобзар. Про лірників узагалі згадувалося переважно в наукових публікаціях.

Така ситуація тривала до 90-х років XX ст., відколи почали з'являтися перші наукові розвідки з більш реалістичними поглядами на кобзарсько-лірницьку традицію: 1992 р., М. Гримич — про виконавців українських дум¹; 1993 р., М. Хай — про лірницьку традицію як феномен української духовності²; В. Нола — про моральний авторитет та суспільну роль бандуристів, лірників³; 1999 р., К. Черемський — про традиційні відмінності між «кобзарством та бандурництвом»⁴. До цього переліку можна додати також досить об'ємну працю Kononenko N. *Ukrainian minstrels and Blind Shall Sing*⁵, що побачила світ лише за кордоном і мало відома українським фахівцям.

Виникають усе нові питання, одне з них пов'язане з поверненням у мову автентичних назв народних співців. Це досить важливо, оскільки саме автентична назва несе в собі пояснення щодо форми та способу діяльності виконавців, а це, в свою чергу, — своєрідний ключ до визначення їхньої місії. Необхідно розмежувати народну та наукову термінологію.

Ось кілька термінів, які, на нашу думку, слід розглянути: кобзар, бандурист, бандуриста, бандурник, бандурщик, лірник, лірщик, стихівничий, старець, сліпець, жебрак, панотець, панмайстер, дід, хазяїн. Різноманітні епітети й узагальнення, застосування європейських назв «бард»⁶, «менестрель»⁷ та ін. до українських старців

не відображають суті діяльності українських мандрівних співців і лише заплутують пересічного читача.

* * *

Аналізуючи особливості розвитку української музичної традиції, необхідно враховувати цілу низку моментів, пов'язаних з історичними та культурологічними процесами на етнічних українських територіях. Не маючи тривалий час власної держави, українці змушені були утворювати різноманітні форми культурного існування в рамках чужих держав та культур – польської, російської, австрійської.

Офіційна – шляхетсько-дворянська – складова української культури не була україномовною, її смаки формувалися здебільшого під впливом вимог та уподобань культур сусідніх держав. Населення українських міст, яке ні в XVII, ні у XVIII, ні в XIX століттях кількісно не переважало в суспільстві, було різноконфесійним та різноетнічним. І лише сільська культура, досить консервативна й архаїчна, могла, за рідкісними винятками, репрезентувати основи й коріння власне традиційної української культури.

Створені в рамках імперських наукових інституцій різноманітні географічні, етнографічні, антропологічні й історичні комісії та товариства були складовою ідеології «єдиной і неделімој» і тому а ргіогі не могли перейматися проблемами розвитку та збереження самобутності культур неросійських народів. Українська мова перебувала під забороною і визнавалася лише на рівні діалекту, українська культура розглядалась як складова частина «великорусской», українська пісня – «южнорусской», до України застосовували штучні терміни, вживані російською імперською адміністрацією: «Малороссия», «Новороссия і т. п.

Захоплення інтелігенції початку XIX ст. етнографією було результатом загального впливу романтизму, який став тоді панівною течією в європейській культурі і пропагував різноманітні прояви народного буття. Постає логічне запитання: чому ж імперський уряд дозволяв досліджувати «малоросійську» етнографію? Вочевидь, не за для ствердження відмінностей між росіянами та українцями, між

українською та російською культурами. Мета була якраз протилежна: обґрунтування нібито спільного минулого, спільної віри, спільної культури, зрештою, спільного майбутнього. Малороса потрібно було науково «дослідити» й трактувати саме малоросом, а не українцем, причому так, щоб не виникало жодної думки про його окремішність та самобутність. Саме під таким кутом зору й виник раптовий інтерес імперської науки до «кобзарів» як «нащадків боянів». А відома подорож Остапа Вересая до Санкт-Петербурга та його виступ перед великими князями Сергієм та Павлом Олександровичами були всього-на-всього ілюстративним уроком до курсу словесності, який їм викладав професор О. Міллер⁸. І якщо за аналогічний виступ старець Рябінін (виконавець билин) був нагороджений медаллю «За усердие»⁹, то для відзнаки виконавця українських дум вистачило й «партабашниці» (табакерки).

Однією з негативних тенденцій, започаткованих такою імперською наукою, стало втручання у народну термінологію та зміна її в залежності від певних естетичних уподобань і «наукових» концепцій. Наприклад, твори, які самі виконавці називали «козацькі псалми», «невольницькі плачі»¹⁰, з 20-х років ХІХ ст. стали називатися думи¹¹.

* * *

Якщо в українських селах звучала жива народна мова, то в містах мовна ситуація була досить 'строката. Ще у ХVІІІ ст., крім живої розмовної та офіційної мови, тут існувала, за висловом Ф. Кудрінського, ще й т. зв. мова «вчених людей», що «являла собою дивне мовлення з домішкою напівслов'янських, напівнародних, напівлатинських, польських і навіть єврейських висловів, той своєрідний волацюк, на якому деякі освічені люди вважали за необхідне висловлюватися, аби бути розумними, аби дивувати своїх слухачів премудрими промовами»¹². М. Закревський так змалював мовну ситуацію в Україні того часу: «Освічені українці писали раніше свої твори мовою церковно-слов'янською, латиною, польською, а здебільшого мовою книжною або наказною, що становила дивну суміш згаданих мов і південно-російських зворотів»¹³.

Саме такою мовою писав свої твори Григорій Сковорода, який, за словами Ф. Кудрінського, «небезпідставно підписувався „старець Варсава“, „старчик“, тобто „мандрівний філософ“, „народний мудрець“»¹⁴. Ототожнюючи себе із старцями, Г. Сковорода тим самим визнавав «братію», тобто старців, як освічену та філософськи спрямовану громаду. А те, що пісні «старця Варсави» «співалися сліпими бандуристами на ярмарках та перехрестях і потрапляли до числа найулюбленіших кантів»¹⁵, свідчить про певне визнання творів Сковороди з боку старців. Все це, безумовно, підтверджує обізнаність Г. Сковороди не лише з міським та сільським життям, але й маловідомим старцівським середовищем. Слово «старець» так само, як «бандурист», присутнє в його творах, але немає слова «кобзар» – найімовірніше, у мові міщан XVIII ст. воно не побутувало.

Не знайдемо його й у творах І. Котляревського. У славнозвісній «Енеїді» немає жодної згадки не лише про кобзарів, а й про старців. Щоправда, зафіксовано назву музичного інструмента – «бандура горлиці бриньчала»¹⁶.

Досить багато літературних та народнопісенних джерел XVII–XVIII ст. підтверджують активне використання у мові назв музичних інструментів – кобзи («сидить козак на конику да й в кобзеньку грає») ¹⁷ та бандури («вівчар вівць займаєт, на бандурку играєт») ¹⁸. Так само трапляється в тогочасних літературних джерелах слово «старець»: «Син ієромонаха часів Мазепи так говорить про старців...» ¹⁹. Однак назва «кобзар» відсутня. Спроби окремих дослідників дошукатися етимології цих понять за іноземними джерелами не завжди переконливі з огляду на відсутність посилань чи на невідповідність тлумачень. Зокрема, О. Фамінцин, спираючись на переклад академіком В. Радловим латино-персько-куманського словника 1303 року, ототожнив кобуз і виконавця на ньому з кобзою та кобзарем ²⁰. Викликають сумніви також спроби встановити походження назви «кобза» за допомогою семасіологічного аналізу, навіть такого ретельного, як у Г. М. Хоткевича ²¹.

Побутування у народному середовищі певних назв музичних інструментів та виконавців можуть засвідчити лише джерела, що відносяться до відповідного історичного періоду. Так, не викликають сумнівів свідчення польських літераторів: Гарницького (1566 р.),

Чагровського (1597 р.), у творах яких зафіксована назва «кобза». У Зиморовича навіть підкреслюється її національна приналежність: «*w kobze Ukrainską*»²². У цитаті з оповідання Дзежковського, наведеній Г. Хоткевичем, також є етнічна назва музичного інструмента й виконавця на ньому («*bandurka*», «*bandurzysta*») ²³. Однак слово «кобзар» у старожитніх польських літературних джерелах не вживається навіть у значенні «виконавець на кобзі». Щоправда, О. Фамінцин дозволив собі перекласти назву виконавця на кобзі як «кобзар», та в оригіналі, у творі польського літератора Зиморовича, вона звучить інакше — «*kobeznik*» (кобезнік) ²⁴.

Таким чином, у публікаціях дослідників ХІХ ст. спостерігається парадоксальна ситуація — авторські назви музичних інструментів та виконавців не відповідають автентичним. Причина цього вельми проста — настала епоха романтизму, час для створення та популяризації героїко-романтичного образу кобзаря. Проте в автентичних текстах, записаних дослідниками ще від реально існуючих співців-музикантів, зафіксовані назви «старець», «дід».

1836 р. — П. Куліш записав: «...Тепер, бачте, малі *старці* настали», «...отакі *старці* колись бували» ²⁵.

1874 р. — О. Русов записав від О. Вересая: «...Ото не од майстра, а од побочних *старців* навчивсь» ²⁶.

1893 р. — П. Житецький: «...Ми не можемо відмовитися від думки, що перші творці дум належали до стану калік убогих, щирих піонерів в народних верствах гуманних ідей християнства... котрих на Україні називають звичайно *старцями*, або *дідами*... всієї цієї „нищої братії“, котра і досі виспівує свої псалми на збіговищах народних» ²⁷.

1898 р. — Ф. Кудрінський: «Особливою шаню та увагою користувалися в народі „*старці*“. І досі слово „старець“ в Малоросії було повним омонімом народного мудреця, навченого лишень досвідом довгого життя» ²⁸.

Такі самі назви знаходимо у роботах деякого з дослідників радянської доби:

1930 р. — Д. Ревуцький: «...В біографії О. Вересая, складеній О. Русовим, бачимо ми риси артільної основи життя *старців*» ²⁹.

1930 р. — В. Харків: «...Лірник не кажуть, тільки *старець* з релею» ³⁰.

Деяка частина науковців пострадянського періоду також схильна до думки, що *«кобзарів і лірників їх односельці знають більше як сліпих старців...»*,³¹ та що *«...у більшості регіонів мандрівних музикантів і співців, в тому числі й сліпих бардів... селяни називали „старці“»*³².

Іншою поширеною назвою виконавців переважно на лірі у західних регіонах України була «дід». А спілкуючись поміж собою та зі своїми учнями, галицькі лірники вживали слова «газда», «майстер»³³.

Отже, у селянському середовищі XIX – початку XX ст. – там, де, власне, і вживалися автентичні назви – співців у супроводі кобзи, бандури та ліри зазвичай звали «старцями» чи «дідами».

Старець – термін дуже давнього походження. Саме поняття старійшини більше відносилось до посади або почесного звання у консервативно-патріархальному суспільстві. У християнській традиції старець піклувався про духовний стан пастви, переймався хворими й заблудлими душами, був прикладом та порадиником для віруючих. Тут до певної міри існував розподіл: священнослужителі провадили службу Богу в церкві, а старці несли слово Боже, мандруючи від села до села, від хати до хати. З огляду на це стає зрозумілим, чому в старцівському середовищі звернення учня до вчителя було таке саме, як і до священника – «панотець».

Старцівська інституція в Україні та деяких територіях Білорусії³⁴ мала давнє коріння. Як зазначав П. Єфименко, у Білорусії *«у південних та східних повітах найбільш поширеним є тип співців-жебраків»*³⁵. У свою чергу Є. Романов зауважував: *«Останнім часом стало часто вживаним виконання псалмів під акомпанемент малоросійської ліри»*³⁶. Ось як виглядали білоруські «співці-жебраки»: *«Вдягнені у білі полотняні свитки, в постолах з білими онучами, в білих повстяних шапках-магерках, з білими ж торбами по обидва боки й на спині, з довжелезними горіховими та грушевими палицями в руках – ці жебраки є найтиповішими представниками білоруських старців»*³⁷.

Уявлення про «старця» як старійшину і моральний авторитет, сформоване у глибокій давнині, залишилося незмінним до XIX ст. включно. Для селян це була людина, призначена, за словами

В. Доманицького, «долею на служіння Богу», а старцтво сприймалося у простонародному середовищі як «своєрідний обов'язок людини, позбавленої дорогоцінного дару бачити, присвятити себе благочестивій справі, як спокуті за кару Божу»³⁸. Це підтверджується свідченнями тих, хто безпосередньо спілкувався зі старцями. В. Доманицький, зокрема, зазначав, що незрячість розвинула в них здібності «до самопоглиблення, до більш глибокого мислення... Відповідним їхньому виду діяльності є й внутрішній світ лірників: за своїми особистими якостями вони [є], здебільшого, благочестивими, смиренними й набожними»³⁹. В. Боржковський писав: «Обличчя у нього (у лірника. — В. К.) виразне: помітна твердість, енергія, розум. Поговоривши з ним, я побачив, що він надзвичайно розвинений і що коло його зацікавленостей, порівняно з іншими лірниками, значно ширше. Він має уяву про книгодрукування, про друкарню; на життя людей дивиться з точки зору релігії та справедливості»⁴⁰. Пантелеймон Куліш: «У цьому старому мені припала до душі довірлива вільність у обходженні, позбавлена, разом з тим, і тіні нахабства...»⁴¹.

Про «старців»-«дідів» не збереглося жодної сатиричної пісні чи народного анекдоту. Безумовно, вони ретельно оберігали свій моральний авторитет. «Як тільки лірники заходять в коршму пити, то вишлють на сторожу одного поводиря, щоб знати, як хто буде іти: щоб не сказали люде, що старці Божи п'янствують»⁴². На питання К. Студинського: «До чого та осторожність?» відповів З. Головатий, що «інакше не шанували би так люди, як шанують»⁴³.

Зовні старці — кобзарі, бандуристи та лірники — не були схожі ані на козаків-Мамаїв, ані на кітчевих кобзарів ХХ ст. Вони радше подобали на священників: «...З довгими бородами й волоссям, схожі швидше на монастирських саїтників аніж на мирян, які за звичай зголюють бороди й носять вуса»⁴⁴. Це цілком зрозуміло, оскільки старець — духовний подвижник — із давніх-давен набув в Україні неформального статусу Божої людини. «Безхитрісне око його співгромадян враз помічає в ньому ті особливі якості, що надаються йому з неба, з ласки Божої», — зазначав О. Русов⁴⁵.

Ось, наприклад, як виглядав лірник Никон із Поділля в опису В. Боржковського: «Сам лірник людина ще не стара,

років п'ятидесяти, середнього зросту, русявий з невеликою ріденькою борідкою й довгим волоссям, що низько спускалося на лоба, справляє доволі приємне враження»⁴⁶. А ось як змальовував О. Сластьон зовнішність бандуриста Івана Крюковського: «Це був сухий середнього зросту старий з майже білим волоссям, що лежало на плечах. Він дорожив своєю шевелюрою, казав при цьому, що йому те подобає як кобзарю й панмайстру»⁴⁷. Бандурист Андрій Шут «...був сивий старий з борідкою клинцем, в сірій новісінській свиті й у свіжих постолах, обори яких охоплювали гарні ноги, загорнуті в білі онучі. Обличчя мав свіже, щоки рум'яні, риси правильні, хоча й децю спотворені вісною, яка й позбавила його зору на сімнадцятому році життя. Він відрізнявся бадьорою поставою й жвавими рухами, які виказували людину, постійно зайняту роботою»⁴⁸. З розповіді землячки кобзаря Тараса Зінченка постає такий його портрет: «...Гарний, здоровий, обома глазами не видав. Чоловік умний був, тепер нема таких сліпців... Русявий чоловік. Чуб круглий підстрижений і на бік... Борода й вуса... у лівім вусі кільце с хрестиком; у правім не полагається... і год шістьдесят п'ять він носив сергу ту у вусі... Зимою сіряк з відлогою і бандура під полою... і три торби — одна на плечах, друга с правого боку, третя спереду. Одна на борошно, друга на хліб, третя на соль... бандура з лівого боку в торбині... кладеться і очкурнею зашморгнеться»⁴⁹.

Мабуть, духовні та моральні чесноти цих людей, поєднані з глибокою народністю їхнього світогляду, й утворили таке унікальне духовно-культурне явище в Україні, як старцівство. О. Русов писав, що «в Малоросії кидається в око велика кількість сліпців, й варто сказати, що всі вони відрізняються від інших людей своєї верстви більш піднесенем налаштуванням розуму чи рідкісним благодушшям, чи ж, зрештою, здатністю до „фантастичних з'яв“»⁵⁰. Незрячі співці-музики були плоттю й кров'ю свого народу, хіба що, через своє каліцтво, не займалися виснажливою сільською працею і тому мали змогу відчутти на собі дух Творця, аби здивувати навколишній світ своїми здібностями й талантами. Сільський люд споконвічно близько сприймав містику, легенди, казки, він сам був їхнім творцем. Звісно, що й на таємничу постать старця дивилися, «...як на особу, огорнуту Божою милістю.., тим

більше, що в його епопеях все земне зв'язане з Божим й усяка подія... обомовлюється твердою вірою і релігійним почуттям, притаманним цілому народу: в його піснях увесь народ бачить об'єктивне відображення своєї загальнонародної свідомості, а тому й поважає його...»⁵¹.

Ореол містичності, який оточував старців, сприяв створенню про них численних легенд та переказів. Ось як зображалися старці в одній з багатьох розповідей, записаних Федором Кудрінським у 1894 році: «...Чується йому крізь сон спів, та ж такий гарний, такий душевний. Підхопився з землі, озирнувся навколо... Бачить лежить на галявині великий бик, увесь білий-білісінький, лише золочені роги сяють. Лежить жуїку жує, наївся... А подалі від нього сидять в рядок старці. Один, два, три, чотири... дванадцять старих, престарих старців, таких, як на образах малюють. Сидять вони собі на траві й начебто дрімають. „Чого се вони!“ — подумав пастух й почав вдивлятися у старців. Та ж всі вони сліпі, жоден і ока справжнього ж не має, у всіх замість очей більма і всі як один, так схожі один на одного, немов рідні брати, і зросту — одного, і бороди у всіх сиві, довгі. Аж ось один зі старців, що з самого краю, підняв догори свою палицю й стукнув нею об землю. Як один піднялися й встали зі своїх місць. Вдруге стукнув палицею старець — всі шапки з голів познімали. Й голови у всіх лисі, білі. Втретє стукнув палицею старець — відкрили старці свої ліри, взялися за кобзи й дружно заспівали вголос:

Ой, гук, браця, ой, гук, браця!
 Де старці бредуть?
 Та веселя ж та доріженька,
 Куди вони йдуть...
 Ой, заросло, зацвіло
 Дороги не видно...
 Ні проїхать, ні пройти,
 Ні коня провести...
 А ми тут ходимо
 По лісі, по рослі,
 Та все Бога просимо
 Любові — милості.

Ой дай, Боже, добра людям.
 Добра та подмоги
 На тяжку годиноньку
 На нещасну долю...
 Роди, Боже, жито людям,
 Жито і пашиницю.
 А для вола та для коня,
 Ще й трави копицю.
 Ой, гук, браця, ой, гук, браця!
 Де старці бредуть?
 Та веселая ж доріженька,
 Куди вони йдуть.

Довго ж так старці співали. Співали вони і „про світ Божий“, і про Дунай з Дніпром, про святого Юрка і про гору Почаївську та Божу Матір. І про що тільки вони не співали? Кінчили старці спів й вдягнули шапки на голови. Отямився й пастух. Озирнувся й обімлів зі страху: за ним — „Мати моя рідна!“ — видимо-невидимо усіляких звірів: і ведмеді, і лисиці, і вовки, та всі лежать мирно, пісні слухають. Глянув вгору, а на деревах птахи усілякі: тут і сорока-білобока, і ворон-крикун, і сич-деркач, і зозуля-перебендя, і ще якісь птахи чудні, такі, що й назви їм нема. Аж ось підійшов один зі старців до бика, взяв його рукою за ріг, іншою на посох спирається. А за ним, поклавши руки один одному на плечі, потягнулися й браття. Бик встав і пішов до лісу. Потяглися за ним і старці з нивки. А за старцями птахи полетіли, звірі усілякі пішли. Зупинилися старці. Передній шапку зняв, поклонився й сказав: „Дзінькую вам, чесна компанія, за вашу прихильність. Але пробачайте, бо тільки раз ми співаємо на одному місці, а другий раз підемо на друге місце. Гарну пісню не варт дуже часто співати. Живіть собі нищечком, не турбуйтеся, та й будьте здоровенькі!“⁵².

Вживання назви «старець» серед мандрівної братії зовсім не виключало існування інших термінів. Так, П. Мартинович записав від лірника Олексія Халявки: «Оце я називаюсь лірщик, а то

другий бандурищик»⁵³. Від бандуриста Хведора Гриценка: «Я став і бандурищиком...»⁵⁴. Від лірника Хванасія Видюченка: «Це з бандурищиків: покойний Свиридон та Оліян — бандурищики»⁵⁵. В. Харків зафіксував побутування аналогічних назв на Харківщині у 30-ті роки ХХ ст.: «...в околиці Валок кобзарів називають „бандурищиками“, а лірників — „лірщиками“»⁵⁶.

Нарешті зустрічаємо назву «кобзар» у матеріалах О. Русова, який записав від О. Вересая: «...то кобзарі було ходять (тоді кобзарі ще були, тепер нема)»; «то як кобзар прийде в хату...»; «...там я собі знайду чоловіка-кобзаря»; «...допоки були кобзарі...»⁵⁷.

О. Вересай вживав назву «кобзар» переважно тоді, коли підкреслював відмінності між своїм музичним інструментом та іншими, поширеними на той час. Хоча він і говорив О. Русову та П. Мартиновичу, що «...такого вже кобзаря як я нема вже тепер ніде»⁵⁸, однак іншим разом⁵⁹ все ж розповідав про таких музикантів: «Ось іще єсть у Лохвиці Іван Крюковський... він грав на бандуру...», «...у його кобза на багато струн; у його кобза не така як у мене»*. Зрозуміло, що йшлося про різні музичні інструменти, «старцівська» ж діяльність залишалася спільною.

Загалом же, з цього приводу знаходимо цікаве зауваження М. Сперанського: «Всі жебраки (лірники й кобзарі...) різниці за інструментами не мають... Та й сам народ — головний слухач співців, ймовірно, великого значення інструменту не надає, цікавлячись головним чином змістом пісень»⁶⁰. Отже, старці, для яких найпершою і найголовнішою була їхня духовна місія,

* Кобза Вересая за всіма характеристиками відрізнялася від тогочасних бандур: Недбайла, П. Братиці, І. Крюковського та ін. Інструмент О. Вересая — лютнеподібного зразка — мав інший спосіб гри й, відповідно, вимагав окремої школи. З біографії О. Вересая відомо, що він навчався у трьох різних майстрів, отже, у середині ХІХ ст. ще існувала народна традиція та школа гри на кобзі. Зникати вони почали при житті О. Вересая, про що той і розповів О. Русову. Власне в результаті їхнього спілкування і виник реферат «Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских». Назвавши О. Вересая останнім кобзарем, помилився, зрештою, не О. Русов, а численні дослідники, які докоряли йому за термін «останній», оскільки для них на той момент усі традиційні музичні інструменти були кобзами, а співці — кобзарями.

не переймалися різницею між бандурою і кобзою, між бандурою і лірою. Тим паче, що в зароблянні «власного хліба» визначальним було все ж таки висвячення у титло «старця», «діда», тобто діяльність духовна, а не виконавська.

* * *

Отже, поняття «старець» у середині XIX ст. зовсім не асоціювалося з жебраком, а мало в народі значення духовної особи, мандрівного співця, містичного посередника між Богом та людьми. У сільському народному середовищі не було жодних потреб міняти звичні назви мандрівних співців-музик. Тому цей термін проіснував до 30-х років XX ст. і зник після фізичного знищення його носіїв. Однак, якщо в народному середовищі духовних діячів – співців у супроводі кобз, бандур та лір – називали старцями, то постає питання: коли й у якому суспільному середовищі назва «кобзар» стала вживатися стосовно певної діяльності, почала домінувати та сприйматися у національно-патріотичному значенні?

У музикознавчій літературі цей термін першим вжив А. Метлинський у збірнику «Южно-русские песни» (1854 р.) для узагальненої характеристики всіх традиційних співців-музик. Загалом же справі популяризації образу кобзаря в українській культурі прислужився Т. Г. Шевченко.

Можливо, Тарас Григорович, який народився та виріс у дійсно народному середовищі, чув спів не старців, а якихось інших кобзарів? В академічному виданні «Біографія Т. Г. Шевченка» є документальні згадки про його спілкування з народними виконавцями: *«На храмове свято у рідній Кирилівці слухав лірника. Лірник ніяких дум не знав. Тарас став просити щоб той співав пісні і сам підтягував за ним. Далі лірник заграє „козака“; Тарас підмовив жінок і дівчат, і пішов у танець»*⁶¹. *«..він запрошував за свій кошт музику... З пісень йому особливо подобалась та, де співається: „Ой хто лиха не знає, да нехай мене спитає“»*⁶² (це уривок з популярної лірницької пісні «Про біду», тож можна вважати,

що в цьому випадку Шевченко слухав лірника). *«До вікна підійшов сліпий старець із поводирем... [Т. Шевченко] узяв полуімперіал й подав її жебракові. „Спасибі вам, пане, — промовив він, — але я такої не візьму, нехай їй всячина. У старця таких грошей не буває. Візьміть її собі, а мені дайте шматок хліба, чи що?»»*⁶³.

У повісті «Прогулянка з задоволенням і не без моралі» є такі враження: *«І всі вони так піднесено-прости й прекрасні, що якби воскрес сліпець хіоський та прослухав би хоч одну з них від такого ж, як і він сліпця, кобзаря чи лірника... то пішов би в міхоноші до найбільшого нашого лірника, назвавши себе привселюдно дурнем»*⁶⁴.

Отож саме старців і слухав Т. Г. Шевченко — інших не таких співців не було. Та оскільки назва «кобза», як найбільш старожитня, асоціювалася в уяві української інтелігенції з героїчною козацькою добою, то саме цей термін, а не «бандура» набув романтичного значення, відповідно співець-кобзар став узагальненим національно-патріотичним образом, носієм незалежного козацького духу. Сьогодні важко визначити, чи усвідомлював Т. Шевченко різницю між двома інструментами (кобзою й бандурою), та саме кобзу на зразок Вересаєвої можна побачити і на обкладинці першого видання «Кобзаря» (худ. В. Штернберг), і на малюнках самого Шевченка.

У творах, написаних поетом між 1838 та 1848 роками, слово «кобзар» вживається понад 40 разів, «лірник» — чотири, «старець» — два, «бандурист» — два рази. Поетичні образи кобзаря, лірника, бандуриста, старця доповнюють один одного, відображаючи одне суспільно-культурне явище. Загалом же за творами Т. Шевченка створюється враження, яке підтверджується описами дослідників-етнографів:

1. Усі мандрівні співці-музики — незрячі: *«Не одууравсь того слова, // Що про Україну // Сліпий старець сумуючи // Співає під тином»* («Гайдамаки»); *«„Кобзар іде, кобзар іде!“ // Та всі, якомога, // Хлопців кинули, побігли // Зустрічать сліпого»* (Мар'яна-черниця); *«На широкому столі // Сліпі лірники сиділи...»* («Титарівна»).

2. Усі вони вели мандрівний спосіб життя: *«Ішов кобзар до Києва // Та сів спочивати»* («Катерина»); *«На розпутті сидить кобзар // Та на кобзі грає»* («Тарасова ніч»); *«Сліпий старець*

сумуючи // Співає під тином» («Гайдамаки»); «На могилі сидить кобзар // Та на кобзі грає» («Перебендя»); «Один сліпий, другий кривий, // А третій горбатий // Йшли в Суботів про Богдана мирянам співати» («Великий льох»); «Попідтинню сіромаха // І днює й ночує» («Перебендя»).

3. Заробляли вони на життя жебрацтвом або ж співом та грою: «Хто йде, їде – не минає: // Хто бублик, хто гроші» («Катерина»); «Сиділи лірники та грали // По шелягу за танець» («Титарівна»); «До грошей я не дуже ласий. Аби була ласка слухати, поки не охрип – співатиму, а охрипну – чарочку, другу... та й знову» («Гайдамаки»).

4. Їхній репертуар складався з творів:

а) релігійної тематики: «А тим часом старий кобзар // Ісуса співає» («Катерина»); «На базарі про Лазаря...» («Перебендя»);

б) історичної: «Грає кобзар, виспівує, // Вимовля словами, // Як москалі, орда, ляхи // Бились з козаками» («Тарасова ніч»); «Заспіває про Чалого...», «Тяжко, важко заспіває, // Як Січ руйнували» («Перебендя»); «Ще молодий кобзар стояв // І про невольників співав» («Невольник»); «Йшли в Суботів про Богдана // Мирянам співати», «Я співаю. І про Ясси, // І про Жовті Води, // І містечко Берестечко...» («Великий льох»);

в) побутової: «Сяде собі, заспіває: // „Ой не шуми, луже!“; «З дівчатами на вигоні – // Гриця та веснянку...» («Перебендя»);

г) танцювальної: «На Горлицю зверне», «А у шинку з парубками – // Сербина, Шинкарку» («Перебендя»); «І знову ліри заревіли, // І знов дівчата, мов сороки, // А парубки, узявшись в боки, // Навприсідки пішли» («Титарівна»); «Пішов кобзар по улиці – // З журби як заграє! // Кругом хлопці навприсядки!..» («Тарасова ніч»).

Особлива увага до історичної тематики в репертуарі музиковиконавців і створила їм у Шевченкових творах образ національно-патріотичних співців. З'явився символ волелюбного козацького духу в образі співця-кобзаря, давно очікуваний і підхоплений демократичними силами. Він швидко набув популярності і почав використовуватись у газетах та часописах.

За тим всім, на жаль, більшість українських діячів не звернула уваги на глибоке духовно-філософське підґрунття діяльності старцівської братії, яке Т. Шевченко розгледів і зафіксував. Йому вдалося зрозуміти вищу місію «вохрестної братії» — бути провідником між Богом та людьми. Слова з поеми «Гайдамаки» — «співай, старче Божий» — стають зрозумілішими в контексті рядків майже програмного для старцівства твору «Перебендя»:

*Старий заховавсь
В степу на могилі, щоб ніхто не бачив,
Щоб вітер по полю слова розмавав,
Щоб люде не чули, бо то Боже слово,
То серце по волі з Богом розмовля,
Та серце щебече Господнюю славу.*

* * *

Заради справедливості варто зазначити, що, крім романтично-патріотичного та філософського Шевченкового, існували спроби іншого трактування старосвітських виконавців. Так, 1860 року в Москві вийшов у світ етнографічний збірник М. Закревського «Старосветский бандуриста». Перша книга містила словник «малороссийских идиомов», де автор на власний розсуд тлумачив російськомовному «малоросу» значення деяких українських слів. Є тут терміни цікаві й для нас (подаються мовою оригіналу):

«Старец — нищий.

Старосветский — из прежних времён, старинный.

Бандура — музыкальный инструмент, род гитары с 9, иногда 20 и более струнами.

Бандуриста — рапсод, народный певец, поэт, Малороссийский трубадур. Нищие, особенно слепцы, аккомпанируя на бандуре, и поныне поют на ярмарках и других сходбищах песни, особенно исторические думы и баллады.

Кобза — древний музыкальный инструмент с восьмью струнами, употребляется особенно между нищими слепыми.

Кобзарь — бандурист, напевающий по деревням и городам народные песни, аккомпанируя себе на кобзе»⁶⁵.

Безумовно, словник більше заплутує, аніж роз'яснює. Про найчисленнішу в ті часи групу старців — лірників — немає жодної згадки. Старець характеризується виключно як жебрак, а кобза, отже, допомагала йому жебрати. А взагалі «кобзар» (пояснював М. Закревський), то — «бандурист» (!), який не співає, а тільки «наспівує» в супроводі, все ж таки, кобзи. Уся слава була віддана бандуристові, мабуть, за те, що встиг перетворитися на «рапсода» й «трубадура». Але, за М. Закревським, то було давно, у старі часи, ще за «старосвітських бандуристів», бо сучасні вже видавалися етнографу жебраками, що вештаються бозна-де.

Схильність до романтичної ідеалізації та неприйняття реальних співців-музикантів — тенденція досить поширена серед інтелігенції XIX–XX ст. Саме невідповідність між образом свого омріяного «кобзаря» й тими, що були в дійсності, старцями і призвела до поступового відсторонення частини інтелігенції від живої народної традиції, яка мала глибоке філософське підґрунтя. Більше того, деякими авторитетними вченими не сприймалася навіть гіпотеза про старців як творців дум. Так, М. Сумцов, полемізуючи з П. Житецьким, звинувачував того, що він *«шляхом перекручувань та літературних завірянь намагається переконати читача, що творцями дум були „старці“, тобто жебраки... Важко прийняти таку гіпотезу з тієї причини, що „старці“ здавен відомі, як люди фізично немічні, каліки, хворі й престарілі; люди такого „убогого чину“ не могли створити такі сильні художні твори, як думи»⁶⁶. У доповіді на XII Археологічному з'їзді в 1902 р. Г. Хоткевич також схилився до думки про існування у давні часи якихось інших кобзарів⁶⁷. Доказом на користь тих «незалежних співців»⁶⁸ він вважав їхню участь у гайдамацькому русі, однак *«чи були вони сліпі, а чи зрячі, на мій погляд, питання, що не має особливого значення»⁶⁹.**

Неприйняття українською інтелігенцією духовної місії старців та їхнього статусу «Божих людей» стало головною помилкою переважної більшості дослідників минувшини. Як наслідок — ставлення до «вохрестної братії» виключно як до жебраків. Своїм низьким соціальним статусом ці люди «убогого чина» псували образи національних «гомерів» та «боянів», руйнували так добре вибудовану естетську модель епічної традиції.

* * *

Оскільки «мандрівна братія» не могла змінити своєї суті, то діячам української культури нічого не лишалось, як створити новітні виконавські форми на основі традиційної культури. Відповідно, інтерес до справжніх кобзарів, бандуристів та лірників почав помалу згасати. Створивши новий – романтичний – образ кобзаря, українська інтелігенція тим самим виробила й утвердила тезу про окремішність кобзарського родоводу і штучно розділила єдине явище української духовної культури – старцівство – на дві частини: кобзарів та лірників. До перших віднесли лише бандуристів, залишивши за ними пріоритет виконавців епічних творів, а лірників прирівняли до жебраків, визначивши їхню мистецько-духовну вартість вторинною.

Поява новітньої виконавської школи (Г. Хоткевич, В. Ємець, В. Шевченко та ін.) ще більше ускладнила ситуацію, оскільки почали називати кобзарями цілу плеяду зрячих бандуристів, а їхнє виконавство – кобзарським мистецтвом. За старцями-бандуристами (слідом за Г. Хоткевичем) залишили назву «сліпець-кобзар»⁷⁰.

На початку ХХ століття українська молодь дійсно залюбки бралася за студіювання бандурного виконавства на різних курсах, у студіях, гуртках, створювала ансамблі та капели. Та, на жаль, без знання традиції ентузіазм часто перетворювався на фарс. Той же Г. Хоткевич писав: *«Бажаючих вчити грати на бандурі багато; кожен, хто грає три пісні – вже вчить інших, а як вже хто вміє ноти писати за п'ятилінійною системою – той випускає в світ „Самовчитель“, але справа від того не виграє»*⁷¹.

Поступово фарс перетворився на трагедію народної культури – аматори почали змінювати конструкцію бандури⁷², вважаючи головним її недоліком відсутність хроматизму. З'явилася ціла низка інструментів-монстрів, яких важко навіть називати бандурами. Чим далі поширювалося аматорське закобзарювання України, тим більше воно відступало від традиції, як у конструкціях інструментів, прийомах та способах гри, так і в репертуарі. Спроба М. Лисенка відкрити клас бандури з традиційним викладанням не мала успіху. Як зазначав Г. Хоткевич, *«...з того навчання нічого не вийшло, бо чого міг навчити сліпець-кобзар»*⁷³.

Сьогодні видається очевидним, що проблема полягала не в тому, «чого міг навчити сліпець-кобзар», а в тому, чого ж хотіли навчитися його учні, зрячі «кобзарі»-інтелігенти. Проблема виникла через невідповідність кінцевої мети. Легковажне рішення – відродити кобзарство виключно на виконавському рівні – неминуче призвело до виникнення непорозуміння. Між двома тільки на перший погляд схожими групами людей з бандурами – старцями та концертними виконавцями – виникла прірва, через яку неможливо було штучно збудувати мистецький чи духовний міст із двостороннім рухом. Старців дратувало втручання в їхню «парафію» зрячих музикантів, через яких вони втрачали заробіток. «Отож то й біда для нас, що де хто понаучувався з книжок, тай хліб у нас одбива...», – говорив лірник Никон⁷⁴. Такі вправні у традиційній грі виконавці, як О. Сластьон, Г. Хоткевич все одно залишалися для «братії» тільки панами. І якщо дехто з народних співців йшов на контакти, то тільки щоб заробити від пана якусь копійку. У свою чергу, зрячі концертні виконавці вважали старців досить посередніми музикантами з примітивним репертуаром та обмеженими виконавськими можливостями. Кожна група продовжувала існувати у власному просторі: старці – на «ходках», концертні кобзарі – у залах.

* * *

Подальша зміна термінології пов'язана з часами радянської влади в Україні. Для радикальних ідеологів більшовизму однакову небезпеку становили як мандрівні, так і концертні кобзарі. Для ліквідації перших було створено цілу низку постанов. Мандрівний спосіб життя забороняла постанова про боротьбу з жебрацтвом⁷⁵, релігійний репертуар – постанови антирелігійного характеру⁷⁶, український музичний інструментарій нищився постановою про реєстрацію музінструментів та репертуару⁷⁷. Нарешті, проти багатьох старців були висунуті звинувачення в контрреволюційній діяльності⁷⁸. Прислужилася новій владі певна частина радянської інтелігенції, яка, на відміну від своїх «буржуазних» попередників, відкинувши ліберально-сором'язливе ставлення до старців, з революційним

завзяттям розпочала «верноподданную» кампанію проти старців. У такій атмосфері ненависті та цькування народних співців процес «полювання» на них закінчився досить швидко. За кілька років старцівство як народно-духовне явище було знищене, а слово «старець» залишилося тільки у презирливому значенні «жебрак».

Спроби української інтелігенції першої половини ХХ ст. створити концертні форми гри на бандурі також закінчилися масовими репресіями проти їх засновників. На якийсь час термін «кобзар» став контрреволюційним символом, а сама бандура, чи як її називали тоді – кобза, «примітивним непотрібом» та «націоналістичним сміттям».

З середини ХХ ст. радянські ідеологи дозволили відродити бандурне мистецтво, переважно у формах колективного виконавства. В радянські часи з'явилося чимало публікацій (Ф. Лавров, Б. Кирдан, А. Омельченко, С. Баштан та ін.), у яких автори намагалися переконати читачів у розквіті кобзарського мистецтва в радянській Україні.

Погодитися із визначенням виконавського жанру академічної школи бандуристів як «кобзарського мистецтва» неможливо, оскільки, якщо кажемо «кобзарське», то йдеться про традицію (принаймні, виконавську), яка визначається цілою низкою автентичних чинників: репертуаром, манерою співу, конструкцією інструмента, його строем, способами та прийомами гри і т. ін. Однак саме поняття «мистецтво» має свідчити про новаторство та творчий підхід майстра, що проявляються у певній виконавській естетиці. Іншими словами, термін «кобзарське мистецтво» означає поєднання виконавських традицій бандуристів-старців із мистецькими концертними формами – саме те, чим і займалися Г. Хоткевич, В. Ємець, З. Штокалко та ін. І якщо у терміні «кобзарське мистецтво» слово «мистецтво» відповідає термінології академічної виконавської школи, то слово «кобзарське» не має з нею нічого спільного.

* * *

Таким чином, підсумовуючи все сказане стосовно виникнення та побутування серед різних соціальних верств населення

України народних та наукових назв співців-музикантів XIX – початку XX ст., можна зробити такі висновки:

– переважна більшість сільського населення називала мандрівних співців, що акомпанували собі на кобзах, бандурах та лірах (так само як, власне, й самі виконавці один одного) «**СТАРЦЯМИ**» або «**ДИДАМИ**»;

– для пояснення свого стосунку до певного музичного інструмента старці користувалися назвами: «**КОБЗАР**», «**БАНДУРЩИК**», «**ЛІРЩИК**»;

– старці, які у своїй діяльності не використовували музичних інструментів, звалися «**СТИХІВНИЧІ**»;

– для визначення ієрархічного положення у своїй громаді старці вживали такі слова: «**ПІДМАЙСТЕР**», «**МАЙСТЕР**», «**ПАНМАЙСТЕР**», «**ЦЕХМАЙСТЕР**», «**ПАНОТЕЦЬ**» (більш докладно про народну термінологію безпосередньо внутрішнього старцівського користування йдеться у наступних розділах);

– починаючи з середини XIX ст. у міському, переважно інтелігентському, середовищі всіх незрячих співців-музикантів, що супроводжували свій спів на струнно-щипкових українських народних музичних інструментах, називали «**КОБЗАР**» або «**БАНДУРИСТ**». Тим самим ототожнювалися назви двох різних інструментів – «кобза» та «бандура»;

– уперше терміни «**кобзар**» та «**кобзарське мистецтво**» до зрячих бандуристів застосував виконавець-реформатор Г. Хоткевич. Стосовно старців він вживав термін «**сліпець-кобзар**»;

– радянські мистецтвознавці, в свою чергу, називали кобзарями всіх бандуристів незалежно від форми їхнього вишколу;

– у науково-дослідницькій діяльності пострадянського періоду фахівці більше схиляються до фольклорно-автентичного значення терміна «кобзар».

Розділ третій
**ОБ'ЄДНАННЯ СТАРЦІВ:
СТРУКТУРА ТА ХАРАКТЕР ДІЯЛЬНОСТІ**

*«Увесь панотецький і всієї братії звичай:
кобзарський і лірницький, і стихівницький,
і всієї братії звичай».*

Бандурист Петро Дригавка

І.

**РІЗНОВИДИ ТА УМОВНА КЛАСИФІКАЦІЯ
«НІЩЕНСЬКОЇ БРАТІЇ»**

Люди з певними фізичними вадами досить часто створювали свої професійні осередки. Однак, на відміну від багатьох інших, старців об'єднувала не лише сліпота і, відповідно, заробляння на життя милостинею. Поняття «жебрак» жодним чином не відображає сферу їхньої діяльності. Як уже зазначалося, в народі їх називали по-різному. Деякі народні назви представників «просящої братії» можна знайти в рукописах П. Мартиновича: *«...душ дванадцять лірників, та душ сім чи вісім кобзарів, та душ сімдесят псальмоспівців, то так запросників душ сто, та мілкої шматохватії душ сто п'ятдесят, та поводирів сотні дві»*¹; *«...той називається жебранник: ходє він жебрює просто припада»*². У В. Боржковського є відомості про прохачів, які *«читали акафісти за книгами. Їм так само як і іншим жебракам жертвували богомольці»*³. М. Сперанський першим помітив існування відмінностей навіть серед старців-виконавців: *«...так поруч зі співоцими братствами (кобзарсько-лірницькими. — В. К.) траплялися й співоcho-жебрацькі»*⁴. Тобто існували співці, які не грали на музичних інструментах. Це ті, кого П. Мартинович називав «псальмоспівцями»⁵, а самі себе вони називали «стихівничими»⁶.

Щоб уникнути різночитання, необхідно — принаймні, у межах цього дослідження — встановити певні поняття для класифікації тих, хто, власне, й складав «ніщенську», або «просящу, братію»:

«**Жебраки**» – прохачі-індивідуали, найбільш деградована частина суспільства.

«**Старці-стихівничі**» – читці духовних віршів та псалмоспівці (чоловіки та жінки), об'єднані в гурти релігійного спрямування.

«**Старці-виконавці**» – співці у супроводі кобзи, бандури, ліри.

Власне лише останні дві групи утворювали професійні старцівські об'єднання.

Щоб краще зрозуміти характер діяльності «просящої братії», її можна оцінювати за такими критеріями:

а) форма діяльності: випрошування милостині або заробляння пожертв;

б) спосіб виконання: «*клячення*» стоячи на колінах; промовляння духовних віршів у розспів; спів у супроводі музичного інструмента;

в) місце та періодичність діяльності: село чи місто; в помешканні, при вході чи на території храмів та монастирів, чи поза територією; виключно на свята чи й у будні і т. ін.

Існувала ще одна категорія людей, яких навіть не можна назвати прохачами, оскільки вони самі нічого не випрошували, а те, що їм дарували, роздавали іншим жебракам. Звалися вони – юродиві. Хоча вони не співали, не грали, не читали молитов і т. п., однак були в пошані у селян. Безперечно, таке ставлення сформувалося під впливом різних містичних історій, де оповідалося про милість Божу, що приходить у помешкання разом із юродивим ⁷.

1.

Жебраки

Дослідники ще у XIX ст. помітили відмінності між жебрацькими гуртами. Найбільш негативні емоції викликали прохачі, що збиралися переважно на релігійні свята біля соборів та церков з єдиною метою – випрохати якомога більше пожертв, переважно грошей. *«Це брудні обідранці обох статей... Колишні дворові, відставні солдати, „миколаївські“ бобилі, зубожілі паламарі та їхні діти і т. п. Жебраки такого типу, здебільшого люди морально зіпсовані, перебиваються десь у містах і лише*

зрідка з'являються в селах на так званих кармашах (ярмарках на храмові свята),»⁸ — таку характеристику дав цій жебрацькій ватазі Є. Романов. Інший етнограф, О. Малинка, говорив про них так: «Це в буквальному розумінні „зlidарі“, які не мають жодної власності і живуть виключно подаянням добрих людей; цей тип жебраків нічого не дає зі свого боку в обмін на милостиню, живучи виключно подаянням, вони мало турбуються про своє майбутнє й зайву копійчину часто тягнуть в „монопольку“, моральні підвалини серед них здебільшого відсутні: крадіжки, пияцтво, розпуса — звична справа для цього типу». ⁹ Для повноти враження наведемо ще кілька цитат із розвідки В. Боржковського «Лірники»: «...коло воріт сидить каліка, який поклав поперед себе на ганчірку почорнілі кості своїх ніг і просить Христа-ради». ¹⁰ «Сам він в чужих селах видає себе за ледве зрячого, а іноді й зовсім сліпого. Зображає ж себе таким досконало: з очима, вивернутими на чоло (так, що видніються лиш білки), він може простояти цілий день; довге волосся, розкуйовджена борода й посмикування роблять з нього невпізнанного діда. Усвідомлення того, що, обдурюючи так, він чинить зле, розвинене в ньому мало. Він настільки не соромиться, що навіть розповідає, як видає себе за сліпого. Як просить». ¹¹

Такі характеристики досить показові для представників цієї групи прохачів — жебраків. До неї належали переважно мешканці міст, які внаслідок різноманітних життєвих негараздів деградували, опинилися на узбіччі суспільства. Вони заробляли гроші, паразитуючи на християнських чеснотах, спекулюючи на власних фізичних вадах, а то й відверто симулюючи їх. То була неконтрольована маса, серед якої не існувало жодних чеснот, правил, норм. Вони існували окремо від старцівських гуртів і не мали з ними жодних стосунків.

Надзвичайно важливим є те, що старці всіляко намагалися відмежуватися від цієї деградованої маси «шматохватії». Більш того, відступників зі свого кола «братчики» карали «відрізанням торби», що було рівнозначно забороні на роботу, на заробляння грошей. Таким вигнанцям дозволялося лише «жебрати Христа-ради», тобто займатися примітивним випрошуванням, ставши на один рівень із описаними жебраками ¹².

2.

Старці-псальмоспівці — «стихівничі»

Усі інші незрячі професійні прохачі мали релігійну спрямованість своєї діяльності¹³. Створюється враження про існування спільних засад їхньої діяльності, а різниця полягала лише в різних ступенях духовної складової. Окрім схожих форм навчання, ритуалів висвяти, способу та форм праці, таких прохачів об'єднувала й спільна назва — старці.

Самі ж прохачі-старці ніколи не робили якогось фахового розподілу і називали весь свій загал «ніщенською братією». *«Буває, що сліпець вивчає співу псальом попереду — не в лірника, а в звичайного старця, що тільки співає. Таких теж зовуть панотцями»*,¹⁴ — зауважував В. Харків. Так само й на проведення ритуалів (таких, наприклад, як «одклінщина» або «визвілка») запрошувалися старці різних фахових спрямувань. Можливо, тому вони й приділяли головну увагу не співу в супроводі музичного інструмента, а знанню основних старцівських постулатів: звичаїв, молитов, жебранок і т. ін.

Найбільш поширеною назвою прохачів-псальмоспівців у східних регіонах України була «стихівничі». Походила вона від назви виконуваних творів — духовні «стихи» (не вірші, а саме «стихи»). Більш детальне визначення цього жанру неможливе, оскільки цей термін стосувався абсолютно різних духовних «словесно-співаних» творів — від жебранки до акафісту, до того ж кожен старець подавав їх на власний розсуд.

«Стихівничі» об'єднувались у виконавсько-мандрівні гурти виключно за статтю. Навіть подружня пара не мала права перебувати разом у такому мандрівному гурті — існували окремо гурти незрячих жінок та гурти незрячих чоловіків. На багатолюдних зібраннях вони трималися окремо та співали *«то жебранку, то 12 п'ятниць»*¹⁵. За описами свідків, зокрема В. Горленка, *«посеред ярмарку, біля сидух і „ситного ряду“... група сліпих жінок-жебрачок сидить колом з підібраними ногами й на все горло співає святу п'ятницю»*¹⁶.

Псальмоспівці-стихівничі, які мандрували невеличкими групами, заходячи до хати, виконували ціле ритуальне дійство. *«Ще в сінях, відчиняючи хатні двері, старці заспівують чергову*

псалму, якщо в хаті є хворий або спить дитина, то господар, перервавши їх, поспішає дати милостиню. Інакше ж жебраки шикуються біля порогу, надягають на кії шапки й продовжують псалму. Старший — „Доброго здоров'я бажаємо господарю, господині з дітками! Вітаємо з святим понеділком (з постом великим, з святом Христовим, зі святою Покровою і т. д.)“. Потім приймається подаяння і випрошується ложечку борщичку сьорбнути, яєчко, бульбочку і т. п. Потім ведеться бесіда про поточні новини на кутку, вже за нею співаються молитви: „Отче наш“, „Богородиця“, „Ісусе, син Божий“, а по закінченню старший починає дякувати: „Спаси, Господи, помилуй за дар Божий, за милість вашу Боже! Спасибі вам! Прощавайте!“ . Якщо при подачі „милостинки“ буде виказано прохання помолитися за упокій, за здоров'я, за статки, за нивку і т. д., тоді до перерахованих молитов додаються відповідні стихи-молитви... на особливе замовлення співаються стихи базарні»¹⁷.

Збереглася цікава інформація від П. Єфименка про те, що в 50-х роках ХІХ ст. на Поділлі старці групами ходили колядувати та щедрувати¹⁸, а на Поділлі та Херсонщині у дні храмових свят після молебню вони провадили спільну трапезу. Спочатку братчики пригощали жебраків, а потім частувалися самі¹⁹.

Окрім колективних форм старцювання, існували й індивідуальні, які були досить поширені у сільській місцевості. Селяни подекуди навіть надавали перевагу старцям-стихівничим перед священниками у читанні акафістів, проведенні панахид у поминальні дні, молебнів, благословення худоби тощо. Існують свідчення про запрошення відспівати «жалібні вірші» над мерцями²⁰.

Більшість стихівничих мала власне житло, частина проживала у спеціальних помешканнях при культових спорудах. В Україні за часів Польсько-Литовської держави вони звалися «шпиталі», а в «Малоросії», — богодільні. Іноді та чи інша релігійна громада надавала для помешкання звичайні будинки²¹. Якщо в давнину турбота про калік та убогих лежала на церкві²², то з кінця ХVІІІ ст., коли під тиском російської імперії «взагалі була паралізована самодіяльність південно-російського товариства»²³, як писав М. Сумцов, шпитальні традиції почали занепадати й на початок ХІХ ст. в своєму первісному вигляді вони майже

зникли²⁴. *«У нас був сліпець старий... так він розповідав, що раніше сліпці були при монастирях... і вони монастирями завідували, сліпці. А потім, значить... стали монахи набиратись і в монастирях. Стали, значить, сліпців од монастирів одстранять. Стали вони сліпців роспускати»*,²⁵ – розповідав лірщик П. Гутиря. Та навіть поодинокі факти, що збереглися в розповідях, дозволяють зрозуміти спосіб існування та обов'язки шпитальних мешканців. *«В обов'язки жебраків входить дотримання чистоти церковного цвинтаря і взагалі утримання церковного приміщення в чистоті»*²⁶. На релігійні свята вони збирали пожертви: православні парафіяльні мешканці випрошували «милостиньку» кланяючись народу до землі²⁷, а католицькі розспівували «кантички» з ранку й до закінчення меси²⁸.

Існувала ще одна група прохачів, які подорожували селами. Це – певна категорія старообрядців, сором'язливих на вигляд людей, які навіть свої торби носили під полою. Зайшовши до хати, вони ніколи не були багатослівними і промовляли лише коротку молитву: *«Господи, Ісусе Христе, сину Божий, помилуй нас!»* і одразу зверталися до господарів з проханням: *«Милостиньку Христа-ради!»*. Отримавши пожертву, говорили: *«Спаси їх Господи!»* і йшли мовчки далі²⁹. Є. Романов зауважував про них: *«Духовні вірші свої старообрядці співали, як відомо, в бесідах»*³⁰.

3.

Старці-виконавці

До цієї групи належали незрячі люди, які пройшли навчання у панотців, отримали висвячення у старці, але, крім знання звичаїв, ритуалів, молитов, жебранок, псалмів, професійної мови – тобто всього того, чим володіли стихівничі, – ще вміли грати на музичних інструментах. Саме вміння грати на кобзі, бандурі, лірі було відмінною характерною рисою цієї групи.

В. Боржковський: *«Лірників треба відрізняти від інших жебраків. Вони мають більше солідності, поважності, аніж інші жебраки, та головним чином вони відрізняються від них як інструментом – лірою, так і репертуаром своїх пісень»*³¹.

К. Студинський: «...годі в них дошукатися тих пороків, якими переповнене життя інших жебраків»³².

О. Малинка звертав увагу на те, що кобзарі, бандуристи та лірники не випрошують «милостинку», а заробляють «заслужену винагороду за спів та гру на музичному інструменті»³³.

Отже, крім виконавців-стихівничих, серед старців існувала ще одна форма виконавської діяльності — вокально-інструментальна. Гра на музичних інструментах, тобто володіння певним ремеслом, дозволяла уникати принизливих форм «випрошування милостиньки» і, відповідно, розширювала старцівську духовну діяльність. Ця відмінність у суті старцівської діяльності й стала визначальною для середовища старців-музикантів, надаючи їм морально-етичні переваги перед іншими прохачами. Так, зокрема, кобзарі та лірники ніколи не ставали на коліна, не кланялися «народу в землю», вважаючи це для себе приниженням³⁴. Власне, саме ця категорія старців і є головним об'єктом нашого дослідження.

Дехто із сучасних етномузикознавців до певної міри скептично ставиться до думки про існування кобзарів, бандуристів та лірників виключно в складі старцівських об'єднань. Звісно, якщо «кобзарями» вважати також і безвизвілкових бандуристів-аматорів першої половини ХХ ст., то для такої точки зору є підстави. Але ще етнограф О. Малинка згадував розповідь бандуриста С. Власюка: «Цей Савка не хвалить молодих кобзарів, тому що не складають екзамену, не дають на ікону, на свічки в церкву; беруть учнів, а „визвілок“ не дають»³⁵.

Тенденція до порушення традицій існувала переважно серед бандуристів, або, як їх називали, «кобзарів», «внаслідок захоплення ними деякої частини інтелігенції»³⁶. Їх запрошували на концертні виступи, які щедро оплачувалися, тим самим спрямовуючи їх до концертних виконавських форм і перетворюючи на заручників пісенних уподобань публіки. Як падали моральні принципи в середовищі старців у кінці ХІХ — на початку ХХ ст., помітно на прикладі двох виконавців різного періоду: якщо О. Вересая одлучили «на цеховій раді у Гадячі від кобзарського цеху і панібратства»³⁷, по суті, за хизування «золотою партабашницею», то Т. Пархоменко, один з останніх старців-бандуристів, нашвидкуруч оволодівши кон'юнктурним репертуаром, ставився до старцівства

виключно як до ремесла для заробітку. За свідченням Г. Хоткевича, на початку XX ст. це стосувалося багатьох інших т. зв. «кобзарів»: *«Справді, вони тоді почали таки добре заробляти... ніколи не забуду, як я, надумуючи організацію [концертів], балакав з Іваном Кучеренком, а він мені й каже: „А як же буде, Гнате Мартиновичу, нащот харчів. Бо якому кобзареві й оселедця вистачить, а якому то й фаршмак треба“»*³⁸.

На жаль, багатьом українським інтелігентам можна дорікнути за дивні й непродумані висновки щодо виконавської традиції старців. Чого варта, скажімо, позиція того ж Гната Хоткевича, коли, наприклад, в одній із своїх публікації він спочатку говорить про те, що *«з дум Терентій (Пархоменко. — В. К.) нічого не перейняв від свого вчителя, ні від товаришів»*, тобто не зберіг виконавської «думової» традиції, а далі визначає того ж таки Терентія Пархоменка, як *«тип бандуриста»*, що має *«величезне майбутнє»*³⁹.

Невизначеність у пріоритетах між старцівською традицією та концертним мистецтвом призвела до багатьох непорозумінь в історії кобзарства. Аматорство — як зряче, так і незряче — не мало реального зв'язку із системою «сповна науки», а тому й не може вважатись носієм виконавської традиції. У XIX ст. аматорства в Україні ще не існувало, а тому ніяких інших кобзарів та лірників, крім старців, не було. Саме таку єдину цехову духовно-виконавську традицію співців-музикантів ми намагаємося розглянути й проаналізувати.

II.

УСТРІЙ СТАРЦІВСЬКИХ ОБ'ЄДНАНЬ

Досить точно принципи функціонування старцівських об'єднань змалював М. Сперанський у своїй праці «Южно-Русская песня и современные ее носители». Своєрідний статут організації зводиться до кількох засадничих пунктів:

«1. Основа співочого братства — територіальна, тобто охоплює певний ряд сіл, містечок та міст, де функціонує братство, оберігає свої права в цих місцях від експлуатації іншими громадами чи особами, що не належать до даного братства.»

2. Має свій центр в певному місці, що виявляється в утриманні за спільний кошт ікони, свічок, лампади в тій чи іншій церкві, а це в свою чергу надає до певної міри релігійного характеру всій організації.

3. Управління справами братства — громадське, з виборними посадами; головна влада належить зібранню: суд, розпорядження спільними сумами, прийняття нових членів.

4. Братство має спільну касу, яка складається з внесків окремих осіб — членів братства, як старих, так і нових.

5. Братство надає право вчителства, але саме має право контролю над навчанням.

6. Братство має певний ритуал прийняття в своє середовище, ритуал, так само забарвлений релігійними тонами, що знову ж відповідає загальному характеру товариства.

7. Прийняття в братство обумовлене певними професійними знаннями: знанням певної кількості пісень, знанням умовної мови товариства.

Решта — приватне, особисте життя члена братства — громади не стосується»⁴⁰.

До цієї стислої характеристики М. Сперанського треба зауважити, що релігійна спрямованість у діяльності старців була головною, а не «до певної міри», а знання звичаїв, ритуальних текстів, молитов було найважливішим для прийняття до громади. Висновок про невтручання в особисте життя — помилковий, оскільки після вступу до товариства старець протягом усього свого життя був під контролем братчиків. «Відрізати торбу» могли в будь-якому віці, як у випадку з О. Вересаєм.

Аналізуючи внутрішній устрій старцівських гуртів, можна говорити про доволі різноманітні форми їхньої будови: авторитарність навчального періоду з кожним вищим ступенем змінювалася на більш демократичні взаємини та способи керування. І якщо панотці — тобто старцівська старшина — мали однакові права у вирішенні будь-яких питань, то це зовсім не означало дискримінації рядової братії. Її присутність була обов'язковою на всіх спільних заходах, навіть при «визвілковому» ритуалі та частуванні.

Старцівське братство стало єдиною народною інституцією, що не розпалася через внутрішні суперечності. Саме завдяки

системі внутрішнього устрою феномен старцівства зберігся протягом віків, саме йому, за словами М. Сперанського, *«належить значна роль, як у збереженні пісенної традиції, оскільки вона стосується дум і духовних віршів, ... так і в складі цієї традиції, тобто стосовно репертуару співців, артіль — охоронниця цієї традиції, яка до певної міри контролює співця, ... є тією школою, котра змушує зберігати співочу традицію»*⁴¹.

III.

СТАРЦІВСЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ – ОБ'ЄДНАННЯ КОБЗАРІВ, БАНДУРИСТІВ, ЛІРНИКІВ. АВТЕНТИЧНІ НАЗВИ СТАРЦІВСЬКИХ ОБ'ЄДНАНЬ

Економічний чинник став найголовнішою причиною об'єднання старців в організації за професійною ознакою. Стара приказка *«Гуртом і батька легше бити!»* у старцівському контексті мала би звучати: *«Гуртом і порушників легше бити!»*. Такі звичаї найдовше збереглися серед лірників. У 20-х роках XX ст. М. Струмінський на Слобожанщині записав від одного із старців: *«Чи є видючи лірники? Нема. Як би я здивав такого лірника, то зараз побив би... Я два годи тому назад у Мацевичах ліру й торбу забрав у видючого. Люди мені сказали „Забери торби... дід ходить і бачить“»*⁴². Подібних історій збереглося чимало, й усі вони розповідають про покарання порушників «старого закону». *«Учні вивчивши кілька номерів... покидають своїх вчителів й самі пускаються на заробіток»*⁴³. *«Трапляється, що поводир, не побувши учнем, кидає свого господаря й навчившись на слух якихось пісень від старця, якого водив, пускається у мандри селами, за що буває тяжко битий „ніщенською братією“»*⁴⁴. *«Часом може хтось ліру й самовільно собі завісити, але як він не має визвілки, то єму не дадуть просити, відберуть ліру, поламають її, та навіть грошову кару на нього накладуть»*⁴⁵. *«Такого самозванця „братія“ жорстоко б'є ципками та кулаками і назавжди забороняє йому ходити по селах „з лірою та піснями“, а дозволяє тільки (як людині „не сповна науки“) просити милостиню „Христа ради“ без пісень і ліри»*⁴⁶.

Отже, старці, безумовно, захищали свої права. А тому цілком очевидно — поки існували старцівські осередки, ніяких незалежних кобзарів та лірників бути не могло.

Крім того, велика кількість регіональних старцівських осередків підпорядковувалася єдиному центру. Такий устрій проіснував в Україні аж до кінця XIX століття. Бандурист П. Древиченко розказував: *«От у Росії... в їх не було цеху просящої панибратії і цехмайстерства. Як у нас на Слобожанщині, Чернігівська губернія, Полтавська, Самарщина, Таврія, Поозов'є, Крим, Воронезька і Курська, трохи по Белгород, а при панотцю Хв. Вовкові так і Київщина і Волинь і Поділля, все це було до нашого цеху...»*⁴⁷.

Вивчення старцівського життя ускладнювала заборона на розголошення інформації, яка існувала серед «братчиків». *«Студіювання життя лірників стрічає чимало трудностей, бо лірники не радо про себе говорять і держать свої пісні, перекази і мову в великій тайні»*⁴⁸, — зазначав К. Студинський. В. Гнатюк: *«Всьо, що до лірників відноситься, укривають вони глибоко перед звичайними людьми, тому й трудно докладно їх розпитати, вивідати»*⁴⁹. Проблеми у спілкуванні з кобзарями виникали також і в О. Сластьона. Всі його спроби під час розмови з М. Кравченком *«...дизнатися, чи ж існує тепер така ж кобзарсько-лірницька організація, яка була в часи Крюковського, і хто „пан-майстер“ в цій організації — він (М. Кравченко. — В. К.) зустрічав з недовір'ям і навмисне переводив розмову на іншу тему»*⁵⁰. П. Петров: *«На питання він (лірник Івахно. — В. К.) відповідав коротко й неохоче, розмови не підтримував»*⁵¹. М. Сперанський згадував про своє спілкування з Т. Пархоменком: *«...при першому знайомстві він обережно ухилявся від відповіді... Терентій Макарович намагався — й не завжди невдало — викрутитися, а як не виходило, то заявляв прямо „сього не знаю“ або „сього казати не можна“»*⁵². К. Студинський застерігав етнографів, необізнаних з проблемою спілкування зі старцями, стосовно того, що *«оповідання молодого лірника треба сприймати з великою обережністю: при виді звінкої монети, попадають деякі з них у великий запал оповідання, при чім уміють чоловіка дуже гарно надути»*⁵³.

Загалом же, найвиразніше про роботу дослідників сказав В. Боржковський: *«Скільки етнографів не працювало, однак ще не*

можна сказати, щоб ми мали під руками всі дані, на підставі яких було б можливо цілком висвітити життя й роль кобзарів та лірників в житті сучасному й історичному»⁵⁴.

Зменшення ролі цехової інституції та, відповідно, особистої відповідальності її членів для дослідників мало до певної міри позитивне значення. Якщо в середині XIX ст. П. Куліш бідкався на недовірливість старців (вони побоювалися «небезпеки якихось хитрощів з мого боку, як це часто серед них трапляється»⁵⁵), то вже на початку XX ст. П. Мартинович конспектував «устиянські книги».

Переважна більшість етнографів зійшлися на думці, що «...клас цей живе своїм особливим корпоративним життям»⁵⁶.

М. Сперанський: «Із розповідей Пархоменка ми маємо зробити достовірний висновок про існування такої розвинутої організації в середовищі співців. Ця організація, виявляється, є доволі широко розповсюджена і охоплює великий район; та ж організація з несуттєвими відхиленнями повторюється і в інших місцях: в тій же Чернігівській губернії, в Мінській (Слуцького повіту), Харківській, Подільській губерніях та інших, переважно південних та західних»⁵⁷.

П. Тіханов: «На підставі зібраних мною в Новозибківському повіті свідчень з'ясувалося, що професійне жебрацтво в Чернігівській губернії та прилеглих до неї губерніях малоросійських має міцний і вельми дивний спосіб організації, вироблений століттями... Воно утворює в кожному повіті свою особливу громаду»⁵⁸.

В. Гнатюк: «В Грабівцях, коло містечка Озерян, в Борщівському, лірники своїм коштом збудували церквцю»⁵⁹.

Д. Ревуцький: «... бачимо риси артільної основи життя старців»⁶⁰.

Збереглися варіанти автентичних назв старцівських об'єднань: «гурт»⁶¹, «товариство»⁶², «братство»⁶³, «цех»⁶⁴. Усі інші назви, як от «корпорація», «об'єднання» і т. п., використовувались письменниками та дослідниками лише як образні вислови.

ГУРТ – назва, яку М. Сперанський перейняв від бандуриста Т. Пархоменка.

ТОВАРИСТВО – така назва використовувалася старцями в місцевості навколо містечка Семежова Слуцького повіту Мінської губернії⁶⁵.

БРАТСТВО — найчастіше вживане слово серед «ніщенської братії», «вохрестної братії» і т. п. М. Сперанський згадував деякі братства, що існували в ХІХ ст. (зокрема братство, яке «гуртується коло Замкової гори, таке ж братство є в м. Борзна при Троїцькій церкві»⁶⁶).

Однак особливу увагу варто приділити такому поняттю в житті старцівської «вохрестної братії» як ЦЕХ — воно відображає одну з невід'ємних рис українського міського життя ХV—ХVІІІ ст. як органічної складової європейських традицій того часу.

Цехи

Надання українським містам часів литовсько-польської доби магдебурзького права формально визначило й закріпило статус ремісничих цехів. У вступній частині до «Устава киевского цирюльнического цеха 1767 года» («Киевская старина», 1883 р.) так висвітлюється місце і роль ремісничих цехів в українському суспільстві: «Цехи — давня форма суспільного життя південно-російських міст, що прийшла з Заходу в добу литовську разом з магдебурзьким правом й широко розрослася на місцевому ґрунті внаслідок подібності її до давнього устрою нашого вічевого життя. Це були наші вільні об'єднання, що гуртували людей різноманітних професій в правильно організовані гуртки на підставі спільних церковно-релігійних та громадських інтересів, а також повної автономії свого внутрішнього управління. ...Інколи цех існував разом з братством церковним, або ж кілька цехів об'єднувалися в одне братство., хоча не називалися братством, цех одночасно служив цілям церкви. Власне, організація цеха й братства одна й та ж сама, хоча мета у них різна, оскільки, якщо цех ставить собі за ціль розвиток об'єднання і його професії, то братство навпаки має на меті здебільшого релігійно-моральні потреби. Хоча в своєму служінні суспільним інтересам вони були подібними і цим, і схожістю їхніх структур, що спричинило те, що цехова організація завоювалася навіть такими гуртками, які, власне, не належали до суспільства, як от гуртки жебраків, зокрема сліпців»⁶⁷.

Можливо, саме це й пояснює спорідненість назв «цех» – «братство» у старцівському розмовному побуті.

Кожен ремісничий цех мав свою символіку, що зображала вид його діяльності. Зокрема збереглося «Увідомленіє» про існування такої атрибутики: *«Корогва в соборі була цехова кобзарська: на червономальованому фоні намальована була бандура»*⁶⁸.

В. Гнатюк розказував: *«Приповідують, жи у старім законі був цех; али як померли старі діди, нікому було той цех отримати, бо його треба було сплачувати... то мало бути у Чортківським циркуля, бо найбільший цех, то був у Чорткові»*⁶⁹. Зрозуміло, що то був професійний лірницький цех: щоб уникнути утисків та легалізувати свою діяльність, чортківські лірники та діди заснували своє професійне об'єднання, справно сплачували податки і, мабуть, справи йшли досить непогано⁷⁰.

Про існування цехів на Поділлі згадував К. Студинський: *«Мали діди жєбручі свої власні цехи, на взір всіляких ремісничих цехів»*⁷¹.

Якщо час появи кобзарсько-лірницьких цехів відноситься до епохи появи в Україні міст з магдебурзьким правом, то кінцем їх існування було XIX ст.

Однак факт загального зникнення цехів у XIX ст. зовсім не свідчить про відсутність старцівських осередків. Так, В. Гнатюк у «Лірниках» писав: *«Цеху лірницького тепер нема... давно були цехи, старші пам'ятають їх...»*, та все ж розповідає про існування сучасних йому лірницьких звичаїв⁷². Справа в тому, що на теренах України в середині XIX ст. старцівських професійних об'єднань у формі цеху як професійної інституції, що мала свої правові стосунки з державою, вже не існувало. Вони перейшли у стан більш таємних, неформальних гуртів. Причини цього добре відомі – жорстоке переслідування з боку поліції, церкви та ін.: *«...він (ніп. — В. К.) до пристава... повернувся із стражниками на конях. Вони нас полупцювали нагайками, а ми ходу... а ніп — кажуть повадтарі, — „сидить у хвайтоні та рукою показує стражникам, щоб дужче били“»*⁷³. *«...ігумен прибіг... чим він мене тільки й не називав і безбожником, і дияволом, і сліпим сатаною та тоді посохом своїм як шарахне в кобзу... Ех, я, як розмахну своїм костиром... ну, як він мене тільки не й не проклинав... вигнав мене з хлопцем з двору і ото я тоді пішов у Катеринослав, а днів через три ото*

міні вже в Катеринославі кобзу побили. Значить, у попів була велика ненависть до кобзарів...»⁷⁴. «Одним словом, чим страшніший злодюга за яким є сила... то поступає в попи»⁷⁵.

Незалежно від ставлення церковних властей до існування народних пастирів, самі старці вважали церкву Божим храмом та підтримували свою давню традицію гуртуватися навколо обраного приходу та певної ікони — покровительки незрячих. «Старці шанують цю ікону й жертвують на храм... Вкладчики дають щорічно по 3 рублі; всіх їх біля 200 чоловік, тож щорічний збір досягає 500 рублів»⁷⁶. Це, власне, й була причина толерантності тих священиків, у церквах яких збиралась «братія». Саме ікона, обрана старцями як покровителька, була об'єднуючим началом у будівництві старцівської організації.

IV.

ІЄРАРХІЧНА СТРУКТУРА СТАРЦІВСЬКИХ ОБ'ЄДНАНЬ

Загалом ієрархічна структура старцівської організації була такою:

1. Голова, цехмайстер;
2. Старцівська старшина, панотці;
3. Братчики з дозволом ходок «на всі чотири сторони»;
4. Братчики з дозволом ходок в «одно-двох уездах»;
5. Учні, які не мали прав, а тільки обов'язки перед учителем.

1.

Голова, цехмайстер

Він займав вищу сходинку в старцівській ієрархічній будові. Його обирали тільки зі старшинського середовища під час ради. Звали його по-різному: «головою» — «Іван Крюковський був головою кобзарсько-лірницької організації»⁷⁷; «цехмайстром» — «„Цехмайстером“ звали слобожанського панотця Хведіра Вовка»⁷⁸; за свідченням Ф. Дніпровського, голову всього

українського об'єднання називали «прапанотець» *; О. Сластьон у публікації «Кобзарь Михайло Кравченко и его думы» давав свою назву та тлумачив цю посаду так: «Пан-майстер, тобто президент доволі складної кобзарсько-лірницької організації»⁷⁹. Останній варіант назви викликає певні сумніви, оскільки вся старшина звалася «пан-майстрами», а голова все-таки повинен був якось виділятися, аби уникнути плутанини. Дослідники помічали, що до окремих дідів було виняткове ставлення загалом: «Никон у лірників на кшталт начальника, має великий вплив на них „і він ходить не так, як ми, а так, як дяк“»⁸⁰. В. Боржковський писав: «Поміж старшини лірниками є такі, що користуються особливою шаную... та чи походить це старшинство від їхнього вибору серед старшини чи від того, що вони самі по собі вирізняються в своєму середовищі, не дивлячись на всі мої зусилля, дізнатися про це мені не вдалося»⁸¹.

Не зберігся й ритуал обрання «цехмайстра». Невідомо також, на який термін він обирався. Найімовірніше, що обрання нового керівника відбувалося після смерті його попередника. Так, після похорону Хведора Вовка обрали наступника «кобзаря-лірника Казана»⁸². А оскільки обирали на цю посаду з-поміж дідів найстаріших, і в такому віці навряд чи можливо довго займати посаду, то Господь встановлював кожному свій окремий термін головування.

Претендент на «цехмайстерство» повинен був мати неабиякі чесноти. Ось що писав з цього приводу О. Сластьон: «В 1876 році я бачив і слухав першого „великого кобзаря“, так його називають полтавські кобзарі і досі, Івана Крюковського (або ще „Крюк“). Ця людина користується неймовірним авторитетом у своїх побратимів, по-перше, як людина неймовірно багато знаюча, по-друге, як... голова... кобзарсько-лірницької організації... і по-третє, як людина неймовірно справедлива, яка вирішує всі справи по чесній совісті й свято дотримується всіх звичаїв і церемоній своєї корпорації»⁸³. Ще більш ушлявленим був Хведір Вовк: «...бо од Вовка в цьому ділі майстрішого нікого не було на всю по цю сторону Дніпра, на Крим і поозів'я. „Круку“

* Щоправда, назва «прапанотець» не дуже сприймається (принаймні на слух) автентичною.

тому тоже далеко, як до сонця — було до пан отця Хведора Вовка, того шанувала, ну не так, як прапанотця Хведора Вовка, бо про його з Самарщини й поговорка була: „Хведір Вовк між усіма старцями, як орел між горобцями“»⁸⁴. І хоча після смерті останнього «братія» намагалася зберегти старі традиції, та, мабуть, відсутність таких значних особистостей і призвела до втрати спочатку централізованого керівництва, а пізніше й до занепаду регіональних старцівських об'єднань. «Тепер у старців нема толку, — розповідав у 20-х роках ХХ ст. лірник Г. Сирота. — Раніше був старший — цехмейстер. Як почув, що я зробив, бере поводиря, йде на село, приходять до хати, наб'є, наб'є, забирає ліру. Тепер старших нема, вже скасували. До війни були»⁸⁵.

Вибір у 1889 р. цехмайстром бандуриста-лірника Казана свідчив про намагання старців зберегти старосвітські звичаї та централізоване керівництво старцівськими об'єднаннями в Україні. Але, на жаль, ці спроби виявилися марними.

2.

Старцівська старшина — панотці, панмайстри.

«Панмайстер» — функціональна назва, яка говорить про вченість, висвяту, володіння певним фахом (співом у супроводі кобзи, бандури, ліри). «Панотець» — визначає духовний, наставницький ступінь у старцівській ієрархічній будові. Поняття «панмайстер» ближче до поняття «педагог», «співець-музикант», а «панотець» — до поняття «вчитель», «наставник». Обидві назви досить часто вживалися у старцівському розмовному побуті, інколи заміняючи одна одну.

Старцівською старшиною ставали тільки «панотці — панмайстри», які пройшли «сповна науку» (навчання), «одклінщину — визвілку» (висвяту), отримали дозвіл старцювати «на всі чотири сторони» (вільне старцювання) та «поміч від братії» (вчительство), прийняли другу присягу та ознайомились зі змістом усіх дванадцяти «устиянських книг».

Поміж таких достойників «восени товариство збирається для вибору зі свого середовища старшин»⁸⁶. Практично кожний панмайстер мав право бути обраним на посаду голови товариства.

А всі разом вони утворювали старцівську старшину, чи т. зв. «раду старшину», «цехову старшину», «старшину-порадників» чи «думну раду», «судну раду» і т. ін. Старшина була основною керівною силою в старцівських об'єднаннях.

На старшинських зібраннях (радах) вирішувались усі внутрішні цехові питання, окреслювали завдання на майбутнє: «...багато підмастерів мали переходить у майстри. Душ 25 було на перву присягу та кажеця 4 чи 5, на другу Дванадцятиотчу присягу, та мали ото заслухатъ ходаків з Кубані — туди ми на розгледини послали 3-х майстрів, та ото хотіли Кубань ділитъ на повородки та вже туди послали більше сорока майстрів, та так просящої, душ із півторака, бо добре подаяніє було тоді на Кубані та по Чорноморі...»⁸⁷. «Підчас цих зібрань відбувався суд над винуватцями, призначення пені („а інколи й поб'ють“), прийняття нових членів, визначення, кому брати, кому не брати учнів, екзамен для учнів, возведення їх в число братчиків, нагородження званням „майстра“»⁸⁸.

Вибирали також ще двох «посадових осіб» — «скарбника» та «ключника»⁸⁹. «Для прийому внесків ніщенська братія на своїй раді довіряє кому-небудь з старців приймати внески... і зберігати їх в скрині для витрат за визначення братії. Іншому старцю, що часто навіть живе далеко від першого, вручають замок і ключ від скрині»⁹⁰. У деяких гуртах братчики наймали зрячих людей для ведення «грошової братської книги»⁹¹.

3.

Братчики з дозволом старцювання «на всі чотири сторони»

До цієї групи старців належала молодь, яка після «визвілки» перебула декілька років у статусі «молодшої братії» (старцювання в межах одного-двох повітів) та за висловом панотців «дійшла розуму»⁹² і нарешті отримувала на якомусь ярмарковому старцівському зібранні дозвіл ходити «на всі чотири сторони», тобто право на вільне старцювання⁹³. Той ритуал децю нагадував ритуал «одклінщини — визвілки» тільки у спрощеному вигляді.

4.

**Братчики з дозволом старцювання
в одному чи двох повітах**

Це були перші права, які отримували учні після «одклінщини — визвілки». Старшина під час висвяти окреслювала райони дозволених «ходок» для молодих старчиків. В інших місцях працювати їм заборонялося.

5.

Учні

Вони становили групу людей без будь-яких самостійних прав на діяльність, повністю підлегалу своєму вчителю, з дозволу якого вони мали право жебрати (на користь учителя) чи «*клячити Христа-ради*» стоячи навколішки⁹⁴.

V.

ПОВОДИРИ-ПОВОДАТОРИ

При активному мандрівному способі життя старців існувала постійна потреба мати коло себе зрячу людину. Так із давніх часів з'явився фах — поводитир чи поводатор. Навколо нього також створено багато різних міфів, один з яких трактував хлопчика-поводиря як майбутнього кобзаря. У публікації М. Сперанського існує з цього приводу міркування⁹⁵, яке пізніше, переклавши українською мовою, використав Д. Ревуцький. У ньому, зокрема, говориться: *«Звичайно криві або сліпі хлопці (а іноді й здорові, тільки бідних батьків) поступають до старців за поводитирів... Коли хлопець здоровий, то поведивши літ до 14—15 старців і заробивши грошей, він повертається до рідного села й осідає там хліборобом. Коли ж хлопець-поводир сліпий, хоч на одне око, або кривий, то літ у 13—14 з поводитиря переходить він на учня до того ж таки старця, що водив, або до іншого»*⁹⁶. Можливо, Д. Ревуцький не дуже замислювався над

запозиченими цитатами або ж авторитет М. Сперанського був для нього безперечний, проте саме в такий спосіб і поширювалися цілком безпідставні легенди про кобзарство.

Незрячих поводитирів ніколи не було й не могло існувати, тому що поводитиря для того і наймали, щоб він був очима незрячого. Це був найманий робітник, який отримував за свою роботу гроші. Попередньо з батьками чи опікунами хлопця укладалася домовленість: про термін роботи (не менше року), про зобов'язання старця годувати, одягати та виплатити певну суму⁹⁷. Оплата була досить різною: 3 крб.⁹⁸, 6 крб.⁹⁹, 8 крб.¹⁰⁰, 15 крб.¹⁰¹ на рік. Залежала вона від віку та досвіду поводитиря: *«Перший рік, крім харчів, Кулик (бандурист. — В. К.) платив йому (поводирю. — В. К.) 7, а на другий 15 крб.»*¹⁰².

В обов'язки поводитиря входило водити старця та попереджати про наближення поліції чи інших небажаних людей. Для цього поводитир запам'ятовував кілька фраз таємною мовою і навіть у натовпі міг непомітно для сторонніх повідомити «діда» про небезпеку: *«Коли це малий мій і каже: Сав манотявка хліє (стражник!)»*¹⁰³. Спільні «ходки» розкривали характер та поведінку поводитиря, бо траплялося часом і *«таке ледащо, що вкраде і обмане»*¹⁰⁴. *«В Браїлові на відпусті один поводитир — син того ж лірника, що водив — вкрав кашкета, то лірник батько его, попросив, щоб притягли синка да й всипав ему гарячих...»*¹⁰⁵.

Поводир не мав права перебувати на цехових сходах та ритуальних дійствах. Він не повинен був жебрачити чи виконувати будь-які інші принизливі вимоги свого господаря. Саме статус найманого робітника був відмінною рисою між поводитирем та учнем. Тому розглядати форму діяльності поводитиря як перший етап до оволодіння фахом старця не можна. Ніякого зв'язку між цими двома формами діяльності не існувало. У разі втрати зору колишнім поводитирем та бажання його батьків віддати хлопця в науку, дві сторони повинні були домовлятися зовсім на інших, ніж за наймита, умовах. *«С. Власко (бандурист. — В. К.), що був поперед у Кулика за поводитиря... але від золотухи почали хворіти очі, з'явилися більма і він повернувся до дому»*¹⁰⁶. Оскільки панмайстер добре знав цього хлопця, то й запропонував батькам віддати Семена йому в науку¹⁰⁷. Поводаторство було формою тимчасової праці переважно для дітей

з бідних родин та сиріт. Воно давало можливість хлопчикам до 15-ти років та дівчаткам до 12 років (переважно дочкам старців) якось забезпечити своє існування. Особливих вимог чи звичаїв до залучання поводитирів не було. Кожний старець на власний розсуд вирішував це питання. Його могли водити власні діти чи дружина, якщо була зряча. *«Коли діти Дем'яна були ще малі, він наймав собі поводитиря, тепер водять діти»*¹⁰⁸. Лірника А. Никоненка вела *«його дочка від другого шлюбу»*¹⁰⁹.

VI.

ЗІБРАННЯ «НИЦЦЕНСЬКОЇ БРАТІЇ»

П. Єфименко у публікації «Братства и союзы нищих»¹¹⁰ подає розповідь 103-річного старця з м. Харкова про зібрання у XVIII ст. двічі на рік під Києвом (біля м. Бровари) величезних жебрацьких ватаг. На тих зібраннях вирішувалися такі нагальні проблеми, як вибір отамана, соцьких, десятицьких, суд над винуватцями, призначення приданого тим, хто збирався одружитися і т. ін. Вірогідність цього повідомлення підтверджує розповідь панотця, бандуриста П. Дрезченка про цехмайстрів Х. Вовка та І. Круковського (Крука): *«У 1848 году його (Вовка. — В. К.) обрали на прапанотця цехмайстра у городі Миргороді, тоді цехмайстерство було на всю Україну»*¹¹¹. *«А „Крук“ — Круковський славився на всю Полтавщину і Слобожанщину»*¹¹². Про існування єдиного, спільного для всіх старців об'єднання свідчить зібрання на похорон Хв. Вовка різних за формою діяльності прохачів: *«...нашої панибратії там зібралось тьма-тмуца. Кобзарів, мабуть більше десятка, лірників десятків зо три, гармоністів, жебраків без струментів душ 100, та так просящої панибратії видимо й не видно...»*¹¹³.

За свідченнями В. Харкова, *«...лірники, кобзарі і інші жебрущі сліпці певної околиці складають одне товариство»*¹¹⁴, яке кілька разів на рік збиралося разом¹¹⁵. Слобожанські бандуристи розповідали: *«...наше товариство буває в Куряжі на неділю після Трійці, на великі свята, на Ілю, на Успеніє»*¹¹⁶. «Братчики» збиралися у церкві, навколо якої гуртувалося їхнє товариство. Так, «центром сосницьких

співців є ...містечко Мена, де в церкві вони мають свою ікону, перед якою горить незгасима лампада, що утримується коштом всього гурту»¹¹⁷. Скажімо, старці Речецького повіту Мінської губернії збиралися тричі на рік (на зимового й весняного Миколу та на Трійцю) у церкві містечка Юр'євичі. Там вони мали ікону, яка, за переказом, «зцілювала багатьох сліпих й вони з подяки за зцілення почали збирати гроші й збудували юр'ївський храм, в якому тепер стоїть ікона... Досі речецькі „старці“ шанують цю ікону й жертвують на храм»¹¹⁸. Як писав П. Єфименко, «зібрання старців бувають нагальні і щорічні. Останні відносяться до певного дня — понеділка першого тижня великого посту або до дня Трійці. В той день ставиться в церкві нова братська свічка»¹¹⁹.

На загальних зборах вирішували такі питання:

Збирали грошові внески, проводили переоблік накопичених грошових сум та грошової книги. «Кожен зобов'язується, за статутом братії, внести грошми один рубль»¹²⁰. «Вкладчики дають в рік по 3 рублі»¹²¹. Зібрані кошти жертвували на храм¹²², на свічки та олію для церковної лампади¹²³, на оздоблення інтер'єру церкви¹²⁴, використовували «на видання позик... у випадку весілля... побудови хати»¹²⁵. «Ніща братія має свій громадський капітал, який вони щорічно ділять на три частини. На одну частину грошей вони або криницю викопують, або ікону замовлять в яку-небудь церкву. На другу частину підтримують зовсім немічних, хворих, нездатних заробити собі на прожиття. А третю частину, зібравшись в зручний для всіх час, разом пропивають»¹²⁶.

Проводили суди над порушниками. «Коли молодий лірник в чім небудь провинить ся то старі зійшовшись на „відпусті“, або ярмарку, переслухають свідків і судять винного по своїй гадці. З огляду на те молодий лірник більш боїться старшого лірника, ніж старшини або врадника»¹²⁷. «Кару грошову так накладають: за те що може щось на когось опсудив, може чиго на котрого набрихав, може з ким починав бити... штраф такий: 2 ринських кари, ринський на церкву, а ринський на роздаток»¹²⁸. «Покарання винних полягає здебільшого в купівлі воску (для братської свічки), але в давні часи існувало й тілесне покарання. Та найбільшим і найганебнішим покаранням вважалося обрізання торби, тобто жебрацтво суми; цим обрядом винний позбувається права на жебрацтво»¹²⁹.

Загальні питання. *«Визначалося, кому брати, кому не брати учнів, екзамен учнів, переведення їх в число братчиків, нагорода званням „майстер“.., кожному члену визначався район, в якому він може діяти»*¹³⁰.

Після вирішення всіх питань старці йшли до церкви, провадили спільний молебень: *«...служать обідню, а потім влаштовують „громадський обід“»*¹³¹.

VII.

ПОБУТОВЕ ЖИТТЯ СТАРЦІВ

Існує безліч легенд про старцівське життя. Найбільш поширена — про Перебендю — була створена Т. Шевченком. Романтичним шукачам старожитностей хотілося віднайти в житті подібний тип безпритульного кобзаря чи лірника, однак ті співці-музиканти, які їм траплялися, ніяким чином не вписувалися в бажаний образ. *«...Тут у багатьох з тутешніх лірників є осідлість, дім, земля, город та й взагалі хазяйство»*,¹³² — журився М. Корнилович. В. Горленко записав, що лірник Є. Перепелиця *«живе в своїй хаті й займається хазяйством на своєму дводесятиному наділі»*¹³³. О. Сластьон розповідав про бандуриста Михайла Кравченка: *«...житель м. Великі Сорочинці, де в Преображенському приході має свою невеличку хату»*¹³⁴. О. Малинка описував побутові умови життя незрячого кобзаря Павла Кулика, який *«...на 84-му р. життя Великим постом 1928 року помер... в своїй хаті на В'юнищі, передмісті Сосниці. Мав він у себе в дворі дві хати, в одній жив сам з сім'єю, а другу наймав старцям. Коли хату хотіли відібрати у нього, то він переробив її на хлів і держав там коня та худобу. Була у Павла й клуня. Землі мав десятин п'ять, її обробляли йому за гроші сусіди»*¹³⁵. В. Боржковський так описав інтер'єр хати лірника Никона: *«...звичайна простора селянська хата. Житлове приміщення розділяється на дві частини: перша велика кімната, а друга менша — кухня. Навколо стін лавки, а замість „полу“ ліжко. На стінах зазвичай багато ікон»*¹³⁶. П. Тіханов занотував про лірників з Чернігівщини, що ті, *«повертаючись додому,*

перепочивши, починали займатися господарськими роботами»¹³⁷. Про таку саму господарську діяльність білоруських старців сповіщав А. Грузинський: «Має наділ, пару волів, веде господарство за допомогою матері та сестер, приймаючи сусідів на окремі роботи»¹³⁸. Старцівська молодь, допоки не мала власного помешкання, проживала в батьків чи у родичів: «Живе (лірник Довгалюк. — В. К.) в м. Янові на „Царській горі“ у свого батька. Батько виділив йому половину хати й третину городу — поля ще не дає»¹³⁹. Лірник А. Никоненко розповідав П. Кулішу, що «назбирав рублів півтора-ста та оце хату і ґрунт купив. Хата в мене добра»¹⁴⁰.

Єдиним відомим безпритульним бандуристом був Хведір Холодний: «...глибоко нещасна людина, що не мала жодного притулку, проводив ночі то під тином, то де-небудь в хліву чи просто в канаві в бур'яні. Ніяка непогода не могла загнати його до людей, яких він не любив, тож вважав за краще тремтіти й мерзнути на холоді, мокнути під дощем, аби тільки не звертатися ні до кого за допомогою — тому його й прозвали „Холодним“»¹⁴¹. Зараз складно достеменно пояснити таке ставлення цього бандуриста-віртуоза до людей. Можливо, його психологічний стан був результатом якихось попередніх моральних потрясінь чи травм¹⁴², бо ж нарікати на відсутність людського співчуття до нього буде несправедливим: «...всі турботи людей, які співчували йому або ж жаліли, він сприймав вкрай холодно й ніскільки не цінував; інколи „люди або й пани“ вдягали його, пропонували притулок і тепло, та витримати таке життя він міг лише день-два, а далі... кидав теплий куток і йшов в свої канави й бур'яни»¹⁴³.

Інших свідчень про «перебендівський» спосіб життя старців не знайдено, навпаки, все свідчить про родинно-господарський уклад старцівського життя. В. Боржковський у своїх «Лірниках» наводить більше двадцяти прізвищ із зазначенням місць проживання¹⁴⁴.

Перебуваючи вдома після мандрів, «діди» займалися різним, можливим для них, промислом. «Архип Никоненко (лірник. — В. К.) підсобляв своєму співу ремеслом, більш потрібним для селян: він навпомацки вив мотузки... та в'язав з коноплі селянську упряж. Він взявся за свій промисел з такою старанністю і проворністю, що... збудував хату»¹⁴⁵. Інший лірник із Янова — Охрім — «дак він човном їздив по річці, ятирі наставляв і рибу

ловив. Наставить ятиря, а потім приїде до нього. А піде в ліс, то всяку птицю знає»¹⁴⁶.

Можливість подвійної праці та заробітку поліпшувала матеріальне становище старців. Напрошуються навіть висновки про заможніше їхнє життя порівняно з переважною частиною односельців. «Лірник по своєму селу не ходить»¹⁴⁷. До речі, П. Тіханов вважав це однією з причин того, що старці ніколи не збирали милостиню у своєму селі¹⁴⁸. Про життя лірників у радянські часи В. Харків зробив такі висновки: «У своєму селі лірник живе замкнутим, відрубним життям. Він наче зовсім відірваний від інтересів сільської громади, не належить ні до яких сільських організацій, приміром КНС*, хоча кожен з них неможливий»¹⁴⁹.

Старці, як і переважна більшість їхніх односельців, одружувались, створювали сім'ї, мали дітей, онуків, тобто вели нормальний родинний спосіб життя. «Остан (Вересай. — В. К.) одружився, виростив дочку, вісімнадцяти років віддав її заміж»¹⁵⁰. «Жінку Кулика (бандуриста. — В. К.) вбили злодії і він жив з двома дочками; старшою й меншою»¹⁵¹. «Два роки тому він (бандурист С. Власко. — В. К.) одружився з Горпиною, якій сподобався своїми піснями та грою. У Горпини ... був хлопчик ... він носить за вітчимом ослінчик, на який сідає той під час співу та гри. Торік народилась у них дитина»¹⁵². «Антін Іваницький (лірник — В. К.) зараз має жінку й сина»¹⁵³. «У „Зорі“ (лірника. — В. К.) крім батька, є мати, сестра, брат, жінка й син»¹⁵⁴. «Сім'я Никона невелика: жінка років 45 й четверо дітей — дві дочки й два сини. Старшу дочку він вже видав заміж за господаря, менша ще на виданні; старший син вчиться у коваля, а менший ще вдома»¹⁵⁵. «Він (бандурист М. Кравченко. — В. К.) оженився вдруге, від першої жінки має трьох дітей: дві дівчинки й сина; живе в одній хаті зі своїм братом та його жінкою»¹⁵⁶.

Майже всі відомі бандуристи та лірники ХІХ ст. проживали у селах та невеличких містечках. Як зауважив П. Куліш, «кращі з них живуть в селах, де їх кожен знає. Міста остаточно псують моральність старців»¹⁵⁷. В українських містах ХІХ ст. романсовий стиль співу та нові музичні інструменти (гітари, гармоні — «ручные

* КНС — Комітет неможливих селян.

органчики», катеринки – «шарманки») досить швидко витіснили старосвітську музику та її інструментарій. А в консервативному сільському середовищі старцівство, що сповідувало старосвітську музичну традицію, мало своїх прихильників, а старці завжди мали прихисток.

VIII. ФОРМИ СТАРЦІВАННЯ

Мандрівна інституція старців-виконавців створила своєрідні форми спілкування з народом. Вони поєднували в собі елементи обрядів православної церкви (молитви, читання акафістів, спів псалмів) та спів у супроводі музичних інструментів, притаманний латинським обрядам.

Одна з таких мандрівних форм називалася «хідня»¹⁵⁸ чи «ходка». «Це єслі у хату входить, то це називається ходка по нашому», – пояснював один з лірників П. Мартиновичу¹⁵⁹. Це дійство було розраховано на хатні відвідини і мало такий сценарний перебіг: спів псалми біля хати, молитви у хаті, спів псалми відповідно до релігійного календаря, прохання пожертви, подяка після обдарування. На відміну від обрядових пісень різдвяного циклу, де у зверненнях домінував господар («Добрий вечір, тобі, пане господарю!»), у старцівських ритуалах певну перевагу мала господиня («Матушко, правиднице Божая, возлюблинице Христовая!»¹⁶⁰, «Же Син Божий, же Дух то Святий, квітю, в вашому домі перебуває...»¹⁶¹). Це було пов'язане із суто побутовими реаліями українського сільського життя, де жінка грала визначальну роль у хатньому господарстві. Якщо в помешканні знаходився господар, звернення мало подвійну форму: «Прошу тебе, отець-мати, низьким уклоном, покірним словом...»¹⁶². «А бувайте, отець, моя ненько, такії, як діва Марія прісвятая...»¹⁶³. При подвійному зверненні дотримувалась давня родова традиція субординації – першим у переліку називали господаря.

Під час «ходок» на замовлення господарів могли виконуватись суто церковні ритуали, які у спрощеному вигляді перейняли переважно лірники з Полісся та Поділля. «Заповітний ідеал усіх лірників складають „акафісти“. Лірник, який вміє прочитати

акафіста, вже є предметом уваги і навіть певної заздрості з боку своїх товаришів... Лірник, що читає акафіст, вже перестає бути простим христорадником і стає чимось на кшталт богомольця за світ православний»¹⁶⁴.

Селяни, які у ХІХ ст. добре знали духовні повноваження старців, часто запрошували їх почитати акафіст або молитву за «здоров'я чи за „упокой“»¹⁶⁵. Після «милостиньки» могли попросити заспівати ще якусь псалму. За такі послуги старцям платили окремо¹⁶⁶. В окремих регіонах старців запрошували до проведення ритуалів, які зазвичай здійснювали священники: «...проведення панихид в дні поминання, молебнів, різних акафістів, благословіннь худоби 23 квітня і т. п. ... спів „жалібних“ віршів над покійниками, замість читання псалтиря й поховання за відсутності притча»¹⁶⁷. У виконанні таких сакральних ритуалів селяни іноді надавали перевагу старцям над священниками, оскільки оплата першим була значно менша.

Ще однією традиційною формою старцювання були співи на ярмарках, ринках, базарах, «отпустах», храмових та інших релігійних святах *.

На масових зібраннях світського характеру виконавці надавали перевагу моралістичним, сатиричним пісням та псалмам пізнавально-біблійної тематики («Потоп», «Адам та Єва» і т. п.). До світських творів вони відносили моралістичні, сатиричні пісні та думи. Усі інші жанри належали до т. зв. «вулишних» пісень¹⁶⁸ і виконувалися, за висловами бандуристів та лірників, «тільки на замовлення»¹⁶⁹ на «веселій оказії»¹⁷⁰ десь у шинку.

У рукописах П. Мартиновича є записи старцівських розповідей про те, що на базарах не всяку псалму можна співати¹⁷¹. «На ярмарку селяни — люди зайняті й не всякий може час виділити на слухання лірника»¹⁷². Слухання псалм вимагало зосередженості, і тому найбільш відповідними місцями для їх виконання на багатолюдних зібраннях були «отпусти», там найкраще сприймалися «пісні духовні й повчальні»¹⁷³. На таких сходах старці навіть за платню

* Самі старці — діди — чудово усвідомлювали відмінності між різними формами: «Де в ходці був, де у ярмарку», — говорив один з лірників П. Мартиновичу. Для них це був закон, який не можна переступати.

відмовлялися співати світських пісень. «Баби радили „хлопцям“ скластися по 5 коп. та послухати Коновченка (думу. — В. К.), але лірник відмовився співати»¹⁷⁴. Оскільки замовлення пісень було заробітком лірника («якщо хто замовляє пісню, то платить 3 коп.»¹⁷⁵), можна припустити, що причина відмови була вагомою, пов'язаною зі старцівськими звичаями та законами¹⁷⁶.

З віком виконавця змінювалося й співвідношення світських та духовних пісень у його репертуарі. Те, що подекуди дозволяла собі старцівська молодь — відіграти до танців, заспівати у шинку «саромітницьких пісень», старші «діди» відкидали повністю, зосереджуючись на псалмах та перебуванні у храмі на службі Божій¹⁷⁷. «Андрій Шут зневажливо відгукувався про пісні любовні та т. п.»¹⁷⁸. «Чим більше в літа входив... відкинув всі ті пісні, які за змістом були жарти або чуттєві порухи серця й співав лише псалми на честь Ісуса та святих»¹⁷⁹.

Як уже зазначалося, такі форми традиційного старцювання побутували переважно в сільській місцевості, де людність зберегла архаїчні звичаї і розуміла суть старцівських відвідин. Визначити місця й форми традиційного старцювання в містах досить складно, оскільки документальні згадки щодо побутового та професійного життя лірників і бандуристів починаються з другої половини XIX ст., коли вже відбулися досить вагомі зміни як у міському житті, так і в житті мандрівної братії. Антиукраїнська й антинародна політика російського самодержавства, репресії з боку поліції та православної церкви і т. п. унеможливили перебування старців-виконавців у містах, тому більшість із них наважувалась ходити та співати в місто лише з гуртами стихівничих, залишивши вдома свої бандури та ліри¹⁸⁰.

Відсутність бандуристів та лірників на вулицях міст створювало враження про їхнє зникнення з культурного життя України. Ситуація дещо змінилась на початку XX ст. у зв'язку з короткочасною демократизацією суспільства. Народні співці-музиканти почали частіше з'являтися на вулицях Харкова, Полтави, Києва тощо. У Харкові, зокрема, утворилося навіть місце їхніх традиційних зібрань — Університетська гірка.

Та у 30-х роках і сільське, і міське вуличне старцювання назавжди припинилося — цього разу внаслідок репресій уже з боку радянської влади.

Ще одна виконавська форма, яку умовно можна назвати «хатньою», з'явилася в кінці XIX ст. в результаті захоплення

української інтелігенції історією, етнографією та народними традиціями. Саме тоді почастишали запросини старців до виступів. Однак інтелігенція, яка не була обізнана із сільською традицією «ходок», почала впроваджувала незвичні для старцтва концерті виконавські форми. Та лише окремі бандуристи адаптувалися до них, лірники загалом залишились вірними старим традиціям. Тому вважати традиційними певні форми старцювання, які траплялися в містах, буде невиправданим перебільшенням.

ІХ.

МАНДРІВНА ДІЯЛЬНІСТЬ СПІВЦІВ-МУЗИК

Серед певної частини сучасних симпатиків традиційного кобзарсько-лірницького виконавства побутувало уявлення про т. зв. «сезонне» кобзарювання (старцювання переважно в теплі часи: від Зелених свят до Покрови. Та як свідчать етнографічні джерела, ніякого «відкриття» та «закінчення» старцівського «сезону» не існувало, старцювання відбувалося протягом року і залежало виключно від сили й здоров'я кожного окремого співця-музиканта та дозволу братії ходити «на всі чотири сторони».

С. Маслов: *«Микола (лірник) грає свої пісні цілий рік. В літній час — на ярмарках (всі працюють й хати замкнуті), „під жнива“ він грає тільки в неробочий день. До „святої неділі“, а то і до „Петра“ по селах ходить зранку поки печі палять. По закінченні літніх робіт лірники проводять обходи, добуваючи собі на харч. Взимку ходять лише по селах. Здорові лірники ходять на ярмарки і взимку»*¹⁸¹.

І. Абрамов: *«Взимку, частіше ніж влітку ходять з хати в хату сліпі лірники — старці»*¹⁸².

М. Сперанський: *«Треба мати на увазі, що ходять лірники і бандуристи не цілий рік; ходять переважно на піст та ще тоді, коли їх слухають вдома... В пору жнив та польових робіт сліпці здебільшого залишаються вдома, ходять лише восени»*¹⁸³.

В. Горленко: *«Лірник Юхим Перепелиця... з лірою ходить тільки восени»*¹⁸⁴.

В. Боржковський: «Вдома лірників можна застати з Великодня й до осені, а в іншу пору року вони здебільшого мандрують чужими селами»¹⁸⁵.

І. Кріст: «Всю зиму Іван Зозуля (лірник) ходить разом з бандуристом Древкиним»¹⁸⁶.

О. Малинка: «Зиму він (бандурист Д. Симоненко. — В. К.) звичайно сидить дома, помагає по господарству, а з травня по серпень їздить по різних містечках»¹⁸⁷.

Досвід мандрівного життя передавався разом із наукою від панотця учневі під час спільних подорожей. О. Русов, біограф О. Вересая, записав розповідь його учня про мандри з учителем: «Поїхали ми к святій неділі на ярмарок у Лубни. Зара там ярмарок одбули; відтіля — аж у Говтву ік дев'ятій п'ятниці у Демидовку: там ік собору ходили. Не дійшов у Кременчук 15 верстов, тай годі, О Петрі були на ярмарку у Хоролі; відтіля встигли ік Проконію у Лохвицю. Я проходив 6 неділь у одній сорочці і одних штанях... він мене й одпустив... іди, каже, а щоб ти був у ярмарок ік Іл'ї у Ромен»¹⁸⁸.

Подорожі проходили максимально раціонально за маршрутом та часом. Кожен старець заздалегідь знав, де, коли і що відбувається. «Пішов у ходку в Вільшану і ото два тижні був я у Вільшаній на ходці перший раз, — розповідав про свої мандри бандурист П. Древиченко. — Завтра день такий, що можна й і в Харкові було шо небудь заробити. А годовий празник. Там на городськїм кладовищі храм Усипновенія. Там були кобзарі й лірники грали...»¹⁸⁹.

Географія старцівських ходок була дуже широка, вона охоплювала практично всю етнічну Україну. Лірники Поділля сходились на ярмарках та відпустах «у місті Браїлові на Троїцю та на Петра, Павла. У Летичеві на „Ягідну“ (20 червня) та у багатьох інших містечках (Карлашіці за Дністром, Лядові, Мурафі, Володъках, Уланові)»¹⁹⁰. Ходили навіть у Київ¹⁹¹. Галицькі лірники «ходять по Всхідній Галичині, Буковині, Сучаві, до Росії не йдуть, на Угорщину не ходять, бо треба мати письмо»¹⁹². Харківські бандуристи «влітку кочують від села до села... Вийняток становить лише бандурист Бутенко, котрий раз назавжди обрав собі за літню резиденцію Курляжський монастир, міцно облаштувався там і конкурувати з ним важко»¹⁹³. Бандурист «І. Нетеса кожного

року буває у м. Харкові та навколишніх містечках: Валки, Богодухов, Люботин, Старі та Нові Мерчки, Огульци, Ольшан т. ін.»¹⁹⁴. Бандурист Д. Симоненко розповідав про свої подорожі до Ніжина, Кролевіця, Глухова, Конотопа, Києва¹⁹⁵, а Трихон Магадин бував у Таганрозі¹⁹⁶. Маршрути планувалися з урахуванням можливих місць перепочинку та ночівлі. Старці мали постійні місця, як то «...в Харкові на Холодній горі на постоялому дворі... де мали за 3—5 копійок від особи ночівлю... мандруючи по селах, мало не в кожному вони мають свого чоловіка-сліпця»¹⁹⁷. Маршрути не змінювалися десятиліттями, оскільки храмові та релігійні свята так само, як і ярмарки, проводилися в один і той час.

Чи вільно їм було ходити в інших губерніях? Скажімо, в Білорусії старці одного регіону не допускали інших без певного грошового внеску на храм¹⁹⁸. Можливо, що такі ж закони існували і в Україні, але якихось відомостей про це не знайдено. Найбільш докучали мандрівним співцям, особливо бандуристам, поліцейські утиски. За свідченням переважної більшості співців-музикантів, почалися вони десь із середини ХІХ ст. Як розповідав П. Кулішеві лірник А. Никоненко, «перше було нашому брату добре: узяв палицю да струмент, то й пішов собі куди хоч; ніхто не питав, хто ти такий і звідки. А тепер, то вже за свій стан не ходи, а то калавуром пристають»¹⁹⁹.

Свідченнями утисків проти народних співців рясніють публікації дослідників до ХІІ Археологічного з'їзду, коли вперше на офіційному рівні звернули увагу на бандуристів та лірників. Є. Кріст писав: «Не дивлячись на те, що всі ті бандуристи, яких я знаю особисто, живуть недалеко від Харкова, в місті вони бувають рідко, та й то далєбі не всі. Я зустрівав тільки двох та й то вони намагаються співати на базарах разом зі сліпими, без бандури, бо поліція переслідує їх»²⁰⁰. Тоді ж представники інтелігенції звернулися з офіційним листом до міністра внутрішніх справ Росії. У відповіді уряду звинувачення в утисках відкидалися та заявлялося, що ніяких урядових розпоряджень стосовно цього не було. Можливо, чиновники лукавили, але спроби якось вирішити проблему все ж спостерігалися, принаймні зробили перепис бандуристів та лірників, аби відокремити їх від загального жебрацтва. Проте в імперській бюрократичній системі все

закінчилося лише частковим переписом. А гоніння та утиски продовжувалися. Бандурист О. Бар скаржився: *«І от скажіть, які часи настали: жиденята з катеринками (шарманками) ходять, то тим же й можна, хоч воно й на весь город скиглить, а тут же про Боже співаєш, людей од гріхів одводиш — ні, не можна»*²⁰¹. Саме бандуристи, які найчастіше перебували у «ходках» по містах, найбільше потерпали від поліцейської сваволі.

Хоча село було найближчим і найвдячнішим слухачем, та місто з середини XIX ст. — початку XX ст. все ж залишалось для більшості старців *«головним джерелом доходу»*²⁰² і ось чому. З одного боку, обмеженість акустичних можливостей інструмента ускладнювала виконання в гомінких місцях. Бандурист Іван Крюковський розповідав: *«На ярмарки я тільки за молоду ходив, а після покинув. То ті, що з лірою, то він сяде серед ярмарку та грає, та голосить, то люде его і слухають»*²⁰³. Інший бандурист, Опанас Бар, який грав ще й на лірі, казав: *«До панів іду з бандурою, а так я на ліру граю»*²⁰⁴. Але в той же час серед певної частини мешканців міст з'явився інтерес до старожитностей та мода на старосвітських виконавців пісень: *«...любители-інтелігенти стараються залучити бандуристів до себе додому»*²⁰⁵. Така увага до традиційних виконавців (зокрема до бандуристів) з боку міських слухачів уповільнила процес зникнення інструментів з музичного побуту.

Знаходилося чимало й випадкових слухачів, як то *«господарі, куди заходять бандуристи й співають, що заманеться»*²⁰⁶.

У лірників можливості були більші, оскільки, крім духовного репертуару та старцювань попід церквами, на ярмарках та відпустах, їх радо запрошували в селах грати *«до танців»*. *«Лірники, яких нам доводилися бачити, грають ці козачки на весіллях й на інших сімейних святах»*, — зазначав О. Русов²⁰⁷. *«Грає на саморобній лірі прекрасно, особливо „до танцю“ козачки, „валець“, „польку“»*²⁰⁸. І хоча дослідники свідчать: *«В Мерчику грали весілля — бандура і бубон»*²⁰⁹, але все ж таки перевагу в супроводі до танців селяни надавали лірникам та різним ансамблям із їхньою участю. С. Маслов писав: *«„Під танці“ грають інколи й дві ліри. Може бути: ліра й скрипка, бубон, бас і скрипка, та настроюються інструменти під ліру. Років десять назад Микола (Дуброва. — В. К.) ще грав на весіллях танці»*²¹⁰. За 10 років до дати публікації — це 1890 р.,

тобто в кінці ХІХ ст. — на українських весіллях у складі музичних ансамблів можна було почути й ліру.

До певної міри цитата з роботи С. Маслова відповідає на запитання про існування ансамблевої гри серед бандуристів та лірників. Відомо, що на відміну від стихівничих ці виконавці були індивідуалами — не зафіксовано жодної групової «ходки» чи повноцінного дуету або тріо, не кажучи вже про ансамблі чи капели. І лише з кінця ХІХ ст., коли в міському середовищі поширилися дуетні співи (переважно в терцію), ця мода не обминула й співців-музикантів. Але тільки у співі, бо інструментальні супроводи виконувались завжди на одному інструменті, незалежно від того чи складався дует з однакових музичних інструментів (наприклад, дві бандури), чи з різних (ліра, бандура). Основною причиною таких інструментальних обмежень були самі інструменти, які настроювалися індивідуально під голос кожного виконавця. Настроювати два інструменти разом було з погляду виконавців не раціонально, тому, співаючи разом, акомпанували по черзі. *«Всю зиму Іван Зозуля ходить разом з бандуристом Древікіним (Древченком. — В. К.). На свята вони співають на Благовіщенському базарі (в Харкові. — В. К.), при чому Зозуля грає на лірі»*²¹¹. *«Полтавські, а особливо чернігівські бандуристи співають здебільшого самі, тоді як харківські люблять і уміють складати ансамблі»*²¹². *«Лірник Матюхін має дружину, теж незрячу, яка ходить разом з ним та співає»*. *«Ходить з жінкою (незрячою. — В. К.), з кобзарем-приятелем його віку Єгором Чугунним»*²¹³. Разом грали тільки з бубном, виконуючи переважно твори танцювального характеру. *«Коли Антін грає на ліру, Павло б'є в бубон»*²¹⁴. Тому ми можемо говорити про повноцінне існування лише вокальних дуетів, а не вокально-інструментальних ансамблів. Не варто забувати, що така манера співу дуєтом народилася в кінці ХІХ ст., тому вважати її виконавською кобзарсько-лірницькою традицією немає підстав.

Ще одне питання неодмінно потребує висвітлення: чи грали на кобзах, бандурах та лірах жінки? Стосовно гри на кобзах (на зразок Вересаєвої) та лірах у ХІХ ст. свідчень немає. Щодо гри у більш віддалені часи відповісти однозначно — мовляв, не грали — не можна. Достеменно відомо, що в ХVІ–ХVІІІ ст. у світській культурі побутували лютнеподібні кобзи та колісні ліри. Грегор

Відорт, зокрема, навчав гри на торбанах групу жінок при дворі Катерини II²¹⁵. Що стосується періоду XIX – початок XX ст., то тут можна говорити тільки про окремі свідчення про гру жінок на бандурі. *«Дочка покійного Терешка Пархоменка грає... але з бандурою, як оце я, вона не ходить заробляти, а тільки по балях грає, по вечорницях... А то ще в селі Високому на Чернігівщині... теж співає і грає на бандуру, но тільки милостині вона не ходить просити — хазяйка»,* — розказував бандурист С. Власко в 1928 р. О. Малинці²¹⁶. Тобто жінки на бандурах грали, проте професійною мандрівною (старцівською) діяльністю вони ніколи не займалися.

Х.

ВПЛИВ СПІВУ ТА ГРИ СТАРЦІВ НА СЛУХАЧІВ

Ще перші дослідники помітили сильний емоційний вплив співу та гри старців на слухачів.

П. Куліш: *«Я мав на натурі хлопчика, а кобзар зазвичай наспівував під свою кобзу. Хлопчик уважно слухав, потім обличчя його почало смикатися і він заплакав». «Лірник співав про втечу трьох братів з Азова і ми всі побачили, як один парубок заплакав і витирав рукавом сльози»*²¹⁷.

В. Боржковський: *«Біля кожного густий натовп слухачів, селян всіх віків і статей. Деякі з них для більшої зручності сідають тут же на землю біля лірника. В колі панує тиша... Підходжу до наступної групи й чую ридання, яке часом посилюється, часом переходить в схлипування. Тут здебільшого були слухачки — дорослі і юні дівчата»*²¹⁸.

О. Малинка: *«Лірники співали відому „Сирітку“ з таким почуттям, що жінка, яка стояла поруч, заливалася гіркими слізьми»*²¹⁹.

Є. Кріст: *«Навколо стояло 6—7 жінок-вдів і, схиливши голови, одні плакали, інші речитативом повторювали за сліпцем»*²²⁰.

К. Студинський: *«Мені доводилося бачити сльози у слухаючих селян»*²²¹.

Зовсім іншу реакцію на кобзарсько-лірницьку співогру зафіксовано серед інших соціальних верств населення.

В. Боржковський: «В той час проїзжали повз нас якісь дами і насмішкувато дивилися в наш бік»²²².

Є. Кріст: «Багаті селяни не тільки нічого не подають бандуристам, а й часто женуть їх з двору, називаючи їх ледацем». «Простий люд ставиться добре: все ж піджачники (майстрові, куркулі і т. п.) сміються, називають ледацом. Зате з панів, особливо військових, ті добре розуміють»²²³.

Узагальнивши інформацію щодо ставлення до старців людей різних соціальних верств, можна зробити висновки, що позитивно сприймали бандуристів та лірників селяни з низьким та середнім рівнем достатку, деяка частина людей з міст (від міщан до аристократії). Негативно сприймали представники середнього класу – дрібної буржуазії. Проте старці, виховані своєю інституцією на принципах усепощення й терпимості, реагували як і належало: «Що робити! Треба терпіти! На те нас Господь і сотворив. Спаситель і не так тернів»²²⁴. Не сприймала старців також певна частина дворян, аристократії, чие життя ніяким чином не перетиналося з інтересами нижчих класів, тож вони й не намагалися зрозуміти чи пізнати їх. Вважаючи всіх старців лише жебраками, панство своєю благодійність виказувало поблажливою посмішкою та роздаванням дрібних монет при виході з храму.

Можливо, простих селян захоплювала тематика старцівського репертуару. «Оповідается, наприклад, що чекає на грішників і що на праведників, які муки перших і блаженне життя других; описується ненормальне громадське й сімейне життя, наприклад, погані стосунки між чоловіком та жінкою, батьками й дітьми, дітей між собою, гірке життя сироти з мачухою, ворожнеча сусідів і т. п. — все справляє глибоке враження на слухачів, і не один, звичайно, приміряє підходяще до себе»²²⁵. Однак, крім тематики, існувало ще досить багато чинників, які позитивно впливали на сприйняття іміджу старця: зовнішність виконавця — борода, довге волосся; незрячість — з одного боку це викликало жалість, з іншого — інтерес до можливостей такої людини; мелодекламаційна манера співу, музичні інструменти, що були відсутні в широкому користуванні.

Тому прості люди вірили співцям. «Сміється, а не знає того, що цей сліпець може в сто раз достойніший в Бога від неї і від

нас!»; «Оттак треба добре поступати щоб піти направо, а не наліво. Може воно й справді так буде, як оці старці співають? Може ці старці вчені, то це й знають?»; «А хіба дід навчить чому-небудь злomu? ...співає божественні пісні, люде його слухають і може яке серце здригнеця і схаменеця...»²²⁶.

Такі враження, висловлені селянами після спілкування зі старцями, переконують в існуванні значної довіри людей до бандуристів та лірників. У середовищі українського села вони були невід'ємною частиною, виразниками духовного світогляду цілого народу. Вони пробуджували глибинні почуття єдності з вищими силами, що споконвіку закарбувалися в генетичній пам'яті народу. На противагу церкві, проповідуючи християнство, старці ніколи не очорняли язичництва, яке мало хоч і приховане, але глибоке коріння в свідомості народу. З такого дивного на перший погляд поєднання й народилися народні пастирі, оточені протягом століть повагою, шаную та любов'ю. Існування духовних співців-музикантів обумовлювалося потребою в них народу. Можна лише уявити рівень стосунків між простими людьми й старцями у більш віддалені часи, якщо в XIX ст. ще збереглося таке щире ставлення селян до старців — мандрівних співців-музикантів.

Розділ четвертий

ПРОФЕСІЙНА МОВА СТАРЦІВ

*«Це наш язык, сліпецький язык,
та й більш нічого».*

Лірник з Полтавщини

Оволодіння старцівською мовою було обов'язковим для учня під час його навчання у панмайстра. Один із лірників так пояснював П. Мартиновичу: *«Це наш язык, сліпецький. Спереду од нищих, та й більш нічого... Поки у майстра — доки навчається, а як не в майстра, так він його не знатиме»*¹. Про існування у старців власної мови можна дізнатися з публікацій К. Студинського (1886 р. — під псевдонімом К. Вікторин і 1894 р.), В. Боржковського (1889 р.), Є. Романова (1890 р.), В. Гнатюка (1895 р.), П. Тіханова (1899 р.), О. Малинки (1903 р.), О. Горбача (1957 р.), А. Горняткевича (1994 р.). Особливу цінність становлять публікації та рукописні матеріали зі зразками професійної мови. Так, К. Студинський та В. Гнатюк збирали їх від лірників на Галичині. П. Тіханов, О. Малинка, Є. Романов — на Поліссі. В. Боржковський — на Поділлі, а П. Мартинович та В. Харків — на Полтавщині та Слобожанщині.

Протягом ХХ ст. до проблеми професійного арго звертали-ся, чи, принаймні, згадували про це у своїх публікаціях Г. Хоткевич, В. Ємець, Д. Ревуцький, Ю. Виноградський, Т. Пащенко, Ф. Сенталевич, О. Правдюк, С. Грица та ін. Вони користувалися доступним їм доробком дослідників-попередників, тому деякі публікації містять певні невідповідності, що потребують коментарів. Зокрема у розвідці А. Горняткевича (1994 р.) *«Віддзеркалення лірницько-кобзарського побуту в лебійській мові»* читаємо: *«Багато дослідників, що вивчали побут і репертуар лірників та кобзарів, відмічали, що ці музиканти мали свою таємну мову, названу лебійською (від „лебій“ — майстер-музикант)»*². Варто зазначити, що слово «лебій» ніколи не тлумачилося старцями як «майстер-музикант». За В. Боржковським — «лебій» перекладається як «дід»³. У словничку К. Вікторина його взагалі немає, а слово «дід» («жебрак») перекладається як «липетень»⁴ з таким тлумаченням: *«Рожни назви дають у нас по селах жебручим людям,*

найчастіше, мабуть, „дід“ (коли молодий то й „дідок“) і „баба“, в Коломиїщині „старець“ і „старчиха“, в Долині „драб“, „драбок“, „драбка“ або „драбаня“. Самі вони, як бачимо з доданого далі словника, звать себе „липетнями“⁵. За публікацією К. Студинського «Лірники», слово «лебій» відповідає слову «дід»⁶, «жебрак»⁷. Автор використовує слова, зібрані В. Боржковським, означивши їх назвою «українські лірники»⁸. В цій публікації «лебій» перекладається як «жебрак»⁹.

Поняття «музикант» існувало в старцівській мові. Скажімо, у словниках, зібраних В. Боржковським та К. Вікториним (Студинським), воно перекладалося «курашник»¹⁰, за В. Гнатюком — «кудринник»¹¹, за Є. Романовим — «кутрач»¹².

Крім того, треба пам'ятати, що не можна різнорегіональні назви старцівської мови зводити лише до одного терміна «лебійська», про що якраз і йшлося в публікаціях перших дослідників. К. Вікторин перелічив усі відомі йому назви «жебруючих людей» («діди, старці, драби, липетні»¹³) і зупинився у своїй першій публікації на назві «Дідовська (жебрацька) мова». В іншій, більш відомій публікації «Лірники», надрукованій під прізвищем К. Студинський, він додає ще одну назву мови — «лепетинська»¹⁴.

В. Боржковський зазначав, що подільські лірники називають свою мову і «лебійською», і «лобурською»¹⁵. В. Гнатюк писав, що «мову свою лірники зовуть „либійською“»¹⁶. Така назва походить від слова «либішчак» — лірник¹⁷. У словнику В. Гнатюка є ще кілька термінів — перекладів слова «лірник». Один з них, зокрема, походить від назви інструмента: ліра — «кугра», лірник — «кутрачник», а інший — «липко» — означає лірника, ученого з хлопа, або діда ученого, що має титул «майстра»¹⁸.

Наведені приклади пояснюють походження назви «лепетинська чи липетинська мова» — від слова «липко».

Досліджуючи лірницькі осередки на Поліссі, П. Тіханов зафіксував, що «жебрацька таємна мова називається тут „старцівською“, вона ж і „люцька“»¹⁹. Далі автор пояснює походження назви «люцька мова» — від назви «любок» (дід, старець, каліка-перехожий).

Є. Романов, дослідивши побут жебраків Могилівської губернії, залишив такі свідчення: «Самі себе вони називають „любками“; звідки й термін „любецький лемент“ (мова)»²⁰.

О. Малинка, крім невеличкого словника, не подав жодних суттєвих відомостей з цієї проблеми. Існує його зовсім короткий коментар про те, що незрячі *«виробили свою власну, тільки їм зрозумілу мову»*²¹. На відміну від попередніх назв, слово «старець» у нього перекладається «шпарець».

У зібраному П. Мартиновичем етнографічному матеріалі (переважно з Полтавщини та Слобожанщини) старцівська мова називається «сліпецькою»²² так само, як і у В. Харкова²³. Щоправда, така назва викликає певні сумніви щодо давності, оскільки старці не вживали слово «сліпець», користуючись словом «незрячий». За їхніми уявленнями «сліпець» — людина духовно заблукана, а «незрячий» — людина з фізичними вадами зору.

Не слід забувати й про таємність професійного аргю. *«До числа великих лірницьких секретів, — писав В. Боржковський, — відноситься і їхня мова, про існування якого навіть з селян рідко хто знає»*²⁴.

Про те, що *«мову свою удержують лірники в дуже великій тайні»*, — писав також і К. Студинський²⁵.

Мабуть, саме тому відомості про старцівську мову відсутні в більш давніх дослідників, скажімо, у П. Куліша. Кількість свідчень зростає, починаючи з кінця ХІХ ст., коли вже відбулися досить помітні руйнівні процеси в старцівському середовищі.

Від часу публікацій В. Боржковського та К. Студинського не минуло й десяти років, як у дослідженні П. Тіханова щодо чернігівських старців прозвучала зовсім інша думка: *«Кожного разу при нашому зверненні до старців вони виявляли найповнішу готовність представити свій криптоглассон, без будь-яких попереджень з їхнього боку»*²⁶.

Як уже зазначалося, зміни, що відбулися в українському житті протягом ХVІІІ–ХІХ ст., суттєво позначилися на ролі старцівських цехів — «братчики» все більше перетворювалися з духовних наставників у простих прохачів. Відповідно, змінилася і початкова причина конспіративності. Можливо, тому у В. Боржковського склалося враження, що старцівська мова *«ревно оберігається дідами лише за традицією. Вони говорять нею,*

коли нікого немає, або ж так тихо, що ніхто і не почує їх; відповідно, вживають її при таких обставинах, коли можуть говорити звичайною мовою»²⁷.

Важко погодитися з В. Боржковським, нібито в XIX ст. старцівська мова використовувалася виключно як данина традиції, оскільки маємо безліч прикладів необхідності її практичного застосування. Усна старцівська «пошта» та обов'язкове знання поводитирями кількох важливих слів урятувало не одну бандуру та ліру від поліцейського, а згодом міліцейського чобота, а старців від в'язниці. Старцівська мова не втратила своєї важливості до останніх днів існування старців – вона збереглася на Слобожанщині аж до 30-х років XX ст. (словник, складений В. Харковим від лірників Я. Бахмута, С. Гончара та бандуриста М. Христенка).

Однак у старцівській мові почали відбуватися негативні процеси – її спрощення. Прикладом може слугувати зафіксована Є. Романовим т. зв. «отверницька говірка» – вкраплення у звичайні слова фонетичних часток, що не мали змістового навантаження, але змінювали слово: *хер, ку, шу, ша-це, уймур* і т. п.), яка, за словами «дідів» («любків»), «майже витіснила любецький лемент»²⁸.

Мали свою таємну мову й інші професійні об'єднання.* Професійні мови, власне, і створювалися для внутрішнього корпоративного вжитку і тому мали зберігатися в таємниці. Але будь-які висновки щодо спільних для всіх них причин створення – неправильні. Так, схожість окремих слів зі злодійського та старцівського лексиконів з розповіді 22-річного парубка П. Білецького спонукали К. Вікторина (Студинського), а за ним і В. Боржковського вдатися до натяків про те, що в «„дідівської мови“, як до речі і самих організацій, цілі не зовсім чисті»³².

Ось як про це свідчив сам П. Білецький: «Походить вона (мова. — В. К.) із часів паничини. Дідами бували тоді не самі

* Зокрема, «шаповали» – ремісники, що виробляли із шерсті рогатої худоби та з овечої вовни білі та чорні шапки на подоби стятого стіжка, рукавиці...»²⁹. Галицькі злодії також мали свою «босанську мову» (від імені варшавського бандита Босана)³⁰. Існувало таємне аргі серед брянських, орловських, курських жебраків, «жіздрінських мандрівних шевців», «гемодановських шерстобитів» («пластинська мова»)³¹.

старці, каліки, немочні; дідами перебирались і здорові селяне, що втікали од панов, щоб бути вольними. Ходило їх тоді по краю багато, не то що тепер. Не раз, бувало, зберуться та почнуть змовлятися на своїх панов, то й гляди: сему підпалять гумно, тому двір, а іншого як де зловлять в безлюдю, то й життя позбавлять»³³. Очевидно, що йдеться про розбійницькі ватаги, які нічого спільного зі старцями не мали.

Старцівські осередки, в т. ч. кобзарсько-лірницькі, складалися виключно з незрячих та «вивчених» обранців. Це була основна умова до вступу в старцівське братство. Ніяких інших можливостей отримати старцівський статус не було. Моральний авторитет старців створювався віками, і пильнувала його панотча старшина. Після висвячення місія народних духовних провідників зобов'язувала їх перебувати в гуштині народних волевиявлень, але зовсім не як воїнів, повстанців, месників... Загальновідома історія з Коденської книги про страту трьох кобзарів — Петра Сокового, Прокопа Скрыги та Василя Варченка — свідчить лише про їхню участь у повстанні, але жодним чином не говорить про причетність до кривавих подій. Завдання духовних провідників полягало в заспокоєнні людських душ після кривавих протистоянь. Недарма Т. Шевченко вклав у уста свого героя, повстанця часів Коліївщини, таке звернення до кобзаря: «Співай, старче Божий!».

Повертаючись до розповіді П. Білецького, потрібно також зауважити, що він лише кілька років працював поводитирем, а як відомо, поводитир — найманий робітник, він не допускався до панотчих зібрань, тому навряд чи міг почути історію про дідів-зłodіїв від старців. У її вірогідність мало вірив і сам В. Боржковський, оскільки у своїх «Лірниках» застерігав: «Чи справедливі ці слова про причини і час виникнення дідівської мови, не знаю»³⁴.

Схожість окремих слів зłodійського та старцівського лексикону можна пояснити запозиченням старцями певних термінів, вживаних іншими, в тому числі й найнижчими, прошарками суспільства.

Подібні збіги в лексиці не можуть заперечити особливої духовної місії старців серед народу. Як писав Є. Романов, «мова ця, на переконання любків, придумана мудрим Соломоном..., з плином часу піддалася значним спотворенням і, ймовірно, віддалилася від свого першовзірця»³⁵.

Про давність походження таємної мови розмірковував і П. Тіханов. Він вважав, що її родовід іде від перших християн³⁶, а щодо її появи на теренах Русі-України, то автору видавалось, що вона повинна була з'явитися *«серед паломників, що під час свого побутування на Сході потребували грецької мови, яка у вигляді таємної чи вірніше незрозумілої вдома для оточуючих поступово насаджувалася і з поверненням на батьківщину помалу передавалася іншим»*³⁷. Мабуть, П. Тіханов і сам не був переконаний у такій гіпотезі, оскільки наводив думку російського мовознавця В. Даля, який відкидав будь-яку можливість грецького впливу, а таємну мову вважав штучно вигаданою³⁸.

Загалом же теорії про «грецький слід» у старцівській мові з'являлися досить часто. Вони народжувалися від безвір'я у творчий потенціал власного народу. *«Чи могла яка-небудь бурса, яка-небудь, приміром, острозька латинська школа чи сам могилянський колегіум породити стількох своїх наслідувачів... і як міг цей штучний бурсацький жаргон так скоро привитися і головне засвоїтися, стати необхідним тільки лише серед простого селянського населення»,* – так розмірковував П. Тіханов³⁹. Ця думка перегукується з висловом М. Сумцова про те, що *«люди такого убогого стану (тобто старці. – В. К.) не могли створити такі сильні художні твори, як думи»*⁴⁰. Перебування більшості дослідників того часу в загальноросійських (а до того ж імперських) координатах не дозволяло навіть думки припустити про здатність якогось там «малороса убогого стану» створювати високоідейні та високохудожні речі. Ось тому й відшукували вони «гомерів» та «боянів» на роль українських кобзарів з вільним володінням грецької мови.

Я далекий від думки ідеалізувати XIV–XVII ст., та недооцінювати впливу цього історичного проміжку часу на становлення української нації, а особливо духовно-культурологічного процесу, може призвести до фатальних помилок у розумінні історії України. Якщо навіть припустити можливість зародження старцівського лексикону в давніші часи, то все одно до рівня повноцінного засобу спілкування він міг розвинутися тільки на рідних теренах і під тиском дуже важливих подій. А такі події, як уже не раз попередньо згадувалося, відбулися саме в цей історичний період: об'єднання з Литовським князівством та Польським королівством, якісний

стрибок у розвитку освіти, науки, культури, визвольні змагання, гетьманщина і т. ін. Отже, у цьому загальному політичному, духовному, національному, культурному поступі разом із старцівськими братствами абсолютно вірогідною стає поява й таємної мови.

Повертаючись до «грецького сліду», про який так наполегливо натякав П. Тіханов⁴¹ та згадував К. Студинський⁴², потрібно пригадати, що в старцівському середовищі православ'я вважалося грецькою вірою. Про це переконливо свідчить одна з розповідей «Устиянських книг» під назвою «Князя Ладимира рассказ»⁴³. Отже, певна кількість грецького мовного елементу могла проникати в старцівську мову. Але в ній можна знайти також і німецький «слід» — «хаза», і єврейський — «шихта», і татарський — «бусать», і польський — «кобухвея», і шведський — «стод», і навіть циганський — «котерь». Та в цілому тих іншомовних укралень не більше, ніж у будь-якій етнічній мові, що є нормальним процесом взаємовпливів. У мовознавчій праці О. Горбача «Арго українських лірників», у розділі «Аналіза арготичного словника лірників» автор наводить величезну кількість прикладів запозичень з української, новогрецької, південноукраїнської, циганської, румунської, мадярської, тюркської, старогребрейської, єврейської, російської, церковнослов'янської, шведської та ін. мов⁴⁴. Залишимо аналіз чисто лінгвістичного аспекту фахівцям та скористаємося висновками П. Тіханова⁴⁵, К. Студинського⁴⁶, В. Боржковського⁴⁷ про те, що формування старцівського арго відбувалося за законами української розмовної мови того часу. А це безперечно свідчить про її місцеве походження та побутування.

Як уже зазначалося, для опрацювання цієї теми вдалося віднайти дев'ять словникових зібрань кінця ХІХ — початку ХХ ст. Перший словник був додатком до публікації «Дідовська мова», що з'явилася 1886 року в Львівському часопису «Зоря» (ч. 13, 14. С. 237–239). Матеріал був зібраний К. Вікторінім у селі Кип'ячка, неподалік від м. Тернополя, від колишнього поводиря і налічував біля 300 слів.

1889 року в «Киевской старине» з'явилася розвідка В. Боржковського з добіркою слів лірницької мови з Поділля. Інформаторами були лірник Олександр із містечка Мізякова та «жебрущий» дід із мізяковської слободи Андрій Поліщук. Як зазначав автор, «укладати словник довелося впродовж кількох років.

Щоб не припуститися помилки я весь словник перевірів декілька разів»⁴⁸. Отже, це ретельно перевірене зібрання містило в собі понад 400 слів.

Наступний за датою публікації (1890 р.) був «Очерк быта нищих Могилёвской губернии и их условный язык („любецкий лемент“») Є. Романова, надрукований у московському «Этнографическом обозрении». Ознайомлення з публікаціями дослідників білоруського старцівства Є. Романова, А. Грузинського та ін. переконують у неабиякій схожості обох старцівських інституцій (української та білоруської). Подібні між собою і їхні словники. Так, слова з однаковим значенням в обох мовах переважно мають той самий корінь, і відмінності між ними зумовлені лише фонетичними особливостями кожної мови. Наприклад, слово «брати» в подільських лірників вимовляється «яперити», у могиливіців – «яперіць». Схожість словникового матеріалу дозволяє припустити думку про спільне походження мови білоруських та українських старців. До речі, Білорусія, як і Україна, входила до складу Литовського князівства та Польського королівства. Тому, враховуючи все це, цілком можливо доповнювати відсутні слова в українських словниках білоруськими.

У 1894 році львівський часопис «Зоря» надрукував «Студію Кирила Студинського». Доданий до неї словник, складений частково від П. Білецького, частково від лірника З. Головатого (обидва з Галичини), нараховує близько 300 слів. Для порівняння автор додав словник «українських лірників», запозичений у В. Боржковського, та окремі слова грецького походження, лексикону «шаповалів», «офенів», галицьких злодіїв і т. п.

Ще один словник галицьких лірників увійшов до розвідки В. Гнатюка «Лірники», яка була надрукована в «Етнографічному збірнику» Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка під редакцією М. Грушевського у Львові 1896 року. Збір матеріалу, за словами автора, відбувався від одного з лірників «за посередництвом третьої особи, що єго здавна знала»⁴⁹.

У Чернігові 1899 р. було надруковано працю П. Тіханова «Черниговские старцы», у якій значне місце займає словник старцівського арго, матеріал для якого зібрано від різних лірників. Кожний його розділ отримав назву від місця свого запису. «Києнська мова» зібрана від «дідів» із с. Києнки, що під Черніговом. Друга частина має назву

«Карховська мова», оскільки зібрана в с. Кархівка Чернігівського повіту від незрячого старця Хвилимона Гавриловича Колесника. «Почепська» частина словника записана від незрячого кобзаря Семена Вітюкова з Романівки під Почепом (Мглинський повіт). Поліський старецько-люцький діалект налічує більше 400 слів. Крім того, П. Тіханов додав слова з мови гомельських любків, брянських жебраків, жіздрінських мандрівних шевців, гемоданівських вовнобитів і т. ін.

У 1903 році в м. Чернігові вийшла друком розвідка О. Малинки «Кобзарі та лірники» з невеликим додатком (понад 260 слів) та поміткою автора «запис від Н. Дудки». З тексту цього видання виходить, що Никифір Дудка – лірник із с. Марчихіна Буда Глухівського повіту. Оскільки він свою старцівську освіту проходив у панмайстра Василя Гарбуза, мешканця с. Степанівки, також Глухівського повіту, то цей словник професійної мови можна віднести до Полісся. Для порівняння автор додав зразки слів від жебраків Орловської, Курської та подекуди Харківської губернії. Деякі незрозумілі походження мають слова з поміткою «Ч» (Чернігівщина), оскільки відсутні посилання на інформатора. Можна припустити, що це був популярний тоді серед української інтелігенції останній панотець з містечка Мена Чернігівської губернії бандурист Т. Пархоменко.

Інші словники нині зберігаються в рукописних фондах ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН України. Перший, зібраний П. Мартиновичем 1907 р. на Полтавщині та Слобожанщині, налічує понад 500 слів та чималу кількість словосполучень, висловів, фрагментів мовного старцівського спілкування⁵⁰. Другий записано від бандуриста І. Кучугури-Кучеренка⁵¹. Існують невеликі словникові додатки в інших рукописах П. Д. Мартиновича. Ті записи мають найбільшу цінність, оскільки зберігають автентичні, не редаговані матеріали, що дозволяє зробити об'єктивні висновки.

Ще один словник, складений В. Харковим десь на початку 1930 р., знаходиться також у рукописних фондах ІМФЕ і містить понад 300 зразків професійного лірницько-кобзарського діалекту Слобожанщини⁵². Незважаючи на неоднозначне сприйняття в наукових колах діяльності В. Харкова, потрібно підкреслити, що його рукописні матеріали з життя лірників та бандуристів Слобожанщини мають значну наукову цінність, оскільки це остання в історії України фіксація живої старцівської традиції.

Оскільки старцівська інституція базувалася на релігійній основі, то зовсім не дивно, що їхнє арго має дуже багато слів суто релігійного змісту (Бог, Христос, церква, ікони, образи, молитися, хрест, хреститися, хрестини, воскресіння, піп, дяк, небо, дзвони і т. ін.). Навіть «пісня» та «співати» старцівською мовою – «псальня», «псалити». Молитви не перекладалися, а тільки, як зазначав К. Вікторін, «перед кожною молитвою додають по своєму „О, Фезь кумуніській, до тебе кизитаю“, що перекладається: „О Боже ласкавий, до тебе молюся“»⁵³. Найчастіше слово «Бог» старцівською мовою звучало як «ахвес, яхвес, охвест», що схоже на давньоєврейське «Іегова» – «Яхве».

Віддзеркалення побуту в старцівській мові досить ґрунтовно розглянуто в публікації А. Горняткевича, тому вважаю за потрібне лише доповнити певні прогалини. Так, слово «сорочка», відсутнє в цього дослідника, знаходимо у П. Мартиновича, П. Тіханова, В. Боржковського, К. Вікторіна під назвою «манатка». А в Є. Романова навіть у двох варіантах – «монатка», «сорохвейка». Так само існують й інші «загублені» слова: «осінь» – «кувосень», «сиворка», «ранок» – «курування», «вчора» – «кучерба». Щодо нарікань на відсутність у професійному мовленні назв днів тижня «від вівторка до четверга», то всі вони зафіксовані П. Мартиновичем: понеділок – «вангельський день», вівторок – «варварський день», середа – «ненюшний день», четвер – «миколаєвський день», п'ятниця – «парасковейський день», субота – «богородишний», неділя – «воскресний день». Знайшлася й ціла палітра кольорів (у незрячих!!!) та багато чого іншого (див. словник).

Окремо потрібно зупинитися на словах, що позначають етнічну приналежність. А. Горняткевич писав: «При досить багатій етнічності, нема таких слів, як словак, чех, угорець, румун чи білорусин, що може й не так дивно, бо з ними лебії не мали часто до діла. Але таки дивно, що нема слова українець, чи хоч би русин. Таке явище можна вияснити хіба тим, що національна свідомість у той час була слабо розвинута. Лебії, здається, добре знали, ким вони не є, але може не знали, ким вони є»⁵⁴. Українську культуру не можна розглядати в загальноприйнятому етноконтексті. Саме тому в одному з попередніх розділів ми розділили українську культуру XIX ст. на три форми культурного існування (офіційну російську, міську мішану, сільську українську).

Така особливість характерна саме для України. У сільському середовищі формувались власні погляди, інколи досить своєрідні. До них можна віднести й власне етнічне визначення селян. П. Куліш писав: «... мешканці Малоросії ніколи не засвоїли собі імені Черкасів, точно так же, як і імені Росіян. Малоросійські простолюдни, на запитання: „Хто ви? Який народ?“ — не знайдуть іншої відповіді, як тільки: „Люде, так собі народ, та й годі!“»⁵⁵. Для селянина важливим був не етнічний поділ, а скоріше релігійний та соціальний (принаймні у східних регіонах). За їх сприйняттям такі слова, як «люде, народ» визначали саме селян, а міське населення було «пани, міщане» і т. ін. Старці, як представники саме цього соціуму, та ще й представники народного духовного руху, не тільки поділяли таку народну соціальну класифікацію, але взагалі мало переймалися визначенням своєї національності, вважаючи себе «Божим народом». Та назвати старців космополітами не можна, бо це не відповідало би дійсному стану речей. У цьому проявляється суперечливість українського старцівства. Зберігаючи у своєму репертуарі суто етнічні розповіді та співи про Запоріжжя, Коліївщину, панщину, царицю-відьму (Катерину II. — В. К.) і т. ін., вони водночас не до кінця усвідомлювали свою етнічну приналежність та можливість етнічного, а не соціально-релігійного єднання.

Така філософія відбилась і в професійній мові старців. У їхній лексиці збереглися назви етнічних груп (росіяни, євреї, поляки), від яких вони та їхні земляки потерпали у XVIII—XIX ст. Значних протистоянь українців із турками й татарами на той час уже не було (навіть навпаки, існувала Задунайська Січ), тому, мабуть, єдиною згадкою про минувшину залишилось в обігу слово «крим», що означало «гріх».

Більша частина слів старцівської мови не запозичена, а утворена асоціативно. Наприклад, віз — *котень*; бити — *кулати, копсати, боксати*; борода, сіно, трава — *вихро, вихрятник, вихрач*; гадюка — *повзунка, гайдамака, звертій*; тин — *плутень*; кіт — *мότηнь*; пес — *скіл*; кров — *краснівка*; гаряче, тепло, літо — *снопко*; вітер — *дмухней*; вітряк — *дмухтей* і т. ін. Багато слів утворилося за спільними функціями, а тому мають однакові корені. За функцією «різати»: коса — *махлачка*, серп — *махлачник*, ножиці — *махорниці*, сокира — *махлашниця* та багато інших слів (косар,

косити, різати, рубати, орати). За функцією «писати» (*лепсарити, репсати*): писар – *лепсарь*; книга, лист, папір, читати і т. ін – *лепсарка, репсаня*. За таким принципом виникли слова: мед, цукор, солодкий, пасіка і т. ін. Попередньо згадані слова «пісня, співати» – *псальня, псалити* мають на перший погляд незрозумілу асоціацію із словами «риба», «оселедець» – *псальник*. Але й тут є логіка утворення слова, оскільки риба була основною ритуальною їжею на старцівських сходинах, під час промовляння молитов та співу псальмів. Вона, як елемент загального ритуалу, отримала таку назву. Гадаю, що існує також переконлива логіка й в утворенні слів *тариґа* (земля), *тарижник* (плуг). Наведені приклади приводять до висновку, що старцівська професійна мова утворювалася за образно-асоціативно-функціональним принципом.

Спробуємо підсумувати всю попередню інформацію з огляду на традиційні аспекти старцівства.

– Професійну мову спілкування мали всі старцівські об'єднання.

– Незважаючи на певні територіальні відмінності, мова старців з різних регіонів України має багато спільного, особливо в лексиці.

– Походження та формування професійної старцівської мови мало спільний центр та українське коріння.

– Схожість старцівських діалектів збереглася на землях, які в XV–XVI ст. входили до складу польсько-литовської держави.

Розділ п'ятий

СИСТЕМА НАВЧАННЯ СТАРЦІВ

*«Як в ученії побував, то знаєш,
як зайти, як вийти,
як хліба розжитися,
як хозяйство вести...».*
Лірник Гончар

I. «ОД ПАНОТЦЯ НАВУКА»

Рівень освіти в Україні доби Відродження та бароко був високим. Про це свідчила розвинена система не лише початкових шкіл, а й вищих навчальних закладів, які не поступалися європейським. Тогочасного вчителя шанували всі верстви суспільства. Як писав Ф. Кудринський, *«малороси звикли дивитися на освіту не як на якийсь привілей якої-небудь касты, а як на законне надбання всіх. Ось чому в ній (в Україні. — В. К.) постійно знаходили й знаходять зараз прихисток різні старі позаштатні дяки, відставні німецькі каптали, мудрі й досвідчені старці, жебраки, кобзарі, школярі-епетейти й т. п.»*¹.

Відповідно й народний духовний пастир мусив мати високий рівень знань, а тому була розроблена ціла навчально-виховна система для формування духовної особистості та оволодіння старцівським фахом. Вона називалася «навука» чи «від панотця навука»², чи «сповна навука». Бандурист П. Дригавка пояснював, що це *«...кобзарській і лірницькій і стихівницькій і всії братії звичай»*³.

Першим кроком на цьому шляху було учнівство. За старим законом усі причетні до старцівства (кобзарі, бандуристи, лірники, стихівничі) повинні були пройти «панотецьку навуку», «вкоритися» на кілька років панмайстру, аби отримати «одклінщини», «визвілку» та стати «вченими» дідами, старцями, відповідно, мати змогу «дістати власного хліба».

Відмінності у навчанні всіх розгалужень старцівського фаху були незначні. Вони стосувалися переважно опанування гри на музичних інструментах. Найдовший термін навчання був у бандуристів:

«...лірники признаються, що на бандурі важче вивчиться, головне, строїти її»⁴. З розповіді бандуриста П. Дригавки: «Навука на лірі меньча бандури... береться в науку на ліру учити на один год»⁵. Про особливості навчання «стихівничих» (чоловіків) він зазначав, що «учатьця ті за гроші» та менше ставлять «могаричу» на «визвілку», а у стихівничій «дівчачій навуці» навчання відбувається за «шість місяців... біз ніякої доплатки. Потім же один год виходе (тобто відпрацьовує за навчання. — В. К.)»⁶.

Сьогодні нам невідомо, коли з'явилися перші старці-вчителі. Немає сумнівів, що то були високоповажані й високоморальні особистості.

Про високі вимоги, які висувалися до вчителів-панотців навіть на початку XX ст., свідчив М. Сперанський: «... саме право вчити, бути вчителем не всякий лірник і бандурист має..., лише авторизований співець має право бути „пан-отцем“, „хазяїном“, „дядьком“, мати учнів. Вчителі в братстві відомі всім членам його, ось чому, зустрівши десь незнайомого жебрака, братчики питають його, у якого пан-отця він учився... В Подільській губернії право навчання дається громадою»⁷. Так само вважали С. Маслов⁸, В. Боржковський⁹ та ін.

Чому Остап Вересай — син незрячого скрипаля — навіть після навчання у трьох панмайстрів так наполегливо намагався отримати визвілку? Швидше за все тому, що музикант-скрипаль і музикант-старець мали різні статуси та виконували різні функції в суспільстві. Батько Остапа грав на весіллях та народних гуляннях і не більше, він не належав до старцівського гурту, а тому й не мав права ані вчити, ані впливати на навчання сина. Сам же Остап Вересай, вступивши у «навуку», повинен був наслідувати закони та звичаї цеху. Цеховий наставник — це не вчитель музики, а духовний провідник-панотець. Лише він мав право «на шлях наставити», але й сам звітував перед громадою за рівень знань свого учня на «визвілці»: «Там тебе вся громада наша буде питати: „А шчо ж ти у свого панотця навчився?“. А міні, як панотцеві, за тебе перед товаришами-майстрами ще й більше прийдеться отвічати»¹⁰.

Формально дозвіл на вчительство учень отримував під час «визвілки», але в дійсності він мав право взяти першого учня не раніше, як за десять років по тому — приблизно тоді, коли старцю



виповнювалося сорок років, коли накопичувався його життєвий та професійний досвід¹¹.

Кожного року на раді вирішувалося, скільки учнів потрібно набрати та до кого «приставляти». Утримувати учня було економічно вигідно, оскільки той повинен був постійно заробляти на вчителя. Старці саме так і розглядали учительство, тому під час «визвілки» зверталися до панотчої ради не за дозволом на учительство, а *«шоб подали єму помочь із братії. Роботніка подали йому, не видющого работніка, а сліпого невченого»*¹². Хоча, здавалося б, майстрам було вигідно тримати якомога більше учнів, однак безконтрольного набору не існувало. Сама громада розуміла, що має бути доцільне співвідношення прохачів та тих, хто може дати їм пожертву, інакше розміри пожертв зменшувалися, а ставлення населення до прохачів погіршувалося. Тому «старшина» уміло регулювала набір учнів, потенційних прохачів, часто зменшуючи його до мінімальної кількості. Про це свідчать, зокрема, статистичні дані перепису Київського попечительства 1881 року, де зафіксовано, що в Київській губернії з усієї кількості незрячих (4221 осіб) лише 13 училися грати на лірі¹³.

У ХІХ ст. й раніше старцювання для незрячого було однією з небагатьох можливостей забезпечити своє існування: *«... сліпий почував себе зайвим., до того його ще й намовляють чи сусіди, чи брати та сестри: „Іди до старців, то навчишся куском хліба розжитися“»*¹⁴. Але й у ХІХ ст. вже траплялися випадки експлуатації учнів та навіть знущань над ними. «П'яний „панотець“ міг прокинутися посеред ночі та послати напіводягненого хлопчика в сусідні села», — зазначав О. Правдюк¹⁵. Про свої негативні стосунки з учителем згадував і лірник Є. Довгоп'ялий: *«У мене панотець такий був: він міні не давав наставлення, а тільки з ума зводив»*¹⁶. Ставлення до учня як до безправного наймита дало зворотню реакцію: збільшувалась кількість молоді, що кидала «науку» (особливо серед бандуристів) та нехтувала «старими законами». Як наслідок, почали з'являтися т. зв. «позацехові кобзарі»¹⁷.

Погіршувалася й сама якість «науки»: *«Правило — передай не все, що знаєш... як видно практикувалося й бандуристами. Принаймні, на це скаржилися геть всі знайомі мені бандуристи»*, — так згадував про це Є. Кріст¹⁸.

У результаті такого навчання з репертуару бандуристів та лірників почали зникати традиційні виконавські жанри, на що вказували у своїх публікаціях багато дослідників. Так, В. Горленко з цього приводу писав: *«Репертуар лірників здебільшого обмежувався кількома духовними віршами... і якщо допросишся напівзабуті, чуті від старих „майстрів“, уривки дум»*¹⁹. На жанрову бідність репертуару молодих співців-музик звертали увагу й С. Маслов²⁰ та П. Тіханов²¹. Той, хто хотів збагатити свій репертуар, був змушений звертатися до *«побочних старців»* і за окрему платню (*«кому купиш чверточку, або даш гривинечка»*²²) у такий спосіб переймати твори. *«Переймають не тільки лірник од лірника, але лірник від кобзаря й навпаки»*, — свідчив В. Харків²³.

Звичайно, далеко не всі панмайстри ставилися так легко-важно й безвідповідально до свого вчительства. Як влучно зауважив О. Сластьон: *«Поганий вчитель — погані учні і навпаки»*²⁴. Скажімо, розповіді І. Кучугури-Кучеренка про своє перебування у панмайстра П. Гащенко сповнені любові та поваги²⁵. Та й взагалі, в історії взаємин між учителями та учнями добрих згадок все ж таки залишилося значно більше, ніж поганих.

Учнів знаходили по-різному. Бувало, старці, помітивши здібного хлопця, радили батькам: *«Ти, Микито (казали батькові Остапа Вересая. — В. К.), оцього хлопця оддай між люде в науку, — може з нього кобзар буде»*²⁶. Так само бандурист Кулик запропонував батькам Семена Власка віддати сина до нього вчитися, тим паче, що цього хлопця він добре знав ще зрячого²⁷. Інколи й самі батьки, вболіваючи за долю дитини, знаходили якогось бандуриста чи лірника. Згадував батько лірника Довгалюка: *«Ідуть літа, от і пришла пора подумати, що робити з Андрієм ... Що ж думаю собі, буде дурно сидіти, як не може хазяйнувати, нехай інчим способом працює. Віддав його в науку до лірника Никона»*²⁸.

Таким чином, якоїсь сталої системи у відборі не було. Кожний з майстрів сам вирішував, кого йому взяти в «навуку». Майбутній учень повинен був мати від природи добру пам'ять, здібності до музики й зобов'язувався «покоритись» учителю, тобто виконувати всі його вимоги. Брали тільки осіб чоловічої статі, обов'язково з фізичними вадами (переважно незрячих).



Традиція вчити сліпих спиралася, з одного боку, на давні релігійно-філософські засади старцівства, а з іншого — на загальні звичаєві закони, які зобов'язували кожну здорову людину до фізичної праці. Звичайно, існували винятки: якщо серед цехових бандуристів зрячих музикантів не зафіксовано, то серед більш численної лірницької громади такі випадки траплялися досить часто. Найбільше в ХІХ ст. зрячих лірників зафіксовано в Галичині. Можливо, ті люди мали інші фізичні вади, що також було перепусткою у «діди». Принаймні, тлумачень щодо такого відступу від традиції не знайдено. К. Студинський лише констатував сам факт: *«Тут треба замітити, що не тільки сліпці могли бути лірниками, але і кождий найздоровший чоловік, що посвятився науці. Тим дається пояснити, що значна часть галицьких лірників — здорові люди»*²⁹. Були такі й на Буковині³⁰, Поділлі, згадується навіть один (Мина) з Київської губернії³¹. Історію зрячого лірника з Поділля описав В. Боржковський: *«...у Олександра (лірника. — В. К.) були особливі обставини, внаслідок яких він пішов в діди. В дитинстві лишився сиротою й потрапив в опіку до дядька. Той віддав його в поводирі; і з того часу починається життя його серед лірників, життя скитання по білому світу. Пристрасть до блукань, до переміни вражень настільки вкорінилися в ньому, що приведення його в рідне село етапом, намагання поліції вислати його на місце проживання подіяти на нього не могли: сьогодні приведуть, а через день-два він вже знову мандрує. Бував він колись на роботах, та настане час, він занудьгує і знову подасться в „світи“... Селяни, звичайно не схвалюють того, що він при повній можливості бути добрим робітником пішов в діди, але, знаючи, що у нього в світі нема нікого, знаючи, що він так втягнувся в це життя, що покинути його не може, вони миряться з цим і кажуть: „Так йому Бог дав!“, „то вже такий талан його“... Звуть його або самі заходять послухати „божественних пісень“. На христінах чи іншій веселій подій він зіграє їм „доскочистой“ чи заспіває щось кумедне... Самі лірники не схвалюють того, що він пішов в діди, та якщо й дозволяють йому бути лірником, то лише тому, що з дитинства він служив поводирем у різних лірників майже задарма... Повним лірником Олександр вважатися не може, оскільки не отримав „визвілки“. Через це він ходить з лірою тільки в найближчі села,*

за що сусідні лірники його не переслідують... Вчити ж інших він не має права, але нещодавно ризикнув навчити „жебранці“ одного сліпого хлопчика... Лірники виставили йому претензію й довелось би йому погано, якби він вчасно не втік від них. Потім, коли він був в їхній компанії, вони екзаменували його: питали молитви, „день добрий“ та змушували співати й грати на лірі. Потім порадили йому довчитися („дійти розуму“), „покоритися“ кому-небудь хоча б на два місяці»³².

Вимога «покоритися вчителю» становила основу методики старцівського виховання. Саме вимога «покори» була найдієвішим засобом у боротьбі проти «гордині». Згідно зі старцівським уявленням про виховання, усмиривши цей гріх, молода людина могла легко формувати в собі самодисципліну, терпимість до зовнішніх подразників, реальне сприйняття навколишнього середовища, уміння слухати інших та робити корисні висновки, повагу до «братчиків» і т. ін. Авторитарна система старцівського навчання до певної міри відображала основні засади родинних стосунків в українському суспільстві. Батько – голова роду – мав безперечний авторитет та широкі повноваження. Панмайстер, який навчав фаху, тобто давав можливість заробляти «власного хліба», мав ще більші права. Багатьом бандуристам та лірникам була добре відома примовка, що закликала до пошани вчителя³³. В «Устиянських книгах», які були своєрідним законовстановлюючим збірником старцівства, вона називалася «Кутовий стих», а О. Вересай промовляв її так:

*Тут такий куток,
Що хліба шматок
У торбинку пхай,
Слова цього не занехай:
Шти свого учителя
Паче твого родителя.
Родитель на світ появить –
Учитель на розум наставить
Учитель дасть хліб наставленія.
Тут край цього стиха зложенія³⁴.*

О. Русов згадував розповідь О. Вересая про те, «як согрішив він одного разу, в глибині душі розсердившись на вчителя»³⁵.

К. Студинський свідчив, що існував звичай, коли учні «обов'язані з повожання до своїх учителів носити їм на передодні Різдва „вечерю“, а на „Великдень“ — „калач“»³⁶. Сувора виховна система привчала до відчуття субординації. Можливо, тому молодий лірник, за словами К. Студинського, «більше боїться старого лірника, ніж старшин або в'рядника»³⁷. Загалом же вважалося, що така виховна система мала позитивні наслідки, оскільки «вивчені» ставали не тільки «добримися лірниками, але також людьми»³⁸.

Природна пам'ять та музикальність були необхідні для оволодіння музичними інструментами, вивчення мелодій та текстів вокально-інструментального репертуару. «Цінується їх голос „гортань“ та музична пам'ятливість, уміння відразу схоплювати слова й мелодію», — зазначав В. Харків³⁹.

Те, що бандуристи, лірники, а раніше й стихівничі були виключно чоловіками, пов'язане з біблійними традиціями та цеховими звичаями. «Колись було дівчата, так вони цих не співали. Запрет був от нищої братії. Боже храни й помилуй! Як ізбіжать, так і чашки поб'ють, а тепер співають», — говорив бандурист Хведір Гриценко⁴⁰.

II.

ПРОЦЕС НАВЧАННЯ: ТЕРМІН, УМОВИ РОЗРАХУНКУ ТА ПОБУТУ

Отже, якщо хлопець відповідав усім попереднім вимогам, то його батьки або опікуни починали домовлятися з учителем про навчання. Заздалегідь обговорювали всі деталі: саме навчання, проживання учня, умови побуту, забезпечення музичним інструментом.

У результаті домовленостей і визначалася форма оплати за навчання – або сума грошей, або термін роботи на вчителя, а від цього залежав і термін перебування в нього.

Термін навчання. Навіть для одного регіону та одного цеху він був досить різний. Скажімо, за інформацією І. Тюменєва, на Поділлі *«для навчання... вимагається, за словами лірників, приблизно коло двох років»*⁴¹. В. Боржковський кілька разів згадує про навчання лірників на Поділлі за три роки та три місяці⁴². На прохання батька одного з учнів скоротити термін навчання учитель відповів: *«Не можу, як здавна заведено, нехай так і остається»*⁴³. Навчання О. Вересая, писав О. Русов, у Прилуцькому повіті Чернігівської губернії тривало три роки⁴⁴. З публікації С. Маслова про полтавських та чернігівських лірників дізнаємося, що Митро Куций та Трохим Бабенко навчалися: перший – три, а другий – два роки⁴⁵. М. Сперанський, досліджуючи діяльність Т. Пархоменка (Чернігівщина), встановив, що той був у науці рік⁴⁶. Від О. Малинки дізнаємося, що лірник А. Корнієнко провів у панмайстра три роки⁴⁷, бандурист С. Власко також три⁴⁸, а свого учня вчив два роки⁴⁹. Бандурист Д. Симоненко (Чернігівський повіт) учився два роки⁵⁰. Найменше часу в навчанні провів Г. Гончаренко – три місяці⁵¹, а найдовший час оволодіння «наукою» – шість років – зафіксований на Херсонщині⁵², Галичині⁵³ та подекуди на Поділлі⁵⁴.

Такі досить великі розбіжності залежали від двох причин: віку та здібностей учня: *«„болнуваті“, тобто нездібні вчилися довше»*⁵⁵. *«...Понад 20 літ приймають на один рік, ...він розуміє, що йому того потрібно, тому сам і настагає., а взагалі на Галичині на лірницьку „науку“ приймають калік між 9-тю та 30-ма роками життя. Як хлопець має 12 літ, тоді саме добре, як 25, то може ще вчиться, понад 30 – вже застарий»*⁵⁶. Ці свідчення В. Гнатюка збігаються з описами К. Студинського, який також досліджував лірницьке життя на Галичині⁵⁷. Загалом же такий підхід, очевидно, був характерний для території всієї України.

Наведена таблиця допоможе скласти уявлення про терміни навчання серед старцівських учнів кінця XIX – початку XX ст.:

Прізвище учня, його фах	Коли втратив зір	Початок навчання	Термін навчання
1. Бабенко Т., лірник	14 років	17 років	2 роки
2. Богушенко Я., лірник	Від народження	—	1 рік і 6 місяців
3. Бутенко О., бандурист	7 років	16 років	2 роки і 5 місяців
4. Вересай О., кобзар	1	15	3
5. Веселий С., лірник	1	15	3
6. Гарасько П., бандурист	—	15	2
7. Гоминюк А., лірник	5	23	1
8. Гончаренко Г., бандурист	3	22	3 місяці
9. Гончаренко Л., бандурист	8	16	3
10. Дуб Ф., бандурист	4	14	3
11. Дуброва О., лірник	5	12	2
12. Дудка Н., лірник	6	13	3
13. Древченко П., бандурист	13	20	4
14. Корнієнко А., лірник	10	—	3
15. Крюковський І., бандурист	10	18	3
16. Куцїй М., лірник	12	17	2
17. Івахно Г., лірник	12	16	2
18. Кравченко І., лірник	2	16	1 рік і 5 місяців
19. Калиберга П., бандурист	2	19	2
20. Мокровіз С., лірник	від народження	10	4
21. Мороз В., лірник	8	14	3
22. Нетеса І., бандурист	—	20	3
23. Пархоменко Т., бандурист	10 з половиною	17	5
24. Приходько М., лірник	5	15	1 рік і 6 місяців
25. Сирота Гю, лірник	18	20	2
26. Тертїй С., лірник	18	19	2

Плата за навчання. Її здійснювали так: або батьки сплачували грошима, або ж учень повинен був відпрацювати. Платили грошима здебільшого батьки більш заможних родин — це дещо полегшувало учнівську долю синів. Розмір суми залежав від віку, терміну навчання, забезпечення музичним інструментом, умов життя й т. ін. «За навчання платиться сума грошей за взаємною згодою»,⁵⁸ — писав І. Тюменев. Батьки Митра Куцого та Трохима Бабенка (лірників) за різні терміни заплатили однаково по 12 карбованців. За цю платню вчитель зобов'язався дістати учням недорогі ліри⁵⁹. С. Власко за два роки підготовки свого учня

на бандуриста отримав 45 крб. На Галичині лірницька освіта обходилася батькам у 20–30 злотих⁶⁰.

При іншій формі розрахунків відшкодування за науку покладалося на плечі самого учня. *«Меньшого одразу не вчать, а тільки використовують по госпадарству. З такого платню не беруть, оскільки за шість років перебування у панмайстра він мусить йому відробити»*⁶¹. Крім того, залежно від домовленості з батьками чи опікунами хлопця, той повинен був жебрачити протягом усього терміну перебування в науці, при цьому весь заробіток *«у вигляді сухарів, борошна, сала і т. п., проданих самим учнем, йде на користь учителя»*⁶². *«Тиждень (учень. – В. К.) ходить сусідніми селами й містечками на заробітки»*⁶³. *«Спочатку просив милостиню... а потім, як почав грати та співати, віддавав увесь заробок на протязі двох років навчання»*, – розказував один із лірників С. Маслоу⁶⁴.

Ще один спосіб відробітку полягав у швидкому опануванні учнем кількох пісень у супроводі музичного інструмента, а далі протягом 3–5 років разом з учителем він мусив йти у «ходки» та віддавати йому все зароблене⁶⁵. Саме така форма розрахунку була найбільш поширена від Слобожанщини до Галичини⁶⁶.

Умови побуту: житло, харчування, одяг, музичний інструмент. Старець ніколи не брав учнем хлопця зі свого села. Тому під час навчання (крім «ходок») учень проживав або в панмайстра⁶⁷, або в окремій хаті (якщо учнів у панмайстра було багато)⁶⁸. Харчування та одяг забезпечував учитель⁶⁹.

У панмайстра одночасно могли навчатися кілька учнів: якщо в бандуриста С. Власка був один учень⁷⁰, то в кобзаря С. Кошового, першого вчителя Вересая, їх було троє⁷¹. Часом у деяких панмайстрів учнів набиралося навіть більше десятка, утворювалася ціла школа: *«Ще років тридцять тому назад (тобто десь у 1850 році. – В. К.), за словами селян, була така школа в Махновці, Київської губернії, учителем був у ній старий лірник. Учнів у нього було біля двох десятків»*, – писав В. Боржковський⁷². У школі під управою панотця Мефодія Колісниченка, на Поділлі, одночасно вчилася до 30-ти різних за віком дітей. *«У дворі була влаштована хата-казарма, де розмістилися учні... Власник*

школи жив з сім'єю в окремій хаті. Старші, уже навчені учні, були вчителями для тих, що щойно поступили; на двох вчителів припадало по п'ять учнів, при цьому вчили вчителі по черзі — тиждень вчитель займається з учнем, а тиждень ходить на заробітки»⁷³. Ще до середини ХІХ ст. таких шкіл було досить багато й на Галичині. «Від лірника Захарка Головатого, — писав К. Студинський, — розвідався я про існування ось таких лірницьких шкіл. Перед 40 літами тішилися особливою славою школи: в Олеську коло Підкаменя з учителем Мачаловським, де учився Головатий, в Мостах Великих з учителем Яцьком Відюком, в Дроговижи з уч. Михайлом Стіцьким, котрого ліра дісталася до місцевої церкви і має висіти по нинішній день. Четверта школа була в Миколаєві, коло Стрия, п'ята в Тисьмениці з учителем Онуфрієм Краснопольським... Мала існувати ще одна лірницька школа на Буковині коло Чернівців. У всіх тих школах училося в однім і тім самім часі около 50 учеников. До менчих шкіл зачисляти треба: в Бутинах коло Жовки з учителем Марком Чоботом, в Вимячи коло Бродів з учителем Семеном Капликом, в Фразі коло Рогатина, де учив Грицько Дузь, опісля в Краснопуці з учителем Іваном Грильковим, в Жаровці з учителем Іваном Кушляком, в Лозовій коло Тернополя з учителем Мацьком Бродським. В більших школах вибрано також одного лірника ввійтом, що мав уважати на порядок поміж учениками і удержувати карність»⁷⁴.

ІІІ.

ПАНОТЧІ РОДОВОДИ КОБЗАРІВ-БАНДУРИСТІВ ТА ЛІРНИКІВ

Отже, немає жодних сумнівів щодо існування в Україні до середини ХІХ ст. розвинутої системи старцівського навчання. Враховуючи, що то був вельми несприятливий час для старцівства, можемо уявити, які були старці-панотці попередніх століть. Як писав П. Куліш, «у старовину між учителями... були, кажуть, навіть такі генії, яким присвоювалося титло старцівських королів і які все своє життя отримували данину від своїх учнів, що заснували в різних кінцях Малоросії свої власні школи»⁷⁵.

Немає жодних сумнівів також щодо існування в Україні ще в XIX ст. численних старцівських лірницьких шкіл. Для цього є достатньо багато переконливих доказів і свідчень, зафіксованих дослідниками безпосередньо від старців, зокрема, К. Студинським, В. Боржковським, П. Тіхановим та іншими.

На жаль, не маємо відомостей про існування таких шкіл серед бандуристів, але є вагомі підстави припустити, що в XVI–XVIII століттях вони були. Популярність кобзи та бандури (бандори) серед польської й української шляхти, а пізніше й серед російського дворянства вимагала постійного поповнення кола придворних співців-музикантів. Оскільки, як писав О. Фамінцин, *«багато молоді в Україні особливо старанно навчаються грі, ...здавна вже там буває бандуристів удосталь»*⁷⁶, то й міграція бандуристів⁷⁷ до Росії у XVIII ст. відбулася виключно з України⁷⁸. Хтось їхав до Московії з власного бажання – заробити, декого обдурювали та заманювали, а декого й силоміць тягнули на «государеву службу». Приклад Григорія Любистка, бандуриста, який декілька разів намагався втекти із Санкт-Петербурга, зайвий раз свідчить про неприйняття старцями відведеної їм з «царської милості» ролі «потешніков»⁷⁹.

Можливо, саме відмова «незрячої братії» від служби придворними музикантами й обумовлювала постійний попит на бандуристів у дворянських маєтках. А можливо, щоб підготувати зрячих музикантів, які б володіли нотною грамотою, 1738 року було видано царський наказ про заснування в місті Глухові музичної школи, де поруч з іншими популярними на той час музичними інструментами навчали й гри на бандорі (так на європейський лад називали український музичний інструмент)⁸⁰.

Відомо, що бандура була досить поширена в містах (за Рігельманом), кобза – популярна в селах, а серед козаків мала особливий статус (як писав про це Д. Яворницький). За своєю популярністю кобза-бандура переважала ліру, а тому й охочих навчитися грати на ній мало бути значно більше. Однак, на жаль, достовірної інформації про кобзарсько-бандурні школи поки що не маємо.

Викликають великі сумніви розповіді про кобзарські школи на Січі. У народному середовищі оволодіння грою та співом

відбувалося контактним способом. Так передавалася пісня і музика, наприклад, від матері до дочки чи від сільських музикантів до учнів. Така сама форма передачі свого вміння іншому повинна була існувати й при навчанні гри на кобзі серед козаків. Тому при бажанні навчитися грати лише для себе козак не мав потреби вступати до якоїсь школи: достатньо було перейняти прийоми гри у тих, хто вже вмів. Тим паче, що простота конструкції давньої кобзи та способу гри на ній (у XV–XVIII ст. інструмент не міг бути складнішим за кобзу О. Вересая XIX ст.) не потребувала якогось спеціального виконавського вишколу.

Легенди про існування січових кобзарських шкіл створювались пізніше в результаті нерозуміння старцівства як явища та невіри у його творчий потенціал. Для багатьох дослідників єдиним можливим місцем перебування творців дум були козацькі Січі, отже, й школи мали бути лише там. Хоча цілком очевидно, що в козаків, чиє життя залежало насамперед від уміння вправно володіти зброєю, не було ані часу, ані достатнього хисту для створення козацьких псалмів, на відміну від старців — незрячих музикантів, спеціально навчених, знайомих з «Устиянськими книгами» та, зрештою, зобов'язаних нести у світ Боже слово та пісню-псалму.

«История новой Сечи или последнего коша Запорожского» А. О. Скальковського (Одеса, 1885) не може служити доказом існування кобзарських шкіл на Січі, оскільки там ідеться не про власне кобзарські школи, а про школу полкової музики, при якій знаходився відділ «півчих». Полкова музика для козаків мала практичне значення: супроводжувала їх у поході, передавала бойові команди й т. п. Такі функції кобза-бандура не могла виконувати хоча б через її акустичні властивості — тихе камерне звучання.

Козацькі полкові «півчі» виконували свою функцію — брали участь у церковних відправах. У середньому їх було біля 30 дорослих козаків, тобто чоловіків зі сталими, сформованими голосами (варто нагадати, що за старцівською традицією дорослих чоловіків у «навуку» на кобзу чи ліру не приймали).

Тому єдиним місцем для навчання гри на традиційних інструментах — кобзі, бандурі та лірі — могли бути лише старцівські осередки.

Саме там, у колі «вчених дідів», могли народитися виконавські форми, що увібрали в себе елементи церковних рецитацій, народних плачів, етномузичних ладів – козацькі псалми, невільничі плачі і т. п., тобто твори, що віддзеркалювали власне духовну місію старців в українському суспільстві.

У XVII–XVIII ст. ще існувала стала потреба у світських придворних музикантах – виконавцях на традиційних інструментах, отже, були й світські вчителі гри (такі, зокрема, як Грегор Відорт, відомий торбаніст XVIII ст.). А значить, інтерес до навчання гри на кобзах-бандурах в XV–XVIII ст. був більш масовим. Падіння інтересу світських виконавців до кобз і бандур у XIX ст. було спричинене як соціально-політичними змінами, що відбулися в Україні у той період, так і конструктивними властивостями інструментів.

Ліра переважала струнно-щипкові кобзу й бандуру і силою звучання, і простотою в опануванні. До того ж, за тембром і виконавськими можливостями ліра була ближче до скрипки і використовувалася як інструмент, придатний до танцювальної музики. Тому й інтерес до неї зберігся довше, а лірницькі школи проіснували до XIX ст. включно.

Отже, якщо серед лірників існували численні школи, то у навчанні бандуристів зберігалися панотчі родоводи, де виконавська традиція передавалася індивідуально: Шут – Башко – Братиця; Овсій Сліпий – Прокіп Дуб – Гарасько; Данило Старий – Гойденко; Пархоменко – Гребінь*.

Е. Кріст залишив таку цікаву інформацію щодо виконавської спадкоємності серед бандуристів: *«Родоначальником першої школи був Петро Кулібаба. Хто був учителем Кулібаби, дізнатися було неможливо, оскільки сам Кулібаба порівняно недавно помер. У Кулібаби вчилися: Михайло з Миронівки Долженківської волості*

* Стосовно останніх необхідне додаткове пояснення, оскільки Терентій Пархоменко був бандуристом, Аврам Гребінь – лірником. Навчання лірників у бандуристів і навпаки не практикувалось у старцівських об'єднаннях, але Пархоменко вмів грати на обох музичних інструментах. Почавши свою старцівську діяльність лірником та не задовольнившись цим, він оволодів грою на бандурі. Мабуть, тому він так довго відпрацьовував своєму панмайстрові за науку (5 років). Прикладів володіння двома музичними інструментами серед старців можна знайти досить багато. Це зайвий раз підтверджує думку про співіснування бандуристів та лірників у одному товаристві, гурті, цеху, братстві.

Харківської губернії, Ульям з Валок (вже помер), Гнат Тихонович Гончаренко з хутора з-під Харкова. У Гончаренка вчилися: Горобець з Богодухівського повіту, Петро Семенович Древін з хутора Золотопілля з-під Харкова, Ераст Іванович Вудянський з-під села Польового, Григорій Ілліч Байдаков зі слободи Олексіївської»⁸¹.

Від В. Харкова дізнаємось, що «з школи Гащенко вийшли: Кучугура, Гринько, Додаток, Христенко, Мальований»⁸². Не менш славний родовід зафіксував П. Мартинович: «Хмель — Митро Кочерга — Хведір Холодний»⁸³.

Зображення деяких бандуристів на фотографіях також підтверджують існування в Україні виконавських шкіл-родоводів серед старців-бандуристів. Так, наприклад, якщо порівняти фотографію Гната Гончаренка, учителя П. Древінченка, з фотографією П. Древінченка, М. Кравченка та Т. Пархоменка, то цілком очевидно, що серед останніх трьох лише у П. Древінченка форма інструмента, положення бандури та рук на ній відповідає зображенню на фотографії Г. Гончаренка.

Наявність панотчих родоводів серед кобзарів (бандуристів) та лірників підтверджується навіть тим, як старці пояснювали свою приналежність до навчання в того чи іншого панотця: «Максим Ситник — Сокурової науки» чи «Іван Чорнуха — Самсонової науки»^{*}.

IV.

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ

Сам процес навчання відбувався досить спонтанно. Складно встановити співвідношення між часом, відведеним для оволодіння виконавським фахом (тексти, ритуали, спів, гра), і часом перебування у мандрах, на своєрідній «практиці».

С. Маслов у своїх спостереженнях прийшов до висновків, що навчання відбувалося «у жнива», тобто в період, коли селяни були зайняті на сільськогосподарських роботах. Можливо, переважно так воно і було, оскільки в селі всі сезонні роботи розплановано заздалегідь.

^{*} Захар Сокур та Самсон Веселий були відомі панмайстри-лірники на Слобожанщині.

Старці адаптували свою діяльність до сільськогосподарських робіт — пізня осінь, зима та рання весна були найбільш підходящі для старцювання. Тому для навчання залишався час навесні та у жнива. А взагалі регламентація цього процесу залежала тільки від учителя.

У старцівському середовищі вся система знань зберігалася в «Устиянських книгах» і передавалася від учителя до учня як настанови. Тексти склалися у віршованій та прозовій формі — так вони швидко запам'ятовувалися та довше трималися в пам'яті. Бувало, що кобзарі та лірники згадували їх через десятки років: *«Нащо те питати, як сам маєш знати. Як лишне тулити, то не всяк буде хвалити»*⁸⁴. *«То поводиться ця наука: з меньшого й до більшого, с початку й до кінця. Славна наука! Не вмере, не загине од нині та й до віка!»*⁸⁵.

У розмовах із дослідниками багато хто з братії підкреслював обов'язковість проходження «науки» та спільну методичку викладання: *«Він, одно слово, братчицький звичай, молодецький звичай...»*⁸⁶. Відмінності у навчанні були пов'язані з музичним інструментом: *«Навука на лірі меньча бандури... Тільки береться в навуку на ліру учити на один год»*⁸⁷. Ще менше вчилися «стихівничі»: *«Дівоча навука — шість місяців... так же звичай братчецький один, так же й визвілок ставляється на братію... Стало на світі нашій усій братії: бандурицкам і лірникам, і стихівничим мужичим, і стихівничим дівочім»*⁸⁸.

Разом з тим існували скорочені терміни навчання, про які П. Дригавка (Древченко) розповідав у 1913 р: *«...із роду було на один год... Через двадцять годів стали те внижати... усього на півроку і десять карбованців доплати. А потім ще стало три місяці всього і п'ять карбованців доплати. А потім ще стало на самі гроші. На 15 карбованців усього. А в п'ятім році уже ніяк не за гроші. А так ходить товариш з товаришем стихівничим... бере в товариша стихівничий лірчину... і сам собі скрипить потроху... От с четвертого тижня так же собі й лірчину здобуває. То й сам уже ходє приграває»*⁸⁹.

А бандурист Хведір Гриценко так згадував про особливості «навуки» жіночого виконавства: *«Колись було дівчата, так вони цих не співали (псалем). Запрет був от нищої братії. Боже храни й помилуй! ...а тепер так співають (у женицин особіє псальми)»*⁹⁰.

Про «старий закон» згадували також і мандрівні співці більш похилого віку. Вони добре пам'ятали свою старцівську примовку перед «ходками»:

Як узяв палку,
 Торбами оповився,
 Богу помолився,
 У сіряк удягався
 У свиту вдягався,
 У путі — у дорогу вбрався
 Подавсь пішов з Богом.
 Шо на дворі при сонці тепло,
 А дітям при матері добре,
 А без Бога — ні до порога,
 А з Богом можна й за море...⁹¹

Останні два рядки можуть бути епіграфом до народної методики опанування «сповна науки». Уся система виховання та навчання була збудована на принципах християнської моралі. Про «панотчу науку» можна говорити як про народну модель духовної освіти. Саме народну, оскільки увесь її зміст був пропущений крізь народне середовище і будь-який твір з репертуару старця враховував народне сприйняття як навколишньої дійсності загалом, так і цього твору зокрема. Це стосується всього традиційного розмовно-співаного матеріалу — від молитов та біблійних розповідей до релігійних псалмів та моралістичних «сковородинських» творів. Таке старцівське «втручання» у трактування християнської моралі надавало творам більшої реальності, наближало їх до народного сприйняття.

Про перевагу духовної тематики в кобзарсько-лірницькій освіті повідомляли практично всі дослідники. «В першій році учився ученик молитов, пісень і лірницької мови, а дотерва в другім діставав до рук ліру», — читаємо у К. Студинського⁹². В. Гнатюк зазначав те саме щодо системи навчання галицьких лірників: «...насамперед учаться молитов, потім просьб, далі пісень, а в кінці грати на лірі. Перед самим виходом вчаться таких „кавалків“*, що має казати, як другого здибле, як поздоровити і т. ін.»⁹³. За висновками В. Харкова, у лірників Слобожанщини навіть у 20-х роках ХХ ст. система навчання мало змінилася: «На першому місці в лірників стоять псалми»⁹⁴, «Головне завдання панотця навчити

* «Кавалки» (гал.) — тут уривки з текстів.

учня співати й грати кілька псалом»⁹⁵. М. Струмінський зафіксував таку розповідь одного лірника з Харківщини: «Я двох научив; це було перед війною, років 15–18 тому назад. Научив молитов 15, пісень 10, дав ліру, торбу — йди собі»⁹⁶.

Концептуальних відмінностей між навчанням бандуристів та лірників не існувало. «В основі репертуару Христенка (бандуриста. – В. К.) лежать все ж релігійні пісні спільні з лірницькими. Він знає їх біля 30, знає „запрос“. ...Умови вчиття такі ж як у лірників...»⁹⁷.

Отже, основу «навуки» складали вивчення молитов, псалмів, жебранок, ритуальних звертань, професійної мови⁹⁸.

Як розповідали самі кобзарі, бандуристи та лірники, старцівська освіта складалася з «десяти наук»⁹⁹. Умовно її можна було б розділити на: а) «словесно-співану» частину; б) «співану» частину (вокальну, вокально-інструментальну); в) «музикову» частину (оволодіння музичним інструментом).

«Словесно-співана» частина входила також і до «стихівничої науки». Особливо її релігійна тематика, яку часто називають «духовні вірши» або «стихи»¹⁰⁰. До цієї частини кобзарсько-лірницького репертуару належали жебранки, молитви, просіння, благодаріння, ритуальні тексти обрядів, звернень, акафісти, біблійні історії та притчі, професійна мова, поради й т. ін.

«Співану» частину складали псалми, пісні різних жанрів, думи (козацькі псалми та невільницькі плачі), окремі жебранки та акафісти.

«Музикову» частину науки складали окремі вправи для оволодіння кобзою, бандурою, лірою, «легенькі танці та жартівливі пісні»¹⁰¹, які допомагали засвоїти прийоми гри.

Як бачимо, старцівська «навука» була непростою і вимагала певних зусиль для повноцінного опанування всіма її складовими, тому лише поодинокі виконавці проходили її «сповна». Переважна більшість учнів оволодівала тільки звичаями, ритуальними текстами, псалмами, мовою та кількома інструментальними танцями. Решту старець вивчав після «визвілки» за окрему платню від сторонніх старців чи від свого панотця, якщо той вирішив одкрити йому «тайники мудрости книг устинських»¹⁰². Він міг стати справжнім духовним наставником та виконавцем, лише повною мірою оволодівши всім розмовним та вокально-інструментальним духовним і світським матеріалом. Тому духовна освіта в окремих старців продовжувалася протягом усього життя.

Розділ шостий
ЖАНРИ Й ТЕМАТИКА
СТАРЦІВСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ

I.

ДУХОВНІ ТВОРИ «СЛОВЕСНО-СПІВАНОВОГО» ЖАНРУ

1.

«Жебранки» і «запроси»

Однією з найбільш характерних рис у системі навчання в старцівській інституції була раціональність та певна прагматичність. Поки учень вивчав «жебранки», панмайстер використовував його на хатніх господарських роботах. Запам'ятавши, принаймні, одну з «жебранок», хлопець вирушав до навколишніх сіл збирати пожертви. «Піду да по-хожу неділі три», — згадував Остап Вересай, — *добуду пудів п'ять, або шість, або й десяток, да й продам, да і принесу єму грошенят*¹. Тому першими вивченими у «навуці» творами й були «жебранки», мета яких — розжалобити людину та отримати «милостиньку». Старці пояснювали, що *«жебранка — це примірно на починання науки, як взяв ученика, — так сейчас воно й починається: „кажи хлопче, оттак“*². *«Жебранка — то так, просьба ... як не вміє ніякої псальми, то сидить і просить»*³. *«Жебранка от шо: воно — їй нема ні стишків, а тільки склади (збор). „Просьба“ — інакша, а це „жебранка“. Ото шо ходє та просє, то — то „просьба“, а то шо у припад просить, як припадає то і то жебранка називається. Це по ученії і по старих сліпцях»*⁴. В Галичині жебранки часто називались «клячанками», вони мали те саме призначення, що й на Поділлі чи Подніпряньській Україні: *«Уживає спеціально, щоби випросити милостині, клякаючи в хаті і відспівуючи єї в голос. Додати треба, що клячить може тільки ученик — правдивий лірник сего не зробить, уважаючи се за пониження своєї особи»*⁵. Отже, «жебранки» серед учнів були найпростішою формою заробляння «хліба Божого». Вони виконувались прохачами на вулиці чи в хаті стоячи на колінах⁶.

Треба мати на увазі, що власне старці ні в Галичині, ні в інших районах України під час старцювання ніколи не ставали на коліна, вважаючи це принизливим для себе. А «жебранки» виконували тільки учні та цехові вигнанці після «обрізання торби».

Подібна до «жебранки» форма звернення існувала в старцівському репертуарі як складова ритуалу «хатнього обряду», називалась вона «просьба», «прозьба», «прошеніє» або «запрос». «Запрос — саме найперше діло!» — говорив один із лірників П. Мартиновичу⁷.

Різницю між «жебранкою» та «запросом» самі виконавці пояснювали так: «Жебранка от шо: вона — їй нема ні стишков, а тільки склади. Збор»*. «„Просьба“ інакша, а це „жебранка“, а той що у припад просе, як припадає, так то „жебранка“ називається. Це по учен'ї і по старих сліпцях»⁸. «„Запроси“ — то вже то по хатам ходять»⁹, «...є ще т. зв. „Запрос“... Співають тільки по хатах, коли лірник сподівається „полотна“ розжитись». «„Запросу“ співає кожен кобзар і лірник»¹⁰.

*Дай, душа праведна, возмілостивітеся!
 Що я то не бачу, як праведне сонце во небі осіяє,
 Як білий сьвіт сьвітає,
 Як темна ніченька наступає...
 Що як би-ж я сьвіт Божій видав,
 То б я ваших стежок-дорожок не засідав,
 Головоньки своєї та й вашої не клопотав...
 Лучче пішов-би я до вашої милості заробив...
 Гірке моє заробленне, Божого сьвіта не видючи,
 За чужими очима спотикаючи...
 Дай, єдиная душечка, хоть єдиную копієчку
 На горькоє наше собиранія, на осмажноє содіванія...
 Душі нашій на пропитанія...
 А теперича не могу я до вашої милості піти заробити,
 Єдиную денєжку заслужити, вашій милості угодити...
 Що мені сьвіт Божій не виден, як клиновим листочком
 закритий...*

* Очевидно, інформатор має на увазі набір окремих фраз та речень, які проказували під час старцювання.



*Як клиновим листочком задвинен.
А як-би ж то, ми, мамочко, видівши сьвіт Божій,
Я-б же к вашій милості приступив,
Вашій милості, мій таточку, угодив,
Єдиную денєжку собі заробив.
А теперича я не могу піти заробити, піти заслужити,
Тільки повинен я за весь мир православний
Єдиного Господа Ісуса Христа Сина Божого помолити:
Помилуй вас Ісусе Сине Божий, Владичице заступнице.
То, Владичице, помилуй вас!¹¹*

Цей «запрос», записаний П. Мартиновичем на Слобожанщині, має досить типову форму для творів цього жанру:

- а) пояснення причини свого звернення — незрячість;
- б) прохання про конкретну форму пожертви — копійчку;
- в) констатування власного права на звертання до Вищих сил з метою заступництва;
- г) звернення до Ісуса Христа із проханням виявити милість до господарів.

Наступний духовний вірш — із книги П. Житецького «Про українські народні думи». Так само, як і попередній «запрос», він належав до репертуару східноукраїнських старців:

*Син єдиний, Ісус Христос праведний!
Зошли, Господи, Ангела-хранителя у сей дом благочестивий!
Прошу тебе, отець-мати, низьким уклоном, покірним
словом.*

*Даруй мені єдиную рубашечку або убранничко
На грішнеє моє тіло, прикриваннячко.
Прикрийте ж, отець-мати, моє грішнеє тіло,
Щоб од буйного вітру воно не марніло,
І од праведного сонечка не вгоріло.
Од морозу не вимерзло, од дощу не вимокло.
То так і вас прикриє Матір Божая чесним своїм
омофором¹².*

Цей твір значно коротший за перший, оскільки в ньому відсутня мотивація звернення. Мабуть, такий «запрос» використовувався старцями там, де люди добре їх знали й шанували, тому одразу йде звернення до Христа з побажанням добра для родини. Мета пожертви, визначена в тексті, — сорочка або якійсь інший одяг. Кінцівка цього «запросу» містить моралістичне порівняння пожертви з діяннями Матері Божої. Композиція твору така:

- а) звернення до Христа;
- б) пояснення свого прохання про пожертву;
- в) моралістичне завершення.

Наступний «запрос» записаний В. Боржковським на Волині. На відміну від попередніх, він інколи мав строфічну форму та розширену композицію:

*Же Син то Божий, мамцю, же Дух то Святий, квітю,
В вашому дому пробуває.
Же милая моя, мамко, же милий то, отче,
Возлюбленнице Божа, насліднице Христова!
Так маюче, моя мамко, так маюче, моя квітю,
При серці сокрушоннім, при дому благословеннім.
Сорочечку, моя мамцю, сорочечку, моя квітю,
Альбо штанці на моє то грішне тіло на прикриваніє.
Прикрийте, моя мамцю, приочистьтє, моя квітю
І от калу, і от бруду,
Як сам Господь прикриває:
Древо листом-корою,
А землю травною,
А сонце луною,
А воду імлою,
А рибу лускою,
Небо оболочками,
А птицю пирами,
А гори скалами,
А бреги пісками.*



На цім-то, мамцю, світі живше-неживши,
Христу руці склавши,
Богу й дух отдавши!
Спамятайте ж, моя мамцю,
Спамятайте ж ви цього,
Що світ, небо й земля єго!
Штирі дошки дубовими,
Сажень землі-сировини!

Не прошю ж вас, моя мамцю, не прошю ж вас, моя квітю,
Ані срібла, ані злата,
Ані шати дорогія,
Ні маєтки таковія.
Тільки прошю-возридаю низеньким уклоном,
Ангельським Божим словом
Знаменія Сус-Христова.
Так маюче, моя мамцю, так маюче, моя квітю,
Полотенця й злотик на Божую хвалу —
На сорочечку собираю.
То я буду, моя мамцю,
По білим світі прохожати,
Злотик до злотика собирати,
А за вас Господа благати.
Так маюче, моя мамцю,
Так маюче, моя квітю,
Прадивця с куколок пару
На Божую хвалу —
На сорочечку собираю.
То я буду, моя мамцю,
То я буду, моя квітю,
По білому світі прохожати,
Куколка до куколки собирати,
А за вас Господа благати.
А цей то, мамцю, світ
Так, як маків цвіт.
Так він процвітає,
Ніхто єго не збирає:

*Сира земля пожирає.
Так маюче, моя мамцю, так маюче, моя квітю,
Рушничок, альбо хустиночку на простираниє Христове.
То я буду, моя мамцю, то я буду, моя квітю,
Болезні оченьки протирати,
А за вас Господа благати:
За здоров'я, мамцю, миле, за життя дочасне.
Так маюче, моя мамцю, так маюче, моя квітю,
Грошиків іс пару на Божую хвалу —
На свитку собираю.
А зими ж то холодні!
То я буду, моя мамцю,
Душу свою пригрівати,
А за вас, як день, так і ніч Господа благати.*

Перед Великодніми святами додають ще такі вірші:

*Так маюче, моя мамцю, так маюче, моя квітю,
Яєчок іс пару,
На Божую хвалу.
Ради свят Божественних на свячиня Христове.
То я буду, моя мамцю, то я буду, моя квітю
Яїчка споживати,
А за вас Господа благати.
Так маюче, моя мамцю, так маюче, моя квітю,
Мукиці з мисочку на пасочку собираю.
То я буду, моя мамцю, мукицю собирати,
Ради святих Божественних споживати,
А за вас Господà благати.*

Закінчуються великодні вірші так:

*Невидастєся, моя мамцю,
Невидастєся, моя любко,
Не субожаєте, моя квітю,
І не субожаєте, моя квітю!
І не у кал той укинете,*



*І не под нозі востопчете —
Своїй душі царствіє.
В своїй душі царствіє возслідуете.
Возлюбились-те, мамцю, Господа на небі.
Возлюбіть же, мамцю, нищого на землі,
Не велика ж то буде трата,
Тільки буде от Господа Бога заплата.
Заплатить вам Господь з найвисшого неба,
Де душі і тілу найлучше потреба.
Не будьте ж, мамцю, такової,
Не будьте ж, хрестияне такової,
Як той богатий Іліон бував,
Що срібла й злата до постатках мав,
Він на церкви й костели не давав.
Але будьте, мамцю такової,
Як Марія Дєва бувала:
Ідину ризу мала,
На три часті паювала.
А першую, мамцю, ризу
Святому Василію на заслону дола.
А другою ризу нищих прикривала.
Же третюю, мамцю, ризу
На церкви й костели отдала,
А собі царствіє возслідувала.*

Славимо тебе, Господа Бога, молимо за упокой всіх сродніков умерших, уписаних, не уписаних, у гробах спочившихся: пом'яни Господи у царствія небесного, у покою вічного, у раю світлого. Пом'яни Господи при вечірнях, при правечірнях, при всиношнях, при ютренях і при службах Божих. Пом'яни іх Господи до Царствія небесного, для покою вічного, до раю світлого, де всі святі упочивають, де ангельську піснь співають. Спасет вас Господь і помилует, дарует счастія, здравія, і многа літа от нині і до віка. Амінь!¹³

Цей «запрос» має розширену композицію за рахунок більшого переліку бажаних пожертв. Вираження кожного побажання (сорочки, рушника, злотика, прядива і т. ін.) має свій драматургійний розвиток,

об'єднаний загальною ідеєю «сорочки», яка «душу пригрівати» буде. В кінці «запросу» в традиційному порівнянні сорочки з «ризною» Діви Марії міститься моралістичний висновок твору. Молитва, яка звучить після віршованого тексту, не є чимось новаторським, оскільки молитви були обов'язковою складовою частиною ритуалу «хатніх відвідин». Структура цього «запросу» така:

- а) короткий вступ з побажаннями заступництва небесних сил;
- б) перелік бажаних пожертв з аргументацією їх необхідності;
- в) обіцянка відшкодувати пожертву молитвами;
- г) моралістичне порівняння-висновок.

«Жебранки» й «запроси» зафіксовані в репертуарах кобзарів, бандуристів, лірників на досить значній території України. І якщо в окремих фольклористичних записах вони відсутні, то це свідчить лише про упереджене ставлення деяких дослідників до релігійної тематики та, зокрема, до «жебранок», «просьб», «запросів».

Важко визначити час їх походження. Вони були в репертуарі О. Вересає. Серед упорядкованих П. Чубинським та О. Русовим «Дум та пісень», творів, виконуваних Вересаєм, знайшлося місце й для «Прошення».

*Матушко, праведнице Божая, возлюбленице Христовая!
Починіте Бога моленіє, наслідуйте ви душі своїй царствія
небесного,*

*Імеющіє Матушко, праведнице Божія,
Полотенця на рукавця приділите на собраную рубашку!
То буду я на рубаїку собирати,
За вас Господа Милосердного буду рано і пізно прохати,
Отченаш за ваше здорове рано і пізно буду читати
І за друга вашого і за діти ваші возлюбленії.
Прикрийте грішнеє тіло;
Господь вас буде Милосердний укривати,
Од страсті пекельної, од вогню негасимого.
Не оскудіє рука ваша, милостиню подаючи,
Возрадується душа ваша до пресвітлого раю ідучі,
Увідьте, матусю, ніщету мою на землі:*



*Да вас Господь милосердний увідить на небесах
На хторому прішєствію в Небєсному Царстві¹⁴.*

Схема цієї «жебранки» така:

- а) звернення до господині;
- б) прохання про бажану пожертву;
- в) обіцянка відшкодувати за пожертву молитвами;
- г) кінцівка з переконанням у милості Божій.

Такі жанри виконавської діяльності були притаманні й іншим бандуристам, зокрема, ось як описував подібну «жебранку» О. Малинка:

«Проспівавши якусь псалму або пісню, Гарасько звертається до слухачів з наступним проханням: „Не прошу я, мамочка, не во сребном златі дорогіє, а прошу, мамочко, низькіми уклонами і покорними Божими словами; не мірайся, моя мамочко, об їдиной рубашиці, не мірайся, моя мамочко, грішне тїло перемінити. Придкрій, мати, нищоту, як Господь преукриває діточок наших у раю прєсвітлою ризою нетленою. Не мірайся, моя мамочко хустиночку темні очі протерти, дрібні сльози витерти“»¹⁵.*

Проаналізувавши текст «жебранок» і «запросів», можна зробити висновок про досить давнє формування цього жанру. Ймовірно, у XVI–XVIII ст., коли основною складовою старцівської діяльності була духовна, випрошування не займало домінуючого місця в репертуарі старців. Але через занепад традиції, у другій половині XIX – на початку XX ст. під час хатніх відвідин переважали вже здебільшого «заробітчанські мотиви», тобто випрошування: постійні акценти на жертвах, досить відверті наполягання, натяки щодо отримання конкретних речей (сорочки, прядива, грошей і т. ін.). Такий матеріально-прагматичний підхід був характерним для цього періоду кобзарсько-лірницької діяльності.

Жодний з відомих текстів «запросів» не містить якоїсь аргументації чи пояснень, чому саме старці виконують місію заступників людей перед Богом. Це сприймається як очевидна й аргіогі зрозуміла

* Петро Гарасько – бандурист, народився 1855 р. в с. Козарах Козелецького повіту.

для всіх річ, оскільки старцівська духовна діяльність в українських селах була відома із давніх-давен. Сама присутність старців — «Божих людей» — у хаті сприймалася як певне спілкування з Богом.

На жаль, в результаті певної упередженості дослідників-фольклористів щодо релігійної тематики майже не збереглося документального матеріалу для реконструкції виконання «жебранок» («запросів»). Невідомо, чи то була декламація, мелодекламація чи спів. У рукописах П. Мартиновича, зібраних на Полтавщині, є текст «прозьби», перед якою міститься приписка: «Прозьба співательна гласна». Далі в рукопису, після наступної «прозьби», є невеличкий коментар: «То прозьба співательна, примірно, до гласна, а це таки — словесна»¹⁶. Судячи з уже наведених цитат, аналогічні твори могли виконуватись як «співательно», так і «словесно». Вислів «„запросу“ співає кожен кобзар і лірник»¹⁷, ймовірно, означає спосіб виконання, тому що про спів у супроводі музичного інструмента селяни говорили «заграй», а не «заспівай». Наприклад, О. Вересай розповідав П. Мартиновичу: «І добре грай, то люди лають, і погано грай, то люди лають. Як добре грай, то кажуть: та й добре сучий син грав...»¹⁸. А все, що виконувалося без інструментального супроводу, підпадало під вислів «співає». Єдине тлумачення щодо виконання «запросів» знаходимо у розповідях бандуриста І. Кучугури-Кучеренка: «...Співати його треба так: словами. Слова будуть такі побожні, с сумом, з жалоцями. Біз крику, похоже на голосіння»¹⁹. Та навіть після такого пояснення зробити однозначні висновки досить складно.

Більш імовірно видається думка про певну спорідненість виконання «прозьб» із козацько-невільницькими псалмо-плачами, тобто способом мелодизованого речитативу (рецитації). Зразок запису «жебранки», зроблений Н. Мачульською (текст) та В. Харковим (мелодія) на початку 30-х років XX ст. на Харківщині від Ївги Христенко, дає можливість розглянути, принаймні, один з тих виконавських способів:

№ 85

По-дай-те ви, ма-моч-ко го-лу-боч-ко. По-дай-те ви, па-па-ші, ви-до-ро-ги-ї.
 Про-сю я Вас мо-я ма-мо-чко, го-лу-боч-ко ра-ді Хрис-та. По-дай-те ви хоть од-
 ну ко-пі-йочку, па-па-ша, а-бо хлібця ку-со-чок дай те, ви, ма-мочки до-ро-гі-ї.

Мелодія охоплює діапазон сексти з підвищеним IV ступенем у мінорному ладі. Незважаючи на важливість V ступеня у формуванні музичної цілісності твору (з нього починається мелодія, до нього вона тягнеться, створюючи різні інтервальні стрибки — малі та великі секунди, великі терції — у русі вгору і вниз), та саме IV підвищений ступінь не тільки «додає жалощів», але додатково підкреслюється більшою довжиною звуку, мелізматикою, акцентами і т. ін. Мелодія функціонально відповідає як текстові, так і виконавській меті в цілому. Тому вона як самостійна мелодійна конструкція мало приваблива.

Більш цікавою є музично-ладова основа мелодії, що наближає її до т. зв. «думового ладу», характерного для переважної більшості занотованих зразків козацько-невільницьких псалмо-плачів.

2.

«Благодареніє»

До промовлянь під час «хатніх відвідин» належить і т. зв. «подяка» (або «благодареніє»), що промовлялася після отримання пожертви старцем. По своїй суті «подяка» є молитовою — зверненням до Вищих сил, тобто вже частковою реалізацією обіцяного прохання про заступництво. Ось один із зразків «благодаренія», яке виголошувалося «...тоді, як вже іду з хати, одібравши милостиню»:

*Спаси, Господи, і помилуй за вашу рукоподающу милостиню.
Господи, вас спаси і помилуй у жінзь вешную,
Не остав, Господи, вас чадієм Вашим!
Даруй, Господи, здравля і щастя,
Пошли, Господи, многолітное жітія і всякое благополучіє.
Господи! Вас увідь во царствїї небесному,
Як за нашу ніщету на землі приглядаєте.
Молимся во здравїї, во спасенїї, во милості жіжні оставленіє.
Живот вішній упрощенія,
Прости, Господи, рабам Божім усякое прогрішеніє тілесное,
Божої помощи потребующе.
Сохроні, Господи, од ужди, од скорбі лет живота.
Многі літа о скоро милостів, скорій Содержітелю,*

*Услиши і помилуй і о велічі милості Твоїї.
Господи помилуй (3 р.).
Помяни, Господи, во Царствії небесному
Вусопших рабов умерших родітелєй,
А Вам пошлі Господи, живуцим здравіє і многі лета!
Господи! Продолжи віку Вашого,
Господи! Сціли здравіє ваше,
Просвіти, Господи, очі Ваші!*²⁰

Ще один зразок «Благодаренія» з Полтавщини:

*То в сина, моя ненько, — милостинька Богу явная
І Господу Милосердному Ісусу Христу на поклоненіях до й
приятная.
Ваша милостинонька ні на водах не потопає,
Ні на вогнях не погоряєт.
Нам же по всякій час потреби на помоч спомогає,
Зо дна моря душечку вашу винімає,
До Царствія Небесного мир привождает,
А причасть тіло ваші, душі вашій до Царствія Небесного,
До здравія, до спасенія, до многолетія у світі пожить,
У Господа Небесного радость і веселіє получить*²¹.

Останній зразок «Благодаренія» за формою будови, стилістикою, образністю нагадує уривок з думи.

Належачи до одного жанру, кожний із наведених зразків творів має власну художню виразність — і аскетичні молитовні промовляння, і народно-поетичні твори. Все це свідчить про існування різних панотчих шкіл із достатньо незалежними творчими поглядами на виконання «жебранок» та «благодареній».

3.

Ритуальні промовляння

Вивчивши кілька «жебранок», учень починав привчатися до мандрівного життя. Спочатку навколишніми селами, а далі,



у супроводі приставленого до нього вчителем поводиря, більш віддаленими районами. Саме у «ходках», як називалися старцівські подорожі, учень зустрічався з іншими «братчиками» або з такими ж, як і він, учнями.

Для привітання один одного, а також господарів під час «хатніх відвідин» існували обов'язкові ритуальні тексти. Вивченню їх надавалося велике значення: «Як на носу кажуть заруби наші звичаї та порядки.., коли в хату до пан-отця завітати»²², «Прийдеш на квартиру, там казати треба...»²³.

Ось зразок такого привітання, записаного П. Мартиновичем від лірника М. Дорошенка на Полтавщині: «Як сострінеться де-небудь ученик з панотцем, із котрим би не будь із майстром, хоть із своїм, хоть із чужим і так, примірно, хоть і не знайомий.

Учень: „Ви панотець?“

Панотець: „Панотець!“ — а як ні, то каже — „Ні“.

А як панотець, так учень йому говорить три рази молитву: „Молитвами святих отець наших. Господи Ісусе Христе Боже наш помилуй нас!“

Панотець: „Амінь!“

Учень: „Спаси Бог панмайстра за святий Амінь, за Ісусову молитву, за Євангельське слово, за привіт Божий, за Майстерську науку. Мир бесіді вашій!“

Панотець: „С миром приходи!“

Учень: „Благословите.“

Панотець: „Сам Христос Боже благословить!“

Учень: „Дай Бог здравствувать! Поздоровляю Вас... (у понеділок з „Ангельським днем“, у вівторок з „Варварським днем“, у середу з „Нинішним днем“, у четвер з „Миколаєвським днем“, у п'ятницю з „Парасковейським днем“, у суботу з „Богородишним днем“, у неділю з „Воскресним днем“). Живете-можете у руцях, у нозях, і помоцях своїх. Благодарю, панотцеві покорно за честь, за любов, за його науку!“

Панотець: „Благодарю покорно, синок!“

Як зустріне товариш товариша: „Дай Бог здравствувать, пане товаришу! Живий крипкій? Поздоровляю...“. Як стріне свого майстра, хоть і визволений і отклонійонний все рівно молитву говорить, як і работнік»²⁴.

Зустрічі могли відбутися будь-коли та будь-де, однак релігійна спрямованість привітальних текстів незаперечна. Таким чином старці демонстрували перед селянами та церковниками свою причетність до окремого духовного клану.

Ритуальні вітання були обов'язковими для братчиків старцівських об'єднань усіх регіонів України і входили до навчального процесу. Звичайно, існували певні регіональні відмінності у формах звертання, мові, стилістиці тощо. Так, на Галичині цей звичай був такий: *«Слава Йсусу Христу! (потім бере руку) Дай, Боже, день добрий! Гаразд ся спало, гаразд ся ночувало, гаразд ся жиїї, промешкає, поранкуві, розиндуйї, у путягах, у дорогах щастит, гостит, милость, годность, товариство, як милий Бог питає про древію»*. Коли жонатий, то питає його: *„Щож там ліпшого на опоходах, чи здорові газдині, чаде, чи при добрім здоров'ї, самі собі чи при добрім здоров'ї? Щастя Боже на суборі (як на вітпусті) на ярмарки і на здорові і на всякої благодать, когда Христос показує путь, дорогу!“* Як нежонатий, то так само вітає його, лише опускає за жінку і діти. Сидячий відповідає так само до стоячого, як той скінчит»²⁵.

У подільських лірників цей звичай навіть мав назву «день добри». І коли під час висвячення панотці запитували учня розповісти «день добри», це означало, що потрібно розповісти повний текст вітання. За В. Боржковським, воно було таким: *«При звичайній зустрічі вони вітають один одного так: „Кудень клевий, лебію!“, або „Тобі кудень клевищий!“ (лебійською мовою), що рівнозначно: „День добрий!“ „Дай Боже здоров'я!“»*. В. Боржковський досить вільно розтлумачив цей текст. За зібраним ним же словником слово «кудень» перекладається як «день», «клевий» – «добрий, гарний», «лебій» – «старець, дід, лірник». Отже – «День добрий, діду (старцю, лірнику)». У другій фразі присутнє слово «клевищий», тобто «клевий» в порівняльному ступені, отже, перекласти треба було б: «Тобі день добріший (кращий)!», точніше: «Найкращого тобі дня!».

Далі В. Боржковський писав: *«Та зустрічаючись на „відпустках“ чи ярмарках, вони віддають „день-добри“. Той, що прийшов говорить: „Дозволь, Отче небесний, вклонитися усім святим (можливий повний перелік святих) і праздникам не минаючим (також повний перелік свят). Що, братці, живий? Здоровий*

у руці, у нозі? Кріпкий? Моцний?“ І розпитує про життя, про хазяйство і т. п., нарешті висловлює побажання: „Щасти Боже на „сбор“ (відпусти) чи ярмарок“. Інший на це відповідає: „Спасибі, спасибі!“ і в свою чергу віддає йому „день-добри“. „День-добри, братці мої! Дозволь Отче небесний, вклонитися усім святим“ і т. д. в тому ж порядку, як говорив перший»²⁶.

До сакральних промовлянь належали також молитви. Найбільш поширеною була та, яка використовувалася і в привітанні: «Богу молитвами святий Отець наш, Господь Ісусе Христе, Син Божий, помилуй нас...»²⁷. П. Куліш у «Записках о Южной Руси» зафіксував кілька назв молитв («Отче наш...», «Святий Боже...», «Вірую...») та уривок однієї із них: «Помилуй мя, Боже по величии милости Твоеи, и по множеству щедрот Твоих, очисти беззаконие моё...»²⁸.

Оце, мабуть, і все, що існувало в публікаціях ХІХ ст. стосовно молитов. Вони розглядалися як загальне побутово-релігійне явище і тому випадали з поля зору переважної більшості дослідників. Можливо, такий погляд на роль молитв у старцівській діяльності й залишився б, якби не П. Мартинович. Зібрані ним етнографічно-фольклорні матеріали дозволяють без будь-яких упереджень подивитись на кобзарсько-лірницьку традицію. Збираючи «устинну» інформацію, дослідник не «фільтрував» її за власними поглядами, а фіксував усе, що стосувалося старцівства. Виявилося, що вивчення молитв було обов'язковим під час навчання у панмайстра. Часом саме з них починали майбутні старці свою освіту.

Найбільш поширені звернення до Бога зберігалися в «Устиянських книгах», інколи вони склали окремі зібрання: «Молитовник»²⁹, «Молитвач»³⁰.

Для старця молитва була єдиним духовним оберегом у житті: «А без Бога — ні до порога, а з Богом можна й за море»³¹. Тому їх існувало досить багато і кожна мала своє призначення. Так, вище згадана «Молитвами святих...»³² вживалась тільки під час певних обрядів та ритуалів («отклінщини», «визвілки», «хатніх відвідень», вітальних звернень і т. ін.). «Отче наш...», «Святий Боже...» та інші використовувалися як більш загальні молитви, крім них, існувала певна кількість молитов більш конкретного призначення: «На сон грядущий», «Ангелу

хранителю», «Святій патронесі», «Святому Христові», «Вгодникам та Вгодницям Божим», «Матері Божій» і т. ін. Їхнє різноманіття залежало, власне, від потреб і завдань, які стояли перед старцями. Одні молитви проказували під час хатніх відвідин: «...як вийду в хату, став двері одчинять, через порог переступать і „Богу молитвами...“». Тоді, як хто єсть в хаті читаю „Отче наш...“»³³. Інші читали при певних обрядах (читання акафістів, заклинання нечистого і т. п.) або на релігійні свята (Різдво, Великдень, Покрову тощо).

Старцівська молитва завжди була таємницею для непосвячених. Вона мала надзвичайно важливе значення для діяльності козарів та лірників. Як казали самі старці: *«Хто ції молитви в день й вечиря читає, то того Господь святим Духом сповідає...»*³⁴.

До релігійного ритуалу слід віднести й читання акафістів. І. Ф. Тюменев у публікації *«Лірницькие песни»* зазначав: *«Заповітний ідеал усіх лірників становлять акафісти. Знанням акафістів вони пишаються й вихваляються. Лірник, який вміє прочитати два-три акафісти, вже є предметом уваги і навіть певних заздрощів з боку своїх товаришів. Було це з тієї причини, що акафіст довший і складніший від пісні, не так легко запам'ятовується, частково ще й тому, що він більше цінується слухачами й читання його оплачується замовником по 20 коп. і більше, тоді як за просту пісню платиться від 3 до 5 копійок. Читання акафістів (яке через велику кількість замовлень нерідко виконується лірником у себе вдома) має на меті молитву за здоров'я когось хворого чи за упокій душі померлого і тому набуває характеру вже якогось молитовного священнодійства на зразок молебна чи панахиди. Лірник, який вміє прочитати акафіст, уже перестає бути христарадником і стає чимось на зразок богомольця за світ православний»*³⁵.

Дослідник білоруського старцівства А. Грузинський записав такі свої враження від виконання акафістів: *«...Коли я при першій зустрічі зі старцями попросив їх заспівати, вони заспівали строкату суміш церковного характеру. Тут були: тропарі Богородиці, ектенія, священницькі вигуки, „Отче наш“ і т. п. Прохання ектенії і вигуки робив один старший, а хор співав „Господи помилуй“ і „Амінь“ так, як це буває під час богослужіння»*³⁶. Варто



звернути увагу на те, що серед білоруських старців існувала традиція мандрувати гуртом та співати хором. Серед українського лірництва гуртових «ходок» не засвідчено.

Хоча І. Тюменев не залишив згадок про виконавські форми акафістів українських лірників, однак ми можемо говорити про їхню спільність з аналогічними творами білоруських старців. Оскільки акафісти за своєю природою – сталі традиційні релігійні звернення до Бога та Вищих духовних сил, то навряд чи вони могли мати в тодішньому християнському суспільстві значні відмінності у змісті чи формі.

Залишається поки що невідомим, чи виконували акафісти кобзарі та бандуристи. Можливо, то була суто лірницька традиція, оскільки її існування зафіксовано тільки на Поліссі А. Грузинським та на Поділлі І. Тюменевим.

II.

ДУХОВНІ ТА СВІТСЬКІ ТВОРИ ЗІ «СПІВАНОЇ НАУКИ»

Процес оволодіння виконавською майстерністю складався з двох періодів: а) завчання слів та мелодій певних творів; б) оволодіння грою на музичному інструменті та поєднання гри із співом.

Якщо середній термін навчання становив три роки, то на першому році практично ніхто не отримував до рук інструмента³⁷. Учень повинен був запам'ятати тексти та мелодії творів. Слобожанський лірник С. Веселий розповідав В. Харкову: «Панотець вчить перше словесно, тоді співати з ним, а тоді вже грати»³⁸. Є. Кріст, спираючись у своїх висновках на розповідь бандуриста Г. Гончаренка, писав про попереднє промовляння тексту вчителем, а вже потім, коли «почне співати, а ми повторюємо»³⁹. Про аналогічний спосіб навчання читаємо у праці П. Тиховського: «Старий сперше проказує; а як виучать (з слів), то тогда вже учать грати і співати»⁴⁰. Однак С. Маслов зі своїх спостережень зробив протилежний висновок: «Слова пісень учні завчали, слухая спів. Переказ слів не практикувався»⁴¹.

1.

Псальми, канти

Традиція сакрального співу притаманна не лише християнству. Він був невід'ємною частиною язичницьких культів, чий вплив ми виразно чуємо в українських обрядових піснях. Слово «псалом», або «псальма» (*psalmos*) — грецького походження, воно означає спів у супроводі музичного інструмента. Біблійний розділ аналогічних творів зветься Псалтирем від назви струнного музичного інструмента «псалтири»⁴², (грецькі «псалтеріон», «псалторіум») ⁴³.

Ще один вид духовного співу, найбільш поширений в Україні XVII–XVIII ст., називається «канти»⁴⁴, і включав він у себе як духовні, так і світські, переважно триголосні, вокальні твори. За визначенням «Енциклопедичного музичного словника», «духовні канти позначаються також терміном „псальма“. За музичною мовою світські канти тяжіють до народної пісенності; псальми до професійного церковного співу... Як правило, канти — синкретичний твір поета й композитора в одній особі, що зберігає традиції анонімності»⁴⁵.

Відгуки давньої традиції польських жебраків — співати «кантички» попід костелами — зафіксована Є. Романовим у Білорусії наприкінці XIX ст.⁴⁶

З середини XIX ст. термін «канти» поступово зникає із розмовного побуту старців. Цю назву ще можна подекуди знайти в нотних збірниках, однак у записах автентичних розповідей старців її вже немає. Можливо, термін поступово перестав використовуватися старцями ще в XVII–XVIII ст., коли під назвою «канти» поширювалися світські твори, які доволі негативно сприймали в старцівському середовищі. «Псальма», як назва біблійного походження, більше імпонувала й поступово почала переноситися на інші жанри співаних творів: козацькі, невірницькі, моралістичні, «сковородинські», соціально-побутові. Це підтверджують безпосередні розповіді кобзарів та лірників, а також наявність у старцівській професійній мові слова «псалити», тобто «співати». Тому зафіксований П. Мартиновичем на Слобожанщині та Полтавщині у XX ст. термін «пісня», який використовувався для назви козацько-невірничих псальмо-плачів, можна сприймати як українізований термін «псальма».



Безумовно, тематика псалмів завжди була біблійною, старці зверталися до першоджерела — Святого писання. Тематична класифікація псалмів, зроблена М. Лютером (псалми пророчі, повчальні, заспокійливі, молитовні), цілком відповідає тематиці старцівських псалмів і співзвучна з нею. «Пророчу» тематику знаходимо, скажімо, у численних різновидах творів «Про страшний суд»⁴⁷. «Повчально-пізнавальні» псалми були чи не найбільш поширеними в репертуарах кобзарів, бандуристів та лірників. Виконання їх до певної міри несло просвітницьку місію, знайомлячи прихожан з Біблією. У них розповідалось про розпінання Христа⁴⁸ і про його воскресіння⁴⁹, про вселенській потоп⁵⁰ та вигнання Адама та Єви⁵¹, про життя й діяння святих («Марії Магдалені»⁵², «Миколаю Великому та Малому»⁵³, «Івану Богослову»⁵⁴, «Георгію»⁵⁵, «Варварі»⁵⁶, «Іоану Предтечі»⁵⁷, «Василію»⁵⁸ і т. ін.). Глибоко моралістичні псалми про «Лазаря»⁵⁹, про «Блудного сина»⁶⁰, про «Сирітку»⁶¹ і т. ін. До заспокійливих та молитовних можна віднести псалми-звернення до Христа⁶², Божої Матері⁶³ до святих та ангелів-хранителів⁶⁴.

Існувало багато творів, пов'язаних з певними релігійними святами (від Великодня до Різдва). Такий репертуар дозволяв старцям мандрувати протягом усього року. Ось для прикладу перелік подібних творів з короткими коментарями бандуриста Хв. Гриценка.

1. *„Ісусе мой прелюбезний“* — це от панотця. (Панотець Назаренко — старець, у якого Гриценко вчився. — В. К.).

2. *„Ісусе мой пренаслащающий“* — от бандуриста, що за деньги обучався, от Кочерги.

3. *„Царю, Христе, спаси мира“* — от Назаренка.

4. *„Рождествяньська“* — от Назаренка.

5. *„Хрещенська“* — од Назаренка.

6. *„Воскресеньська“* — од Назаренка. Тоже я її співав, так Бог-зна коли. ...І ції псалми скоро її не найдете.

7. *„Мироносницька“* — От Назаренка. У мироносну неділю, отоді її співають нужно.

Весело кликнимо,

Восхрещеного хвалимо!

Радуймося, купно... (і т. ін.)

8. *„Онохрій“*

9. *„Петра і Павла“* — от панотця.

10. „Варвара“ — от братії.
11. „Миколай“ — от братії.
12. „Миколай“ — се також не от панотця, поміждо братією.
13. „Василій“ — од Назаренка. На новий год.
14. „Олексій Божой чоловік“ (стих)— от Назаренка.
15. „Михаїл“ — од лірщиків. Господь милостивий отвітив за нас грішних, а ми каємося, так Господи милостивий. Це там єсть Обеняковка, так за Обеняковкою єсть Піщана, так там єсть лірник один Трохим. Гра добре, так це од його. Та положить, не од самого Трохима, а так, де почувеш, то й той...
16. „Адам“ — се от кобзаря, та це вже давно. У Харківській губернії у Богодухівськiм уезді. Нема вже тих старців давно...
17. „Лазур“ (стих) — од Назаренка.
18. „П'ятниці“ — не чуть лі, мабуть, от жінки. Их не було у ті пори. Вони ще не дуже давно й вийшли, положим...
19. „Сон Богородиці“ — от панотця от свого.
20. „Охтирська Богоматерь“ — од Назаренка.
21. „Чудная помошнице“ — од Назаренка. Успенію тоді співають.
22. „Радуйся Маріє“ — Оце вона й уся. Се псаломка невелика. Це моя жена виучила, а то я її не вмів.
23. „Род жидовской заснущенной“ — од Назаренка.
24. „Горе, горе на сім світі жити“ — це все так... і от кобзарів і од лірщиків.
25. „Плаче душа і ридає“ — од Назаренка. Оце по хатам ми співаємо. Як я хожу так... Це так, тоже поміждо Братії. Я тоже дарма то 5 годов був у Назаренка, а мало вивчився. Як у мого панотця псалем було, так тут ні в кого нема. Назаренка нема давно. Вовки з'їли.
26. „Смотрися к нам смерть“ — од Назаренка.
27. „Ушли мої літа“ — од Назаренка.
28. „Превеликой мой жалю“ (штучка) — от братії.
29. „А што в мирі являється“ — од Назаренка.
30. „Зайду я на гору високою“.
31. „Ти хвальшивая юно“ (пісня)
 Ти хвальшивая юно,
 Ізрадливая хуртуно

Служиш чоловіку (2 р.)
 Аж до молодих віку
 Ах тепера знемощило
 Когда старость уступила
 Старость чоловіка (2 р.) і т. ін.

Це там покійний був Лимарь, таки наш... Стиховничий, харашо співав і много псалім знав.

32. „Правда“ (псалма) — від Назаренка. «Нема в світі правди...».

33. „Сиротина“ (пісня) — від братії.

34. „Доля“ (пісня) — від Назаренка.

35. „Сковородиньська“ (штучка) — від Назаренка. „Кожному городу брав і брава...“. Може треба казати „нрав і права?“ — ні брав і брава. Що воно значить?»⁶⁵.

Це досить переконливо ілюструє спільність кобзарсько-лірницької діяльності та обов'язкове володіння бандуристами псалмового репертуару. У старцівському середовищі досить часто бандуристи переймали твори від лірників та стихівничих і навпаки⁶⁶. Таким чином виконавці могли постійно поповнювати свій репертуар.

Варто зауважити, що за кількістю духовних творів Хв. Гриценко мав далеко не найбільший репертуар. Так, бандурист П. Братиця знав їх біля 50. У його колеги П. Дуба з 19 зафіксованих творів 13 були псалми. У П. Гараська з 10-ти — 6.⁶⁷ У М. Кравченка було в репертуарі 23 псалми, у П. Гащенко — 42, у П. Древченка — 44. Як зауважував Г. Хоткевич, «є підстави думати, що старі бандуристи знають їх ще більше»⁶⁸. Цю думку підтверджує О. Сластьон: «Знав Холодний 7 дум і багато псалм (70) та пісень»⁶⁹.

Нема жодних сумнівів щодо існування псалмового репертуару в лірників. Треба підкреслити їхнє володіння козацько-невільницьким псалмо-плачевим (думовим) репертуаром. О. Сластьон так писав про полтавських старців: «Хведір Губенко в Поганцях знає думи, Оксентій Веремієнко в Петрівцях — „знає козацькі“, Антон Скоба (м. Богачка) знає думи, Юхим Максимович із Бутовщини, 58 років — „знає 120 псалем і козацькі пісні (думи)“, Максим Захарович із Решетілівки — „знає козацькі“, про Дівку-бранку...»⁷⁰. Як слушно зауважував Ф. Колесса, «між репертуаром кобзаря та лірника неможливо протягнути докладної граници»⁷¹.

Псалми були найбільш численним жанром серед старцівських творів. Наведений нижче відносно невеликий перелік псалм може дати лише загальне уявлення про популярність цього жанру:

- | | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| 1. К Спасу | 34. Про Спасителя |
| 2. Миколаю | 35. Що в мирі являється |
| 3. Ілля | 36. Мати діва |
| 4. У славнім городі Єрусалимі | 37. Ніколай-чудотворець |
| 5. Род єврейський | 38. Радуйся, Царице |
| 6. Дивна твоя тайна | 39. Про дванадцять п'ятниць |
| 7. Із пустині старець | 40. Григорія |
| 8. Гавриїлу | 41. Устань, грішна душа |
| 9. Райська пташка | 42. До часнього живого чоловіка |
| 10. Почаєвська | 43. О муках Христа |
| 11. Отшельник | 44. Великий жалю |
| 12. Ужасніся, чоловіче | 45. Про страшний час |
| 13. Пробудися ото сна, невесто | 46. Розставання душі з тілом |
| 14. Боже, зрі моє смирен'є | 47. Пустельник і П'ятниця |
| 15. Слава, слававишніх Богу | 48. Страстям Христовим |
| 16. Ахвон гора | 49. Розпінаніє Христа |
| 17. Варварі | 50. Розп'ятому Христу |
| 18. Лазарь | 51. Христу на хресті |
| 19. Ісусе, мій прелюбезний | 52. Христос Господь восхрес |
| 20. Олексій, Божий чоловік | 53. Адам і Єва |
| 21. П'ятниця | 54. Потоп |
| 22. Сон Богородиці | 55. Монашенський |
| 23. Когда б я знав | 56. Ісусу |
| 24. А ще сонце не заходить | 57. Ти мой Бог, Ісусе |
| 25. Блудний син | 58. Боже, зрі моє смірен'є |
| 26. Ісхафея-царевич | 59. Псалма на Водохреща |
| 27. Михаїлу | 60. Древу Трисвятому |
| 28. Стіх на Петра і Павла | 61. Марії Магдалині |
| 29. Грішна душа | 62. Причистій Діві |
| 30. Плач землі | 63. Многомилостивій заступниці |
| 31. Плач, душе моя | 64. Якиму і Анні |
| 32. Царю Христе | 65. Ангелу-хранителю |
| 33. Страшний суд | 66. Миколаю (Большому) |



- | | |
|------------------------|--|
| 67. Миколаю (Малому) | 80. Житіє моє всегди горькое |
| 68. Івану Богослову | 81. Восплач душа горко |
| 69. Георгію | 82. Смотриай чоловіче на образ
святой |
| 70. Варварі | 83. Сирітка |
| 71. Іоану Предтечі | 84. Постові стишки |
| 72. Василію | 85. Єгорій |
| 73. Парасковії | 86. Растужиться тіло — распла-
чется душа |
| 74. Онуфрію | 87. Царю Христе, Боже милий |
| 75. Микитію | 88. Крест на древе од распяття |
| 76. Архистрагу Михаїлу | 89. Ой горе, горе |
| 77. Архангелу Гавриїлу | 90. Нема в світі правди |
| 78. Нещаслива година | |
| 79. Об смертному часу | |

Не всі псалми дозволялося співати щодня і всюди. Самі старці неодноразово підкреслювали, що кожна з них має своє призначення:

*«„Плаче душа і ридає“. Оце по хатах ми співаємо»⁷²,
«...це таки, значить у бесідах. На базарі не співають.
Сойшов би я на гору високою,
Глянув би я в долину глибокою.
Там завидів би я свой гроб — предвешний дом:
Пісок точиться, то постіль моя,
Стіни біли, то — сусіди мої,
Черви святяться, то-то многія друзі мої...»⁷³.*

*«Відома кожному лірникові псалма „Род жидовській засму-
щійонний“. Це спеціально постова псалма. Їх співають, тільки
по хатах, як ходять у Великий піст. До постових ще належать
„Блудний син“, „Що в мирі являється“. Далі йдуть — два Ісуси: „Ісус
пренаслащающий“, „Ісусе прелюбезний“, „Горе мнє великое“, „Ушли мої
літа“, „Создав мене творець“, „Тебе, о матір“, „Пришествіє Варвари“,
„Миколая“, „Олексія“, „Михаїла“, „Ахвон-гора“, (це „Шкапчачі псал-
ми“ — скопцов), „Ангели душу пробуджують“, „Сиротина...“»⁷⁴.*

*«На протязі року репертуар лірницький міняється (по „се-
зонам“). „Пречиста“ співаються з Спасівки (в серпні) — цілу осінь,
до Пилипівки (в листопаді), а дальше її не можна співати. Тоді*

співають „Миколая“, „Варвару“, „Ісус прелюбезний“... На весіллях співають (лірники) Івана Богослова, а баби дуже люблять слухати, наприклад на одинках „Горе моему душі й тілу“»⁷⁵.

Наведених прикладів достатньо, щоб переконатися у функціональному розподілі псалмового репертуару (так само, як і молитовного).

Співці добре знали, що, коли і де потрібно виконувати, але мету своєї виконавської діяльності вони не розголошували. Однак, проаналізувавши тематику старцівських псалмів, помічаємо, що поруч із творами «до свят», пізнавальними (про діяння та життє святих) та «святія псалми на поклоненія»⁷⁶, існували псалми, які мали морально-виховний вплив на слухачів (підштовхували їх до відвідання церкви, молитов, до мирного співіснування з сусідами тощо) або впливали на їхній фізичний стан (поліпшували самопочуття, сприяли одужанню і т. ін.).

2.

Жачка

Особливе значення та роль старцівських псалмів підтверджують задокументовані свідчення як виконавців, так і дослідників про існування духовних творів містичного характеру, призначених для виконання лише всередині старцівського середовища: «...се сліпці співають, як де зійдуться. Мужики не знають»⁷⁷. Про один з таких творів згадував О. Сластьон: «...а щодо таємних пісень, котрі співають лише в тісному колі сліпих членів громади, як, наприклад, пісня про „Жачку“ (заклинання нечистого)... Пісня містить в собі 14 запитань до нечистого і 14 відповідей Жачки (дяка?). Співають її гуртом усі присутні з надзвичайним душевним піднесенням; ні в якому разі не можна обірвати її, не закінчивши»⁷⁸.

А ось що свідчили самі виконавці:

«Се закликають, як гуляють старці, так-так єго
закликають, щоб єго не велося.

Ой ти, Жачку, просьвіщонной,
По всіх школах наущонной,
А повись ми, Жачку, що то за один?
— Єдин Син Марієн



*Син на небі,
Син на землі,
Син крулює,
Син царствує
Над нами,
Над нами.*

*Ой ти, Жачку, просьвіщонной,
По всіх школах наущонной,
А повись ми, Жачку, шо ж то є за два?
– Два пан, два Ярхових,
Дві таблиці мусіжових,
Єдин син Марієн,
Син на небі,
Син на землі,
Син крулює,
Син царює
Над нами,
Над нами»⁷⁹ і т. ін.*

3.

Думи

Найбільш давніми зразками старосвітського виконавського стилю є твори, які з середини ХІХ ст. отримали літературно-наукову назву «думи». Ознайомимося з деякими зразками таких текстів дум, які раніше майже не використовувалися для ілюстрації кобзарсько-лірницької виконавської традиції. Саме вони переконають в існуванні професійної виконавської системи, яка не обмежувалася певними жанрами чи тематикою творів.

Від О. Вересая записано пісню про «Про вареники-невольники»:

*Ой на Чорному морі,
Під припечком доли,
То там-то куца собака [...] *... виїдала.*

* Нерозбірливе слово.

То де то узялася іс помийниці ..бистра супротивна хвиля,
 Та тому куцому собаці при самій сраці хвіст одкрутила.
 То я тії хвилі злякався,
 На темні луга, у густі ліса, на дикі степа подався,
 Там на піч у куточок заховався.
 Та помаленьку лежу віддыхаю,
 Та через комин на полицю поглядаю.
 То там то на полиці вареники — бідні невольники.
 У макітрі в сметані, в маслі потопають,
 Порятунку нівіткіль не мають.
 То я то на них велике милосердя маю,
 Іс полиці макитру приймаю,
 Із макітри їх вимймаю, та в безодній глек закидаю,
 Та по під лавою човном плаваю,
 А коло порога пристань залишаю.
 То милости вашій на многія літа, до конца віка.⁸⁰

Від І. Кравченка-Крюковського у «Козацьких піснях» зафіксований твір «Про Михія»:

Ой да на славної Україні,
 У славному лісі Лебедині,
 То там то жив-проживав дідок старенький Михейко ма-
 ленький.
 Та в цього дідка старенького,
 Михейка маленького
 ...солом'яні, постолі боброві
 Щироличані в'язові...⁸¹

Наступний зразок, зафіксований П. Мартиновичем, зветься «Діда Прихідька пісня»:

Ой на славної Україні,
 У славному лісі в Лебедині,
 Там жив-проживав дідок старенький,
 Приходько маненький.
 І на йому штани солом'яні,



А постоли личані в'язові,
А онучі рядьняні, а вялові волоки
Не сукати в одну сталку
С товстого жіноцького валу.
А на йому шапка повстяна боброва.
І старий дід Приходько хоче,
Щоб була в його молодиця чорноброва.
Дід старенькій, Приходько маленькій
По лісі прохожає
І на широкий степ поглядає
І він думав шо молодиці
Рвуть полуниці.
Аж воно не молодиці
Рвуть полуниці.
А лиш воно над річкою очеретяні купици *
Іс поля вітер повіваєт
І вони головками кивають...
Тоді дід старенький Приходько маненькій
У ліс прихожає і биструю ріку проклинає то:
„Бодай тебе, бистрая річко, проваллям завалило,
Шо, як ти мене старенького Приходька маненького
До себе заманила,
Шо я швиденько поспішав,
Думав шо молодиці рвуть полуниці,
Аж воно стоять очеретяни
Головками кивають куньці“.
Дід старенькій, Приходько маненькій
У свій курінь назад прихожає
І в свій курінь ухожає
І сам собі дід старенькій, Приходько маненькій
Словами промовляє:
„Як я то колись у діда в Соленка проживав
І стариннії речі од діда Соленка прочував.
Шо дід Соленко каже
Як то в старовину було в світі добре жити:

* Так в оригіналі.

Шо святий прийде празник,
 Та було с ким у хаті говорити.
 А як я тепер дід старенькій, Приходько маненькій
 Сам то у світі проживаю,
 Самому гірко в світі проживати
 Стіна німа — ні с ким розмовляти
 Шо тільки і одради,
 Шо під лавою човном плавою,
 А на комині рибу сушу трушу*,
 А на лаві духи душу,
 А на столі ятері сушу,
 А коло порога пристань занімаю
 І тільки я собі одраду маю".
 Де то взялася с полиці бистрая хвиля,
 Чорному собаці хвіст одбила
 І дідові старенькому, Приходьку маненькому
 В руки втербила.
 То дід старенькій, Приходько маненькій
 Буде звичай знати,
 То буде хоть собі мухи обгоняти,
 То не будуть його мухи кусати.
 На здоровіє діда старенького, Приходька маненького
 Нехай у лісі проживає
 І коло себе мухи обганяє
 На много йому літа
 І до кінця віка!⁸²

Наступний сюжет ніби об'єднує фрагменти двох попередніх. Вже сама назва «Шута риболова пісня» показує, що це гумористичний твір:

Сині дині, кавуни зелені, а капуста біла.
 Бодай ти, паніматко, з ума зійшла та в комору побігла
 Штани й сорочку найшла та на мене на голого наділа.
 Мати, мати, дай міні борщу похлібати, іще й каші попоїсти,
 Щоб я задумав на піч полізти.

* Так в оригіналі.

Та де то взялося на нашому борцеві супротивная хвиля
 І куцому собаці хвіста одбила.
 І я тої прибистрої хвилі злякався
 Із печі черес комін на полицю поглядаю.
 І стоять на полиці вареники й варениці.
 І я на ті вареники скоса поглядаю,
 Стоять варениці на полиці, я на них моргаю.
 Ви ж, бідні вареники-побіденики,
 Ви ж у кип'яченій воді кипіли
 І велику муку терпіли.
 Прийшов я до вас, вас рятувати
 І за вуха вас із масла витягати
 І в білу сметану вмочати.
 І вареники поїв
 І макитерку на голову надів.
 І попід лавою човном плавлю
 А під припічком рибу трую
 І на пичі в'ятері сушу,
 А на лаві духи душу,
 А коло порога пристань занімаю
 І прийшли люди купувати риби у риболова.
 Миру хрещеному на много літа. До кінця віка!⁸³

Замовчування факту існування в репертуарі традиційних виконавців творів різних жанрів (а не лише дум) з нерівноскладовими текстами та з дієслівною римою і створювало міф проте, що лише думам була притаманна така побудова. Проте, як свідчать факти, думи створювалися за тими ж самим принципами, що й сатирично-гумористичні пісенні жанри. Нерівноскладова текстова та етноладова музична основа поєднувалися між собою специфічними імпровізаційними формами виконання. Саме цей виконавський стиль і народився у старцівських об'єднаннях. Необхідно наголосити – саме у старцівських, а не в якихось міфічно-кобзарських.

Думи були носіями певної інформації, тобто відображали події та проблеми, що хвилювали тогочасне народне українське середовище. Вони ніколи там не збереглися б і не мали б такого попиту, якби не були живими й актуальними. Саме завдяки вмінню

швидко відобразити події мовно-музичним способом співці-музиканти у XVI–XVIII ст. мали визнання як непересічні виконавці.

Цей своєрідний виконавський спосіб поширився й на інші жанри (козацькі, невільницькі, соціально-побутові співи, плачі, псалми і т. ін.). Окремі виконавці цієї старої школи ще траплялися навіть на початку XX ст. Вони, так само, як і О. Вересай, співали, умовно кажучи, «на один мотив», тобто у певних музично-ладових модусах⁸⁴. Рудименти такого композиційно-імпровізаційного підходу можна побачити навіть в окремих старцівських творах строфічної форми. Наприклад, псалма, виконувана І. Кравченком-Крюковським «Про правду та неправду»⁸⁵, закінчується характерною для дум подякою.

Подібні мовні (нерівноскладові) форми використовувалися у розмові Панотця-Майстра з учнем під час навчання, що підтверджується багатьма автентичними зразками розповідей:

*Тут уже треба гостро вуха держати
І добре розбирати
І треба коло кобзи, подорожній дружини всі назви знати,
Як цебто коло неї називати,
Як у руках її держати,
Як струни чипляти
І як згуки шчитати,
І як до ладу з'єднати, щоб вони не драли вуха.
Так ото ж, любий мій козачок, будем кобзу розбирати
І все вивчати⁸⁶.*

*Нну, хлопче! Тобі то спасибі, а пан отця треба сюди
до стола звати,
І будем у кружок сідати,
І будем од ученика благодарність приймати⁸⁷.*

*Й дякуєм усі Богу Милосердному
Й пан отцеві й й паніматці,
Братчик братчикові і всьому миру хрещеному,
Шо ми дождали свого старого закону,
І дай, Боже, його поважати,*



І його не внижати,
У щирій правді в серці мати⁸⁸.

І ви, молодша панибратія
Од нас тяжкий труд пам'яті приймайте,
Та все все добре упам'ятайте,
А що забудете — у старших своїх панотців розпитайте,
Та тільки в устин книги нічого свого не добавляйте.
На те є промежки.
І нікому з нашої панибратії вірної, не закриваюця стежки⁸⁹.

На це все стало на світі тяжко.
Стали це дуже внижати,
Стали гірко забороняти,
Це все братчиське укращати.
Та стали братчики по білому світі скитати.
Рідко де рідко добрі душі наглядають,
А більше нові закони спиняють
Хоть по селах, хоть де й по хуторах!
Як де десятники й палками завертають.
Шо в селах, шо в хуторах,
А найбільше біспорядьчини по городах!
Старі порядки укращайють,
А новий закон убачають.
І по стежках, і по доріжках, і по вулицях!
Де в закавулках забачають, —
Зовсім геть у плечі штовхають!
Це б ми мали де яку псальму заспівати,
Так не можна нікому сказати,
Свого прежнього старого закону сказати.
Борони, Боже, його тепер згадати!
То тяжче буде нашому людові і нашій братії віка доживати.
Ця річ старих з дідів, з прадідів,
З онуків, с правнуків,
То не можна її тепер згадати!
Слава бандурищицька і лірницька, стихівницька
І жіноча стихівнича і всієї братії⁹⁰.

Нерівноскладовість строф та дієсловна рима виникли в результаті імпровізацій. Разом з тим вони були основою в навчанні виконавської майстерності серед старців ще до середини XIX ст. Це давало виконавцям можливість творити чи запам'ятовувати псалмо-плачі з будь-якої тематики.

Композиційно думи поділялися на три частини:

Короткий вступ (заспів).

а) *«Ой, у неділеньку та барзе рано-пораненьку, та то не сосна в бору шуміла...»*, чи *«та то не усі дзвони дзвонили...»*, чи *«налетіли соколи з чужої далекої сторони...»*⁹¹, чи *«не сива зозуля закувала...»*⁹². Або ж: *«Гей, у святу неділеньку то рано-пораненько, гей, то не чорні хмари наступали, не дробні дощі накрапали, гей, то не сиві тумани й уставали...»*⁹³. Такі вступи використовувалися переважно для дум соціально-побутової тематики («Про вдову та трьох синів», «Отчім», «Брат та сестра») чи невільницьких пісень побутового характеру («Про озівських братів», «Про піхотинця»).

б) *«Ой, на Чорному морі та на камені біленькому, ой то там сидить ясен сокіл-білозірець. Низенько голову склонив та жалібно квилить-проквіляє...»*⁹⁴; *«Гей, що на Чорному морі та на тому білому камені, там стояла темниця кам'яная...»*⁹⁵. Такі заспіви- вступи використовували співці у думках козацько-моралістичної тематики («Дума про бурю на Чорному морі»), а також у козацько-невільницьких та невільницько-визвольних («Про Марусю Богуславку», «Плач невольників»). Характерною деталлю дум цієї тематичної групи є образ сокола в заспіві.

в) *«Ой, то не пили-пилили, не тумани уставали...»*⁹⁶, *«Ой, по потребі, по потребі барзе царській...»*⁹⁷, *«У річки Самарки, у кріниці Салтанки, там усі поля самарські пожарами погоріли, тільки не горіло два терни дрибненьких, два байраки зелененьких...»*⁹⁸ – такими були вступи до пісень козацької ритуальної та невільницько-визвольної тематики («Про Хведора безродного», «Як три брати з Азова втікали»).

Загалом же, проаналізувавши заспіви- вступи до дум, можна зробити висновок про використання кобзарями та лірниками певних художньо-образних стандартів. Так, скажімо, образи «зозулі», «сосни» і т. ін. у поєднанні із «святою неділенькою» бачимо

в думках соціально-побутової тематики (жіноча доля, родинні стосунки тощо). Образи «соколів», «орлів», поєднані з «Самаркою», «Чорним морем», «білим каменем», «темницею кам'яною» чи з певним «офіціозом» («По потребі, барзо царській»), пов'язані з думами про різні події козацького життя.

Хоча в думках, записаних у ХІХ – на початку ХХ ст., ці образно-тематичні заспіви децю втратили свою жанрову виразність, але в системі навчання старців більш ранньої доби такий метафорично-тематичний розподіл існував.

Сюжет. Запам'ятати механічно мелодію та текст думи (як це робиться з піснями куплетної форми) – справа досить складна. Один із найшанованіших панотців І. Кравченко-Крюковський розповідав П. Мартиновичу: «...за цього Кішку Самійла завели мову. Так той кобзар, як проспівав її, так я йому дав карбованця, щоб він мене вивчив її. Так ми дві ночі з ним удвох над нею морочилися»⁹⁹. Для виконавця дум у ХV–ХVІІ ст. не існувало принципової різниці між вивченням уже відомого твору та процесом творення нового: складаючи думу, він обирав тему й розкривав її, використовуючи поетично-музичні стандарти, притаманні старцівському виконавству. При вивченні вже існуючої думи – запам'ятовував сюжетну лінію й викладав її за тими ж самими стандартами. Мабуть, лише така народна методика і давала можливість оволодіти такими складними за формою, мелодикою, сюжетом творами, які не мають аналогів серед інших жанрів народної творчості. Цією ж методикою намагався користуватися при вивченні дум і М. Будник. Єдине, чого бракувало його виконавству, – це т. зв. «думового ладу», а співані в натуральному звукоряді козацько-невільницькі псалмо-плачі втрачають свою етномузичну виразність і починають нагадувати одноманітні т. зв. «билинні рецитації».

Традиційне закінчення (кінцівка). Переважно закінчення думи містило в собі:

а) моралістичний висновок: «Ужеж его буде честь і хвала поміж царями, поміж панами...»¹⁰⁰; «Хотя трьох братів озовських, найменшого брата, пішого-піхотинця на Савур-могилі голова полягла, так слава їх козацька-молодецька не помре, не поляже междо панами, междо козаками, междо всіма православними

християнами!»; «Ей, то годиться отцева й матчина молитва чумакові у чумацтві, козакові у козацтві, богачеві в багацтві, і на Чорному морі і на суходолі»¹⁰¹; «То отцевська, материна молитва от гріхов одкупляє, до Царствія небесного привождає, у купецтві, у реместві, на полі на морі, на помоч спомагає, зо дна моря винімає...»¹⁰²; «І ще ж то щаслив чоловік на світі буває, як отця-неньку штить-поважає і ближнього сусіду за рідного брата має, і старих людей „почитає...“»¹⁰³; «То правда, панове-козаки, молодці, полегла трьох братів голова; Іх слава козацька не помре, не поляже. Слава Богу й морю. Всьому війську Низовому. Услиш, Боже, честь і хвалу Небесному царю!»¹⁰⁴; «Козак Хведор безрідний, безплемінний, помер і поляг: Слава його не вмре, не загине міждо нами, народними головами; покудова буде світ світати і сонце сіяти, будем славу його всегда прославляти!»¹⁰⁵ і т. ін.

б) звернення до Бога з певним проханням: «Утверди, Господи, люду царському і всім головам слухавшим, пошли, Боже, на многія літа і до кінця віка!»¹⁰⁶; «Дай, Боже, миру, царському, народу християнському»¹⁰⁷; «...всім і вам, православні християнє»¹⁰⁸; «Вислухай, Господи, у прозьбах, у нещйотних молитвах...»¹⁰⁹; «Визволь, Господи, невольника з неволі на край веселий, междо мир хрещений, до роду до родини, до отця до паніматки. Услиши, Господи, у прозьбах...»¹¹⁰; «Ой, визволь, Господи, всіх бідних невольників на тихі води, на ясні зорі, у край хрещений, у мир веселий, в города християнські!»¹¹¹; «Поклонітьсѧ Творцу небесному і всьому миру хрещеному»¹¹²; «Господи! Утверди й поддержи пана Грицька, і всіх вислухаюущих на многі літа»¹¹³ і т. ін.

в) славлення Бога та вищих сил, здравиця слухачам: «От нині й до віка і до кінця віка!»¹¹⁴; «На многая літа до кінця віка!»¹¹⁵; «На здравіє і на многіє літа!»¹¹⁶; «Слава Богу (Царю) небесному і всьому миру хрещеному на многіє літа і до кінця віка!»¹¹⁷; «За здравіє Івана Богуславця і пані Богуславчихи і на много їм літа, до їхнього кінця віка»¹¹⁸; «Всім трьом братам — Небесное царство. Всім православним християнам — честь-хвала. На здравіє!»¹¹⁹; «Побитим — от Бога Царствєя Небесного, а живим — здоров'я от Бога милосердного на многія літа...»¹²⁰; «Дай, Бог, на здравіє усьому миру хрещеному. Слухаюцому — на многі літа...»¹²¹; «Поклонимосѧ Творцу небесному і всьому миру хрещеному на многіє літа...»¹²²,



«Дай, Боже, милості вашій на многоє літа. Козаку Запорозькому — до кінця віка!»¹²³; «Амінь, амінь! Так, Боже, нам дай! Пройдйот віра християньська у небесний рай! На многія літа...»¹²⁴ і т. ін.

Такі закінчення мають думи у виконанні кобзаря О. Вересая¹²⁵, бандуристів І. Кравченка-Крюковського¹²⁶, Хв. Гриценка¹²⁷, Г. Гончаренка¹²⁸, Тр. Магадина¹²⁹, М. Кравченка¹³⁰, М. Кулика¹³¹, Т. Пархоменка, С. Власка та ін., лірників С. Чекана, С. Верещаченка, Гр. Полунця¹³², П. Гутирі¹³³, Д. Синила¹³⁴, А. Скоби¹³⁵, І. Скубія¹³⁶ та багатьох інших.

4.

Моралістичні та сатиричні пісні

Часом у розмовах зі сторонніми людьми старці намагалися відмежуватися від світської складової своєї діяльності, та їхній репертуар переконує нас у протилежному. Світські розважально-повчальні твори були невід'ємною його частиною і мали важливе значення для повноцінної діяльності старців. Виконання світських пісень, танцювальної музики не тільки не зашкодило високоморальному іміджу старцівства, а навпаки, зробило його ще більш привабливим у народному середовищі.

Як же з'явився такий репертуар у старцівській традиції та чи виконували світські твори перші старці? Може бути кілька відповідей на це запитання.

Першопричиною появи духовних творів у виконанні мандрівних співців можемо вважати толерантність українського православ'я до народних традицій у XVI–XVII ст. Тож цілком імовірно що саме світські виконавці-музиканти — перші вчителі, висвячені у панотці — привнесли у страцівство світську складову, в тому числі й розважально-повчальну.

Однак треба пам'ятати, що в XIX ст. російський уряд усіляко намагався витіснити з українського духовного і суспільного життя таке явище, як старцівство. Більш жорстке ставлення до старців з боку російського православ'я, заборона (переважно у східних регіонах України) співати біля храмів та монастирів, утиски поліції стали причиною пошуків традиційними музикантами-виконавцями

інших місць та форм старцювання: на ринках, ярмарках, запросинах, вечорницях, весіллях, у шинках тощо. Гомінкі й багатолюдні місця вимагали відповідного репертуару. Таким чином, світський репертуар став своєрідною реакцією старців на певні суспільні події, адаптацією до нових умов життя.

Як одна з версій, можлива й така гіпотеза. Варто взяти до уваги, що старцівські братства-осередки гуртувалися навколо певного храму, в системі певної релігійної традиції, на їхнє існування давалося благословення, тому для перших старців-місіонерів і мови не могло бути про світський репертуар. Отже, вони виконували виключно духовні твори, і цілком можливо, що перші старцівські братства були співочими – стихівничими (осередки таких виключно духовних співців-виконавців – стихівничих – збереглися до XX ст.) і лише з часом до них долучалися співці-музиканти. Спочатку переважну більшість старцівсько-виконавських цехів становили лірники, і саме в їхньому середовищі зародився жанр псалмів-плачів (дум). Використання ліри для світського виконання притаманне польській традиції, в Україні цей інструмент більше побутовував серед старців. Лютнеподібна кобза-бандура і в Україні, і в Європі аж до XVIII ст. включно була популярним світським музичним інструментом. Та після зникнення попиту на придворних «бандористів» кобзисти та бандуристи (виконавці на багатопрестрункових музичних інструментах) змушені були приєднатися до старцівських цехів, а з ними й світський репертуар увійшов до старцівської виконавської традиції.

Як і самі виконавці, дослідники, складаючи репертуарні реєстри, відносили моралістичні пісні до т. зв. псалмового репертуару. Про це прямо не говориться у вступних теоретичних частинах до їхніх нотних збірників, проте саме така систематизація проглядається при формуванні пісенного репертуару в збірниках М. Лисенка, М. Сперанського, С. Маслова, В. Гнатюка, П. Демуцького та ін. Потрібно зазначити, що визначення «моралістичні» надано цим пісням у зв'язку з аналізом характерних відмінностей між ними та псалмами. Ці відмінності стосуються переважно текстів творів: тематики, змісту, ідеї, мети і т. ін.

Кожна з цих пісень має побутовий сюжет, близький та зрозумілий кожному: про нещасну сирітську долю («Сирітка»), про



ставлення до хворих та старих людей («Ой горе, горе», «Про удову»), про соціальні протиріччя («Нема в світі правди»), про необхідність існування моральних чинників («Кожному городу нрав і права», «Ой ти, пташко жовтобока»). Релігійні мотиви звучать переважно в кінці сюжету як моралістичні висновки на прикладах біблійних історій, хоча такі висновки бувають часом і поза релігійною тематикою («Сковородинські»). На відміну від псалмів, де в основному йдеться про біблійні події і, відповідно, виникає певне обмеження у повсякчасному виконанні, моралістичні пісні можна було співати протягом усього року. Мабуть, такий виконавський раціоналізм і надав тим творам популярності як серед виконавців («... Сковородинську псалму... у Харківській губернії ... знає кожний бандурист і лірник»¹³⁷), так і серед слухачів.

Моралістичні пісні за тематикою та метою впливу на слухача досить споріднені з сатиричними. Так, досить важко визначити жанрові відмінності між, скажімо, «Всякому городу...» та піснею «Про Хому та Ярему», оскільки їхній зміст несе однакові моралістичні висновки, закладені в тексті й підтексті. Сатиричні пісні відрізняються від моралістичних відсутністю будь-якого релігійного забарвлення. Зрозуміла побутова тематика пісні «Щиголь», де під «пташиним весіллям» показано негаразди побутового життя. У «Тещі», «Дворянці», «Міщанці», «Киселику» засуджено недоладні родинні стосунки, «Про Хому та Ярему» містить сатиру на комерсантів-невдах. Висміюються навіть позашлюбні стосунки («Бугай»). Персонажі сатиричних пісень мали своїх прототипів в усіх сферах та проявах народного життя, про що говорять назви творів: «Попадя», «Соцький», «Вдовиця», «Химерична», «Сусідка», «Босячок», «Біда», «Невдашечка» та ін.

З середини ХІХ ст. тенденція до збереження старцівського репертуару почала змінюватися. Особливо це помітно на прикладах репертуарних реєстрів бандуристів. За висловом В. Харкова, «*кобзарі мають більший нахил до модернізації свого репертуару*»¹³⁸. Лірники виявились більш консервативними та стійкими проти нової музичної стилістики. «*Пісні села і репертуар лірників цілком різні. Сільських пісень не співає, називає їх „вулишними“*. Так само селяне не співають лірницьких пісень»¹³⁹. С. Маслов у розвідці «Лірники Полтавської та Чернігівської губерній» зафіксував народну

термінологію жанру сатиричних пісень — «Припівки» («Попадя», «Міщанка», Теща», «Дворян-ка» і т. ін.)¹⁴⁰, а такі загальновідомі пісні, як «Бондарівна», «Кармалюк», «Нечай» та ін. звалися «вуличними піснями». До т. зв. «вуличних» можна додати (за визначенням О. Сластьона) твори *«різноманітного змісту: „Кінь чує де Василь ночує“, „А я миленького і по шагу пізнаю“, „У городі Варшаві там дівчата швабрі-браві“, „Невдашечко — як оженився“»*¹⁴¹. Про наповнення старцівського репертуару популярними піснями зазначав і О. Русов: *«Трапляються й такі, котрі явно показують найновішу моду, наприклад, „Рукавички“ (тобто „Жги-жги рукавички“), „Комарницький“ (тобто „Комаринская“), „Чижик, где ты был?“, „Захотіла душа Машенька гулять“ і т.п. Правда характер мелодій всіх цих музичних творів був підданий сильному впливу народного смаку, так, що інколи неможливо впізнати оригінал»*¹⁴².

О. Малинка у публікації «Кобзарі та лірники...», у розділі, присвяченому воронізькому лірнику О. Побігайлу, подає навіть текст твору баладної форми про вбивство імператора Олександра II. За свідченням О. Малинки, виконавець *«з лірою почав ходити сам, з власного бажання. Певного учителя не мав, від різних лірників навчився псалмів, а грати — сам»*¹⁴³. Цей красномовний факт ще раз підкреслює, що зникнення старцівської виконавської традиції стало наслідком руйнації старцівсько-цехової інституції.

5.

Танцювальна музика

Наявність танцювальної музики в репертуарах кобзарів, бандуристів та лірників говорить про широку функціональну спроможність музикантів та досконалість музичних інструментів. Є свідчення, що в XIX ст., навіть на початку XX ст. лірників та бандуристів запрошували як музик для виконання танців. *«Ще донедавна, десь до війни, лірників наймали грати на свадьбах до танцю... грали більше з бубном»,* — розповідав лірник Самсон Веселий¹⁴⁴.

Танцювальні мелодії є залишковим елементом світської музичної культури, зниклої наприкінці XVIII століття. Сольне виконання

інструментальних мелодій вимагало від музиканта високого технічно-виконавського рівня, імпровізаторських здібностей, відчуття характеру й темпу кожного танцю, навіть уміння виконувати окремі куплетні віршовані співанки — тобто володіння цілним самостійним комплексом, притаманним танцювальному жанру. Якщо для сільських музик (скрипалів, цимбалістів, бубністів та ін.) виконання танцювальних мелодій було фахом, то для старців, які й без того мали чималий репертуар, знання танцювальної специфіки треба розглядати як прояв неординарності та багатогранності таланту.

Наявність танцювальних мелодій та світських пісень у старцівському репертуарі свідчила про раціональність їхньої діяльності, розуміння ними необхідності співіснування в людському житті духовної та світської складових.

Через обмежену кількість нотно-музичних зразків та незадовільний стан вивчення автентичної хореографії класифікувати танцювальні твори за жанрами практично неможливо*. Можна лише уявити собі ту широченну українську танцювальну палітру, яка існувала в народному побуті XIX–XX ст., збережену, принаймні, у назвах народних танців: «Дудочка», «Козак», «Козачок», «Козак-валець», «Гопак», «Тропак», «Запорожець», «Циганочка», «Метелиця», «Горлиця», «Молодичка», «Саврадим», «Шутиця», «Недоступ», «Вербунок», «Курчата», «Гарбуз», «Судак», «Тетяна», «Зарушка», «Млинок», «Чоботи» та багато інших, у тому числі чималу кількість маршів, польок і т. ін. Наприклад, лірник Самсон Веселий у 20-х роках XX ст. розповідав, що він *«знає 19 танців: Гопачок, Козачок, Гайдучок, Бичок, Мельник, Роман, Молодичка, Полтавочка, Тетяна, Орлиця, Дудочка, Метелиця, Васильки, Чоботи, Бариня, Корюшка, Комарницька, Яблучко...»*¹⁴⁵.

* * *

Серед старців таке загальне жанрове розмаїття репертуару — від псалмів до танцювальних мелодій — не спричиняло, однак, безсистемності чи хаосу у виконавстві, характерних для «невчених дідів». Для кожного жанру був свій час та місце виконання. *«На базарі*

* Не вдалося навіть встановити, що таке «12 фігур козака», про які свідчив ще торбаніст Ф. Відорт.

танців і „веселеньких“ не грав. Де гості, гульба то заставлять, а на базарі той... не йдъот», – розказував Самсон Веселий¹⁴⁶.

Усі музично-виконавські жанри мали власну кобзарсько-лірницьку назву:

стихи – узагальнена назва творів духовного спрямування (від жебранки до псалми);

прозьбування (жебранки, клячанки, просіння, благодаріння) – мелодекламаційні форми для випрошування пожертв;

молитви;

козацькі, запорізькі, гетьманські, невільницькі (псалми, плачі, пісні) – думи;

сковородинські – моралістичні пісні;

штучки – сатиричні пісні;

до танцю – танцювальні мелодії;

припівки, приказки – приспів та примовки до танців;

вуличні – пісні різних жанрів, що побутували в сільському середовищі.

У старцівській науці репертуар мав дві стадії поповнення:

1) Під час навчання учні засвоювали релігійний репертуар для співу й танцювальний для опанування гри на музичному інструменті;

2) Після отримання «визвілки», коли, за словами старців, молодь повинна була «доходити розуму», починалося основне поповнення власного репертуару.

Життя вимагало від кожного співця-музиканта вивчення різножанрового репертуару. Переймали вони його у своєму старцівському колі незалежно від інструментальної спрямованості виконавця (лірник, бандурист чи стихівничий). На підбір та формування репертуару впливали внутрішні старцівські звичаї, специфіка діяльності, духовні та світські смаки виконавця та слухачької аудиторії.

Кобзарсько-лірницький репертуар здебільшого не перетинався з побутовим сільським, тому він має всі підстави визначатися як **традиційний**.

Розділ сьомий
**МУЗИЧНА Й ВИКОНАВСЬКА
САМОБУТНІСТЬ СПІВУ КОБЗАРІВ,
БАНДУРИСТІВ ТА ЛІРНИКІВ**

*«Тепер усю інакше повиходило,
а давно була старосвітська гра».*

Лірник з Галичини

Визначення особливостей музичного виконавства кобзарів, бандуристів та лірників вимагає певного попереднього коментарю з огляду на ситуацію, що склалась у цій галузі сьогодні. Так, скажімо, думи найбільш потерпають від сучасної академічної школи бандуристів. Твори, представлені нею під цією назвою, не мають нічого спільного з власне думами, з першоджерелами. Навіть більше: кафедри деяких музичних вузів дійшли у своєму розумінні «відродження кобзарського мистецтва» до створення цілого штучного ланцюжка: інструментарію, репертуару, виконавської діяльності і, нарешті, наповнення самої назви «кобзар».

Ще гірша ситуація склалась у сучасному аматорському виконавстві, де за українські думи видаються примітивні «агітки».

Сьогодні непокоїть творчий стан Київського кобзарського цеху, який свого часу поставив собі благородну мету реконструювати як традиційні музичні інструменти, так і спів у їхньому супроводі. Замкнуте формування виконавського стилю на поодиноких зразках фонозаписів створило в молодих співців-музикантів тенденційне уявлення про існування лише одного строю бандури (натурального мінору), одного думового звукоряду (натурального мінору), однієї манери виконання (дуже тихо), одного репертуару й т. ін.

Щодо виробництва музичних інструментів, то частина з них взагалі не відповідає традиційним зразкам (ліри, торбани, гуслі), а інші (бандури та кобзи) — потерпають від акустичної неповноцінності. Причини тих негараздів полягають у відсутності професійної підготовки переважної більшості «братчиків».

Недостатня кількість фахівців у галузі традиційного виконавства призвела до плутанини у критеріях оцінок виконавської реконструкції кобзарсько-лірницького репертуару, а також

до нерозуміння чиновниками завдань, пов'язаних із необхідністю відновлення знищеної музичної традиції.

I. ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПІСЕНЬ I «СПІЛЬНА КОЛИСКА»

Разом з тим, музичні особливості народної виконавської традиції були очевидними для всіх дослідників, які займалися цією проблематикою в кінці XIX ст. — на початку XX ст. Одним із перших, хто звернув увагу на відмінності між українськими та російськими народними піснями, був М. Лисенко: *«Малоросійська мелодія, походючи з одного джерела з великоросійською, у своєму подальшому розвитку в результаті історичних комбінацій і впливу власне духу народного, пішла іншим шляхом і набула багатьох своєрідних особливостей та колориту, які відрізняють її від великоросійської іноді аж до протилежності настільки, що наша малоросійська мелодія стоїть у певному відношенні ближче до сербської, аніж до великоросійської»*¹.

Залишимо поза рамками цього дослідження тезу М. Лисенка про спільне джерело походження української та російської мелодики, як, власне, і саму термінологію («малоросійська» та «великоросійська»), зауважимо лише, що робота писалася в умовах імперської Росії, вельми несприятливих для самовизначення всього українського як власне такого. Звернемо натомість увагу на думку М. Лисенка про те, що *«наша малоросійська мелодія стоїть у певному відношенні ближче до сербської, аніж до великоросійської»*. Неминуче виникає запитання: якщо українська мелодика ближча до сербської, то чому ж робота дослідників не була сфєрована в цьому напрямку, а щоразу нав'язливо виголошувалася думка про «спільне джерело»? Відповідь очевидна: політично заангажованим дослідникам і музикознавцям — спочатку великоросійським імперським, а згодом їхнім спадкоємцям радянським — не потрібен був навіть

натяк на окремішність українських етномузичних витоків. Бо тоді неминуче випливало б на поверхню очевидне: становлення Московського царства і його культури перебувало під потужним східним — монголо-татарським — впливом, тоді як власне руські землі (від Чернігівщини до Галичини) опинилися під західно-південним впливом (литовським, польським, турецьким). Саме ці чинники й привели до різного етномузичного формування культури українців та росіян.

Цю елементарну істину протягом століть не наважувалися виголосити історики культури та музикознавці, що перебували у жорстких ідеологічних рамках. Але те, що замовчувалося, переконливо демонструвала сама українська мелодика. Формуючись у відповідності до етнічних, а не політичних ареалів, вона краще за будь-яку карту окреслювала реальні кордони історичного співіснування культур різних народів.

У другій половині ХІХ ст. з'являлися публікації, де, зокрема, згадувалось і про існування «певних відмінностей» між великоруським та малоруським співаним фольклором. Так, П. Сокальський у праці «Русская народная музыка» зазначав: *«Південноросійські наспіви виявляються вельми близькими за своїм складом та інтервалами, що використовуються, з сербськими, народно-польськими, моравськими, болгарськими та загалом південнослов'янськими, то чи не нашттовхує це на думку про їхнє спільне з персами арійське коріння глибокої доісторичної давнини...»*².

Інший російський дослідник О. Фамінцин, ознайомившись із нотними записами творів, співаних О. Вересаєм, відверто визнавав, що *«такого роду спів із застосуванням надмірних інтервалів та й загалом хроматичних тонів, причому таких, що багаторазово протягом однієї й тієї ж мелодії то з'являються, то знову зникають (до і до-дієз, фа і фа-дієз), у Росії абсолютно чужий для народного слуху...»*³. О. Фамінцин свідчив, що *«іншою, надзвичайно характерною рисою співу Вересає є використання ним дрібних, ледь вловимих голосових фігур, які складаються зі швидких мелізмів, що прикрашають мелодію... Це знову є рисою... притаманною південним слов'янам, грекам, південним циганам, туркам,*

але відсутньою у чисто народних піснях малоросійських та великоросійських⁴». Можливо, О. Фамінцин тоді ще не був знайомий з працею П. Сокальського і вважав пісні О. Вересая винятком із загальної (на його погляд) української фольклорної пісенної традиції*.

Разом з тим необхідно визнати, що на той час – кінець XIX – початок XX ст. – сільська співана традиція значною мірою вже втратила свою музично-ладову цілісність. І хоча старцівські осередки певний час опиралися великоросійській музичній експансії, загальна соціально-політична ситуація в Україні впливала і на їхні музичні пріоритети. Видозмінення кобзарсько-лірницького мелосу було тільки питанням часу: «...бо тепер усьо інакше повиходило, а давно була старосвітська гра»⁵; «Строї нові тепер стали, не ті»⁶; «...молоді з книжок вчаться, старі пісні касують. Тим часом старі луччі, як нові. Я не хочу й слухати нових»; «Тепер мало лірами грають, а – гармошками, купують „двухрядку“. Молоді сліпці не хочять лірами гра-ти»⁷, – говорили різні бандуристи та лірники.

В. Харків у своїх висновках щодо репертуару слобожанських кобзарів та лірників зазначав: «Головну відміну репертуару... можливо взагалі усіх молодших, сучасних кобзарів становлять т. зв. „дуетні“ пісні (до двоголосного виконання), пісні романсового складу»⁸. Те саме можна сказати й стосовно псалмового

* Для читачів, не обізнаних у музиці, спробую максимально спрощено пояснити, про що йдеться. Європейська музична система побудована на 12 ступенях, тобто звуках. Якщо подивимося на клавіатуру фортепіано, побачимо чорні та білі клавіші. Білі розміщені щільно одна біля одної, а чорні мають певні проміжки: дві клавіші – проміжок, три клавіші – проміжок. Ряд звуків (і чорних, і білих клавіш) зліва направо від першої білої клавіші, розміщеної ліворуч чорної, що має пару, до такої ж самої клавіші і становить дванадцятиступеневий європейський лад. Звукоряд лише білих клавіш є діатонікою, а мелодія, складена із звуків лише білих клавіш, називається діатонічною. Якщо ж під час гри використовуються звуки не лише білих, а й чорних клавіш, то це – хроматизація, а мелодія є хроматичною.

Російська народна пісня, умовно кажучи, використовує звуки лише білих клавіш, а українська – і чорних, і білих.

Мелізматика – це мережанка звуків, які оточують та прикрашають собою основну мелодійну лінію.

репертуару. Ось зразок двоголосної псалми, записаної Б. Луговським у 20-х роках ХХ ст. на Чернігівщині⁹:

№ 86

Зару - гом я вче - ра си - дів, ни - ні смер - ті друг цре - дєв. О,
го - ре, го - ре мпї ве - ли - ко - є.

Відсутність етномузичної виразності та мелізматики, романсовий стиль, мелодії в натуральному або гармонійному мінорі – все це не тільки не збагачує твір, а навпаки спрощує й космополітизує його, а в порівнянні з іншими, традиційними зразками псалмів (О. Вересая) примітивізує і виконавську манеру.

Крім того, поширена серед інтелігенції на початку ХХ ст. думка про діатонічність мелодій стародавніх пісень не завжди адекватно проявлялася у сприйнятті української народної мелодики зрячими бандуристами-аматорами. Так, Г. Ткаченко, мабуть, під впливом саме такого уявлення діатонізував стрій бандури та нотні зразки вивчених ним дум.

Руйнація цехової інституції призводила до занепаду в першу чергу старих виконавських традицій. Якщо з наспівів О. Вересая дослідники могли видобути кілька музичних ладів, а бандурист-віртуоз Хв. Холодний розказував про існування чотирьох строїв на бандурі (простого, косоного, скрипошного, жалібноного), то вже лірник Самсон Веселий міг згадати тільки два з них: «простий та косий»¹⁰. Багато співців-музик початку ХХ ст. взагалі для гри «на весело» чи «на жалібно» перестроювали тільки один ступінь ладу (одну струну). Після своїх подорожей до Слобожанщини у 20–30-х роках ХХ ст. В. Харків визнавав, що «одних і других витискає новий тип жебруцого сліпця-музиканта — гармоніста»¹¹. Молоді незрячі співці-виконавці, звільнившись від зобов'язань «старих законів», шукали більш раціональних шляхів у заробітчанстві. Звідси — поява сприйнятливого для народних мас діатонічного музичного ряду та романсового стилю у співі, а також, відповідно, поширення більш практичного в побуті музичного інструмента — «гармошки».

№ 87 «Дудочка» (з репертуару О. Вересая)



№ 88 «Дудочка» (з репертуару бандуриста Г. Гончаренка)



Оскільки такі процеси призводили до втрати музичної самобутності традиційного виконавства, то, досліджуючи й аналізуючи старосвітські музично-виконавські особливості, варто обмежитися розглядом тих рис, які ще збереглися в кобзарсько-лірницькому виконавстві XIX – поч. XX ст., але здебільшого пройшли поза увагою попередніх дослідників.

II.

ВИКОРИСТАННЯ ХРОМАТИЗОВАНИХ ЗВУКОРЯДІВ
ТА ІМПРОВІЗАЦІЙНІСТЬ ВИКОНАННЯ

Під час практичного опанування гри на інструменті та творів із репертуару кобзаря О. Вересая неодмінно постає питання про схожість мелодій багатьох його творів. Для порівняння розглянемо кілька нотних зразків псалмів:

а) «Про правду»¹².

№ 89



ста - ла не - пра - вдо - ю жи ти. Що вже те - пер пра - да у па - нів у тем - ни - ці,
а ци - ра не - прав - да з па - на - ми в світ - ли - ці

б) «Ой горе, горе»¹³

№ 90

Ой, го - ре, го - ре насім сві - ті жи - ти: Бо - ронь Бо - же смер - ти бу - де Бог су - ди - ти.
Як чо - ло - вік здо - ров, дов ся - ке ко - ха - є, при ли - хій го - ди - ні йо - го і рід цу - ра - є.

в) «Про страшний суд»¹⁴

№ 91

Ког - да ³ час при - хо - дить, тре - ба по - ми - ра - ти. Хоч я - ке є ба - гас - тво
тре - ба по - ки - да - ти. Час го - ди - на ³ у - пли - ва - є, страш - ний Суд при - бли - жа - є.
Го - туй - мо - ся всі! Хрест не - бо по - ка - же бла - го - вір - ним яс - но.
Всім нам Хри - сти - я - нам, всім нам бу - де страш - но. Ой, чим бу - дем ³ за - кри - ва ³ - ти,
то боль - ший бу - дем ³ страх ма - ти, як зій - де Гос - подь!

Ось як характеризував псалми «Про правду» та «Ой горе, горе» їхній перший дослідник М. Лисенко: «Можна помітити відчутне прагнення мелодії до форми, до більше чи менше правильного ритму, хоча в той же час у мелодіях такого роду пробивається суттєвий характер давнього складу думи — перетинання ферматою кожної окремої музичної думки. Підняття на четвертому ступені характерне для гами

лідійського ладу, але поруч з цією суттєвою ознакою існує пониження третього ступеня гами, яке створює збільшену секунду між третім та четвертим ступенем гами (мі-бемоль – фа-дієз), тож діатонізм втрачає характер замкнутості, через що гама набуває знову своєрідного характеру мінору, не зраджуючи йому (як в думках) жодного разу протягом всього співу. Рисунок мелодії нагадує сумні побутові жіночі пісні. Побудова мелодії ведеться правильно за загальним типом побутової пісні... Звуковий матеріал має великий обсяг. Мелодійні композиції відбуваються в інтервалі октави... Мелодії таких пісень не менше, аніж думи, багаті прикрасами»¹⁵.

Всі названі риси притаманні ще одній згаданій М. Лисенком псалмі – «Про страшний суд». Дивує, правда, що автор жодним словом не обмовився про майже тотожність мелодійної будови всіх трьох творів, тим паче, що в чотирьох інших псалмах г) «Син блудящий», д) «Муки Христа», е) «Великий мій жалю»¹⁶ перші такти також схожі.

№ 92

а) Про правду
Не - ма в сві - ті - прав - ди

б) Ой горе, горе
Ой, го - - - ре, го - ре

в) Про страшний суд
Ко - га час при - хо - дить

г) Син блудящий
А в не - ді - лю по - ра - нень - ко

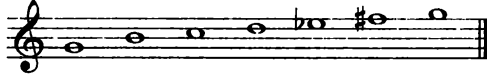
д) Муки Христа
Род єв - рей - - - ской

е) Великий мій жалю
Ой, ве - ли - кой мой жа - лю

Для псалмів (а, б, в) характерним є звукоряд: соль, сі, до, ре, мі-бемоль, фа-дієз, соль, діапазон – октава, тональність – до-мінор

із долішнім ввідним тоном сі-бекар, що створює відчуття гармонійного мінору.

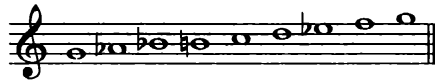
№ 93 Звукоряд творів О. Вересая (а, б, в, ж)



У той же час у творах «Син блудящий», «Муки Христа», «Великий мій жалю», а також у псалмі «Про Миколая»¹⁷ відсутній IV підвищений ступінь, а VII ступінь видозмінюється з підвищеного (гармонійного – сі-бекар) у натуральний (сі-бемоль).

У творах «Син блудящий», «Про Миколая» звукоряд доповнюється VI ступенем ладу (ля-бемоль), що підтверджує повноцінне існування цих творів у тональності до-мінор при такому звукоряді: *соль, ля-бемоль, сі-бекар-бемоль, до, ре, мі-бемоль, фа, соль*:

№ 94



Зразки двох попередніх звукорядів трапляються й серед інших лірницьких псалмів: «Нема в світі правди» з репертуару А. Скоби із с. Богачка Хорольського повіту Полтавської губернії¹⁸:

№ 95

А не - ма в сві - ті ⁶ прав - ди, прав - ди не взись - ка - ти.

Тіль - ки в сві ті ⁶ прав - ди, ³ яко - тець - та ма - ти. ⁶ VI VII T II III IV

Звукоряд

«Горе мені, горе» – А. Скоба¹⁹:

№ 96

Го - ре ме - ні го - ре на сім сві - ті жи ⁶ - ти. Бо - ронь Бо - в же сме⁶р - ти

бу - де Бог ⁶ су - ди - ти ⁶ VII T II III S D VI

Звукоряд

«Архангелу Гавриїлу» – лірник Завертан із с. Бузівка на Київщині²⁰:

№ 97

Ког - даб же я свій кі - нець ві - ка знав, ког - даб же я свій кі - нець ві - ка знав,
 тоб я ду - ші цар - стві - я вго - ту - вав. Т II III S D VI

Звукоряд

«Сирітка» – лірник Ридько із с. Богатирка на Київщині²¹:

№ 98

Див - на - я го - ди - на по сві - ту нас - та - ла: не од - на си - ріт - ка
 без мат - ки зо - ста - лась. Т III S D VI VII Т

Звукоряд

На жаль, відсутність достатньої кількості нотних зразків псалмів із репертуарів бандуристів не дозволяє зробити повноцінні висновки. Але спорідненість діяльності старцівської братії та нотні зразки пісенних творів інших жанрів свідчать про використання бандуристами т. зв. «хроматизованих» звукорядів у духовних творах:

«Нема у світі правди» – бандурист Г. Гончаренко²²:

№ 99

Не - ма всі - ті прав - ди, прав - ди не зось - ка - ти.
 Що вже те - пер прав - ді мог - ла пра... прав - да ста - ти.

«Про Саву Чалого» – бандурист Мих. Кравченко з Полтавщини²³:

№ 100

Ой, був со - бі ста - рий ко - зак на пріз - ви - ще Ча - лий, та зго - ду - вав си - на Са - ву
 ко - за - кам на сла - ву. Та зго - ду - вав
 си - на Са - ву ко - за - кам на сла - ву.

«Про дівку-бранку» — бандурист Остап Калний з Полтавщини²⁴:

№ 101



Переконавшись в існуванні у псалмах «хроматизованих звуко-рядів», споріднених із т. зв. «думовим ладом», повернемося до питання про причини схожості мелодій у псалмах О. Вересая. Відповідь знайдемо в рукописах В. Харкова, який досліджував кобзарсько-лірницьку традицію на Слобожанщині в першій половині ХХ ст. Познайомившись із бандуристом М. Христенком, він помітив, що той «як псалом, так і «веселеньких» співає на одну, або на дві якихось улюблених і звичних мелодій»²⁵. Те саме стосовно «веселеньких» знаходимо і в репертуарі О. Вересая («Козак», «Ой, їхав не заїхав», «Кисіль» № 92²⁶ і т. ін.).

Ще одне цікаве свідчення стосується тлумачення народного терміна «заплачка», що означає твір, який музикознавці трактують виключно як вступну частину думи. В. Харків писав: «Є дві манери виконання псалем та притч (дум. — В. К.): „одиначно“ або „на заплачку“ і дуєтно (вдвох чи гуртом)... Слово „заплачка“ в лірників відповідає слову „жаліб“, „під жалібний голос співати...“ Співають „на заплачку“ псалми чи притчи (в формі речетативу), лірник робить павзи, не завжди рахуючись з синтаксичною та віршовою будовою. Мелодія „заплачки“ однотипна (підкреслення моє. — В. К.) для всіх псалм його репертуару, але в кожного вироблена своя відмінна... Коли ту саму псалму співають вдвох чи втрох... співають значно повільніше і на відмінну мелодію, іноді навіть зовсім неподібну до „заплачки“. В двоголосому виконанні співають майже все у терцію. Можна думати, що спів удвох і його мелодії є типу пізнішого (підкреслення моє. — В. К.)»²⁷.

Раніше імпровізаційна манера виконання вважалась притаманною виключно думам, однак вище наведена цитата свідчить про широке використання імпровізації і в інших виконавських жанрах. «Зв'язки традиції та імпровізації у фольклорі цікаві, зокрема, у тих жанрах, де творчість невід'ємна від народно-професійного виконавства», — зазначала С. Грица²⁸.

Мелодії, наспівані О. Вересаєм, переконують у широкому застосуванні імпровізацій. Приклади такого виконавського стилю можна знайти при порівнянні мелодійних варіантів, зафіксованих М. Лисенком у творах релігійного змісту (див. нотні зразки №№ 89, 90: «Про правду» (3-й, 4-й такти; 1-й–4-й такти у порівнянні з 5-м–8-м тактами); «Ой горе, горе»: 1-й–4-й такти у порівнянні з 5-м–8-м тактами).

Елементи такої багатоваріантності знаходимо у псалмах «Про страшний суд», «Син блудящий», «До часнього живого чоловіка», а також у піснях інших жанрів (принаймні у тих творах, де занотований матеріал має більше одного куплета або де мелодійні зміни (варіанти) перебувають у межах одного куплета).

Традиція імпровізації була зафіксована також В. Харковим у світських жанрах кобзарсько-лірницького репертуару: *«Тож трудність запису лірницьких і кобзарських вокальних та інструментальних мелодій полягає не в тому, що вони швидко грають та співають з дрібними мелізмами, а в тому, що вони безконечно варіюють мелодії, і вдруге не переграють і не переспівують так, як перший раз»*²⁹.

Усе це підтверджує висновки про існування в старцівському виконавстві певної системи імпровізаційного мислення при формотворенні у переважній більшості співаних жанрів. Методика відтворення при цьому була приблизно такою: співець не завчав мелодію разом зі словами, а використовував кілька добре відомих йому музично-ладових модусів, на основі яких створював мелодію, а на неї клав тексти. Таким чином, старосвітська виконавська традиція несла в собі дві рівнозначні складові: і поетичну, і музичну імпровізацію.

У деяких регіонах України ще в кінці XIX – на початку XX ст. зберігалось досить стійке й етнічно виразне відчуття музики, тому т. зв. «думові звукоряди» сприймалися слухачами й виконавцями без жодного внутрішнього психологічного спротиву. Якщо учень у дитинстві мало чув пісень з подібними музично-ладовими особливостями, то роки, проведені з пан-майстром та іншими старцями, швидко призвичаювали його до старосвітської музики. Після кількох років панотчого вишколу, наслухавшись та засвоївши як словесні, так і музичні складові, учень був готовий до оволодіння «псалмоплачами», сприймав їх як цільну форму.

Саме такий спосіб виконання і дозволяв кобзарям та лірникам не перетинатися із загальнонародним («вулишним») репертуаром.

III.

ЗВУКОРЯД, РЕЧИТАТИВ, МЕЛІЗМАТИКА

Аналізуючи самобутність старосвітської виконавської кобзарсько-лірницької традиції, помічаємо її три найважливіші особливості: звукоряд, речитатив та мелізматика.

Оскільки ця тематика достатньо висвітлена музикознавцями, наведемо лише кілька думок із праць провідних дослідників, які, можливо, змусять нас дещо по-новому глянути на проблему і більш відповідально ставитися до оцінки виконавської традиції.

М. Лисенко про думи «Про Хведора Безродного» та «Про удю»: «...всі вони були проспівані в гамі з основним тоном *d* (*ре*)...» і становлять «...видозміну діатонічної гами, котра у слухача створює враження гармонійної мінорної гами. Протягом цілої думи характер цього мінору є скрізь наполегливим за винятком лише кількох місць; власне 3–4 рази протягом цілої думи виконавець повертається до гами дорійського ладу; після цього діатонізм знову тьмяніє через підйом сьомого ступеня діезом на півтону (*cis*) та пониженням шостого на півтону (*бемоль*). Повний виняток у бік чистого діатонізму становить одна музична фраза, яка виконується лише на бандурі в середині співу як *refrain*... Фраза несе на собі всі ознаки чистого діатонізму, причому в гамі міксолідійського ладу»³⁰.

Ці зауваження М. Лисенка потребують певних коментарів:

1. Висновки стосовно основного тону (*ре*) та слухових вражень щодо гармонійного мінору є досить суб'єктивними. У повному звукоряді тональності (*ре, мі, фа, соль, ля, сі-бемоль, сі-бекар, до, до-діез, ре, мі, фа, соль*) для створення основного мелодійного малюнка переважно вживаються музичні звукоряди у межах квінти чи кварта:

№ 102



Їхня інтервальна теситура залежить від впливу сильних ступенів. Так, при перевагах тону «*ре*» вибудовуються лади у межах кварта (у висхідному русі, що важливо для думової мелодики), який підтримується звучанням музичного супроводу на кобзи «*ре—ля*»:

№ 103



Саме звукоряд (а) і створив у М. Лисенка враження гармонійного мінору. Проте потрібно враховувати, що основа мелодії будується саме в межах квартового звукоряду з характерною підвищеною секундою. Навіть тимчасове розширення діапазону мелодії вгору та збільшення звукоряду до сексти ніяк не переконує в тому, що мелодія відповідає гармонійному мінору.

№ 104



Крім того, переважна більшість кадансів у ре-мінорній підлеглості закінчується не тонікою, а квінтовим тоном «ля», що є досить непереконалим виразником тонічності. Зупинка на цій ноті у кадансі навпаки створює відчуття домінантового тяжіння до соль-мінору, а подальший виклад мелодії, підкреслений інструментальним супроводом на кобзі «ре-соль», ще більше сприяє такому тональному сприйняттю.

№ 105

Спів

Кобза

Сильний ступінь «соль» підпорядковує собі такі музичні звукоряди:

№ 106



Тимчасове розширення цього звукоряду вгору до інтервалу октави (а) створює повноцінний соль-мінор із підвищеними IV та VI ступенями.

№ 107

Звукоряд

Можливо, саме через це Ф. Колесса зазначав: «Мелодії дум *Ост. Вересая* краще можна б зрозуміти, коли за основний тон скали приймемо *g...*»³¹.

Однак для кращого розуміння ладової виразності Вересаєвих дум варто згадати іншу думку Ф. Колесси: «В рецитаціях М. Кравченка зустрічаємо по три й чотири фрази підряд, що спираються на домінанту так, що на хвилину забувається властива тоніка (а), і мелодія переходить в *e-toll...* Оця постійна боротьба двох крайніх тонів квінти за панування над мелодією надає кобзарським рецитаціям особливого характеру і вдержує увагу слухача в безнастанному напруженні»³².

№ 108

Спів

Кобза

Із сво-ї-ми си-на - ми³ го-во - ри - ла То ма-ла вдо-ва три си - ни,
 як яс-ні - ї со-ко - ли. Гей! То во-на їх до у-ма го-ду-ва - ла,
 ми - ло - серд - но - го Твор - ця, ей, про - ха - ла.

2. «Гама дорійського ладу» (ре, мі, фа, соль, ля, сі-бекар, до, ре) не проглядається. Принаймні, її немає «3–4 рази протягом цілої думи». У кращому разі 2–3 рази протягом обох дум. Але при такій кількості фрагментів теза про дорійський лад видається не зовсім коректною.

3. Що стосується гами «міксолідійського ладу»³³:

№ 109

Варто звернути увагу, що нотні приклади в автографі роботи М. Лисенка «Ноты к думам и песням исполняемым О. Вересаем» містять лише три зразки перегр. Один з них — до думи «Про Хведора безродного»:

№ 110



Два інших – до думи «Про удову і тьох синів»:

№ 111

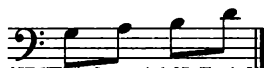


№ 112



Про який четвертий зразок перегри, на який спирається М. Лисенко у своїй роботі «Характеристика особливостей дум та пісень...», невідомо. Можливо, це ще одна редакторська помилка, подібна до тієї, що свого часу призвела до критики О. Фамінцина з боку Г. Хоткевича *. Оскільки зразки перегр не є відповідними, а кілька звуків четвертої перегри не відповідають поняттю «музична фраза», про яку згадує М. Лисенко, то робити якісь висновки про «міксолідійський лад» немає підстав.

№ 113



Дума «Про Хмельницького та Барабаша», записана від бандуриста Павла Братиці, не справила на М. Лисенка враження, мабуть, тому в анотації він обмежився лише стислою узагальненою характеристикою. Відкинувши фортепіанний супровід та взявши до уваги виключно мелодію думи, можна визначити звукоряд цього твору: *мі, соль-дієз, ля, сі, до, ре, ре-дієз, мі*, тобто неповний ля-мінор із долішнім ввідним тоном та підвищеним IV ступенем ³⁵.

* Стосувалася вона назв струн на кобзі О. Вересая. У публікації М. Лисенка «Українські народні інструменти», на яку спирався О. Фамінцин («Зоря», Львів), 5-та струна називалася «терція», а 6-та – «прійма»³⁴. У пізніше написаному М. Лисенком рефераті «Характеристика особливостей дум та пісень...» 5-та струна помилково названа «прійма», а 6-та – «терція». Такою помилковою термінологією користувався згодом Г. Хоткевич.

Серед інших найбільш важливих особливостей виконання дум М. Лисенко називає:

а) «прикрашання мелодії (мелізми)...» — «У цьому відношенні українська мелодія має багато спільного з характером співу східних народів. Такі ж самі інтервали, навіть до чверті тону, трапляється підмітити у співі й навіть у супроводі кобзаря. Такі прикраси існують у різноманітній, простій і складній формі, чи то у вигляді окремого форшлагу, чи то подвійного, чи навіть потрійного і більше з характерними особливостями підйому й пониження тону як у гамі. Багато фіоритур майже невловимі для запису, настільки вони дрібні, причому вже навіть схоплені вони виходять на клавішах незрівнянно грубішими, втрачаючи у своїй прозорості й злитності»³⁶.

б) речитатив — «уся суть, увесь глибинний інтерес музики історичних дум міститься в музичній декламації», яка «складається з... сухого речитатива (те, що називають промовлянням)». «У числі засобів вищої експресії, для вираження дикої, пекучої скорботи можна відмітити крик, лемент, власне ноту в голосі, не вдягнуену навіть у музичну оболонку»³⁷.

П. Сокальський, орієнтуючись на Лисенкові нотні записи творів О. Вересая, визначив кілька характерних звукорядів:

a, b, c, d, e, f, gis, a
a, b, c, dis, e, fis, gis, a
*a, b, c, dis, e, f, gis, a*³⁸.

О. Фамінцин у своїх працях наводив «такі своєрідні гами, виведені з мелодій, які наспівував Остап Вересай»³⁹:

g, a, b, cis, d, e, f, g
g, a, b, c, d, e, f, g
g, b, c, d, es, fis, g
g, b, c, d, es, f, g
g, as, b, c, d, es, f, g
g, as, b, c, d, es, f, g

Щодо виконавських особливостей, то О. Фамінцин також зазначав, що:

а) «...наспівування пісень, відомих у нас у літературі під назвою дум, монотонне і сумне».

б) «...надзвичайно характерну рису співу... становить вживання дрібних, ледве уловимих мелізмів, які складаються з швидких голосових фігур, що прикрашають мелодію»⁴⁰.

М. Грінченко зазначав: «Мелодичний матеріал думи викладається в певній інтонаційній сфері, що й дає той тоноряд, в межах якого творить народний співець. У кожного кобзаря він свій, властивий його голосовим даним і традиціям вокального виконання, який співець набув у роки свого учеництва.

Ось таблиця тонорядів різних народних співців:

Михайло Кравченко: e1, gis1, a1, b1, c2, dis2–(d2), e2, fis2, g2

Остап Барь: g1, a1, b1, cis2, d2, e2, f2, d2

Платон Кравченко: fis1, g1, a1, b1, cis2–c2, d2, c2, f2, d2.

Остап Кальний: a1, b1, c2, dis2–d2, e2, fis2, g2, a2.

Явдоха Пилипенко: f1, g1, as1, b1, b1, c2, d2, es2.

Антін Скоба: f1, gis1, a1, b1, c2, dis2–d2, e2, fis2–f2, g2, a2.

Олександр Гришко: e1, gis1, a1, b1, c2, dis2–d2, e2, fis2–f2, g2.

Іван Скубій: fis1, g1, a1, b1, cis2–c2, d2, e2, f2.

e1, gis1, a1, b1, c2, dis2–d2, e2, fis2–f2, g2.

Микола Дубина: a1, b1, c2, dis2–d2, e2, fis2–f2, g2, a2.

g1, a1, b1, cis2–c2, d2, e2, f2, g2.

Опанас Сластьон: G, H, c, d, es, fis, g, a, b, c1

A1, B

G, A, B, cis–c, d, e, f, gis–g, a, b, c1, d1.

Семен Готвань: gis1, a1, b1, c2–cis2, d2–dis2, e2

Гнат Гончаренко: d1, e1, f1, gis1–g1, a1, b1, c2, d2.

Артем Пасюга: e, f, gis, f, b, c1, d1, e.

Петро Древченко: c, d, es, f–fis, g, a, b, c1, d1.

Остап Вересай: d1, g1, a1, b1–b1, cis2–c2, d2, e2, f2, g2.

Усі ці тоноряди можна привести до одного типового. Критерієм для цього ми маємо певні функції кожного окремого тону, його питому вагу у всій лінії мелодично-інтонаційного розгортання музичного матеріалу. Цей типовий мелодичний тоноряд думи може виглядати так:

№ 114.⁴¹



Щодо інших основних виконавських особливостей, то, на думку М. Грінченка,

а) «основним виразовим елементом музичної мови дум є речитатив, омузикалена декламація»⁴²;

б) «з інших моментів, які впливають на характер мелодики дум, є прийом широко розвинутої орнаментациї мелодичної лінії, застосування в ній найрізноманітніших мелізматичних прикрас. Часті вживання Prallitriller'a, Mordent'у, мелодичних фіоритур із квінтоль, секстоль і септоль, форшлагів та інших прикрас збагачують мелодичну лінію, надають їй особливого колориту і разом з тим впливають на підсилення її емоціональності»⁴³.

Ф. Колесса зазначав у свою чергу, що «мелодія рецитації М. Кравченка і інших співців миргородської групи ґрунтується на дорійському ладі з малою секундою між другим і третім та шостим і сьомим ступенями. Цей лад підлягає в кобзарів такий модифікації, що його четвертий ступінь звичайно підвищується на півтону, в наслідок чого з'являється ще одна мала секунда (між четвертим і п'ятим ступенями) та збільшена секунда (між третім і четвертим ступенями); оця хроматизація ладу надає кобзарським рецитаціям орієнтального характеру:

№ 115⁴⁴



...Порівнюючи кобзарські рецитації в усіх 15 варіантах, вміщених у нашому виданні, та втягаючи до цього порівняння ще й два варіанти, записані Лисенком від Ост. Вересая (з Полтавської губернії) і П. Братиці (з Чернігівської губернії), переконуємося, що мелодії дум в усіх знаних дотепер варіантах спираються на так званому церковному середньовічному дорійському звукоряді (dorische Kirchentonart), з тією модифікацією, що четвертий ступінь цього звукоряду найчастіше підлягає хроматичному підвищенню на півтону вгору, так, що чистий дорійський лад з'являється в кобзарських рецитаціях доволі рідко»⁴⁵.

№ 116



За висновками Ф. Колесси, до основних виконавських особливостей також належить те, що

а) «мелодія думи має форму речитативу, що пристосовується вповні до потреб тексту, до ритму слів, передаючи по можливості вірно природну декламацію й ілюструючи музикою текст в далеко більшій мірі, ніж це можливо в звичайних піснях». «Кобзар, рецитуючи думу, то прискорює, то уповільнює темп, рецитація часто переходить у вільне *rubato* або й *parlando*»⁴⁶;

б) «прикрашування мелодії тонкими мелізмами-„мережанками“, якими любуються кобзарі»⁴⁷.

С. Грица писала про те, що «мали рацію М. Лисенко, Ф Колесса, визначаючи за провідний у думах лад: (gis), a, b, c, dis, e, fis, g (дорійський з підвищенням IV і VII ступенями). Проте їхні висновки не можна вважати вичерпними. Вже К. Квітка, аналізуючи думові рецитації з Поділля, підкреслив, що зазначений лад не єдиний у цьому жанрі»⁴⁸. «Типовий для дум хроматизований дорійський лад слід трактувати, як інваріант, який в реальному звучанні має багато видозмін.

І. Скубій з Полтавщини:

e, gis, a, b, c1-cis1, d1 – dis1, e1, f1-fis1, g1, (a1).

Н. Колісник з Харківщини:

gis, a, b, c1-cis1, d1, e1, f1-fis1, g1.

Г. Гончаренко з Харківщини:

d, e, gis-g, a1, b1, c1, d1.

Мелодичну організацію відзначених речитативів співців визначає взаємодія квартових і квінтових ланок зі змінними третіми і четвертими ступенями, від чого й виникає повний або майже повний хроматизований лад»⁴⁹. «Характерними ознаками класичної композиції дум є нерівноскладовий вірш і музична декламація»⁵⁰.

IV. ДУМИ ТА БИЛИНИ

Існування музично-ладової багатоваріантності в думках не викликає сумнівів. Навпаки, було б дивно, якби народні співці-музиканти у своїх імпровізаціях обходилися одним-єдиним взірцем.

Дивним видається інше — наполегливе вживання у свідомість громадськості застарілої тези про спільність українських дум та російських билин * і, відповідно, наполегливий пошук доказів цього — діатонічного «думового» звукоряду.

Правда, у такому разі виникає запитання, чим є такі поодинокі зразки творів, наведені у роботі С. Грици, як, скажімо, записана «у другій половині XIX ст. в Суразькому повіті, Чернігівської губернії... билина „Себряк“». Майже ідентичну за текстом зафіксував на початку XX ст. у Полтавській губернії М. Янчук, чи, наприклад, «дві думи, записані Квіткою на Поділлі, які нічого спільного з плачем не мають... За ритмічною організацією і мелодикою у стилі середньовічних речитативних наспівів, підпорядкованих силабіці вірша, діатонічним складом ці мелодії близькі до билинних та обрядових»⁵¹.

Очевидно, ставитися до таких зразків треба дуже обережно. По-перше, не встановлено походження їхніх виконавців; по-друге, поодинокі зразки не є свідченням наявної традиції; по-третє, цілком ймовірно їхнє штучне створення під впливом поширеної серед інтелігенції думки про спільність дум та билин **; по-четверте, не зрозуміло,

* Термін «російські билини» є цілком коректним, оскільки за свою довгу і складну історію ці «билини» давно втратили свою руську (власне давньоруську) музичну характерність, замінивши її на північноросійську (де й були, зрештою, записані у XIX ст.). Незалежно від того, чи йдеться в них про період Київської Русі, чи ні, за своїм етнічним світосприйняттям вони є виразниками російської культури, тому будувати на них якусь давньоруську модель та ще й прив'язувати до них українські думи, намагаючись хоч якось створити «спільну колиску», — справа сумнівна й невдячна.

** Як приклад можна навести виконання дум Г. К. Ткаченком, який оволодівав грою на бандурі в першій половині XX ст. — у натуральному мінорі, без мелізматики. Тут жодним чином не йдеться про збереження виконавської традиції, оскільки «останній старосвітський бандурист», як називали Г. Ткаченка, не проходив старцівського вишколу, а лише слухав кобзарів у Харкові на Університетській гірці і, за його ж власними словами, намагався «схопити саму систему гри».

про яку мелодику «у стилі середньовічних речитативних наспівів» іде мова. Якщо йшлося про зразки західноєвропейського чи церковного співу, то як перші, так і другі мають спільного із українськими думами не більше, аніж англійська «бандора» з українською бандурою. А якщо мова йшла про т. зв. «билини», то відомо, що їхні мелодії записані щонайраніше у кінці XIX ст. Наведемо висновок О. Міллера з його публікації «Малорусския народныя думы и кобзарь Остап Вересай»: «...я поставив собі на меті дошукатися в думах хоч якихось помітних слідів давнішого героїчного епосу. Але мені тоді ж довелося визнати, що результат моїх пошуків був вельми бідний»⁵².

Незважаючи на всілякі спроби відмовити старосвітській виконавській традиції у самобутності, або, іншими словами, «гомеризувати» чи «боянізувати» українське старцівство, воно виявилось цілком самодостатнім явищем духовної та світської культури, а тому й не потребує штучного приєднання до елементів чужого культурного середовища, тим паче в руслі певної ідеології.

Особливості та певна унікальність життя й суспільного статусу старців в Україні вимагають для розуміння відмови від звичних уявлень та стандартних оцінок. А тому і т. зв. «хроматичні лади» треба розглядати як особливість українського музичного чуття.

Незрячі співці-музики своїм тонким слухом відчували півтонові звукові відстані, відповідно, володіли більшим звукорядом, за допомогою якого складали свої мелодійні імпровізації*. Діатоніка все ж гальмувала розвиток виконавства. Прикладом спроб вирватися за межі неповороткого діатонізму стало штучне створення хроматичного музичного інструментарію та академізація репертуару «андреєвської» виконавської системи.

* Уявіть собі умовну клавіатуру фортепіано, де є лише ряд білих клавіш, але дають вони ось такий, частково хроматизований (умовно кажучи, із вкрапленням чорних клавіш), звукоряд:

№ 117



Саме такими – хроматизованими – і були старосвітські звукоряди.

Однак, якщо діатонічні кварто-квінтові звукоряди відповідають більш давньому музичному мисленню, то питання лише в тому, що одні народи пройшли цей етап, а інші залишилися на ньому. Скажімо, індійська вокальна та інструментальна виконавська традиція набула своєї чвертьтонової виразності у такі давні часи, що було б смішно з'ясувати первинність чи вторинність діатонізму або хроматизму. Цілком імовірно, що українські виконавські традиції сформувалися значно раніше, ніж ми собі уявляємо, і порівняння з російською музичною фольклористикою є некоректним.

Своєю непересічною діяльністю старцтво давно мало б заслужити всевітнє визнання, справа, зрештою за малим — за наполегливою дослідницькою роботою вітчизняних музикознавців.

V.

ДУМИ-ПЛАЧІ Й ДУМИ-ПСАЛЬМИ

Щодо походження українських народних дум, то варто згадати, що з цього приводу зазначав Ф. Колесса:

а) *«Дальшу аналогію до вільного ритму українських народних дум також можна б убачати в рецитаціях церковних відправ»⁵³;*

б) *«Архаїчні признаки у мелодиці й ритміці дум вказують на глибоку старину кобзарських рецитацій та на їх тісне споріднення із найстаршими зразками української народної поезії, до яких належать безперечно похоронні голосіння»⁵⁴.*

Існування двох різних за стилістикою викладів дум першим помітив М. Лисенко: *«Весь матеріальний зміст малюнка складається із двох типових та різко відмінних однієї від одної колін: 1) сухого речитативу, збудованого на повторенні основного тона гами... Друге коліно складає музичну фразу... забирає голос співця до високого регістру... з додатком найдрібніших голосових прикрас (мелізмів)... приводить... до закінчення тією мелодичною фразою, якою звісно закінчується кожний музичний період»⁵⁵.*

Цю думку продовжив Д. Ревуцький: *«Характерна дума має два головні елементи співу: так звані „речетатив“ і „плач“.* Речетатив повторює основний тон гами майже стільки разів,

скільки складів у реченні, і тільки останні склади підвищує на кварту або іноді на квінту. „Плач“ же збирає голос співця в горішній регістр і в виконанні кожної ноти, міцно акцентованої з додатком найдрібніших голосових прикрас (мелізмів)»⁵⁶.

Пригадаймо, що серед автентичних назв дум найбільш поширеними були т. зв. «козацькі псалми» та «невольницькі плачі», які в побутовому спілкуванні старці скорочено називали «козацькі» та «невольницькі». Зауважимо, що окремі виконавці зберігали відчуття жанрових відмінностей між різними думами. Так, бандурист І. Кравченко-Крюковський згадував думу «Про соколя»: «Оце тільки одна невольницька називається, а то всі козацькі»⁵⁷.

Тож зупинимось уважніше на двох шляхах формування думового виконавства. У козацькому середовищі XVI ст., де одним з основних пріоритетів був захист православної віри («За віру, браття, за віру!»), «козацькі псалми» могли народитися під впливом церковних відправ*. «Невольницькі плачі» могли бути наслідуванням ритуалів «похоронних голосінь».

VI:

«НЕВІЛЬНИЦЬКІ ПЛАЧІ» ТА НАРОДНІ ГОЛОСІННЯ

«З сивої давнини й до наших днів не перестає лунати під час похоронного обряду той плач, що в природньому виконанні набуває словесної й декламаційно-співочої форми в голосінні, яким провожають мерця до могили кривні його родичі, часом і сторонні люди, а колись було й наймані плакальниці», — писав у першій половині XX ст. М. Гайдай⁵⁸. Саме він слідом за Максимовичем та Колесою зазначав, що «своєю вільною пісенною формою (мелодійна рецитація й нерівне складочислення віршової будови) голосіння наближаються до українських дум та жебрацьких „прозьбувань“»⁵⁹.

* Церковні відправи — ось, до речі, єдина реальна та; на жаль, не фольклорного походження можливість використання діатонізму в думах.

Звернемось до публікації О. Мурзіної «Українські голосіння – афект і формотворення»: «...плач, тужіння на Полтавщині, заводи в Галичині, вичитання на Волині, йойкання в Карпатах, причот на Курщині — все, що можна обійняти академічним поняттям ламентация, відбувалося не лише в час поховання, але і в інші календарні терміни. На півночі Рівненської області до цього часу зберігається звичай „у голос“ тужити за своїми рідними на Трійцю»⁶⁰.

Отже, термін «плач» («плачі») вживався у народному середовищі на Полтавщині. Саме тут, на козацьких землях, той виконавський жанр, який був широко відомий ще у XVII–XVIII ст., і набув своєї характерної назви. Крім того, зауважимо, що голосіння існували ще з язичницьких часів і мали більше ритуальне (поминальне) значення. Така їхня функціональність могла підштовхнути перших старців-виконавців до використання їх у своїй практиці, що з часом еволюціонувало у певний виконавський жанр.

Старці у своїй діяльності досить часто використовували найбільш дієві форми, намагаючись вплинути на слухачів, й особливо не переймалися реакцією офіційної церкви, оскільки «похоронне голосіння — дія, начебто мало сумісна з канонами християнства. Християнська покора волі Господній, з одного боку, а іншого — гріховність розпачу та стихійного бунту проти смерті, здавалось би, не в'яжуться разом»⁶¹.

До речі, традиція голосінь не була в Україні прерогативою жінок: «...такі фрагменти, аж ніяк не поодинокі, доводять можливість чоловічих ламентаций, а це — один з доказів правомірності гіпотези Ф. Колесси щодо українських народних дум», — писала музикознавець О. Мурзіна⁶².

Але чому старці обрали саме форму «голосінь-плачів»? «Експресивне тло обряду, утворюване звуковою аурую голосіння, має свою принципово важливу функцію... феномен афекту. Нагадаймо: афект — сильне, бурхливе, відносно нетривале емоційне переживання із специфічними голосовими реакціями... Високі стадії енергетичної концентрації властиві суттєвим діям народних замовлянь... Експресивна надмірність прокладає специфічні канали зв'язку, який, за віруванням пращурів, налагоджується з тими, хто уже відійшов... Через входження

у відповідний афект плачниця ступає на край містичної дороги, що нібито в'яже світи живих і мертвих, вкорочуючи між ними відстань», – так пояснює це О. Мурзіна⁶³. Можливо, що саме про такі містичні форми впливу на слухачів ішлося у дванадцятій «Устинській книзі», про яку категорично відмовлялися розповідати кобзарі та лірники.

Розглянемо декілька нотних зразків. Зрозуміло, що записи голосінь XX ст. є аргументом умовним (так само, як і думи XIX ст. для встановлення походження дум XV–XVII ст.), проте вони дадуть нам конкретний матеріал для аналізу:

№ 118 Донька голосить за матір'ю (с. Млинище Житомирського повіту)

Ой, Бо - же, мій, Бо - же мій! Ой, ма - мо, ма - мо го - луб - ко
 Ей, на - що ви ме - не по - ки - ну - ли? Ой, з ким я бу - ду хрис - то - вать - ся
 Ой, хто ж Вам там я - єч - ко по - дасть. Ой, ма - моч - ко, ма - моч - ко,
 що я бу - ду ро - би - ти, ой, як бу - де бать - ко же - нить - ця,
 то ви тиль - ко прий - діть та по - ди - ви - тесь.

№ 119

Tempo rubato

Ой, до - ню мо - я, хто жме - не од - ві - да - є. Ой, від - киль те - бе, до - ню, виг - ля - да - ти?
 Ой, ко - му ж ти до - шло, сво - їх ді - ток ки - да - єш? Чу - жи - ї ма - тін - ки такіх не жа - лі - ти - муть.
 та бу - дуть хо - ди - ти, а як пташ - ки ще - бе - та - ти, да бу - дуть шу - кать сво - ї ма - тін - ки

№ 120⁶⁴

М. Гайдай. Народні голосіння (за матінкою)
 с. Шимковці Острозького повіту, Волинь.

Мам - цю мо - я ко - ли ми зо - ба - чим - ся? Чо - го ви на ме - не на - гні - ва - ли - ся?

Чо - му ви до ме - не не хо - че - те го - во - ри - ти
Звід - киль я бу - ду вас ви - гля - да - ти, ко - ли ви до ме - не при - йде - те?

М. Гайдай, проаналізувавши 18 записаних ним різнорегіональних зразків українських голосінь, прийшов до висновку, що *«характеристична мелодійна одмінність в українських голосіннях — інтервал збільшеної секунди»* ⁶⁵.

На думку О. Мурзіної, спорідненість голосінь із думами знаходиться *«у ... звуковисотній проекції, що характеризується амбітусом, ступеневим складом, ладовим модусом (наявністю однієї або більшого числа опор, нестійких, прохідних та глісандуючих звуків), специфічним мелодичним рельєфом та системою акцентних тонів»*. *«Інтонація українських голосінь характеризується переважно десцендентним (спадним) мелодичним рухом»* ⁶⁶.

Ось кілька зразків п'ятиступневих звукорядів різних модифікацій:

d-c-b-a-G
d-c-b-as-G
d-c-h-a-G
d-cis-b-a-G
d-cis — h-a-G ⁶⁷.

Ще одна ознака мелодичного стилю, характерного для голосінь, — *«акцентність мелодичної фрази»* ⁶⁸. *«Звуковисотний контур плачу, власне мелодика — породження музично-поетичної імпровізації, — гнучко тримається традиційних канонів і водночас залишається глибоко індивідуальним творінням»* ⁶⁹.

Таким чином, спільних рис між думами та голосіннями достатньо: це і збільшена секунда в звукоряді, і спадний рух у побудові мелодії, й імпровізаційність, і своєрідне акцентування і т. ін. Всі ці особливості дозволяють визначити «думи-плачі» серед творів схожих жанрів:

№ 121 Про азівських братів (М. Кравченко), Ф. Колесса. «Мелодії...», С. 105.

Гей, то не чор - ні хма - нас - ту - па - ли, не дроб - ні до - щі на - кра - па - ли.

Гей, то не си - ту - ма ни ста - ва Як три бра з ту - рець ко -
бу сур мен сько - тяж не
го - ро - да О - зо - ва йу... й у - ті ка ли.

№ 122 «Про сестру і брата» (бандурист О. Бар).
Колесса Ф. «Мелодії українських народних дум», С. 188.

Ой, в свя - ту - ю то не - ді - лю, ра - но, по - ра - нень - ко, то не бар - зо зо ре - ю,
а не дроб - на пти - ця ще - бе - та - то не си - ва зо - зу - ля, за... за - ку ва

№ 123 «Про удову» (бандурист П. Кравченко).
Ф. Колесса. «Мелодії українських народних дум», С. 205.

Ой, то не сос - на шу - мі - ла, то не ра - ння - я пта - шеч - ка дроб - ни - ми го - ло - са - ми ще - бе - та - ла,
в ой, ку ва

VII.

ЦЕРКОВНІ ВІДПРАВИ ТА «КОЗАЦЬКІ ПСАЛЬМИ»

Крім так званих «дум-плачів», що мали переважно спадний рух мелодії, є велика кількість творів, які виділяються в першу чергу схожістю мелодійної та ритмічної будови рецитацій в однонаправленому русі вгору з інтервальними стрибками вгору:

№ 124 ⁷⁰ «Про Хведора безродного» Лисенко М. В., С. 7

У сли ши Гос по ді у прозь бах - у мо лит вах

лю-ду цар-сько-му, на-ро-ду хри-сти ськ-му і всім го-ло-вам слу- щим,
вот на мно-гі-я до конь-ця ві До конь-ця ві-ка.

№ 125⁷¹ «Про удову», Колесса Ф. «Мелодії українських народних дум», С. 371

Ой, то ма лаж - бі три ни, мов ті яс-ні-ї - ли,
з ма-лих літ до ве- - ко-го зрос-ту при со бі дер-жа-

№ 126⁷² «Про Марусю Богуславку», Колесса Ф.
«Мелодії українських народних дум», С. 131

Гей, тамсто-я-латем-ни-цяка-мя-на-я а в тійтем ни-ціпро-бу-ва-ло сім-сотбід-нихк

№ 127⁷³ «Про Коновченка» (лірник Й. Бернацький).
Розшифровки: Онопа Т., Харків В., Гайдай М.

У го ро ді у Чер ке вао пень, ма
ма-ла во-на і ва- ка, по му-же- Ко-нов- ка.
Ось во-на го-го-ду-ва ла й ко-лис ку-ва-ла, як со-ко-ла на ру-чень-ках спи-ря-

Якщо зразків «дум-плачів» збереглася достатня кількість, то від «дум-псалмів» залишилися лише фрагменти, точніше — лише елементи, які можуть вказати на запозичення з церковних відправ.

Занотовані думи ХІХ ст. склалися начебто з двох стилістично різних музичних напрямків — відправ та плачів. Можливо, цьому передували історичні та культурні процеси, що відбувалися на теренах України: по-перше, змінилася місія та роль старцтва; по-друге, приналежність до релігійної конфесії не означала більше приналежності до етносу; по-третє, мелос «голосінь», сформований на етнічних звукорядах, був більше сприйнятливий у народному середовищі, аніж ортодоксальний діатонізм церковних відправ; по-четверте, занепад старцівських цехів, а значить,

і освіти, призвів до втрати індивідуальних особливостей виконавських шкіл і, як наслідок, — злиття двох різних жанрів в один. Тут варто пригадати слова С. Грици про «дві думи, записані Квіткою на Поділлі, які нічого спільного з плачем не мають»⁷⁴. Можливо, що ті зразки і є останніми залишками давнього виконавського жанру дум-псалмів:

№ 128⁷⁵

По-лем Чи-ги-рин-ським, шля-хом Ки-ли-їм-ським ту-ди про-єж-джав ко-зак не-тя - га.
Он у - бра - ший. Бу - ла в йо - го шап - ка бір - ка,
звер - ху дір - ка, шов - ком по - ши - та, вет - ром под - би - та.

№ 129⁷⁵

С. Грица. «Мелос...», С. 64.

У го - ро - ді, го - ро - ді Чер - ке - сі, там про - жи - ва - ла
пень - ка ста - рень - ка Гри - ци - ха на проз - ва - ні - є по му - жу Ко - пов - чи - ха.

Для порівняння візьмемо «читання у розспів», які виконуються переважно дияконом під час церковних відправ і мають назву «ектенії». «Перші згадування про моління, що стали прообразом православних ектеній, дійшли до нас із глибокої стародавності. Ще в апостольські часи під час молитовних зібрань пресвітер читав молитви над Святими Дарунками, підносив прохання до Господа про дарування духовних і тілесних благ усім, хто брав участь у богослужінні. Для того, щоб усі присутні в храмі мали можливість одночасно зі священником молитися, диякон вигуками роз'ясняв найважливіші частини служби, прилучаючи в такий спосіб народ до участі в таїнстві. З вигуків диякона, що супроводжують євхаристичні молитви, і відповідей народу виникли ектенії», — писав Д. Болгарський⁷⁶. Він вважав, що така форма відправ загалом не притаманна римо-католицькій церкві, де «головне богослужіння — ...Меса лише на початку має потрібне „Kyrie eleison“»⁷⁸, хоча й там під час читання Євангелія використовують «читання у розспів».

Тож варто звернути увагу на такі особливості виконання ектеній, як «читання на розспів»⁷⁹. Той же Д. Болгарський зазначав:

«Основне положення полягає в тому, що священник-диякон, обираючи основний, зручний для свого голосу тон, повинний дотримувати просторово-звуквисотних границь, не перевищуючи рухом голосу вгору великої чи малої секунди цілого тону (одного ступання), а вниз — малої терції (чи двох ступань). Отже, загальний діапазон екфонетичного читання не повинний перевищувати кварта. За межами цього інтервалу буде починатися уже власне спів. Тому, пам'ятаючи це правило, священник (диякон) може вільно імпровізувати у зазначених границях, даючи волю власному почуттю»⁸⁰.

№ 130



№ 131 Д. Болгарський, С. 11



№ 132 Д. Болгарський, С. 11



№ 133 Д. Болгарський, С. 13



№ 134⁸¹ Д. Болгарський, С. 13.



Наступні два приклади взято з записів репертуару церковного хору «Видубичі»^{*}:

№ 135



^{*} «Божественна літургія св. Івана Золотоустого». — «Комора». — 1998.



№ 136

Будь - мо у - аж - ні! О д - но - го ра - зу о - ди - над - цять у - че - ни - ків
 пі - шли мо - ли - мо ку - ди зве - лів їм І - сус і по - ба - чив - ши йо - го по - кло - ни - ли - ся йо - му,
 де - я - кі у - сум - ли - ся при - сту - пив - ши І - сус зав їм
 Да - на ме - ні - вс -- ка - вал - да на не - бі на зем - і - діть же нав - чай - те всі на - ро - ди,
 хрис - тя чи во - мя От ця Си на, Свя го Ду ха.
 Нав - ча ю - чи їх збе - рі - гай - те все, що я за по - ві да ю вам.
 І ось я зва ми у ці дні, до кіп ця ві ку. А міль!

Порівнюючи думи та ектенії, неминуче стикаємося з тією ж проблемою, що й при порівнянні дум та билин, – різний період їхнього запису. Якщо церковні відправи практично не змінювалися і виконуються нині так само, як і в XVI ст., то музично-виконавська стилістика дум за цей час зазнала значних змін.

Отже, порівнявши думи та ектенії, ми побачимо:

– звукоряди фрагментів дум (нотні зразки №№ 128; 129, 124; 125; 126; частково № 127) – відповідні звукорядам у зразках ектеній (нотні зразки №№ 130–136);

– діапазони – не відповідні;

– особливості мелодійної будови (повторення одного звуку) – відповідні;

– ритмічна будова мелодії дум (№№ 128; 129; 127; частково № 124) – відповідні, а у зразках (№№ 125; 126) – не відповідна;

– манера виконання (мелодичний речитатив) – відповідна;

– спосіб виконання (імпровізаційний) – відповідний.

Таким чином, спільних рис між зразками дум та ектеній виявилось вдвічі більше, аніж відмінностей, тому теза щодо походження дум від ектеній має право на подальше дослідження.

Незалежно від того чи іншого варіанту походження дум — чи від «плачів-голосінь»; чи від «псалмів-відправ» — спільною була причина їхньої появи, яку дуже точно визначив Ф. Колесса: «Не бажання... насолоди визвало появу й співання дум, але висші політичні й релігійно-моральні інтереси»⁸².

VIII.

КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА МАНЕРА СПІВУ

Одним із найменш відомих і найбільш суперечливих питань у вивченні старцівської виконавської традиції є особливості кобзарсько-лірницького співу. Проблеми виникли на початку ХХ ст. з появою бандуристів-аматорів та бандуристів академічної школи. Як перші, так і другі вважали за необхідне, виконуючи в супроводі бандури українські пісні та романси, використовувати академічну манеру співу. Вважалося, що сила, тембр, постановка голосу і т. ін. є обов'язковими чинниками для будь-якого співака, а значить, і для бандуриста. З появою у 80-х роках ХХ ст. Київського кобзарського цеху та проведенням його членами науково-дослідницької діяльності з'явилися протилежні думки. Певний час побутувала уява про кобзарсько-лірницький спів (незалежно від жанру) тихим голосом із заглибленням у власні відчуття. Створювалися навіть різні теорії про «медитативність» кобзарського співу і т. п. До таких висновків підштовхували дві речі: з одного боку, окремі документальні свідчення щодо кобзарсько-лірницької манери співу псалмів, а з іншого — наслідування манери співу Г. Ткаченка, М. Будника.

Тут необхідно зауважити, що Г. Ткаченко, по-перше, ніколи не наполягав на такій манері співу, навіть навпаки, часто повторював, щоб «не копіювали» його, оскільки він уже в похилому віці. По-друге, він наполягав, щоб перед тим, як «виходити з бандурою на люди», потрібно добре вивчити мелодію, чітко вимовляти слова, виразно акомпанувати. По-третє, щодо манери співу Г. Ткаченко неодноразово підкреслював своїм учням, що «кобзар не співає, він — переживає!». Таким було його

зауваження до манери співу академічних бандуристів: крик, особливо на верхніх нотах, активне використання голосу, формальне ставлення до характеру пісні, слів та музики не сприяли ознайомленню слухачів з традицією кобзарського виконавства, а мали роль скоріше концертно-театральних ефектів.

М. Будник, як засновник Кобзарського цеху, навчав своїх послідовників виготовляти народні музичні інструменти та співати у їхньому супроводі. У процесі навчання учні переймали його специфічну манеру співу та прийоми гри. Не маючи особливих вокальних даних, Микола Петрович виробив свою манеру виконання, у якій вдало використовував навіть музично-інтонаційні неточності для створення імпровізаційної мелодійно-речитативної характерності. Саме тому його авторські монологи-імпровізації справляли таке незабутнє враження. Але та манера співу була притаманна саме М. Будникові. Будь-яке наслідування приводило лише до примітивного повторювання, а отже, й тиражування тієї манери співу, яка загалом не була характерною для виконавської традиції.

Стосовно голосових даних (сили та гнучкості голосу, специфічного автентичного звуковилучення і т. ін.) інформації обмаль. Кобзарі та лірники XIX – початку XX ст. з Харківщини визначали якість голосу в того чи іншого старця терміном «гортань» («краща чи сильніша гортань») ⁸³. Постійний спів різножанрових творів розвивав «гортань», виробляв гнучкість, необхідну для повноцінної виконавської діяльності. Мабуть, тому, що цей процес відбувався протягом довгого часу, кобзарі та лірники мало про нього розповідали.

Якоїсь особливої манери кобзарського співу (на зразок автентичного чи академічного) не було. Прийшовши в «науку», учень від свого пана-майстра набував знань, як виконувати ту чи іншу пісню, а релігійна спрямованість навчального репертуару накладала відбиток на його манеру співу (те, що Г. Ткаченко називав: «кобзар не співає, він переживає»). Однак незаперечно те, що специфіка «ходок» – старцювання не тільки по хатах, але й на вулиці, ринку, ярмарках, отпустах і т. ін. – вимагала значної сили голосу, інакше старцівське виконання навряд чи почули б слухачі.

Крім того, не було і не могло бути єдиної манери співу, оскільки кожний пісенний жанр мав власні вимоги і, відповідно, різні традиції виконання. Так, скажімо, просіння, «жебранки», «подяки», псальми, канти, за словами кобзарів та лірників, виконувалися із *«сумом, з жалощами... без крику, походить на голо-сіння»*⁸⁴, тобто тихо, тужливо, із заглибленням у свій внутрішній стан та прагненням передати його слухачам. Зрозуміло, що при такому співі дуже важливою була артикуляція, інакше слухачі, не розуміючи текст, втрачали інтерес до твору, а отже, співіснування виконавця і слухача на єдиній духовній хвилі не відбувалося.

Для манери виконання дум характерними особливостями є: володіння музичним речитативом та стилістикою «голосінь», яка, за висловом М. Лисенка, *«забирає голос співця у горішний ре-гистр... з додатком найдрібніших голосових прикрас (мелізмів)... Вони — спосіб „додати жалощів“»*⁸⁵. До інших засобів виразності, притаманних думам, М. Лисенко додає вже згадувані *«крик, ле-мент, власне нота в голосі, не вдягнуену навіть у музичну обо-лонку»*.⁸⁶ Інший дослідник XIX ст., О. Міллер, прослухавши думи у виконанні О. Вересая, писав: *«...думи... співають пристрасно... Пристрасний спів дум надає їм відтінку ліризму, незважаючи на те, що в їхньому змісті переважає епічний стрій, а лі-ричні місця трапляються рідко»*⁸⁷. М. Костомаров у свою чер-гу зауважував, що думи *«не відрізняються монотонністю би-лин — це все ж таки спів: бандуристи не всі думи виконують одним і тим же голосом і прагнуть надати різноманітної екс-пресії підвищенням чи пониженням голосу, пришвидшенням чи уповільненням співу... Всі вони сповнені почуттів і мають за головну мету викликати почуття. Ця ознака дум кидається в очі навіть більше, аніж у піснях»*⁸⁸.

При виконанні жартівливих пісень були свої правила: *«Співаючи „веселенької“, лірник, як здається зразу, зовсім нехтує мелодію, недбало до неї ставиться. Але переслухав-ши... знаходимо спільні риси. То він веде мелодію правильно, то ніби проказує на однім тоні, то переходить до інтонації оповідальної, мішаючи її зі співом, то додає теж спільні з ін-шими лірниками смішліві репліки, щоб викликати у слуха-ча більш задоволення... збільшення та зменшення сили голосу,*

вигуки з характеристичним glissando, вимова поодиноких слів з особливим притиском, ніби смакуванням... спів багатий на варіації. Переграючи танець, лірник інколи приспівує кілька слів (переказом)...»⁸⁹.

Таким чином, особливості практичного застосування творів різних жанрів впливали на манеру співу та гри старця. Отже, старосвітський співець-музикант був універсальним виконавцем, який володів не тільки різножанровим матеріалом духовного та світського репертуару, але й притаманною цьому матеріалу виконавською стилістикою.

Розділ восьмий

**ОБРЯДИ ТА РИТУАЛЬНІ ДІЙСТВА
У СТАРЦІВСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

*«Як вивчить майстер хлопча грать
і той одходе од майстра,
то майстер дає знать нищій братії,
„що от у мене хлопець добре грає,
пора вже єму й хліб дати;
приходьте до нас на одклінщини“».*
Панотець І. Кравченко-Крюковський

Дослідження старцівських ритуальних обрядів як однієї з невід'ємних рис кобзарсько-лірницької інституції могло б прояснити мету та внутрішній устрій старцівських осередків. Переважна більшість дослідників ХІХ — початку ХХ ст. намагалися не порушувати тодішнє уявлення про діяльність кобзарів та лірників і, відповідно, недостатньо уважно поставилася до цього питання. П. Тіханов, В. Боржковський, К. Студинський (Вікторін), А. Грузинський, Є. Романов, П. Петров, І. Абрамов, П. Єфименко, Д. Ревуцький, К. Квітка та ін. спрощували описи автентичних звичаїв («старого закону»), створюючи тим самим у читачів враження про те, що обряди «одклінщини-визвілки» були чимось на кшталт музично-виконавського екзамену, як писав П. Тіханов, *«проводиться іспит бажаючих вступити у товариство (лірників. — В. К.) у знанні духовних та світських пісень, необхідних у ремеслі»*¹.

Яскраві зразки різнорегіональних автентичних обрядових дій зафіксували: М. Сперанський, В. Гнатюк, П. Мартинович та частково Ф. Дніпровський.

Порівнюючи інформацію з друкованих та рукописних джерел ХІХ — початку ХХ ст., спробуємо з'ясувати такі питання:

- а) чи мають різні за народною назвою старцівські обряди різний зміст та форми проведення;
- б) наскільки суттєвими були відмінності в обрядах різних регіонів;

- в) світські чи духовні ознаки переважали у змісті та формах обрядів;
- г) первинною чи похідною була релігійна складова змісту обряду і чи не є вона наслідком колоніального статусу в недавній історії України.

До певної міри, визначивши мету обрядів, особливо тих, що відбувались після закінчення навчання («сповна навуки»), можна з'ясувати й мету діяльності кобзарсько-лірницької (старцівської) інституції в Україні XIX – початку XX ст.

Вимоги знати «звичаї та порядки» мали пріоритет перед співом та грою (навіть псалмів) в усіх ланках старцівського життя, і, зокрема, в обрядах та ритуалах, через які «вохресна братія» наче підкреслювала свій особливий статус та наближеність до Бога.

Незалежно від форм виконавства (кобзарсько-лірницької чи стихівничої) всі старцівські об'єднання мали дуже подібні ритуали. Деякі з них були схожі з церковними, що обумовлювалося традицією гуртуватися навколо обраної церкви чи ікони², інші мали власне старцівське походження – вони стосувалися бандуристів та лірників. Загалом же старцівські ритуальні дієства можна розподілити на:

- а) «вітально-молитовні» – відбувалися при будь-яких зустрічах братії чи учнів, під час «ходок» та на спільних молебнях під час старцівських зібрань³;
- б) «містичні» – наприклад, «заклинання нечистого»⁴;
- в) «висвятні» – ті, які відбувалися у кілька етапів протягом усього життя старця й характеризували, власне, його статус.

I.

ВІТАЛЬНО-МОЛИТОВНІ РИТУАЛИ

Уміння привітатися, або, як казали поліські бандуристи й лірники, «отдать честь»⁵, було обов'язковим для старців усіх регіонів України. Вивченню вітальних текстів та молитов приділялося першочергове значення під час навчання: «...як на

носу заруби наши звичаї та порядки», — наставляв І. Кучугуру-Кучеренка його вчитель П. Гащенко.

До «вітально-молитовних» звичаїв належали: привітання при зустрічі панібратії один з одним, учнів між собою та з панотцями, а також спільні молитви під час «радних» зібрань. За формою привітання («віддача честі») були однакові на всіх рівнях старцівської ієрархії, а молитви — ідентичні до церковних.

Привітання склалися з молитовного звернення, власне привітання та побажань і подяк.

Молитовне звернення було таким: *«Молитвами святих отець наших, Господи Ісусе Христе Боже наш, помилуй нас!»*. Відповідь: *«Амінь!»*. Далі звернення продовжувалось: *«Спаси Бог пан-майстра за святий Амінь, за Ісусову молитву, за Євангельське слово, за привіт Божий, за майстерську науку»*. Наступні два речення, спільні для всіх регіонів, звучали наче «пароль»: *«Мир беседі вашій!»*. Відповідь: *«С миром приходи!»*.

Далі вимовлялись, власне, слова самого привітання: *«Дай Бог здравствувать! Поздоровляю Вас з... (днем тижня за старцівськими назвами. — В. К.). Живете-можете у руцях, у нозях, у помощах своїх!»*. Якщо панотця вітав учень, то додавав: *«Благодарю панотцеві покорно за честь, за любов, за його науку!»*, на що панотець відповідав: *«Благодарю покорно, синок!»*⁶.

Наведений зразок із Полтавщини відрізнявся від ритуальних привітальних текстів подільських лірників тільки молитовним зверненням: *«Позволь, Отче небесний, поклонитися усім святым (можливий повний перелік святих. — В. К.) і праздникам не минаюцим (також повний перелік свят. — В. К.)...»*. Саме ж привітання та побажання були незмінними⁷.

На Галичині зустріч-привітання починалося традиційним: *«Слава Ісусу Христу!»*, далі переходило у розпитування про життя та здоров'я і врешті закінчувалось побажанням усяких гараздів, *«...когда Христос покажує путь — дорогу!»*⁸.

Під час «ходок» старці користувалися схожими вітально-молитовними текстами. Особлива увага приділялась хатнім відвідинам — тут існував цілий сценарій: *«Я як в хату став двері одчинять, через поріг переступать і... „Богу молитвами святих, отець наших, Господи Сусе Христе, помилуй нас!“*.

Тоді, як хто єсть в хаті читаю: „Отче наш...“, відповідають: „Амінь!“. Тоді говорю: „Спасет Бог за святий Амінь, за ...привіт Божий! Дай, Боже, здоровувать!“. Тоді поздоровляю з днем... Тоді вже довго здоровкаюсь до паничів, до панотців... Тоді починаю псалом. Як псалму проспівав, тоді читаю „Святий Божий...“ (псалтурка). Всем на здоровіє, пожеланіє на многіє літа! Тоді „Прошеніє“... на рубашечку, полотенце... Як хто шо дасть, тоді благодарность, а як нічого не дадуть, тоді: „Хай Бог дає всім добрим людям! Як нічого дати, де ж його взяти. Прощавайте, добрі люди, будьте здорові!“⁹.

II. МІСТИЧНІ РИТУАЛИ

Через особливу таємність містичних ритуалів відомостей про них украї обмаль. Практично це коротенька згадка О. Сластьона від бандуриста М. Кравченка про існування «таємних пісень, які співають лише в тісному колі сліпих членів громади, як, наприклад, пісня „Про Жачку“ (заклинання нечистого)... Пісня складається з 14 запитань нечистого і 14 відповідей Жачки (дяка?). Співають її всі присутні з незвичайним душевним підйомом; в жодному випадку її не можна обірвати, не закінчивши»¹⁰.

Те, що така пісня дійсно була, підтверджує текст, записаний П. Мартиновичем від бандуриста Хв. Гриценка: «Ой ти, Жачку, просьвіщонной по всіх школах наушонний...», а також невелике пояснення: «...се закликають, як гуляють старці, так-так єго закликають, щоб єго не велося»¹¹. Крім того, це підтверджує один із варіантів мелодії, поданий Ф. Колесою в книзі «Мелодії українських дум».

На жаль, маючи таку обмежену інформацію, ми можемо лише констатувати факт існування містичних ритуалів у старцівському середовищі.

III. ВИСВЯТНІ ОБРЯДИ

Народна термінологія зберегла кілька назв висвятних обрядів: «одклінщини» — від бандуриста Трихона Магадини¹², «одклінщина» — від лірника Миколи Дорошенка¹³, «одклонщина» — від бандуриста Петра Дригавки¹⁴, «відклінщина» — від бандуриста І. Кучугури-Кучеренка¹⁵. Такі назви були зафіксовані П. Мартиновичем у східних регіонах України — на Полтавщині та Харківщині.

Крім того, на Полтавщині від бандуриста І. Крюковського П. Мартинович зафіксував слово «визвілок»¹⁶. Цю ж назву згадує В. Гнатюк, але відома вона йому від лірників Бучацького повіту на Галичині¹⁷. Від полтавського бандуриста П. Дригавки (Древченка) П. Мартинович записав назви «висьвята» та «визволок»¹⁸. Назва «визвілка» була зафіксована К. Студинським (Вікторіним) на Галичині¹⁹ та М. Сперанським на Поліссі від бандуриста Т. Пархоменка²⁰. На Поділлі В. Боржковський записав назви «везвілка» та «визвілка», а К. Квітка — від сина та поводатора лірника Сидора Гуменюка²¹ — «визвілини».

Ще одна назва подібного висвятного ритуалу згадується у праці М. Сперанського: «*благословеніє „на всі чотири сторони“*»²².

У народному кобзарсько-лірницькому середовищі було ясне й однозначне розуміння функцій кожного «висвятного» обряду. Про це є досить багато пояснень самих співців-музик. Ось уривок із розповіді лірника М. Дорошенка з Полтавщини: «...одклінщина сама к собі, а визвілок сам к собі. Одклінщина состовається к тому, що ученик майстрові не робота як вибуде його строк, а сам собі робота... щоб усяк знав, що він честний, вибутний харашо, хурманно. Як не поставить „одклінщини“ то його в братію не приймуть... що він честі-любіві братії не воздав. А „визвілок“ состовається к тому, щоб подали єму помоч із братії. Роботніка подали єму невидючого, невченого...»²³. Бандурист П. Дригавка пояснював П. Мартиновичу, що «помоч» означала дозвіл на учнівство: «А помочі якої? Ученика...»²⁴. Як уже зазначалося, ставши у науку до панмайстра, учень повинен був виконувати різні роботи (збирати пожертви, працювати по

господарству і т. ін.), тому мати учня було економічно вигідно і розглядалося братією як суттєва допомога. Саме про це – про дозвіл мати учнів, про «поміч» економічну й фізичну – вони й просили під час «визвілки».

Розглянемо більш детально обидва «висвятні» обряди.

1.

Одклінщини

Після закінчення обумовленого терміну («термінації», як писав В. Гнатюк) навчання відбувався перший обряд, здолавши який, учень мав право старцювати, тобто самотійно заробляти гроші («мати свій хліб»). *«Як вивчить майстер хлопця грать і той одходе од майстра, то майстер дає знать нищій братії „що от у мене хлопець добре грає, пора вже ему й хліб дати; приходьте до нас на одклінщини“»*²⁵. Це право було досить умовне, оскільки дозвіл був тимчасовий – не більше одного року до наступного етапу обряду «визвілки». Крім того, обумовлювалася територія та місця, де «одклоненний» міг старцювати: *«По уставу братії мешканець одного уїзду, який навчався в іншому уїзді, мав право ходити за пожертвами у своєму уїзді, у тому де вчився та у прилежному до того де навчався; а мешканьці одного уїзду, якщо у ньому і навчалися, мають право ходити тільки по своєму уїзду... Маючий право мандрувати у трійох уїздах належав до „нищей братії“ трійох уїздів, а отримавший право на один уїзд є „братчиком нищей братії“ одного уїзда»*²⁶.

Головною метою «одклінщини» була своєрідна легалізація, засвідчення перед старцівською громадою факту відбуття навчання, бо інакше *«можуть торби порвати... шо єсть позабирають... і кончено»*²⁷. Цей обряд давав дозвіл лише на тимчасову старцівську діяльність і був своєрідним прологом до наступного, повноцінного проведення висвяти.

Після того як учень «віддав честь» та «одкланявся» братії, він повинен був підготуватися до «визволення» від «покори» своєму панотцеві і лише тоді міг увійти на рівних до «рядової панибратії». Для цього потрібно було *«...після короткої річної мандрівки... придбати*

гроші... на четвертинку горілки... а може захочеш подарунок пані-матці наділити... сам будеш знати чим панотця шанувати»²⁸.

Схожі правила, тільки без назви «одклінщина», існували в інших регіонах України. Так, галицькі лірники *«після трьох років навчання випускають на практику, аби пізнав людей, приучався розуму, зашкарувався (бо на визвілку треба мати трохи грошей)»²⁹*. Яким чином, не пройшовши обряд «одклінщини», повідомляли лірницьку братію про дозвіл на «ходки» — не відомо, оскільки сам В. Гнатюк зазначав, що *«як ...не має визвілки, то єму не дадуть просити»³⁰*. А тому, незалежно від того, існував обряд «одклінщини» чи ні (а лише «пускали на практику» в Галичині або «доходили розуму» на Поділлі³¹), але певна форма дозволу на тимчасове старцювання мала бути. Схожість мети обох обрядів, ймовірно, і призвела до того, що з часом «одклінщина» втратила свої самостійні функції, ставши складовою «визвілки». Тому лише в деяких регіонах збереглися обидві назви, у переважній більшості — тільки одна.

На день «одклінщини» учень не мав власних заощаджень, і обрядові витрати відбувалися за рахунок панотця³² чи за кошти братії (*«...дорогою куплять харчів і горілки»³³*). Тому сам процес проходив досить скромно.

2.

Визвілка

Обряд «визвілки» схожий на «одклінщину» (зокрема на Полтавщині): *«...слова однакові, так тільки на Визвілкові більше водки становляється»³⁴* та більше молитов повторюється³⁵.

«Визвілка» — знаковий обряд у системі старцівської інституції. Він надавав рівні права «рядовій братії» (братчикам з дозволом ходок в «одно-двох уездах»), якісно змінюючи їхній статус (право голосу, вільного мандрування «на всі чотири сторони», брати учнів — «отримати помочі» й т. ін.). *«Одержати право брати учня називається у них „визволятися“»,* — писав П. Мартинович. Навіть певна обмеженість у користуванні тими чи іншими правами не була більше бар'єром у стосунках між «визволеним» та іншими братчиками.

Самі братчики просили про проведення обряду «визвілки»: *«Благословіть, господа майстрі, „визвілкової“ напиться»*³⁶. Для підготовки до такого відповідального іспиту «одклоненому» надавався певний час. Обов'язкового та визначеного терміну між двома обрядами не існувало, але, як свідчать факти, співець-музикант, що пройшов «одклінщини», повинен був пройти «визвілку» протягом року. І. Кучугурі-Кучеренку панотець давав настанову, що *«після коротенької річної... мандрівки ти повинен придбати гроші... о близькому Миколі будеш братську раду зивати...»*³⁷. Бандурист П. Дригавка розповідав П. Мартиновичу: *«Різдвяних свят моя була „одклонщина“, а через зиму у літку на перву Пречисту „визвілок“ саме в мене був тоді»*³⁸.

Під час самостійних «ходок» молодий «старчик» набирався життєвого досвіду та практичних навичок у мандрівному житті. Пам'ятаючи слова свого панмайстра про необхідність зібрати певні кошти (5–6) крб.³⁹, аби *«...с хлібом, с сіллю і чаркою... братію привітати»*⁴⁰ та *«...звичай наш стародавній... одбути»*⁴¹, «старчик» починав відкладати гроші на придбання харчів та подарунків. Обов'язковими подарунки були: панотцеві *«...на шапку, лі на чоботи, лі штани, лі на чумарочку»*⁴², іншій старшині *«...підмайстерому копійек на сорок, а Ключнику там, копійек на тридцять, а Підмоложому на четвертак»*⁴³. Інколи обдаровував учень і паніматку *«...шовкову хустку...за те що паніматка раненько вставала, свого ученика обтирала і обмивала»*⁴⁴.

Традиція «обдарувань», мабуть, з'явилася у XIX ст., оскільки деякі старці, як, наприклад, бандурист Хведір Гриценко, заперечували її: *«...тепер подарков багато, а раніше подарков не було»*⁴⁵.

З їжі купувалося кілька хлібин та *«всій братії по рибі цілій по руках»*⁴⁶. Для частування – горілка: *«як „отклоняться“ то четвертинку водки, а як „визволяться“, то пів відра»*⁴⁷, *«...ставиться на „визвілок“ відро горілки по старому...»*⁴⁸, а як дуже багато старців зійдеться, то купували *«два відра горілки...чотири карбованці сорок копійок було відро горілки»*⁴⁹.

Вживання алкоголю під час ритуальних частувань виглядає відносно недавнім старцівським звичаєм. По-перше, кількість горілки для таких частувань збільшується залежно від регіону із заходу на схід. Галицькі лірники *«кладуть бутлю трунку будь якого (пива, горілки,*

хто що зоживає) й до того чисник, вогирки, як скоромний час, то кладуть сир на закуску, ни тільки багато, жиби було кождому по крихті укусити», — розказував В. Гнатюк⁵⁰. На Поділлі — піввідра⁵¹, а вже на Полтавщині та Слобожанщині ця кількість зростає до 1–2 відер. По-друге, хоча традиція ритуальних частувань досить давня, сягає у язичницькі часи, але тоді готували спеціальні напої, основою яких був мед. Збереглася інформація про приготування спеціального ритуального напою з меду серед старців у ХІХ ст.: «...постійною приналежністю бенкета буває мед, який готується самими ж сліпцями таким чином: у великий котел кладуть соти, розбавляють водою і варять, потім зливають у діжку й п'ють холодним»⁵². Тому старцям, як прихильникам давніх традицій, личило б уживати слабоалкогольні напої, а призвичаєння до горілки є проявом загального занепаду української народної культури у другій половині ХІХ століття.

Потрібно також зауважити, що інформації про зловживання горілкою серед кобзарів та лірників (окрім Хв. Холодного) не зафіксовано. А та її кількість, що вживалася під час обрядів, була розрахована на 20–30 чоловік і випивалася протягом тривалого часу. «Як я визволявсь, як зачали с полудня, та за ніч кончили до світа, а мого товариша Гната, з утра, та пошти до вечора аж», — розповідав П. Мартиновичу лірник із Полтавщини М. Дорошенко⁵³. На Волині «екзаменували 5 часов тверезі, а тоді п'ють ...до світа п'ють і їдять, а тоді розходяться»⁵⁴.

Про рекордний час проведення «визвілки» розповідав бандурист П. Дригавка: «...товариш один зо мною визволявся... цілий тиждень беседу робили... од неділі й до неділі»⁵⁵. Зрозуміло, що сам ритуал не був таким довгим, його тривалість — від 4 до 6 годин⁵⁶. «Та чи довго воно в вас, добрі люди, буде? — питаються братію. — Та так, шо часів на чотирі. А вже по закінченню ...балачки заводять, там уже, разні роспити...»⁵⁷. Оті «балачки» і були причиною таких довгих засідань.

Як учень заробив необхідні гроші, то сповіщав про це свого панотця. Вибирався найближчий день — якесь релігійне свято, коли сходилося найбільше старців, чи панотець посилав учня повідомити про місце зібрання: «...сповіщаєця всій нашій нищій просящій панибратії, що в такому то селенії, чи городі, в такий то празник скликаєця цехова рада»⁵⁸.

За «старими законами», для «віддавання честі братії» обиралися місця старцювань: ярмарки, храмові свята тощо — туди приходив учень, зустрічався зі своїм учителем, там і відбувалася визвілка⁵⁹.

Проведенням «визвілки» поза приміщенням було обов'язковим у галицьких лірників. Обряд «...відбувається завжди коло якогось монастиря, чи руського, чи польського: на те не зважають ...звуть тільки учених дідов (2—3 більше ні). Як котрий має жінку то йдуть обої. Відбувається визвілка все на голім плацу при монастиру, а при коршмі ни вільно. Сходяться по вечірні як люди ся поросходять. Притім стережуться аби ніхто їх не видів... майстер посилає учня по тих лірниках і наповідає їго: Як прийдеш (до котрого з них) аби сказав „Слава Йсусу Христу!“ аби вітповів „Субор“ ... приходит бере за руку і повідає йому: „Щченьсьць Божи на субори, на торчи, на здоров'ї, на усякої благодать, когда Христос показує путь-дорогу. Просим майстер і я прошу на честь, на любов, на визвілку, на килішок горівки (або трунки).“ Той відповідає: „Благодарю покорно за честь і за любов. А деш то, синку, буде схід?“ „Там буди при монастиру пляц обібраний, там ся зійдем і там опсадится трепиз Господний і помолимся при тім місци Господні і потим часу буде трунок... і застеляют по сьвяти землі... і робиш собі трепиз...“»⁶⁰.

Звичай збиратися під відкритим небом, а не в помешканні зник на східних землях України під тиском гонінь у XIX ст. («...щоб це бач не кидалось ув очі панам та поліції»), і про нього старці лише згадували у розмовах з дослідниками⁶¹. Проводили всі старцівські зібрання таємно. Бувало, поки ритуал не закінчиться, то й «світла не світили»⁶². Це обумовлювалося особливим статусом ритуалу, сакральну дію якого не можна було порушувати⁶³, тому навіть «мати було виходить з хати»⁶⁴, не кажучи вже про поводитирів чи сторонніх глядачів. Тому більша частина обрядів відбувалася в закритому приміщенні, у помешканні майстра чи когось із братії⁶⁵. Часом «наймаєтьця казарма у хазяїна постоялого двора»⁶⁶.

Зібрання та розміщення в хаті відбувалось за певним порядком. Якщо це не була старцівська рада, то запрошували цехмайстра, старшин та рядову братію. Заходили в хату та сідали у коло за столом так: «...10—25 чоловік старшини по віку і по науці...»⁶⁷, «...старі поважні... кругом столу по черзі почесні місця займають. А потім, дальше меньші, а ще дальше аж найменьші...»⁶⁸. Присутність

«рядової братії» була обов'язковою «...без рядових не буде цього закону...»⁶⁹. Оскільки й серед рядових старців були «старші й менші», то заходили й сідали відповідно до свого статусу «...примірно скільки їх єсть...»⁷⁰, «...там їх, як сидять, бува чоловіка тридцять»⁷¹.

Якщо із певних причин (хвороба, смерть і т. ін.) учитель був відсутній на зібранні, то «може бути і проводити все це прапанотець, коли його нема в живих, то буде почесний панотець цього зібрання. Весь порядок дасьть так як панотець твій»⁷².

Для проведення обряду панотець обирає собі «Підмайстерого й Ключника, і Підмоложого, і Счотчика... Підмайстерій од Ключника старший, а Ключник от Підмоложого»⁷³. На час проведення ритуалу на ці посади призначаються представники старшини. Кожний з них має свої функції. Так, «підмайстерій» є наче заступник панмайстра. Він провадить усі ритуальні звернення (молитви, частування, обдарування, т. ін.) до панотця. «Ключник» є розпорядником при частуванні присутніх. У нього знаходиться горілка, хліб та риба («...вищитано скільки там водки та закуски і все, а то як би не стало закуски, то хоть своєю доповняй»⁷⁴). «Підмоложий» — дублер учня. Він допомагає йому виконувати звичай: «...закликати в хату, як молитви сотворять, як панотця і всю громаду привітати»⁷⁵. «„Моложий“ (інша назва „підмоложого“. — В. К.) для того... наставляється, что ученик той не тямить, він должен сам за його сказать»⁷⁶. Бувало, що всі розмови під час дійства проводив Підмоложий, а учень тільки молитви проказував. Тоді обряд відбувався наче без самого винуватця зібрання, а згадували про «визволеного» аж під кінець частування, коли наставала нарешті його черга.

«„Счотчик“ на те состовляєтьця, щоб не прощитались, щоб вірно скрізь по 12 раз молитви були»⁷⁷. При величезній кількості повторів молитов протягом довгого часу проведення обряду та при уважному ставленні старців до традиції виконанні «старого закону», «счотчик» мав слідкувати за правильністю проведення ритуалу.

Потрібно зауважити, що не всі з названих дійових осіб обрядів «одклінщини-визвілки» були повністю задіяні. Як розповідав бандурист П. Дригавка, на Полтавщині роль Ключника могли виконувати панотець («витяга с під поли горілку, ставе у крузі...») або паніматка («с під хустки виньма хліб і рибу

і роздає всій братії...»)⁷⁸. Усе залежало від цехмайстра, від того, як він розумів процес дотримання «старого закону». Тому в одних старцівських осередках панімації заборонялося під час ритуалу навіть у хаті знаходитися, а в інших вона була присутня і брала активну участь. Результатом таких відступів від канонів були численні розходження в кількості дійових осіб та навіть спрощення сакральної частини обряду в різних цехових осередках.

На такі відмінності звертали увагу й самі панотці. Так, лірник М. Дорошенко зазначав: *«В Зиньківському в'їзді я був, так там не так справляється (відклінщина і визвілок)... і в Миргородському не по нашому. Не однаково обрачаються: там так, а там так... у нас, би то, стройніш і учтивіш і слова, якось, делікатніше»*⁷⁹.

Однак згадані відмінності більше стосувалися форми ритуальної дії, а не її змісту чи мети.

* * *

У цілому обряд можна поділити на дві частини: 1) сакральну; 2) побутову.

Перша частина відбувалася таємно. Складалася вона з великої кількості молитов: *«...шістьдесят молитов сотворяється на одклінщині, а на визвілкові, так там хто його зна й скільки! Там не можна вищитати!»*⁸⁰. Вимоги знати молитви були, мабуть, основними під час обряду: *«...Богу милосердному, так же й панотцям, паніматкам наш ученик молитви сотвоя і так же на всю братію... а братія скаже ще хай хоть сот три молитов сотворить, тоді воно буде так...»*⁸¹. Крім учня, молитви «сотворяли» інші братчики при вході до хати (на образи) чи перед хлібом-сіллю на столі⁸², а також всі причетні до ритуальної дії: Панмайстер, Підмайстер, Ключник, Підмолочий, інколи Паніматка⁸³.

Були також спільні молитви: *«...встає братія з-за стола, становяться в ряд, моляться Богу»*⁸⁴.

Практично для всіх регіонів України існувала єдина молитовна форма обрядів «одклінщини-визвілки». Як зразок візьмемо фрагмент, записаний П. Мартиновичем 1885 р. на Полтавщині, та порівняємо його з іншими регіональними зразками:

«ОДИН: „Богу молитвами святих отець наших, Господи Ісусе Христе, син Божий, помилуй нас!“

УСІ: „Амінь!“

ОДИН: „Спасьот вас Бог, за святий Амінь, за Ісусові молитви, за Євангельське слово, за привіт Божій, за майстерську науку, за Мойсеїв закон. Мир беседі вашій!“

УСІ: „С миром приходи!“

ОДИН: „Благословіть на всі чотири сторони у дім увійти“ (В інших дослідженнях зафіксовано: „...хлопцєві хліб дати“, „...од мого ученика водку у руки взяти“).

УСІ: „Сам, Христос Боже, благословить!“⁸⁵.

Текст обряду «одклінщини» 1876 р., записаний П. Мартиничем на Полтавщині, відрізняється лише відсутністю першого слова «Бог»⁸⁶.

В обрядових молитвах поліських старців початок такий самий, як на Полтавщині, а далі замість слів «спасьот вас Бог...» мовиться: «Благодару покорно за світлий Амінь...». Ще один поліський варіант, записаний М. Сперанським від бандуриста Т. Пархоменка, має незначні відмінності у «благодаренні»: «...за доброє ученіє, за молитви Ісусові, за слова Євангельські, за Мойсеїв закон»⁸⁷.

Атмосферу дійства передає такий уривок з обряду «визвілки» галицьких лірників, записаний В. Гнатюком.

Учень: «Мир вам, отцеві!» (тричі).

Діди: «З миром приходит!» (тричі).

Учень: «Поздоров Божи мир посадищий» (тричі).

Діди: «Поздоров Божи мир проходящий» (тричі).

Учень: «За молитвами святих отець наших, Господи Суси Христи, син Божий, помилуй нас!»

Діди: «Амінь!»

Учень: «Прости, Біг за Амінь, за Ангельски Боже слово!» (тричі). «Благословіти отцеві» — (тричі).

Діди: «Бог молитвами!» (тричі)⁸⁸.

Порівнюючи полтавські й поліські молитовні фрагменти з галицькими, помічаємо відмінності лише діалектного характеру. Галицький текст, хоча й більш лаконічний, схожий на подібний ритуальний текст і за своїм змістом, і за призначенням.

Друга частина обряду – «побутова» – проходила вільніше. У хату могли зайти сторонні (дружина, діти панотця, поводитирі та ін.), взяти участь у «балачках», частуванні. Як «уже світається і вип'ють по чарці, тоді кажуть „визволеному“ заграти тої чи іншої псалми, переслухають пункт або два, та й кажуть іншої співати»⁸⁹.

Зауважимо, що в жодному з описаних дійств не зафіксовано факту прослуховування співу та гри претендента у старці. І якщо в декого з дослідників він зазначений, то лише поза контекстом самого обряду і без будь-яких конкретних посилань.

Перебіг обряду не передбачав гри та співу, хіба що під час «балачок» у другій, «побутовій» частині. Зрозуміло, що така духовна складова обряду «визвілки» не відповідала тодішнім уявленням про епічність кобзарства і не сприймалася дослідниками. І якщо К. Квітка зізнався, що відсутність виконавського екзамену була для нього несподіванкою⁹⁰, то переважна більшість і його попередників, і послідовників оминали цю проблему чи продовжували розвивати думку про епічність кобзарства.

Які ж вимоги до учня висувалися під час іспиту?

1. Знання молитов.

2. Моральні чинники: а) стосунки з братчиками протягом «термінації» (відсутність лайок, образ, зухвалості, злочинності й т. ін.)⁹¹; б) стосунки з «сестрами» – дівчатами, жінками⁹².

3. Знання старцівських звичаїв та ритуальних текстів: а) вітання між старцями – «день добри»⁹³; б) вітання з господарями під час «ходок», вітання братії в хаті, на ночівлі тощо⁹⁴.

4. Знання професійної мови⁹⁵.

...

ПЕРЕБІГ ОБРЯДУ «ВИЗВІЛКИ»

Усі обряди «визвілок» – кобзарські, лірницькі, стихівничі – мали дуже схожу форму проведення. Дійство складалося з кількох частин: вітання, розмова з учнем, вручення хліба, частування, обдарування, чопове.

• • •

Вітання.

Незалежно від місця проведення обряду (ярмарок, подвір'я, хата), він обов'язково починався привітанням, чи, як говорили самі старці, потрібно було *«отдать честь панибратії»*⁹⁶. «Чесць віддавалась» виголошенням молитви до кожного з присутніх братчиків. Кількість її повторів залежала від місцевих звичаїв. Спільною відповіддю на молитву був *«Амін!»*.

Привітання закінчувались проханням до кожного присутнього благословити *«на всі чотири сторони»*, *«надати помочі від братії»*, *«дати хліба, який самі мають»* та традиційною відповіддю — *«Сам, Христос Боже, благословить!»*.

• • •

Розмова з учнем.

Метою цієї розмови було визначення морального й духовного рівня учня. Хлопця запрошували до хати. Якщо на раду сходилося багато старшини, яка не знала учня, то розмова починалася з розпитувань: *«Ти хто, чоловік?»* Учень відповідав: *«Я є грішник такий то, родом відтіля то, та Божею волею не дано мені світу Божого бачити. Закрились мої очі тоді то... од того то... та Господь мене навів на путь одкровенія, на промишленіє куска хліба насушного... Всією силою... успособив те що міні передав мій мастер... і прошю панотця цехмайстра, судну раду, цехову старшину і всіх панотців, що глас мій вчувають, не одмовити. Прийміть міні присягу першу та бути братом і кумпаньоном вашого гурту»*⁹⁷. Панотець або присутній цехмайстер починав опитування братії, чи не мають вони претензій до учня. Якщо *«одводу не дано, починають його тоді запитувать про: звичаї, обов'язки, нашу цеховщину...»*⁹⁸.

Ф. Дніпровський записав від бандуриста з Полтавщини П. Древченка розповідь про «визвілку», де під час «розмови» виголошувався текст присяги, яку приймав учень, стоячи навколішки:

«Чтю святу Покрову, призиваю святу матір Марію, кличу імена матері й батька (називає) породивших мене на світ

Божий, в поступленіях своїх прогрішивших. А гріх той — моїх родителів упав на мене безвинного, незрячого, що Божим велінням не дано міні бачити світу білого. Та Божим же велінням, дано міні незрячому постигати мудрости й успособленія сліпецького.

Присягаю перед судною радою і панотцями та всією панибратією додержуватись всіх цехових звичаїв та чемності, яка має меж всією просящою панибратією, з віков давніх і до часу пришествія правди на землю.

1. Почитати панотців старших, не робити їм злого.

2. Слово панотця-цехмайстра є слово всієї просящої панибратії.

3. Чтю суд між нами радний і по ділу між своєю просящою панибратією шлюсь тільки до свого суду. Якщо суд між нами радний мене не ратує — шлюсь до панотця цехмайстра і слово його є конче.

4. Не посрамлю просящої панибратії і чести сліпецької.

5. Жінки і сестри нашої просящої братії, хай будуть їхні. Я ж не помишляю духом і не дерзну блудом плотьним на безчестія їх. За провину в цьому судитиме мене суд радний.

6. В недобру годину помогатиму чим зможу своїм побратимам і їхньому страждающому роду.

7. Буду чемний і справедливий.

8. Не поганити діла майстерського, із пісні-думи слова не викидати й свого не додавати. Те що стане мені після присяги, звісно, хай буду знать тільки я. Упам'ятую те що скаже мені суд радний із книг устинських і збережу його до смерті своєї.

9. Як будуть, або є в мене діти хай зрять світ білий і унаслідують життя мирське-світське.

10. Соту часть мого прибутку віддам по совісті моїй, цеховому казначею через окружного старшину, на діло громадське.

11. По близькому часу до смерті моєї відкрию тайники мудрости книг устинських тому, кому довірюсь серцем своїм і хто унаслідує діло моє.

12. По пришествію в царство Боже, душа моя хай моле за братію страждаючу, незрячу.

Призвані мною святі, ім'я матері-батька і ви, панотці, будьте свідетелі в присязі моїй. Хрест на мені і совість моя спасить мене од іскушенія»⁹⁹.

Чи було прийняття присяги обов'язковим у всіх старцівських об'єднаннях, достеменно невідомо. Так мало би бути, оскільки саме в присязі називаються обов'язки майбутнього старця-діда, за виконання яких він мав нести відповідальність перед своїм об'єднанням. Якби не було присяги, не було б права карати, а порушників таки карали, отже, певний кодекс честі існував. Тим паче, як говорив бандурист П. Древиченко, «...присяги при вступі до гурту незрячого товариства є обов'язок і непорушний закон честі і совісти нашого братства на віки вічні»¹⁰⁰.

Під час деяких «визвілок» після розпитувань учня старцями розмова могла набути жартівливого характеру. Так, на питання учня: «Об чим, панотче, мене потребуєте?» — панмайстер міг сказати: «„А об тім тебе потребуєм, хлопче, щоб ти нам купив сорок відер горілки!“ — так усі й ляжуть з реготу»¹⁰¹. Оскільки хлопець був уперше присутній на такому поважному зібранні, то міг і розгубитися. Саме для допомоги йому під час іспиту й існувала виборна посада «підмоложого». Він виявляв активність протягом усього ритуалу: запрошував у хату, підказував, до кого і що потрібно казати. Та особливо необхідна була його допомога при розмові панотців з учнем. Навіть більше: він мав право повністю заступити учня й особисто продовжувати діалог зі старцями¹⁰²: «...як же ось це, панотче, так ви мене тяжко зажурили шо мені купувати 40 відер горілки?» Панотець, у свою чергу, продовжує цю гру і говорить: «Так то, чуєш хлопче, я цього не знаю, а питай у братії, як шо вменьшат, то так буде... А як же міні, панотче, братії питаться. скажіть міні? — А так же, підходь, починай з-од краю... і сотвориай молитву і проси братію...»¹⁰³.

Аналогічні жарти з боку панотця та братії могли відбуватися й після звернення «визволяемого» надати йому помочі від братії. Адже формально він міг одержати дозвіл на вчительство під час «визвілки», але практично набирати учнів йому дозволялося, лише коли його вік наближався до сорока років¹⁰⁴. Принаймні «вийшовши з науки, год через десять получа право брать собі в ученики»¹⁰⁵. Старці спочатку жартома встановлювали завищений термін очікування можливості фактично брати учнів і змушували «визволяемого» з молитвами прохати кожного присутнього зменшити строк, який врешті-решт і визначався як сорокалітній вік прохача.

• • •

Вручення хліба

Це була кульмінація всього обряду. Старцівський вислів «дати хліба-солі» на практиці означав дозвіл на самостійну роботу, на те, щоб мати власний хліб. Але символічність поєднувалася тут з дійством навколо реальної хлібини, що відбувалося протягом усього обряду «визвілки»:

«Майстер бере хліб у руки, приходе до кумпанії, сідає... просить компанію до хліба солі... [Панотці] підходять по одному [після молитви] та кажуть до майстра: „...Клянемося тобі хлібом і сіллю“». Беруть хліб у панмайстра, тут же повертають його зі словами: «Приймаєте хліб-сіть, прийміть і нас до своєї честі»¹⁰⁶. Учень також звертався до панмайстра: «Кланяюсь вам, панотче і с хлібом с соул'ю та низьким поклоном...»¹⁰⁷.

Далі учень, проказавши молитви з поклоном, знову звертається до братії: *«...який хліб-сіть у себе імієте, такий і мені дайте»¹⁰⁸*. Панотець також звертається до братії: *«Кланяюсь вам с просьбою усім, о Христе братія... згодні моему ученикові хліб-сіть оддати?»* Присутні на це відповідали: *«Як гарний хлопець, должны принять і хліб-соль оддати»¹⁰⁹*. *«Вчитель бере у руки хліб...каже: „Дай же, Боже, як сей хліб чесний і величний, такий шоб і ти був“»¹¹⁰*. А далі, *«по закінченню екзамена, один зі старих дідів, здебільшого і сам учитель, дає учню хліб»¹¹¹*.

Отримання хліба було рівнозначне отриманню формального дозволу на роботу. Однак обряд на цьому не завершувався. Хлопець звертався до громади: *«Благословіть... майстерського хліба по куску роздать»¹¹²*. Розподіл хліба поміж братії символічно підкреслював рівність «визволеного» з усією старцівською громадою і, відповідно, прийняття на себе новим старчиком не тільки прав, але й братських цехових обов'язків.

• • •

Частування

Воно могло відбутися на різних етапах: як до вручення хліба¹¹³, так і після¹¹⁴. Це обумовлювалася місцевими звичаями.

Як і всі попередні фрагменти дійства, «частування» переривалося читанням молитов, як стверджували старці — лише однієї молитви: «...до стакана (промовляли) один раз, а не дванадцять»¹¹⁵.

За П. Мартиновичем, діалог відбувався таким чином:

Майстер звертається до Ключника: «Благослови міні водки вточить попоштувать братію».

Ключник проказує молитву та звертається до присутніх за благословенням. Старці благословляють. Ключник звертається до старців: «Благословіть же міні майстрові вточить, щоб попоштувать вас». Старці благословляють.

Майстер продовжує далі: «Благословіть же... Підмайстерому піднести.» і т. д.¹¹⁶. Таким чином частували всіх старців на обряді.

Якщо врахувати, що присутніх було до 30 чоловік, а також, що, крім молитов, читали й обов'язковий текст, стає зрозуміло, чому частування відбувалося повільно й тривало довго.

Обряд продовжувався, поки всі присутні не вип'ють, принаймні, по одній чарці. Після чого панмайстер запитував братію: «Ну, довольні моїм пошткуванням?» Як правило, відповідь була позитивна¹¹⁷.

Частування могло продовжуватися і під час наступної частини обряду.

• • •

Обдарування

Як уже зазначалося, цей звичай виник досить пізно. Він відсутній в «одклінщинах» (учні не мали грошей) і трапляється не в усіх зафіксованих дослідниками обрядах «визвілок» (зокрема, відсутній у М. Сперанського, у записах з Полісся).

Відомий цей звичай був переважно на Полтавщині та Слобожанщині, виключно у «визвілкових» обрядах. Тут традиція «обдарувань» поширювалася навіть на дружину панотця «за те, що пані-матка раненько вставала, свого ученика обтирала й обшивала; за те вона од свого ученика подарок приймала (шовкову хустку)»¹¹⁸.

Під час дійства подарунки повинні були знаходитися у Підмоложого. Ключник, як розпорядник частування й обдарування, звертався до Підмоложого: «Давай подарки!». Далі дія розгорталась за вже

відомим сценарієм із промовлянням молитов та ритуальних текстів. *«Держить Ключник стакан водки в руках, а у Підмоложого шоб був подарок старшого майстра (просить благословити піднести чарку Панмайстру. — В. К.). Ключник підносить стакан водки, той випив, а Підмоложий подарок підносить... майстер стає навколішки: „Благословили рюмку водки викушать? Благословіть же й подарок прийнять“»*¹¹⁹.

За такою формою звернення проходило «обдарування» Майстра, Підмайстра, Ключника, Щотчика, Підмоложого.

У полтавському зразку «визвілки» після «обдарувань» ділили хліб та роздавали братії.

Існували й інші варіанти закінчення сакральної частини обряду. Так, галицькі лірники разом молилися Богу, а потім дякували майстрові та учневі¹²⁰: *«Благодарем Господові найвищому, що Бог допоміг тобі навчитися і благодарем вам, майстри, за навчєнство, за хліб, за сіль, за честь і за любов і за килишок трунку; і тобі товаришу, аби був славний, явний мижи рольниками і мижи нашим нижним христоратийм, абис був славним по всім свѣту, абис ни жадав ні хліба, ні соли, ні всього добра...»*¹²¹.

Подільські лірники після обряду також виказували різні побажання: *«Щоб ти був здоровий, як вода, а багатий, як земля; щоб тобі з води й з роси йшло...»* і благословляли: *«Гряди во ім'я Господне!»*¹²².

У поліських лірників було звично закінчувати тим, що всі присутні *«...виходять з-за столу, стають в ряд, моляться Богу; молитва закінчується співом многолетія государю, начальству, нищій браті, всім православним християнам, нарешті поминанням тих, що вмерли, і колишніх учителів»*¹²³.

На Полтавщині панотець наказував «визволеному» учневі: *«Година тобі добра на всі чотирі сторони! Поважай братію, панотців, паніматок. С ким де зустрінєся, с панотцем яким... то створюй молитву. Будь звичайний із малого й до великого! І самому меньшому і більшому й старшому, поважай. Батька, матір теж слухай, поважай...»* Після цього *«...встає вся братія з-за столу, моляться Богу і дякують панотцеві і паніматці і ученикові за його хліб-сіль і за горілку і за його молодий звичай, що він покорився панотцеві і паніматці і так всій братії. Й дякуєм Богові милосердному, братчик братчикові, і всьому миру хрещеному, що ми*

дождали свого старого закону. І дай, Боже, його поважати і його не внижати, у щирій правді у серці мати»¹²⁴.

Численні приклади свідчать, що спільна молитва була типовим закінченням обрядів у старцівських осередках України.

• • •

Чопове

Існував іще один ритуал, який у деяких регіонах був продовженням т. зв. «панотчих побажань», а в інших вирізнявся окремо і мав назву «чопове» — обдарування «визволеного».

З розповіді бандуриста П. Дригавки можна зробити висновок, що «чопове» є дуже давнім ритуалом, зміст якого було втрачено в кінці XIX ст. Старці пам'ятали, що він відбувався після «визвілки», ритуальні тексти були тими ж, що й під час інших обрядів, і на цей раз учень приносив лише кварту горілки. Єдиною різницею було обдарування учня панотцями¹²⁵. П. Дригавка згадував, як «на чоповій дарують ученика. Хто шо: хто п'ятака, хто семигривенника, хто гривенника... а панотець уже дарує хліб, солі грудку, боківку (торбу. — В. К.) ...палку і миску ...бандуру і гривню грошей». При обдаруванні обов'язково виказувалися побажання: «Роби собі так, як робив панотцеві й паніматці і всій братії вгождав. Спасибі тобі за навуку і за щиру правду»¹²⁶.

Подібні свідчення про обдарування учня трапляються в багатьох документальних джерелах. Так, П. Мартинович зафіксував розповідь І. Кучугури-Кучеренка про одержання бандури як подарунка від панмайстра¹²⁷. В. Боржковський описав схожий лірницький ритуал: «Учитель підіймає полу своєї свитки — учень накриває ліру своєю полою; вчитель знімає ремінь зі своєї шиї і накладає його на шию учню... Вчитель кидає йому в ліру декілька монет на щастя і відпускає у самотійне життя»¹²⁸.

Після закінчення першої (сакральної) частини «одклінщини-визвілки» починалася її друга (побутова) частина — «балачки». Тут уже дозволялося закурити люльку, вільно спілкуватися на будь-які

теми, при нагоді панотці могли заслухати спів та гру учня (псальми), при бажанні присутні могли продовжити трапезу. Цим, власне, і закінчувався обряд «визвілки».

Описаний перебіг обряду «визвілки» був вельми поширений серед кобзарсько-лірницьких осередків в Україні та може вважатися традиційним для XIX – початку XX ст. Окремі фрагменти дійства (цілування рук панибратії¹²⁹ чи припадання до ніг учителя та цілування їх¹³⁰) не мають підтвердження у свідченнях інших дослідників, тому, очевидно, є проявами місцевих особливостей.

Дуже сумнівною видається інформація про існування в галицьких лірників ритуального танцю. *«При кінці пиру визволення ученика, молоді лірники пускались в танець, до которого пригравало їм кілька старших лірників. Танець звався „лебійська скакомка“ (дідівський танець) і нагадував по частині нашого „Козачка“. Розуміється, що сего танцю ніхто, окрім лірників бачити не міг і в часі его стояв один з лірників на сторожі та уважав щоби хто чужий не підглядав»*¹³¹. Найкращим коментарем до цієї інформації К. Студинського буде його ж власне застереження етнографам: *«...оповідання молодих лірників треба приймати з великою обережністю: при виді звінкої монети, попадають деякі з них у великий запал оповідання, при чим уміють чоловіка дуже гарно надуту»*¹³².

Треба також зауважити, що учень не завжди з першого разу успішно проходив обряд старцівської висвяти. *«Як не видержит, то кажуть через год на новий огзамен, — тоді вже на свої средства... Через год, як знов не видержить, то крім угощення, ще накладутъ таришт — два відра водки; ще на год; як і тоді не здержить, то так пускають, і він остається до смерті, що може сам ходити, но не дається право держати учеників до смерті»*¹³³. *«Якщо з'ясується, що вчитель погано вчив, то можуть покарати і його, запретять на год, на два, на три брати учеників»*¹³⁴.

Отже, відповідальність за «навуку» покладалася в першу чергу на панмайстра. *«А мені, як панотцеві за тебе перед товаришами-майстрами ще й більше прийметься отвічати»*, — згадував настанови свого вчителя І. Кучугура-Кучеренко.

Крім того, траплялися певні винятки з правил. Так, О. Вересай, як відомо, отримав дозвіл на старцювання безпосередньо від свого останнього наставника, обминувши ритуальний іспит «визвілки»¹³⁵. Можливо, саме тому Остап Микитович практично не мав учнів, а ставлення до нього з боку «братії» завжди було критичним.

3.

«Дванадцятиотча присяга» — друга присяга

Існував ще один обряд висвяти, який проводився через певний (імовірно, досить довгий) проміжок часу після прийняття учня до старцівського братства. Саме тоді він — уже зрілий старець — ознайомлювався з тією частиною «Устиянських книг», яка становила найбільшу таємницю старцівської діяльності й була невідома для більшості братчиків. Очевидно, це та сама дванадцята з «Устиянських книг», про яку маємо найменше відомостей. До обряду другої присяги допускалися найдостойніші претенденти: *«...Якраз у нас намітилась цехова рада... бо багато підмастерів мали переходить у майстри. Душ 25 [...] на першу присягу та... 4 чи 5 на другу дванадцятиотчу присягу»*¹³⁶. На цьому зібранні були присутні тільки визначні панотці на чолі з цехмайстром. Чи дійсно їхня кількість дорівнювала дванадцяти (аналогія з 12 апостолами), чи назва є лише символічною, достеменно відповісти важко через брак матеріалу.

Про «дванадцятиотчу присягу» йдеться тільки в записах Ф. Дніпровського від бандуриста П. Древченка¹³⁷. На перший погляд, відсутність згадок про неї в інших джерелах ставить під сумнів існування й самого обряду другої присяги, і власне «дванадцятиотчої ради». Однак, з іншого боку, категорична відмова П. Древченка розповісти Ф. Дніпровському про таємні «Устиянські книги» була мотивована, найімовірніше, саме небажанням і страхом порушити другу присягу «дванадцятиотчої ради»¹³⁸. Страшним гріхом вважалося серед братчиків порушення присяги, а особливо після прийняття *«заклинанія накладеного на 12-ти Устимських книг...»*¹³⁹. Можливо, те «заклинаніє» і було власне текстом другої присяги, принаймні, інших зразків на сьогодні не знайдено.

* * *

Отже, підсумовуючи огляд та аналіз обряду «одклінщини-визвілки», потрібно підкреслити, що:

1. Два однакові за ритуальною дією висвятні обряди «одклінщина» та «визвілка» мають різну мету: **«одклінщина»** — це тимчасовий дозвіл на старцювання, щоб заробити грошей для проходження наступного етапу обряду, а **«визвілка»** надає **учню статус братчика** з правом мандрувати «на всі чотири сторони», формальним дозволом «на поміч від братії» (вчительство) та певними обов'язками.

2. Усі обряди, в т. ч. «вітання» та «хатні ходки», мали суто релігійне (християнсько-ортодоксальне) спрямування, тому **«одклінщина-визвілка»** є по суті висвятою у братчики, а не экзаменом співців-музикантів.

3. Проведення обрядів означало **намагання братчиків дотримуватися своїх давніх традицій, «братчицького прежнему порядку — старого закону»**¹⁴⁰, тому не можна розглядати релігійність кобзарства та лірництва XIX — початку XX ст. як наслідок історичних подій в Україні.

4. Схожість перебігу обрядів «визвілки» серед українських кобзарів, лірників, стихівничих, а також серед білоруських старців свідчить про спільність їхньої мети та **давність старцівсько-дідівської інституції**.

5. Обряди «одклінщини-визвілки» були основою формування спадкоємців традицій старцівської інституції, а мету існування самої інституції можна визначити як **збереження народної духовної традиції в українському етнічному середовищі**.

Розділ дев'ятий
«УСТИЯНСЬКІ КНИГИ» —
УСНІ ПЕРЕКАЗИ «НЕЗРЯЧОЇ БРАТІЇ»

*«Поки вустинські книги бували,
то правда бувала...»¹*
Лірник Гнат Сливка

I.
«УСТИЯНСЬКІ КНИГИ» —
НЕРОЗГАДАНА ТАЄМНИЦЯ СТАРЦІВ

Зібрання усних оповідей старців, яке визначало зміст і мету старцівської діяльності та протягом століть передавалося від покоління до покоління, називалось «Устиянські книги». Воно не мало якоїсь однакової для всіх старців структури — лише зміст та призначення, а назва відображала спосіб передачі та зберігання переказів: *«...того вона зветься Вустиньською, що вустами переказується, а в голові пам'ятається»²*. Не залишилося жодних письмових текстів чи уривків — лише деякі усні згадки та розповіді старців, зафіксовані кількома дослідниками. А тому й сьогодні «Устиянські книги» залишаються найменш дослідженою частиною кобзарсько-лірницької традиції. Певний час єдиною публікацією, де аналізувалися старцівські перекази, була стаття М. Гримич «Виконавці українських дум»³. Згодом, у 2002 р., вийшла книга К. Черемського «Шлях звичаю», де автор, спираючись переважно на записи Ф. Дніпровського від бандуриста П. Дривченка, частково розкриває зміст «Устиянських книг»⁴.

Відсутність інформації на сторінках культурологічних видань XIX — початку XX ст. можна пояснити особливою таємністю усних переказів навіть усередині самого старцівського середовища. Розділи, в яких ішлося про народну методику опанування фаху, знали практично всі кобзарі та лірники, які пройшли панотчу науку. Але окремі з них *«не кожному сліпцеві можна знати»⁵*. Повне ознайомлення старця з «устиянською» інформацією починалося тільки після останнього старцівського висвячення, після прийняття

ним другої присяги. Бандурист П. Древченко розповідав: «Усі 12-ть Устинських книг [знали] тільки панотці-цехмайстри та панотці-порадники та великі майстри, от такі як оце я, Пасюга, Гащенко, Казан... Потом із лірників душ із 25-ть...»⁶.

Для тих, хто прийняв другу присягу, існувала сувора заборона на розголошення «устиянської» інформації серед непосвячених. Під час прийняття присяги старець давав своєрідну клятву, яка називалася «Заклинаніє на Устиянські книги і Сподарь та післязаклинальне слово послане 12-ти отчою Радою»⁷. За словами П. Древченка, «Заклинаніє» було складене в кінці XVIII ст. і «послано устами 12-ти Отчої Ради і панотця цехмайстра з города Переяслова в день Спаса 1775 року од Різдва Христового»⁸. Про реальне існування такого «послання» свідчить те, що, по-перше, дата звернення до братії відповідає часу посилення імперських утисків на Україні, а по-друге, наявність під «Заклинанієм» та «Післязаклинальним словом» конкретних імен: «Панотець-цехмистер кобзарського та всього незрячого братства Гнат Рогозянський. Судна Рада — панотці: Йосип Побіжицький, Андріян Бурсак, Данило Заболотний, Петро Загиняйко, Гордій Галаган, Онухрій Парубайко, Мирін Кияшко, Микола Білай, Сахврон Берестян, Прокіп Півень, Яким Невпереза, Хведір Деркач»⁹.

Ось текст клятви, який записав Ф. Дніпровський від панотця П. Древченка.

ЗАКЛИНАНІЄ НА УСТИНСЬКІ КНИГИ І СПОДАРЬ

Братіє незряча! Дух свій прелнишкніть. Пам'яттю і розумом не ослабніть. Учуйте до слова, шо буде вам сказано і упам'ятайте на завжди і до смерти вашої заповітне заклинаніє: «Та й нашою гіршою смерти. Безпліддям людським і чумою. Вічною глухотою-німотою, чорною вісною і хворобами на ввесь людський рід. Пошестями на худобу і птицю, страшним неврожаєм і засухою, голодною смертю трьох поколінь. Вічними войнами і кровію людською, братовбивством, віроломством, і зрадою. Смертю живих і нєрожденних. Безчестям жінок, дочок і сестер ваших. Слізьми і муками матері рожою. Прахом пращурів

батьків ваших. Всім страхіттям, що є на світі. Вогнем, водою-потоком, громом, блискавкою чорною, кончиною світу і не жданим судом страшним над живими. Гнівом Господнім і другим розп'яттям сина Божого. Всіма молитвами святими. Помстою сатани, піною моря, зіллям отрутим, росою Юр'ївською, страшною п'ятницею, словом чарадійським, Антоновим огнем.

Слова ці в недобрий час промовляюця, бо ними 12-ть Устинських книг і Сподарь тайник закликаюця. Не батько рідний, ні мати, ні жінка, ні брат, ні сестра, ні цар людський, ні суд мирський, ні Божі руки, ні смертні муки, ні вічне небо, ні смертна земля, ні гнівне море, ні золоті гори, ні ласки дівочи, ні сльози жіночі, ні сповідь у церкві, ні причастя предсмертні. Братіє незряча! Хай уст не розверзнуть ваших. Хай очі блудливі не узрять тайників душ ваших. Хай вуха ізуїта та церкви не учують правдивого гласу книг устинських. Амінь!»¹⁰

ПІСЛЯЗАКЛИНАЛЬНЕ СЛОВО

Братіє незряча! Коли могутні світа цього будуть вас силувати на одкровеніє тайників і мудрості книг устинських, хай у ваше серце увійде душа мучника Івана Гуса, що в муках за нас спопеліла на вогнищі страшному. Робіть так, щоб від тайників і мудрості книг устинських відступилися могутні і ябеди світу цього. Бережиця ще гірше чим од змія скусителя, книжників і фарисеїв, ченців і послушників «божих», приспінників царських і всіх прихвостнів пичатних законів, бо всі вони ладні змінити тайницю на золото й похвали. Бо всі вони міняють тайнощі правди цареві на клаптик паперу, або хоть на маленький мідний, аби — дукачик. Чим найбільша тайниця, тим більше на неї мисливців. Чим вона більш недоступна, тим на неї найбільш покутців. Панотці! Кобзарі-думники і вся незряча просяца братіє! Крепїця душою і тілом, закам'яніть серця свої і скуйте їх булатом. Мозок свій заморозьте в кригу холодну. Уста свої закусіте мовчаннєм. Мудрості позичте у Змія. Розуму попросіть у Землі. Правди пошукайте в тайниках устинських книг. Любові до людей поучітця у горя. Стражданія знайдете в правді, ненависти до владик землі і гнобителів вам дасть нищота ваша і страждання

людське. Братіє! Як буде це все жити у вашому серцю, то ніхто і ніякій злий дух не залізе у вашу душу. А самим вам, братіє незряча, даєця право розуміти як поступатись вам з постигнутим упам'ятуванням устинських книг незрячих. І держитесь строгости тієї, що даєте і даватимете на отчих радах цехових присягами: першою і другою. Бо заклинаніє є наставленіє на совість та терпеливість для братії незрячої світа білого. А присяги, при вступях до гурту незрячого братства є обов'язок і непорушний закон честі і совісти нашого братства на віки вічні.

А всі ж, братіє, робіть як требують звичаї присяги та тайниця устинських книг в якій зберігаєця правда людська і ота правда, якої царі та пани не вспіли схоронити у домовину разом з Україною та Кахтирями.

Братіє незряча! Не давайте запасті нашому братству. Не духом, не тупіця пам'ятю і успособленієм книг устинських, бо України вже нема і воля наша козацька царями й панами на віки забита в кайдани. Амінь! ¹¹

Зміст тексту сам по собі впливає на психофізичний стан людини. Якщо зважити, що то були слова клятви під час другої присяги, до якої допускалися найбільш фізично стійкі та духовно загартовані старці-діди, то стає зрозуміло, чому не було відомостей про «Устиянські книги» в XIX ст. – їх оберігали як найбільшу і найсвятішу таємницю.

Інформація почала з'являться лише на початку XX ст., коли старцівські закони вже майже не діяли і кобзарсько-лірницькі об'єднання потроху зникали. Потрібно зауважити, що в першій третині XX ст. частина цехових бандуристів, навіть панотців, потрапила під значний вплив соціалістичної (в т. ч. більшовицької) пропаганди. Так, П. Древченко, наприклад, допомагав у розповсюдженні більшовицьких газет та листівок ¹². Один із його побратимів, П. Гащенко, наставляв свого учня такими словами: «Шче, та не час волі! Загинуть ці царські кайдани, розіб'ють їх і настане благодатний час, ичо буде братерство і воля в нас» ¹³. Щира та наївна надія на «прихід правди на землю» проявилася в таких колективних поетично-музичних творах, як, наприклад,

«Повість-дума про військо червоне, про Леніна — батька і синів його вірних» (автори П. Древиченко, С. Пасюга, П. Гащенко, Г. Циба)¹⁴. Мабуть, під впливом віри в майбутні соціальні переміни П. Древиченко й відкрив Ф. Дніпровському деякі зі старцівських таємниць. Хоча заради справедливості варто зауважити, що про найбільш таємну частину «Устиянських книг» він розповідати відмовився. *«Оце, хоч ви й сердіть ся на мене, хоч і не здоровайтесь, — казав він, — а я вам про 12-ту устиню не скажу більше нічого, бо таки їй Богу не можна. Ви вже й так у мене ізчитай видурили Закленаніє на устинні і присягу про прийом до гурту. А чого ви не побували у Гирмана або у Хвиларетового батька Баштанника? Може вони вам і розказали б? А я на себе цього страшного гріха не беру. Оце як хочете»*¹⁵. Навряд чи П. Древиченко розказав би стільки сторонній людині в ХІХ ст., коли старцівські інституції були ще міцні й старці чітко усвідомлювали, хто їхній ворог: *«...упаси нас Господи од усякого замисленія оддати устинкниги панам на поглумленіє. А больше всього, упаси Боже... устиянські книги од пана неука, „святої церкви“ і царя Яриги. Бо пан — булван, неука — сука, „свята церквуха“ — доносить в уха, а цар Ярига — страшний мотиґа. Як той злодюґа усе пронюха через неуку-суку і „присвятих отчиків“ — яхидних горобчиків. Тебе сповідають та на вус мотують. Усі вони одну свайбу грають і в місті п'ють-гуляють»*¹⁶.

Старці вважали всі соціальні прошарки населення, крім селян, панами — винуватцями їхнього злиденного життя. Тому для спілкування з «докучливим панством» і був створений та постійно використовувався образ недолугого жебрака, який, за висловом П. Куліша, справляв враження людей, *«які вважали себе бозна чому істотами вельми ницими»*¹⁷. Панотці так навчали своїх учнів: *«Коли де хто: пани, й мишчане, купці і дворяне до тебе будуть прилизуватся, щоб у тебе розпитати, або записати як кобзарі живуть, що думають як зберуться, шчо вони радяться. Чи є у вас братерство? Про це — зась! Треба бути незнайком. Отповідать треба так: „Хто його зна! Може воно де його й є, та нам сліпим не видно. Ви люди письменні і чуєте, і бачите, і питаєте, і все знаєте. А нас небораків питаєте... Хіба ми шчо? Ми не люди, ми людці...“*¹⁸. До таких настанов П. Гащенко можна

долучити й пояснення П. Древченка про те, що старці прикидались «„тлумаками“, бо вже не такими ми були дураками»¹⁹.

Кобзарсько-лірницької хитрощі так і не були розгадані до-свідченими дослідниками й письменниками, які щиро бажали за-фіксувати для історії життя народних співців-музик — «братія» ні для кого не робила винятків, оскільки була переконана, що «нікому для зрячих недозволені одклинанія»²⁰. Так, наприклад, старцівська громада не прийняла П. Куліша: «...панотець Вовк усіх оповістив „не хамаркать“. Ото, пан Куліш так і остався у своїм „хвай-тоні“ нізчим»²¹. Старці мали упередження стосовно багатьох ві-домих постатей з кола української інтелігенції: «...та чи мало та-ких як Худкевич, ото все в тебе винюхає... а тоді дивись уже й поліція знає, бо отож та наука-сука хоче панам услужить, щоб ото самому у пани вибраця... та щоб зробитись ученим та багатим. Так він то хотів добуть ученіє та багатство на старцях... Якби воно („ученіє“ — В. К.) до ляха „худкевича“ по-пало, то воно б світа білого не видало, бо лях ще хуже чим сам цар...»²². Правда, трапляються й позитивні відгуки про деяких на-уковців: «Яворницький, то гарна людина була... Сумцов і Багалій оце справді, учені люди були. Оці народ любили. Таким мож-на було одкривать»²³. Але, судячи з фактично зібраного матеріалу, таємні знання «Устиянських книг» так і не були нікому відкриті.

За якими критеріями старці визначали міру довіри до лю-дей, встановити складно. Можливо, в таких справах «братія» керу-валася рішеннями панотчої ради чи настановою цехмайстра, або ж вирішальною була все-таки інтуїція, глибоко розвинена у кобзарів та лірників. Як казав панотець Павло Гащенко, «ми повинні дивитись не телесними очима, бо в нас їх нема, а душевним по-чуванням, або почуттям... Тими очима ми повинні почувати, що зрячі люди їх не бачуть і більшість не знають. І довгі, довгі часи, а може й цілі віки пройдуть, що зрячі узнають сліпих дум-ку»²⁴. Навіть перебуваючи у добрих, приятельських стосунках із людьми іншого соціального прошарку, «братчики» не відкривалися, а лише розповідали вже відомі речі. Деяким занадто наполегливим дослідникам пристрасть до фольклористики та етнографії ледве не коштувала життя. Як розповідав П. Древченко, старці дізналися, що начебто «наш найпоштеніший з панотців... Крюковський одкрив

йому (П. Мартиновичу. — В. К.) одклинання на устинські книги. Ми були вже наперелякувались і пішли б на все, щоб відняти їх у цього пана Порхвирія Мартиновича»²⁵. Кільком старцям, у тому числі й П. Древченку, «було доручено від усієї панибратії» з'ясувати вірогідність факту та в разі його підтвердження убити П. Мартиновича: «Ну, ото якось так трапилось, що ми вже, прости Господи, рішились на чорне діло і вже підговорили... зарізяку Павла... він з нас взяв 25 рублів»²⁶. Невідомо, чим би та історія закінчилась, якби під час зустрічі в помешканні П. Мартиновича не з'ясувалося, що «те одклинання не від наших сліпецьких книг... Одним словом наче нам хто камінь з душі зняв»²⁷.

Ця розповідь не викликає сумнівів, вона ще раз підтверджує величезну значимість «Устиянських книг» для «вохрестної братії»: «„Устиянські книги“ так як Богу вчать, що як кажуть. Во ім'я Отця і Сина і святого Духа: прямо як Богу вчать, то так книги вустинські...»²⁸. «Устинські книги — так би мовить, як Закон або Івангілія, чи як би його назвати»²⁹.

* * *

М. Гримич у роботі «Виконавці українських дум» (1992 р.)³⁰ відносить час появи «Устиянських книг» до середини ХІХ ст., точніше — до часу відміни кріпацтва та проведення реформ у царській Росії. На підтвердження цього авторка цитує за рукописами П. Мартиновича свідчення Мотрони Бондаренко.

Однак варто зауважити, що, по-перше, традиція усних переказів побутувала на Русі-Україні з найдавніших часів; по-друге, відомо, що в сільському народному середовищі здавна існували різноманітні за функціями усні зібрання: «сільські книги», «зрячі вустинські книги» і т. ін.; по-третє, заборона поширювати інформацію із старцівських «Устиянських книг» («Заклинаніє та післязаклинальне слово») датована 1775 р. Отже, розповідь Мотрони Бондаренко про появу «Устиянських книг» могла стосуватися лише світських усних книг, тих, що були створені замість знищених російським царатом писаних «Кахтирів» (своєрідних сільських народних часописів), про що мова піде далі.

Крім того, бандурист П. Древченко розповідав Ф. Дніпровському, що 1861 року *«були зібрані до порядку... зрячі вустинські книги, а наші сліпецькі устинські книги ведуться з давніших давен, аж тоді ото вони почались зваця Устинськими, як на Україні настало панське право»*³¹.

Уважно проаналізувавши внутрішню структуру та мету діяльності старцівських інституцій, переконуємося у більш давньому походженні «Устиянських книг».

II. АВТЕНТИЧНІ НАЗВИ УСНИХ ОПОВІДЕЙ («УСТИЯНСЬКИХ КНИГ»)

Назви зібрань народних усних оповідей були більш-менш схожими, принаймні про це свідчать зразки, зафіксовані на Полтавщині та Слобожанщині наприкінці XIX – на початку XX ст.

У рукописах П. Мартиновича знаходимо такі терміни: «Устиянські книги», «Устинські книги» – зафіксовано від Якова Безроднього³².

«Устимська, устинна, устинська книга» – від Івана Коцюби із с. Попівка³³.

«Вустимні, вустемні книги» – від лірника Павла Гутирі із с. Мачухи на Полтавщині³⁴.

У записах Ф. Дніпровського бачимо ще й такі назви: «Устинкниги», або ще простіше: «Устини» від бандуриста Петра Древченка зі Слобожанщини³⁵.

III. «КАХТИРІ», «КАФТИРІ» – НАРОДНІ ЧАСОПИСИ

Допоки не буде знайдено хоч один зразок стародавніх писаних книг, що звалися в народі «Кахтирі» або «Кафтирі», неможливо об'єктивно встановити їхній зміст та призначення. Дослідники

неодноразово намагалися з'ясувати це у старців-дідів. «Ну, це не тільки ви все добиваєтесь про „кахтирі“, ще в старе врем'я багато учених усе питали про ці кахтирі...», — казав бандурист П. Древченко Ф. Дніпровському³⁶. Можливо, старці боялися повторення репресій середини ХІХ ст. проти власників «Кяхтирів»: «... були вже такі свині й свинарі, що залізли в Кяхтирі, а через свинарів довідались царі. У людей з головами одбирали Кяхтирі»³⁷. А можливо, старці просто забули зміст «Кяхтирів» і не могли розтлумачити його дослідникам. Петро Древченко згадував: «Про Кяхтирі я тільки чував і кой що з них пам'ятав, і кой що путяще собі на вус намотав, а щоб мацати їх, то правду скажу, що я їх у руках не держав»³⁸. Що саме «путяще собі на вус намотав», залишилося невідомим.

Про існування «Кяхтирів» саме як писаних книг розповідали й інші бандуристи та лірники³⁹. Про їхній зміст можна здогадуватись, порівнюючи лише відомі уривки. Так, у деяких етнографічних записах П. Мартиновича йдеться про те, що в цих книгах «разні козацькі пісні [...] були списані»⁴⁰, в інших подається уривок тексту «Похоронная завищатільная козацья песня»: «Вслучай смерти умирають, їх по християнські погребать і крести на могилах становить, і значки на крестах отмечать де рицарі лежать»⁴¹. У записах Ф. Дніпровського від П. Древченка говориться про перенесення частини змісту «Кяхтирів» до старцівських «Устиянських книг»: «А як Кяхтирі забрали, ми все що було в Кяхтирях в Устинські книги переклали, та добре все в голові запам'ятали, та для всього Миру сохроняли»⁴².

Отже, частково зміст «Кяхтирів» повинен був опинитися у старцівських переказах. Там могли міститися розповіді та притчі на біблійні й моралістичні світські теми, казки й приказки, козацькі й невільницькі пісні-псалми-плачі (думи), а також тексти побутових пісень і т. п. З певним застереженням можна зробити висновок, що «Кяхтирями», можливо, звалися українські писані книги з широким просвітницьким змістом. Вони могли використовуватись як підручники у початковій народній освіті, запровадженій церковними братствами десь у ХVІ ст. Після закріпачення України ті «часописи» залишилися єдиними зразками літератури з народного середовища. Автори розповідей були традиційно

анонімами (як і творці кантів, псалмів, дум). Оскільки «Кахтирї» нагадували народу про часи козаччини та гетьманщини, то після відміни кріпацтва ці твори могли становити певну небезпеку для влади, а тому були знищені. Про значимість «Кахтирів» для української культури красномовно свідчать слова одного з оповідачів у записах П. Мартиновича: *«Общая Українська книга Кафтирь равняется, як Давидова книга псалтирь»*⁴³.

IV. «ЗРЯЧІ» УСНІ КНИГИ

Крім «Устиянських книг» незрячої «просящої братії», існували ще й усні «зрячі устиянські книги», або «селянські книги», тобто усні перекази, якими користувались народні сільські оповідачі. Збереглося пояснення назви «Сельська книга» від Андрія Захожая із с. Шахівка: *«...того, що вона виходе із сельських мужиків, того вона і називається Сельська книга. Як би роскази виходили з городів або містечків, так вона б називалась Городська книга... Ще інакше її називають „Устинна“... Того що ми своїми устами кажемо і вона виходить з наших устин... Чого вона книга називається? Якби один росказ сказав, так вона б не звалась книга, а то я сказав їх багато росказов, от воно і составила книга»*⁴⁴. Часто назви книг чи розповідей походили від назв сіл або місцевості, де вони побутували: «Шахівський росказ»⁴⁵, «Камлицька книга»⁴⁶, «Добрянська книга» («Це росказна книга зветьця „Добрянська“ через те, шо колись добре було жить у Добрянці...») ⁴⁷ тощо.

Судячи з розповідей, багато хто з панотців добре розумівся на «зрячих устиянських книгах» і досить докладно міг розтлумачити, що це. Так, П. Древиченко пояснював, що «зрячих Вустинських книг є аж 50-т, та 10 добавних, їх у щот не приймають хоч 4-ри з них названія мають... бо їх промежками, або підвустками називають... як будуть повні то вже будуть мать названія. А це тоді, як у кожному десятку набереться по сто пісень, десять дум, сто лайок, сто загадок, сто приказок, сто казок, сто брехень і байок, 20-ть повістей про битовщину та 36-ть

про відьом і усяку чортівщину. А всього кожному десятку має бути число названій 666, а до кінця світу в Устинські має бути тоже 666 десятків...»⁴⁸. З цієї великої кількості Ф. Дніпровським зафіксовані такі назви «зрячих книг»: «Думовець», «Мировець», «Мислівець», «Хитровець», «Добровець». Сюди можна додати назви «зрячих книг» від П. Мартиновича: «Семипом'ящий», «Писельник», «Басильник», «Детярник», «Семерник», «Казівник».

V.

«УСТИЯНСЬКІ КНИГИ» НЕЗРЯЧОЇ БРАТІЇ:
ЗМІСТ І ТЕМАТИЧНІ НАПРЯМКИ
ЗА СВІДЧЕННЯМИ СТАРЦІВ
(1–12 КНИГИ, «СПОДАРЬ», «ПРОМЕЖКИ»)

Ці книги використовувалися виключно незрячою «ніщенською братією», а тому в порівнянні зі «зрячими» мали ще й функціональне та прикладне значення. П. Древченко говорив, що за кількістю «Сліпецьких устинських книг – усього 12»⁴⁹. Це знакове для старців число досить часто трапляється у їхніх звичаях та ритуалах (Дванадцятиотча рада, вимога знати дванадцять псалмів і т. п.). Це не була випадковість – такими атрибутами підкреслювалася значимість старцівської місії (традиційне наслідування діянь дванадцяти Христових Апостолів). Звідси така наполегливість у дотримуванні постійної кількості «Устинських книг»: «Вони не уменьшаюця не добавляюця, а в їх тільки правда суца сохрanyaється»⁵⁰. За спроби будь-кого з братії що-небудь додати або змінити «Судна рада» застосовувала покарання: «...їх за людей не почитали, та од нашого панібратства одлучали, а деякім на суді раднім...: костурами по голові давали...»⁵¹.

На жаль, ми маємо вкрай мало відомостей про структуру та зміст «Устинських книг», оскільки збереглося дуже мало свідчень на цю тему. Порівнюючи три види інформаційних матеріалів з одного регіону (записаних: 1) П. Мартиновичем від І. Кучугури-Кучеренка; 2) П. Мартиновичем від П. Дригавки; 3) Ф. Дніпровським від П. Древченка), помічаємо розбіжності серед них не лише

у формі, а й за змістом. Навіть більше: є відмінності у розповідях П. Дригавки, зафіксованих у кінці XIX ст., і П. Древченка – на початку XX ст. (цікаво, що П. Дригавка і П. Древченко – одна й та ж людина: Дригавка – його старцівське прізвисько, а Древченко – його прізвище, під яким він став відомим пізніше в колах інтелігенції, яка цікавилася кобзарями).

Існують невідповідності у назвах окремих «Книг» з однієї тематики, плутанина з приналежністю до «Устиянських книг» («десять панотчих наук», неточність у висвітленні окремих розділів (наприклад, у П. Древченка – відсутній розділ молитов) і т. п.

Як уже зазначалося, народна методика оволодіння старцівським фахом (гра на інструменті, спів, звичаї, тексти молитов, жебранок, записів, подяк, виконавський репертуар і т. ін.) була зафіксована у перших десяти «Устиянських книгах» («десять панотчих наук»). У багатьох виконавців відомості про «Книги» часто обмежувалися знаннями саме цих розділів. Так, І. Кучугура-Кучеренко «...зна тільки до дев'ятої устинської книги, бо він другої присяги не приймав». П. Дригавка у своїх розповідях навіть не вживав назви «Устиянські книги» (мабуть, розмова з ним відбулася ще до прийняття другої присяги), а згадував лише про саму систему отриманих знань «од панотця наука»⁵². З розповіді бандуриста П. Древченка (той самий П. Дригавка, але вже у зрілому віці) стало відомо, що «наші незрячі-сліпецькі („книги“... по порядку звуця: Звичайник. Подячник. Порадник. Годувальник (Кормівець) Струнник, порадник, думник. Хвахівець-духовець. Одкровенник, радник-пісенник. Вірник-навчальник. Умновик-глумовник. Мудровник-толковник, повчальник. Просвітник про діла земні розповідник. Тайник, щоб злий дух до серця не проник». Останньою він подає назву ще одного усного зібрання: «Що там не ведеця – „Сподарем“ звеця»⁵³, попереджаючи, що вона не входить до складу «Устиянських книг».

* * *

Спробуємо проаналізувати структуру та зміст «Книг» за тією інформацією, що відома нам від П. Древченка (П. Дригавки) та І. Кучугури-Кучеренка.

Книга перша.

Назва «Звичайник» цілком відповідає змісту книги за П. Древченком: *«Перва усткнига... учить незрячого звичаям та циховщині нашого панібратства»*⁵⁴.

Однак, за розповідями бандуриста І. Кучугури-Кучеренка, який пройшов *«науку Богодухівську братську»*, назва першої книги визначалася її змістом – вона містила жебранки, поклонні просьби, запроси, подяки й т. ін.: *«Перше початкове навчання починається с першої устиньської книги... Ми повинні пройти жебрацьку науку»*⁵⁵. Під «жебрацькою наукою» мали на увазі вивчення «жебранок»: *«Подайте ж міні милостину, батеньку рідненькій, та подайте ж міні милостину матінко рідненька, голубонько сивенька! Та подайте ж міні, що ви можете. Бо я світа білого не бачу та до вас піти заробити не можу. Та як міні добра, братики, сестрички заслужити. Та згляньтеся ви на мене, що в мене очі засліплені, як кленовим лесточком затворені...»*⁵⁶. Усі твори цього жанру тематично споріднені і мають однакову мету – випросити пожертву. Вони були в репертуарі всієї «просящої братії» (бандурист Ткаченко підкреслював: *«Це мольба товариська, гарна бандуриська»*⁵⁷). Отже, такі важливі професійні тексти збиралися до окремої книги, що за словами І. Кучугури-Кучеренка звалась *«Жабракувата, жебранна книга або домарь»*⁵⁸, або *«Проханник»*⁵⁹. Старцівське ж пояснення назви таке: *«Жабрякувата книга названа потому, що той жабряк жабря собі не по пустому, а просе милости подать на те каліцтво й на сьліпецтво. І ті пісні співає, які зможе в своїм умействі... Сліпця просящого звать або жабрак, або жабрякуватий, шо Бог йому дав на те каліцтво милости прохати»*⁶⁰.

Ймовірно, що перша «Устин-книга» за І. Кучугурою-Кучеренком називалася «Проханик»⁶¹.

До речі, у П. Древченка така книга («запросницький жаль до подателів, причити») називалася *«Годувальник»* (або *«Кормівець»*) і була четвертою в переліку.

Згідно з розповіддю Петра Дригавки (пізніше він же – П. Древченко), початок старцівської освіти був зовсім інший: *«Перша наука... панотець учив мене молитви»*⁶² (Загалом же, молитовний репертуар складав також окрему «Книгу» (чи, принаймні, «Промежок») із власною назвою: *«Молитовник»*⁶³, *«Молитвач»*⁶⁴, *«Молитвач Український Івана Вишєнського»*⁶⁵ та ін.).

Таким чином, незалежно від тематичних розбіжностей, очевидно, що перші книги виконували функції посібників для опанування азів старцівської «навуки»: цехових звичаїв (ритуалів, привітань) та професійних текстів (молитв, жебранок, прохань, подяк).

Друга книга

Друга з «Устинських книг» за тематикою однакова в усіх трьох розповідях. За П. Древченком вона називалася «Подячник» і розповідала, як *«...псалми причитати, подяка за подану милостину»*⁶⁶.

Кучугура-Кучеренко пояснював, що *«під другою книгою мається на увазі „Михайлові псалми“.., зветься жебрацькій співочій відділ»*. Вона містить тлумачення манери співу псалмів: *«...слова будуть такі, побожні с сумом, з жалощами, без крику, похоже на голосіння»*. За його словами, у цій «Книзі» була ще й друга частина – «Жебрацький запрос», тобто обрядовий текст, який виконувався під час хатніх відвідин. Збереглося таке пояснення: *«Оце тобі друга Устинська книга, а жебрацькій запрос – відділ другий. Кінець нашому ділові, золотий вінець!»*⁶⁷.

«Друга навука» Петра Дригавки також становила обов'язкове вивчення псалмів: *«Ісусе мій прелюбезний», «Земля плачетьця», «Блудящий син»* і т. ін.⁶⁸

Третя книга

Згідно зі свідченнями П. Древченка, у третій книзі йшлося: *«Про монастирі, про міста, селенія, де більша подачка та велика людська добросердечність до нашого незрячого панибратства»*⁶⁹. Це відповідало й назві «Книги» – «Порадник».

А ось за І. Кучугурою-Кучеренком, *«третя книга звичаїв, поведіння. Вона називається «Поводіння», як поводитьця у кобзарстві між братчиками»*⁷⁰. Тематично вона відповідає «першій книзі» П. Древченка «Звичайник».

У третього оповідача – П. Дригавки – від третьої книги й далі вся «устинна» інформація пов'язувалася із системою навчання («Від панотця навука»), яка складалася з різних порад, ознайомлення з обрядами, звичаями й т. ін.

Четверта книга

П. Древченко розповідав, що ця книга мала назву «Годувальник». До неї входили: «...наука музиці (ліра) та журні пісні, запросницькій жаль до подателів, причити, сердешні подяки»⁷¹.

Зовсім інше змістове наповнення мала четверта книга за І. Кучугурою-Кучеренком: «Четверта книга — мова, як нею говорити, де до чого притулити»⁷². Тут ішлося про систему вивчення професійної мови старцівського спілкування.

П'ята книга

«П'ята — кобзарська наука. Козацькі, сирітські, неборацькі пісні, розкази про слободську бувальщину, про пан-майстрів, радних старшин»⁷³, тому П. Древченко й називає її «Струнник», «Порадник», «Думник».

За І. Кучугурою-Кучеренком: «П'ята книга — Устинська книга музикова»⁷⁴. Тут ідеться про назви деталей бандури⁷⁵, як тримати інструмент⁷⁶, як його настроювати⁷⁷.

Шоста книга

«Хвахівець-духовець» — таку назву має наступна «Книга» згідно з розповіддю П. Древченка. Її тематика — «Мова нашої панібратії. Байки, лайки, як орудувати костурякою... од клятущої собачні, як поступати з грошима, повчанка, як спасатись од блуду плотського»⁷⁸.

У свою чергу І. Кучугура-Кучеренко запевняв, що «шоста книга так зветьця і звалася: „Псальмова співоча наша книга, поважна“»⁷⁹. Він перераховував назви тринадцяти псалмів та «додаток до псальмової книги»: «Блудний син», «Сиротина», «Сирітка», «Правда», «Сковорода», «До Ісуса молитва» (відома під назвою «Йсусе мій прелюбезний») ⁸⁰. Обов'язкове знання тринадцяти псалмів його вчитель П. Гащенко пояснював так: «Ми знаєм тринадцять псалмів рівно. Дванадцять апостолів і чопове єсть Христос і ми цим кінчаємо книгу псальмову». На тому «Псальмова побожна книга кінчається. Ця книга єсть свята»⁸¹.

Сьома книга

Наступна «Устин-книга» за П. Древченком мала назву «Одкровенник, радник-пісенник». Ішлося в ній про «Одкровеніє присяги. Як вступити до гурту нищої панибратії, про права на радних гуртових та цехових. Суди радні нашого товариства... одкровеніє про правду на світі, про що і яких треба уміти співати пісень»⁸².

В І. Кучугури-Кучеренка йшлося про те, що «Сьома книга – росподіл пісенний. Пісні козацькі, чумацькі, бурлацькі»⁸³. По суті це був репертуарний збірник, переважно у строї «на жаліб».

Восьма книга

До неї входили різні за жанром та тематикою оповіді: «Думи про Запоріжжя, козацькі про лицарів, кошових, куріних, про турецьку неволю, розповіді про татарську орду, ординські степи, про панщину, християнство та християнських мучеників Івана Гуса, яке лихо зробили царі Україні. Яка була Січ та її звичаї»⁸⁴. За словами П. Древченка, восьма книга звалася «Вірник-навчальник».

В І. Кучугури-Кучеренка «Восьма книга – „Весільний розділ, жартівливий“. До нього входять сатиричні, танцювальні, маршові твори»⁸⁵. Вона схожа на попередній репертуарний збірник, тільки з іншим жанровим наповненням та з іншою музично-ладовою основою («на весело»).

Дев'ята книга

Згідно зі свідченнями П. Древченка, тут, як і у восьмій книзі, поєднуються різні тематично-жанрові розповіді, про які він говорить, що то були «повісті про святу правду людську та неправду панську. Як відьма царицею стала, та що вона козакам обіцяла. Як молитися самому Богу. Як людям-мирянам про святиці-святині розказувать. Пісні срамні про попів, суддів та про монашок. Одкровеніє секрету, що робить, щоб полюбила незрячого добра молодиця або удовиця. Заповіді, приказки»⁸⁶. Мабуть, тому й назва дев'ятої книги – «Умновик-глумовник».

У Кучугури-Кучеренка так само, як у двох попередніх книгах, йдеться лише про репертуар: «Невольничі псалми або козацькі невольничі плачі». Окрім традиційних відомих творів, під № 7 тут подається жартівлива дума «На синьому морі під припичком», під № 8 – «Пастушська або чабанська», а під № 9 – «На гострім Кіяні, на острові Буяні»⁸⁷.

Десята книга

П. Древченко називає її «Мудровник-толковник, повчальник». Зміст книги він розтлумачує так: «Мудрість сліпецька. Розумні слова, речі між нижчою панібратією. Про чужі землі та які там порядки. Чи буде правда на землі і коли вона прийде. Хто людський враг і як од його збавиться. Яка була Україна та що з нею сталось. Чи буде уп'ять Україна? Як руйнували Січ? Пісні для панотців незрячих. Як рятувати кобзу та діло кобзарське?»⁸⁸.

І. Кучугура-Кучеренко про десяту книгу повідомляв дуже мало, в основному про жанрові особливості, і називав її: «Господи благослови нашу роботу і дай нам хист і охоту». До цієї книги входили народні казки: «...а хоч частина казкова таки необхідна для потреби»⁸⁹.

Одинадцята книга

«Просвітник, про діла земні розповідник» — так називав її П. Древченко. Зміст був такий: «Чи настоящі нетлінні моці Київської печерської Лаври? Чи повернеться хто з того світу? Що таке лях? Та чи можна з ним дружити та в миру жити? Чи довго будуть царі царювати і коли прийде їхній край? Як і з ким треба дружити і отверзати душу. Коли появились на Вкраїні пани та дворяни? Коли можна убить чоловіка, за що і якого? Друга присяга на 12-ти Отчій Рад.»⁹⁰.

Одинадцятою книгою закінчуються свідчення І. Кучугури-Кучеренка, що підтверджує слова П. Древченка про обмеженість доступу до дванадцятої «Устиянської книги», поки старець не прийме другу присягу.

Дванадцята книга

За П. Древченком ця книга називалася «Тайник, щоб злий дух до серця не проник».

«Тайна-тайниця, хто її іскриє хай тому язик одпаде, річ одніме і рот перекосяться. Чиє вухо третю повість з 12-тої книги учує, хай він оглухне вічною глухотою. Хай він зробиться німим як смертельна пустеля. Хай йому очі витечуть, а світ білий зробиться йому чорним, як ніч під землею. А хто з нашої панібратії ослабне серцем і душою та помислить зробити одкровенія 12-тої усткниги, хоч би і перед смертельною мукою — хай його тіло і кості впадуться в прах попельний і вітер під Покрову хай рознесе його прах. На його рідних і близьких хай навіюця... мученія чорної віспи. Упаси Боже і мене раба твого незрячого од спокушенія і слабості язика. Мою затверди душу, так як ти затвердив гори кам'яні, що їх не море страшне не розіб'є, ні вітер-буря не розвіє, а тільки обточує, а гора остається горою. А чим старішим, тим німішим, тим чорствішим. Господи! Одведи од мене сатану, бо я й сам не піду на спокушеніє»⁹¹. Це все, про що сповістив П. Древченко щодо дванадцятої устіянської книги, чи принаймні, все, що було зафіксовано в рукописах Ф. Дніпровського.

«Сподарь»

Тринадцята книга *«Що там не ведеться „Сподарем“ звецця»*, — свідчив П. Древченко⁹².

Цей усний збірник оповідей займав досить незрозуміле місце в устинській ієрархії. Він не вважався книгою, проте «так само, як і 12-та в тайні зберегаєця... „Сподарем“ прозиваєця та ще до неї 11-ть промежків причитаюця, а все ж таки, вони устинськими книгами не називаюця, бо вони до Сподаря преміряютьця, бо Сподарь, як той царь, дванадцять Устинських сохрanyaє і в промежки чого зря не пускає»⁹³.

З одного боку, за «устіянським» статусом він начебто нижчий за дванадцять «Устіянських книг», однак з іншого боку, — *«Сподарь» усім устим-книгам і промежкам — государь»⁹⁴*. Можливо, це була чергова старцівська пастка для прискіпливих шукачів старожитніх

скарбів, спосіб спрямувати увагу на другорядні речі. Саме про це йдеться у старцівському повчанні: *«Сподарь у своїх берегах устинську книгу тримає і в ту річку устинську щуки не пускає. Бо щука-падлюка, як у ту річку устинську заскоче, всю рибу потроще і трава пов'яне. То ото в устин книгах Сподарь має таку штуку, щоб не пустить в Устин-річку булькатую щуку»*⁹⁵.

Тому «Сподарь» можна вважати як об'єднуючим елементом, так і певною перепорою на шляху до таємних знань. Якщо вдатися до образів старцівських повчань, то він був не стільки «берегами Устин-річки», скільки фільтруючою греблею.

«Промежки»

Суворе дотримання традиції зовсім не означало законсервованості старцівських звичаїв. У системі кобзарсько-лірницької інституції та в «Устиянських книгах» була можливість для творчості: саме для того, аби уникнути творчого застою, і були створені «Промежки». До них додавалися *«усякі пісні, думи, бувальщину, які видума хто з нашої панибратії»*⁹⁶.

П. Древченко розказував: *«На те є промежки і нікому з нашої панибратії вірної, не закриваюця стежки. Кожному мислящому розумом і вміющому змислить пісню, думу, байку чи казку всегда найдетьця місто в устинському проміжку закрамку. Тільки щоб та мислена думка була до ладу – треба її пропустити в промежки через нашу панибратію та думну раду»*⁹⁷. Отже, якщо бандурист чи лірник хотів внести твір до «Промежків устиянських книг», він повинен був протягом певного часу (до наступного засідання старцівської ради) виконати цей твір серед старців, аби ті почули його та визначились, *«чи воно згодиться... то коли прослухають цю новину, тоді як вона добра, панотці порадятьця й оприділять її до якого там полагаєця промезка. А таке діло бува тільки раз у три года. І як вона та пісня чи битовщина на Великій Раді не прийнята, ото вже її нільзя співати чи розказувати»*⁹⁸. При такому досить творчому підході «Промежки» поступово наповнювалися, збільшувалися і за своєю інформативністю набагато перевищували «Устиянські книги»: *«Приміром, „дев'ятий проміжник сліпецької*

мудрості помішник“ так він буде більший за 3–4 устинкниги»⁹⁹. «Промежків» до «Устиянських книг» було одинадцять.

«Сподар», який книгою не вважався, та «Промежки» разом становили 12 розповідей, тобто стільки ж, скільки було «Устиянських книг».

«Промежки» мали такі назви (за П. Древченком)¹⁰⁰:

1. «Перший промежок до доріженьок-стежок».
2. «Другий проміжник то хліб, дарник».
3. «Третій розмежок, щоб не ... (нерозбірливе слово. — В. К.)
до стежок».
4. «Четвертий промежок — служник незрячим, послужник».
5. «П'ята, щоб не була доля клята».
6. «Промежка шоста, щоб не напала короста».
7. «Сьомий промежок — шлях, батько всіх стежок».
8. «Промежка восьма, щоб була думка ясна».
9. «Це той промежок, що збирає всі промежки в кучку,
про попів, панів, та царицю сучку».
10. «Десятий промежок — сліпецької мудрості помішник».
11. «Усіх промежків дід — хранить у собі ключі од усіх проміжних воріт».

* * *

За розповідями, записаними П. Мартиновичем від Нестора Коломійця із Шахівки, Антона Матвієнка з Янковщини та Кирила Некрія¹⁰¹, жанрово-тематична палітра «Устиянських книг» була такою:

«Із уст наших книга.

До книги перечот

1. Ноїв розказ
2. Яковів розказ
3. Давидів розказ
4. Саламонів розказ
5. Ісуса Христа розказ
6. Івана Богослова розказ
7. Апостола Павла розказ

8. Князя Ладимира розсказ
9. Миколая монаха розсказ
10. Гетьмана Хмельницького розсказ
11. Священника отця Павла розсказ
12. Воїна Паськевича розсказ
13. Хвалирета воїна розсказ
14. Івана-воїна розсказ
15. Апостола Савви розсказ
16. Адама розсказ
17. Святого Оврама розсказ

До книги прибавок

18. Молодецька прибавка
19. Умирйонная прибавка
20. Святого Панхвутія розсказ
21. Устинських книг розсказ
22. Кахтирних книг розсказ
23. Верхній книги розсказ
24. Роспускний розсказ
25. Катаринославський розсказ
26. Шахівський розсказ
27. Дунайський розсказ
28. Пана Вакуловича гетьмана розсказ
29. Пана Мартиновича розсказ
30. Отпускний розсказ
31. Прибавний розсказ

До книги добавок

32. Прославний стих
33. Донська пісня
34. Діяківська пісня
35. Невиробнова пісня
36. Молодчаскова пісня
37. Невдашечки пісня
38. Донська пісня (друга)
39. Сиротська пісня
40. З гори з крутої розсказ

41. Про страшний суд розказ
42. По страшному суду розказ
43. Розказ про зоринську гору
44. Про ... (нерозбірливе слово. — В. К.) розказ
45. Промовка
46. Розказу розказ
47. Про синє море розказ
48. Добавний розказ
49. Доказу доказ
50. Розовій розказ

Книзі добавок

51. Передсловний добавок
52. Прославний добавок
53. Славний добавок
54. Про блаженного мужа розказ
55. І всім розказама розказ
56. Розказама розказ
57. Запорозька пісня
58. Запорозької пісні пісня
59. До пісні прибавка
60. А це до пісні припівок
61. А це до пісні приспівок
62. А це усім пісняма пісня
63. Усім пісняма припівок
64. Цій книзі припівок
65. А цій книзі приспівок
66. А це приспівкові приспівок
67. Приспівкові припівок
68. Приспівкам припівок
69. Приспівкові припівок
70. Приспівкам приспівок
71. Припівкам припівок

Після книги прибавок

72. Геленин розказ
73. Прибавок до розказу

74. Прибавок до розказу
75. Добавок до розказу
76. Прибавка до розказу
77. Добавка до розказу
78. На скихви добавка
79. На скихви прибавка
80. Скихвать добавка
81. Скихвать прибавка
82. Святим ангелам добавка
83. І всім добавкам добавка
84. Усім добавкам ... (нерозбірливе слово. — В. К.)
85. Прибавкам одбавка
86. Одбавкам прибавка
87. Одбавці прибавка
88. Прибавкам прибавка
89. Росказам добавка
90. Добавкам прибавка
91. Прибавкам добавок
92. Добавкам добавка
93. Добавкам добавка
94. Добавці прибавка

Всім книгам добавок

95. Івана Залотовуста розказ» та ін.

Незважаючи на тематичне розмаїття кобзарсько-лірницьких оповідей, їх об'єднувала спільна риса — вони мали прикладний, функціональний характер. Будь-яка книга чи певний її розділ був спрямований на удосконалення та підвищення фахового рівня старця: опанування цехових звичаїв та обрядів, гри на музичних інструментах та співу, різножанрового (розмовного та вокально-інструментального) репертуару, професійної мови і т. ін. Обсяг інформації, яку необхідно було засвоїти, дійсно відповідав народному визначенню про панотче навчання як про оволодіння «наукою».

Переважна більшість виконавців свідчила про існування певної системи навчання, яка вкладалася, принаймні, у «...наук десять... лірницьких та й бандурницьких...»¹⁰². Як свідчив останній

виконавець на кобзі, О. Вересай, «*наук десять кобзарських є*»¹⁰³. Незалежно від того, на якому музичному інструменті вчився учень (кобзі, бандурі, лірі), методика опанування старцівської професії була однаковою і вкладалася у ці десять «навук». Чи відповідали вони за змістом першим десятком «Устиянським книгам»? Однозначно відповісти на це питання неможливо.

Зміст кожної з «Устиянських книг» формувався довільно, виходячи зі старцівських поглядів, сьогодні ми не можемо простежити в ньому якихось закономірностей чи правил добору. Поруч із фаховим виконавським матеріалом (наприклад, тексти пісень тощо) в них містилася й інша інформація (звичаї, «битовщина», казки, примовки, приказки, поради й т. п.). Практично все, що могло згодитися в діяльності кобзарів та лірників, було відображене в тій чи іншій частині однієї з дванадцяти «Устиянських книг» чи у «Промежках» до них. Старцівська інституція створила та зафіксувала в цих усних переказах унікальну систему фахової освіти, яка не мала аналогів в українському житті XIX – початку XX ст. Вона не тільки допомагала існуванню співців-музикантів, але й протягом століть впливала на духовний та загальний культурний рівень народних мас, на формування їхньої національної свідомості.

VI.

«УСТИЯНСЬКІ КНИГИ»:

СПРОБА СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ТЕМАТИКИ ТА ЗМІСТУ

За тематикою та змістом «Устиянські книги» можна умовно розділити на такі частини:

1. Звичаєва наука: вивчення цехового устрою (ієрархія, керівні структури, права та обов'язки і т. ін.), обряди та ритуали (одклінщини, визвілка, друга присяга, форми вітання – «*день добри*»), професійна мова, поради.

2. Духовна наука: вивчення жебранок, молитов, «запросів», біблійних притч та розповідей.

3. Світська наука: вивчення світських розповідей («битовщина», байки, казки, приказки й т. ін.).

4. Музична наука: а) репертуар (псалми, моралістичні, сатиричні, жартівливі, козацькі пісні, козацькі та невільницькі псалми-плачі-пісні-думи, танцювальні мелодії); б) музичні інструменти: конструкції, способи та прийоми гри; в) народна музична грамота (строї «весело»–«жаліб», «скрипошний», «косий» і т. ін.).

1.

**Звичаєва наука
(«цехівщина», цеховий устрій)**

«Треба нам звичаїв набути. Треба добре пам'ятати, щоб нічого не забувати»¹⁰⁴. — таку настанову давав І. Кучугурі-Кучеренку його вчитель П. Гащенко. Опанування «цехівщини» (старцівських звичаїв) починалося з перших днів перебування учня в панотця, тому за роки навчання він добре вивчав устрій кобзарсько-лірницьких об'єднань (цехів). Кожному братчикові була добре відома цехова ієрархічна будова — від розподілу молодих старців на «двох-трьох уездні» групи (за М. Сперанським), аж до цехмайстра, «слово якого було конче» (за Ф. Дніпровським). «Почитай учителя... не забувай панотця майстра і підмайстершого і братчика, Ключника, Підмоложого і Счотчика», — учив Г. Гончаренко¹⁰⁵. «Коли тобі на квартирі лиш з братчиками і сестрицями доведеться поруч і лягати, то кажу тобі, знай — не чипай! Бо як що, або що, то на братський суд тоді не нарікай, бо будеш битий, та ще і добре. Повинен шанувати, як чесне жіноцтво і їхню честь охороняти. Коли десь, хтось буде пивом напувати, або горілкою частувати — треба остерігатися, щоб до п'яна не напиватся. Бо приказку стару, кажуть таку: який піп, така його молитва. Скажуть „у доброго панотця вчився. Який сам, так і учня навчить...“. Пий, пий вино та не напивайся, треба горілку уміть пити. Щоб ти нею правив, а не вона тобою. Шоб і люди не бачили під хмелем, і скверних слів, або лайки не чули. А найкраще й зовсім як би не пить. То дуже б гарно зробив»¹⁰⁶.

Текст першої присяги переконує в тому, що кожний член кобзарсько-лірницького гурту добре знав свої права та обов'язки, а в разі виникнення спірних питань мав змогу звернутися до «Судної ради». Така система цехового устрою була спільною для всієї

«незрячої братії» — для кобзарів, лірників, стихівничих. Як казав бандурист П. Дригавка, *«увесь панотецький і всієї братії звичай: кобзарській і лірницькій і стихівничій і всієї братії звичай»*¹⁰⁷.

Народна методика навчання «цеховщини», або старцівських звичаїв, була побудована у формі розповідей панмайстра. Гнат Тихонович Гончар (Гончаренко) так повчав свого учня, майбутнього бандуриста Петра Дригавку (Древченка): *«Оце тобі, моя дитино три навук... перва наука зветьця — почитай учителя паче родителя. Друга наука: Не забувай пан отця майстра і підмайстершого і братчика, Ключника, Підмоложого і счотчика. І потім батька, матір і своїх братів рідних і сестер і сусід близьких і далеких. І потім ідеши ти в ходку — молитва в тебе маєтьця бути... Поможі міні і благослови на путі на дорозі... І коли заходиши у село, — мині першу волость, другого попа, третього дяка. На вулиці може чи не зустритьця сотьський. П'ятий чи не зустритьця староста де не будь, або старшина, або десятник. Шостий може йде хто небудь п'яний по вулиці,— поли вріж,— на бік одхились... Потім сьома вже: заходь у двір, так же у хату — сотворяй молитву. Вийдеш іс хати — дякуй од щирого серця. Дякуй Богу милосердному і пан отцеві й пан матці тому дому і діткам маленьким і родичам померлим. Восьма так же: пройшов ти слободу с початку й до кінця і дякуй панотцеві і панматці і отцевській і матчиній молитві»*¹⁰⁸.

На все життя запам'ятав настанови свого панотця Павла Гащенко і бандурист І. Кучугура-Кучеренко: *«Як на носу кажуть заруби наши звичаї та порядки»*.

Під час виховання учня особливу увагу приділяли формуванню морально-етичних якостей: *«Як не умітимши інших шанувати, то і тебе не будуть шанувати та поважати. Треба так у світі жити та так робити. Чого поганого (не хочеш)... то і другому не бажай і не роби. Коли у хату увійдеш: не тільки до панотця, а і до молодих треба увічливо та... треба перше молитву... Наш брат повинний глибоко розуміти і штити-поважати панотців... Пам'ятай, шчо панотці хоронителі... великої скрині під душевним замком — те все цінне, яке не можна поміняти ні на які гроші. Це сторожі псалмів, пісень та музики та нашої кобзи...»*¹⁰⁹. Великого значення вчитель надавав засвоєнню учнем форми звертання до панотців, братчиків і т. п.

До звичаєвої науки потрібно додати вивчення старцівської професійної мови. Павло Гащенко, дійшовши зі своїм учнем до цієї частини «навучки», казав: *«Ми тут уже підходимо до мови лебійської або каліпецької, цебто нашої кобзарської або сьліпецької... Бач, воно нам побалакати сьліпим потрібно: як запитатися про когось... Хто він? Чи він добрий, чи злий? А може якийсь поліцай, або урядник, що при ньому не можна: чи грати, чи співати, чи може що й говорити. Мова нас охороняє од усяких случаїв. Вона необхідна у нашому житті»*¹¹⁰.

2.

Духовна наука

...

МОЛИТВИ

Це був один із головних розділів освіти у кобзарів, лірників та стихівничих. П. Древиченко оминав навіть згадки про молитовні книги. Та коли він був ще молодим (і називався П. Дригавкою), то переконливо стверджував: *«...як я заступав до панотця, то панотець учив мене молитов»*¹¹¹.

Окрім широко відомої серед старців обрядової молитви, яку використовували в багатьох обрядах (*«Молитвами сьвятих отець наших, Господи Ісусе Христе Боже наш, помилуй нас»*¹¹²), було чимало інших. Устиянський «Молитвач», записаний П. Мартиновичем від стихівничої Лукерії Зіньченкової, складався з трьох частин.

Перша частина устиянського «Молитвача» (за Лукерією) називалася «Щоб наша жизнь не вмерла» і складалася із семи молитов.

1. Перша молитва — *«Перша молитва на сон грядущий»:*

*Во граді в Ярусалимі сьвятий престол явився.
На сьвятім престолі Діва Марія пропочавася *.*

* Так у тексті.

*Ізо Діви Марії Сус Христос родився.
На Ордані ріці й охрестився.
На Осіяньській горі обповився.
Там Діва Марія пропочевала:
«Не інде * я тебе, сину ву сьні видала...»¹¹³.*

Далі в тексті розповідалося про розп'яття та воскресіння Ісуса Христа.

2. Друга молитва – «Ангелу хранителю».

На жаль, текст цієї молитви дуже нерозбірливий, він починається словами: «Ангелу, мій хранителю...», але за змістом вона схожа на зразок, записаний П. Мартиновичем у 1917 р. Тому наведемо тут обидва відомі зразки:

Запис П. Мартиновича від Лукерії:

Запис П. Мартиновича

1917 р:

*Ангелу, мій хранителю,
Од лихого одборонителю,
На добро водителю,
За лихе судителю,
Од усякого зла мене одверни
На путь спасенія направ мене
Од лихого одведи
На путь добрий наведи...
(Далі текст нерозбірливий)*

*Ангелу, мій хранителю,
Од лихого одборонителю,
На добро водителю,
За лихе судителю,
Од усякого худа мене сохрани...
У лихо не впусти,
Од дурного ума, од лихого глума,
Од людського сорома
Од лихого наводу і худого поводу,
Од стрічної речі.
Од видимої смерти,
Щоб од лиха не вмерти.
Од болючій болі
І од лихої волі.
Од соромного виду
І от всякого стиду.
Одвольни і одверни*

* Так у тексті.

І на все добре поверни.
Од худого одпусти
І на добре напусти.
Спаси од лихого митарства
І доведи до вишчого царства.
Недай мене худому в руки
І душу в ад на вішньні муки.
Закрий своїми крилами захисти
Од усякого гиду ізбави.
На путь спасенія настави
На добро направи.
Спаси нас од згібелі
І од усякої погібелі.
Од худа одверни,
На добро поверни.
Спаси од напасти,
Щоб у лихо не впасти...
Од змія, од гаспида і од його власті
І од лихої напасті.
І спаси мене сохрaненного
Од усього оскверньонного ¹¹⁴.

3. Третя молитва «Св'ятій патронесі»:

Моли Бога об міні грішній
Св'ята угодниця, Божа Лукерія.
Як я вірую тобі я молюся
Скорій помошниці й молитовниці об душі моєй...

4. Четверта молитва «Св'ятому Христові»:

Св'ятому Христові молюся.
Я в хресті родилась, на хресті й хрестилась.
Хрест у мене у головах, хрест у мене й у ногах, а ангели
по боках.

*Хранителі мої, храніть мою душу
До страшного суду і до кончання віка*¹¹⁵.

5. П'ята молитва «Матері Божій»:

*«Мати Божа, прости й помилуй нас...»*¹¹⁶.

6. Шоста молитва:

*«„Вгодникам Божим“ (Антонію, Хведонію, Василю, Юхимію великому, Івану Золотовустому, Пантемірію, Миколаю Божому угоднику, Хванасію сидящому, Івію Почаївському, Івану Сочавському, Макарію другому Переяслівському): „Спасіть нас усіх грішних молящих до тебе Господи“»*¹¹⁷.

7. Сьома молитва:

*«„Вгодницям Божим“ (Марія Магдалена, Варвара великомучениця, Св'ятая Парасковія п'ятинка, преподобная Сохв'я, Св'ятая Катерина всякомучениця, Матер Божа-Тройнеручениця). „Молитесь об нас грішних. Согрішили ми перед вами і простіть наші прогрішення і молитесь об нас грішних“»*¹¹⁸.

8. «Восьма до молитви прибавка».

Це був своєрідний повчальний додаток до молитви. Ось зразок такого додатка («Прибавки») з «Молитвача» Лукерії Зінченкової:

Цих молитов сім:

Хто їх буде читати,

То й щясця всім.

Хто буде ці молитви читати

То Господь вас буде сохраняти

І в полі, і в домі,

*І в путі й дорозі*¹¹⁹.

Друга частина «Устиянського Молитвача» (за Лукерією Зінченковою) зветься «Шоб ніяка осуруга». Вона складається з кількох моралістичних розповідей, чи, як вони називалися, «росказів».

Перший «росказ»:

*Це молитвач — до Бога звач.
Хто його читає, той в Бога правди навчає.
Це ж український молитвач
До престолу Творця небесного звач.
Хто його читає, того Господь спасає
І в домі, і в полі, і в путі дорозі.
Хто його читає, то його Господь спасає
Од нині до віку — щастя чоловіку!
Цьому росказу край, кінець і Золотий вінець! ¹²⁰.*

Другий «росказ» містив пояснення у формі примовки до «Молитвача»:

*«Це „Молитвач“ така книга є цехонна (цехова. — В. К.).
Про неї споминка частенька...».*

Останні рядки, безперечно, свідчать про приналежність «Молитвача» до «Устиянських книг» незрячих цехових гуртів.

Третя частина «Молитвача» (за Лукерією Зінченковою) містить суттєве зауваження: «Цього „Молитвача“ навчила мене мати» ¹²¹, що свідчить про традицію усної передачі знань наприкінці XIX — на початку XX ст.

З інших молитов, які не стосуються розповіді Лукерії Зінченкової, але повноцінно доповнюють враження від сакрального репертуару кобзарів та лірників, можна додати:

*Хрестом хрещуся,
На хресті молюся... ¹²²*

Одверни мене, Господи,
 Од лихого ума,
 Од людського сорома,
 Од наглої смерти,
 Од лихого навою,
 Од грома побою...¹²³

та за П. Мартиновичем «Молитвач український (Молитви Івана Вишенського)»:

*«І спасі род Український от страха і напасті і всякія
 пагубі.
 От всякого злого діянія і отведі дисницею твоєю
 І не лиши нас благодаті твоєя»*¹²⁴.

Лірник Євстахвій Довгопалий, учень Івана Скубія, зберіг «від панотця молитви шо Богу молитися». Усі вони досить відомі, та саме в нього зібрані в молитовний ритуал з поясненнями черговості та способу їх виконання:

*Во й ім'я Отця й Сина й і святаго Духа. Амінь! (тричі. — В. К.)
 Господи Сусе Христе, Сине Божий молитвах раді Пречистия
 Світлий Матерь Божій ... (нерозбірливе слово. — В. К.) мене грішного
 (тріжди, а назад оце). Слава тобі, Боже наш, слава тобі Царю не-
 бесний... (нерозбірливий текст. — В. К.). Святий Боже, Святий ... (не-
 розбірливе слово. — В. К.), Святий безсмертний помилуй нас! (Це три-
 чи надо сказать). Слава Вутцю й і Сину й і Св'ятому Духу. Амінь! Нені
 і прісно во веки веков. Амінь! Пресвятая Троїця помилуй нас. Господи
 прости гріхи наши. Владико, прости біззаконіє наше. Святий Боже...
 помилуй нас. Господи помилуй! (тричі. — В. К.). Слава Вотцю й і Си-
 ну й і Св'ятому Духу. Амінь! Нині й і прісно во віки віков. Амінь!*

Далі за текстом іде традиційна християнська молитва «Отче наш». «Господи помилуй (тричі). Триєдино... (нерозбірливий текст. — В. К.). Вірую во Єдиного Бога Отця вседержителя Творця неба і землі... Достойно єсть яко в... Преславна Приподобна мати Марія... Спаси Господи... Восхресет Бог...»¹²⁵.

У молитовних усних книгах доволі часто бувають додатки моралістично-просвітницького характеру (на зразок уже згаданої «Прибавки» з «Молитвача» Лукерії Зінченкової), які за старцівськими канонами не вважалися молитвою, але їх також повинні були запам'ятати під час оволодіння «Устиянськими» знаннями. Після певної молитви йшов коментар-примовка:

*Хто цієї молитви в день й вечиря читає,
То того Господь св'ятим духом сповідає...
І од напасті одвертає і на добру путь повертає.
У полі і в хаті і в дорозі
І на морях і на водах.
Од потону і од звіру і од чаду
І од усякої напасті хранителю храни нас.
Од лихого одвернуло, а до доброго привернуло ¹²⁶.*

Деякі рядки цієї молитви стилістично перегукуються з моралістичними зверненням-подяками, притаманними думам.

Траплялися й такі коментарі-примовки: «І добро — вміючи робити, а не вміючи вийде тільки біда... Як не вмів добра к путю зробити — поправлять трудно тогдa» ¹²⁷. «Боже! Дай тому те, хто в тебе чого сильно просе і яку к тобі молитву усердно вознесе!» ¹²⁸.

Молитви займали дуже важливе місце у духовному репертуарі кобзарів та лірників, оскільки були однією із сакральних форм звернень до Бога й усіх Святих. Без них старці навряд чи мали б право претендувати на роль посередників між Богом та людьми і навряд чи люди ставилися б до них з таким довір'ям.

...

ЖЕБРАЦЬКИЙ ЗАПРОС

За висловом І. Кучугури-Кучеренка, він зветься «Жебрацькій співочий запроській відьділ» і містить тлумачення щодо способу його виконання: «Співати його треба так: словами. Слова будуть такі побожні, с сумом з жалоцями. Без крику, похоже на голосіння».

З миром восплачемось і возридаємось,
 Про безсмертний час промишляємо.
 Як зійде съвят Михаїл-архангел на сіонську гору
 І в громогласну трубу затрубе,
 І всіх мертвих розбуде:
 «Ей, ви мої Христілюбці,
 Від сна уставайте,
 На страшний суд приступайте.
 Ге, ге, гей! Праведні йдуть —
 Побожні стихи поють,
 А псалми співають.
 А грішні ідуть плачуть.
 Плачуть-ридають
 Отця й неньку споминають
 Й на їх бідних нарікають.
 Ой, ой, ой! Чом же ви нас не вчили,
 До Божого дому не водили,
 То Божі вутрені у постелі пролежали
 Та съвяті служби у карти програли.
 Що праведним царство вічне,
 А нам грішним мука вічна, вічна-бісконечна.
 Ой слухайте, отець-матусю!
 Як съята Парасковія-п'ятниця на землі перебувала,
 І в съятім храмі Бога благала
 Іс храму вихожидала.
 За дверима у храмі нища братія пробувала
 І милостиню прохала,
 Світа єдину в себе ризу мала
 І останню на нищу братію розділяла.
 Ой, мій татусю, ненько і матусю!
 Може в себе ви полотенце маєте?
 Коли б ви так могли зробити
 Міні на теєточку* полотеньця наділити,
 А може хустиночку, або рушничиночку то приділили б!
 То я буду ранком уставати, очиці съліні промивати

* Так у тексті.

І вашою рушничинкою буду витирати
І за вас буду Бога благати.
А може в вас з родини
Десь в далекій чужині хтось пробуває?
А може на водах потопало,
А може на війнах головоньку покладало?
То їх ви спом'янули б і за їх приділили сорочку...¹²⁹

...

БІБЛІЙНІ ПРИТЧІ ТА РОЗПОВІДІ

Тематика релігійних усних переказів в «Устиянських книгах» представлена досить широко: «...про християн та християнських мучеників», «...як молитися самому Богу і як людям — мир'янам про святиці-святині розказувать»¹³⁰, «Росказ Давида», «Росказ мудрого Соломона»¹³¹ тощо. Релігійні розповіді могли йти разом з розповідями інших напрямків або ж могли бути згруповані в окремі «книги»: «Роскази Божественні»¹³², «Десятерник»¹³³. Наприклад, «Десятерник», записаний П. Мартиновичем у 1929 р., мав такий зміст:

Первий десяток

1. Цей росказ утер'янного Рая
2. Цей росказ про всемерний потоп
3. Цей росказ запавший Садам і Гамору
4. Цей росказ од Якова
5. Цей росказ про Мойсея
6. Цей росказ про царя Савула
7. Цей росказ про царя Давида
8. Цей росказ про мудрого Соломона
9. Цей росказ про серп та косу
10. Цей росказ про трьох отроків

Другий десяток

1. Росказ про таємне * зачаття

* Так у тексті.

2. Росказ про Захарія первосвященника і його жони
3. Росказ про Йісуса
4. Росказ про одсічення з Івана Предотечи голови
5. Росказ про Варвару великомученицю
6. Росказ про *
7. Росказ про Мьеньету Христового мучиника
8. Росказ про Олексія Божого чоловіка
9. Росказ про Миколая Чудотворця
10. Росказ про милостивого Хвиларета».

Усі т. зв. «роскази» могли бути складені як віршами, так і прозою чи могли мати змішану форму. Ось уривок з притчі «Про Остахвія»¹³⁴ від лірника Терентія Юхименка з с. Герцевалівки Новомосковського повіту:

*Іс пустині Старець в царський дом приходе (двічі. — В. К.)
Он приньос ис собою всьо любезное і прекрасное камінь
драгой.*

*Остахвій — царевич просе у Варлама (двічі. — В. К.)
Покажи сей камінь я увижу і впознаю цену ему.
А когдаж ти возможеш Сонце взять рукою (двічі. — В. К.)
А сего ти не можеш!
А когда ти возможеш небеса змеріть горстію своєю,
А цього ти не можеш.
Умістить против сего нет нічого.
Вся земля і ріки умістить,
А против сего нет нічого.
«Ох ти, купец прємудрий, скажи всю тайну.
От чєго сей камінь уробився?»
— «Родила сей камінь Причистая Діва,
Положила в яслі (двічі. — В. К.).»
— «Оставлю я царство, пойду жить у пустелю.
Там зіщу я старця.
Буду жить і служить ему как отцу.
Пустиня любезна. доведи до старця,*

* Пропуск у тексті.

*Жить я з ним желяю.
До Христа обращу через єго...»*

Інший зразок, «Святого Панхвутія россказ», складається з трьох частин: 1) передмови, яка є моралістичною авторською примовкою; 2) молитов; 3) розповіді про Святого Панхвутія:

*Як що неволитьця так і росказувать негодитьця,
А шо в лад, то і усяк будет рад.
Шо не велитьця, так і расказивать негодитьця,
А як я це люблю, так і росказувать могу.*

Нині отпуцаєши раба твоего Владико, Нині поглаголу твоему с миром. І же уготовам предвещуем всіх людей світ откровенія, Владико, с миром.*

Святий Боже, Святий кріпкий, Святий безсмертний помилуй нас (двічі. — В. К.). Слава Отцю, і Сину, і Святому Духу. Святий безсмертний помилуй нас (двічі. — В. К.), Присвятая Троїце помилуй нас! Господи! Очисти гріхи наши! Владико прости, Святий помоги ісцили, Іменю твоего ради, Господи нашиму. Господи помилуй! (тричі. — В. К.) Слава Отцю і Сину і Святому Духу. І нині і прісно во віки віків. Амінь! Господи помилуй! (тричі. — В. К.). Отче наш уже єси на небеси. Да святитьця ім'я твоє та прийдійот царство твоє, та будет воля твоя, як на небесах, так і на землі. Хліб наш насущний дай же нам днесь і оставь же нам долги наши, яко же й ми оставляем должников наших і не введи нас во іскушенія, да й избав нас от лукавого. Яко твоє єсть царство і сила і немощі наши... і слава Отця і сина і святого Духа і нині і прісно і в віки віків. Амінь! Господи помилуй! (тричі. — В. К.). Прийдимо поклонимся цареві нашому Богу. Прийдемо, поклонимся і припадйом цареві нашому Богу. Прийдемо, поклонимся і припадемо к самому Христу, цареві, Богу нашому. Вірую во єдиного Бога, отца Содержителя, творця і небо і землю і всім видіим і невидіим, во єдиного Ісуса Христа, сина Божого, єдинорожденного

* Так у тексті.

пред всіх він світ от світа Бога істинного і от Бога істинного рожденного і ... (нерозбірливе слово. — В. К.) Єдиносущного отцу... і нашого ради спасенія сшедшого с небес і воплотившісь од Духа святого од Господа животворящего од Отца всерадущого Боже що отцем і сином і святим духом... вірую во єдиную святую... апостальскую церков, исповідую єдинокрещенія. Оставленія гріхов ... воскресеній мйортвих і живих будущего віка. Амінь! Богородице Діва радуйся. Благодатная діва Марія Господь с тобою, благословенна ти жена і благословени плод чрева твоего яко Спаса родила і вси душі наша достойная всякого... Богородице Діво радуйся благодатная всякого истина. Ангел мой святой данний мні од Господа с небес для соблюденія. Пресвятая Богородице Маріє оттверзни нам милосердія двері во віки. Амінь! Да воскресний Бог просточатьця в рай його! Да біжать от лица його ясновидюще лица його Господнего, да ісчезнуть біси от лица его... Глаголющій радуйся пречестний і животворящий кресте Господень помогай мі! Со святою Дівою Богородицею, со всімі святимі во віки віков. Амінь! Цій молитві кінець, а святого Панхвутія — золотий вінець!

Жив святий Панхвутій 30 годів на землі і не найшов ні одного чоловіка шоб із ним побесідувати було... Сказав так значить поїду я у пустинную землю. Чи не найду там хоть одного чоловіка такого шоб з ним хоть поговорити. Узяв собі води немого і хліба і пішов у пустинную землю. Ішов чотири дні с половиною ні хліба не їв, ні води не пив. Дойшов у пустинную землю найшов пещерю. Одні двері і одне вікно... все заросло і стежки і дорожки. Він хотів зайти в ту пещерю, тай не мог дальше йти, шо як будто притоцав немого. Оце б і дальше пішов, шо ж я, говорить, не зайду в цю пещерю. Як же я знатиму, хто тут був? ... Отчинив двері, заглянув у пещерю — сидить старик на стінку схиливсь, около стола. Як буд-то живий. Він йому ударив — шле поклон. Святий отче! Благослови мене! Сидить старик край стола нічого не говорить міні. Поднявся ударив другий поклон. Святий отче! Благослови мене! Сидить старик нічого міні не говоре... Оп'ять думав, шо він спить. Святий Панхвутій нагнувсь к його плечу, щоб його розбудить. Так він так як мука посипався, його мошчі россипались. Аж тоді злякався: «Шо це

я зробив що так россипались його мошчи?» Глянув на стіну – висить його одежа. Коснувсь к одежде – россипалась і одежа, як і він. Уже це був п'ятий день як він не їв нічого. Він тоді зняв з себе верхню одежу, прослав на землю і собрал ці мошці, котрі россипались с цього старика. Собрал і с одежди, в місто все. Тоді пішов с пещери і викопав яму своїми руками, положив коло ями, отпраив панахиду за усіма молитвами. Положив мошці в яму, покрив землею, зробив могилу. Пішов тоді в пещеру, положив свій хліб на стіл, которий з дому взяв і поставив воду. Благословися у Господа... покушаю хліба. Поїв немного хліба, напився води. Тоді сідав цілую ніч як за покойниками сидять над душою, як похоронять тіло. Переночував у тій пещері, ну не спав – всю ніч сидів. Прошла ніч, став ранок. Отправив панихиду і пішов. Ішов уп'ять чотири дні ся половиною. То не їв нічого. П'ятого дня поішов по подгору, туди якоби путь нікоторих слідів, нікоторії дороги туди не було. А пішов він туди бур'янами, як пустинне місто. Самі бур'яни тільки та земля лежить, а більш нічого не видать. Ні людей, ні яких звірей, нічого не видав... «Цій проповіді кінець, а цему старику, що на сирій землі лежить – Золотий вінець...»¹³⁵

«Біблійні» історії завжди викладалися старцями згідно з їхнім власним розумінням подій та зрозумілою селянам мовою. Саме тому вони більше нагадували казкові історії, аніж аскетичні Старо- чи Новозавітні розповіді послідовників Ісуса Христа. Порівняйте «Об'явлення св. Івана Богослова» з «Біблії»¹³⁶ із старцівським «Івана Богослова рассказом»¹³⁷.

Івана Богослова рассказ

...Йому Господь дав два откровенія: «напиши семи церквей так шо єсть і шо будет после його... тайное єсть написано от Ісуса Христа откровеніє Івану Богослову ... тайное написано так: єсть Алхва і Омега і шо будеть послі сього, се єсть тайная, написанное от Господу. Блажен читающий книгу сєю. Знай, шо ти читаєш. А ти, слушающий знай шо ти

слушаєш... От я пред тобою откриваю дверь на небі і говорю тобі: „Сойди сюда. Я покажу тобі больше: от стоїть престол у Господа на небі, серед неба. І ніт на престоли нічого большего — одна книга. Сіми печатьми запечатана. Нікто не может у неї посмотриеть і почитать її...” і т. д.

Від іншого оповідача цей епізод звучить ще натхненніше:

*«Що Бог Отець і Бог Дух святий і Бог син Ісус Христос і його Мати Пресвятая Богородиця... перед Отцом на небі стоїть... На престоли книга. Семи печатями запечатана. Ніхто в ній не знає, що в ній і єсть. Стоять коло престола чотири тисячи Вангелистих, по вуглах престола. По шість крил імеють. Матвій на сход со ніза. Іван на сівері, Марко на западі, Лука на юзі. Оце вам ізвістно, що престол на небі самого Бога. Сам Бог на небі сидить на престоли. На престоли одна книга семи печатями запечатана і небо її не знає. Ні на небі, ні на землі, ні на воді, ні під водою. Ніхто, нічого не знає. А все Господь знає. Правда і така її і правда. І Господь знає, тай і Син знає, тай і Мати знає, тай пресвятая триїця знає...»*¹³⁸ і т. д.

Так само, як у розповіді про «Святого Панхвутія», в «Івана Богослова рассказы» є молитви, але розміщені вони в кінці твору: «Отче наш...» та «Вірую в Отця і Сина і Святого Духа і нині і присно і во віки виків. Амінь!». Після молитов іде коротке моралістичне пояснення: «Буде вже, тай буде вірно. Се у цьому кінець, а Івану Богослову Золотий вінець! Господи милостивий! Як поставив Господь усі вєщи! Усе і на землі, так і на небесах»¹³⁹.

Подібним чином переказуються й інші біблійні історії: «Ноїв россказ», «Яковів россказ», «Ісуса Христа россказ»¹⁴⁰ і т. ін.

Крім того, у деяких розповідях ідеться про духовні подвиги історичних давньоруських героїв. Скажімо, «Миколая монаха росказ»¹⁴¹ (про те, як ікона Божої Матері врятувала Київ) чи «Князя Ладимира россказ»¹⁴² (про історію вибору «грецької» віри).

Деякі розповіді містять звернення до слухачів начебто від імені самого Христа. У слухачів створювалося враження безпосереднього спілкування з духовними силами, що посилювало вплив на аудиторію. Ось, наприклад, одна з таких розповідей, яка починалася

приказкою «Поки уберемось, то й ума наберемось». Далі слухача переконували в Божому походженні книги, з якої цитувався текст:

*«Як світ із ночі розсвітається
Так ця книга укріпляється.
Як ця книга укріпляється починається,
Так як пресвятая Богородиця на землі прославляється.
Як святая Богородиця на землі прославляється.
Так нашого Господа Ісуса Христа закон укріпляється...» і т. п.
«Хто цю книгу буде читати і ції діла ісполнять,
Так усю ...(нерозбірливе слово. — В. К.) у цій книзі знати,
А як цій книзі не будуть знати,
Тай і того чоловіка Господь у царство божее не буде звати.
Як Господь не буде у царство небесне того чоловіка звати,
Як той чоловік і не буде книги закона і ісполнять.
А хто буде закон ісполнять,
То його Бог, того чоловіка буде законом укріпляти,
А як він буде закон укріпляти,
То його сам Господь буде утверждати.
Як його Господь буде утверждати,
Так ці книги будуть його законом нагороджати...»
«...Яка сила у цій книзі, така буде і в чоловіці!»¹⁴³.*

І тільки після такої підготовки слухача оповідач поступово переходив до розповіді від першої особи: «Вона вам об'являє оця книга, що Сус Христос два дні тільки був перед вами...»¹⁴⁴. «А я (Христос. — В. К.) в вас кожний день буваю. І я кожного дня із утра до вечора. Я вам зараз об'явлю, що у вас буваю...»¹⁴⁵.

У «росказах» певну складність трактування викликають віршовані багаторазові повтори (своєрідні рефрени):

*Яка книга буде зверху всіх, то той буде і хазяй їх.
Оце цій книзі кінець, а тому хазяїну вінець.
А якому хазяїну вінець, то тій книзі буде кінець.*

А чийй книзі буде кінець, то тому хазяїнові буде
 золотий вінець.
 А чийй книзі буде кінець то тому хазяїнові ізробить
 золотий вінець.
 А кому зробивсь золотий вінець, то той ще буде і молодець.
 А хто буде молодець, то той піде між овець.
 А хто піде між овець то той найде йому ладець.
 А як хто найде йому і ладець то той вийде й із овець.
 А хто вийде із овець то дасть йому і ладець.
 А хто дасть йому ладець то вп'ять увийде й меж овець.
 А хто ввійде меж овець то вп'ять йому ладець.
 А хто дасть йому ладець то вп'ять вийде й з меж овець.
 І вийде й між вівці і вийде з овець.

Кого не (нерозбірливо. — В. К.) щоб його вивели, або
 визвали, він сам за себе лаштує. Цього совіт (світ. — В. К.)
 скрізь, як сказав Господь, так і є. Бреди в море глибше і пій-
 маєш риби більше!

Оце ж той лад, що всяк йому рад.
 А як усяк йому рад, то дасть йому й лад.
 А хто дасть йому лад, то всяк буде рад.
 Це як буде рад і дасть йому лад.
 Усяк йому рад то дасць йому і лад.
 А як давать лад то всяк буде і рад.
 Оце ж тая книга, що любила вся Вкраїна.
 Кого любила вся Вкраїна, тому добра година.
 А кому добра година то вийде тому висока могила.
 А кому вийде висока могила, то тому добра година.
 А кому висока могила, то тому добра й година!
 А кому добра година, то вийде й висока могила!
 Оце ж той лад, що всяк йому рад.
 Оце ж той і лад, що дасть йому лад.
 А як давать йому лад, то всяк і будеть рад.
 А як всяк буде рад, то дасть йому і лад.
 Оце ж той кінець, що тому хазяїнові вийде золотий вінець.
 А як вийде йому золотий вінець, то той найде і кінець.

*А як найде вже кінець, то тому вийде золотий вінець.
А кому вийде золотий вінець, то той найде і кінець...
А хто найде кінець, то той вийде з між овець...*¹⁴⁶

Далі на кількох сторінках рукопису повторюється фраза з римою «молодець — овець» та постійно використовується рефрен: «Цих книг двадцять сім, то це і лад їм усім...» і т. д.¹⁴⁷. У рукопису П. Мартиновича в самому кінці тексту дописано ще:

*Цьому прибавку кінець, то й книзі уже вінець.
А як книзі сій вінець, то хто найшов то той молодець.
... як книзі вінець, то і прибавку кінець*¹⁴⁸.

У кінці «Кахтурних книг розказу», який входив до «Устиянської книги» й містив багато рефренів, був важливий коментар: «Оце хоть і довольно». Виявляється, що таких, на перший погляд, недоречних повторів, необхідно було дотримуватися. Що було закладено в цій системі одноманітних повторів, які віддалено нагадують мантри? Поки що ми не маємо достовірної відповіді на це питання. Можливо, вони впливали на психофізичний стан людей, налаштовували виконавця і слухача на однакове сприйняття.

3.

Світська наука. Розповіді

Розповіді світського характеру також становили досить вагому частину творів «Устиянських книг». Серед них були «роскази»:

1. Моралістичні: «Байки, ...як поступати з грошатами»; «Заповіді, приказки»¹⁴⁹; «Дев'ятий розподіл, а хоч частина — Казкова, таки необхідний для потреби»¹⁵⁰; «Казьківник — индицьки казки: Кобиляча голова, Лисиця, Курочка, Коза-дереза, Кіт»¹⁵¹; «Басильник* — Про науку, Іванька розставчик, Гордій, Іван-сусіда, Колобок, Котилка-шурлишка і т. ін.»; «Одкровенія

* Басильник — ймовірно, від слова «басня», тобто книга байок-розповідей.

про правду на світі»; «Повісті про святу правду людську та неправду панську»; «Чи буде правда на землі і коли вона прийде»; «Хто людський враг і як од його збавитись»; «Чи є гріх на землі»; «Як з ким треба дружити і отверзати душу»; «Коли можна убить чоловіка, за що і якого?»¹⁵² тощо.

2. Історичні: «Князя Ладимира розказ»¹⁵³; «Гетьмана Хмельницького розказ»¹⁵⁴; «Воїна Паськевича розказ»¹⁵⁵; «Молодецька розказа»; «Розповіді про татарську орду, курінних, про турецьку неволю, розповіді про ординський степ, про панщину»; «Яка була Січ та її звичаї»; «Як руйнували Січ»; «Яка була Україна та що з нею сталося?»; «Як та коли появились на Вкраїні пани та дворяни»¹⁵⁶ і т. п.

3. Сатиричні: «Як відьма царицею стала та що вона козакам обіцяла»; «Чи настоящі нетленні моці Київської печерської лаври?»¹⁵⁷; про невдалі оборудки – «Баришницька кумпанія», «Хабарницька кумпанія»; про спільну подорож Брехні та Правди – «Нерозлучима дружба»; народні анекдоти – «Розумний мужик», «Грицьків совітник»¹⁵⁸ тощо.

4. Пізнавально-повчальні: «Про монастирі, про міста-селенія, де більша подячка та велика людська добросердечність до нашого панібратства»; «Про слобідську бувальщину, про панотців цехмейстерів, радних старшин нашого панібратства»; «Як орудувати костурякою... од клятущої собаши»; «...повчанка як спасатись од блуду плотного (блудодійства)»; «Яке лихо зробили царі України?»; «Хто вічний враг України?»; «Чи буде уп'ять Україна?»; «Куди ділись запорожці і що з ними сталося?»; «Одкровеніє секрету шо робить шоб полюбила незрячого добра молодця або удовиця»; «Про чужі землі та які там порядки»; «Як ратувати кобзу?»; «Що таке лях, та чи можна з ним в миру жити?»; «Чи будуть царі царювати і коли прийде їхній край?»¹⁵⁹ і т. п.

5. Побутові, або за старцівською термінологією – «битовщина»: «Чи настоящі нетленні моці Київської печерської лаври?» та ін.

6. Повчальні коментарі, які були своєрідними настановами-вставками до світських старцівських розповідей.

Розглянемо детальніше декілька зразків старцівських світських усних оповідей. Їхнє тематичне розмаїття свідчить про широке коло проблем, які цікавили старцівську братію. Оскільки для старців «Устиянські книги» були обов'язковими для опанування, можемо впевнено говорити про значно вищий рівень освіченості т. зв. «жебраків» порівняно до сільського загалу. На жаль, переважна частина тих розповідей залишилась незафіксованою. Ось зразок історичної розповіді з репертуару старців¹⁶⁰:

Гетьмана Хмельницького рассказ

Орда в Київ набігала і собі в полон Київ забрала.

*А Ядвіга королівна Польська за князя королевича Литовського
замож виходила і Росію Литовськую собі в помоч забрала.*

Ляхи потом стали Росію обіжати,

Став Хмельницький Гетьман на Польшу вставати,

Став ляха воювати

І Київ у свою пользу забрати...

...Уже одібрать од поляка,

Бо з того поляка — польза ніяка.

Так він тепер на Москву подався

До царя Олексія на разговор прохався...

Царю Олексій! Як будемо ми согласно жить,

То ніхто нас не буде бить...

Далі йде розповідь про московську підступність та запровадження в Україні кріпацтва. Закінчується твір традиційною примовкою: «Як і понині цьому ділу кінець, а гетьману Хмельницькому золотий вінець!»

Наступна розповідь залишилася в спадок від бандуриста І. Кучугури-Кучеренка. Вона є уривком з оповіді про науку панотця П. Гащенко. «Коли Україну московські царі до рук не забрали, це вже минуло більше двох століть... Якаж була ...(нерозбірливе слово. — В. К.) Катря-цариця? На молодих, під дужих людей ...(нерозбірливе слово. — В. К.) була молодиця. Тьху! На неї. Старі нам о жінці було, що її, як рассказують, то сором було й слухати.

*Так вона ... соромецько гуляла і нашу землю сплюндрувала.
Запорозьку козацьку вільну Січ зруйнувала.*

*Пісні невольничі козацькі заборонила...
Україна югом та малоросією стала.
А цар наш Петро і на півночі городи будував
Та в болота наших заганяв. Який у болоті потопав
То невелів його ратувати,
А лише затоптати...*

Петро, кажуть, Україну воював, багато дуже людей під Полтавою побив. При відході із Полтави на Ворсклі ... села попалив. Рублівка, Калапта, ... Любівка, Краснопуть, Городяне, Хазійовка, Каплунівка. Багато людей порубав і попалив...»¹⁶¹.

Існували народно-історичні розповіді про більш близькі та зрозумілі часи, скажімо, про російсько-турецьку війну 1828 р. Але й ці події розглядалися з точки зору історії запорізького війська, яке проживало на турецькій території. Оповідачі виступали в ролі захисників моралі своїх колишніх оборонців — запорожців:

*Воїна Паськевича росказ
Запорожці і гетьмани — вони зовуться:
Отамана обирають і на сонце поглядають.
Которого люблять, а того ізрублять.
Которий вредить — Гетьманом негодить.
Которого ми знали, то того ми і собирали,
А которого не знали, того і зміняли.
А як ми цього знали, так цього і наставляли.
На шо ж над ним битьця, як він негодиться.
А кого ми знали, того ми й собрали.
Отамане наш, посовітуй нас.
Ми тебе знали, тебе й ісобрали.
Як ти в у нас єсть — хвала тобі й честь.
Як тебе не буде, то й у нас уп'ять буде.
І перийшлося до кого, що як вони обрацалися,
Там і оказалися.
Усяк себе знає, та й розсуждає!
Усяк своє іміє, — тай і розуміє!
Хвала тобі і честь, та й у нас і єсть.
Усяк сього слуха, то й цього понюха.*

Ой, Боже, наш Боже, на шо воно похоже?
 Отамане, наш пане, куди ми попали?
 До турка попали, щоб горя не знали.
 Та й нас турок просе і це нам приносе.
 Як ми Росію будем воюватьь,
 Так і ти, запорожець, будеш нам помагатьь.
 А запорожець турку отвічає: «І нікого не уручає.
 Як ти з Росією посядеш, то і ми поможем.
 А як тебе Росія посяде, то і ми все одно будем воюватьь.
 А як ти Росію посядеш, то й ми тебе будем воюватьь.
 А як ти Росію посядеш, та й ми на тебе встанем»
 І руському тай сказав, як вузлом зав'язав.

...за Миколая * Паськевич воював, то ж самий главний воїн був... Вот як виставив войсько уже с турком воюватьь тай годі. Сказав царю: «Ви можете видіть сколько в нас войська на отом страженії помрйот?» Государь йому отвічав: «Етого я не могу видіть». Тай він сказав государю: «Стань ти міні на правую ногу і смотри ти на войсько, сколько на етом страженії помрйот в нас народа?» ... Турок завоював Россію. Отож у ті пори і все серебро пішло у ту Турецчину. Так шо він і тепер чи він рощитавсь із ним, с турком, чи і досі, значить він должен турку дань платить. Запорожці не воювали на Росію. А запорожець і сей час живет у турка. Турок сам узяв Россію. Даже нема слуху і досіх пор шоб запорожець воював іс прочими землями. Не тільки на Россію а і с прочими землями не воював од тих пор, як він пішов з руської землі. І живйот на турецькій землі, пользується його землею, а тільки с свого копитала значить кормить своє войсько¹⁶².

«Хвалирета воїна росказ» — під цією назвою подається історична розповідь, зовсім не пов'язана з війною: «Відкіля річка Берестова вишла?». Про самого Хвалирета-воїна інформації вкрай мало: «Такий був воїн Хвалирет... Он начальник був так само... як і Паськевич. Цему росказу конець, а Хвалирету воїну — золотий вінець»¹⁶³.

* Ідеться про російського царя Миколу І.

Така сама розповідь «Івана-воїна росказ»: «І поселя того воїнства, як Шахівка* стала населяться, як турка согнали вітціля...». Далі йде розповідь про історію заселення Шахівки. Про Івана-воїна згадується наприкінці у примовці: «Цему росказу кінець. А то як ми соберйом такого чоловіка, так тоді йому і залишем вінець... А зараз його нема. Может він і сейчас є, так тільки ми його найдемо, його собственно будем шукать. Поки ми його найдйом у це заглавія поставим... Івана воїна самого... Цему росказу кінець, а цьому самому Івану воїну — Золотий вінець»¹⁶⁴.

Побутові історії у «Промежках» до «Устиянських книг» мали назву «битовщина»¹⁶⁵. Деякі з них, за свідченнями П. Древченка, входили й безпосередньо до «Книг» (хоча це ніяк не підтверджують свідчення інших старців). Особливо вражає певна антицерковна спрямованість деяких побутових старцівських розповідей:

От приміром в 11-ій устинській книзі є така повість — битовщина: Чи настоящі нетленні моці Київської печерської лаври? Давно це, люди добрі, діло було. хоч воно і давнє, а нове. як учораšnє, або завтрішнє. ...У городі Переяслові та жила на світі білому удова Оляна Порубайчиха.

*Жила собі проживала,
Слїзьми і потом хлїб-сїль заробляла.
Сама їла та ще й сина Онопрїя Порубайченка біля себе
годувала
І велику надїю на старїсть лїт од його сподївала.
Дуже та Оляна Порубайчиха у Бога просила,
Щоб Господь урузумїв на добре діло її Онопрїя-сина.
І вирїс той Порубайченко Онопрїй,
Не поганий, козак добрий.
Не став Онупрїй Порубайченко на боку лижати,
А став собі хазяїство наживати.
Стали усї Переясловці про його мовляти,*

* Містечко чи село, де записував П. Мартинович.

Та стали його добрим хоз'яїном-молодцем називати.
Як пожив Порубайченко на світі 25 літ, ще й три неділі,
Переяславці посвататли йому Ольгу Титарівну у славнім
городі Трипіллі

І став удовин син Онопрій не парубок, а дядько
І вже не Парубайченко, а Парубайко.
А Титарівну стали звати не молодиця, а тітка,
Бо вже в неї були маленькі дітки.
Живуть вони та тішуться, як ті голуб'ятка,
А біля їх граюця маленькі парубайчатка.
Не нарадується сином і невісткою їхня Порубанічиха-мати.
Стала вона свого сина Онупрія в святу Печерську Лавру
посилати.

— Іди, мій сину, у Київ на «прощі»,
Уздріш там не тленніи моцї
І поставиш та 12 свічок за нас із Ольгою
І за малих діточок.

Далі йдеться про його подорож Онопрія до Лаври. Відбувши молебень, він заблукав у печерах. А коли таки знайшов вихід і вибрався з них, потрапив у глухий куток двору. І тут «Порубайко чуть не впав, як страх великий увидав. Люде! Вірте, бо це правда, клянемося вам „Духом святим“

і не помисліть шо це байка, чи то казка Порубайка.
В Кахтирі брехні не пишуть,
Нею й так всі святиці дишуть.
Розглаголяємо вам притчу люде,
Хай притча з вами буде.
А ви її впам'ятайте —
На вус намотайте».

Потім розповідається, що Порубайко побачив, як ченці робили бутафорні моцї: «...пір'я вмiсто кровi...», «...тирсою набивали...», «...одні ріжуть, другі порють, треті воском зверху смолють...», «...пиль кілками вибивали...», «...шо ченці самі із тирси та воску „нетленні моцї“ ліпили». Побачивши, що монахи вбили

свідка — одну «заблудшу, як і Онупрій, молодицю», — кинувся він тікати, а монахи «з усіх боків» за ним.

Прибіг додому, на порозі впав,
 Та вже аж дома Онупрій Порубайко заридав.
 І зліг на постіль білу,
 І тяжко од простуди захворав.
 Хоч і остався Онупрій Порубайко з руками, ногами й
 плечима,
 Та став-нестав сердешний здріти білий світ очима.
 Став же Онупрій Порубайко на кобзі-думниці грати,
 Став він поміж миром блукати,
 І усе страшне діло своїм братам незрячим розповідати.
 Як стали теє Печерські ченці і цар-батюшка вчувати,
 Стали кобзарів-співців умиряти.
 На те, щоб між кобзарями Онупрія Порубайка впіймати,
 А свята правда на страх не вважає
 І устами кобзаря співає:
 «Прозріть люди-людіє,
 Поки час на це ще є!»

«Як би... на справді не трапилось — то цїї б повісті в устиньки не помістили. А ще чим вона правдива, це тим що старим панотцям приходилось чувати про Онупрія Порубайка і завжди між нашою панибратією — хто прийняв другу присягу перед вербною неділею, у вівторок, коли було береш подаєніє — хліб, виходили на двір, кусаєш хліба і лежиш у пазуху до серця і тричі промовляєш: „Хліб-дарник приймаю — Онупрія Порубайка поминаю!“ І ще в після заклинальному слові упоминаєця між панотцями положившими заклинаніє на Устинські книги, між 12-тьма призвищами панотців є призвіще Онупрій Порубайко. За часів... пропанотця цехмейстра Вовка було дозволено цю повість розповідати, як бувальщину. Не слово до слова, а так, як просто розговор, бо це для кого вона важка на упам'ятаніє і називалась вона... „Бувальщина Онупрія Порубайка“. А приспівок на його старі панотці казали: „сковородинка“... Є п'ять повістей в устинських книгах, та мабуть

сім в промежках. Є дуже гарні та довгі, та горе... я їх мало знаю, а що й знав, то тепер до ладу не зведу. Гащенко, та Пасюеа їх добре та до ладу проказують»¹⁶⁶.

Повчальні коментарі-вставки до світських розповідей були своєрідними настановами панотця з побажанням допомогти молодому «старчику» в його самотійному подальшому житті: «...набудеш звичаїв і почнеш розбирати, шчо в голову приймати, а шчо із його обминати. Всього такого багато на світі, а особливо поганого найбільше. І як шчо зробиш гарне, корисне біля себе і біля людей, то гарне далеко чути, а погане шче дальше... Треба так у світі жити, шоб ніхто не сьмів тебе осудити. Добрі учні доброго слова слухають, а поганому й палка не помага. Все це зберігай та у голову ховай. Це все воно твоє»¹⁶⁷. «У мандрівці стережись недобрих людей, можуть тебе за чарку горілки купити. За правду можуть в темницю посадити, бо знай шо панство зло для нас шо царство. Видючи бояться сьліпих»¹⁶⁸. «Так слухай же! Та пам'ятай: За час проживання у мене — будеш учитьця, а я, коли узнаю твій хист і вміння, то шче більше скажу: шчо воно й до чого... Гірко шматок хліба добувається. У холоді, та у голоді та під дощами... і гоними ми були і будем, як пси негодні! Врядниками, жандармами і різними урядовими посіпаками... Не раз, може доведеться бути зарештованому і відведенним бути по „конопляній почті“, це значить — по ітапу...»¹⁶⁹. «Ти, мій козаче! Будь залізний, загартований і слухай ті розумні слова... ти повинний бути завжди здоровий розумом. Добре міркувати, як у світі проживати. І як наш селянській, бідацькій нарід із бід ратувати. Хоть нашому братові приходиться із ними гірки вкупі сльози виливати. Ця таївнича тайна, а для тебе повинна бути — глибока, явна. Старі книги батькі наші панотці казали, а ми переказуєм, шчо наші ... (нерозбірливе слово. — В. К.) кобзарі... ходили с бандурами і по широкій Україні... по всіх кутках... Співали на вільній землі вільні пісні, ті пісні, шчо ми не знаєм до наших часів не дійшли, загинули. А може де в кого збереглися і техенько собі отспівують...»¹⁷⁰. «Так от: силу май та пам'ятай та слово від слова не забувай. Чого в панотця навчишся, то в житті тобі пригодиться»¹⁷¹.

Отже, як бачимо, за будовою світські розповіді досить схожі на духовні. Так само вони мають римовані примовки та обов'язкові закінчення – віншування «Молодцем» чи «Золотим вінцем»: «Цему розказу – край-кінець. І хто його написав, і хто слухав, тай і той сам молодець»¹⁷². «Це воно усе одо Бога, як Бог давав, тай воно і составилося оці усі вісті. ...І цьому розказу кінець і князю Владимиру вінець, Золотий вінець»¹⁷³. Так само, як і в духовних розповідях, слухач переконується, що «цей рассказ от самого Бога. Сам Бог учив і кого вучив той і цю книгу робив...»¹⁷⁴.

Ось приклад примовки з «Устіянської книги», яка називалася «Семерик» і складалася із сатиричних розповідей:

*То розказаний то так,
То нехай його розбере й дяк.
Як не розбере дяк – пустить на люди,
Може розберуть люде
Нехай воно й так буде.
То як в нашу голову зайде
То кінець найде.
Кому найшовсь молодець
Шо вивів кінець.
Ну, а це ж їй край
Шоб книга пішла у Катаринослав...
...У Катаринославі зробили славу¹⁷⁵.*

Про деякі розповіді невідомо, чи входили вони до «Книг» або до «Промежків», та оскільки були досить популярними серед старцівської братії, розглянемо їх кілька зразків, зокрема історію, відому від Остапа Вересая, «Про походження кобзарів та лірників»:

«Кобзарі кажуть, шо кобза лучша музика як ліра, а лірники кажуть, шо ліра лучша музика ніж кобза і під ліру лучше співають ніж під кобзу. І вони з лірниками про це часто спорять. Так лірники усе переспорюють кобзарів, тому кобзарі й видумали таку історію, узяли тай видумали таку приказку:

„Як ходив по Землі Бог та святий Апостол Петро. От ідуть вони дорогою. Біля дороги сліпий старець сидить. От

постояв Петро і каже Богу: „Господе Милостивий! Даймо цьому старцеві хліб, такий, щоб йому завжди було кусок хліба“. От Бог так і зробив, що стала кобза. Він тільки духом дмухнув — так і стала кобза. От Апостол Петро і каже: „Бачу, Господи даймо оцюому старцеві оцей хліб“, — на кобзу каже. От Бог дав ту кобзу старцеві і сказав: „На тобі оцей хліб, цю кобзу і будеш грати на ній і будеш їс того хліба мати“. Старець узяв ту кобзу і так зразу заспівав і загравав псальму „Ісусе мій прелюбезний“. От Бог і святий Петро і пішли собі. І от того старця і живуть кобзарі. І скрізь після того стали кобзарі і багато після того старця кобзарів стало... Іде солдат, став біля старця і слуха. „Ну, це — каже, — ловка музика на кобзі“. А чорт і собі підійшов, дивився, дивився, слухав. слухав: „Ну, — каже, — і я зроблю ще й кращу музику“. Як прийшов собі він до дому, достав дерево, зробив із дерева музику, струмент. І зробив він не кобзу, а ліру. Як загра на неї, а вона, як закричить, як запищить, як заверещить. Понравилась чорту ця музика. Узяв він ту ліру, як попре її, аж курява за ним стала. Побачив він, що сидить біля дороги сліпий старець і милостині просить. Не той старець, що то поперед сидів, а другий. От чорт єму там зараз і почепив на шію ліру. „Граї на цей інструмент і буде тебе скрізь і на свадьби і на вечорницях і на базарях...“ І от того лірника скрізь стало уже тоже лірники... Так вона — кобза от Бога, а ліра от чорта“»¹⁷⁶.

Ось зразок розповіді від лірника Грицька Сироти про походження лірників «Як стали грати лірники»:

«Сидів дід на місті й молився Богу. Йде премудрий Соломон, та й питається: „Чого сидиш?“ — „Хочу їсти“. Премудрий Соломон за ніч зробив ліру. На другий день приніс до діда і каже: „На, помацай!“ Той взяв. — „Граї!“

— Та як тут грати?

— Та крути! Премудрий Соломон переспівав одну-дві пісні, той перехопив, а Соломон пішов. А як він став грати, прийшов другий, чує грає. Так і навчилися від нього»¹⁷⁷.

4.

Музична наука

Пояснення лірника Павла Гутирі, що *«з вустимних книг вони були оці пісні козацькі, що лірники і бандурищики співвають...»*¹⁷⁸ можна доповнити багатьма іншими свідченнями¹⁷⁹. Потрібно лише додати, що саме завдяки *«Устиянським книгам»* зберігалися тексти не тільки *«козацьких псалмів»* та *«невільницьких плачів»* (тобто дум), але й тексти інших жанрів співаного репертуару.

Доки існували кобзарсько-лірницькі об'єднання, де вивчення *«Устиянських книг»* було обов'язковим, доти зберігалася і старцівська музична традиція, у т. ч. виконавська та репертуарна. Відсутність традиційної складової в репертуарі підтверджують реєстри позацехових *«кобзарів»* — від Ф. Кушнерика, Є. Адамцевича та ін. (перша половина XX ст.) й аж до братів Литвинів, П. Супруна, В. Лісовола та ін. (виконавців кінця XX — поч. XXI ст.). Тому значимість *«Устиянських книг»* у збереженні виконавської традиції була вирішальною.

«Музична наука» складалася з двох частин: вокальної та інструментальної. До вокальної потрібно віднести вивчення творів духовної та світської тематики. До інструментальної — опанування гри на певному музичному інструменті. Бандурист П. Древиченко розповідав, що *«четверта наука музиці (ліра) та журні пісні...»*, *«п'ята — кобзарська наука, козацькі, сирітські, неборацькі пісні...»*¹⁸⁰. Бандурист І. Кучугура-Кучеренко розповідав про *«Устиньську книгу музикову»*¹⁸¹, яка вчить гри на бандурі, та про книгу, в якій зберігалися тексти тринадцяти псалмів: *«шоста так зветьця і звалася: псалмова співоча, наша книга поважна»*¹⁸². Існував і *«Додаток до псалмової книги»*¹⁸³.

...

Співоча музична наука

Духовний репертуар складали: псалми, деякі канти, думи, частина жебранок, акафістів (тобто творів співаних чи умовно співаних — мелодійно-декламаційних або речитативних).

• • •

Псальми

Псальми, які вважалися і навіть сьогодні вважаються другорядним і неестетичним жанром у старцівській традиції (як висловлювався В. Горленко, «уродливые по мнению умников»¹⁸⁴), разом з молитвами займали чільне місце в «Устиянських книгах» і були першочерговими при навчанні, бо становили серцевину духовного репертуару цехових співців-музик. Практично всі кобзарі та лірники, які пройшли панотчий вишкіл, свідчили про обов'язкове оволодіння псальмами під час «навуки», а часом про псальми як про єдині твори, вивчені від панмайстра¹⁸⁵.

Це стосувалося всіх виконавців, незалежно від музичного інструмента, яким вони супроводжували свій спів. Твердження окремих дослідників про те, що псальмовий репертуар виконували переважно лірники, а не кобзарі, не мають жодних підстав. Усі відомі цехові кобзарі та бандуристи — О. Вересай, І. Крюковський, Г. Гончаренко, Х. Гриценко, П. Гащенко, Т. Пархоменко, С. Пасюга, І. Кучугура-Кучеренко та багато інших — обов'язково мали в репертуарі релігійні твори, вивчені з т. зв. «Псальмової Побожної книги», яка, за їхніми словами, «єсть свята»¹⁸⁶. Існувала обумовлена мінімальна кількість обов'язкових до вивчення учнями творів — тринадцять псалмів (12 апостолів та Ісус Христос). Учитель І. Кучугури-Кучеренка П. Гащенко пояснював це: якщо «...інших (псалмів. — В. К.) шче не знаємо, то ми не панотці»¹⁸⁷. Отже, панотча старшина повинна була знати псалмів набагато більше. Ось перелік псалмів, співаних Кучугурою-Кучеренком з «Устиянської книги» під назвою «Псальмова співоча наша книга поважна»: «До Ісуса молитва», «Ісусові молитва», «Тайная вечеря», «Спасення мира», «Страданія Христа», «Похвала Пресвятій Богородиці», «Славлиння Пресвятої Богородиці», «Каяття передсмертне», «Страхиття передсмертне», «Покровська Божа Мати», «Покиєть до души», «Почайвська Божа Мати», «Стих Лазурові». Додаток до псальмової книги: «Блудний син», «Сиротина», «Сирітка», «Правда», «Сковорода»¹⁸⁸.

З розповіді іншого бандуриста, П. Дригавки, дізнаємося, що перші псальми під час його навчання були такі: «Ісусе мій прелюбезний, сердцю сладосте», «Земля плачетьця й ридаетьця», «Блудящий син».

Від лірника Савелія Верецагенка (1828 р. н.) із с. Шахівки зафіксовано досить незвичні для старцівського середовища назви духовних творів: «Концерт Пресвятій Богородиці» із поясненням «*Це не псальма, а концерт Пресвятій Богородиці*» та «*Богу концерт*»:

*Велік Господь, великої силен
І благодією к нам ізабилен...
...Ти властію і разум дав
Нат тварями царем поставив,
От ангела малим чином уталив
Ти славу-честь і увінчав...¹⁸⁹*

• • •

Думи

Таку назву творів, схожих між собою за музично-літературними ознаками, було запроваджено в XIX ст.: «У першому збірнику дум 1819 р. термін „дума“ ще не трапляється. Перше літературне закріплення терміна „дума“ за відомими піснями... відноситься до 1827 р.». («Українські народні пісні», М. Максимович)¹⁹⁰. На той час багато хто з дослідників вважав, що «під малоруськими думами варто мати на увазі не лише козацькі, а й інші історичні пісні, які відрізняються елегічним характером і напруженням скорботних почуттів»¹⁹¹. Однак протягом подальших десятиліть з'ясувалося, що, як писав Ф. Колесса, і «досі... не вияснено навіть границь межі думами й піснями; в результаті виходить переплутування дум із піснями, що вражає особливо в наукових працях»¹⁹².

Отже, перейменування на думи не вирішило проблем їхньої класифікації, а науковці, неначе забувши про штучність такої зміни назви, створювали теорії походження терміна. Так, М. Сумцов у публікації 1914 р. «Українські думи» писав: «Назва дума загадкова. Є така сама в Болгарії, і навертається здогад, що Українці узяли слово дума з слав'янського півдня... Такий здогад більш певний, бо його ніби підкреслює те, що в Галичині і досі захована назва дума, думка, в значенні взагалі народної пісні...»¹⁹³.

Дійсно, термін «дума» побутував серед слов'ян: «Записали цей термін... від малоруської народності, що населяє Польщу й Галичину», — читаємо у Е. Ткаченка-Петренка¹⁹⁴. «Перва звістка про думи знайдена в Анналах історика Сарницького під 1506 р. Саму назву Сарницький лічить українською — *elegiae*., а другий польський письменник Морштин в 1606 р. ... зве думи вояцькими псальмами». «Люди освічені і урядовці брались писати на кшталт дум, напр. львівський владика Йосиф Шумлянський... зложив невдалу думу на гетьмана Самойловича, а потім чванився писати думи Мазепа, Ханенко і др.», — так писав М. Сумцов¹⁹⁵.

Так все ж таки, то були елегії, псалми чи думи? Ось уривок з одного такого твору, «Думи козацької о війні з ляхами над рікою Стиром»:

Ой, ріко Стиру, що Хміль за віру зробив напроти миру,
 Где в Дніпр впадаєш, оповідаєш радість з війни чи миру?
 Хан наступаєт, сам помагаєт козаком ляхов бити:
 Под Берестечком, малим містечком, мів оних кров пролити,
 На перевозі чи пак в дорозі короля погромити,
 Войськом, гетьманом, корольом-паном татаром заплатити.
 Хан згоду радить, а нет порадить: козаки войну люблять:
 — Ой, Казимиру, юж тобі миру з козаками не будеть.
 Досюль не знаєш, хоть посилаєш, одкуль хан наступаєт,
 З ним згоднюсенько Хміль ранюсенько ік королю зближаєт.
 Біла погода. А воєвода руський знать войску даєт,
 Тот же о хані і о гетьмані королю ознаймляєт...¹⁹⁶

Сьогодні незрозуміла наполегливість М. Сумцова поширити термін «дума» на всі народні співані жанри. Без сумніву, такий термін вживався і щодо строфічних галицьких дум* (зокрема, публікація П. Лукашевича в 1836 р.)¹⁹⁷, і в поетичних творах, які самі ж автори називали думами. Питання полягає в тому, який стосунок термін «дума» мав до творів, що їх виконували старці — бандуристи та лірники. Відповідь, зокрема у праці Е. Ткаченка-Петренка 1907 р.:

* Ідеться про строфічні пісні, які в Галичині називали думами.

«...термін „дума“ є запозиченим, але оригінально використовуваним. У бандуристів та лірників Малоросії термін „дума“ не користується популярністю. Бандуристи й лірники... дають назви „козацькі пісня“, „псальми“»¹⁹⁸.

Загалом же в середовищі старців існувало кілька жанрових назв творів, які вони виконували, проте термін «дума» вони не вживали. Запис 1875 р. від кобзаря О. Вересая говорить про це так: «А ці пісні що про трьох братів, про бурю на Чорному морі, про вдову і про трьох синів, про Хведора безрідного, значить, це все звуться „невольницькі пісні“. Ніколи ж не чув я щоб „думами“ їх звали. Поміж усіми сьліпцями й кобзарями ніколи не чув я щоб „думами“ їх звали. Пани звуть їх думами»¹⁹⁹. Запис 1885 р. від бандуриста Хведора Гриценка: «Як називаються ці пісні: Три брати озовські, Олексій Попович, Коновченко, Удова — то псальми...»²⁰⁰. У рукописах П. Мартиновича є дуже цікава примітка про те, що між кобзарями «дума про трьох братів Азовських тут зветься Трибратська псальма»²⁰¹. «Ці пісні називаються козацькі, а думою називається сковородинська... ото думою називається»²⁰², — писав Мартинович. Г. Хоткевич зберіг ще одну старцівську назву — «сковородинська псальма»²⁰³. Бандурист Іван Крюковський про пісні казав: «То всі козацькі»²⁰⁴. Лірник Павло Гутиря: «...козацькі»²⁰⁵. Бандурист І. Кравченко та лірник Микита Ведмеденко: «...невольницькі»²⁰⁶. Бандурист Мусій Кулик²⁰⁷: «...тут не як не називають, а невольницька та й годі»²⁰⁸. В. Харків у 1928 р. після спілкування з лірниками Слобожанщини зробив такі висновки: «...до псальмів лірники причисляють також і те, що ми звемо думами, іноді їх відрізняють самі лірники терміном „причта“ або „розказ“, але слова „дума“ зовсім не вживається»²⁰⁹. У рукописах П. Мартиновича під назвою «Мудрецькі пісні» (1890–1900 р.) зафіксовано автентичні назви тих творів: «Козака Матяша пісня», «Об трьох братів пісня», «Козака Кішки Самійла пісня» і т. ін.²¹⁰ Такі назви дум знаходяться в рукопису «Панасівські пісні» (1902–1904 рр.): «Івана Коновченка-удовиченка пісня», «Бідних невольників пісня», «Хмельницького пісня», «Івана Богуна пісня». П. Мартинович розподіляє думи за місцями запису: «Григор'євські пісні», «Панасівські пісні»²¹¹, «Ягор'ївські пісні», «Власнівські пісні», «Семенівські пісні» і т. ін.

Термін «дума» трапляється лише в розповідях П. Древченка, записаних Ф. Дніпровським²¹². Однак, судячи з біографії П. Древченка,

він користувався такою термінологією в результаті спілкування з інтелігентським середовищем. Вживання старцем терміна «дума» можна вважати винятком, оскільки в лексиці цехових виконавців він не використовувався. Навіть у спогадах про панотчу науку визнаного у радянській Україні артиста І. Кучугури-Кучеренка, який за віком був значно молодший за П. Древченка, ніколи не вживалося слово «дума», проте згадувалися *«невольничі псалми або козацькі невольничі плачі. Невольницькї псалми колись звали»*²¹³.

Отже, ми можемо зробити висновки, про те що:

а) народні співці-музики ніколи не використовували назву «дума»;

б) термін «псалма» більше застосовувався до творів на козацьку тематику. Ймовірно, що саме в період козацьких воєн XVI–XVII ст. і виник жанр «козацькі псалми»;

в) плач як жанр професійного виконавства значно старший від псалм, тому й термін «плач» більш давній. Старцівський жанр «невольницьких плачів» відображав певну історичну епоху та народне уявлення про життя в Україні того часу;

г) термін «пісня» за своїми жанровими ознаками не охоплює досить складний принцип побудови дум. Можливо, назва «пісня» замінила поширений серед виконавців навіть у XVIII ст. термін «спів» (наприклад, запис М. Лисенка від торбаніста Ф. Відорта «Спів Ревухи»);

д) серед старців заміна назв «козацькі псалми» та «невільницькі плачі» на «пісні» та «думи» відбулася з кінця XIX ст. і збіглась із загальним процесом занепаду старцівських цехових об'єднань та появою нових виконавських жанрів серед позацехових співців-музик як народних, так і академічних.

Ось невеликий перелік записаних дослідниками автентичних назв творів, тексти яких зберігалися народною пам'яттю та передавалися усно від учителя до учня, від виконавця до виконавця:

1. «Про трьох братів озовських» — від лірника Назара Бовлача²¹⁴, бандуриста І. Кравченка-Крюковського: «...хотя трьох

братів Озовських найменшого брата, пішого-піхотинця на Савур-могілі голова полягла, так слава їх козацька-молодецька не помре, не поляже междо панами, междо козаками, междо всіма православними християнами! От нині й довіка і до кінця віка!»²¹⁵;

«Про Озовських трьох братів» — від бандуристів П. Гащенко, І. Кучугури-Кучеренка²¹⁶;

«Як три брати з Азова втікали» — від кобзаря О. Вересая²¹⁷, бандуриста Трихона Магадина²¹⁸;

«Озовські три брата» — від бандуриста Хведора Гриценка: *«Уже ж его буде честь і хвала поміж царями, поміж панами, поміж православними християнами. Дай, Боже, миру царському, народу християнському, всім і вам православні християне. На здоровіє і на многія літа»²¹⁹;*

«Трьох братів» — від лірника Семена Чекана²²⁰;

«Три брати озовські» — від бандуриста Мусія Кулика, лірника Хванасія Видюченка²²¹, лірника Івана Пересади²²², лірника Павла Гутирі²²³.

2. *«Про Олексія Поповича»* — від лірника Самсона²²⁴, бандуристів П. Гащенко, І. Кучугури-Кучеренка²²⁵, І. Кравченка-Крюковського: *«Єй то годиться отцева й матчина молитва чумакові у чумацтві, козакові у козацтві і на Чорному морі і на суходолі. Дай Боже миру царському, народу християнському, на многія літа до кінця віка!»²²⁶;*

«Олексій Попович» — від бандуриста Хв. Гриценка: *«То отцевська матрина молитва от гріхов одкупляє, до царствія небесного приводжає, у купецтві, у реместві, на полі, на морі, на помочь спомогає, зо дна моря винимає! Дай, Боже, миру царському, народу християнському і всім вам православним християнам. На здоровіє, на многія літа!»²²⁷;*

«Олексій Попович — гетьман, запорожець» — від лірника Дем'яна Синила.

3. *«Про Кішку Самійла»* — від лірника Івана Скубія²²⁸, бандуриста І. Кравченка-Крюковського: *«...він не Кішка, а Кушка; то вже я так не називаю; треба Кушкою»²²⁹;*

«Кішка Саміло» — від бандуриста Івана Кравченка²³⁰.

4. *«Про Хведора безрідного»* — від бандуриста І. Кравченка-Крюковського: *«Оттож то хотя Хведора бездільного та безрідного*

голова козацька над Дніпром полягла, та слава єго козацька не помре, не поляже міждо панами, міждо козаками, міждо всіма православними християнами. Утверди, Господи, люду царського, імператорського і всім головам слухавшим пошли, Боже, на многія літа і до кінця віка», «Кажуть і того Хведора безрідного могила єсть, та така, як хата висока, шо й поки світ сонця на западе»²³¹;

«Про Хведора безродного» — від кобзаря О. Вересая²³².

5. «Про трьох братів самарських» — від бандуриста І. Кравченка-Крюковського²³³;

«Самарські три брати» — від бандуриста Мусія Кулика (Гордійця)²³⁴;

«Про Самарських братів» — від лірника Гриця Обліченка²³⁵.

6. «Про Коновченка вдовиченка» — від бандуристів: Хв. Гриценка: «Гатьманьські, настояща сказать, оце пісні»²³⁶, Трихона Магадини, І. Кравченка-Крюковського: «Вислухай, Господи, у прозьбах у нещетних молитвах. Дай, Боже, миру царському, народу християнському на многая літа, до кінця віка», «Мені один гусар розказував, що вони колись проходили через Чернечу долину та бачили й могилу Коновченкову. Вона й досі стоїть висока-превисока... Коновченковою так і до сього часу зветься»²³⁷;

«Про Вася Вдовиченка» — від лірника Грицька Обліченка²³⁸.

7. «Про соколя (невольницька)» — від І. Кравченка-Крюковського²³⁹;

«Невольницька» — від кобзаря О. Вересая²⁴⁰, бандуриста Мусія Кулика²⁴¹;

«Про невольників» від — бандуристів П. Гащенко та І. Кучугури-Кучеренка²⁴².

8. «Вітчим» — від бандуристів І. Кравченка-Крюковського²⁴³, Т. Магадини²⁴⁴;

«Отчим» — від кобзаря О. Вересая²⁴⁵.

9. «Про вдову» — від І. Кравченка-Крюковського²⁴⁶, Т. Магадини²⁴⁷;

«Про вдову і трьох синів» — від О. Вересая²⁴⁸, І. Кучугури-Кучеренка, П. Гащенко²⁴⁹, лірника В. Гончара²⁵⁰;

«Удова» — від бандуристів Хв. Гриценка, Кочерги²⁵¹, Мусія Кулика²⁵², лірників Хванасія Видюченка²⁵³, Григорія Полунця²⁵⁴, Дем'яна Синила²⁵⁵;

«Бідна вдова» — від лірника Павла Гутирі²⁵⁶;

«Вдова» — від лірника Нестора Колісника²⁵⁷.

10. «Про сестру та брата» — від І. Кравченка-Крюковського, І. Кучугури-Кучеренка, П. Гащенко²⁵⁸, лірників Н. Колісника, Веселого²⁵⁹;

«Сестра та брат» — від Хв. Гриценка, Кочерги²⁶⁰, лірника Дем'яна Синила²⁶¹;

«Про сестру і брата» — від лірника В. Гончара²⁶².

11. «Козак Голота» — від невідомого лірника²⁶³.

12. «Про Івана Богослова» — від лірника Г. Сироти²⁶⁴: «Такий пан був Іван Богослов, прозваніє його таке було. Таке було прозваніє. Може він був такий божественний у словах. Єсть же таки пани, були, шо ніколи худого слова не сказали»²⁶⁵.

13. «Про бурю на Чорному морі» — від Трихона Магадини²⁶⁶.

14. «Маруся попівна Богуславка» — від лірників Семена Чекана²⁶⁷, Савелія Верещака²⁶⁸;

«Дівка-бранка» — від Мусія Кулика (Гордійця)²⁶⁹;

«Маруся-бранка» — від лірника Хванасія Видюченка²⁷⁰;

«Про Марусю Богуславку» — від П. Гащенко, І. Кучугури-Кучеренка²⁷¹, від лірників В. Гончара²⁷², Богущенка²⁷³.

15. «Козака Матяша пісня» — від невідомого виконавця²⁷⁴.

16. «Про Михія» — від І. Кравченка-Крюковського²⁷⁵;

«Про Михія» — від І. Кравченка²⁷⁶.

«На синьому морі під припічком», «Пастушська або чабанська», «На гострім Кіянні, на острові Буяні» — від П. Гащенко, І. Кучугури-Кучеренка²⁷⁷;

«Про вареники-невольники пісня» — від О. Вересая²⁷⁸ та ін.

Для ознайомлення подаємо кілька текстів так, як вони були зафіксовані дослідниками:

Про соколя (невольницька)

Вилинули соколи з чужої сторони,

Сіли, впали у лісі на превозорбному дереві орісі.

Ізвели собі гніздо шерлатное, ізнесли яйце жемчужное,

І вивели собі дитя бездольне та безродне — ясне соколя.

То як полетів сокіл старий на чужу Україну живності
доставати,
То він собі живності не достав,
Тільки безрідне своє та бездільне соколя утиряв.
То він у свою Україну прилітав,
Свого бездільне та безрідного соколяти на місці не застав.
То він сизокрилого орла стрічав
І до її словами примовляв:
«Ей, сизокрилий орле! Чи ти не чув, чи ти не бачив,
Де то моє соколя поділося?»
Ей, то сизокрилий орел тебе вичуває,
До ясного сокола словами промовляє:
«Ой то ти, ясний соколе!
Їхали стрільці-Булахівці з города Царигорода
Та твоє гніздо шерлатное увидали,
То оріх-дерево зрубали,
Та твоє дитя бездільне та безрідне ясне соколя забрали,
Та в город Цариград занесли,
Та Івану Богословцю на утіху продавали.
То-то Іван Богословець його забирає,
Золоті пута на ноги надіває,
І жемчугом очі затуляє і по Царигороді гуляє
І ясне соколя на руках носить, серце своє утішає.
То якби ж ти, ясний соколе над Цариград город надлетів
Та жалібненько заквілив.
Хай твоє дитя бездільне та безрідне ясне соколя,
Не так-то весело будив, не якої птиці не ввижає,
Головку склоняє.
То чи не буде Іван Богословець велике мелосердіє мати,
Чи не буде його (на вигонний — ?) всім викидати?
То ясний сокіл тебе зачуває,
Над город, над Царгород надлітає,
Жалібно проквіляє.
То ясне соколя тебе зачуває,
Свою голову низенько склоняє,
І очі під лоб пускає.
То Іван Богословець на його поглядає,

Важко здихає, до своїх слуг словами промовляє:
 «Ой ви, вірнії мої слуги!
 Возьміть оце дитя, бездільне та безрідне соколя
 Та золоті пута з ніг знімайте,
 Жемчуг з очей ізіймайте,
 Та на високий вал виношайте,
 На тихій вітер его пускайте.
 Буде на його тихій вітер повівати,
 Чи не буде воно на своє здоров'я змагати».
 То у святую неділеньку, барзе рано пораненьку
 Бездільне та безрідне ясне соколя забирали,
 Золоті пута з ніг скидали,
 Жемчуг з очей знімали,
 Та на високий вал виносили,
 На тихій вітер пускали.
 То ясний сокіл на слугу великого крильця свої спускає
 І своє дитя бездільне та безрідне ясне соколя
 Посьпішно на крила хватає,
 Під високу висоту залітає,
 Та город Царигород закликає:
 «Аж хоч ти Царигород-город на сребло-золото багатий,
 То є в тобі шо їсти і пити і хороше ходити,
 Та немає чоловікові одрадості!»
 Услиши, Господи у прозьбах у нещетних молитвах.
 Дай Боже, миру царьському, народу християнському
 На многія літа, до кінця віка!²⁷⁹.

Івана Богословця пісня («мудрецькі пісні»)
 Ой на морі на синьому, на камені на білому
 Там стояла темная темниця.
 У тий темниці сиділо 404 бусурмана
 І між ними сидить Іван Іванець Богуславець.
 Туди приїхала пані бусурманьська
 І вона кричить-гукає
 Івана Богуславця питає:
 «Іване Богуславіце! Топчи свою віру християнськую під ноги,
 А прийми мою віру бусурманськую на руку».

— Бодай же ти пані бусурманьська того не діждала,
Щоб я свою віру християнськую під ноги топтав,
А твою віру бусурманьськую на руки прийняв.
Як крикнула пані бусурманьська, невіра Азіатська
На свої слуги-мурзяки:
«Виведіть з неволі Івана Богуславця
І наголо його розьдіньте
І сирицею руки і ноги звяжите
І против сонця його положите».
Як стало сонце припикати
І стала сириця всихати
І став Іван Богуславець безумиретвенно кричати:
«Що буду свою віру християнськую під ноги топтати,
А твою, пані, віру бусурманьськую на руки приймати».
Тоді пані бусурманьська звеліла його розв'язати
І у високий терем увомкати і тоді воне будеш пити-гуляти
І за Іванця Богуславця бусурманьську пані пропивати.
Так як Іван Богуславець її за себе брав
І стихенька сам собі промовляв:
«Що по неволі свою віру християнськую під ноги принняв
І через те, що я в велику неволю попав,
А я таки уп'ять свою віру християнськую на себе принняв
І свою пані бусурманьськую озіатьськую охрещав
І в свою Україну у християнськую землю жити прибував.
Вони б мене там би вбили б
І жисть мою там би погубили б».
Тоді вже Іван Богуславець живе й проживає
І добро наживає.
І п'ють і гуляють
І про нас там грішних розмовляють.
І ми там були і ми мед-вино пили
І в роті не було, по бороді потекло.
За здоров'є Івана Богуславця і пані Богуславчихи.
І на много їм літа,
До їхнього до кінця віка!²⁸⁰

Запорожицька пісня

*Запорожці над річкою над Берестовою куренями стояли,
І вони собі два отамана мали:
І першого отамана мали — Івана Кошового, Залізняка молодого,
А другого отамана мали Максима Греченка.
От той отаман старший Іван Кошовий, Залізник молодий
Усе посилає Максима Гречинка, щоб дивився за порядком.
Щоб у куріннях чисто держали,
Щоб коло куренів пообмітали,
Щоб сами поміждо собою мирно проживали:
«Як будете мирно проживати —
Не будете ніякої нужди мати».
Вони там собі кашу варили
І до місяця всі збиралися і обідати сідали,
І оковую горілочку випивали
І за козацьке здоров'я Господа небесного сохвально
За здоров'я запорожецького оковую горілочку пили
І Бога хвалили.
І за отамана за Кошового
За Івана Залізняка молодого
І за Максима Греченка
І на много літа,
До кінця віка²⁸¹.*

• • •

Світські пісні

До творів з нерівноскладовою строфою та дієслівною римою належали не тільки т. зв. «епічні думи», але й твори інших жанрів: «Про вареники-невольники пісня»²⁸²; «Про Михея»²⁸³; «Діда Прихідька пісня»²⁸⁴; «Шута риболова пісня»²⁸⁵ тощо. Однак для багатьох дослідників існування таких гумористично-сатиричних творів в епічній формі не вкладалося у вибудоване уявлення про думи, отже, їх намагалися не помічати. «Архаїчна фразеологія дум послужила матеріалом для однієї гумористичної пісні, котра є ніщо инше, як пародія на думи»²⁸⁶, — так писав про це П. Житецький.

Та існування саме таких творів і дозволяє зробити важливе припущення про те, що старцівська виконавська система була спільною для різних жанрів і базувалася на двох складових мовній (нерівноскладовій) та музичній (ладовій), які були імпровізаційними у своїй суті*.

До пісень світської тематики, зафіксованих в «Устиянських книгах», належали твори різних жанрів. Бандурист І. Кучугура-Кучеренко так класифікував твори, які перейняв від свого вчителя П. Гащенко: «Сьома книга — розподіл пісенний. Піснів козацьких, чумацьких, бурлацьких.

Козацькі пісні

1. Засвищили козаченьки в похід в полуночі
2. Дорошенко
3. Чорноморець
4. Ой їхав козак та через байрак
5. Ой ти, Грицю, ти славний козак

Бурлацькі пісні

1. Забіліли сніги
2. Наступає чорна хмара
3. Ой, хто не чув, брательця, в багатиря

Чумацькі пісні

1. Ішов чумац з Дону до дому
2. Зелений дубочок на яр похилився
3. Ой горе тій чайці
4. Було літо, було літо, настала зима

Весільний розділ жартівливий

1. Чичітка, Дворянка, Міщанка, Попадя, Хома та Ярема, Омелечко, Біда, Пряха, Гарбуз, Кисіль, Бугай (Запряжу я бугая).

2. Поза гаєм, Горлиця, Бичок, Полтавочка-поляночка, Гречаники, Десь ти була забарилася, І шумит і гуде, Кум до куми залицявся, Пилипиша, Явтух.

3. Свадьбовий марш, Вербунка, Дудочка, Запорізьській козачок»²⁸⁷.

* Про це більш докладно йшлося у розділі «Система навчання старців».

У Шахівських «Устимних книгах» поруч з релігійними творами трапляються й світські, наприклад, така пісня:

А хто не був за Дунаєм,
 То той і горя не знає.
 А ми, брацця, були за Дунаєм,
 Та й ми все горе знаєм.
 Шо Дунай річка — мала, невеличка.
 Ой на тій ріці
 На бистрой, широкой
 І перевозу ніту.
 Там коло Дунаю ми,
 Та й ніякого добра там не було.
 Через те ми й горе знаємо.
 Може там і лучче найшли
 То там перевозу не було.
 Та й ми тут поселились
 І найшвидше [...] *
 Тим ми і знаєм, як за Дунаєм,
 То тим ми все і горе знаєм
 Оццюму росказу край-кінець,
 Хто там побував,
 Там і той молодець.
 Оце воно і усе.
 Як нам за Дунай туди подавуться,
 Лучче на цім боці оставатьця.
 Шо вона така глибока річка, би
 Так лучче дома оставатьця,
 По Добренькій ховаться.
 Оце йому весь лад,
 А хто йому рад,
 То й тому і єсть лад.
 А це йому край-кінець,
 А цій прибавці край-кінець,
 А хто його написав,
 Тай сам молодець²⁸⁸.

* Нерозбірливе слово.

Від бандуриста Хведора Гриценка збереглися оригінальні твори з коментарями: *«Се сліпці співають, як де зійдуться, мужики не знають. Рідко, рідко»:*

*Комарові труну збудували,
Жовтими бляхами покривали,
Сребряними гвоздями подбивали.
Туди ж їхали купці-стародубці,
А вони ж тоє дивом-дивували:
«Ой що ж це лежить за покойник?
Чи князь, чи гетьман, чи полковник,
Чи з чужої сторононьки чужоземець?»
«Ой се ж то лежить Комарище
Славного Запорожжа Козачище!»*

До іншого старцівського твору «Жачка» зберігся такий коментар: *«„Жачка“ — се закликають, як гуляють старці, так-так его закликають, щоб его не велося»²⁸⁹.*

...

ТАНЦЮВАЛЬНА МУЗИКА

До танцювальної музики належать як мелодії з примовками (самі старці називали їх «Танцюристі пісні») ²⁹⁰, так і власне інструментальні твори. Вони були в репертуарах практично всіх відомих кобзарів, бандуристів та лірників. У нотатках П. Мартиновича з цього приводу можемо знайти свідчення Оксани Кобилонки з Миколаївки (запис 1892–1901 рр.). Вона зокрема згадувала: *«Мій дідусь як женився... я ще маленькою була... Сьліпці грають на бандурі, а я за плечима танцюю».* У способі виконання існували свої особливості, які визначали рівень майстерності музиканта. Наприклад, бандурист Хведір Гриценко, який «по-вулишному» звався Коваленко, цей рівень виконання визначав так: *«Метелиці на троє колін граю»²⁹¹.*

Там же у П. Мартиновича є «Весела пісня до танців. До бандури»:

Задумала вража баба молодю бути,
 Посіяла у садочку зеленої руті.
 «Ой рuto, моя рuto зелененька
 Я ж думала, шо я стара, а ж я молоденька».
 Підсадила, вража баба на трьох яйцях гусака,
 Сама вийшла на вулицю та вдарила третяка.
 «Сиди, сиди гусаченьку та висиди гуси,
 А я піду подивлюся на чорнії вуси».
 В кого чорний вусок — тому й рибки кусок,
 В кого сіда борода, тому й рибки шкода.
 Я в попа ж молотив, грошеньят заробив.
 Пішов собі на базар, сиву шапочку купив.
 Купив шапку, купив сиву й сірячину не вошиву.
 Купив чоботи й онучі, щоб любили дівки сучі²⁹².

А ось зразок тексту танцювальної пісні «Копанець»:

Копанець, Копанець, й а ти добрий молодець.
 А й у того Копаньця та й і вкрали кабанця.
 І курицю і гуся і індюша й горобця.
 І горобця й індюша і маленьке лоша
 І повозка нова.
 Мале лоша запрягли, повин віз насідали
 І стрижені й голомшиві і курносі і вошиві.
 І те лоша поганяли, лоша бігло і брикало,
 Усіх з воза поскидало.
 І сліпії і кривії, і голомшиві,
 І курносі і вошиві.
 Усі з воза повставали і до шинку привертали.
 Горілочку пили й брали, наливали й випивали.
 На сторону поглядали.
 Наливає, випиває, на сторону поглядає.
 Як би хто горілочки не вкрав, по зубах не давав.
 І по зубах не давали і цю пісеньку кончали.
 І цій пісні кінець.
 Степанець, копанець та пішов у танець:

А й у тому танці собиришилися пісні.
А в нашого Копаньця нема штанів й очкурця.
Тільки маненьке курча.
А шулика прилетіла та й те курча ухватила.
Похватала, розірвала!
Ой, гоп, сама дома! Аби жива та здорова!
Мій Копанець на Дону, на здоров'я єму.
Хто дивується тому... на здоров'я йому²⁹³.

...

ГРА НА ІНСТРУМЕНТІ

Ще один складник «Музичної науки» — народна методика оволодіння грою на музичному інструменті. Ось як про це розповідав І. Кучугура-Кучеренко «із слободи Мурахва Богодухівського повіта, Харківщини»:

«Устияньська книга музикова. Тут уже треба гостро вуха держати і добре розбирати і треба коло кобзи подороженій дружини всі назви знати. Як цеб-то коло неї називати, як у руках її держати, як струни чипляти і як згуки шьчитати і як ... (нерозбірливе слово. — В. К.) з'єднати, шчоб вони не драли вуха... Перше держи кобзу в руках на колінах, лицем до людей, та рота не треба закривати кобзою. Ото: лівою рукою ... (нерозбірливе слово. — В. К.) зветься ці кілки з кілками. У його це кілки позаправлені зветься накільник. У гору: ручка з ... (нерозбірливе слово. — В. К.). Лице кобзи, де струни, зветьця верхню декою або дейкою. Спідня частина зветьця по нашому кобзарьському харківському (кар'як) спідняк. В чернігівців — кувзо або кузо. У полтавців зветь ківшем або спідняк, або пузо. За нього струни чипляються. Внизу ... ось воно (це він показує) зветься грит. Полтавці зветь брямкою, чернігівці — наструнником. Наструнник — під струнами: підставка або наставка або кобилка. Посередині вирізано продоховина ріжного виробу. Ця продоховина зветьця різно: голосником, рожою, або нахрабля*, або зірка, або сливки, або прямо кругла зви-чайна дірка. Шчипляємо струни у ручці чи у грихві маєм ми п'ять.

* Так у тексті.

Останно: сімнадцять. Перша шчитається з лівої дірки у грихві, зветься основна — перша. З звуком таким, як коли чув — у скрипці бас: найтовці... По черзі далі: друга, третя, четверта, п'ята, шоста, сьома і восьма. Оце вісім струн. Це будуть родичі по звуку. З восьмої почнем шчитати: до ... (нерозбірливе слово. — В. К.) другий ряд звуків: тонкій. Як би підголосним першим восьмим. Коли йдем ми до найтовшого баса: от першої основної: зветься бунти або октави, баси. Ми нашчитаем першої основної, а ... (нерозбірливе слово. — В. К.) із другою: ця буде зветься першою струною бунтів. Дальше: другою зветьця, по шчоту третя від початку, третя с початку. Підбаски далі: підбасок робим перший основний. Останній бас, цебто п'ятий по шчоту радить * перший струни у бунтах. Коли нам найти ... різних по звуку три струни правою рукою: це зветься пари. Основну першу: бауманом, другу під другим пальцем — указівником, восьму налаштувати треба. Під середній палець десяту струну. Для лівої руки по шчоту п'яту узяти от першої основної. І тепер почнем помаленьку, потехеньку шчитати ці вміти, ... (нерозбірливе слово. — В. К.) привикали вухо до цих струн і пальці до розьміру коли ... (нерозбірливий текст. — В. К.) парування цих струн, то на цьому ми строї можемо вигравати танкові пісні. Цей стрій веселий зветьця. На йому вчили шоб краще привикали пальці до гри різні дрібушечки. Коли нам треба зробити жалісливу кобзу на жаліб, то ми повинні третю і десяту відпустити на половину вниз, і ми маєм жаласливий стрій. Коли ми познайомилися із звуками і парами з струнами то вже ми молодці! Будем їсти варені горобці в молоці! Оце й кінець... книги розподілу нашого навчання... музиковому розподілу»²⁹⁴.

Від бандуриста Макара Христенка записав В. Харків такі слова: «Умови вчиття такі ж як у лірників. Навчившись строїти бандуру, панотець став йому показувать легеньких танців і жартівливих пісень: „Жижика“, „Комарицька“ та „Шахтьора“»²⁹⁵.

Щодо оволодіння грою на лірі, то збереглася інформація, яку зібрав на Харківщині В. Харків. Спочатку вчитель навчав строїти струни: «Настроюючи баска та підбаска лірник ізолює 1-у струну, піднімаючи її на підсунутий нит, шоб воно не звучало й не перешкоджало строїти баски, і тоді вже починає строїти „перву“».

* Так у тексті.

Потім показує, як відрегулювати нитами (рухливою частиною клавіші, що торкалася струни) звукоряд граючої струни «співаниці»: «...щоб добути з свого інструменту добрий тон, треба не тільки підстроїти струни і „навести лади“, повернути, врегулювати нити. ...Лірник чує під пальцями, під яким кутом треба повернути ті нита і рідко коли йому доводиться поправляти вдруге».

У процесі навчання виконавець повинен оволодіти фаховими тонкощами: «...мусить натерти каніфолю колесо. Коли бува, десь у селі каніфоль вийде, або згубиться, лірник просить у бабок ладану, що може йому замінити каніфоль на який час. Далі треба підмастити вовни під струни, в тому місці, де вони торкаються з колесом, бо колесо приводить струну в вібрацію не безпосередньо, а через вовну. Вовни треба підкласти вміру, бо „більше поклади — журчить, менше — гарчить та шкварчить“». «Елементи науки грання виражаються в призвичесні учня держати ліру, рівнесенько вести корбу, в ознайомленні учня зі строем й клявіатурою, а тоді приступають до вивчення простеньких мелодій. Панотець або накладає пальці лівої руки на пальці учня, сідаючи позад його, або командує: „А ну, ставай на первий клівіш. Виходь на четвертий, кидай на седьмой...“, „каже де раз торкнути, а де двічі, тоді: „А тепер знов починай“ (Так учив лірник Царко свого учня Бахмута. — В. К.). Починають науку з легеньких танцівних мелодій, вроді „Чобіт“, „Зорюшки“, „Комарницької“, „Мельника“ (В. Гончар у Нестора)»²⁹⁶.

VII.

ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ

Вимоги до фахового рівня цехових братчиків потребували певного обсягу знань, які були зібрані старцями у своєрідній усній «енциклопедії». «Устиянські книги» як система передачі інформації в усній формі збереглися серед бандуристів, лірників, стихівничих (псальмоспівців) до початку ХХ ст. Однак чи можемо ми сьогодні вважати зафіксовану тоді дослідниками від старців інформацію автентичним свідченням про знання більш давнього часу?

Найбільш старосвітськими видаються: термінологія, система передачі знань, цехові закони та звичаї, у тому числі й професійна мова та методика оволодіння грою на музичних інструментах, а також виконавські форми козацьких псалм та невірницьких плачів, біблійних та моралістичних псалм, пісень сатиричного й танцювального характеру, тематика біблійних розповідей. Менш давніми виглядають конструкції та строї бандур, пісенна форма музичного викладу, жанри деяких творів, їхні тексти, стиль тощо.

Занепад традиції в результаті ослаблення і розпаду кобзарсько-лірницьких об'єднань був, за висловом С. Грици, «об'єктивною закономірністю, зумовленою історичними обставинами»²⁹⁷. А вже протягом довгого часу — ще з XIX ст. й дотепер — в Україні постійно відбувався і відбувається наступ на старцівську традицію: згадаймо утиски кобзарів та лірників при царизмі, фізичне знищення й фальсифікації при більшовизмі та повне ігнорування з боку офіційної культури у пострадянський період. Такий наступ не міг не позначитися на долі старців. Незряча молодь знаходила більш раціональні та безпечні способи добувати «власний хліб». З XX ст. з'являлося все більше безвизвілкових прохачів з «катеринками»-шарманками чи гармошками, а то й узагалі без музичних інструментів. Зменшувалась роль основного економічного важеля цехової незалежності — контролю над старцівською діяльністю на певній території. Духовні, моральні та етичні принципи старцівства щезали, переважало заробітчанство.

Крім того, обмеження у вивченні повного обсягу «Устиянських книг» скоротило чисельність старцівської старшини, яка могла б своїми знаннями та авторитетом замінити таких цехмайстрів, як Хведір Вовк чи Іван Крюковський. Такі зміни й призвели до занепаду старосвітських традиційних форм опанування фаху, до яких належало й вивчення та збереження «Устиянських книг».

Враховуючи всі ці моменти, говорити про автентичність давнього змісту усних переказів старців, записаних у кінці XIX — на початку XX ст., було б некоректно. Так, наприклад, у рукописах Ф. Дніпровського з приміткою «Розповів Петро Семенович Древиченко, дослівно записано Ф. Дніпровським 3.07. 1927 р.»²⁹⁸ можна знайти цілу низку невідповідностей розповідям інших свідків щодо термінології, поглядів на релігію, змісту книг. У коментарях П. Древиченка на релігійну тематику відчувається повне нерозуміння різниці між

вірою, релігією та служителями церкви. Протистояння старців та церковників — явище досить часте у ХІХ ст., про це свідчили багато народних співців-музик (О. Вересай, П. Дрезченко та ін.)^{*}.

Знання, отримані старцями з «Устиянських книг» (біблійні та історичні розповіді, давні обряди, традиції, звичаї), дозволяли їм судити про тогочасне православ'я з високоморальних позицій та стверджували їх у переконанні щодо своєї духовної місії. Щоб показати своє несприйняття занепаду віри, старці використовували різні прийоми: сатиричні розповіді, пісні, байки та примовки, спрямовані на висміювання пороків церковних служителів. Це викликало агресивно-негативну реакцію церкви проти старців, намагання не лише переслідувати їх, а й усіяко очорнити та принизити. П. Дрезченко, який говорив, що «...Ф. Вовк був кругом безбожник і всі старіші панотці слідували за ним і ми всі майстри це добре знали...», суперечить сам собі: «між нашим гуртом було багато дуже віруючих...». Треба зауважити, що старцівські громади складалася з глибоко віруючих людей, які ніколи б не сприйняли атеїстичних поглядів. Сумнівною виглядає й характеристика цехмайстра Хв. Вовка як «кругом безбожника», оскільки саме він був останнім із керівників організації, що впливала на старцівську діяльність майже всієї України: «...а Вовк... імів панотецьке цехмейстерське право... на всю Україну і пробув він... 41 год»²⁹⁹. Поховання одного з найбільш шанованих панотців відбувалося за християнським звичаєм зі священником та півчимами: «...як умер... панотці пішли до попа договоритись... щоб той поховав пана цехмайстра... не запечатаного нільзя, бо вилізе він з своїми торбищами та бандурою тай буде увесь страшать, серед ночі буде побринькуватъ по під віконню...»³⁰⁰. Та навіть на цвинтарі не обійшлося без протистоянь: «...аж 50 рублів він (ніп. — В. К.) запросив, бо він, чортів кудлай, пронюхав, шо помер старчачий атаман... поховали ми... а ніп до нас „давай гроші“, а ми йому зовсім мало дали... він до пристава... із стражниками на конях. Вони нас полуцювали

^{*} Воно склалося після того, як в Україні остаточно утвердилися бюрократичні інституції російської церкви, чия діяльність була направлена на впровадження російської імперської ідеології. Як наслідок, зникли впливові церковні братства, які виконували просвітянські функції, початкова освіта у церковно-приходських школах стала недоступною, унеможливилось використання старцями музичних інструментів для супроводу духовного співу, вживання української мови при виконанні псалмів та спілкуванні.

нагайками, а ми ходу... а піп — кажуть поводитарі — сидить у хваї-тоні та рукою показує стражникам щоб дужче били... то ми тоді одійшли далеко в степ... та над шляхом була там височенна могила, што ми її як „саранча“ обліпили і там ото вибрали кобзаря-лірника Казана»³⁰¹. Про ставлення до церковників, чия поведінка була не сумісна з поняттям християнської моралі, П. Древиченко сказав: «...попи та монахи знали шо ми їх не признаємо...»³⁰². Відданість же старців християнській вірі була поза сумнівом. Ніщо не змусило П. Древиченка розказати дослідникам про 12-ту «Устиянську книгу»: «А я на себе цього страшного гріха не беру»³⁰³. Загалом же про свою самовідданість вірі та «вохресній братії» він сказав так: «...Хрест на міні і совість моя, спасить мене од іскушення» та «По пришетію в царство Боже, душа моя хай моле за братію...»³⁰⁴.

Не всі розділи «Устиянських книг» використовували старці у своїй діяльності. Міра ознайомлення з усними переказами кожного старця залежала від рівня його духовного сходження, статусу в старцівській ієрархії. Спільність мети та однакове усвідомлення своєї місії бандуристами, лірниками та стихівничими переконує нас у тому, що всі вони користувалися «Устиянськими книгами». Звичайно, треба мати на увазі, що коли ми говоримо про «книги», не може бути й мови про якусь стандартизацію форми чи змісту. Йдеться лише про спільність тематики та призначення творів, які найчастіше використовувалися різними старцівськими об'єднаннями. Найбільше відмінностей існувало у змісті оповідей, якими користувалися старці-музиканти і старці-стихівничі. Зрозуміло, що стихівничі не займалися вивченням «музикових розділів», а більше уваги приділяли молитвам, акафістам, псалмам, біблійним розповідям і т. ін. Рівень духовної освіти був різним у різних об'єднаннях і залежав, зокрема, від панотчої старшини та цехмайстра, від їхньої обізнаності та усвідомлення необхідності збереження «братчеського звичаю».

«Устиянські книги незрячої братії» були унікальним зібранням інформації, необхідної для професійної старцівської діяльності. Вони зберігали певні відомості про зміст та призначення висвятних обрядів, ритуалів спілкування зі слухачами, біблійні знання, духовні, світські, моралістичні, історичні, пізнавально-побутові розповіді, притчі, словники професійної мови, псалмоспіви, тексти козацьких псалм та невільницьких плачів, різножанрових пісень і т. ін.

Навіть невелика кількість зафіксованих зразків усних переказів «незрячої братії» дозволяє оцінити їх як унікальні духовні засади, на яких зросла та існувала старцівська інституція. Не витримують критики намагання окремих дослідників визначити це явище як суто мистецьке (виконавське) та знайти йому аналоги серед академічних спроб виконання народної музики на домрі, балалайці, баяні тощо.

Старцiвству важко знайти відповідники у європейській культурі, йому ближче зразки давнього східного духовного виконавства. Зокрема, знаходимо спільні риси із вишколом індійських традиційних співців та музик. На думку індійського дослідника Менона Рагхави, *«традиційна індійська система навчання, яка сходить ще до глибокої давнини, базується на високому авторитеті вчителя, гуру, який для учня, що в усьому йому беззаперечно підкоряється, є втіленням не лише знання й уміння, але й володіння найвищими цінностями духовного досвіду. Їхня передача споконвіку відбувалася усно — шляхом настанов, бесід учителя з учнями, вивченням напам'ять текстів, коментуванням їх. Передача духовного досвіду гуру грає величезну роль також при навчанні музикантів за цією системою...»*³⁰⁵. Таких прикладів можна знайти чимало. С. Грица у публікації «Українські думи в міжетнічному діалозі» також схиляється до думки, що виконавці українських дум *«...мають своїх однотипних представників в особі південнослов'янських гусярів, гайдошів, турецьких ашиків, кавказьких та середньо-азіатських ашугів, жирши... Поминаючи розмову про професійні та юридичні принципи цих інститутів, важливо наголосити на їхньому етичному кодексі, що подібний до принципів східних суфіїв („святих людей“), буддійських „архатів“ (достойників)... Їхні життєві принципи полягали у здобуванні знань від наставника-майстра, діяннях у благочестивості, стриманості, праведності за релігійними звичаями. Відома їхня протидія офіційному богословію, відданість народній етиці і моралі, завдяки чому вони здобули собі славу „божих старців“ серед народу...»*³⁰⁶. Такі аналогії наводять на думку про формування старцiвства у давній, ще дохристиянський період історії Русі-України, однак ця тема, безумовно, вимагає окремого глибокого дослідження.

* * *

В основу філософії старцівських об'єднань XIX ст. лягло християнське вчення про любов і торжество добра та справедливості. Глибокою вірою у праведність діяльності старців було просякнуте все, що їх оточувало: від легенди про священне походження кобзи й ліри³⁰⁷ до переконаності в тому, що спів псалм — Божою справа³⁰⁸. Завдяки «Устиянським книгам» старці володіли великою кількістю розповідей на біблійну тематику. Під час виконання творів вони спілкувалися зі слухачами, виступаючи своєрідними просвітителями, проповідуючи добро, справедливість та любов між людьми. Знання молитов, інших духовних творів, глибоке розуміння змісту обрядів, уміння їх провести ставило «братію» на один рівень зі священниками, надавало значимості їхній діяльності, підвищувало авторитет серед простого сільського люду.

Незважаючи на самодостатність, старцівські об'єднання не перетворилися в секти, а виробили й дотримувалися своїх специфічних стосунків із церквою, перебуваючи до неї, з одного боку, в опозиції, а з іншого — залишаючись її щирими прихожанами.

Унікальність змісту «Устиянських книг» полягає в поєднанні духовної та світської тематики. Можливо, через це кобзарі та лірники стали для своїх співвітчизників з народного середовища живими і близькими людьми, співучасниками їхніх земних турбот. Різноманітні іпостасі старцівської діяльності — від обрядових проповідей до біблійних притч, від псалмоспіву й запросників до жартівливої і танцювальної музики — були природними для селян і відповідали їхнім уявленням про навколишній світ. Старцівство завжди було разом з народом, його національні погляди формувалися під впливом історичних розповідей та козацьких співів.

«Устиянські книги» — це своєрідна енциклопедія старцівства, його моральний кодекс і конституція, підручник і репертуарний збірник. Старцівська традиція як унікальне духовне явище створила усні книги, що за своїм ідеологічним та естетичним наповненням стоять осторонь будь-яких інших усних чи писемних зібрань. Тому постаті народних співців-музик і досі сприймаються так суперечливо: для одних вони «Божі люди», для інших — виконавці сороміцьких пісень або жебраки й волоцюги, а ще для когось — пророки і бунтівники.

ВИСНОВКИ

«...і довгі, довгі часи, а може й цілі віки
пройдуть поки зрячі люди дізнаються
думки незрячих...»
(Панотець бандурист П. Гащенко)

I.

ВИНИКНЕННЯ Й ЕВОЛЮЦІЯ СТАРЦІВСТВА

Культурна самобутність та самодостатність народу нерозривно пов'язана з усвідомленням своєї етнічної ідентичності. Сьогодні історичний період XIII–XVI ст. сприймається нами як щось надзвичайно давнє і нереальне. Однак саме той далекий час залишив значний слід у становленні та подальшому розвитку українського мелосу. У козацькому середовищі з'явився музичний інструмент **кобза**. Вийшовши зі східної культури і ставши однією з багатьох ниточок, які зв'язували Україну з її південними і південно-східними сусідами, цей інструмент став у нас не лише народним, але й найпопулярнішим музичним атрибутом у побуті. То був, кажучи сучасною мовою, «стильний предмет», без якого не відбувалося жодної вечірки. Шляхтичі, які не вмiли чи не бажали самi грати, запрошували до себе співців-музикантів із козацького середовища. Про популярність кобзи не лише серед вищих верств суспільства, а й серед народу повідомляють багато історичних, літературних, народнопісенних джерел. Однак називати всю ту величезну кількість людей в Україні та Польщі (а також у Литві, Чехії, Словаччині тощо), які грали на кобзі та співали у її супроводі, кобзарями, звісно, не можна. Більш правильно розглядати той етап як золоту добу в історії цього музичного інструмента – лютнеподібної кобзи, але аж ніяк не період народження міфологізованого значно пізніше образу кобзаря.

Сьогодні ми не можемо однозначно відповісти, чи існували до XVI ст. старцівські кобзарсько-лірницькі об'єднання. Скоріше за все побутували якісь мандрівні гурти (на зразок «калік перехожих»),

але навряд чи вони, випрошуючи собі пожертви, використовували популярні тоді світські музичні інструменти. Для появи мандрівних співців-музикантів, які вміли б грати на світських інструментах та мали в репертуарі духовні твори, тоді ще не було передумов — ані соціальне протистояння, ані міжконфесійна ворожнеча ще не досягли в Україні того напруження, яке призвело до революційних подій у XVII ст. Саме тоді, у той критичний момент в історії України і могло народитися унікальне народно-духовне явище — **старцівство**, яке поступово — завдяки усвідомленню своєї специфічної місії, викликаній самим життям на «палаючій Україні», — об'єднало в собі і псалмоспівців, і кобзарів, і лірників, і бандуристів.

Тож коротко можемо окреслити такі історичні передумови появи та розвитку явища старцівства в Україні:

1. Традиційно більшість професійних сільських музик в Україні була незрячою — за звичаєвими законами тогочасного суспільства здорова людина повинна була добувати собі хліб фізичною працею. Перші старцівські гурти об'єднували незрячих мандрівних псалмоспівців (стихівничих) — виконавців духовного репертуару. Кобзарі та лірники у складі таких об'єднань з'явилися дещо пізніше за псалмоспівців, оскільки для використання музичного інструментарію в православ'ї потрібне було благословення духовних осіб. Перші братські кобзарі та лірники, тобто перші старцівські братства, які також об'єднували незрячих або людей з певними фізичними вадами, і започаткували вокально-інструментальний напрямок серед незрячих виконавців духовного спрямування.

Професійна діяльність кобзарсько-лірницьких осередків оформилася в Україні з розвитком міського життя — становленням мадебурзького права, появою ремісничих та фахових цехів та особливо з появою перших церковних братств. З того часу паралельно існували дві назви старцівських об'єднань: цехи та братства. Недарма ж такими подібними були мета, форма діяльності, структура міських церковних братств та старцівських об'єднань. Однак, оскільки церковні братства були визначальними в міській духовній культурі, то старцівські мандрівні об'єднання охопили своєю діяльністю переважно села.

2. Духовна діяльність об'єднань професійних незрячих музикантів стала активною формою спротиву наступу католицької церкви у XVII ст. Старцівство виникло на територіях саме України та Білорусії,

які в той час входили до складу Речі Посполитої і для яких важливими були проблеми міжконфесійні.

3. Схожість обрядів, ритуалів, системи навчання, професійної мови, репертуару свідчить про походження та поширення цього духовного руху з єдиного центру. Таким центром-ядром могли стати лише регіони, де було найбільш розвинене й активне українське духовне життя. Саме там зосереджувалися сили, що тримали високий рівень духовної культури та освіти, могли протистояти наступу єзуїтської системи навчальних закладів тощо. Старцтво включало в себе й систему духовної освіти старця, що передбачала не лише навчання гри на інструменті та репертуару, а й ознайомлення з духовною складовою — місією старцівської діяльності, опанування обрядів та ритуалів і, зрештою, проходження висвяти.

4. Старцівські братства-цехи були єдиними професійними інституціями, де могли з'явитися козацькі, невільницькі псалми та плачі, тобто думи. Однак, оскільки власне самі музичні інструменти та виконавство на них сформувалися задовго до появи їх у складі цехів, то першими старцями-виконавцями стали досвідчені музиканти, які й створили власний виконавський стиль та своєрідні музичні форми.

5. На формування старосвітського виконавського стилю кобзарів та лірників досить помітно вплинула східна музична культура, елементи якої інтегрували в український музичний побут протягом XIII—XV ст. — зокрема звукоряди, мелізматика, імпровізаційна форма у музично-поетичному викладі творів та ін. Така музична виразність притаманна не лише українцям, а й багатьом слов'янським південно-західним народам, що переконливо свідчить про їхню реальну етнічну близькість. І якби створити карту, на якій показати території культур зі спільними етномузичними характеристикам, то виявилось б, що населення тих земель набагато спорідненіше між собою, аніж люди, штучно об'єднані в держави політичними кордонами.

В історії формування українських народних інструментів (кобзи, бандури, ліри) так само, як і в історії виконавства на них, відбилися періоди впливу різних культур. На жаль, тільки кобза та репертуар О. Вересая частково зберегли у назві інструмента, конструкції, строї, способі гри та співі, у музично-ладовій основі репертуару та у музично-літературних формах творів те багатство різноетнічних характеристик, які впливали на формування старцівської виконавської

традиції. Весь цей музично-виконавський комплекс потребує окремого вивчення — порівняння його висновків з аналогічними дослідженнями музичної традиції інших народів відкриють нові можливості не тільки для реконструкції народно-музичного виконавства, але й для глибшого усвідомлення нами своїх витоків.

II. ЧИ ІСНУВАЛО КОБЗАРСТВО ЯК СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНЕ ЯВИЩЕ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРІЇ?

Можливо, для когось із читачів цієї книги відкрилися нові, незнайомі досі сторони українського життя, а хтось, можливо, вважає запропонований погляд на кобзарів та кобзарство непатріотичним і навіть неестетичним. Однак, ознайомившись, наскільки це можливо, зі старцівською інституцією та виконавською традицією, дізнавшись про філософію та світогляд старців, їхню специфічну духовну місію в українському народному середовищі, ми все ж таки стоїмо перед запитанням: хто такі кобзарі і що таке кобзарство?

Різноманітні точки зору на цю проблему виникають перш за все через те, що в українській культурі було штучно створено заідеологізований літературний образ кобзаря, настільки неконкретний і всеохопний, що його неможливо чітко окреслити чи класифікувати. Сьогодні спроби науково обґрунтувати такий образ «кобзаря» чи «кобзарства» (наприклад, концепції К. Черемського про «кобзарство» та «бандурництво»¹ чи «про сліпецьку і зрячу співоцькі традиції»² виглядають або намаганням відродити романтичні ілюзії, або пересмикуванням фактів із життя старцівства для створення нового міфу про «кобзарство». Бо лише штучно можемо звести до одного «кобзарського» гурту козака Мамаю, Тараса Шевченка, Перебендю, Остапа Вересая, Г. Хоткевича, В. Ємця, О. Сластьона, панотців із описів П. Мартиновича, інструментальних виконавців на кшталт К. Новицького чи Р. Гриньківа, капелу бандуристів, ВІА «Кобза» і т. п. — тобто всіх тих, кого так чи інакше називають кобзарями.

Для розуміння, хто є хто, необхідно перш за все усвідомити річ незвичну для наших усталених уявлень про українську народну культуру. А саме: треба призвичаїтися до думки, що кобзарства як історико-соціального чи політичного явища в Україні не існувало. Були співці-музиканти, які грали на різних інструментах, співали різні пісні та виконували різноманітні специфічні естетичні завдання.

Отже, можемо говорити про існування: 1) певного вокально-інструментального жанру; 2) виконавців на струнно-щипкових музичних інструментах; 3) незрячих мандрівних співців-музикантів та виконання ними козацько-невільничих псалмо-плачів.

У кожну історичну епоху на перше місце виходили ті чи інші виконавці: а) козаки-співці; б) світські придворні бандористи (бандуристи); в) старці – цехові незрячі співці-музики. Звичайно ж, їх усіх не можна узагальнено називати «кобзарями».

ІІІ.

СТАРЦІВСТВО – УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

Почавши дослідження кобзарства, ми відкриваємо для себе унікальний пласт української духовної культури – старцівство. Старцівський феномен є набагато глибшим, ніж просто спів у супроводі музичного інструмента чи збереження епічної традиції та старосвітського інструментарію. Він поєднав у собі релігійний містицизм та світську толерантність, християнську мораль та загальнолюдські цінності, біблійні перекази та українську історію, духовну псалмову тематику, співану в українських звукорядах, та неповторні виконавські форми, що з'явилися на світ завдяки неординарному літературно-музичному мисленню їхніх творців.

Характерними рисами старцівства були:

1. Духовна спрямованість, дотримання засад християнської моралі та філософії, відданість вірі в Бога та переконаність у значимості своєї мети – служінню Богові.

Уся старцівська інституція (світогляд, структура організації, «Устиянські книги», репертуар, обряд висвячення, спосіб діяльності та життя і т. п.) базувалася на цінностях християнської філософії та мала релігійний характер. Спів та гра для старців були не метою, а лише засобом досягнення мети — служіння Богові. Це — принципова відмінність старцівських співців-музик від будь-яких інших виконавців*.

Саме через те, що першочерговим у старцівській діяльності було служіння Богові, у фаховій освіті головну увагу приділяли вивченню молитов, жебранок, звернень, подяк, псалмів, звичаїв, ритуалів, професійної мови. Єдиним світським репертуаром були простенькі танцювальні мелодії, на яких учні вчилися грати на бандурах та лірах. Загалом же, система сходження старця щаблями духовного розвитку починалася з першого кроку — учнівства, який без перебільшення можна назвати найтяжчим відрізком на цьому шляху. Авторитарний спосіб виховання вимагав від учня цілковитої покори вчителю. Таке психологічне, а часом і фізичне, насильство мало на меті, змінивши психофізичний стан учня-селянина, знищити головну людську гріховну рису — гординю і марнославство.

У висвятних обрядах («одклінщини—визвілка») не перевірявся ані спів, ані вміння грати на інструменті — їм загалом не надавали великого значення. Це було притаманне усім трьом старцівським фаховим різновидам: стихівничим (псалмоспівцям), кобзарям (кобзистам, бандуристам) та лірникам. Обряди «одклінщин—визвілки» склалися переважно з молитов, перевірки знань звичаїв («цехівщини»), звіту про поведінку учня.

Пройшовши обряд висвяти, старчик вступав до товариства, яке гуртувалося навколо обраної церкви чи ікони — заступниці незрячих. Основу репертуару кобзистів, бандуристів та лірників становили твори духовного репертуару, а не епічного, історичного чи побутового.

Однак, варто пам'ятати, що хоча старці-братчики були дійсно глибоко віруючими людьми, брали участь у церковних

* Цю характерну рису світогляду мандрівної «вохресної братії» не помітили ні інтелігенція, яка прагнула створити образ кобзаря — народного трибуна чи «бояна», ні дослідники, які займалися вивченням старцівства і шукали «останніх кобзарів».

Богослужіннях, а крім того, як члени старцівської громади, кілька разів на рік збиралися на власний спільний молебень в обраній цехом церкві, але між старцями та церковнослужителями постійно виникали суперечності й тертя, які досить часто переростали у відкрите протистояння *.

Такі стосунки старців із російською православною церквою, як і з російськими імперськими урядовцями, склалися досить давно, майже одразу після ліквідації Гетьманщини царським урядом. «Вохресна братія» гостро реагувала на подвійну мораль церковників. У своїх піснях та розповідях старці висміювали гріховність «отців Божих», а ті, у свою чергу, не тільки забороняли їм співати біля церков, але й постійно доносили на них у поліцію.

Незважаючи на такі напружені стосунки з церковниками, старці ніколи не намагалися створити свою окрему релігійну секту, залишаючись вірними православної вірі та її церкві.

2. Бандуристи, лірники, стихівничі утворювали старцівські товариства на всій етнічній території України. Такі старцівські об'єднання мали свою структуру та ієрархію.

Старцівство було професійною організацією закритого типу, тому його не можна розглядати як фольклорний напрям у культурі.

Незалежно від фаху, «незряча братія» утворювала старцівські громади, мала єдиного цехмайстра та інші керівні органи. У тих регіонах, де більшість старців становили лірники чи стихівничі, вони й були основою гурту. Однак це не ставало на заваді до вступу у громаду, наприклад, старця-бандуриста.

Серед «братії» було багато співців, які володіли одночасно і лірою, і бандурою. Усі виконавці переймали один в одного репертуар та збиралися разом на висвятні обряди. Щоправда, стихівничі дещо сторонилися кобзарсько-лірницької спільноти. Мабуть, це було пов'язано з відмінностями у формах старцювання, оскільки вони не грали на музичних інструментах, а ходили гуртами по кілька осіб (особливо на ярмарки та відпусти). У XIX ст. бандуристи

* Така ситуація склалася переважно в XIX ст. і була більш притаманною східним регіонам України. Там серед старців переважали бандуристи, тому й склалося враження про особливі гоніння проти них, хоча в дійсності репресії не оминули й лірників.

становили меншість у загальній чисельності мандрівної братії, тому вони об'єднувались у гурти переважно з лірниками. Однак, незважаючи на свою меншість, саме бандуристи очолювали більшу частину старцівських цехів на сході України. Слобожанським цехмайстром був славнозвісний бандурист Крюк (І. Крюковський).

За свідченнями самих старців, у кінці ХІХ ст. майже всі старцівські гурти були підпорядковані цехмайстру кобзарю Хведору Вовку. Тож цілком імовірно, що в ХVІІ–ХVІІІ ст. старцівська організація була такою потужною, що обіймала всю етнічну територію України (з поділом на «десяцьких», «соцьких» і т. д.).

Та найбільш переконливим доказом існування в минулому старцівської цехової спільноти, що могла б охопити всю Україну, є аналіз словників професійної старцівської мови, зібраних на Галичині, Поділлі, Поліссі, Полтавщині та Слобожанщині. Тут можна прослідкувати схожість термінів навіть з Галичини та Слобожанщини, не кажучи вже про інші регіони, де подібність ще більша.

Це свідчить не лише про існування загальної громади мандрівної «незрячої братії» та централізоване керівництво нею, а й про появу та поширення старцівства по всій Україні протягом відносно короткого історичного періоду.

У кінці ХІХ ст., після смерті видатного панотця Хведора Вовка, старцівська громада ще намагалася зберегти старий *«закон братьчеський наш і всього мира хрещеного»*, обравши цехмайстром бандуриста-лірника Казана. Однак, на жаль, під впливом нових економічних та соціально-політичних обставин, що виникли в тогочасній Україні, та, можливо, через те, що новий провідник не мав організаційного таланту попередника, для старцівства настав період занепаду.

3. Членом духовного об'єднання мандрівної «незрячої братії» міг бути лише старець, тобто той, хто пройшов «панотчу науку» за фахом — стихівничий (псальмоспівець), бандурик, кобзар, лірник, — відбув обряд висвяти («одклінщини», «визвілка») й отримав від «братії» право на старцівську діяльність («ходки»).

Назва «старець» переважала у східних та центральних регіонах України та Білорусії. Починаючи з Волині й далі на захід, більш поширеною була назва «дід». Термін «старець» видається більш

характерним та інформаційно наповненим, розкриває мету та форми діяльності старців, тож може коректно застосовуватися як назва представників мандрівної незрячої громади всіх регіонів України*.

Старцями називали один одного в побуті стихівничі, бандуристи та лірники. Під цією назвою їх знали й селяни.

IV. РЕАЛЬНИЙ ТА УЯВНИЙ ЗМІСТ ТЕРМІНІВ «КОБЗА» Й «КОБЗАРСТВО»

Відсторонившись від образно-художнього сприйняття таких понять як «кобза» й «кобзарство», ми зможемо усвідомити їхній реальний зміст.

Однією з найцікавіших подій, що відбулася в українському інструментознавстві ХХ ст., було повернення в музичне виконавство української кобзи. Реконструкція інструмента, способу гри на ньому, традиційного репертуару переконливо свідчить, що кобза Остапа Вересая була останнім зразком лютнеподібного музичного інструмента. Це дає можливість класифікувати кобзу як окремий і самодостатній музичний інструмент.

Кобза — один із найдавніших українських музичних інструментів. Про її первісний вигляд відомостей немає. Перші згадки про власне українську кобзу з ХVІ ст. свідчать про неї як про лютнеподібний інструмент із невеликою кількістю струн уздовж грифа (ще одна популярна назва — «козацька лютня»). Грали на ньому, притискаючи пальцями лівої руки струни до грифа й видобуваючи звук пальцями правої руки. У ХVІІ — початку ХVІІІ ст. у шляхетських та міщанських колах кобзу почали називати іменем модного на той час у Європі інструмента бандори (бандури), але в селах кобза зберігала свою старосвітську назву.

Приблизно тоді ж на кобзі — «козацькій лютні» — почали з'являтися перші коротенькі додаткові струни біля грифа — при

* Пригадаймо, старець — найповажніша за віком, знаннями, досвідом людина, яка мала підтримувати рівень духовності у спільноті.

основних струнах, через що їх стали називати «приструнки» (або «підструнки»). Збільшення кількості таких приструнків і привело до появи нового музичного інструмента, який, однак, набув арфоподібного способу гри і перебрав на себе вже відому в міщансько-шляхетському середовищі назву кобзи — «бандура». На останніх кобзах приструнків було обмаль — від двох до семи — і виконували вони (на відміну від бандури) другорядну роль: збільшували діапазон інструмента під час гри в одній позиції. Зразок такого інструмента й зафіксував Микола Лисенко від останнього виконавця на кобзі Остапа Вересая.

Необхідність визнання назви «кобза» саме за зразком інструмента, документально зафіксованим М. Лисенком, є особливо важливою у зв'язку з фальсифікацією, що відбувається в українському іструментознавстві. Сьогодні існують кілька т. зв. «кобз»:

1) семиструнний експериментальний інструмент майстра Прокопенка, за допомогою якого він намагався розвинути власну теорію про еволюцію української кобзи у російську семиструнну гітару (!);

2) інструмент, зовні схожий на «кобзу» Прокопенка, але має шість струн та настроюється так, як шестиструнна гітара, чим і приваблює гітаристів, оскільки дозволяє швидко пере-кваліфікуватися на «кобзаря»;

3) домра — найбільш цинічна форма фальсифікації, яка має на меті під назвою «кобза» зберегти в навчальних закладах та концертних залах України чужинський штучно створений музичний інструмент, сформувавши таким чином у пересічного українця викривлене уявлення про народні музичні традиції.

Різноманітність терміна «кобзар» призвело до певної плутанини в означенні самого явища старцтва.

Щодо незрячих цехових «братчиків», то тут розібратися з термінологією просто: назва «старець» визначала місію та діяльність виконавця, а «кобзар», «бандурщик», «лірщик» — інструментальний фах. Певна плутанина в назвах кобза — бандура і, відповідно, кобзар — бандурист існувала й серед старців, але це був наслідок досить невиразних етапів в історії формування

музичного інструмента, про що йшлося вище. Проте, як свідчать документальні матеріали, у минулому серед досить великої кількості співців-музикантів тільки О. Вересай наполегливо визнавав себе кобзарем, решта, переважно співці у супроводі бандури, називали себе бандурщиками, а не кобзарями.

Плутанина щодо терміна «кобзар» почалася пізніше, коли в середовищі української інтелігенції кінця ХІХ – початку ХХ ст. ця назва стала визначати не стільки фахову приналежність виконавця, скільки його уявну місію, яка з появою новітньої плеяди зрячих виконавців набула національно-патріотичного забарвлення. Саме з цього моменту в історії бандурного виконавства починаються не лише наукові, а й етичні проблеми.

Здавалося, логічно було б вважати, що кобзар – це виконавець, який грає на кобзі. Так само, як гітарист – на гітарі, скрипаль – на скрипці, піаніст – на фортепіано тощо, тобто назва виконавця пояснює, яким музичним інструментом він володіє. Кожний з музикантів належить до певного виконавського напрямку і працює у певному виконавському жанрі – один грає класику, інший фольк, джаз, рок і т. д. Цей підхід мав би поширюватися і на назву «кобзар».

Однак штучно створений всеохопний образ кобзаря навряд чи міг існувати в реальному житті. Адже козак, наприклад, не заробляв на життя грою та співом – він мав інші засоби існування, придворні музиканти одержували платню від своїх господарів, а старці, в свою чергу, жили за рахунок пожертв. А от за рахунок чого міг би існувати той «справжній кобзар» – не музикант-любитель, не музикант-професіонал, не музикант-старець – не зрозуміло.

Проте саме такий романтичний символ надихав тисячі молодих людей на оволодіння грою на бандурах. А скільки поколінь українців за кордоном пройшли вишкіл у кобзарських таборах та школах? Тож навряд чи хто наважиться сьогодні, навіть озброївшись останніми дослідженнями українського музикознавства, відсторонити тих славних подвижників бандурної справи від кобзарства. Та й чи варто?

Історію не переробиш. Але нам необхідні правдиві знання, в першу чергу для нових поколінь виконавців, щоб вони у своєму розвитку могли об'єктивно оцінити минуле і вибрати правильний шлях у майбутньому.

V.

ЧИ МОЖЛИВА РЕКОНСТРУКЦІЯ
СТАРОСВІТСЬКОЇ СИСТЕМИ ВИКОНАВСТВА?

Відкриття старосвітської системи кобзарсько-лірницького виконавства дає нам унікальну можливість для її реконструкції.

Відтворення такої виконавської системи дозволило б повернутися на самотній шлях кобзарсько-лірницької співогри, який був зруйнований музичною експансією більш примітивних і агресивних народнопісенних форм.

Суть цієї виконавської системи закладена у формах дум. Сприйняття цього жанру як виключно епічного призвело до багатьох помилкових висновків.

Однак сьогодні ми можемо говорити про те, що:

1. Імпровізаційна форма викладу музично-літературного матеріалу була характерна не тільки для дум, але й для більшості виконавських жанрів XVIII – початку XIX ст. (псалмів, сатиричних, гумористичних творів).

2. Саме через те, що існувала цілісна виконавська система, народні співці-музиканти не відокремлювали козацько-невільницькі псалмо-плачі від інших творів якимось жанровим визначенням на кшталт «вуличні», «штучки», «сковородинські» і т. ін.

3. Нерівноскладова форма тексту була характерна не тільки для різножанрових творів старцівського виконання, але й використовувалася під час навчання – спілкування панотця з учнем.

4. Система оволодіння співогрою ґрунтувалася на унікальному принципі – твори, що виконували старці, мали усталені форми, які кожний виконавець створював, використовуючи певні модуші-шаблони: музично-ладові у співогрі та образно-зображальні у творенні сюжету.

5. Така методика створення нового чи переймання існуючого музично-літературного матеріалу неймовірно прискорювала процес вивчення творів порівняно із традиційним завчанням. Скажімо, найдовшу козацьку псалму «Про Самійла Кішку» бандурист І. Крюковський перейняв за дві ночі (!).

6. Неоднорідність музично-ладового матеріалу дум, засвідчена Ф. Колесою, К. Квіткою, С. Грицою, пояснюється різними шляхами

формування цього жанру – «козацькі псалми» мали більш діатонічний виклад мелодії, оскільки формувалися під музичним впливом церковних відправ, а «невільницькі плачі» походять від народних голосінь, які у свою чергу увібрали в себе характерні етнічні звукоряди.

7. «Думи» за своїм змістом більше тяжіють до хронікально-документальних описів подій, ніж до розлогих епічних розповідей.

Відродження зниклої традиції – музично-мовної імпровізації – поверне в сучасне музичне виконавство прийоми живого формотворення, на противагу примітивному завчанню зразків думових творів. Розробивши відповідну методику навчання, цілком можливо підготувати співців-музикантів, які володіли б способом імпровізації у співі та грі, викладі сюжету та наповненні його образами.

УКРАЇНСЬКО-СТАРЦІВСЬКИЙ СЛОВНИК (ПОБУТОВА МОВА)

Пропонований словник складено на основі записів етнографів XIX – початку XX ст., що працювали в різних регіонах України. Під час опрацювання матеріалу виникали певні труднощі у прочитанні окремих слів та виразів, оскільки дослідники намагалися передати регіональні особливості лексики старців російською абеткою. Тому інколи незрозуміло, яким українським літерам відповідають букви «и» («і» чи «и») та «е» («е» чи «є»), як слід читати букву Ъ: як «і» чи як «є» (наприклад, у слові «ДЪД»). Але філологічний аспект старцівської мови не є предметом нашого дослідження. Порівнюючи лексику старців з різних регіонів, бачимо в ній чимало спільного. Це свідчить, що особливою старцівською мовою володіли всі кобзарі (виконавці на кобзі), бандуристи й лірники, які пройшли старцівський вишкіл.

Умовні скорочення прізвищ етнографів та регіонів, де було зроблено записи:

Б. Под. – Боржковський В., Поділля;

Г. Г. – Гнатюк В., Галичина;

М. П. – Мартинович П., Полтавщина;

Мал. Поліс. – Малинка О., Полісся;

Р. Поліс. – Романов Є., Білоруське Полісся;

С. Г. – Студинський (Вікторін) К., Галичина. Слова з інших, переважно східних регіонів України, записані від «українських лірників» (вислів Студинського) – С. У. Однакові слова галицьких та «українських» лірників позначено С.;

Т. Поліс. – Тіханов П., Полісся;

Х. С. – Харків В., Слобожанщина.

А

акафіст — репсник (Б. Под.; С. У.)
арештант — клим (Х. С.)

Б

баба — цуба (Мал. Поліс.; Б. Под.; С. У.); куба (Т. Поліс.); штуба (С. Г.);
раха (С.); яруха (Р. Поліс.; Х. С.)
бавитись — кугратись (С. У.)
багатий — студирний (Х. С.)
багато (жити) — стадно, стаднець (Р. Поліс.)
багато (мати добра) — посо (Б. Под.; Т. Поліс.; С.; Х. С.)
багач — студир (М. П.); стодій (Т. Поліс.; Р. Поліс.); стод, стодняк,
стодзень (Р. Поліс.); стотень (Б. Под.; С. У.)
базар — оштар (М. П.); шустарь (Т. Поліс.); кермаш (Мал. Поліс.);
ошарь (Х. С.)
балакати — гавридати (М. П.); разгавридувати (Х. С.)
балачка — говриданья (Х. С.)
бандура — когра (М. П.); кугра (Т. Поліс.); мерхлій (Г. Г.); нарьхут (Р. Поліс.)
баня (на церкві) — главда (М. П.)
бараболя — тирижники (Г. Г.; С. Г.)
баран — мерлют (М. П.); мерхлют (Мал. Поліс.)
батько — батій (Б. Под.; С.); баштий, баштень (Т. Под.); баштей (Т. Под.;
С. Г.); багтій (Г. Г.); бакштей (Р. Поліс.); башта (Х. С.)
бачити — влєпать, влєпати (Х. С.)
бджоли — дізмани (Т. Поліс.); цьвіхлі (Г. Г.)
безногий — зходирний (Х. С.)
безрогий (-га) — безпікотний (Б. Под.; С. Г.); керх (С. Г.)
береза — ябйозка (Р. Поліс.)
бик — євклюд (Т. Поліс.); гаулід (Г. Г.); бодун (Р. Поліс.)
бити — боксать (Т. Поліс.); кулати (Б. Под.; С.); копсати (Б. Под.; С.; Х. С.)
біб — гавришник (С. У.; Б. Под.); букшій (Г. Г.); бокштей, хобот, бук-
сус (Р. Поліс.)
бігти — бігурати (М. П.; Г. Г.); бєграчиць (Р. Поліс.); бєграць, бігурка-
ти (Х. С.)



- бігцем — мургом (Б. Под.; С. У.)
бідак — пухтій (С. У.)
бідний — кухтяк (Т. Поліс.); шуста (Г. Г.); іскуцель, кухцельний, ску-
порний (Р. Поліс.); кухтечний (С. У.); нестодний (С. Г.); кух-
тій (Б. Под.);
бідно (жити) — хільпужно, кухцеї (Р. Поліс.)
біднота — шуйство (Г. Г.); кухтеча (С. У.)
бійка — копсаля (С. У.)
більше — големей (Р. Поліс.); полсіше (Х. С.)
благати — кизетати (С. Г.)
близько — бдизімно (Г. Г.); блізмно (Р. Поліс.)
блоха — бליхтавка (М. П.); сизка (Х. С.)
Бог — охвест (М. П.; Х. С.); хвесь (С. У.; Б. П.); охвсь, ахвес (Т. Поліс.);
охвес (Г. Г.); фез (С. Г.); ахвес, яхвес (Р. М.)
болить — трунить (М. П.; С. Г.; Г. Г.)
болото — шалото, хало (С. У.); шолото (С. Г.; В. Г.); куболото (Р. Поліс.);
шалото (Б. Под.)
борода — куборда, віхро (Р. Поліс.)
борошно — трусня (М. П.); трусьні (Г. Г.); трузна (С. Г.); труха, трух-
ла (Р. Поліс.)
борщ — бовтець (М. П.; Х. С.); ботень (С. У.; Б. П.); батай (Мал. Поліс.);
ботань, ботень (Т. Поліс.); ботинь (Г. Г.); ботняк, латуха (Р. Поліс.)
босий — босивний (С.; Б. Под.)
боятися — скудатися (Т. Поліс.); шкутитись (Б. Под.); шкутатись (С. Г.);
шкулятися (Г. Г.)
брама — брамошниця (Г. Г.); кублизько (С. Г.)
брат — андрус (М. П.; Т. Поліс.; С. Г.; Х. С.); яндрус (Б. Под.; С. Г.)
брати — яперити (Б. Под.); бдоймити (С. Г.); яперіць, зеперяць (Р. По-
ліс.); вземать, епірать (Х. С.)
брехати — авридити (С. У.; Б. Под.); гавридити (С. Г.); кугуціть (Р. Поліс.)
брить — кимушник (М. П.)
бродяга — шалабель (Т. Поліс.)
бруд — шолото (Б. Под.); шмура (С. Г.)
бублик — шипурень (М. П.); шпурень (Т. Поліс.); яшпур (Х. С.)
будинок — шім (Г. Г.); шом (С. Г.)
будувати — клевить (Х. С.)
будь здоровий! — Бетляй гальом! (Х. С.)



булка (білий хліб) — яшпурка (М. П.; Б. Под.; Х. С.); ашпурка (Мал. Поліс.; Т. Поліс.); лашпурка (Т. Поліс.); пухталка (С.); бухтаувка (Г. Г.); бутлай, вошпар (Р. Поліс.)
бурий — буймудзюрий (Р. Поліс.)
буряки — чмуряки (М. П.); шмуряки (Т. Поліс.); кремеди (С. Г.); ботні, ботняки, бучмаки, шмуракі (Р. Поліс.)
бути — бетляти (С. У.); мнять (С. У.); белати (Б. Под.)

В

важкий — уіжалімний (Р. Поліс.)
вареники — курленики (М. П.); ставреники (С. У.)
варити — курляти (Г. Г.; С. У.; Б. Под.); круляти, крулити (С. Г.)
варта — шпарута (Б. Под.)
ведмідь — мішка (Т. Поліс.); лухмень, мармиз, меляс (Р. Поліс.)
великий — галемний (Мал. Поліс.); галютій (М. П.; Р. Поліс.); гальомний (Б. Под.; С. Г.); гальомий (Х. С.)
верета — бурвета (Г. Г.); веред (скула), багровка, багрілка (Р. Поліс.)
весілля — янка (Т. Поліс.); яник (С. Г.); янига (С. У.; Б. Под.)
вечеря — кучерба (Г. Г.); тройка (С. Г.)
вечеряти — кучерити (Г. Г.)
вечір — кувчір (М. П.; С.); кувечер (Б. Под.; Р. Поліс.); ваніксус (Р. Поліс.)
взути — уйаперити (Г. Г.); вклевити (С. Г.)
взяти — яперити, заперити (С. У.); уянперіть (Т. Поліс.); вяперити (С. Г.); скуміти (Б. Под.)
вивчений — укорений (Г. Г.)
вивчитись — наукоритись (С. У.); навкоритись (С. Г.)
винокурня — гомерошник, гардемашник (Р. Поліс.)
вівця — мерлитка (М. П.); мехля (С. У.; Б. П.); перхлюшка (Мал. Поліс.); мерхлюдка (Т. Поліс.); мерхля (Г. Г.); пярхут (Р. Поліс.); мерлютка, беркутка (Х. С.)
відібрати — відоймити (С. Г.)
відійти — скитити (С. У.); стихліць (Р. Поліс.)
відмикати — одчипорити (С. У.; Б. Под.); одскірпотати (Б. Под.; С.); одкапонити, відкапонити (С. Г.)
відняли — одюхтили (М. П.)



- відпуст — шатерник (С. У.)
відрізав — відмахлював (М. П.)
відро — зівро (С. Г.; Б. Под.); товарко (Г. Г.); кудро (Р. Поліс.)
відсувати, відчиняти — відкаплювати (М. П.)
відьма — звигра (М. П.)
відьмак — звигрун (М. П.)
віжки — крутні (Р. Поліс.)
віз — котень (М. П.; Т. Поліс.); котинь (С. У.; Б. Под.; С. Г.); грамоз-
ка (Мал. Поліс.); котниці (Г. Г.); котні (Р. Поліс.); єрчук (Х. С.)
візник — возомник (С. Г.)
війт — накачур (Г. Г.)
вікно — зікро (М. П.; С.; Х. С.); ікро (Мал. Поліс.); зекро (Т. Поліс.);
якро (Т. Поліс.; Р. Поліс.)
віл — гавлид (М. П.); евлюд (Мал. Поліс.); явлид (С. У.; Б. Под.; Х. С.)
вінчатися — батужитися, янічиться, вянічуться (Т. Поліс.); вінічи-
ць (Р. Поліс.)
віслюк — волот (С. Г.)
вітер — дмухней (Мал. Поліс.); куветер (Р. Поліс.)
вітряк — дмухтейник (Мал. Поліс.)
вкрали — вклапали (М. П.); уклімали (Г. Г.)
вкрасти — вклапати (М. П.); уклімати (Г. Г.); уклімать (Х. С.)
вмер — ухаляв (М. П.)
вмерти — халити (С. У.); ухаляти (М. П.); халіти, схаліти (Г. Г.); халя-
ти, схалити (С. Г.); холець (Р. Поліс.)
вмію — скумію (М. П.)
вовк — ликгус, лидус (М. П.); лидусь (Мал. Поліс.); ликус, лин (Т. Поліс.);
ликус (Х. С.)
вовчиця — лига (С. Г.; С. У.; Б. Под.); лита, литиха (Г. Г.); линь, лин,
лигус (Р. Поліс.)
вогонь — дуляст (М. П.); дулик (Мал. Поліс.); дулясник (С. У.; Б. Под.);
дулес, дуляс (Р. Поліс.; Х. С.)
вода — делька (М. П.; С. У.; Б. Под.; Г. Г.; Х. С.); дельга (Мал. Поліс.;
Т. Поліс.; Х. С.); дейка (С. Г.); дилька (Р. Поліс.)
воліти — вулиць (Р. Поліс.)
волосся — чемуси (М. П.); чемеси (Т. Поліс.); барват (Б. Под.; С.); чи-
мерсі (Г. Г.); чумаси, куволос (Р. Поліс.)
волюсть — чемусянка (М. П.)



вона — обівона (Х. С.)
 ворота — скрипота (М. П.); срипота (Г. Г.; С. Г.; Б. Под.)
 воша (-ші) — сизха (М. П.)
 все — усяуки (Г. Г.); всіськи (С. У.)
 вставати — встичувати (Б. Под.)
 втертися — утернусаться (Мал. Поліс.)
 втікати — ускичувати (Г. Г.); всекртити (М. П.)
 втопити — вдельчити (С. У.); вснопити (С. Г.)
 вуйко (дядько з боку матері) — курдимиль (С. У.)
 вулик — мілясник (Б. Под.); бзичник (Г. Г.)
 вулиця — шулиця (М. П.)
 вуста — балайка (С. У.)
 вуха — слихта (М. П.); слухомка (С. У.; Б. Под.); слихтомкі, слихметки (Т. Поліс.); слихто (Г. Г.); слухома (С. Г.)
 вчитель — наукорник (С. У.; Б. Под.); вкорник, лікорник, лекорник (С. Г.); навукорник (Р. Поліс.)
 вчити — вукориць (Р. Поліс.)
 вчитися — вкоритись (С. Г.)
 вчора — кучерба (Б. Под.; С.)
 в'язниця — бікуція (Г. Г.); лямос (С. Г.); кагур (М. П.)

Г

гадюка — павзунка (М. П.); гайдамака (Т. Поліс.); звертій (Б. Под.)
 галушки — кулябки (М. П.)
 гарбуз (и) — лагун (и), дуліб (и) (Г. Г.)
 гарбузове насіння — кербуната, лаврен'я (Т. Поліс.); дулеп (Р. Поліс.)
 гарнець * — ставйор, ставрак, півставра (Р. Поліс.)
 гарний — сураський (С. У.; Б. Под.); сйний (С. Г.); сурозний (Г. Г.); кльовий (Х. С.)
 гість, гості — шость, шості (М. П.; С. Г.)
 глек — ковтурниця (Б. Под.); турлач, терлач (Р. Поліс.); пульщик, упульщик (щиця) (Р. Поліс.); сапсай (Г. Г.)

* Міра сипких тіл, що становила 3,28 л., а також посудина, що вміщувала таку кількість речовини.

- глибокий — гальомний (С.); куглибокій (Р. Поліс.)
 глина — жавцінная церь (Р. Поліс.)
 глиняний — з жавцімнія церя (Р. Поліс.)
 глухий — неухляючий (Х. С.)
 гнати — кургонити (Г. Г.); когонити (С. Г.); кургоніць (Р. Поліс.)
 гній — осняк (Б. Под.); балюжник, оспак (С. Г.); гнойошник (Г. Г.)
 говорити — скакантиги (С. У); зетати, кантити (С. Г.); осняк (С. У)
 година — хвильні (Г. Г.); хвильниця (С. Г.)
 годинник — хвильник (С. Г.)
 годувати — кормасаць (Р. Поліс.); хайло, хийлак, хайлушник (Р. Поліс.)
 голова — главда (М. П.); лавда (С. У; Б. Под.); головазда, ламота (Т. Поліс.);
 глаудя (Г. Г.); глада (С. Г.); главзда, главзуда (Р. Поліс.); качава (Х. С.)
 голодний — нятроівший (Р. Поліс.)
 голосний — гроймидзьомкий (Р. Поліс.)
 голуб (и) — павутень (С. У); обрутень (С. У; Б. Под.); кгалузи (М. П.);
 фіянь, фєянь (С. Г.)
 гора — штабря (М. П.); свегра (С. Г.); кугра (Р. Поліс.)
 горище — штабрище (М. П.)
 горілка — ардя (М. П.); гамера (Мал. Поліс.); артіха (Т. Поліс.); герти-
 ха (С. У); гарда, гардиман (С); гартиха (С. Г.); артиха (Г. Г.);
 гердя, гомира (Х. С.)
 горіхи — лосконі (Г. Г.)
 горло — тройло (Р. Поліс.; М. П.)
 горобець — беженет (М. П.); гудлайчик (Мал. Поліс.); говродить,
 лементоваць, контуваць (Р. Поліс.)
 городовий — качурник, качур (Х. С.)
 горох — гавриш (М. П.; Б. Под.; С. Г.; С. У; Г. Г.); гаврій, гаврусь (С. Г.);
 гаврей (С. У)
 горщик — колтар, кофтарь, коутарь (М. П; Б. Под.); ков-
 тур (Т. Поліс.; С.)
 господар (ка) — похазник (ниця) (С. У); похашик (щиця), хо-
 зет (ка) (Р. М.)
 грав — лабав (Х. С.)
 грати (на муз. інстр.) — кургати (С. Г.; С. У; Б. Под.); куграти (Г. Г.);
 лабати (Х. С.)
 гратися — кугратись (Б. Под.)
 гребінь — чихморник (Г. Г.)

- гречка – сив'язка (М. П.); сов'язка (Т. Поліс.); сеуйачка (Г. Г.); сухечка (Г. Г.); суячка (С. Г.; Г. Г.); сув'язка, сав'язка, зв'язка (Р. Поліс.); сев'яска (С. У.; Б. П.)
- гриби – баглаї (Г. Г.)
- гріти (-ся) – грівшити, дулити, грівшитись (С. Г.)
- гріх – крим (М. П.; Б. Под.; Р. Поліс.); крім (С. У.; Г. Г.)
- грішний – крїмоватий (Г. Г.)
- гроші – хобарі (Х. С.); хобні (С. У.; Б. Под.); сробки (Мал. Поліс.); хабури (Т. Поліс.); хомні, хомне (С. Г.); хобни (Г. Г.)
- груди (жіночі) – физятниці (Мал. Поліс.); ціверки, цімрі (Т. Поліс.); віхта, віхталки, пухлянки (Р. Поліс.); баголь (Р. Поліс.)
- груша – трухлявка (М. П.; Мал. Поліс.; Х. С.); хруставка (С. У.); хтавка (С. Г.); рутаувка (Г. Г.)
- груша (дерево) – брутка трухлявка (М. П.); трухлявниця (Мал. Поліс.); хруставка (Б. Под.)
- груша кисла – буквасна трухлявка (М. П.)
- груша солодка – омелясна трухлявка (М. П.)
- губа – балайка (Б. Под.); баглайка (Г. Г.); фейло, фейко (С. Г.)
- губернія – шеверня (М. П.)
- гуляти – скакомити (С.); гульошиць, гальосаць, скугашваць (Р. Поліс.)
- гусак, гуска, гуси – гербут\ка, ти\ (М. П.; Р. Поліс.; Х. С.); гербель, гербалка (Мал. Поліс.); гергут, дербутка (Т. П.) арбут\ка\ (С. У.; Б. Под.); гарбут (С. Г.); гарбат (Г. Г.); гербуска (Р. Поліс.; Х. С.)

Д

- давати – дечить (Т. Поліс.); дякати, дькнути, угарати (Г. Г.)
- дай – удекше (Мал. Поліс.; Т. Поліс.); удякни (Т. Поліс.); горати (С. Г.)
- далеко – шалеко (С. Г.; Б. Под.)
- дали – угурили (М. П.)
- дати – усцяшити (Х. С.)
- дах – кувирх (Г. Г.); свірга (С. Г.); накривашниця (Р. Поліс.)
- двері – скрипота (С. Г.; Б. Под.); хвірт (М. П.; С. У.; Б. Под.); фірта (С. Г.); хвортъ (Г. Г.); рипні, скрипні, ріпути (Р. Поліс.)



- двір — хвора (Х. С.)
двір заїжджий — хворт постишний (Мал. Поліс.)
день — кудень (М. П.; Мал. Поліс.; С. У.; Р. Поліс.); кудинь (С. Г.); ску-
день (Х. С.)
дерево — воксімніца (Р. Поліс.)
дерев'яний — воксімний (Р. М.)
дерти — дермонити (С. Г.)
десяцький — дікунник, декульнік (Г. Г.); дікончик (С. У.); діра-де-
рмонка (С. Г.; С. У.)
дзвін, дзвони — кудовник (М. П.; С. У.); калайман (Мал. Поліс.); ку-
дон (С. Г.); кудонники (Г. Г.)
дзвоник — кудовничок (М. П.)
дзвонити — кудонити (С.)
диван — кимальниця (С. У.)
дивитися — слипати (М. П.); вліпати (С. У.); ліпати (С. Г.); уле-
пять (Т. Поліс.); улповаць, уліпаць (Р. Поліс.); уліпати (Г. Г.)
дим — кудум (Р. Поліс.)
диня — трухтійниця (М. П.)
дитина — хвидня (М. П.); хвизенок (Мал. Поліс.); хвидря, хведень,
хвезень (Т. Поліс.); хведня (Т. Поліс.; Б. Под.; Х. С.); свирит,
сирит (С. Г.); хвезень, хвесень (Р. Поліс.); хведнятко (Х. С.)
дівча — карів'я (Х. С.)
дівчина — карив'я (М. П.); карига (Мал. Поліс.; Р. Поліс.); кори-
га (Т. Поліс.); карита (Г. Г.); каравона (С. Г.); шіхта, тряпйо-
лая (Р. Поліс.); карівоха (Х. С.)
диякон — підкорхветчик, мікрший корхвин (Х. С.); лепсур (Мал. Под.);
підкорхвильник (М. П.)
дівчинка — каривйошка (М. П.); каравінчи (Г. Г.); шіхточка (Р. М.);
карівошка (Х. С.)
дід (невчений) — шкриф (М. П.)
дід, старець (вчений) — липетень (С. Г.); лебій (Б. Под.)
дідуган, дідище — шкредюга, шкредило (Х. С.)
діжка — духомка (М. П.); лапушниця, ботнишниця (Р. Поліс.)
діра — дермонка (С. Г.)
діти — хведюки (Х. С.); шкред (Мал. Поліс.; Г. Г.; Х. С.); швед (Г. Г.);
шмед (Т. Поліс.); ярик (Р. Поліс.)
добре — клєво (Т. Поліс.); клєве (С. Г.); клєви (Г. Г.)

добрий — трепелий (Б. Под.); клевий (С. Г.); шобрий (Р. Поліс.)
 догнати (-ли) — докургонити (нили) (М. П.); докугонити (нили) (Г. Г.)
 долина — штабрина (М. П.)
 дорога — строка (М. П.; Т. Поліс.); вострока (С. Г.); строкідо (Т. Поліс.);
 острока (Г. Г.)
 дочекатися — дослякатись (С. Г.); внуска, юнчица, юнщица (Р. М.)
 дочка — йонуска (М. П.; С. У.; Х. С.); уюнщица (Т. Поліс.); нюнь-
 чичка (С. Г.)
 дощ — пахта, рахта, трухтей (М. П.); трухтіей (Т. Поліс.); рахтій (Б. Под.;
 С. У.; С. Г.; Х. С.); трухлей, трусей (Р. Поліс.); рахт (Х. С.)
 дрова — обрутки (С. Г.; С. У.; Г. Г.); обруток (С. Г.); брудкі, брунь-
 ки (Т. Поліс.)
 другий — зютний (Х. С.)
 дружина — рондзя, ронджа, ромжа (Р. Поліс.)
 дуб — кудуб (Р. Поліс.)
 дуда (сопілка) — свістувальниця (Р. Поліс.)
 дуже — шуже (М. П.)
 дурити — шмурити (С. Г.; С. У.; Г. Г.); біндзюгаць (Р. Поліс.)
 дурний — шмурний (С. Г.; С. У.; Г. Г.); шмурак (Г. Г.; Р. Поліс.); шмур-
 ней (Р. Поліс.); чмурний (Х. С.)
 дурнішати — шмуриць (Р. Поліс.)
 душа — духомка (С. У.); духавка (Р. Поліс.)
 душиги, давити — духмічить, духлять (Х. С.)
 дьоготь — мазькормик (М. П.)
 дядько — дящий (М. П.); кудядька (Р. Поліс.)
 дяк — псальник (М. П.; Б. Под.; С. У.); пщайник (Б. Под.; С.)

Є

Є (мати, дієсл.) — єпіть (С. У.)
 єврей — гудлей, кудлай (Р. Поліс.); кгудлай (М. П.); гудлай (Мал. Поліс.;
 Т. Поліс.; Г. Г.); гец (С. Г.); гудзь (С. У.); шкомид, кублай (Х. С.)
 єврейка — кгудлайка (М. П.); гудлайка (Мал. Поліс.; Т. Поліс.; Г. Г.);
 гециха (С. Г.); гудзвка (С. У.); кудлайка (Р. Поліс.)
 єврейська дитина — гудзеня (С. У.); кудльонок (Р. Поліс.); гудзик (Г. Г.)



Ж

- жаба — кургатка (М. П.); парнатка (С. Г.)
жандарм — горгуль (С. Г.)
жарко — снопно (Г. Г.); дулюшно (Р. Поліс.)
жати — ріпсать (Р. Поліс.)
ждати — пастикляти (С. У.)
жебрак (старець) — лебій, дід (С.); липетень (С. Г.); кубрак (Г. Г.)
жебрати — кубрити (Г. Г.); кізітати кумси (С. Г.)
жебрацький (старцівський) — лобурський (С. У.); лебійський (С.); липетинський (Г. Г.)
жеребець — волоток (Р. Поліс.)
живіт — корій (С. У.); бухтій (М. П.); кимпо, кімпо (Мал. Поліс.; Р. Поліс.; Т. Поліс.); химпо (Г. Г.); кирмо (Р. Поліс.)
жилетка — микра, качаванка (М. П.)
жити — зітомити (С. У.); кирдимити (Г. Г.); махловати (С. Г.); ругуваць (Р. Поліс.)
жито — зитко (М. П.; С. Г.); зітко (С.)
жінка — ряха (М. П.; С.; Т. Поліс.; Х. С.); раха (Б. Под.; Т. Поліс.); ряхута (Т. Поліс.); збаха (Р. Поліс.); цуба (Х. С.)
жовнір — бецак (С. Г.); горгуль (С. У.)
жолудь — кужалудь (Р. Поліс.)
жонатий — лаямій (Х. С.)

З

- забити — закулати (С.)
забожився — заохвестовся (М. П.)
забути — забетляти (С.; Б. Под.); забатліти (М. П.)
завтра — кузатра (С.); кузавтра (Б. Под.)
зав'язати, зв'язати — забатузити (М. П.; Б. Под.; Г. Г.); застіжморити (С. Г.)
загнати — закургонити (Г. Г.)
зад — кузад (Г. Г.); стил, стиз (С. Г.; Б. Поділ.)
задавити — задулять (Х. С.)
задушити, задавити — утухморити (С. У.)
заєць — сухозлявець (М. П.); кривонда (Т. Поліс.)



- закалятися — ухезитисі (Г. Г.); хезити (С.)
залізо — кувізо (М. П.; С. Г.)
замести — замінчити (Г. Г.); закагонити (С. У.)
замітати — маскорити (С. Г.)
замкнути — закаплонити (С.; Б. Под.); заканчити (Г. Г.)
замук — каплунник (М. П.); закаплонщик (Т. Поліс.); закоплонник (Б. Под.; Г. Г.); закаплонник (С.); макаурутник, бакленник (Р. Поліс.)
запалити — задулити (Г. Г.)
запаска — чемусниця (М. П.); фартівка (С. Г.)
запах — пихта (М. П.)
заробити — заклевить (С. Х.)
засвітити — задулясати (Х. С.)
засмерділося — зачмурлялося (М. П.)
засув — закамник (М. П.); кривондзей, подприщик (Р. Поліс.)
зачепити — зачипорити (Г. Г.)
збан — контурниця (С. У.); кубанок (Г. Г.)
збільшуватися — големіць (Р. Поліс.)
збожеволіти — зшмуріти (Б. Под.)
збрехав — збендючав (М. П.)
зварили — скурляли (М. П.)
здоровий — нетроняшний (Б. Под.; С.; Б. Под.); кудоровий (Г. Г.); гальомий (Х. С.); сморав (Х. С.)
зелений — хвільний (Г. Г.); кузельний (Р. Поліс.)
земля — тарига (М. П.); терига (С. У.; Б. Под.); цер'я, сир'я, тир'я (Т. Поліс.); тирига (Г. Г.); трига (С. Г.); церь, царя, цируга (Р. Поліс.); строга (С. Х.)
зима — сіверзка (М. П.); сіверниця (С. У.; Б. Под.); сіверка (С. Г.); сівор, сіворка (Р. Поліс.)
зима наближається — сиворка іхліць (Р. Поліс.)
зичити — зікорити (С. Г.)
зде, погано — неклево (С. У.)
зливати — счаювати (С. У.); счнювати (Б. Под.)
злий — неклевий (С.; Б. Под.)
злитись — сканитись (Б. Под.; С.); скетитись (Г. Г.)
злодій — клим (М. П.; Р. Поліс; Х. С.); клімутник (С. У.); климач, климанщик (Т. Поліс.); клімута (Г. Г.); кулованник, копсацель (Р. Поліс.)



злодійство — клімута (С. У.)
змерз — зсіверз (М. П.)
змій, змія — неклепний (Г. Г.); неклевий (С. Г.); сініца, зьверчачка (Р. Поліс.)
знаєш — знахтеш, знахтуєш (Х. С.)
знайти — нахтити (С. У.; Б. Под.); нахтиріць (Р. Поліс.)
знати — сіврати (М. П.; С. У.; Б. Под.); сюрати (С. Г.); скумити (С. У.);
сєвріть (Р. Поліс.); знахтять (Х. С.)
золото — осіяна (М. П.)
зрячий — вліпушний (Б. Под.)
зуб (-и) — мускутни (М. П.); мозкатень (Т. Поліс.); тріман (Т. Поліс.);
кусморники (С. У.; Б. Под.)
зять — кузяць, пріюхценик (Р. Поліс.)

І

ікона — бараі (Б. Под.)
індик — поплавець (М. П.); павутень (С. Г.); стешак (Мал. Поліс.);
плавутень (Б. Под.)
іти геть — скитити (М. П.); укутять (Т. Поліс.); ускіцаць, ускітаць (Р. Поліс.)

Ї

їде — кна, кнає (М. П.; Х. С.)
їжа — трійка (С.)
їсти — троїти (М. П.; С.); троїти (Б. Под.); бреїть (Мал. Поліс.);
троїць (Р. Поліс.); троїть, трояшити, бетля (Х. С.)
їхати — юртувати (М. П.); гардувати (С. У.); ярдувати (С. Г.); ір-
чіць (Р. Поліс.); йорчити (Х. С.)

Й

йому — бесму (Мал. Поліс.)
йти — кнати (М. П.); никсать (Мал. Поліс.); пнати (С.; Б. Под.); іхлиць,
хлиць (Р. Поліс.); кнать (Х. С.)



К

- кабан — кирхун (М. П.); керхель, керхач (Р. Поліс.)
кавун — трухтій (М. П.); древце (Х. С.)
казати — кантувать (Х. С.); скакантиги (Б. Под.)
кал — хало (Б. Под.; Г. Г.)
камінь — пітрос (С. Г.); вітрус (Г. Г.); петрус, шамень (Р. Поліс.)
кам'яний — петрусовий, шаменний (Р. Поліс.)
каникор (панське полотно) — коврицька лускотиря (М. П.)
капелюх — мислюжник (С. Г.); висльоужник (Г. Г.)
каплиця — ключарка (Г. Г.)
капуста — лапость (М. П.); лопуха (Т. Поліс.); лапуха, лапухта (Р. Поліс.);
шелестючка (Х. С.)
карбованець — галмець, хрусень (Х. С.)
картопля — тарижня (М. П.); терижник (Б. Под.); белуга (Т. Поліс.);
тирижник (С.); катліна, католіна, катма, свідєркак (Р. Поліс.);
дерига (Х. С.); круглявка, муцугелька (Х. С.)
картуз — кивір (М. П.)
качка — санавка (М. П.; С. У.); сапка (Мал. Поліс.; Р. Поліс.); варнаш-
ка (Т. Поліс.); ворначка (С. Г.); арначка (Г. Г.); варнатка (Мал. По-
ліс.; Т. Поліс.; Р. Поліс.)
каша — микша (М. П.); лекше (Т. Поліс.); лекша (С.; Б. Под.); лик-
ша (Г. Г.; Р. Поліс.); креметниця (Х. С.)
кварта — стаура (Г. Г.); ставерка (С. Г.)
квас — буклей (Т. Поліс.; Р. Поліс.)
квасоля — галюта, гавришниця (М. П.; С. У.)
кватирка — ставерка (Г. Г.)
кваша — букша (С. У.; Б. Под.); сумашниця (Р. Поліс.)
кидати — кідльошіць, кідошіць, кудовіць (Р. Поліс.)
кизяки — хизняки (М. П.)
кинути — порутити (Б. Под.)
кислий — кислотний (Р. Поліс.)
кислиця — висля (М. П.)
кишеня — потевальня (М. П.); швеня (С. Г.); хатрак (Х. С.)
кімната — сянки (М. П.); сямка (Т. Поліс.); кутига (С. У.); світо-
ха (С. Г.); шакой, шакота (Р. Поліс.)
кінь — волод, волот (М. П.; С. У.; Т. Поліс.; Г. Г.; Р. Поліс.); волта (С. Г.);
лавак (Мал. Поліс.)



- кістка — поставка, коймудзьосць (Р. Поліс.); кохтаувка (Г. Г.)
кіт — мотень (М. П.; С. У.; Б. Под.; Мал. Поліс.; Т. Поліс.); мотинь, москотинь (С. Г.); моцень (Р. Поліс.)
кішка — мотиха (М. П.; Х. С.); мотниха (Т. Поліс.; Г. Г.); мотийовка, моцька (Р. Поліс.)
класти — клюжити (С.; Г. Г.; Р. Поліс.)
клуня — супетниця, лолпоня (М. П.); калуйка (Т. Поліс.)
кляч — каношник (С. Г.); закамчник (М. П.); одгромошник (Мал. Поліс.); закаплонник (Г. Г.); капошник (С. Г.)
клямка, колодка — закаплонниці (Г. Г.)
клячити, кленчити (просити на колінах) — пандікати (С. Г.)
книга — лепсарка (М. П.); репсаня (С. У.; Б. Под.); рапсаня (С. Г.); репсині (Г. Г.)
книш — ламаш (М. П.)
кобила — ловачка (Мал. Поліс.); волотиха (М. П.; Г. Г.; Р. Поліс.); волотиця (С. У.; Б. Под.)
коваль — ковизник (Б. Под.); ковізник (С. У.); шуклійник (С. Г.); жуклійник, плескач (Г. Г.); жукей, плескач (Р. Поліс.)
ковбаса — тартаса (Б. Под.; С. У.); крутуха, крутуса, кривоня, чаркаска (Р. Поліс.); батузка (Х. С.)
кожух — мервут (М. П.); бармат (Мал. Поліс.); бармут (Т. Поліс.); бармус (С. У.); барнет (Г. Г.); барот, барет (С. Г.)
коза — цігаль, лобза (Т. Поліс.); чбла, либза, чвяша (Р. Поліс.)
козел — чвякшун, лозун (Р. Поліс.); швахт (Г. Г.)
козеня — гвякшонок (Р. Поліс.)
колесо — котеня (П. М.); крутило (С. У.; Б. Под.); єршак (и) (Т. Поліс.); котень (Р. Поліс.)
коли б — канди б (М. П.)
коліно — ходирка (Р. Поліс.)
колодка — матлоха (С. Г.)
колодязь — дельман (М. П.); свраниця (Б. Под.); дейниця (Г. Г.); дельман, делішнік, дильник (Р. Поліс.)
комин — свистак (С. Г.)
комора — шкамля (М. П.); кутига (Б. Под.; Т. Поліс.)
коноплі — кадрю (С. У.); конопалки (Г. Г.); конопудки, конопуті (Р. Поліс.)
копати — махлувати (Б. Под.); копичити (Г. Г.)
копійка — батурзка (М. П.); трохвілка, батуга, батига (Т. Поліс.); батузка (Х. С.)



- корали — кусморити (Б. Под.; С.); татери (С. Г.); патери (Г. Г.); пацерки (Р. Поліс.)
- корова — гавлидка (М. П.); авлидка (С. У.; Б. Под.); євлудка, євлуда (Т. Поліс.); гавлита (С. Г.); явлида, явлюда (Р. Поліс.); явлидка (Х. С.)
- корчма — блеус (М. П.); каня (Р. Поліс.); капеля (С. Г.)
- коса — махличка (С. Под.; Б. Под.; Г. Г.); двигунка, махлачка, ріпсаньниця (Р. Поліс.)
- косар — махличник (С. У.; Б. Под.; Г. Г.)
- косити — мохлаціць, ріпсать (Р. Поліс.)
- костел — шандал (Г. Г.)
- котел — кугун (Р. Поліс.)
- коханець (-ка) — скульбанок (ка) (Г. Г.; Р. Поліс.)
- кошеня — мотеня (М. П.); мотик (Т. Поліс.)
- коштувати — єпіти (С. Г.)
- краватка — повивач (С. Г.)
- крадій — тіс (Т. Поліс.)
- крамниця — кулига (Т. Поліс.); скулига (Х. С.)
- красний — краснімний (Т. Поліс.); сяйний (С. Г.)
- красти — клюжить (С. У.); клімати (С, Г.); клімаць (Р. Поліс.); клімати (Х. С.)
- крашанка — краснівне, усіяне (М. П.); репсане кіто (С. Под.)
- кресало — копсало (М. П.)
- криниця — сіврашниця (С. У.)
- кричати — криксати (М. П.; С. У.; Б. Под.)
- кричить — крикса (М. П.)
- кров — краснівка (М. П.); красінка, красима (С. У.); красинка (Б. Под.); красімка (Г. Г.)
- кровний — кирдимний (Г. Г.)
- круки — крихти (Г. Г.)
- крупа — крухті (Т. Поліс.); крухти (Р. Поліс.)
- кувати (в кузні) — жуклеїць, кідощіць, кудовіць (Р. Поліс.)
- кузня — кувізниця (М. П.); ковізниця (С. У.); ковізниця (Б. Под.); куклійниці (Г. Г.; Р. Поліс.); куймудзьона (Р. Поліс.)
- кукурудза — рисавка (С. У.); ризавка (Б. Под.)
- кульгавий — безходирний (Р. Поліс.)
- кум — христомник, ставрошник (Р. Поліс.); стаурочник (Г. Г.)
- кума — ставрошниця (Р. Поліс.)

купатися — плиниться (М. П.)
 купець, купчиха — вошарник (Г. Г.); упуляць, опуліваць (Р. Поліс.);
 укулити (Х. С.)
 купувати — пулять, анулить (Т. Поліс.); опулити (С. У.); пулити (С. Г.);
 акулити (Мал. Поліс.)
 курити — бенити (С.); беніть (Т. Поліс.; Р. Поліс.); банити (Б. Под.);
 беніть (Т. Поліс.); беннити (Г. Г.); бенить (Х. С.)
 курка — варнавка (М. П.); варнача (С. У.; Б. Под.); ворначка (С. Г.);
 варнашка (Т. Поліс.); варнатка (Мал. Поліс.; Т. Поліс.; Р. Поліс.);
 арначка (Г. Г.); арнавга, арнавка (Х. С.)
 кусати — кусморити (С.; Б. Под.); кусьморити (Г. Г.); кучморити (С. Г.)
 кусень — кумать, крехтавка, крухталка, шувалок (Р. Поліс.)
 куця — яцухч (М. П.)
 кухар (ка) — наютник (ничка) (С. Г.)
 кухоль — найпирушник (М. П.)
 кущ — шуст (Р. Поліс.)

Л

лавка — колига, колижниця (М. П.); кулижна (Мал. Поліс.); кули-
 га (Т. Поліс.; Г. Г.; Р. Поліс.)
 лазня — плєнка (Р. Поліс.)
 ламати — ламусити (Г. Г.)
 лампа — дулясниця (Х. С.)
 лантух — пихтюрник (М. П.); увярзути (Р. Поліс.)
 ласкавий — кливенський (Г. Г.); кумуніський, комуніський (С. Г.)
 лаятись — маштакуваться (Х. С.)
 легкий — лягкімний (Р. Поліс.)
 лежати — клюжити (М. П.; С.; Г. Г.); клюжать (Р. Поліс.); ключкаться (Х. С.)
 лелека — черногуз (Р. Поліс.)
 лико — лоп'язка (Т. Поліс.); лип'язка (Р. Поліс.)
 лист — бутарник (М. П.; Мал. Поліс.); рапсаня (С. Г.); рапсині (Г. Г.)
 лити — чанити (С. У.; Б. Под.)
 лихоманка — трасомниця (С. У.; Б. Под.)
 лице — хаврютка (Х. С.)



ліжко — карабельна, кимальниця (С. У); карабля (С. Г.)
лій — лобзій (Г. Г.)
лікар — лікорник (С. У; Б. Под.)
лікувати — лікорити (Б. Под.)
ліра — кугра (М. П.; Б. Под.; С.; Г. Г); глабушниця (Мал. Поліс.)
лірник — куграчник (Г. Г); либішчак (Г. Г.)
лірник (вчений з хлопа, або дід вчений, що має титул «майстра») —
ліпко (Г. Г.)
ліс — оксен (М. П.); воксім (М. П.; Т. Поліс.; Р. Поліс.); оксим (Г. Г.; Б. Под.;
С. У); вошут (С. Г); воксіль (Р. Поліс.)
літо — штепрянка (М. П.); снопоко (Г. Г); куліто, снопка (Р. Поліс.)
ловелас — шлягун (Б. Под.)
ложка — карабля (М. П.; Мал. Поліс.; Г. Г); корабка (Т. Поліс.;
Р. Поліс.); катритка (Т. Поліс.); ломоськати (С. Г.)
лопата — кулопата (С. Г.)
лоша — волотьонок (Р. Поліс.); володча (М. П.)
луг — вихрятник (Мал. Поліс.); віхрач (Р. Поліс.)
любити — кульбати (С. У); скульбати (Г. Г.; С. Г); скульбаць (Р. Поліс.)
люди — херанє (Б. Под.); хирані (Г. Г); хверяне (Р. Поліс.); хербе (Х. С.)
людина — лох (Мал. Поліс.; Т. Поліс.);
люлька — мойлійка (М. П.); матлійка (С. Г); бенька, маклейка (Р. Поліс.)
льон — кедрус, кудрявець (Р. Поліс.)
льох — тарижник (М. П.)
лягати — клюїтца (Р. Поліс.)

М

майстер — укорник (Г. Г.)
мак — орноснон (Г. Г.)
макітра — ковтурник (М. П.)
маленький — микренький (Х. С.)
малий — мікрый (Х. С.)
мало — мікро (Р. Поліс.); микро (Х. С.)
масло — весло (М. П.; С. У); свисло (С. У; Р. Поліс.); сопиць (Р. Поліс.)
мастити — скорити (Г. Г); маскорити (С. Г.)
мати (ім.) — маниця (М. П.; С. У; Б. Под.; Х. С.); маніца (Т. Поліс.;
Р. Поліс.); сманиця (С. Г.; Г. Г); маниці (Г. Г.)

- мати (дієсл.) — міньчити (С. У; Б. Под.); мияти (С. Г.)
 маятись — лабунитись (М. П.)
 мед — омеляс (М. П.); амеляс (Т. Поліс.); миляс (С. У); муляс (С. Г.);
 омильяс, міляс (Г. Г.)
 медвяний — мерляний (Т. Поліс.)
 мелеться — дерканиться (М. П.)
 мене, мені — маньку (Р. Поліс.)
 менше — мікрій (Р. Поліс.)
 менший, молодший — мікріший (Х. С.)
 мерзнути — сівирити (С. У); сівиріти (Б. Под.)
 мертвий — халійний (Х. С.)
 ми — манівські (М. П.); менькі (Мал. Поліс.); маньки (Г. Г.; Х. С.)
 мило — мйоно (С. У)
 милостиня — шілостиня (Т. Поліс.)
 минути (обминути) — помінчити (Б. П.)
 мировий суддя — миртошник (М. П.)
 миска — скетелька (М. П.); скительня (С. У); скітельня (Б. Под.);
 скителка, катектник (Мал. Поліс.); скітла, скітля (Т. Поліс.);
 скітельнь (Г. Г.); скателя (С. Г.); чухира (Р. Поліс.)
 мисник — михтавник (М. П.);
 митися — плієнчиться (Т. Поліс.); плінчити (Б. Под.); плєнчиться
 ся (Т. Поліс.); плінчити (Б. Под.); плєнітсья (Р. Поліс.); шушта,
 кострик, шусть (Р. Поліс.)
 миша — михтавня (М. П.); умич (Мал. Поліс.); пасінка (Г. Г.); цмі-
 га (Р. Поліс.)
 мідний — шерхвенний (Р. Поліс.)
 мідь — міляс (Б. Под.); мер'ясь (Т. Поліс.); муляс (С. Г.); мелюс,
 шерхва (Р. Поліс.)
 міняти — міньчити (Г. Г.); мінчіць (Р. Поліс.)
 мірошник — дергутник, грамольщик (Р. Поліс.)
 міст — перейортовник (М. П.)
 місто — свіврод (Б. Под.); шуст (Мал. Поліс.); шусто (Б. Под.; С.); ка-
 лугород (Т. Поліс.); врод (С. Г.); свигород, сівгород (Б. Под.;
 Х. С.); смород (Х. С.)
 міська міліція — ошарні качури (Х. С.)
 місяць — осіянник, осіян (М. П.); макохтій (С. У; Б. Под.); сян-
 ник (С. Г.); пакачій (Г. Г.)
 мітла — маскорник (С.)



- міх — питаль, піхтор, пітер (Р. Поліс.)
мішок (торба) — пяхтур (М. П.); шенька (С. Г.); пихтюр (М. П.); пехтур (Т. Поліс.); захарбаник (Б. Под.); піхтор (Г. Г.); дергунниця (Б. Под.); дергун (Г. Г.)
міщанин (ка) — шусцянін, шусцянка (Р. Поліс.)
млин — деркань (М. П.); трухтевник (Мал. Поліс.)
мовити — зітати (Т. Поліс.; С. Г.)
мовчати — сапас (М. П.); сохціць, сопиць (Р. Поліс.)
молитва — шатерниця (Б. Под.; С. У.); шатер (С. Г.); шатир, шатар (Г. Г.)
молитви — саврошини (Б. Под.; С. У.)
молитися — ахвесатся (Т. Поліс.); кизітати (С. Г.); цчинятца (Р. Поліс.); куняться (Х. С.)
молода (наречена) — кувіста, трепялуха (Р. Поліс.)
молодий (наречений) — трепелий (Г. Г.; Х. С.); тряпйолий, вянїх, лобус (Р. Поліс.)
молодиця — трепелиця, (Т. Поліс.); раха (С. Г.)
молоко — гальмо (М. П.); альмо (Б. Под.; С. У.); гальва (Т. Поліс.); гаїмо (С. Г.); галімо (Г. Г.); голямо, големо (Р. Поліс.)
молотити — дзергуляць, дзергуціць (Р. Поліс.); клевити (Х. С.); лопотити (Г. Г.; С. Г.; Б. Под.); дергомити (Г. Г.); куловать, копсіць (Р. Поліс.)
молоток — жуклаїник, кулованік (Р. Поліс.)
молочна каша — гальмошна ликша (М. П.)
морква — стовцижніца (Р. Поліс.)
мороз — сиворник, сиворець, рахмаз (Р. Поліс.)
мотузка — батузник (Б. Под.; С. У.); батузниця (М. П.)
моя — манівська (Х. С.)
мрець — халя (С. У.); халі (Г. Г.); хала (Б. Под.)
музикант — курашник (Б. Под.; С. У.); кудринник (Г. Г.); куграч (Р. Поліс.)
музичний інструмент — лабалниця, лабка (Х. С.)
мужик — мугир (Г. Г.); лох (Р. Поліс.); лаямак; мехлут (Х. С.)
муха — цівілі (Г. Г.); полятуха, шумуца, повзун (Р. Поліс.)
м'ясо — меркло (М. П.); мерхло (Мал. Поліс.; Т. Поліс.); крісо (С. У.); крісо (Б. Под.); крісо (С. Г.); мерхля, миркля (Р. Поліс.); махлятина (Х. С.)



Н

- набрати — напирати (М. П.)
навчитися — наукоритись (Б. Под.; Х. С.)
наглядач — надуєшник (Мал. Поліс.)
нагрівся — наштепрився (М. П.)
назбирати (набрати) — наяперити (Б. Под.; С. Г.)
називатись — назікоритись (Б. Под.; С. Г.)
наймит — найухник (Г. Г.)
накладати — наклюжівать (Р. Поліс.)
налити — начанити (Б. Под.; С. У.)
направляти — напрвошити (С.); правошити (С. Г.)
народ — херба (М. П.); хверба (Т. Поліс.)
народився — окорделився (Мал. Поліс.)
настоятель — накачитель (С. У.)
настроювати (муз. інструмент) — наклевлювати (лабницю)
наш — манейський (Б. Под.; С. У.); маньківський (Х. С.)
не бачити — невлепать (Х. С.)
небо — охвесник (Мал. Поліс.)
не втечеш — невсиртиш (М. П.)
недобре — неклепано (Т. Поліс.)
не знаю — не знахтаю (Х. С.)
незрячий — каліц (М. П.); неуліпающій (Р. Поліс.)
немає — неміть (С.); немеїть (Х. С.)
непогідно — несянно (Г. Г.)
непотрібно — непотребошно, непотребше (Т. Поліс.)
нести — таганити (Б. Под.; С. У.); танити (С. Г.); тагнити (Г. Г.)
не тікай — невекиртай (М. П.)
нехай — ханай (М. П.)
низько (кий) — микро (М. П.); мікрый (С. Г.); низькомний (Р. Поліс.)
нитки — крутивки (М. П.)
ні — нешпту (Х. С.)
ніж — махор (Т. Поліс.; Мал. Поліс.); мохлич, махар (Т. Поліс.); мах-
лич (Б. Под.); махиль (С. У.); нехер (С. Г.); мехір (Г. Г.)
німий — безлементний (Р. Поліс.)
німці, німець — безгавридна херба (М. П.); климтур (Г. Г.)
ніс — сапатень (М. П.); пись (Мал. Поліс.); носкотинь (С. Г.); цьхач (Г. Г.)



ніч — кимуть (М. П.); кимач (Мал. Поліс.); коміть (С.); степур (С. У);
остепір (С. Г); кимить (Г. Г); кеміть (С. Г); кімоч, пих-
цак (Р. Поліс.)
нічого — ніконто (Т. П.)
новий — новівний (Б. Под.; С. Г); новивний (Б. Под.); новіний (С. Г);
новимний (Г. Г.)
новонароджений — курдомен (Б. Под.; С. У.)
ноги — ходирки (М. П.; Мал. Поліс.; Р. Поліс.; Х. С.); ходуги (С. У); хо-
димя (Т. Поліс.); ходухи (Б. Под.; Г. Г); ходня (Т. Поліс.; С. Г.)
ножиці — махорниці (Мал. Поліс.); ріпсаньники (Р. Поліс.)
ночви — махлій (М. П.)
ночувати — кемітати (С. Под.); кімотати (С. Г.)
нюхальний тютюн — мутлахай (Б. Под.)
нюхати — пихтити (Б. Под.)

О

обід — трійка (Б. Под.); тройка (С. Г.)
обідню служать — яхвесу чиняютца (Р. Поліс.)
обідрати — обдермусати (М. П.)
обличчя — тройман (Р. Поліс.)
обори — крутомка, крутня, боймудзйорка (Р. Поліс.)
образ (и) — барай, бараї (С.); охвести (Х. С.)
обстриг — обмихлював (М. П.)
обшукати — обнахтити (Б. Под.)
овес — шуплій (М. П.); бурвінь (С. Г.; Г. Г.); шуплей (Р. Поліс.)
огірок — охмуринь, охмурень (М. П.); лахмур (Т. Поліс.); вохмурень,
вохморок, лохман (Р. Поліс.); охмарь, охмурень (Х. С.)
один — йоний (С. Г.)
одружився — ояниджився (М. П.)
одягати (ся) — наюжчівать (тца) (Р. Поліс.); одігратися (Х. С.)
ожити — окирдинитися (Г. Г.)
озеро — дольман застакляний, йорзіло (Р. Поліс.)
око — уленок, уленко (Т. Поліс.); зікро (С. Г); улепка (Р. Поліс.)
окравка — підбатузниця (М. П.)
олійниця — лобзійні (Г. Г.)



олія – лабзія (М. П.); гамзей, гамзея (Т. Поліс.); гамзей (Р. Поліс.)
онучі – блюдка (Р. Поліс.)
опанча – синяга, бурмяк (С. У); шуманча (С. Г.)
опівночі – повкимоч (Р. Поліс.)
орати – махличити (М. П.); варлижіць, церорабосиць (Р. Поліс.)
оселедець – псальник (М. П.); псалижник (Мал. Поліс.); алюжник,
алюшник (Б. Под.; С. У); герезька (Мал. Поліс.); галоцзена
псалига (Р. Поліс.)
осінь – кувосень, (Р. Поліс.)
ось – біось (М. П.)
отпуст – шатерник (Б. Под.)
офіцер – бацальський коврій (М. П.)
охрестився – охвестився (М. П.)
очі – вкліпки, зікля (М. П.); уленки (Мал. Поліс.; Т. Поліс.); зік-
ра (С.); влєпки (Х. С.)
очіпок – підхвелюсник (М. П.)

П

падати – пандікати, пандикати (Б. Под.; С. У); пандічити (С. Г.)
паламар – лепсарт (М. П.)
палати (ім.) – шалаці, бариські (Р. Поліс.); каламайщик (Мал. Поліс.)
палець – ухирник (Мал. Поліс.); нахирник (Г. Г.)
паливо – дуляс (С. Г.)
палити – дулясити (Б. Под.; С. У); дулити (С. Г.)
палиця (посох) – біштура (Г. Г.); біштур, бікута (С. Г.; Г. Г.; Р. Поліс.);
бікур (Т. Поліс.; Р. Поліс.); бургимка (Х. С.)
паляниця – палагійка (М. П.)
пампушка – пухталка (С. У); пухтавка (Б. Под.)
пан, -и – корій (М. П.; Р. Поліс.); ковреї (Т. Поліс.); киурій (Г. Г.);
гаврій (С. Г.); каврій (Б. Под.; С. У; Х. С.)
пані – кавійка (Г. Г.); гавріїха (С. Г.); коврійка (Х. С.)
панталони – насіки (Б. Под.)
папір – патер (Г. Г.); лепсарька (Х. С.)
парко (тепло) – снопно (Г. Г.)
паром – делюшник (Б. Под.; С. У)



- парубок — трепиль (М. П.; Х. С.); треплюк (Т. Поліс.); трепель-чук (Г. Г.); терпелюк (С. У.); отерплюх (С. Г.); котір (Х. С.)
- пасіка — милясниця (Б. Под.; С. У.); бзика, міллясниці (Г. Г.); мулясниця (С. Г.)
- пасти — пасорити (Б. Под.; С. У.)
- пастир — лопстирник (Г. Г.)
- пастух — являидник (С. У.); авляидник (Б. Под.); татко (С. Г.); обстирник (Б. Под.); лабздирь, лабстирь (Р. Поліс.)
- пекти — піхтурити (Х. С.)
- пердіти (вульг.) — буцать (Т. Поліс.)
- перейняли — переюхтили (М. П.)
- перейти — поліньчати (С. У.)
- переплатити — переплатошити (С. Г.)
- перерізає — перемахлює (М. П.)
- перешукати — обняхтити (С. У.)
- перина — пухавка (Р. Поліс.)
- перстень — хвертюшник (М. П.); нахирник (Г. Г.); нахвирник (Р. Поліс.)
- пес — скіл, ськіл, шкілут (Р. Поліс.); скиль (Т. Поліс.; М. П.); скіць (Б. Под.); скил (Мал. Поліс.; Г. Г.); шкіль (Х. С.); скіц, скіцяга (С. У.); скел (С. Г.); скель (С. Г.)
- печиво — ламахи (С. Г.)
- пиво — киро (М. П.); вовчак (Б. Под.; С.); голоучак (Г. Г.)
- пила — ріпсаньніца, ріпсарніца (Р. Поліс.)
- пиріг — теплюк (М. П.); цундй (Б. Под.; С. У.); кондй (С. Г.)
- писар — лепсарь (М. П.; Р. Поліс.); лепсурник (Т. Поліс.); репсаник (Г. Г.)
- писанка — репсане кито (Б. Под.); репсанка (Г. Г.)
- писати — бутачить (Мал. Поліс.); репсати (Г. Г.); рапсня клевити (добре писати) (С. Г.); лепсариць (Р. Поліс.)
- пити (алкоголь) — кирити (М. П.; С. У.); терпити (Мал. Поліс.); керити, керіць (С. Г.); куловаць, куливаць, копсаць (Р. Поліс.)
- пияк — укирата (Г. Г.)
- півень — варнакгель (М. П.); варнак (Мал. Поліс.; Р. Поліс.); арнак (Г. Г.); варнах (Т. Поліс.); варнат (Р. Поліс.); арнав (Х. С.)
- підемо — поієкнаємо (Т. Поліс.)
- підкова — подходитьніца (Р. Поліс.)
- підлога — клюжниця (С. У.); клюжниці (Г. Г.); кринпил (М. П.)
- пізно — кимотно (М. П.)



- піп — корх (М. П.; С.; Б. Под.); гальомий корхвет (Х. С.)
пір'іна — лашнур (Т. Поліс.); пухавка (Р. Поліс.)
пісня — псальня (Б. Под.); курика (С. У.); псалуння (Х. С.)
пісок — тарижник, бикут (М. П.); цируга (Р. Поліс.)
піч — штепря (М. П.); степур (Б. Под.); остенір (С. Г.); степля,
сценря (Р. Поліс.); піхтурниця (Х. С.); супійниця (Х. С.)
пішли — покнали (М. П.)
плакати — плика (М. П.); киксати (С. Г.); пликсіць (Р. Поліс.); плик-
сити (Б. Под.; С. У.); кліксати (Г. Г.); плаксати (Х. С.)
платити — платошити (С. Г.)
плаче — плика (М. П.)
племінник (ця) — вандрусов, вандрускін, ющік, вандрусова, вандрус-
кіна (Р. Поліс.)
плечі — плехта (М. П.); плихті (С. У.); пліхті (Б. Под.); стипра (Г. Г.);
куплечо (Р. Поліс.)
плигати — скакомити (Б. Под.)
пліт — обрутяч (Г. Г.)
плуг — тарижник (М. П.); барлиджник (Г. Г.)
плювати — хезити (С. Г.)
пляма — шмура (С. Г.)
пляшка — джуклійка (М. П.); жокейка (Мал. Поліс.); буклейка (Т. По-
ліс.); жуклейка (Р. Поліс.)
побий, побити — побоксай (Т. Поліс.); покулати (Б. Под.; С.)
побіг — побіграв (Х. С.)
побрались — поєперились (Х. С.)
повінчався — збатузився (М. П.)
повісився (тись) — повихторився (М. П.); забатузитись (Б. Под.; С. У.)
повіт — юртовник (П. М.)
повітка — похильня (М. П.)
повія — бельла (Х. С.)
поводир — повандзоник (С. У.); повандзорник (Б. Под.); котарь, ван-
дзеї (Р. Поліс.); вендзерник (Х. С.)
поволі — помекленько (Г. Г.)
поганий — хилий (Х. С.)
погідно — сянно (С. Г.)
погода — купогода (Р. Поліс.)
подвір'я — хвірт (С. У.); фірта (С. Г.)



- подивись — поулепай (Т. Поліс.)
подружжя — штавера (С. У.)
подушка — требушниця (М. П.); пухталка (С. У.); пухавка (Р. Поліс.)
позичати — зікорити (С. Г.)
поїзд — юртувальник (Х. С.)
поїхали, поїхав — поюртували (М. П.); прийєрчив (Мал. Поліс.)
показати — покантити (С. Г.)
покинути — порутити (С. У.)
поклали — поклюжили (М. П.)
покритка — покривошниця (Б. Под.; С. У.)
покурити тютюну — побенити ще матлій (М. П.)
поле — стропіля (Б. Под.; С. У.); тринполь (Мал. Поліс.); митро-
пілі (Г. Г.); отропіль (С. Г.); шоля (Т. Поліс.)
поліцай — шуліцейський (Б. Под.; С. У.); горгуль (С. Г.); біку-
цель (С. Г.); качур (и) (Х. С.)
поліція (приміщення) — шаліца, качатніца (Р. Поліс.)
половина — шоловина (Б. Под.; С. У.)
«половинчик» * — ставинчик (Б. Под.)
полотнина — ліпня, ліпніна, лоскут, мускатирка (Р. Поліс.)
полотно — лоскутно (Т. Поліс.); мускатира (М. П.); лоскотиро (С. У.);
ласкутно (Мал. Поліс.); лоскотиря (Г. Г.); ласкутиря (Х. С.)
полотняний — лоскотиро (Б. Под.) лускатирний (Р. Поліс.)
Полтава — шуст (М. П.)
полтиник — лаптинник (Х. С.)
Польща — кринпольша (М. П.)
поляк — коврій, ланюс (Б. Под.; С. У.); маглит (Г. Г.)
помаленьку — помекленко (С. Г.)
помалу — помикро (М. П.)
помер — схалів, ухалів (Х. С.)
помирати — халити (Б. Под.)
понесли — потаганили (М. П.)
попадя — коршиця (М. П.); корхиня (Б. Под.; С. У.); корхилиці (Г. Г.);
корха (С. Г.); коряветиця (Х. С.)
попівські діти — корхиліти (Г. Г.)
попович, попівна — корхиня (С. Г.); корхинич (С. У.)

* Міра в 1/8 літра, а також пляшка такої місткості; восьмушка.



- порося — киршня (М. П.); кирхуня (Б. Под.; С. У); кирхуні (Г. Г);
керхльонок, керхлечек (Р. Поліс.)
- постіль — поклюжниця (Б. Под.; С. У); поклюжка (С. Г); шас-
тель (Р. Поліс.)
- постоли — шандали (Мал. Поліс.; Р. Поліс.)
- потрібно — потрепше (Мал. Поліс.)
- поховати — покатрати (Б. Под.; С. У)
- похорон — хала (Б. Под.); хальи (Г. Г)
- почекай — пождикор (Мал. Поліс.)
- пошити — пошніпорити (Мал. Поліс.)
- пошта — поймидьогта, лепсарніца (Р. Поліс.)
- пояс — підбатузник (М. П.); звертій (Б. Под.; С. У); звинарь (Т. Поліс.;
Р. Поліс.); підбатущик (Р. Поліс.)
- правити — правошити (Б. Под.; С. Г)
- правити службу Божу — слугомку правошити (Б. Под.)
- прати — лінчити (С. Г); плінчити (С. У)
- працювати — склаво-татъ (Т. Поліс.); мохжеряць, клавотаць, склаво-
ціць (Р. Поліс.)
- престол — прстирчник (М. П.)
- придбати — опилити (Б. Под.)
- прийняти — приюхнити (Б. Под.; С. У)
- приїхати — приюрчить (Х. С.)
- приходить — прикнає (М. П.)
- прісний — просімний (Р. Поліс.)
- продати — пропулить (Мал. Поліс.; Т. Поліс.); пропулити (С. Г.; Х. С.);
пропуляць (Р. Поліс.)
- пропасниця — трихомниця (Г. Г)
- просити — зітати (М. П.; Г. Г.; Х. С.; С. У); кізітати (С. Г); зітатъ,
зеціць, згеціць (Р. Поліс.)
- просо — чесо (М. П.); цесо (Б. Под.; С. У)
- просьба — зітання (Х. С.)
- прядиво (коноплі) — кадро (Б. Под.); лаханка (Т. Поліс.); конавниця,
трускальниця (Р. Поліс.); манадливо (М. П.); кидро (Г. Г)
- прядка — крутанчиця (М. П.)
- пряник, -и — гомилясник (Х. С.); омелясники (М. П.)
- прясти — крутамчити (М. П.)
- пшениця — яшпурка (М. П.; С. Г); яшкурниця (Б. Под.); ашпур-
ка (С. У); яшнурка (С. Г); шархутний (Р. Поліс.)



пшоно — чеса (Т. Поліс.)
п'яний — укираний (С. У.); кирний (Т. Поліс.); керний, акерус (Р. Поліс.); кирий (Х. С.)
п'яниця — керник, кера (Р. Поліс.)
п'ятак — спинак (Т. Поліс.); штюнак (Х. С.)
п'ять — пиянджа (Г. Г.); п'янжа (С. Г.)

Р

рак — лазник (М. П.); лешен, лешийо (С. Г.)
рано — курляно (М. П.)
ранок — куранья (Р. Поліс.)
рахувати — ліхторити (Г. Г.); лікорити (С. У.); літрити (Б. Под.); шип'юшити (Х. С.)
редька — білюга (С. Г.); бялуга (Р. Поліс.)
ремінь — обрут (Г. Г.); обрутник (С. Г.)
риба — псалка (М. П.; С. У.; Б. Под.; Х. С.); псалига, пцалка (С. Г.); псалуга (Р. Поліс.)
рівчак — сторчак (М. П.); рівошник (С. Г.); кургец, киргец (Р. Поліс.)
ріг — пікота (Б. Под.; С. У.)
рідкий — кужидкій (Р. Поліс.)
ріжок (щоб тютюн нюхати) — турлюк (М. П.)
різати, рубати — махличити (Б. Под.; Х. С.); махлувати (Г. Г.); макувати (С. Г.)
різник, різак — махлишник (С. Г.); махличник (Г. Г.)
рік — киндик (М. П.; Б. Под.; С. У.; Г. Г.); кіндик (Г. Г.); круглик, кензик, киндзик (Р. Поліс.)
ріка — дільгута (Мал. Поліс.); дольман, гальомой (Р. Поліс.)
робити — склавіти (Т. Поліс.); клевоити (С. Под.); клевити (С. Г.)
робота — клевиння (Х. С.)
робочий — клеваючий (Х. С.)
родина — хамер (Р. Поліс.)
родич — матирний (М. П.)
розбійник — раскопсанищик (Т. Поліс.); роскульник (Г. Г.); раскопсаніж (Г. Г.)
роззути — розпаперити (Г. Г.); розклевити (С. Г.)
розмовляти — розгаврижувать (Мал. Поліс.)



розпутниця — кольба (С. Г.)
розум — козум (Г. Г.); куразумний (Р. Поліс.)
розуміти — сюрати (Г. Г.)
росіяни — шулінці (С. У.)
росіянин — батуз (Г. Г.; Р. Поліс.); москаль, кацун (Мал. Поліс.)
рот — тройман (М. П.; Т. Поліс.; Р. Поліс.); трейман (Т. Поліс.); траман (Мал. Поліс.); хвейло (Г. Г.)
рубль — хрусть (Мал. Поліс.); скітельник (Б. Под.)
рукавиця — рутавниця (Б. Под.; С. У.); накевиця (С. Г.); нахвирниця (Р. Поліс.)
рукавичник — накевичник (Г. Г.)
руки (а) — хвертюшки (М. П.); хирки (Т. Поліс.; Мал. Поліс.); хирута (Г. Г.); херута (С. Г.); рутавки (Б. Под.; С. У.); херута (С. Г.); хвірка (Т. Поліс.); хірка (Р. Поліс.); вземуца, епірка (Х. С.)
рушник — лоскутенце (Мал. Поліс.)
рушниця — буцало (М. П.); кулованьніца (Р. Поліс.)
рядити — правошити (С. У.)
рядно — скуйбо (М. П.)

С

сад — оксют (Г. Г.); віслятник (Р. Поліс.)
сало — кресо (М. П.; Т. Поліс.; Мал. Поліс.; Р. Поліс.); крес (Р. Поліс.); кресло (Х. С.)
самовар — самукурлян (Мал. Поліс.); самограй (Т. Поліс.); сабасний курля (Г. Г.)
санки — котинь (С. Г.); плавні (М. П.); ірчаки (Мал. Поліс.)
сапати — копсати (Г. Г.); сабасній (Б. Под.; С. У.); сабусний (Р. Поліс.)
сарай — пуня, шуня (Р. Поліс.)
сваритися — лубунитисі (Г. Г.); порутить, лабунятца (Р. Поліс.)
сватання — яничина (С. У.; Б. Под.); яничиння (Б. Под.)
свататись — яничитись (С. У.; Б. Под.)
свиня — кирха (М. П.; С. У.; Б. Под.; Г. Г.); керха (С. Г.); кєрха (Т. Поліс.; Р. Поліс.); скирга (Х. С.)
свитка — сепляга (Мал. Поліс.); сен'яга (Т. Поліс.); синяга (Б. Под.); сипяга, сипляга (Р. Поліс.); сіп'яга (Х. С.)
світло — світомка (С. У.); сьянко (Г. Г.); свитомка (Б. Под.)



- свічка — дуляска (М. П.); думишниця (Т. Поліс.); сеанка (Г. Г.)
святий — сяний (С. Г.)
святковий день — охвесний скудень (Х. С.)
свято — батерик (М. П.); купразник, сян (Т. Поліс.); сяно (С. Г.); патер-
ник (Г. Г.); свахта (Б. Под.); кусвято (Р. Поліс.); свяхта (С. Под.)
священик — каухвар (Мал. Поліс.); кархвіл (Т. Поліс.)
село — херо (М. П.; С. Г.); хори (С. У.; Б. Под.); харпо (Мал. Поліс.);
хоро (С. Г.; Р. Поліс.)
селянин — лошкет (Т. Поліс.); лоховка (Р. Поліс.)
сердитися — рутатися (М. П.)
середній — кусередній (Р. Поліс.)
сережки — слихтявки (М. П.)
серп — махлишник (М. П.); ріпсанік (Р. Поліс.)
сестра — андруска (М. П.; Т. Поліс.; Г. Г.; Х. С.); яндруска (С. У.; Б. Под.;
Т. Поліс.; С. Г.); вандруска, андруска, здрошная (Р. Поліс.)
сидіти — качав (Мал. Поліс.); качати (С. Г.); качать (Р. Поліс.); сенди-
читись (Х. С.)
син — йонус (М. П.; С. У.; Х. С.); уюнщик (Т. Поліс.); нюньчик (С. Г.);
нінус, юнчик, юнщик (Р. Поліс.)
синій — сінімний (Р. Поліс.)
сир — дбир (М. П.); тирин (Б. Под.; С. У.)
ситець — лускотирник (М. П.)
сито — трусник (Б. Под.; С. У.); триховило (Г. Г.)
сідати — кечітца, качите (Р. Поліс.)
сідниця — стига (Мал. Поліс.; Р. Поліс.)
сіть — галость (М. П.; Р. Поліс.); галаста, галусть (С. У.; Т. Поліс.); га-
луска (Х. С.)
сім — сімтина (Г. Г.); семціна (С. Г.)
сіни — вільма (М. П.)
сіно — вихро (М. П.; Т. Поліс.; Г. Г.); віхро, вяхро (Р. Поліс.)
сірий — сіймудзерий (Р. Поліс.)
сірник — дулясник (М. П.; Мал. Поліс.; Х. С.); духавка (Т. Поліс.); ду-
ляс, дулясниця (Р. Поліс.)
сіряк — сипйожник, сипйога (М. П.); сеп'яга, сепляга (Т. Поліс.)
січка — малірма (Г. Г.)
сіяти — сіворіць (Р. Поліс.)
скажи — ісканті (Мал. Поліс.)
сказати — скантувать (Х. С.)



- сказитися — сантитись (Б. Под.)
скакати — скакомити (С. Г.)
скільки — бескольки (Р. Поліс.); біскільки (Х. С.); конті (Х. С.)
склянка — стеклян (Мал. Поліс.); кубарка, куберка (Р. Поліс.)
сковорода — щепуриця (М. П.)
скриня — кидиня (М. П.); закатлонка (Г. Г.); суймундук (Р. Поліс.);
сображник (Мал. Поліс.); закатлоха (С. Г.)
скрипаль — лабушник (М. П.); куграчник (Г. Г.)
скрипка — лабушниця (М. П.); куграчка (Г. Г.); кугра, куграчка
(Р. Поліс.)
слабий — троняшний (Р. Поліс.)
сливка — степляю (Г. Г.); тернавка (Б. Под.; С. Г.); стиблівка (М. П.)
сліпий — калиб (М. П.); каліпний (С. У.); каліп (Мал. Поліс.; Х. С.)
слуга — слугонниця (С. У.)
служба — слугомка (Б. Под.; С. Г.)
служити — слугонити (С. Г.; Б. Под.); слугонити (С. У.)
слухати — слихтити (С. У.; Б. Под.); слуханити (С. Г.); слухомити
(С. Г.); слухтомиць, слухториць (Р. Поліс.); вухляти (Х. С.)
смеркати — кеміти (С. Г.)
смерть — хала (М. П.); халі (Г. Г.)
сметана — ковирхнина (М. П.)
сміх — лухта, лихта (Р. Поліс.)
сміятися — люфтатись (Г. Г.); лохатись (С. У.); лухтітца, лихтітца,
лабунятца (Р. Поліс.); плахтаться (М. П.); лухтаться (Х. С.);
сміхаться (Х. С.)
сніг — сівер (Б. Под.; С. У.); сіверно (С. Г.)
собака — скажака (М. П.); сколиха (С. Г.); скилиха (М. П.); скелиха
(С. У.; Б. Под.); скіліха (Р. Поліс.); скіцяка (Б. Под.)
сокира — маймура (Г. Г.); махлишниця (М. П.); брудошник (Т. Поліс.);
товлига (С. Г.); гак, махлак (Р. Поліс.)
солдат — бацаль (М. П.); боцай (Т. Поліс.); батуз, бацьвіль (Р. Поліс.);
гербут (Х. С.)
солити — голосціць (Р. Поліс.)
солодкий — мільясний; омельясний (Г. Г.); гомилясний (Х. С.)
солома — вислюга (М. П.; Г. Г.; С. Г.); віслюга (Т. Поліс.); мислюга (Г. Г.);
маслига, масола (Р. Поліс.)
солома вівсяна — вислюга шуплієва (М. П.)

- солома гречана — вислюга сив'язкова (М. П.)
 солома житня — вислюга зіткова (М. П.)
 солома просяна — вислюга чесяна (М. П.)
 солома ячна — вислюга яцкова (М. П.)
 солон'яний — маслижний, маслижанний (Р. Поліс.)
 солоний — галощений (Р. Поліс.); галусний (Х. С.)
 солонина — кресло пленоє (С. У); киршутина (Г. Г.)
 сонце — осіянка (М. П.; Мал. Поліс.); сянко (Б. Под.; С.); сіянка, ско-
 ака (Р. Поліс.)
 соняшник — лоскутин (М. П.)
 сорока — совора (М. П.)
 сорочка — манатка (Х. С.; М. П.; Мал. Поліс.; Т. Поліс.; С.; Б. Под.);
 монатка, сорохвейка (Р. Поліс.)
 сотка — савотка, савостка
 соцький — пакаторський (Б. Под.; С. У)
 спати — кімати (Г. Г.; С. Г.); кимати (С. Г.; Х. С.); кімаць (Р. Поліс.)
 спекли — оштенцурили (М. П.)
 співати — псалити (С.; М. П.; Б. Под.); куришать (С. У); псалувать (Х. С.)
 спідниця — пастижниця (М. П.); настиякниця (Х. С.); настиж-
 ник (Р. Поліс.)
 спільник — ставинчик (С. У)
 сповідати — спомикувати (С. Г.)
 спритний — люсий (Х. С.)
 срібло — плено (Т. Поліс.); курібло (Г. Г.); морябро (Р. Поліс.)
 срібне (-ний) — плинне (М. П.); плінний (Т. Поліс.); куребряний,
 пенний (Р. Поліс.)
 ставок — дельман (С. Г.); стичень (Г. Г.)
 становий пристав — стерчовий (М. П.); постишний (Т. Поліс.); пос-
 тишной, пристеклярний (Мал. Поліс.); стаклявий, стакля-
 ной (Р. Поліс.); гальомий накарчигель (Б. Под.)
 стара жінка — яраряха (М. П.)
 старець — шпарець (Мал. Поліс.)
 старий — йорий (М. П.; С. У; Г. Г.; Р. Поліс.; Х. С.); гирай (Мал. Поліс.)
 старість — йоруста (С. Под.)
 старіти — йорітца (Р. Поліс.)
 староста (-тиха) — йорста, йорстиха (Р. Поліс.)
 старший поліцейський — сморовий качур (Х. С.)



- старшина – яршина (М. П.; Б. Под.; С. У.; Р. Поліс.); главдун, главада, гламизда, главизда (Р. Поліс.)
статевий орган (жін.) – туха (Б. Под.); скахва (Р.)
статевий орган (чол.) – псуль (Б. Под.); псуль, хвиль (Р. Поліс.)
стелити – клюжити (С. Г.)
стіл – трепезник (М. П.; Т. Поліс.); трапез (Т. Поліс.; Г. Г.; Р. Поліс.); качурник (Мал. Поліс.); требух (С. Г.); трепез (Р. Поліс.); троєнник (Х. С.)
стілець – ксічник (М. П.); качашник (Р. Поліс.)
сто – вокса (Х. С.)
стовп – обрут (С.)
стодола – лопотня (С.; Б. Под.); кулуйка (Г. Г.)
сторож – стороговник (М. П.)
стояти – стирчати (М. П.); стичити (Б. Под.; С. У.); сточити (С. Г.); столяць, стежлявіль, стичіць (Р. Поліс.)
стрілець – кулашник (С. У.)
студеніти – сіверити (С. Г.)
ступа – лекшуниця (С. У.); лекшунниця (Б. Под.)
стьожка на сорочці – забатузниця (М. П.)
сукно – кусуно, сипляжниця (Р. Поліс.)
сумка (торба) – шабетка (Мал. Поліс.); закарбаль (Т. Поліс.)
суниця – красимная снопка (М. П.); білюс, сиворец (Р. Поліс.)
сухар (-рі) – сухтовник (М. П.); сухморники (Г. Г.); кремус (Мал. Поліс.); сухмаї (Б. Под.)
сушити – сухморити (Б. Под.; С. У.)
сховали – схатрали (М. П.)
сховатися – скатратись (С. У.)
сьогодні – кусенья (Р. Поліс.)
сядь – покаця (Мал. Поліс.)

Т

- танець – скакомник (Г. Г.); скакомка (С. Г.)
танцювати – скакурляць (Р. Поліс.)
тарілка – патектник (Мал. Поліс.); скицеля, скітла, скітник (Р. Поліс.); скателя (С. Г.)

- твердий — твердзімний (Р. Поліс.)
- теля — тавлидча (М. П.); явлидка (Б. Под.); явлидиня (Б. Под.); яв-
ледня (С. У); євлюдка (Мал. Поліс.); євлюдня (Т. Поліс.); яв-
лидайонок (Р. Поліс.)
- теплий — дулясний (Б. Под.; С. У); думасний (Г. Г); дулений (С. Г); за-
грівощний (С. Г)
- тепло — штепряно (М. П.); снепло (Т. Поліс.); снопно (Р. Поліс.)
- терен — стеблюк (М. П.)
- тесть — бакштей, бахтій (Б. Под.; С. У)
- теща — маниця (Б. Под.)
- ти — табівський (М. П.); танко (Г. Г); табон (Мал. Поліс.)
- тиждень — вергульник (М. П.); моргуля (Б. Под.); мирюля, бирю-
ля (Р. Поліс.)
- тин — плутень (М. П.)
- тік — лопотник (Г. Г); лопотня (С. Г); калужка, кецай, калумань, ка-
луйка (Р. Поліс.)
- тісто — ковісто (С. У); кувисто (Б. Под.); сумак (Р. Поліс.)
- ткати — тутавчить (М. П.)
- ткач — тутавник (М. П.)
- тлумачок (вид торби) — захарбут (Г. Г)
- тобі — табонь (Г. Г)
- товар — гаулиста (Г. Г)
- товариш — полуандрус (Мал. Поліс.); дербак (Т. Поліс.)
- товстий — товмодзйовстий, гладкімний (Р. Поліс.)
- толока — лостирка (Г. Г)
- тому — бітому (Г. Г)
- тонкий — тонькімний (Р. Поліс.)
- торба — захребетка М. П.); захарбеля (Б. Под.; С. У); шенька, шін-
ка (С. Г); шалейстра, шабетка (Р. Поліс.); закабретень (Х. С.);
шабетка (Мал. Поліс.); закарбаль (Т. Поліс.)
- торбинка — галюстра (Х. С.)
- трава — кутрава (Р. Поліс.); лопстиря (М. П.); вихро (Мал. Поліс.)
- три — скира (Г. Г); шкіра (С. Г)
- труба (пастуш.) — куграниця, труймудзюбка (Р. Поліс.)
- трясти — трасомити (Б. Под.); трихомити (Г. Г); скір'я,
шкір'я (Р. Поліс.)
- тхне — чмуряє (М. П.), пихтає (М. П.)



тютюн — баклун (Б. Под.); мутлаха (С. У); матлан (Г. Г.; Х. С.); матлак, матлоха (С. Г.)
тяжко — кувезно (С. У); кувізно (Г. Г.)

У

убогий — охвесний (М. П.)
урядник — скеретник (Б. Под.; С. У); диканьщик, варнатий (Т. Поліс.); макаура (Р. Поліс.)

Х

хазяїн — похазний (Х. С.)
хазяйка — похазна (Х. С.)
хазяйство — похазництво (Х. С.)
хата — хазька (М. П.); хаза (С. У; Б. Под.; Т. Поліс.; Мал. Поліс.; С. Г.; Х. С.); хворт (Р. Поліс.)
хвіст — брахвистник (М. П.); хвіліст (Р. Поліс.)
хворий — трунцій (Р. Поліс.)
хворіти — трунити (Б. Под.; Г. Г.; С. Г.); троняць (Р. Поліс.); трунить (М. П.)
хвороба — троня, труня (Р. Поліс.)
хитрун — юрок, хитромний (Р. Поліс.)
хліб — кумса (М. П.; С. Г.; Х. С.); сумак, віхратнк (Т. Поліс.); кунсо (С. У); сумок (Мал. Поліс.); сумак, сумарикокруш (Р. Поліс.)
хліб пухкий, свіжий — шерхва (Р. Поліс.); супиха, супій, супія (Х. С.)
хлів — вирхушник (Б. Под.; С. У); хлівошник (С. Г.); кулуйник (Г. Г.)
хлоп — мугир (Г. Г.; С. Г.)
хлопець — хлобняк (М. П.); лобаз, лобуз (Т. Поліс.); отерплюк (С. Г.); лобоз, лобзюк, тряпколий (Р. Поліс.)
хлопчик — хлобнячок (М. П.); лобзюк (Мал. Поліс.); лобзюк (Г. Г.); котірчук (Х. С.)
хмара — трухлєй (Р. Поліс.)
ховати — хатрять (Х. С.); катрати (Б. Под.); хітрять (Р. Поліс.)
ховатися — катратисі (Г. Г.)

ходити — ханджувати (М. П.; Б. Под.; С. У); ханить (Т. Поліс.); снодіть (Р. Поліс.); хандякувати, хиляти (Х. С.)
 ходімо — похилаймо (Х. С.)
 холера — трунячка (Г. Г.)
 холодний — сіводний (Б. Под.)
 холодно — сіверзко (М. П.; Х. С.); сівода (Б. Под.); сіворно (Т. Поліс.; Р. Поліс.); сіводно (С. У); сіверно (С. Г.)
 хомут — нарутник (М. П.)
 хотіти — воліти (Г. Г.; Х. С.); волити (С. У); воїти (С. Г.)
 хоч — хверть (М. П.)
 хочу — мунько (Б. Под.)
 хрест — ставер (Г. Г.); ключник (С. У.)
 хрестини — ставроки (Г. Г.) старохи (С. У); ставрохи (Б. Под.)
 хреститися — ставрочнитися (Г. Г.); христомитца (Р. Поліс.)
 християни — кувестіяне (С. У.)
 Христос — ставер (Г. Г.)
 хуртовина (сніг іде) — сіворнік іхліць (сніг іде) (Р. Поліс.)
 хустка — хвелюсник (М. П.); хвилюсник (Т. Поліс.); фулюста (Мал. Поліс.); хвелюстка (Б. Под.; С. У); хвильюста, хвилистка (Р. Поліс.)
 хутір — хорняк (М. П.)

Ц

цар — тирлик (Г. Г.); галютний коврій, цирнік (Т. Поліс.); нацирнік, цирюжник (Р. Поліс.)
 цариця — тирлиці (Г. Г.)
 цвинтар — клюжовице (М. П.); клюскар (Г. Г.)
 цвіт — цвіймудєть (Р. Поліс.)
 церква — клюзя (М. П.); клюса (С. Г.; Т. Поліс.; Р. Поліс.); клюсе (Мал. Поліс.); кліса, клюжа (Р. Поліс.); клюга (Х. С.)
 цибуля — стеблючка (М. П.); морзуля (С.; Б. Под.); мерзулі (Г. Г.); бурдулька, баздруля, барздуля (Р. Поліс.)
 цигани — шандряки (М. П.); шандраки (Б. Под.; С. У); кургони, кугани (Т. Поліс.)
 циган (-ка) — куган, куганка (Т. Поліс.); шандрак (Б. Под.); махралька (Р. Поліс.)



циганча — куганьонок (Р. Поліс.)
цигарка — шандрачка (М. П.); матлійка (Б. Под.); банник (Г. Г.); бе-
нишниця (Х. С.)
цигарниця — матлійка (С. У.)
цить — сапай (М. П.)
цілий — цілітний (Б. Под.; С. У.)
цілувати — халистати (Б. Под.; С. У.)
ціп — бикутник (М. П.); лопотник (С. Г.)
цукор — омелясник (Б. Под.); тіскар (Т. Поліс.); гомильвс, оміль-
яс (Г. Г.); охиясник, солудкемне (С. Г.); гомиляс (Х. С.)
цуценя — скільонок (Р. Поліс.)

Ч

чавун — кугун (Р. Поліс.)
чай — слопниє (Мал. Поліс.); цяплюс (Р. Поліс.)
чапля — варнавча (М. П.); варначонок (Р. Поліс.)
чарка — кубарка (М. П.); бутельбух (С. Г.); тельбушок (Г. Г.)
час — кучас (Г. Г.; Р. Поліс.); кузач (С. Г.)
часник — стебляшник (М. П.); морзник (Б. Под.; С. У.); креміз (С. Г.);
кремез (Г. Г.)
чашка — скітля (Т. Поліс.; Р. Поліс.); скіцеля, скітня (Р. Поліс.)
чекати — стекляти (Б. Под.; С. У.); пастикляти (Б. Под.); стекляти (Г. Г.);
слякати (С. Г.)
червоний — красимний (С. У.); красімний (Г. Г.); краймудзясний (Р. Поліс.)
черв'як — шевель, дзербак, ползун (Р. Поліс.)
черевики — обушники (М. П.); бугмаки (Г. Г.); вобутники (Р. Поліс.)
черешня — краслімка (Г. Г.)
чернець — ковтур (Г. Г.)
чесати — чисморить (Р. Поліс.)
чечевиця — мікра гавришниця (М. П.)
чистити — маскорити (С. Г.); плескіць (Р. Поліс.)
читати — репсати (Б. Под.; С.)
чоботар — шиворник, воботник, вобутщик (Р. Поліс.)
чоботи — обутоки, лопухі (Т. Поліс.; С. Г.); обоки (Б. Под.; С. У.); ону-
ки (Г. Г.); клац, обуки, вопотна (М. П.); обумень (Х. С.)



чоловік — мех (С. Г.); моздір (С. У.); мусень (Р. Поліс.)
чому — бічому (Г. Г.)
чорний — кучерний, чернімний (Р. Поліс.)
чорниця — чарнімная снопка (Р. Поліс.)
чорт — хоншин, хверть (М. П.); спін, спин (С. Г.); темих (Б. Под.; С. У.); шац, шец, йос (Р. Поліс.); ховший (Х. С.)
чортиця — спиници (Г. Г.)
чотири — цісара (С. Г.; Г. Г.)
чуб — чуклосус (Мал. Поліс.)
чужий — чужівний (Б. Под.; С. У.); чужбінський (Х. С.)
чужинець — насноджій (Р. Поліс.)
чумак — пострачающий (М. П.)
чумарка — качаванка (М. П.); дзвенарка (Мал. Поліс.)
чхати — пихтити (С. У.); креметно (Х. С.)

Ш

шапка — кипуха (М. П.); акамела (Т. Поліс.); камаха (С. Г.); камила, навгладниця (Р. Поліс.); камуха (Б. Под.; С. У.); наклюжниця (Х. С.)
швець — онухарь (Г. Г.); лопухарь (С. Г.); обушник (М. П.; Х. С.); бутавний (М. П.); бодабчик, бодавщик (Р. Поліс.)
швидко — швидовно (М. П.); скоршиний (Р. Поліс.); маргом (Р. Поліс.)
швидше — марговій (Р. Поліс.)
шинкар — чертишник (Б. Под.)
шинок — каня (Б. Под.; С. У.); капеля, похазь (С. Г.); капилія (Б. Под.)
шпиги — бугавчити (М. П.); будаушпиги (Г. Г.); шиворіць, бодавчіць (Р. Поліс.)
шість — шандра (С. Г.; Г. Г.)
шляхтич — ланпеть (Р. Поліс.)
шлюб — штавера (Б. Под.; С. У.)
шматок (точок) — куматок, куматочок (Б. Под.; С.)
штани — стьоли (М. П.; Мал. Поліс.); настиги (Т. Поліс.); насіки (С. У.); настижники, насти, насті (С. Г.); настили (Г. Г.); стугали, настижники (Р. Поліс.); настиякні (Х. С.)
шукати — шукморити (Г. Г.)
шуба — бармус (Б. Под.); бурмут, бурматка, борматка (Р. Поліс.)



Щ

- щипці — клеймудзеци (Р. Поліс.)
щітка — маскорник (С. Г.)
що — конто (М. П.)
що там — сконд там (С. Г.)

Я

- я — манько (М. П.; Б. Под.; С. У.); мань (Т. Поліс.; Х. С.); ма-
нок (Т. Поліс.)
яблуко — віслюк, висля (Т. Поліс.); веслак (Мал. Поліс.); веслюко (С. У.);
віслюко (С. Г.); віслятко (Р. Поліс.); веслятко (Х. С.)
яблуня — вослюшниця (С. У.); вислюжниця (С. Г.); вілятниця (Р. Поліс.)
ягня — мерлютча (М. П.); пярхутнічок (Р. Поліс.)
ягода (и) — краслівки (М. П.); стеблюк (Б. Под.; С. У.); краснівка (С. Г.);
красімка (Г. Г.); снопка (Р. Поліс.); хвінаропка (Мал. Поліс.);
мухнатка (Х. С.)
язик — гавридик (М. П.); гавридишник (Т. Поліс.); лизень (Г. Г.); ле-
мент (Р. Поліс.)
яйце — кито (М. П.; Г. Г.); євро (Т. Поліс.); кита (С. Г.); явро (Р. Поліс.)
як — біяк (Г. Г.)
яма (рівчак) — кургін, кірген (Р. Поліс.)
ярмарок — кирмаж (М. П.); ошарник (Б. Под.; С. У.); кермаш (Т. По-
ліс.); кермань (Мал. Поліс.); ошар (Г. Г.)
ясно (погода) — липно (Б. Под.)
ячмінь — яцун (М. П.); бурмель (Т. Поліс.); бурвінь (Г. Г.); бруж-
мель (Р. Поліс.)
ящірка — яймодзящєрка (Р. Поліс.)

Числівники

- 1 — йоний (М. П.; С. У.; С. Г.; Р. Поліс.; Х. С.); йон (Б. Под.); йон (С. Г.);
єний (Т. Поліс.)
2 — двєня (Б. Под.; Т. Поліс.); двінь, двєня (С. Г.); двіна (С. Г.; Р. Поліс.);
двіня (Т. Поліс.); двін'я (Г. Г.); ютнь (М. П.); зютно (Х. С.)

- 3 – скєра (Б. Под.); скєра (С. У.); шкіра (С. Г.); скір'я, шкір'я (С. Г.; Р. Поліс.)
- 4 – тисярно (М. П.; С. У.); тєсар, тєсур (Т. Поліс.); тєсур (Мал. Поліс.); сєсєра (Б. Под.); цїсєра (Г. Г.; С. Г.); цєцєр, сєсєр (Р. Поліс.); слїсарно (Х. С.)
- 5 – п'янжа (М. П.); пєнтза (Б. Под.); п'янджа, п'яндж (Т. Поліс.); п'янтжа (С. Г.); пєнтза (С. У.); п'янжик (Х. С.)
- 6 – шєндєра (Б. Под.; С. У.; Т. Поліс.; Мал. Поліс.; С. Г.; Г. Г.; Р. Поліс.; Х. С.); шєндєрє (М. П.)
- 7 – тїмєра (Б. Под.; С. У.); сєнї (М. П.); сєнтир'є, сєнжє (Т. Поліс.); сємптїмє, сємїтїнє, сємутїнє (С. Г.); сїмтїнє (Г. Г.); сєн'єджє (Р. Поліс.)
- 8 – охтїмєрнє (М. П.); вїтїмєрє, вїсїмтїнє (Б. Под.); вєхїєр, лєхтїмїр'є, вєхтєрєм (Т. Поліс.); отїмєрє, отїмєрє (С. Г.); вєшєр'є, вєхвїмїр'є, вєхтїмїр'є (Р. Поліс.)
- 9 – дївєрнє (М. П.); дєвєр (Т. Поліс.); дївєрє (С. У.); дївєрє (Б. Под.; С. Г.); дєвєрє (С. Г.); дївїрє (Г. Г.); дєвєр (Р. Поліс.); дєв'єтєрнїк (Х. С.)
- 10 – дїкєнє (Б. Под.; С.); дєкєн, дєкєн, дєкєн (Т. Поліс.); дїкєш (М. П.); дїкєнє (Г. Г.); дєкєн, дєкєн (Р. Поліс.); дїшкє (Х. С.)
- 11 – дїкєнє йєнїє (М. П.); дїкєнє йєнє (Б. Под.; С. У.); дїкєнє і йєнїє (С. Г.); дєкєн і єнїє (Т. Поліс.); дєкєнє йєннїє (Р. Поліс.)
- 12 – дїкєнє йєтнє (М. П.); дїкєнє йєвєнє (Б. Под.); дєкєн і дєвєнє (Т. Поліс.); дїкєнє і дєвїнє (С. Г.)
- 13 – дїкєнє йєкїр'єтнє (М. П.); дїкєнє йєскєрє (Б. Под.)
- 14 – дїкєнє йєсїсєрє (Б. Под.)
- 15 – дїкєнє йєпєнтзє (Б. Под.)
- 16 – дїкєнє йєшєндєрє (Б. Под.)
- 17 – дїкєнє йєтїмєрє (Б. Под.)
- 18 – дїкєнє йєвїтїмєрє (Б. Под.)
- 19 – дїкєнє йєдївєрє (Б. Под.)
- 20 – дєвєнє дїкєнє (Б. Под.; С. У.); дєвїнє рєзє дїкєнє (С. Г.); дєвїнє дєкєнє (Т. Поліс.); дєвїнє дїкєнє (Г. Г.); дєвїнє дєкєнє (Р. Поліс.)
- 21 – дєвєнє дїкєнє йєнє (Б. Под.)
- 23 – йєтнє дїкєнє і скїр'єтнє (М. П.)
- 25 – йєтнє дїкєнє п'янжєкєм (М. П.)
- 30 – скєрє дїкєнє (Б. Под.); кїр'є дєкєнє (Т. Поліс.); шкірє рєзє дїкєнє (С. Г.); скїр'є дєкєнє (Р. Поліс.)



- 40 – сісара дікон (Б. Под.; С. У); сесар дзекунов (Р. Поліс.)
 50 – пів вокен (Х. С.)
 100 – сухтавок (М. П.); дікона дікон (С. У); дікона раза дікона (С. Г.); савоєня (Т. Поліс.); дзекун дзекунов, савостка, савотня (Р. Поліс.)
 200 – двіня савосткі (Р. Поліс.)
 500 – п'янже сухтавок (М. П.)
 1000 – діконо сухтавок (М. П.); дзекун савосток (Р. Поліс.)

- перший – іоний, ютний (С. У; Б. Под.); йоний (С.; Р. Поліс.)
 другий – двенешний (Б. Под; С. У); діний (Г. Г; С. Г); другомний (Р. Поліс.)
 третій – скеретній (Б. Под.); скеретний (С. У)
 четвертий – сесорний (Р. Поліс.)
 п'ятий – педжаний (Р. Поліс.)
 шостий – шандраний (Р. Поліс.)
 сьомий – санджаний (Р. Поліс.)
 восьмий – вохтимірний (Р. Поліс.)
 дев'ятий – дзевєрний (Р. Поліс.)
 десятий – дзеканий (Р. Поліс.) діконий (С. Г.)

Назви грошей

- Гроші – хобки, хавби, дзюкати (Р. Поліс.)
 гульден – климтур (Г. Г.)
 1\2 копійки (гріш) – шевєнь (Р. Поліс.); шоловина (Б. Под.; С. У; Р. Поліс.); лоптовіна (Р. Поліс.)
 1 копійка (два гроші) – двєня хобня (Б. Под.); батурзка (М. П.)
 2 копійки – сісара хобні (Б. Под.; С. У); зютно батузок (Х. С.)
 3 копійки – скирятник, скирятно (Х. С.)
 15 коп. – русан пліний (Б. Под.; С. У); скирятно п'яняшків (Х. С.)
 20 коп. – сісарка, сісіра дікон хобнів (Б. Под.); зютно хвилний (Х. С.)
 25 коп. – зютно хвильник з шпякаком (Х. С.)
 п'ятак – спінак (Т. Поліс.); спіначок (Р. Поліс.); спинак (Мал. Поліс.)
 гривеник – хубарік (Р. Поліс.); хвильник (М. П.; Х. С.)



двогривений — лахтимерний, двухфілейний, двиняхвильник (Т. Поліс.)
злот (15 коп.) — русенник (Р. Поліс.)
четвертак — шевертак, сесарник, кумірка (Р. Поліс.); тісуртак (М. Поліс.)
полтиник — шальціник, лапшінник (Р. Поліс.)
п'ятиалтинний — пінжунатвить (Мал. Поліс.)
полтина — марушник (Мал. Поліс.)
ринський — климтур (С. Г.)
трояк (75 коп.) — маршінік скіріак (Р. Поліс.)
цілковий — тісарник (М. П.)
1 рубль — іон скітельник (Б. Под.); скітельнин (С. У); плений, хрущ,
целімник (Р. Поліс.)
2 рублі — двеня скітелів (Б. Под.); двеня скителів (С. У)
3 рублі — скера скітелів (Б. Под.)
червінець — діконка (Х. С.)

Кольори

червоний — краснімний (Т. Поліс.); сяйний (С. Г.); красимний (С. У);
красімний (Г. Г.); краймудзяний (Р. Поліс.)
жовтий — жовтімний (Т. Поліс.); кужовтий (Р. Поліс.)
білий — белімний (Т. Поліс.); пліний (Б. Под.; С. У); маната (С. У);
манаті (Г. Г.); пленний (Р. Поліс.); плієнний (Т. Поліс.; Б. Под.);
плинний (М. П.)
зелений — хвільний (Г. Г.); кузельний (Р. Поліс.)
бурий — буймудзирий (Р. Поліс.)
синій — сінімний (Р. Поліс.)
чорний — кучерний, чорнімний (Р. Поліс.)

Вага

пуд — кувез, пухцай (Р. Поліс.)
1\2 пуда — повкувеза (Р. Поліс.)
фунт — кувезчик, віхтор, віхторник (Р. Поліс.)
півфунта — поввіхтора (Р. Поліс.)



Довжина

аршин — кумієр (Р. Поліс.)

верста — кумєрніца, куверста (Р. Поліс.); брутка (М. П.)

сажень — кусажень (Р. Поліс.)

Географічні назви

Від В. Боржковського та К. Студинського:

Сальник — кресник. Сопрунів — моргунів. Павлівка — кургалівка.

Дашківці — мурганівці. Браїлів — шаїлів.

Від В. Гнатюка:

Чернівці — калути. Заліщики — ковіщики. Чортків — спинів. Оківці — леівшани. Товсте — товстимни. Потік — дельмошник. Бугал — бугкіль. Скала — пітрусянка. Гусятин — тарбатів. Цапівці — швахтівці. Ягольниця — бавниця. Борщів — бутигів.

Кременчук — копсадник (М. П.)

Дністер — дульман (М. П.)

Дні тижня

неділя — сяна, сіяна (Р. Поліс.); фірта (С. Г.); рипні, скрипні, ріпути (Р. Поліс.); шолость, голость, расклавоха (Р. Поліс.); сизька, сізі, сізени (Т. Поліс.); сизка (Х. С.)

понеділок — мергульник (Г. Г.)

п'ятниця — п'янджатко (Г. Г.)

субота — сабайка (Г. Г.), соботка (Б. Под.; С. У.);

тиждень — вергульник (М. П.), маргуля (С. У.)

Окремі вислови

Від П. Мартиновича:

Подай мені води — Погур менькові дельки

Поїхали в гості — Поюртували в шості



Пішли в гості — Покнали в шості
 Покурити табаку — Побанити ше матлій
 Велика книга — Галюта лікарька
 Молочна каша — Гальмошна ликша
 Це моя тітка йде — Це манькова кнає курдимілка
 Старий чоловік — Йорий клауц
 Висока церква — Вихтовня клюзя
 Низька церква — Микре клюзя
 Гром до нас гримить — Охвест уже до маньков
 Доцц буде великий — Пахта бетлятиме галюта
 Залізниця — Кувісна строка

Коли б мені зима швидше от-
 ходила, а святеє літо прихо-
 дило.

Надоїла зима. Боже мій!

Святе літо зійде незчуєшся й
 коли.

А зима поки пройде, то надо-
 їсть у животі.

Цитьте же, становитесь Богу мо-
 литься (Бога просить) .

Дай хліба попоїсти.

На базарі старший городовий
 побив сліпцеві кобзу.

Видючі пани бояться сліпих.

Дійшли. Шинок. Зайдем до жида.
 Хочеться випить чарку і трош-
 ки посидіть.

Слухай, сліпчику молодий! Підеш
 у ходку, проси хліба, пшо-
 на, сала. Дядьки даватимуть
 горілки — не пий. На сміх лю-
 дям будеш п'яний. Прийдем
 додому — палкою виб'ю, бій-
 ки гарної я тобі дам.

Біколи б біся сіверка шви-
 довниш як уже откнавала,
 а охвесне штепрянко при-
 кнавало.

Як уже дотролася сіверзка. Ох-
 весте маньків!

Охвесне штепрянко зикна не
 велихтаєш і біколи.

А сиверзка пожи зіжнає, то до-
 троїть у бухтій.

Сапайте, стирчайте охвеста
 зітати.

Погурь кумси потроїть.

На ошарі галемій качур покипсав
 невлипу лабалку або лабку.

Влепучи коврії кудаюються ка-
 липів.

Докнали. Капиль. Закнаєм до
 шкуда. Трепше викмить ка-
 рабку і микро покачить.

Ухли, калипу трипелий! Покнаєш
 ханджувати, зитай кумси, че-
 со, креса. Лакшаки в дікати-
 муть гомири — ні кир. На
 глуз хмрякать ліндзе кирний.
 Прикнаїш нашум — буртелію
 кіпси люсої ман табку устїну.

**Від В. Боржковського:**

Молитися Богу — Зігати шатер
Копати землю — Махлувати таригу
Єй-Богу! — Хвесь манейський!

Від П. Тіханова:

Старець незрячий — Любок калепний
Гречана крупа — Сов'язні крухті
Дош іде — Трухтій якнає

Від О. Малинки:

Вишневе дерево — Хвінаро кошниця
Де ти був? — Канде табон лиявся?
Я хочу їсти — Ман валіт браіт
Хочеш ти їсти? — Валиш табан брейть?

Від В. Гнатюка:

Мовити молитву — Шатвар зігати
Ходи зі мною — Пнай з маньком
Підемо до міста — Попнаім до шуста
Я хочу — Манько вольу
Молода пані — Трепела кнурійка
Стара пані — Йора кнурійка
Дай мені — Удякни манькові
Зроби мені цигаро — Там ся так лубун'ї
Співай пісні — Псай псальні
Видко ся далеко — Уліпно ся шалеко
Не видко нічого — Ні уліпно нікомто
Гарне спання — Суразни киман'ї
Взути чоботи — Уйяперити онуки
Божа мати — Охвесова маниці
Дай, Боже, здоров'я! — Дякий охвеси кудорові!
Будьте здорові! — Бетлийте кудорові!
Оставайте здорові! — Зостичуйтисі кудорові!

Від К. Студинського:

Скільки коштує? – Бі кілька єпать?
Правити службу – Правошити слугомку

Від Романова:

На одне око незрячий – На йоное улінка уліпаєць
Бог гнівається – Яхвес порутитца

Від В. Харкова:

Я хочу – Мань воле
Я взяв, помацав – Мань поєпів
Ліг спати – Поклюживсь кемать
Іди надвір – Хиляй на хворд
Їхати на возі – Їорчить на єрчуку (Х. С.)
Їхати на поїзді – Їорчить на юртувальнику (Х. С.)

Від Вікторіна (К. Студинського):

«Проклон кождий, якій хто хоче, в дідовській бесіді лиш один: „Труй-
кобізда на тебе”, що означає, про те не мог я довідати ся».

ПРИМІТКИ

ПЕРЕДМОВА

1. Житецький П. Про українські народні думи. — К.: Друкарь. — 1919.
2. Сумцов М. Заметки о малорусских думах и духовных виршах // Этнографическое обозрение. — 1893. — XXIV. — С. 79–107.
3. Пчілка О. Відродження кобзи // Рідний край. — Полтава. — 1907. — С. 15.
4. ІМФЕ. — Ф. 8–4. — Од. зб. 338. — С. 34.
5. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі. — Харків: ДВУ. — 1930. — С. 3.
6. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. — Харків: ДВУ. — 1930. — С. 129.
7. Самчук У. Живі струни. — Детройт: ЗСА. — 1976. — С. 92–93.
8. Китасти Г. Автобіографія // Збірник на пошану Григорія Китастого. — Нью-Йорк. — 1980. — С. 13–14.
9. Квітка К. Народний співці та музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту. — К.: УАН. — 1924. — С. 4.
10. Куліш П. Записки о Южной Руси. — Спб. — 1836. — Т. 1. — С. 220.
11. Грінченко М. Лавров Ф. Федір Данилович Кушнерик. — К.: ЦДНТ. — 1940. — С. 23.
12. Правдюк А. Кобзарь Егор Мовчан. — М.: Музика. — 1966. — С. 22.
13. Дмитрієв М. Кобзарі минулого й будщини // Рідний край. — Полтава. — 1907. — С. 16.
14. Пчілка О. Відродження кобзи // Рідний край. — Полтава. — 1907. — С. 14.
15. Хоткевич И. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. — 1903. — № 2. — С. 93.
16. Черемський К. Повернення традиції. — Харків: Центр Л. Курбаса. — 1999. — С. 148.

I.

МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ СТАРЦІВ

1. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 764. — С. 1.
2. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків. — К.: Наукова думка. — 1990. — С. 238.
3. Закревский Н. Старосветский бандуриста (избранныя малороссийския и галицкия песни и думы) собрал Н. Закревский. — М. — 1860. — Кн. 1. — С. 27.

4. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Ал. С. Фаминцына. — СПб.: Типогр. Э. Арнгольда. — 1891. — С. 104.
5. Риман Г. Музыкальный словарь. — Москва. — Лейпциг. — 1896. — С. 75.
6. Кобзари и лирники Киевской губернии в 1903 году, под общей редакцией В. Н. Доманицкого. — К.: Киевский губернский статистический комитет. — 1904. — С. 1.
7. Там само. — С. 6.
8. Там само. — С. 8.
9. ІМФЕ. — Ф. 11-3. — Од. зб. 562. — С. 5.
10. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. — К. — 1955. — С. 13.
11. Грінченко М. Історія української музики. — Кам'янець: Спілка. — 1922. — С. 88.
12. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. — Харків: ДВУ. — 1930. — С. 87.
13. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. — К.: Наукова думка. — 1967. — С. 67.
14. Хоткевич Г. М. Українські народні музичні інструменти // Пам'ятки України — 1995. — № 108. — С. 25.
15. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. — Харків: ДВУ. — 1930. — С. 135.
16. Штокалко З. Кобзарський підручник (зредагував і приготував до друку А. Горняткевич). — Едмонтон—Київ: Канадський інститут українських студій. — 1992. — С. 5.
17. Горняткевич А. Кобза чи бандура? // Пам'ятки України. — 1995. — № 1. — С. 58—60.
18. Пухальський Я. Г. Методика обучения игре на бандуре. — К. — 1978. — С. 38.
19. Кирдан. Б. Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. — К.: Музична Україна. — 1980. — С. 112.
20. Лисенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем. — К. — 1874. — С. 38.
21. Там само. — С. 37.
22. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 565. — С. 104.
23. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 764. — С. 3.
24. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Ал. С. Фаминцына. — СПб.: Типогр. Э. Арнгольда. — 1891. — С. 158.
25. Там само. — С. 156.
26. Лисенко М. В. Дума про Хмельницького та Барабаша // Киевская старина. — 1888. — Т. XXII. — С. 15.
27. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К. — 1969. — С. 60.
28. Там само. — С. 569.

29. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 764. – С. 2.
30. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. – К. – 1904. – С. 121.
31. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 941. – С. 5.
32. Хоткевич Г. М. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. – 1903. – № 2. – С. 97.
33. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. – Харків: ДВУ. – 1930. – С. 129.
34. Там само. – С. 131.
35. Так само. – С. 129.
36. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – Од. зб. 338. – С. 17, 25–26, 30.
37. Лисенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем. – К. – 1874. – С. 38.
38. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. – Харків: ДВУ. – 1930. – С. 98.
39. Щоголь М. Передмова // Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво. – 1955. – С. 6.
40. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым. Ноты к думам и песням исполняемым О. Вересаем // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. – К. – 1874. – С. 1–28.
41. Лисенко М. В. Дума про Хмельницького та Барабаша // Киевская старина. – 1888. – Т. XXII. – С. 15.
42. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 941. – С. 2 зв.
43. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 810. – С. 13 зв.
44. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К. – 1969. – С. 60.
45. Там само.
46. Там само. – С. 61.
47. Там само.
48. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка. – 1967. – С. 87.
49. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. – Харків: ДВУ. – 1930. – С. 133.
50. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Ал. С. Фаминцына. – СПб.: Типогр. Э. Арнгольда. – 1891. – С. 158.
51. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка. – 1967. – С. 87.
52. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К. – 1969. – С. 569.
53. Там само.
54. Там само.

55. Там само. – С. 436, 437.
 56. Там само. – С. 442, 445.
 57. Там само. – С. 528.
 58. Там само.
 59. Там само. – С. 530.
 60. Там само. – С. 531.
 61. Там само. – С. 534.
 62. Там само. – С. 537.
 63. Там само. – С. 539.
 64. Там само. – С. 541.
 65. Там само. – С. 542.
 66. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. – К. – 1904. – С. 168.
 67. Грица С. Епос у виконанні Георгія Ткаченка // Народна творчість та етнографія. – К. – 1988. – № 2. – С. 54.
 68. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 764. – С. 1.
 69. ІМФЕ. – Ф. 6–4. – ОД. зб. 185. – С. 30.
 70. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 764. – С. 3.
 71. ІМФЕ. – Ф. 6–4. – ОД. зб. 185. – С. 33.
 72. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 592. – С. 38 зв.
 73. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 809. – С. 46 зв.
 74. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – ОД. зб. 23/2. – С. 70.
 75. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. – Харків: ДВУ. – 1930. – С. 132.
 76. Лисенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем. – К. – 1874. – С. 38.
 77. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым. Ноты к думам и песням исполняемым О. Вересаем // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. – К. – 1874. – С. 17.
 78. Там само.
 79. Там само. – С. 18.
 80. Там само.
 81. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка. – 1967. – С. 76.
 82. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым. Ноты к думам и песням исполняемым О. Вересаем // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. – К. – 1874. – С. 14.
 83. Там само.
 84. Там само. – С. 19.
 85. Там само.

86. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. — Харків: ДВУ. — 1930. — С. 134.
87. Хоткевич Г. М. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. — 1903. — № 2. — С. 99.
88. Ткаченко Г. К. Основи гри на народній бандурі // Родовід. — 1995. — № 2. — С. 112.
89. Ефименко П. Школа для обучения певчих назначавшихся ко двору // Киевская старина. — 1883. — Т. VI (май). — С. 170.
90. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII (апрель). — С. 307.
91. Там само. — С. 312, 313.
92. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Ал. С. Фаминцына. — СПб.: Типогр. Э. Арнольда. — 1891. — С. 168.
93. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII (апрель). — С. 307.
94. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. — М. — 1978. — С. 134.
95. Римап Г. Музыкальный словарь. — Москва, Лейпциг. — 1896. — С. 75.
96. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII (апрель). — С. 308.
97. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К. — 1969. — С. 518.
98. Там само. — С. 541.
99. Там само. — С. 529, 534, 540.
100. Там само. — С. 518.
101. Там само. — С. 468.
102. Там само. — С. 450, 539.
103. Там само. — С. 450, 468.
104. Там само. — С. 435.
105. Грица С. Музыкальные особенности украинских народных дум // Украинские народные думы. — М. — 1972. — С. 62.
106. Там само. — С. 62.
107. Там само. — С. 63.
108. Житецький П. Г. Про українські народні думи. — К.: Друкарь. — 1919. — С. 110.
109. Там само. — 114.
110. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Ал. С. Фаминцына. — СПб.: Типогр. Э. Арнольда. — 1891. — С. 168.
111. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. — Харків: ДВУ. — 1930. — С. 93.

112. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Ал. С. Фаминцына. — СПб.: Типогр. Э. Арнгольда. — 1891. — С. 169.
113. Там само.
114. Там само. — С. 170.
115. Там само. — С. 171.
116. Там само. — С. 182.
117. Там само.
118. Ригельман. Летописное повествование о Малой Руси. — 1848. — IV. — С. 87.
119. Гусли. Русский народный инструмент. Исторический очерк Ал. С. Фаминцына. — СПб.: 1890. — С. 13.
120. Там само. — С. 4.
121. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. — Харків: ДВУ. — 1930. — С. 53.
122. Гусли. Русский народный инструмент. Исторический очерк Ал. С. Фаминцына. — СПб. — 1890. — С. 10.
123. Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. — М. 1997. — С. 46.
124. Там само.
125. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. — К. — 1955. — С. 47.
126. Гусли. Русский народный инструмент. Исторический очерк Ал. С. Фаминцына. — СПб. — 1890. — С. 38.
127. Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. — М. — 1997. — С. 47.
128. Гусли. Русский народный инструмент. Исторический очерк Ал. С. Фаминцына. — СПб. — 1890. — С. 70.
129. Там само.
130. Там само. — С. 6.
131. Там само. — С. 42–70.
132. Там само. — С. 98.
133. Там само. — С. 99.
134. Там само. — С. 100.
135. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. — Харків: ДВУ. — 1930. — С. 62.
136. Сумцов Н. Ф. Культурные переживания // Киевская старина. — 1889. — Т. XXVI. — С. 650.
137. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. — Харків: ДВУ. — 1930. — С. 63.
138. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. — К. — 1955. — С. 48.
139. Гусли. Русский народный инструмент. Исторический очерк Ал. С. Фаминцына. — СПб. — 1890. — С. 98.

140. ІМФЕ. – Ф. 6–5. – Од. зб. 203/4. – С. 2.
141. Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. – М. – 1997. – С. 68.
142. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. – Львів. – 1894. – № 1 – С. 26.
143. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 23/2. – С. 55.
144. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 24. – С. 32.
145. Там само.
146. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 23/2. – С. 56.
147. Там само. – С. 57.
148. Там само. – С. 56.
149. Ліра і її мотиви. Зібрав на Київщині П. Демуцький. – К.: Нотнопечатня и друкарня Фундуклеевская 22. – 1903. – С. VI.
150. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 24. – С. 38.
151. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка. – 1967. – С. 113.
152. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 23/2. – С. 58.
153. Ліра і її мотиви. Зібрав на Київщині П. Демуцький. – К.: Нотнопечатня и друкарня Фундуклеевская 22. – 1903. – С. VI.
154. Там само. – С. V.
155. Хоткевич Г. Українські народні музичні інструменти // Пам'ятки України. – 1995. – № 108– С. 46, 47.
156. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. – Харьков: Печатное дело. – 1902.
157. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 23/2. – С. 58–50.
158. Ошкуревиц О., Рибак Ю. Лірницькі пісні. – Рівне. – 2002. – С. 16.
159. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 23/2. – С. 58.
160. ІМФЕ. – Ф. 6–4. – Од. зб. 194. – С. 75.
161. Там само. – С. 23.
162. Там само. – С. 54.
163. Там само. – С. 60–62.
164. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К. – 1969. – С. 321.
165. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К. – 1969. – С. 283, 286.
166. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 23/2. – С. 59, 60.
167. Там само. – С. 61.
168. Там само.
169. ІМФЕ. – Ф. 6–4. – Од. зб. 185. – С. 15.
170. Ліра і її мотиви. Зібрав на Київщині П. Демуцький. – К.: Нотнопечатня и друкарня Фундуклеевская 22. – 1903. – С. VI.
171. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 23/2. – С. 69.
172. ІМФЕ. – Ф. 6–5. – Од. зб. 203/4. – С. 10 зв.

173. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – ОД. зб. 23/2. – С. 63.
 174. Там само. – С. 64.
 175. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – ОД. зб. 24. – С. 53.
 176. ІМФЕ. – Ф. 194. – ОД. зб. 194. – С. 58.
 177. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – ОД. зб. 23/2. – С. 63.
 178. Там само. – С. 60.
 179. ІМФЕ. – Ф. 6–4. – ОД. зб. 161/3. – С. 27, 27 зв.
 180. Там само. – С. 32.
 181. ІМФЕ. – Ф. 6–4. – ОД. зб. 194. – С. 48, 60, 23–24.

II.
 НАЗВИ МАНДРІВНИХ СПІВЦІВ-МУЗИК
 ХІХ – поч. ХХ ст.

1. Гримич М. Виконавці українських дум // Родовід. – 1992. – № 3. – С. 14.
 2. Хай М. Лірницька традиція як феномен української духовності // Родовід. – 1993. – № 6. – С. 37.
 3. Нола В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. – 1993. – № 6. – С. 16.
 4. Черемський К. Повернення традиції. – Харків: Центр Л. Курбаса. – 1999. – С. 6–8.
 5. Kononenko N. Ukranian minstrels and Blind Shall Sing. – New-York, London, Endington.: M. E. Sharpe. Armonk. – 1998.
 6. Нола В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. – 1993. – № 6. – С. 16.
 7. Kononenko N. Ukranian minstrels and Blind Shall Sing. – New-York, London, Endington.: M. E. Sharpe. Armonk. – 1998.
 8. К. Ф. У. О. Кобзарь Остап Вересай его думы и песни // Киевская старина. – 1882. – Т. III. – С. 265.
 9. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. – 1902. – Т. LXXVII (апрель). – С. 315.
 10. ІМФЕ. – Ф. 11–3. – ОД. зб. 562. – С. 1.
 11. Кирдан Б. П. Думы // Украинские народные думы. – М.: Главная редакция восточной литературы. – 1972. – С. 10.
 12. Кудринский Ф. Философ без системы. Опыт характеристики Григория Саввича Сковороды. – К. – 1898. – С. 66.
 13. Закревский Н. Старосветский бандуриста. Избранныя малороссийския и галицкия песни и думы. Собрал Н. Закревский. Книга первая. – М. – 1860. – С. 1.
 14. Кудринский Ф. Философ без системы. Опыт характеристики Григория Саввича Сковороды. – К. – 1898. – С. 65.

15. Там само. – С. 50.
16. Котляревський І. Енеїда. – К.: Радянська школа. – 1989. – С. 13.
17. Українська поезія. Середина XVII ст. Упорядники Крекотень В. І. Сулима М. М. – К.: Наукова думка. – 1992. – С. 365.
18. Возняк М. З. З культурного життя України XVII–XVIII в. – Львів: ЗНТШ. – 1919. – С. 34.
19. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. – Чернигов: Типография губернского управления. – 1899. – С. 70.
20. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – СПб.: Типография Э. Арнольда. – 1891. – С. 87.
21. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. – Харків: ДВУ. – 1930. – С. 93. – 96.
22. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – СПб.: Типография Э. Арнольда. – 1891. – С. 97–98.
23. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. – Харків: ДВУ. – 1930. – С. 93. – 96.
24. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – СПб.: Типография Э. Арнольда. – 1891. – С. 97–98.
25. Кулиш П. Записки о Южной Руси. – СПб. – 1836. – Т. 1. – С. 13, 42.
26. Русов А. А. Остап Вересай – один из последних кобзарей малорусских. – К. – 1874. – С. 17.
27. Житецький П. Г. Про українські народні думи. – К.: Друкарь. – 1919. – С. 105.
28. Кудринский Ф. Философ без системы. – К. – 1898. – С. 65.
29. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. – Харків, Київ: ДВУ. – 1930. – С. 41.
30. ІМФЕ. – Ф. 6–4. – Од. зб. 185. – С. 34.
31. Гримич М. Виконавці українських дум // Родовід. – 1992. – № 3. – С. 15.
32. Нола В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. – 1993. – № 6. – С. 22.
33. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Буцацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. – Львів. – 1896. – Т. 11. – С. 2.
34. Грузинский А. Е. Из этнографических наблюдений в Рычицком уезде Минской губернии // Этнографическое обозрение. – М.: Издание этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. – 1891. – С. 148–150.
35. Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. – 1883. – Т. VII (сентябрь, октябрь). – С. 314, 315.
36. Романов Е. Р. Очерк быта нищих Могилёвской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение. – М.:

Издание этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1890. — С. 118.

37. Там само. — С. 120, 121.
38. Кобзари и лирники Киевской губернии в 1903 году, под общей редакцией В. Н. Доманицкого. — К. — 1904. — С. 6.
39. Там само.
40. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 672.
41. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — СПб. — 1837. — Т. II. — С. 51.
42. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 668, 670.
43. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. — Львів. — 1894. — С. 260.
44. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — СПб. — 1836. — Т. 1. — С. 236.
45. Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874. — С. 6.
46. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 672.
47. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII (апрель). — С. 304.
48. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — СПб. — 1836. — Т. 1. — С. 44.
49. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 665. — С. 103—104.
50. Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874. — С. 7.
51. Там само. — С. 13
52. Кудринский Ф. Старцы. — К.: Типография Корчак-Новицкого. — 1894. — С. 4—6.
53. Мартынович П. Украинские записи. — К. — 1906. — С. 284.
54. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 562. — С. 9.
55. Там само.
56. ІМФЕ. — Ф. 6—2. — Од. зб. 23/2. — С. 49.
57. Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874. — С. 10—13.
58. ІМФЕ. — Ф. 11—3. — Од. зб. 562. — С. 9.
59. Там само. — С. 1.
60. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 115.
61. Кирилук С. П., Шаблювський Є. С., Шубравський В. Є. Біографія Т. Г. Шевченка. — К.: Наукова думка. — 1964. — С. 151.
62. Там само. — С. 154.
63. Там само. — С. 188.
64. Там само. — С. 152—153.
65. Старосветский бандуриста. Избранные малороссийския и галицкия песни и думы. Собрал Н. Закревский. — М. — 1860. — Книга 1. — С. 1.
66. Сумцов Н. Ф. Заметки о малорусских думах и духовных виршах // Этнографическое обозрение. — М. — 1895. — Кн. XXIV. — С. 347.

67. Хоткевич Г. М. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. — 1903. — № 2. — С. 88.
68. Там само. — С. 42.
69. Там само.
70. Хоткевич Г. М. До історії кобзарської справи // Червоний шлях. — Харків. — 1927. — С. 63.
71. Хоткевич Г. М. Бандура и ея место среди современных музыкальных инструментов // Украинская жизнь. — М. — 1914. — № 5, 6. — С. 40.
72. Там само. — С. 42.
73. Хоткевич Г. М. До історії кобзарської справи // Червоний шлях. — Харків. — 1927. — С. 8.
74. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 664.
75. Черемський К. Повернення традиції. — Харків: Центр Л. Курбаса. — 1999. — С. 31–37.
76. Так само. — С. 42–44.
77. Так само. — С. 41–42.
78. Так само. — С. 31–37.

III. ОБ'ЄДНАННЯ СТАРЦІВ: СТРУКТУРА ТА ХАРАКТЕР ДІЯЛЬНОСТІ

1. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 755. — С. 40.
2. Мартынович П. Украинские записи. — К. — 1905. — С. 263.
3. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 664.
4. Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 73.
5. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 755. — С. 118.
6. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 810. — С. 14 зв., 15.
7. Романов Е. Р. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение — М. — 1890. — № 4. — С. 119.
8. Там само.
9. Малинка А. Н. Кобзари и лирники. — Чернигов: Издание земского собрания Черниговской губернии. — 1903. — С. 2.
10. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 661.
11. Там само. — С. 666.
12. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. — Харків, Київ: ДВУ. — 1930. — С. 42.

13. Романов Е. Р. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение — М. — 1890. — № 4. — С. 120.
14. ІМФЕ. — Ф. 6—2. — Од. зб. 23/2. — С. 50.
15. Боржковський В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 664.
16. Горленко В. П. Кобзари и лирники // Киевская старина. — 1884. — Т. VIII. — С. 24.
17. Романов Е. Р. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение. — М. — 1890. — № 4. — С. 124.
18. Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (сентябрь, октябрь). — С. 316.
19. Там само. — С. 316.
20. Романов Е. Р. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение. — М. — 1890. — № 4. — С. 123.
21. Там само. — С. 119, 122.
Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (сентябрь, октябрь). — С. 710.
22. Ефименко П. Шпитали в Малороссии // Киевская старина. — 1883. — Т. V (апрель). — С. 710.
23. Там само.
24. Сумцов Н. Ф. Шпиталь в Боромле // Киевская старина. — 1883. — Т. VII. — С. 301.
Романов Е. Р. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение. — М. — 1890. — № 4. — С. 121, 122.
25. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 805. — С. 13.
26. Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (сентябрь, октябрь). — С. 314.
27. Горленко В. П. Кобзари и лирники // Киевская старина. — 1884. — Т. VIII. — С. 24.
28. Романов Е. Р. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение. — М. — 1890. — № 4. — С. 119.
29. Там само.
30. Там само.
31. Боржковський В. Лирники // Киевская старина. — Т. IX. — 1889. — С. 654.
32. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря — Львів. — 1894. — № 1. — С. 258.
33. Малинка А. Н. Кобзари и лирники. — Чернигов: Издание земского собрания Черниговской губернии. — 1903. — С. 2.
34. Горленко В. П. Кобзари и лирники // Киевская старина. — 1884. — Т. VIII. — С. 24.
Боржковський В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 653.

35. Малинка О. Н. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. — К. — 1928. — № 8. — С. 107.
36. Квітка К. В. Професійні народні співці та музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту. Харків: УАН. — 1924. — С. 2.
37. Гримич М. Виконавці українських дум // Родовід. — 1992. — № 3. — С. 15.
38. Хоткевич Г. М. До історії кобзарської справи // Червоний шлях. — Харків. — 1927. — С. 63.
39. Хоткевич Г. М. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. — 1903. — № 2. — С. 97.
40. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 112–113.
41. Там само. — С. 110.
42. ІМФЕ. — Ф. 6–5. — Од. зб. 203/4. — С. 1 зв.
43. Петров П. Е. К репертуарам лирников. — Нежин. — 1913. — Выпуск 1. — С. 4.
44. Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 116, 117.
45. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. — Львів. — 1894. — № 1. — С. 258.
46. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. — Харків, Київ: ДВУ. — 1930. — С. 42.
47. ІМФЕ. — Ф. 8–4. — Од. зб. 338. — С. 41.
48. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. — Львів. — 1894. — № 1. — С. 258.
49. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. — Львів. — 1894. — № 1. — С. 8.
50. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII, апрель. — С. 209.
51. Петров П. Е. К репертуарам лирников. — Нежин. — 1913. — Выпуск 1. — С. 6.
52. Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 116.
53. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. — Львів. — 1894. — № 1. — С. 258.
54. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 653.
55. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — СПб. — 1836. — Т. 1. — С. 56.
56. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 653.
57. Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 112.
58. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. — Чернигов: Типография губернского управления. — 1899. — С. 15.
59. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк

- // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 2.
60. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. — Харків, Київ: ДВУ. — 1930. — С. 41.
61. Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (сентябрь, октябрь). — С. 313, 314.
62. Там само. — С. 1.
- Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 112.
63. Там само. — С. 1.
- Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 112.
64. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 6, 7.
65. Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (сентябрь, октябрь). — С. 313.
66. Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 112.
67. Устав киевского цирюльнического цеха 1767 года // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (ноябрь). — С. 471.
68. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 913. — С. 1.
69. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 7.
70. Там само. — С. 7.
71. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. — Львів. — 1894. — № 1. — С. 260.
72. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 6.
73. ІМФЕ. — Ф. 8—4. — Од. зб. 338. — С. 46—47.
74. Там само. — С. 28—30.
75. Там само. — С. 39 а.
76. Грузинский А. К. Из этнографических наблюдений в Рычицком уезде Минской губернии. // Этнографическое обозрение. — М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1891. — № 4. — С. 150.
77. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. — Харків, Київ: ДВУ. — 1930. — С. 38.

78. Гримич М. Виконавці українських дум // Родовід. — 1992. — № 3. — С. 15.
79. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII (апрель). — С. 304.
80. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 671.
81. Там само. — С. 658.
82. ІМФЕ. — Ф. 8-4. — Од. зб. 338. — С. 47.
83. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII (апрель). — С. 304.
84. ІМФЕ. — Ф. 8-4. — Од. зб. 338. — С. 10.
85. ІМФЕ. — Ф. 6-5. — Од. зб. 203/4. — С. 3 зв.
86. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. — Чернигов: Типография губернского управления. — 1899. — С. 15.
87. ІМФЕ. — Ф. 8-4. — Од. зб. 338. — С. 43.
88. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 113.
89. Там само. — С. 115.
90. Там само. — С. 116.
91. Грузинский А. К. Из этнографических наблюдений в Рычицком уезде Минской губернии. // Этнографическое обозрение. — М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1891. — № 4. — С. 150.
92. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 657.
93. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. — Харків, Київ: ДВУ. — 1930. — С. 42.
94. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. — Львів. — 1894. — № 1. — С. 259.
95. Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 113–114.
96. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. — Харків, Київ: ДВУ. — 1930. — С. 41.
97. Там само. — С. 41.
98. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. — Харьков: Печатное дело. — 1902. — С. 37.
99. Малинка О. М. Кобзари и лирники. — Чернигов: Издательство земского собрания Черниговской губернии. — 1903. — С. 10.
100. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 122.
101. Малинка А. Н. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. — К. — 1928. — С. 105.
102. Там само. — С. 106.
103. ІМФЕ. — Ф. 8-4. — Од. зб. 338. — С. 28.
104. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 670.
105. Там само.

106. Малинка А. Н. Кобзари С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. — К. — 1928. — С. 106.
107. Там само. — С. 107.
108. Там само. — С. 123.
109. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — СПб. — 1836. — Т. 1. — С. 7.
110. Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (сентябрь, октябрь). — С. 314.
111. ІМФЕ. — Ф. 8—4. — Од. зб. 338. — С. 63.
112. Там само. — С. 10.
113. Там само. — С. 42.
114. ІМФЕ. — Ф. 6—2. — Од. зб. 23/2. — С. 70.
115. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 115.
116. Горленко В. П. Кобзари и лирники // Киевская старина. — 1884. — Т. VIII. — С. 135.
117. Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 113.
118. Грузинский А. К. Из этнографических наблюдений в Рычицком уезде Минской губернии. // Этнографическое обозрение. — М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1891. — № 4. — С. 150.
119. Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (сентябрь, октябрь). — С. 313.
120. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. — Чернигов: Типография губернского управления. — 1899. — С. 15.
121. Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 115.
122. Грузинский А. К. Из этнографических наблюдений в Рычицком уезде Минской губернии. // Этнографическое обозрение. — М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1891. — № 4. — С. 150.
123. Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 113.
- Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (сентябрь, октябрь). — С. 314.
124. Там само.
125. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. — Чернигов: Типография губернского управления. — 1899. — С. 15.
126. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 764. — С. 1.
127. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. — Львів. — 1894. — № 1. — С. 259.
128. Там само. — С. 7.
129. Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (сентябрь, октябрь). — С. 314.

130. Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 113.
131. Грузинский А. К. Из этнографических наблюдений в Рычицком уезде Минской губернии. // Этнографическое обозрение. — М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1891. — № 4. — С. 150.
132. Корнилович М. И. Из области местного народного творчества // Киевская старина. — 1898. — Т. LXIII. — С. 9.
133. Горленко В. П. Кобзари и лирники // Киевская старина. — 1884. — Т. VIII. — С. 30.
134. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII (апрель). — С. 309.
135. Малинка А. Н. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. — К. — 1928. — С. 105.
136. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 672.
137. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. — Чернигов: Типография губернского управления. — 1899. — С. 70.
138. Грузинский А. К. Из этнографических наблюдений в Рычицком уезде Минской губернии. // Этнографическое обозрение. — М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1891. — № 4— С. 149.
139. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 668.
140. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — Спб. — 1836. — Т. 1. — С. 9.
141. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII (апрель). — С. 308.
142. Там само. — С. 307.
143. Там само. — С. 308.
144. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 654.
145. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — Спб. — 1836. — Т. 1. — С. 10, 41.
146. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 670.
147. ІМФЕ. — Ф. 6—2. — Од. зб. 23/2. — С. 72.
148. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. — Чернигов: Типография губернского управления. — 1899. — С. 70.
149. ІМФЕ. — Ф. 6—2. — Од. зб. 23/2. — С. 72.
150. Кирдан Б. Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. — К.: Музична Україна. — 1980. — С. 96.
151. Малинка О. М. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. — К. 1928. — С. 105.
152. Там само. — С. 106.
153. Там само. — С. 128.
154. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 668.
155. Там само. — С. 672.

156. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII (апрель). — С. 309.
157. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — СПб. — 1836. — Т. 1. — С. 13.
158. ІМФЕ. — Ф. 6—2. — Од. зб. 23/2. — С. 71.
159. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 902. — С. 3 зв.
160. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. — К. — 1874. — С. 110.
161. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 655.
162. Житецький П. Г. Про українські народні думи. — К. — 1919. — С. 106.
163. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 591. — С. 17.
164. Малинка А. Н. Лирник Андрей Корниенко // Киевская старина. — 1895. — Т. I. — Кн. 9. — С. 40.
165. Грузинский А. К. Из этнографических наблюдений в Рычицком уезде Минской губернии // Этнографическое обозрение. — М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1891. — № 4. — С. 152.
166. Корнилович М. И. Из области местного народного творчества // Киевская старина. — 1898. — Т. LXIII. — С. 40.
167. Романов Е. Р. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение. — М. — 1890. — № 4 — С. 123.
168. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. — Харьков: Печатное дело. — 1902. — С. 37.
169. Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Т. 13. Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического съезда. Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина. — Т. 1. — Ч. I—II. — Харьков: Типография кн. Гагарина. — 1902. — С. 124.
170. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 661.
171. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 591. — С. 31.
172. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 662.
173. Там само. — С. 661.
174. Там само. — С. 665.
175. Там само. — С. 663.
176. Там само. — С. 665.
177. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — Спб. — 1836. — Т. 1. — С. 45.
178. Там само. — С. 51.
179. Там само. — С. 45.
180. Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. 13. Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического съезда.

- Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина. Т. 1. — Ч. I—II. — Харьков: Типография кн. Гагарина. — 1902. — С. 122.
181. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. — Харьков: Печатное дело. — 1902. — С. 37.
182. Абрамов. И. Черниговские малороссы. Быт и песни населения Глуховского уезда. — СПб. — 1905. — С. 35.
183. Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 110.
184. Горленко В. П. Кобзари и лирники // Киевская старина. — 1884. — Т. VIII. — С. 30.
185. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 654.
186. Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник Харьковско-го историко-филологического общества. Т. 13. Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического съезда. Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина. Т. 1. — Ч. I—II. — Харьков.: Типография кн. Гагарина. — 1902. — С. 131.
187. Малинка А. Н. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. — К. — 1928. — С. 123.
188. Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874. — С. 11—12.
189. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 810. — С. 3 зв.
190. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 653.
191. Там само. — С. 673, 674, 667.
192. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 6.
193. Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник Харьковско-го историко-филологического общества. Т. 13. Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического съезда. Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина. Т. 1. — Ч. I—II. — Харьков: Типография кн. Гагарина. — 1902. — С. 122.
194. Там само. — С. 129.
195. Малинка А. Н. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. — К. — 1928. — С. 123.
196. Мартынович П. Украинские записи. — К. — 1905. — С. 76.
197. ІМФЕ. — Ф. 6—2. — Од. зб. 23/2. — С. 70, 71.
198. Грузинский А. К. Из этнографических наблюдений в Рычицком уезде Минской губернии // Этнографическое обозрение. — М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1891. — № 4. — С. 151.
199. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — СПб.: Типография Александра Якобсона. — 1836. — Т. 1. — С. 8.

200. Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Т. 13. — Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического съезда. Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина. Т. 1. — Ч. I—II. — Харьков: Типография кн. Гагарина. — 1902. — С. 122.
201. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII (апрель). — С. 102.
202. Сперанский М. Южно-Русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 110.
203. Горленко В. П. Бандурист Иван Крюковский // Киевская старина. — 1882. — Т. IV. — С. 485.
204. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 760. — С. 6.
205. Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Т. 13. — Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического съезда. Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина. Т. 1. — Ч. I—II. — Харьков: Типография кн. Гагарина. — 1902. — С. 125.
206. Там само. — С. 125.
207. Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874. — С. 8.
208. Чикаленко Е. Лирник Василий Мороз // Киевская старина. — 1896. — Т. III. — С. 87.
209. ІМФЕ. — Ф. 6—4. — Од. зб. 185. — С. 1.
210. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. — Харьков: Печатное дело. — 1902. — С. 37.
211. Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Т. 13. — Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического съезда. Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина. Т. 1. — Ч. I—II. — Харьков: Типография «Печатное дело» кн. Гагарина. — 1902. — С. 131.
212. Хоткевич Г. М. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. — 1903. — № 2. — С. 102.
213. ІМФЕ. — Ф. 6—2. — Од. зб. 23/2. — С. 69.
214. Малинка А. Н. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. — К. — 1928. — С. 128.
215. Русов А. А. Торбанисты Грегор, Каэтан, Франц Видорты // Киевская старина. — 1892. — Т. XXXVI (март). — С. 338.
216. Малинка О. М. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. — К. — 1928. — С. 106.
217. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — Спб. — 1836. — Т. 1. — С. 9.
218. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 663, 664.
219. Малинка А. Н. Кобзари и лирники. — Чернігів. — 1903. — С. 6.

220. Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Т. 13. — Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического съезда. Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина. Т. 1. — Ч. I—II. — Харьков: Типография кн. Гагарина. — 1902. — С. 124.
221. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. — Львів. — 1894. — № 1. — С. 260.
222. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 663, 664.
223. Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Т. 13. — Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического съезда. Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина. Т. 1. — Ч. I—II. — Харьков: Типография кн. Гагарина. — 1902. — С. 123, 124.
224. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 662.
225. Там само. — С. 663.
226. Там само.

IV. ПРОФЕСІЙНА МОВА СТАРЦІВ

1. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 767. — С. 1.
2. Горняткевич А. Віддзеркалення лірницько-кобзарського побуту в лебійській мові // К.: Посвіт. — 1994 — № 2. — С. 34.
3. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 659, 706.
4. Вікторін К. Дідовска (жебраука) мова // Львів. — Зоря. — 1886. — № 13, 14 (липень). — С. 238.
5. Там само. — С. 237.
6. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. — Зоря. — 1894. — № 1. — С. 284.
7. Там само. — С. 345.
8. Там само. — С. 284.
9. Там само. — С. 345.
10. Там само. — С. 326.
Вікторін К. Дідовска (жебраука) мова // Львів. — Зоря. — 1886. — № 13, 14 (липень). — С. 238.
11. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Буцацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 9.
12. Романов Е П. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение. Кн. VII. — М.:

- Издание отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1890. — № 4. — С. 131.
13. Вікторін К. Дідовска (жебрацка) мова // Львів. — Зоря. — 1886. — № 13, 14 (липень). — С. 237.
14. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. — Зоря. — 1894. — № 1. — С. 284.
15. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 659.
16. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 7.
17. Там само. — С. 8.
18. Там само. — С. 8.
19. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. Чернигов: Типография губернского управления. — 1899. — С. 21–22.
20. Романов Е. П. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение. — Кн. VII. — М.: Издание отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1890. — № 4 — С. 118.
21. Малинка А. Н. Кобзари и лирники. — Чернигов: Издательство земского собрания Черниговской губернии. — 1903. — С. 6.
22. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 767. — С. 1.
23. ІМФЕ. — Ф. 6–4. — Од. зб. 161а/4. — С. 1.
24. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 659.
25. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. — Зоря. — 1894. — № 1. — С. 284.
26. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. — Чернигов: Типография губернского управления. — 1899 — С. 21.
27. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 659.
28. Романов Е. П. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение. М.: Издание отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1890. — Кн. VII. — № 4. — С. 1.
29. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. — Зоря. — 1894. — № 1 — С. 285.
30. Там само.
31. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. — Чернигов: Типография губернского управления. — 1899. — С. 22.
32. Вікторін К. Дідовска (жебрацка) мова // Львів. — Зоря. — 1886. — № 13, 14 (липень). — С. 257.
33. Там само. — С. 237.
34. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 660.
35. Романов Е. П. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение. — М.:

- Издание отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1890. — Кн. VII. — № 4. — С. 126.
36. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. — Чернигов: Типография губернского управления. — 1899. — С. 61.
37. Там само. — С. 67.
38. Там само. — С. 80.
39. Там само. — С. 81.
40. Сумцов Н. Ф. Заметки о малорусских думах и духовных виршах // Этнографическое обозрение. — М. — 1895. — Кн. XXIV. — С. 106.
41. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. — Чернигов: Типография губернского управления. — 1899. — С. 47–49, 67, 80–81.
42. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. — Зоря. — 1894. — № 1. — С. 285.
43. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 775. — С. 21–22.
44. Горбач О. Арго українських лірників. — Мюнхен: Logos. — 1957. — С. 12–42.
45. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. — Чернигов: Типография губернского управления. — 1899. — С. 46–47.
46. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. — Зоря. — 1894. — № 1. — С. 286.
47. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 660.
48. Там само. — С. 659.
49. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 7–8.
50. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 767. — С. 6.
51. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 940. — С. 4–12.
52. ІМФЕ. — Ф. 6–4. — Од. зб. 161а/4. — С. 1–5.
53. Вікторін К. Дідовска (жебрацка) мова // Львів. — Зоря. — 1886. — № 13, 14 (липень). — С. 238.
54. Горняткевич А. Віддзеркалення лірницько-кобзарського побуту в лебійській мові // К.: Посвіт. — 1994. — № 2. — С. 36.
55. Записки о Южной Руси. Издал П. Кулиш. СПб.: Типография Якобсона. — 1836. — Т. 1. — С. 235.

V.

СИСТЕМА НАВЧАННЯ СТАРЦІВ

1. Кудринский Ф. Философ без системы. Опыт характеристики Григория Саввича Сковороды. — К. — 1898. — С. 65.
2. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 810. — С. 1.

3. Там само. – С. 2 зв.
4. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – ОД. зб. 23/2. – С. 59.
5. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 14.
6. Там само. – С. 14 зв–15.
7. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. – К. – 1904. – С. 110, 111.
8. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. – Харьков: Печатное дело. – 1902. – С. 37.
9. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. – 1889. – Т. IX. – С. 654.
10. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 16.
11. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 565. – С. 53.
12. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 591. – С. 1.
13. Кобзари и лирники Киевской губернии в 1903 году. Под общей редакцией В. Н. Доманицкого. – К. – 1904. – С. 35.
14. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – ОД. зб. 23/2. – С. 49.
15. Правдюк А. Кобзарь Егор Мовчан. – М.: Музыка. – 1966. – С. 36.
16. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 903. – С. 12.
17. Малинка А. Н. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. – К. – 1928. – С. 107.
18. Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. – Т. 13. – Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического съезда. Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина. – Харьков: Типография «Печатное дело» кн. Гагарина. – 1902. – Т. 1. – Ч. I–II. – С. 122.
19. Горленко В. П. Кобзари и лирники // Киевская старина. – 1884. – Т. VIII. – С. 30.
20. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. – Харьков: Печатное дело. – 1902. – С. 37.
21. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. – Чернигов: Типография губернского управления. – 1899. – С. 1.
22. Русов А. А. Остап Вересай – один из последних кобзарей малорусских. – К. – 1874. – С. 17.
23. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – ОД. зб. 23/2. – С. 71.
24. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. – 1902. – Т. LXXVII (апрель). – С. 312.
25. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 1–49.
26. Русов А. А. Остап Вересай – один из последних кобзарей малорусских. – К. – 1874. – С. 10.
27. Малинка А. Н. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. – К. – 1928. – С. 105.
28. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. – 1889. – Т. IX. – С. 669.
29. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. – Зоря. – 1894. – № 1 – С. 295.

30. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Т. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 3.
31. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 665.
32. Там само. — С. 665–668.
33. Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874. — С. 16.
34. ІМФЕ. — Ф. 11–3. — Од. зб. 562. — С. 3.
35. Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874. — С. 9.
36. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. — Зоря. — 1894. — № 1 — С. 59.
37. Там само. — С. 259.
38. Там само. — С. 260.
39. ІМФЕ. — Ф. 6–2. — Од. 23/2. — С. 71.
40. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 592. — С. 47.
41. Лирницкие песни. Статья слушателя института И. Ф. Тюменева с предисловием действительного члена Н. П. Рагозина // Вестник археологии и истории издаваемый археологическим институтом. — СПб.: Типография Императорской Академии наук. — 1885. — 4 выпуск. — С. 39.
42. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 654.
43. Там само. — С. 669.
44. Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874. — С. 9.
45. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. — Харьков: Печатное дело. — 1902. — С. 37.
46. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 110.
47. Малинка А. Н. Лирник Андрей Корниенко // Киевская старина. — 1895. — Т. L. — Кн. 9. — С. 54.
48. Малинка А. Н. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. — К. — 1928. — С. 105.
49. Там само. — 106.
50. Там само. — 123.
51. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 110.
52. Чикаленко Е. Лирник Василий Мороз // Киевская старина. — 1896. — Т. LII. — С. 87.
53. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 1.
54. Чикаленко Е. Лирник Василий Мороз // Киевская старина. — 1896. — Т. LII. — С. 87.

55. Там само.
56. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 1.
57. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. — Зоря. — 1894. — № 1 — С. 295.
58. Лирницкие песни. Стаття слухателя інститута И. Ф. Тюменева с предисловием действительного члена Н. П. Рагозина // Вестник археологии и истории издаваемый археологическим институтом. — СПб.: Типография Императорской Академии наук. — 1885. — 4 выпуск. — С. 39–40.
59. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. — Харьков: Печатное дело. — 1902. — С. 37.
60. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Т. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 1.
61. Там само.
62. Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874. — С. 9.
63. Чикаленко Е. Лирник Василий Мороз // Киевская старина. — 1896. — Т. LII. — С. 87.
64. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. — Харьков: Печатное дело. — 1902. — С. 37.
65. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 110.
66. Лирницкие песни. Стаття слухателя інститута И. Ф. Тюменева с предисловием действительного члена Н. П. Рагозина // Вестник археологии и истории издаваемый археологическим институтом. — СПб.: Типография Императорской Академии наук. — 1885. — 4 выпуск. — С. 54.
- Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 3.
- Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — Т. IX. — 1889. — С. 655.
- Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874. — С. 9.
- Малинка А. Н. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. — К. — 1928. — С. 123, 128.
67. Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874. — С. 13.

68. Чикаленко Е. Лирник Василий Мороз // Киевская старина. – 1896. – Т. ЛІІ. – С. 87.
69. Русов А. А. Остап Вересай – один из последних кобзарей малорусских. – К. – 1874. – С. 9.
70. Малинка А. Н. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. – К. – 1928. – С. 106.
71. Русов А. А. Остап Вересай – один из последних кобзарей малорусских. – К. – 1874. – С. 12.
72. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. – 1889. – Т. ІХ. – С. 675.
73. Чикаленко Е. Лирник Василий Мороз // Киевская старина. – 1896. – Т. ЛІІ. – С. 87.
74. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. – Зоря. – 1894. – № 1 – С. 260.
75. Записки о Южной Руси. Издал П. Кулиш. – СПб.: В типографии Александра Якобсона. – 1836. – Т. 1. – С. 2.
76. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – СПб.: Типография Э. Арнольда. – 1891. – С. 51.
77. Там само. – С. 98, 106, 126.
78. Там само. – С. 130, 131, 134, 135.
79. Там само. – С. 100, 131, 134.
80. Ефименко П. Школа для обучения певчих назначавшихся ко двору // Киевская старина. – 1883. – Т. VI. – май. – С. 169.
81. Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. – Т. 13. Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического съезда. Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина. – Харьков: Типография «Печатное дело» кн. Гагарина. – 1902. – Т. 1. – Ч. I–II. – С. 125
82. ІМФЕ. – Ф. 6–4. – Од. зб. 183. – С. 46.
83. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 764. – С. 2 зв.
84. ІМФЕ. – Ф. 11–3. – Од. зб. 562. – С. 3.
85. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 810. – С. 5.
86. Там само.
87. Там само. – С. 14 зв.
88. Там само. – С. 15.
89. Там само. – С. 14 зв.
90. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 592. – С. 47.
91. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 592. – С. 104.
92. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. – Зоря. – 1894. – № 1 – С. 295.
93. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Т. Шевченка під редакцією М. Грушевського. – Львів. – 1896. – Т. 11. – С. 2.
94. Там само. – С. 52.
95. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 23/2. – С. 50-а.

96. ІМФЕ. – Ф. 6–5. – ОД. зб. 203/4. – С. 3.
 97. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – ОД. зб. 23/2. – С. 67.
 98. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 564. – С. 1–5.
 ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 565. – С. 2.
 ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 592. – С. 10–34.
 ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 1–5.
 ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 868. – С. 3–5.
 ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 940. – С. 1–13.
 99. ІМФЕ. – Ф. 11–3. – ОД. зб. 562. – С. 3.
 ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 763. – С. 3.
 ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 1–2 зв.
 100. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 699. – С. 11, 27.
 ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 673. – С. 21.
 ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 601. – С. 7 зв.
 ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 592. – С. 16 зв., 21 зв., 25 зв.
 101. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – ОД. зб. 23/2. – С. 36.
 102. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 54.

VI.
 ЖАНРИ Й ТЕМАТИКА
 СТАРЦІВСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ

1. Русов А. А. Остап Вересай – один из последних кобзарей малорусских. – К. – 1874. – С. 13.
 2. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 805. – С. 7 зв.
 3. Мартынович П. Украинские записи. – К. – 1906. – С. 284.
 4. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 673. – С. 22.
 5. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. – Зоря. – 1894. – № 1 – С. 295.
 6. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. – 1889. – Т. IX. – С. 655.
 7. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 902. – С. 3.
 8. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 673. – С. 22.
 9. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 715. – С. 8.
 10. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – ОД. зб. 29/2. – С. 54.
 11. Мартынович П. Украинские записи. – К. – 1906. – С. 284.
 12. Житецький П. Г. Про українські народні думи. – К. – 1919. – С. 106.
 13. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. – 1889. – Т. IX. – С. 655.
 14. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. – К. – 1874. – С. IV.

15. Малинка А. Кобзарь Петр Гарасько и лирник Максим Прищенко // Киевская старина. — 1893. — XLIII. — С. 441.
16. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 589. — С. 17-18.
17. ІМФЕ. — Ф. 6-2. — Од. зб. 23/2. — С. 54.
18. ІМФЕ. — Ф. 11-3. — Од. зб. 562. — С. 1.
19. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 940. — С. 2.
20. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. — К. — 1874. — С. IV.
21. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 589. — С. 18.
22. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 941. — С. 13-14 зв.
23. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 810. — С. 3.
24. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 589. — С. 17.
25. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Т. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 5.
26. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 659.
27. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 589. — С. 1 зв.
28. Записки о Южной Руси. Издал П. Кулиш. — СПб.: Типография Александра Якобсона. — 1836. — Т. 1. — С. 47.
29. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 860. — С. 1.
30. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 874. — С. 1.
31. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 592. — С. 104.
32. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 810. — С. 1.
33. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 902. — С. 1.
34. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 874. — С. 37.
35. Лирницкие песни. Статья слушателя института И. Ф. Тюменева с предисловием действительного члена Н. П. Рагозина // Вестник археологии и истории издаваемый археологическим институтом. — СПб.: Типография Императорской Академии наук. — 1885. — 4 выпуск. — С. 39, 40.
36. Грузинский А. К. Из этнографических наблюдений в Речицком уезде Минской губернии // Этнографическое обозрение. — М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1891. — № 4. — С. 152.
37. Лірники. Студія Кирила Студинського // Львів. — Зоря. — 1894. — № 1. — С. 295.
38. ІМФЕ. — Ф. 6-2. — Од. зб. 23/2. — С. 50.
39. Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Т. 13. — Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического

- сьезда. Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина. — Харьков: Типография «Печатное дело» кн. Гагарина. — 1902. — Т. 1. — Ч. 1–11. — С. 21.
40. Тиховский П. Кобзари Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Харьков. — 1902. — Т. 13. — № 61. — С. 136.
41. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. — Харьков: Печатное дело. — 1902. — С. 37.
42. ІМФЕ. — Ф. 6–2. — Од. зб. 23/2. — С. 71.
43. Нюстрем Е. Библейский словарь (энциклопедический словарь). — СПб.: Логос. — 1995. — С. 363.
44. Український кант XVII–XVIII століття. Упорядкував Л. В. Івченко. — К.: Музична Україна. — 1990. — С. 4.
45. Штейнпресс Б. С. Ямпольский И. М. Энциклопедический музыкальный словарь. — М.: Советская энциклопедия. — 1966. — С. 414.
46. Романов Е. Р. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («Любецкий лемент») // Этнографическое обозрение. — М. — 1890. — № 4. — С. 116.
47. Ліра і її мотиви. Зібрав на Київщині П. Демуцький. — К.: Нотнопечатня и друкарня Фундуклеевская 22. — 1903. — С. 40, 41, 44.
Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. — К. — 1874. — С. 89–90.
48. Ліра і її мотиви. Зібрав на Київщині П. Демуцький. — К.: Нотнопечатня и друкарня Фундуклеевская 22. — 1903. — С. 1–4.
Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. — К. — 1874. — С. 86.
49. Ліра і її мотиви. Зібрав на Київщині П. Демуцький. — К.: Нотнопечатня и друкарня Фундуклеевская 22. — 1903. — С. 6.
50. Там само. — С. 8.
51. Там само. — С. 7.
52. Там само. — С. 15.
53. Там само. — С. 23–24.
54. Там само. — С. 25.
55. Там само. — С. 26.
56. Там само. — С. 27.
57. Там само. — С. 30.
58. Там само. — С. 31.
59. Там само. — С. 52–53.
60. Там само. — С. 47.

Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. — К. — 1874. — С. 83–84.

61. Ліра і її мотиви. Зібрав на Київщині П. Демуцький. — К. Нотнопечатия и друкарня Фундуклеевская 22. — 1903. — С. 54–55.
Лирницькіє песни. Стаття слухателя інститута І. Ф. Тюменева с предисловием действительного члена Н. П. Рагозина // Вестник археологии и истории издаваемый археологическим институтом. — СПб.: Типография Императорской Академии наук. — 1885. — 4 выпуск. — С. 51–52.
62. Ліра і її мотиви. Зібрав на Київщині П. Демуцький. — К.: Нотнопечатия и друкарня Фундуклеевская 22. — 1903. — С. 10–12.
63. Там само. — С. 18.
64. Там само. — С. 22.
65. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 592. — С. 10–37.
66. Там само. — С. 29.
67. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 160–167.
68. Хоткевич Г. М. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. — М. — 1903. — № 2. — С. 94.
69. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII (апрель). — С. 308.
70. Там само. — С. 307.
71. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К. — 1969. — С. 58.
72. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 592. — С. 29 зв.
73. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 589. — С. 31.
74. ІМФЕ. — Ф. 6–2. — Од. зб. 23/2. — С. 52–53.
75. ІМФЕ. — Ф. 6–5. — Од. зб. 203/4. — С. 4.
76. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 596. — С. 4 зв.
77. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 592. — С. 53.
78. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII (апрель). — С. 209.
79. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 592. — С. 47.
80. ІМФЕ. — Ф. 11–3. — Од. зб. 562. — С. 2–3.
81. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 565. — С. 2, 10 зв.
82. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 724. — С. 23.
83. Там само. — С. 42–43.
84. ІМФЕ. — Ф. 6–2. — Од. зб. 23/2. — С. 65.
85. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 565. — С. 11 зв.
86. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 941. — С. 4 зв.
87. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 810. — С. 4 зв.
88. Там само. — С. 8
89. ІМФЕ. — Ф. 8–4. — Од. зб. 338. — С. 23.
90. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 810. — С. 15.

91. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым
// Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. — К. — 1874. — С. 69, 72, 74.
92. Житецкий П. М Мысли о народных малорусских думах. — К.: Издательство редакции журнала «Киевская старина». — 1893. — С. 189.
93. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К. — 1969. — С. 263.
94. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым
// Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. — К. — 1874. — С. 61.
95. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К. — 1969. — С. 270.
96. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым
// Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. — К. — 1874. — С. 64.
97. Там само. — С. 76.
98. Житецкий П. М Мысли о народных малорусских думах. — К.: Издательство редакции журнала «Киевская старина». — 1893. — С. 203.
99. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 565. — С. 7.
100. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 592. — С. 2 зв.
101. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 565. — С. 4.
102. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 592. — С. 3 зв.
103. Мартынович П. Украинские записи. — К. — 1906. — С. 6.
104. Народные южно-русские песни. Издал А. Метлинский. — К. — 1854. — С. 441.
105. Там само.
106. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 565. — С. 7.
107. Там само. — С. 4.
108. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 592. — С. 2 зв.
109. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 565. — С. 9 зв.
110. Там само. — С. 44.
111. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 601. — С. 3 зв.
112. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 623. — С. 7 зв.
113. Народные южно-русские песни. Издал А. Метлинский. — К. — 1854. — С. 436.
114. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 565. — С. 3.
115. Там само. — С. 4.
116. ІМФЕ. Ф. 11-4. — Од. зб. 592. — С. 2 зв.
117. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 724. — С. 1-2.
118. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 623. — С. 5.
119. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 715. — С. 6 зв.
120. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 724. — С. 7.
121. Там само. — С. 8.
122. Там само. — С. 8 зв.
123. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 724. — С. 17 зв., 19.

124. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 763. – С. 3.
125. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым // Записки Юго-западного отделения Императорского русского географического общества. – К. – 1874. – С. 64, 69, 72, 74, 76, 79.
126. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 565. – С. 3–5, 7, 9 зв., 10, 11 зв.
127. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 592. – С. 2 зв., 3 зв., 7 зв.
128. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К. – 1969. – С. 494, 497, 500.
129. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 565. – С. 44, 46, 47, 49 зв.
130. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К. – 1969. – С. 269, 272, 274, 282.
131. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 601. – С. 2–7 зв.
132. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 763. – С. 3.
133. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 805. – С. 3.
134. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 953. – С. 1–3.
135. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К. – 1969. – С. 285.
136. Там само. – С. 501.
137. Хоткевич Г. М. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. – 1903. – № 2. – С. 96.
138. ІМФЕ. – Ф. 6–4. – Од. зб. 185. – С. 38.
139. ІМФЕ. – Ф. 6–2., Од. зб. 23/2. – С. 51.
140. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. – Харьков: Печатное дело. – 1902. – С. 6.
141. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. – 1902. – Т. LXXVII (апрель). – С. 308.
142. Русов А. А. Остап Вересай – один из последних кобзарей малорусских. – К. – 1874. – С. 6.
143. Малинка А. Н. Кобзари и лирники (Терентий Пархоменко, Никифор Дудка и Алексей Побегайло). – Чернигов: Изд. «Земского сборника Черниговской губернии. – 1903. – С. 9–10.
144. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 23/ 2. – С. 54.
145. Там само. – С. 53.
146. Там само. – С. 54.

VII.
 МУЗИЧНА ТА ВИКОНАВСЬКА
 САМОБУТНІСТЬ СПІВУ КОБЗАРІВ,
 БАНДУРИСТІВ ТА ЛІРНИКІВ

1. Лысенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем. – К. – 1874. – С. 55.

2. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Исследование П. П. Сокальского. — Харьков: Типография Адольфа Дарре. — 1888. — С. 177.
3. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Ал. С. Фаминцына. — СПб.: Типогр. Э. Арнгольда. — 1891. — С. 153.
4. Там само. — С. 154.
5. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Т. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 3.
6. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 804. — С. 46 зв.
7. ІМФЕ. — Ф. 6-5. — Од. зб. 203/4. — С. 1 зв., 2 зв.
8. ІМФЕ. — Ф. 6-2. — Од. зб. 23/2. — С. 68.
9. ІМФЕ. — Ф. 6-4. — Од. зб. 136. — С. 5.
10. ІМФЕ. — Ф. 6-4. — Од. зб. 185. — С. 30.
11. Там само. — С. 38.
12. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым. Ноты к думам и песням исполняемым О. Вересаем // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. — К. — 1874. — С. 11.
13. Там само. — С. 12.
14. Там само. — С. 13.
15. Лысенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем. — К. — 1874. — С. 47.
16. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым. Ноты к думам и песням исполняемым О. Вересаем // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. — К. — 1874. — С. 14-17.
17. Там само. — С. 19.
18. Там само. — С. 302.
19. Там само. — С. 303.
20. Ліра і її мотиви. Зібрав на Київщині П. Демуцький. — К.: Нотнопечатня і друкарня Фундуклеєвська 22. — 1903. — С. 43.
21. Там само. — С. 34.
22. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К. — 1969. — С. 521.
23. Там само. — С. 295.
24. Там само. — С. 299.
25. ІМФЕ. — Ф. 6-2. — Од. зб. 23/2. — С. 66.
26. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым. Ноты к думам и песням исполняемым О. Вересаем // Записки Юго-Западного

- отделения Императорского русского географического общества. — К. — 1874. — С. 25, 26, 28.
27. ІМФЕ. — Ф. 6-2. — Од. зб. 23/2. — С. 64-65.
28. Грица С. Й. Традиція та імпровізація в пісенному виконавстві (на матеріалі українських дум) // Бандура. — 1990. — № 52. — С. 5.
29. ІМФЕ. — Ф. 6-2. — Од. зб. 23/2. — С. 66-67.
30. Лысенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем. — К. — 1874 — С. 42.
31. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К. — 1969. — С. 29.
32. Там само. — С. 38.
33. Лысенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем. — К. — 1874. — С. 42.
34. Там само. — С. 11-13, 37.
35. Лысенко М. В. Дума про Хмельницького та Барабаша // Киевская старина. — 1888. — Т. XXII. — С. 15.
36. Лысенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем. — К. — 1874. — С. 43-44.
37. Там само. — С. 42, 43.
38. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Исследование П. П. Сокальского. — Харьков: Типография Адольфа Дарре. — 1888. — С. 159.
39. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Ал. С. Фаминцына. — СПб.: Типогр. Э. Арнгольда. — 1891. — С. 49.
40. Там само. — С. 154.
41. Грінченко М. О. Українські народні думи // Вибране. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. — 1959. — С. 34.
42. Там само. — С. 26.
43. Там само. — С. 35.
44. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К. — 1969. — С. 37.
45. Там само. — С. 555.
46. Там само. — С. 37.
47. Там само. — С. 75.
48. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. — К.: Наукова думка. — 1979. — С. 211.
49. Там само. — С. 212.
50. Там само. — С. 197.
51. Там само. — С. 60, 64.

52. Миллер О. Малорусския народныя думы и кобзарь Остап Вересай // Древняя и новая Россия.— СПб.: Типография В. И. Грацианскаго. — № 4. — С. 351.
53. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К. — 1969. — С. 37.
54. Колесса Ф. М. Про генезу українських народних дум. — Львів. — 1921. — С. 4.
55. Лысенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем. — К. — 1874. — С. 43.
56. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. — Харків: ДВУ. — 1930. — С. 54.
57. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 565. — С. 9 зв.
58. Гайдай М. Народні голосіння // Етнографічний вісник № 7. — 1928. — С. 67.
59. Там само. — С. 68.
60. Мурзина О. Українське голосіння — афект та формотворення // Проблеми етномузикології.— К. — 1998. — Випуск 1. — С. 80.
61. Там само. — С. 80.
62. Так само. — С. 102.
63. Так само. — С. 81, 82, 83.
64. Гайдай М. Народні голосіння // Етнографічний вісник. — 1928. — № 7. — С. 70.
65. Там само.
66. Мурзина О. Українське голосіння — афект та формотворення // Проблеми етномузикології.— К. — 1998. — Випуск 1. — С. 90.
67. Там само. — С. 92.
68. Там само.
69. Там само. — С. 88.
70. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым. Ноты к думам и песням исполняемым О. Вересаем // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. — К. — 1874. — С. 7.
71. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К. — 1969. — С. 371.
72. Там само. — С. 131.
73. ІМФЕ. — Ф. 6—4. — Од. зб. 194. — С. 68.
74. Грица С. Й. Мелос Української народної епіки. — К.: Наукова думка. — 1979. — С. 64.
75. Там само.
76. Болгарский Д. Ектении. — К.: Свято-Троїцький Іонинський монастирь. — 1999. — С. 7.
77. Там само. — С. 8.
78. Там само.
79. Там само. — С.10.
80. Там само.
81. Там само. — С. 10—13.
82. Колесса Ф. М. Про генезу українських народних дум. — Львів. — 1921. — С. 37.
83. ІМФЕ. — Ф. 6—2. — Од. зб. 23/2. — С. 71.

84. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 940. – С. 2.
 85. Лысенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем. – К. – 1874. – С. 43.
 86. Там само.
 87. Миллер О. Малорусския народныя думы и кобзарь Остап Вересай // Древняя и новая Россия. – СПб.: Типография В. И. Грацианского. – № 4. – С.349.
 88. Костомаров Н. И. Собрание сочинений. – Т. 8. – С. 436.
 89. ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 23/2. – С. 66–67.

VIII.
 ОБРЯДИ ТА РИТУАЛЬНІ ДІЙСТВА
 У СТАРЦІВСЬКОМУ СЕРЕДОВИЦІ

1. Тиханов П. Н. Черниговские старцы. – Чернигов: Типография губернского управления. – 1899. – С. 69.
 2. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. – Харків: ДВУ. – 1930. – С. 120.
 Грузинский А.К. Из этнографических наблюдений в Речицком уезде Минской губернии // Этнографическое обозрение. – М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. – 1891. – № 4.– С. 150.
 Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. – 1883. – Т. VII (сентябрь, октябрь). – С. 313–314.
 3. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 338. – С. 44–47.
 4. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. – Т. LXXVII (апрель). – 1902. – С. 209.
 ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 592. – С. 47 зв.
 5. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменка). – К. – 1904. – С. 114.
 6. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 589. – С. 4.
 7. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. – Т. IX. – 1889. – С. 659.
 8. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. – Львів. – 1896. – Т. 11. – С. 5.
 9. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 902. – С. 1.
 10. Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. – Т. LXXVII (апрель). – 1902. – С. 209.
 11. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 592. – С. 47 зв.
 12. Мартынович П. Украинские записи. – К. – 1905. – С. 76.

13. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 583. – С. 1.
14. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 5 зв.
15. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 16.
16. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 565. – С. 46 зв.
17. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. – Львів. – 1896. – Т. 11. – С. 3.
18. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 565. – С. 57 зв.
- ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 5 зв.
- ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 583. – С. 1.
19. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. – Львів. – 1894. – № 1. – С. 295.
Вікторін. К. Дідовска (жебрацка) мова // Зоря. – 1886. – Липень. – № 13, 14. – С. 237.
20. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. – К. – 1904. – С. 119.
21. Квітка К. До вивчення побуту лірників // Первісне громадянство. – 1926. – С. 122.
22. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. – К. – 1904. – С. 117.
23. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 589–511. – С. 1.
24. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 6 зв.
25. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 565. – С. 53.
26. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. – К. – 1904. – С. 117.
27. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 591. – С. 1.
28. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 15.
29. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. – Львів. – 1896. – Т. 11. – С. 3.
30. Там само. – С. 6.
31. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. – 1889. – Т. IX. – С. 657.
32. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. – Львів. – 1894. – № 1. – С. 295.
Русов А. А. Остап Вересай – один из последних кобзарей малорусских. – К. – 1874. – С. 9.
33. Мартынович. П. Украинские записи. – К. – 1905. – С. 76, 77.
34. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 591. – С. 4.
35. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 5.
36. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 565. – С. 53 зв.
37. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 15, 16.
38. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 591. – С. 4.

39. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 117.
 ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 591. — С. 1.
40. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 941. — С. 15.
41. Там само. — С. 16.
42. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 592. — С. 46 зв.
43. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 591. — С. 1.
44. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 810. — С. 6.
45. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 592. — С. 46 зв.
46. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 810. — С. 7.
47. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 591. — С. 4.
48. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 810. — С. 5 зв.
49. Там само.
50. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 3, 4.
51. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 657.
52. Грузинский А. К. Из этнографических наблюдений в Речицком уезде Минской губернии // Этнографическое обозрение. — М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1891. — № 4. — С. 150.
53. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 591. — С. 4.
54. Квітка К. До вивчення побуту лірників // Первісне громадянство. — 1926. — С. 122.
55. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 810. — С. 5 зв.
56. Там само. — С. 6.
57. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 591. — С. 4.
58. ІМФЕ. — Ф. 8-4. — Од. зб. 338. — С. 49.
59. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 591. — С. 1.
 Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 117.
60. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 3, 4.
61. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 117.
 ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 591. — С. 1.
 ІМФЕ. — Ф. 8-4. — Од. зб. 338. — С. 49.
62. Квітка К. До вивчення побуту лірників // Первісне громадянство. — 1926. — С. 122.
63. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 591. — С. 3.
64. Квітка К. До вивчення побуту лірників // Первісне громадянство. — 1926. — С. 122.

65. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 657.
 Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 113.
 Квітка К. До вивчення побуту лірників // Первісне громадянство. — 1926. — С. 122.
66. ІМФЕ. — Ф. 8-4. — ОД. зб. 338. — С. 49.
67. Там само.
68. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 810. — С. 5 зв.
69. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 591. — С. 2.
70. Там само.
71. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 810. — С. 5 зв.
72. Там само.
73. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 591. — С. 1.
74. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 591. — С. 3 зв.
75. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 810. — С. 5 зв.
76. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 592. — С. 46 зв.
77. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 591. — С. 2.
78. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 810. — С. 7.
79. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 591. — С. 4.
80. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 810. — С. 5.
81. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 810. — С. 5 зв., 6.
82. Мартынович. П. Украинские записи. — К. — 1905. — С. 76.
83. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 594. — С. 1-4.
84. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 810. — С. 7 зв.
- Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 115.
85. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 591. — С. 1 зв.
86. Мартынович. П. Украинские записи. — К. — 1905. — С. 76-77.
87. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 117.
88. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Буцацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 3.
89. Квітка К. До вивчення побуту лірників // Первісне громадянство. — 1926. — С. 122.
90. Там само. — 129.
91. Там само. — 122.
- Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 114, 115, 118.
 Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 658.
 ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 591. — С. 2 зв.
92. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 591. — С. 3 зв.

93. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 591. — С. 4 зв.
 Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 659.
 Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 5.
94. Там само. — С. 4.
 ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 810. — С. 2 зв.
95. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 810. — С. 14 зв.
 Квітка К. До вивчення побуту лірників // Первісне громадянство. — 1926. — С. 129.
 ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 767. — С. 1.
 Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 659.
 Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 119.
96. Там само. — С. 114.
97. ІМФЕ. — Ф. 8–4. — Од. зб. 338. — С. 51.
98. ІМФЕ. — Ф. 8–4. — Од. зб. 338. — С. 52.
99. Там само. — С. 53–55.
100. ІМФЕ. — Ф. 8–4. — Од. зб. 338. — С. 91.
101. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 810. — С. 6.
102. Там само. — С. 2 зв.
 ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 591. — С. 2 зв.
103. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 810. — С. 6 зв.
104. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 810. — С. 12.
105. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 565. — С. 53 зв.
106. Мартынович. П. Украинские записи. — К. — 1905. — С. 76–77.
107. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 113.
108. Мартынович. П. Украинские записи. — К. — 1905. — С. 76–77.
109. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 114.
110. Там само. — С. 113.
111. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 658.
112. Мартынович. П. Украинские записи. — К. — 1905. — С. 76–77.
113. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 657.
 Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 118.
 ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 591. — С. 2 зв.
114. Мартынович. П. Украинские записи. — К. — 1905. — С. 76.
 Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 114.

- Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (сентябрь, октябрь). — С. 313.
115. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 591. — С. 3.
116. Там само.
117. Там само.
118. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 810. — С. 6, 7.
119. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 591. — С. 3.
120. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка під редакцією М. Грушевського. — Львів. — 1896. — Т. 11. — С. 4.
121. Там само. — С. 5.
122. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 658.
123. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904. — С. 115.
124. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 810. — С. 7 зв., 8, 12.
125. Там само. — С. 10, 11, 12.
126. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 810. — С. 12.
127. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 941. — С. 15.
128. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 658.
129. Квітка К. До вивчення побуту лірників // Первісне громадянство. — 1926. — С. 122.
- Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (сентябрь, октябрь). — С. 313—314.
130. Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — С. 657.
131. Лірники. Студія Кирила Студинського // Зоря. — Львів. — 1894. — № 1. — С. 260.
132. Там само. — С. 258.
133. Квітка К. До вивчення побуту лірників // Первісне громадянство. — 1926. — С. 119.
134. Там само. — С. 122.
135. Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874. — С. 16.
136. ІМФЕ. — Ф. 8—4. — Од. зб. 338. — С. 43.
137. Так само. С. 43—87, 91а.
138. Так само. С. 15.
139. Так само. С. 91а.
140. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — Од. зб. 810. — С. 5.

ІХ.
«УСТИЯНСЬКІ КНИГИ» –
УСНІ ПЕРЕКАЗИ «НЕЗРЯЧОЇ БРАТІЇ»

1. ІМФЕ. – Ф. 11–5. – ОД, зб. 1046. – С. 12 зв.
2. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД, зб. 940. – С. 1.
3. Гримич М. Виконавці українських дум // Родовід. – 1992. – № 3. – С. 14–21.
4. Черемський К. Шлях звичаю. – Харків: Глас. – 2002.
5. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД, зб. 338. – С. 8.
6. Там само. – С. 8, 9.
7. Там само. – С. 87.
8. Там само. – С. 92.
9. Там само. – С. 92.
10. Там само. – С. 87–89.
11. Там само. – С. 89–92.
12. Там само. – С. 7.
13. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД, зб. 941. – С. 13.
14. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД, зб. 334. – С. 93.
15. Там само. – С. 15.
16. Там само. – С. 24.
17. Кулиш П. Записки о Южной Руси. – СПб. – 1836. – Т. 1. – С. 51.
18. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД, зб. 941. – С. 17 зв.
19. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД, зб. 338. – С. 30.
20. Так само. С. 1.
21. Так само. С. 83.
22. Так само. С. 25–30.
23. Так само. С. 30.
24. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД, зб. 940. – С. 4.
25. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД, зб. 338. – С. 1.
26. Там само. – С. 2, 5.
27. Там само. – С. 3–4.
28. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД, зб. 776. – С. 4.
29. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД, зб. 338. – С. 13.
30. Гримич М. Виконавці українських дум // Родовід. – 1992. – № 3. – С. 19.
31. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД, зб. 338. – С. 5.
32. ІМФЕ. – Ф. 11–7. – ОД, зб. 776. – С. 4, 4 зв.
33. Там само. – С. 1.
34. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД, зб. 805. – С. 7.
35. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД, зб. 338. – С. 21.
36. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД, зб. 338. – С. 1.
37. Там само. – С. 23.
38. Там само. – С. 1.

39. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 805. – С. 7.
40. Там само. – С. 7.
41. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 705. – С. 2 зв.
42. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 23.
43. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 705. – С. 3.
44. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 781. – С. 7.
45. Там само. – С. 7.
46. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 788. – С. 1.
47. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 795. – С. 3 зв.
48. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 4.
49. Там само. – С. 6.
50. Там само. – С. 6.
51. Там само. – С. 8.
52. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 1.
53. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 31.
54. Там само. – С. 10.
55. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 940. – С. 1, 1 зв.
56. Там само. – С. 1 зв.
57. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 868. – С. 4 зв.
58. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 800. – С. 1.
59. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 868. – С. 3.
60. ІМФЕ. – Ф. 11–5. – ОД. зб. 1363. – С. 1.
61. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 36.
62. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 1.
63. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 860. – С. 1.
64. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 874. – С. 1.
65. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 860. – С. 6.
66. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 10.
67. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 940. – С. 2–3.
68. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 1, 1 зв., 2.
69. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 10.
70. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 940. – С. 3 зв.
71. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 10 зв.
72. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 940. – С. 4.
73. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 11.
74. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 4 зв.
75. Там само. – С. 5 зв.
76. Там само. – С. 4 зв.
77. Там само. – С. 5 зв.
78. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 11.
79. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 8.
80. Там само. – С. 19.



81. Там само. – С. 25 зв.
82. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 12.
83. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 940. – С. 8–8 зв.
84. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 12.
85. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 9.
86. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 13.
87. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 9.
88. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 13.
89. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 38.
90. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 13.
91. Там само. – С. 15.
92. Там само. – С. 31–32.
93. Там само. – С. 16.
94. Там само. – С. 40.
95. Там само. – С. 40.
96. Там само. – С. 21.
97. Там само. – С. 23, 24
98. Там само. – С. 21, 22.
99. Там само. – С. 21.
100. Там само.
101. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 775. – С. 311–313.
102. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 763. – С. 3.
103. ІМФЕ. – Ф. 11–3. – ОД. зб. 562. – С. 3.
104. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 13
105. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 2 зв.
106. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 14 зв.
107. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 2 зв.
108. Там само. – С. 2 зв.–3.
109. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 13, 14.
110. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 940. – С. 4.
111. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 810. – С. 1.
112. Там само.
113. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 874. – С. 1.
114. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 860. – С. 2.
115. Там само. – С. 1, 1 зв.
116. Там само. – С. 1 зв.
117. Там само.
118. Там само. – С. 2.
119. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 874. – С. 2.
120. Там само. – С. 2 зв.
121. Там само. – С. 3.
122. Там само.

123. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 860. – С. 4.
 124. Там само. – С. 6.
 125. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 903. – С. 6–21.
 126. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 874. – С. 1.
 127. ІМФЕ. – Ф. 11–5. – ОД. зб. 1066. – С. 5 зв.
 128. Там само. – С. 8 зв.
 129. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 940. – С. 2 зв.
 130. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 11.
 131. Там само. – С. 6–7.
 132. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 717. – С. 2.
 133. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 914, 73 зв.
 134. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 975. – С. 2.
 135. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 775. – С. 66–78 зв.
 136. Об'явлення Св. Івана Богослова // БІБЛІЯ або книги Святого письма старого
 й нового заповіту.
 137. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 775. – С. 13 зв.
 138. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 775. – С. 148.
 139. Там само. – С. 16 зв.–17.
 140. Там само. – С. 11 зв.–12.
 141. Там само. – С. 24–24 зв.
 142. Там само. – С. 21–24.
 143. Так само. С. 121.
 144. Так само. С. 150 б.
 145. Так само. С. 135.
 146. Так само. С. 78 зв. – 80.
 147. Так само. С. 83.
 148. Так само. С. 84.
 149. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 11.
 150. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 38.
 151. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 881. – С. 11.
 152. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 11–12.
 153. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 775. – С. 21–24.
 154. Там само. – С. 26.
 155. Там само. – С. 31.
 156. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 11.
 157. Так само. С. 11.
 158. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 883. – С. 1–6.
 159. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – ОД. зб. 338. – С. 10–11.
 160. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 775. – С. 30.
 161. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 941. – С. 17–17 зв.
 162. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – ОД. зб. 775. – С. 30–33.
 163. Там само. – С. 33 зв. – 35 зв.

164. Там само.
165. ІМФЕ. — Ф. 8–4. — ОД. зб. 338. — С. 73.
166. ІМФЕ. — Ф. 8–4. — ОД. зб. 338. — С. 73–81.
167. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 941. — С. 15.
168. Там само. — С. 18.
169. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 940. — С. 1 зв.
170. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 941. — С. 16 зв.
171. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 940. — С. 1.
172. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 775. — С. 91 зв.
173. Там само. — С. 24.
174. Там само. — С. 93.
175. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 885. — С. 7.
176. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 981. — С. 2–3.
177. ІМФЕ. — Ф. 6–5. — ОД. зб. 203/4. — С. 2.
178. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 805. — С. 7.
179. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 941. — С. 6–11, 19–26.
 ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 953. — С. 1.
 ІМФЕ. — Ф. 11–5. — ОД. зб. 1246. — С. 2.
 ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 800. — С. 3–8.
 ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 899. — С. 1–21.
 ІМФЕ. — Ф. 8–4. — ОД. зб. 338. — С. 11–14.
180. Там само. — С. 11.
181. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 941. — С. 4 зв.
182. Там само. — С. 8.
183. Там само.
184. Горленко В. Бандурист Иван Крюковский // Киевская старина. — 1882. — Т. IV. — С. 481.
185. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 810. — С. 1–2.
 Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. — Харьков: Печатное дело, 1902. — С. 9.
 Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904.
 Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Буцацького. Зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник. — Львів: Наукове товариство імени Шевченка. — 1896. — Т. II. — С. 2
 ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 941. — С. 8.
 ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 995. — С. 3.
186. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 941. — С. 25 зв.
187. Там само.
188. Там само. — С. 8.
189. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 699. — С. 21 зв.–22.

190. Ткаченко-Петренко Е. Думы в изданиях и исследованиях. — К. — 1907.
191. Дашкевич Н. Несколько следов общения Южной Руси с юго-славянами в литовско-польский период ея истории, между проч., в думах. — К. — 1896. — С. 2.
192. Колесса Ф. М. Про генезу українських народних дум. — Львів. — 1921. — С. 3.
193. Сумцов М. Українські думи. — Львів. — 1914. — С. 2–3.
194. Ткаченко-Петренко Е. Думы в изданиях и исследованиях. — К. — 1907. — С. 4.
195. Сумцов М. Українські думи. — Львів. — 1914. — С. 3.
196. Українська література XVII ст. // Бібліотека української літератури. — К.: Наукова думка. — 1987. — С. 280.
197. Лукашевич П. Малороссийская и червонорусская народные думы и песни. — СПб. — 1836.
198. Ткаченко-Петренко Е. Думы в изданиях и исследованиях. — К. — 1907. — С. 3–4.
199. ІМФЕ. — Ф. 11–3. — ОД. зб. 562. — С. 1 зв.
200. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 592. — С. 9.
201. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 589. — С. 12.
202. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 981. — С. 14 зв.
203. Хоткевич Г. М. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. — Харків. — 1903. — № 2. — С. 96.
204. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 565. — С. 2 зв.
205. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 805. — С. 1.
206. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 565. — С. 9 зв., 51.
ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 599. — С. 2.
207. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 601. — С. 3 зв.
208. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 724. — С. 31.
209. ІМФЕ. — Ф. 6–2. — ОД. зб. 23/2/. — С. 52.
210. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 623. — С. 1–5.
211. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 724. — С. 1.
212. ІМФЕ. — Ф. 8–4. — ОД. зб. 338. — С. 11, 54.
213. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 941. С. 9 зв.
214. ІМФЕ. — Ф. 6–4. — ОД. зб. 194. — С. 58.
215. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 565. — С. 2, 3.
216. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 941. — С. 9 зв.
217. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым // Записки Юго-Западного географического общества. — К. — 1874. — Т. 1. — С. 64.
218. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 565. — С. 44.
219. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 592. — С. 1, 2 зв.
220. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 596. — С. 2.
221. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 673. — С. 4.
222. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 715. — С. 6 зв.
223. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — ОД. зб. 805. — С. 1.

224. ІМФЕ. — Ф. 6—4. — ОД. зб. 194. — С. 23.
225. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 941. — С. 9.
226. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 565. — С. 2, 4.
227. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 592. — С. 3 зв.
228. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К.: Наукова думка. — 1969. — С. 321.
229. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 565. — С. 2.
230. Мартинович П. Украинские записи. — К. — 1905. — С. 37.
231. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 565. — С. 2, 7, 11 зв.
232. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым // Записки Юго-Западного географического общества. — К. — 1874. — Т. 1. — С. 76.
233. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 565. — С. 2.
234. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 601. — С. 2.
235. ІМФЕ. — Ф. 6—4. — ОД. зб. 194. — С. 76.
236. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 592. — С. 3 зв.
237. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 565. — С. 2, 9.
238. ІМФЕ. — Ф. 6—4. — ОД. зб. 194. — С. 68.
239. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 565. — С. 2.
240. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 565. — С. 74.
241. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 601. — С. 3 зв.
242. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 941. — С. 9 зв.
243. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 565. — С. 2.
244. Там само. — С. 49 зв.
245. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные гг. Чубинским и Русовым // Записки Юго-Западного географического общества. — К. — 1874. — Т. 1. — С. 72.
246. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 565. — С. 2.
247. Там само. — С. 49 зв.
248. Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым // Записки Юго-Западного географического общества. — К. — 1874. — Т. 1. — С. 69.
249. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 941. — С. 9 зв.
250. ІМФЕ. — Ф. 6—4. — ОД. зб. 194. — С. 17.
251. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 592. — С. 6.
252. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 601. — С. 5.
253. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 673. — С. 4.
254. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 763. — С. 3.
255. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 953. — С. 2.
256. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 805. — С. 5.
257. ІМФЕ. — Ф. 6—4. — ОД. зб. 194. — С. 44.
258. ІМФЕ. — Ф. 11—4. — ОД. зб. 941. — С. 9 зв.
259. ІМФЕ. — Ф. 6—4. — ОД. зб. 194. — С. 35, 30.

260. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 592. — С. 7 зв.
261. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 953. — С. 3.
262. ІМФЕ. — Ф. 6-4. — ОД. зб. 194. — С. 6.
263. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 623. — С. 3 зв.
264. ІМФЕ. — Ф. 6-5. — ОД. зб. 203/4. — С. 3 зв.
265. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 724. — С. 21 зв.
266. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 565. — С. 46.
267. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 596. — С. 2 зв.
268. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 699. — С. 1.
269. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 601. — С. 2 зв.
270. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 673. — С. 4.
271. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 941. — С. 9 зв.
272. ІМФЕ. — Ф. 6-4. — ОД. зб. 194. — С. 1.
273. Там само. — С. 86.
274. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 623. — С. 2.
275. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 565. — С. 2.
276. Мартинович П. Українские записи. — К. — 1905. — С. 37.
277. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 941. — С. 9 зв.
278. ІМФЕ. — Ф. 11-3. — ОД. зб. 562. — С. 2.
279. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 565. — С. 9 зв., 10.
280. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 623. — С. 5 зв.
281. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 724. — С. 43.
282. ІМФЕ. — Ф. 11-3. — ОД. зб. 562. — С. 2.
283. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 565. — С. 2.
284. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 724. — С. 23.
285. Там само. — С. 42.
286. Житецький П. Про українські народні думи. — К. — 1919. — С. 115.
287. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 941. — С. 8-9.
288. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 775. — С. 90.
289. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 592. — С. 47 зв.—52 зв.
290. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 665. — С. 235.
291. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 592. — С. 9.
292. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 665. — С. 20 зв., 102 зв.
293. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 665. — С. 234.
294. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — ОД. зб. 941. — С. 4 зв.
295. ІМФЕ. — Ф. 6-2. — ОД. зб. 23/2. — С. 66.
296. Там само. — С. 50 а, 59.
297. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. — К.: Наукова думка. — 1979. — С. 50.
298. ІМФЕ. — Ф. 8-4. — ОД. зб. 338. — С. 93.
299. Так само. С. 9-10, 63.
300. Так само. С. 44-45.



301. Так само. С. 44–47.
302. Так само. С. 72.
303. Так само. С. 15.
304. Так само. С. 54.
305. Рагхава Р. Менон. Звуки индийской музыки. Путь к раге. – М.: Музыка. – 1982. – С. 70.
306. Грица С. Й. Українські думи в міжетнічному діалозі // Родовід. – 1995. – № 11. – С. 76.
307. ІМФЕ. – Ф. 6–5. – Од. зб. 203/4. – С. 2.
ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 981. – С. 2.
Маслов. С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. – Харьков: Печатное дело. – 1902. – С. 27.
308. Там само.
Русов А. А. Остап Вересай – один из последних кобзарей малорусских // Записки Юго-Западного отдела Императорского русского географического общества. – К. – 1874. – С. 2.

ВИСНОВКИ

1. Черемський К. Повернення традиції. – Харків: Центр Леся Курбаса. – 1999. – С. 5–8.
2. Черемський К. Шлях звичаю. – Харків: Глас. – 2002.

ЗАМІСТЬ ПІСЛЯМОВИ

1. ІМФЕ, Ф. 8–4, Од. зб. 338, С. 41.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛА

- Абрамов И. Черниговские малороссы. Быт и песни населения Глуховского уезда. — СПб. — 1905.
- Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. — М. — 1997.
- Библейский словарь. — СПб.: Логос. — 1995.
- Боржковский В. Лирники // Киевская старина. — 1889. — Т. IX. — 1889.
- Быстров Б. К южно-русским песням // Киевская старина. — 1895. — Т. XLVIII (январь).
- Болгарский Д. Ектении. — К.: Свято-Троїцький Іонинський монастир. — 1999.
- Вікторін К. Дідовська (жебрацка) мова // Зоря. — Львів. — 1886. — № 13, 14. — С. 234.
- Возняк М. З. З культурного життя України XVII—XVIII ст. — Львів. — 1919.
- Гаврилов М. Уцелевшая старина // Киевская старина. — 1883. — Т. VI (август). С. 760.
- Гайдай М. Народні голосіння // Етнографічний вісник. — 1928. — № 7. — С. 70.
- Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. ін. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник видає наукове товариство ім. Шевченка. — Львів. — 1896.
- Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. — М.: 1978.
- Горбач О. Арго українських лірників. — Мюнхен: Logos. — 1957.
- Горленко В. П. Бандурист Иван Крюковський // Киевская старина. — 1882. — Т. IV. С. 481.
- Горленко В. П. Кобзари и лирники // Киевская старина. — 1884. — Т. VIII. — С. 30.
- Горленко В. П. Кобзари и лирники // Киевская старина. — 1884. — Т. VIII.
- Горняткевич А. Віддзеркалення лірницько-кобзарського побуту в лебійській мові // К.: Посвіт. — 1994. — № 2. — С. 36.
- Горняткевич А. Віддзеркалення лірницько-кобзарського побуту в лебійській мові // Посвіт. — К. — 1994. — № 2 (16), квітень—червень.
- Гримич М. Виконавці українських дум // Родовід. — 1992. — № 3. — С. 15.
- Грица С. Епос у виконанні Георгія Ткаченка // Народна творчість та етнографія. — К. — 1988. — № 2. — С. 54.
- Грица С. Й. Псалма в репертуарі кобзаря // Народна творчість та етнографія. — 1993. — № 4. — С. 42.
- Грица С. Й. Українські думи в міжетнічному діалозі // Родовід. — 1995. — № 11. — С. 76.

- Грица С. Музыкальные особенности украинских народных дум // Украинские народные думы. — М. — 1972. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. — К.: Наукова думка. — 1979.
- Грица С. Й. Традиція та імпрровізація в пісенному виконавстві (на матеріалі українських дум) // Бандура. — 1990. — № 52. — С. 5.
- Грінченко М. О. Історія української музики. — Кам'янець: Спілка. — 1922 р.
- Грінченко М. О. Кобзар Федір Кушнерик. — К.: ЦДНТ УРСР. — 1940.
- Грінченко М. О. Українські народні думи // Вибране. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. — 1959. — С. 34.
- Грузинський А. Е. Из этнографических наблюдений в Рычицком уезде Минской губернии // Этнографическое обозрение. — М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1891. — № 4. — С. 142.
- Грушевська К. Українські народні думи. — К. — 1927. — Т. 1. — СХІV.
- Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. — К.: Наукова думка. — 1967.
- Дашкевич Н. Несколько следов общения Южной Руси с юго-славянами в литовско-польский период ея истории, между проч., в думах. К. — 1896.
- Демуцький П. Ліра і її мотиви. Зібрав на Київщині П. Демуцький. — К. 1903.
- Дмитрієв М. Кобзарі минулого й будучини. Кобза й кобзарі // Рідний край. — Полтава. — 1907.
- Дніпровський Ф. Розповіді, пісні без мелодій, думи, про устинські книги. Записи від кобзарів на Харківщині 1928 р. // ІМФЕ. — Ф. 8—4. — Од. зб. 338.
- Дорошенко Д. Нарис історії України. — Мюнхен: Дніпрова хвиля. — 1977.
- Думы и песни исполняемые Вересаем и записанные г. г. Чубинским и Русовым. Ноты к думам и песням исполняемым О. Вересаем и записанные г. Лысенком // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества. — К. 1874.
- Ефименко П. Братства и союзы нищих // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (сентябрь, октябрь).
- Ефименко П. Шпитали в Малороссии // Киевская старина. — 1883. — Т. V (апрель).
- Євген Адамцевич. Спогади, статті, матеріали. Упорядкування О. Вертій, Г. Діброва. — Суми: Собор. — 1999.
- Ємець В. Кобза та кобзарі. — Берлін: Українське слово. — 1923.
- Ефименко П. Школа для обучения певчих назначавшихся ко двору // Киевская старина. — 1883. — Т. VI (май). — С. 169.
- Житецкий П. М Мысли о народных малорусских думах. — К.: Издательство редакции журнала «Киевская старина». — 1893.
- Житецький П. Г. Про українські народні думи. — К.: Друкарь. — 1919.
- Закревский Н. Старосветский бандуриста. Избранныя малороссийския и галицкия песни и думы. Собрал Н. Закревский. — М. — 1860. — Книга первая.

- Збірник на пошану Григорія Китастого. Упорядкування і редакція Я. Гурського. — Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США. Музикологічна секція. — 1980.
- Иналджик Г. Османська імперія (класична доба 1300–1600). — К.: Критика. — 1998.
- К. Ф. У. О. Кобзарь Остап Вересай его думы и песни // Киевская старина. — 1882. — Т. 111.
- Кардан Б. П. Омельченко А. Ф. Народні співці-музиканти на Україні. — К. Музична Україна. — 1980.
- Квітка К. В. До вивчення побуту лірників // Первісне громадянство. — 1926. — № 9.
- Квітка К. В. Професійні народні співці та музиканти на Україні (Програма для досліду їх діяльності й побуту). — Харків: Українська академія наук. — 1924.
- Кирдан Б. П. Думы // Украинские народные думы. — М.: Главная редакция восточной литературы. — 1972. — С. 10.
- Кирилюк Є. П. Шабловский Є. С. Шубравский В. Є. Біографія. Т. Г. Шевченко. — К.: Наукова думка. — 1964.
- Кобзари и лирники Киевской губернии в 1903 году. Под общей редакцией В. Н. Доманицкого. — К. — 1904.
- Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — К.: Наукова думка. — 1969.
- Колесса Ф. М. Про генезу українських народних дум. — Львів. — 1921.
- Колесса Ф. М. Українські народні думи. Перше повне видання з розвідкою, поясненням, нотами і знімками кобзарів. — Львів. — 1920.
- Кониский Г. История Русов или Малой Россіи. — М.: В университетской типографии. — 1846.
- Корнилович М. И. Из области местного народного творчества // Киевская старина. — 1898. — Т. LXIII. — С. 9.
- Костомаров Н. И. Исторические произведения. Автобиография. — К.: Издательство при Киевском государственном университете. — 1989.
- Котляревський І. П. Енеїда. — К.: Радянська школа. — 1989.
- Котляревський І. П. Поезії. — К.: Радянський письменник. — 1989.
- Крист И. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сборник харьковского историко-филологического общества. — Т. 13. — Труды харьковского предворительного комитета по устройству XII Археологического съезда. Изданы под редакцией пр. Е. К. Редина Т. 11. — ч. 1–11. — Харьков. Типография кн. Гагарина. 1902.
- Кудринский Ф. Старцы. — К.: Типография Корчак-Новицкого. — 1894.
- Кудринский Ф. Философ без системы. Опыт характеристики Григория Саввича Сковороды. — К. 1889.
- Кулиш П. Записки о Южной Руси. — СПб.: Типография Якобсона. — 1856. — Т. I — 1857. — Т. II.

- Кушпет В. Г. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. К. Ткаченка, торбан Відортів. — К.: Lite. — 1997.
- Лирники. Студия Кирила Студинського. — Львів. — Зоря. — 1894. — № 1. — С. 26.
- Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. — К. — 1955.
- Лисенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем. — К. — 1874.
- Лисенко. Н. В. О торбане и музыке песен Видорта // Про народну пісню і про народність в музиці. — К. — 1955.
- Лисенко М. В. Дума про Хмельницького та Барабаша // Киевская старина. — 1888. — Т. XXII. — С. 15.
- Лірницькі пісні з Полісся (матеріали до вивчення лірницької традиції). Записи, впорядкування і примітки О. Ошуркевича. Нотні транскрипції Ю. Рибачка. — Рівне: Рівненська друкарня. — 2002.
- Лось А. Генезис лірницьких спеву і форм старчества на Білорусі // Родовід. — К. — 1993. — № 6. — С. 36.
- Луговской Б. Псалми, пісні (з мелодіями, без мелодій), список бандурників та лірщиків записано на Чернігівщині в 1921–1924 р. // ІМФЕ. — Ф. 6–4. — Од. зб. 136.
- Лукашевич П. Малороссийская и червонорусская народные думы и песни. — СПб. — 1836.
- Малинка А. Н. Кобзар Петро Герасько и лирник Максим Прищенко // Киевская старина. — 1893. — Т. XLII. — С. 441.
- Малинка А. Н. Кобзари и лирники // Земский сборник Черниговской губернии. Чернигов. 1903.
- Малинка А. Н. Кобзарі С. Власко та Д. Симоненко й лірник А. Іваницький, їх репертуар // Первісне громадянство. — К. — 1928. — № 8. — С. 105–125.
- Малинка А. Н. Лирник Андрей Корниенко // Киевская старина. — 1895. — Т. L. — кн. 9. — С. 53–64.
- Малинка А. Н. Кобзари и лирники (Терентий Пархоменко, Никифор Дудка и Алексей Побегайло). — Чернигов: Изд. «Земского сборника Черниговской губернии». — 1903. — С. 9–10.
- Мартинovich П. Д. Кобзар Іван Кравченко (Крюковський) // ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 565.
- Мартинovich П. Д. Козацькі пісні. Кобзар Хведір Гриценко. 1885 р. // ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 592.
- Мартинovich П. Д. Жабрякувата. 1911 р. // ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 800.
- Мартинovich П. Д. ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 705.
- Мартинovich П. Д. Лукрія Зіньченкова. Молитвач // ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 874.
- Мартинovich П. Д. Молитовник. 1917 р. // ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 860.
- Мартинovich П. Д. Оксана Кобилонка з Миколаєвки. 1892–1901 р. // ІМФЕ. — Ф. 11–4. — Од. зб. 665.

- Мартинovich П. Д. Семерик. 1929 // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 883.
- Мартинovich П. Д. Андрій Захожай з с. Шалівки. Сельська книга // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 781.
- Мартинovich П. Д. Басильник. 1925–1927 р. // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 921.
- Мартинovich П. Д. Григорєвські пісні (Думи). 1902–1904 р. // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 724.
- Мартинovich П. Д. Григорій Полунець (лірщик) // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 763.
- Мартинovich П. Д. Десятерник. 1928 р. // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 914.
- Мартинovich П. Д. Іван Грималь. 1908 р. // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 1046.
- Мартинovich П. Д. Іван Коцюба з Попівки // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 796.
- Мартинovich П. Д. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 755. – С. 118.
- Мартинovich П. Д. Кобзар Остап Вересай. Лабза з Сокиринець // ІМФЕ. – Ф. 11–3. – Од. зб. 562.
- Мартинovich П. Д. Кобзар Іван Кучугура-Кучеренко. 1929 р. // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 940.
- Мартинovich П. Д. Кобзар Мусій Кулик (Гордієць) // Ф. 11–4. – Од. зб. 601.
- Мартинovich П. Д. Кобзар Петро Дригавка. Од панотця навук // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 810.
- Мартинovich П. Д. Кобзар Ткаченко. Проханник // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 868.
- Мартинovich П. Д. Козак Павло Гутиря (лірник) з с. Мачух. 1912 р. // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 805.
- Мартинovich П. Д. Лірник Євстафій Довгопалій // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 903.
- Мартинovich П. Д. Лірник Семен Чекан // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 596.
- Мартинovich П. Д. Лірник Хванасій Видюченко (Видюк) с. Хрестища. 1902 р. // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 673., 674.
- Мартинovich П. Д. Лірщик Іван Пересада с. Петрівки // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 715.
- Мартинovich П. Д. Мудрецькі пісні (думи). 1890–1900 рр. // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 623.
- Мартинovich П. Д. Одклінщина. Визвілок. 1885 // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 591.
- Мартинovich П. Д. Проханник. 1929 р. // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 902.
- Мартинovich П. Д. Рукописи // ІМФЕ. – Ф. 611–4. – Од. зб. 591.
- Мартинovich П. Д. Савелій Верещаченко (Верещака) // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 699.
- Мартинovich П. Д. Увідомлення. 1925 р. // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 913.
- Мартинovich П. Д. Це наш язик сліпецький. // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 767
- Мартинovich П. Д. Я тут гетьман Крюковський // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 764.
- Мартинovich П. Д. Яків Безродній з села Шалівки // ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 776.
- Мартинovich П. Д. Украинские записи. – К. – 1905.
- Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии. – Харьков: Печатное дело. – 1902.
- Миллер О. Малорусския народныя думы и кобзарь Остап Вересай // Древняя и новая Россия. – СПб.: Типография В. И. Грацианскаго. – № 4. – С. 348.

- Мурзина О. Українське голосіння, афект та формотворення // Проблеми етномузикології. Випуск 1. — К. — 1998. — С. 80.
- Народные южно-русские песни. Издал А. Метлинский. — К. — 1854.
- Нейман Ц. Г. Куплетная форма народной южно-русской песни // Киевская старина. — 1883. — Т. VI (август). — С. 602–606.
- Нола В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. — 1993. — № 6.
- Нюстрем Е. Библейский словарь. — СПб., Логос. — 1995.
- Онопа Т. Харків В. Гайдай М. Розшифровки дум і псалм записаних від кобзарів і лірників на фонографічні валики // ІМФЕ. — Ф. 6–4. — Од. зб. 194.
- Очерк истории юго-западной Руси. Предлагаемый очерк составлен по сочинению галицко-русского ученого о. Стефана Качалы вышедшему во Львове в 1879 г. под заглавием «Polityka polakuw wzgladom Rusi» // Киевская старина. — 1885. — Т. XI (январь). — С. 19–56; Т. XI (февраль). — С. 286–456.
- Пачовський М. Руські билини і думи. — Львів. — 1893.
- Петров П. Е. К репертуарам лирников. — Нежин. — 1913. — Випуск 1.
- Правдюк А. Кобзарь Егор Мовчан. — М.: Музыка. — 1966.
- Правдюк О. А. Роменський кобзар Євген Адамцевич. — К. — 1971.
- Правдюк О. А. Ладові основи української народної музики. — К.: АН УРСР. — 1961.
- Право Магдебургське // Зоря. — Львів. — 1886. — № 1. — С. 233.
- Привалов Н. И. Украинские кобзари, их творчество и музыкальные инструменты (рукопись 1920 г.) // ІМФЕ. — Ф. 8-к 3. — Од. зб. 7.
- Пчілка О. Відродження кобзи. Кобза й кобзарі // Рідний край. — Полтава. — 1907.
- Пшеремський З. Є. Корбова ліра у Польщі // Родовід. — К. — 1996. — № 11.
- Рагхава Р. Менон. Звуки индийской музыки. Путь к раге. — М.: Музыка. — 1982.
- Ревуцький Д. М. Українські думи та пісні історичні. — Харків, Київ: ДВУ. — 1930.
- Ригельман. Летописное повествование о Малой России и её народе и казаках вообще... — М., 1847.
- Рильський М. Т. Лавров Ф. І. Кобзар Єгор Мовчан. — К.: АН УРСР. — 1958.
- Риман Г. Музыкальный словарь. — Москва, Лейпциг. — 1896.
- Романов Е. Р. Очерк быта нищих Могилевской губернии и их условный язык («любецкий лемент») // Этнографическое обозрение. — М.: Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. — 1890. — № 4. — С. 118.
- Русов А. А. Торбанисты Грегор, Каэтан, Франц Видорты // Киевская старина. — 1892. — Т. XXXVI (март). — С. 338.
- Русов А. А. Несколько слов о значении трудов и творчества Н. В. Лысенка для малорусского народа. — К. — 1904.
- Русов А. А. Остап Вересай, один из последних кобзарей малорусских. — К. — 1874.
- Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи. — Детройт: Друкарня П. Майсури. — 1976.

- Скальковский А. История новой Сечи или последнего Коша Запорожского. — Одесса. — 1885.
- Сковорода Г. С. Сочинения в двух томах. — М. — АН СССР. — «Мысль». — 1973.
- Сластионов А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — 1902, апрель. — Т. XXVII.
- Сокальский П. П. Русская народная музыка. Великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. — Харьков: Типография А. Дарре. — 1888 г.
- Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка. — К. — 1904.
- Струмінський М. К. Про лірників. 1924–1927 р. // ІМФЕ. — Ф. 6–5. — Од. зб. 203/4.
- Сумцов М. Українські думи. — Львів. — 1914.
- Сумцов Н. Ф. Заметки о малорусских думах и духовных виршах // Этнографическое обозрение. — М. — 1895. — кн. XXIV. — С. 247.
- Сумцов Н. Ф. Культурные переживания // Киевская старина. 1889. — Т. XXVI.
- Сумцов Н. Ф. Новый вариант думы «Алексей попович» // Киевская старина. — 1883. — Т. XI (февраль). — С. 182–183.
- Сумцов Н. Ф. Характеристика южно-русской литературы XVII века // Киевская старина. — Т. XI (январь). — 1885.
- Сумцов Н. Ф. Шпиталь в м. Боромле // Киевская старина. — 1883. — Т. VII.
- Супрун Н. О. Гнат Хоткевич, музикант. — Рівне: Ліста. — 1997.
- Тиханов П. Н. Черниговские старцы. — Чернигов: Типография губернского управления. — 1899.
- Тиховский П. Кобзари Харьковской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Харьков. — 1902. — Т. 13.
- Ткаченко Г. К. Основи гри на народній бандурі // Родовід. — 1995. — № 2.
- Ткаченко-Петренко Е. Думы в изданиях и исследованиях. — К. — 1907. — С. 3–4.
- Тюменев И. Ф. Лирницкие песни. Статья слушателя института И. Ф. Тюменева с предисловием действительного члена Н. П. Рагозина // Вестник археологии и истории издаваемый археологическим институтом. — СПб.: Типография Императорской Академии наук. — 1885. — 4 выпуск.
- Українська література XVII ст. // Бібліотека української літератури. — К.: Наукова думка. — 1987.
- Українська поезія. Середина XVII ст. Упорядники: В. І. Скрекотень, М. М. Сулима. — К.: Наукова думка. — 1992.
- Український кант XVII–XVIII століть. Упорядкування Л. В. Івченка. — К.: Музична Україна. — 1990.
- Устав киевского цирюльнического цеха 1767 года // Киевская старина. — 1883. — Т. VII (ноябрь). — С. 471.
- Фаминцын А. С. Гусли. Русский народный инструмент. Исторический очерк Ал. С. Фаминцына. — СПб.: 1890.

- Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка-Кобза-Бандура-Торбан-Гитара. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Ал. С. Фаминцына. – СПб.: – Типография Э. Арнольда. – 1891.
- Фаминцын Ал. С. Скоморохи на Руси. Изследование Ал. С. Фаминцына. – СПб.: Типография Э. Арнольда. – 1889.
- Хай М. Й. Генеза кобзарського інструментарію у світлі етноорганологічної концепції Г. Хоткевича // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Харків. – 1998. – С. 117.
- Хай М. Й. Лірницька традиція як феномен української духовності // Родовід. – 1993. – № 6.
- Хай М. Й. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу // Проблеми етномузикології. – К.: Друкар. – 1998. – С. 167.
- Харків В. Відомості про лірників, кобзарів та сопілкарів // ІМФЕ. – Ф. 6–4. – Од. зб. 185.
- Харків В. Думи і псалми. Фонографічні записи від лірників В. Гончара, Н. Колісника, С. Веселого, кобзаря Христенка. Харківщина, 1930 р. // ІМФЕ. – Ф. 6–4. – Од. зб. 161/3, 161/4.
- Харків В. Кобзар Симоненко Дем'ян Гаврилович. Пісні без мелодії та з мелодіями // ІМФЕ. – Ф. 6–4. – Од. зб. 184.
- Харків В. Конструкції, обміри, фото лір з Харківщини та Полтавщини. // ІМФЕ. – Ф. 6–3. – Од. зб. 91.
- Харків В. Нотатки та замітки про ліру // ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 24.
- Харків В. Сліпецька мова // ІМФЕ. – Ф. 6–4. – Од. зб. 161 а (4).
- Харків В. Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського району на Харківщині (доповідь, читана на засіданні етнографічної комісії ВУАН 1929 р.) // ІМФЕ. – Ф. 6–2. – Од. зб. 23 (2).
- Хоткевич И. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках (Доклад, читанный в заседании этнографической секции) // Этнографическое обозрение. – Издание этнографического отдела Императорского общества любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии при Московском университете. – 1903. – Кн. LVII. – С. 87.
- Хоткевич Г. Українські народні музичні інструменти // Пам'ятки України – К. – 1995. – № 108. – С. 25.
- Хоткевич Г. М. Бандура и ея место среди современных музыкальных инструментов // Украинская жизнь. – М. – 1914. – № 5–6. – С. 40.
- Хоткевич Г. М. До історії кобзарської справи // Червоний шлях. – Харків. – 1927. – С. 8.
- Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. – Харків: ДВУ. – 1930.
- Черемський К. П. Повернення традиції. – Харків: Центр Л. Курбаса. – 1999.
- Черкаський Л. М. Живії струни України. – К. – 1999.

- Чикаленко Е. Х. Лирник Василий Мороз // Киевская старина. – 1896. – Т. 11. – С. 9.
- Шабловський Є. Деркач В. Перший класик нової української літератури // Котляревський І. П. Твори. – К. Дніпро. – 1980.
- Штейнпресс Б. С. Ямпольский И. М. Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: Советская энциклопедия. – 1966.
- Штоколко З. Кобза (зредагував і підготував до друку Андрій Горняткевич). – Київ–Торонто–Едмонтон – Таксон. – 1997.
- Штоколко З. Кобзарський підручник (зредагував і підготував до друку Андрій Горняткевич). – Едмонтон–Київ: Видавництво Канадського інституту українських студій). – 1992.
- Щоголь М. Передмова // Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво. – 1955. – С. 6.
- Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків. – К.: Наукова думка. – 1990.



и брамкервский
Ильск пань отыубкий и вейди брамийи зветай;
Козарский и муринубкий и стайубитубкий
И вейди брамийи зветай.

" Оуе тоуи, " хане, " мила дитино твое ханьке, " хане
пань отыуб:

Перва ханька зветуца:

Почитай, ухителю

Пань родителю.

Дитина ханька:

Не забудай пань отыуб мыйм а

И пидмийотмеруого

(И брамийика,

Куринубика,

Пидмийотмеруого

И отыубика.

И паньке дитина мыйм а и вейди брамийи зветуца

И отыубке и сурьде дитинубке и гайкекеке

И паньке ухителю твоем а дитину, мыйм а вейди мыйм а мыйм а

Пань отыубка и пидмийотмеруого мыйм а,

Мыйм а, пидмийотмеруого,

Куринубика,

Пидмийотмеруого

И отыубика

И отыубка и пидмийотмеруого

Помогай мыйм а и брамийи паньке на дитину.

И ханьке захителю у. ханьке,

Мыйм а мыйм а вейди мыйм а,

Дитина паньке,

Мыйм а гайкеке

На дитину мыйм а не захителю отыубке...

И ханьке не захителю отыубке вейди мыйм а,

Або отыубке, або захителю...

И ханьке мыйм а ухителю мыйм а по дитину,

Паньке отыубке, - на дитину захителю.

И паньке отыубке, захителю мыйм а, и гайкеке мыйм а,

И ханьке отыубке: захителю у ханьке, мыйм а вейди у ханьке,

Сотварай мыйм а,

И ханьке мыйм а, гайкеке отыубке мыйм а,

И ханьке мыйм а мыйм а

И паньке отыубке и паньке мыйм а мыйм а

И ханьке мыйм а

И захителю мыйм а.

И ханьке паньке
отыубке мыйм а,
захителю. И захителю
ухителю мыйм а
хайкеке...

И ханьке мыйм а,
паньке мыйм а,
ухителю мыйм а.

Восвона макъ ме: "нориндѣте ми судба ч' оръ почитанку и до крѣпкѣ и да крѣпѣ нашо отъиде, и паминатѣмъ и отъиде, и маминѣи моветѣи."

Прѣдиде на клѣтѣю, тамъ кажатъ нрѣдъ: бѣи, паминатѣю! "Мн неми' да баетъ тамъ баруфкѣ, нрѣдѣте! А паминатѣю бѣже тамъ грымѣка бѣи, ево тамъ кѣи да не грымѣдѣте, тѣо, кѣи, хѣме, "и баруфкѣ кѣи." — та цѣи хѣме, "паминатѣю, ево неже не дадѣте." "Д-о, ево макъ, не дадѣте! тѣо вѣи прѣдѣте, ево кѣи хѣме, "кѣи тамъ отъиде вѣи, ево неже грымѣдѣте." тѣо ево грымѣте тѣо и кѣи кѣи неже! "Нориндѣте кѣи кѣи." И макъ ме бѣи тамъ отъиде вѣи Тамъ Мѣи кѣи [Тамъ] кѣи, ево не дадѣте! макъ за тѣи кѣи бѣи, цѣи кѣи кѣи да не дадѣте, тѣо кѣи по кѣи, нрѣдѣте, а бѣи макъ кѣи за кѣи иѣ.

^{кѣи} Оѣи тѣи, хѣме, нрѣдѣте нрѣдѣте кѣи кѣи нрѣдѣте а' ево кѣи.

Да крѣпѣ и нашо отъиде и паминатѣи
И маминѣи и нрѣдѣте нрѣдѣте,
Кѣи кѣи кѣи кѣи кѣи кѣи
И кѣи кѣи.

И отъиде кѣи и маминѣи моветѣи
И вѣи нрѣдѣте нрѣдѣте кѣи кѣи кѣи кѣи.

Нориндѣте: "кѣи ево? хѣме: "ево ме, кѣи кѣи??"

Цѣи тамъ отъиде цѣи нрѣдѣте.

А бѣи тамъ отъиде кѣи кѣи кѣи кѣи кѣи по кѣи.
Нрѣдѣте нрѣдѣте тамъ отъиде кѣи кѣи:

"Кѣи ево? хѣме, "кѣи кѣи, кѣи кѣи??"

— Кѣи Тамъ, Тамъ, тамъ.

Нориндѣте и паминатѣи...
Маминѣи и нрѣдѣте нрѣдѣте
И кѣи кѣи кѣи
И нрѣдѣте нрѣдѣте
И кѣи кѣи кѣи

И вѣи нрѣдѣте нрѣдѣте кѣи кѣи кѣи.

"та тѣи тѣи кѣи хѣме, "баруфкѣ. тѣи тѣи маминѣи? хѣме, "та маминѣи! кѣи кѣи кѣи. кѣи кѣи, хѣме кѣи кѣи маминѣи, та не по баруфкѣ маминѣи. А кѣи кѣи, Тамъ." Цѣи бѣи кѣи тѣи маминѣи вѣи Тамъ. "тѣи баруфкѣ кѣи кѣи кѣи кѣи кѣи кѣи кѣи."
— "О, маминѣи" а кѣи? хѣме, "не кѣи кѣи. тамъ кѣи кѣи кѣи кѣи кѣи на маминѣи [на маминѣи кѣи кѣи]. а кѣи кѣи кѣи кѣи хѣме, "а кѣи кѣи кѣи." А маминѣи: "а кѣи кѣи? хѣме, "тамъ, а? хѣме?"
"кѣи кѣи кѣи а тѣи кѣи кѣи кѣи, тамъ отъиде кѣи кѣи, а бѣи хѣме. Тамъ, маминѣи кѣи кѣи кѣи."



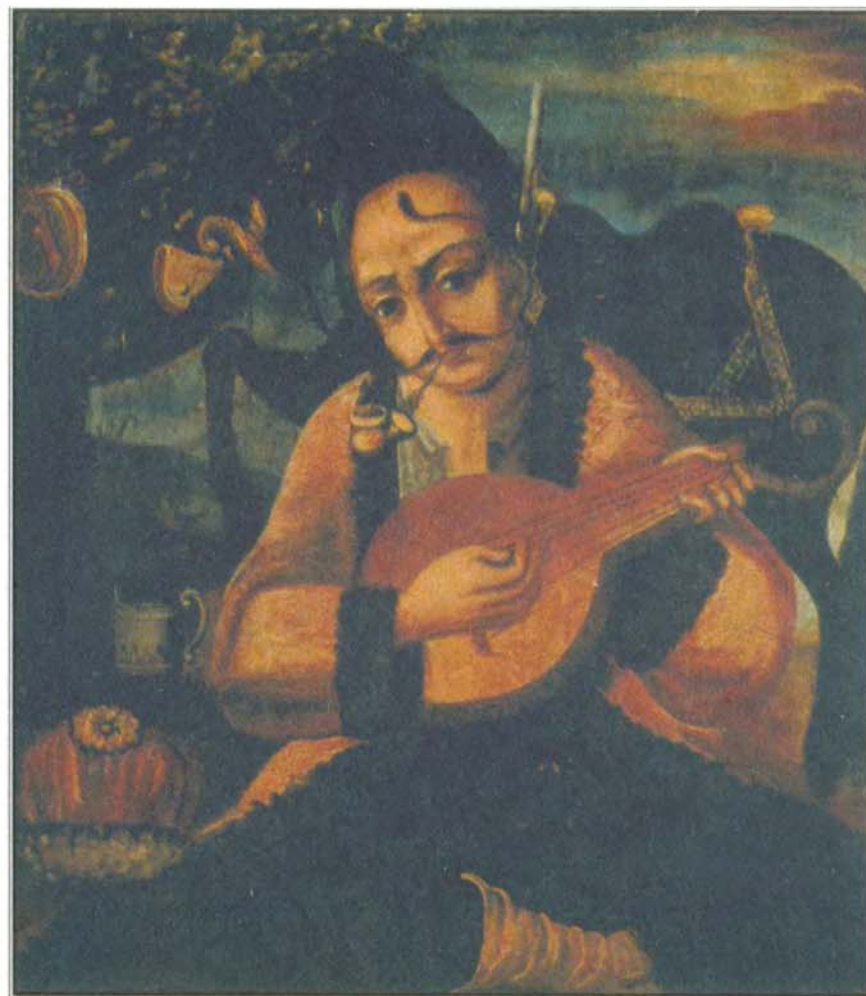
Типова середньовічна лютня



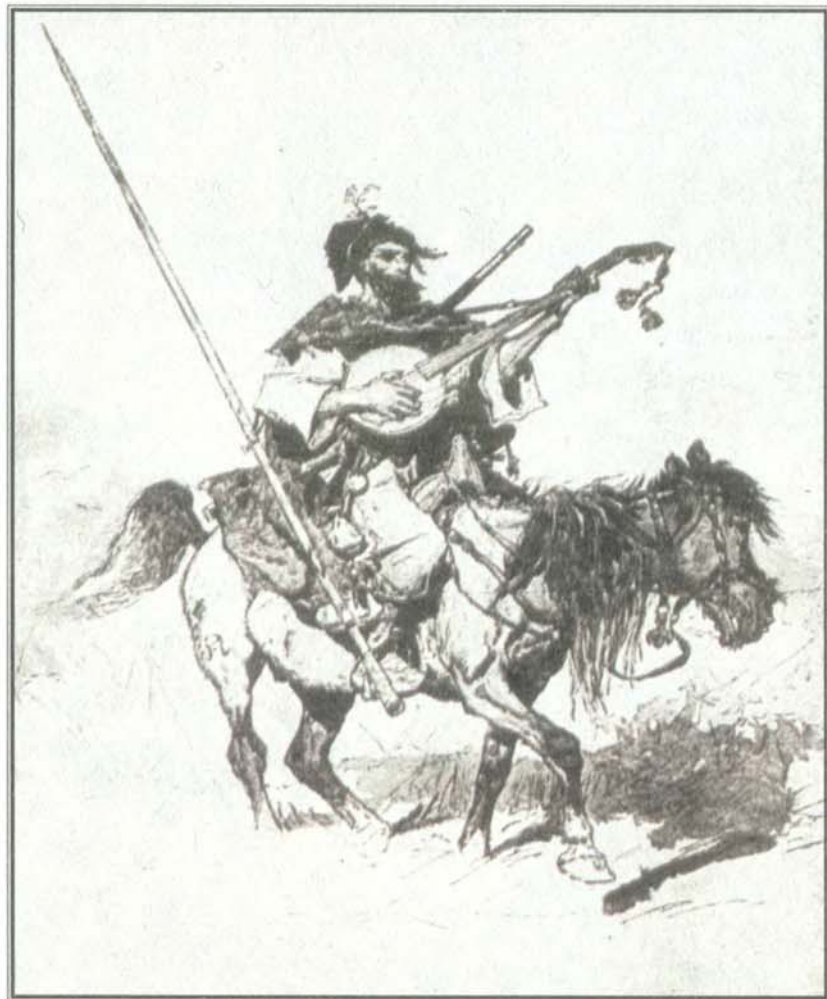
Т. Калінський. Козаки розважаються. 1778–1782. З книги О. Рігельмана: Літописне повіствовання про Малу Росію... М., 1847



Козак що грає на кобзі із сімома струнами та чотирма приструнками. З книги Рігельмана: *Летописное повествование о Малой России...* (1785–1786)



Козак Мамай. Середина XIX ст. Полотно, олія. 77,5 x 62. Державний музей українського зображального мистецтва. Київ



Український козак. Малюнок Ю. Брандта, гравюра невідомого художника



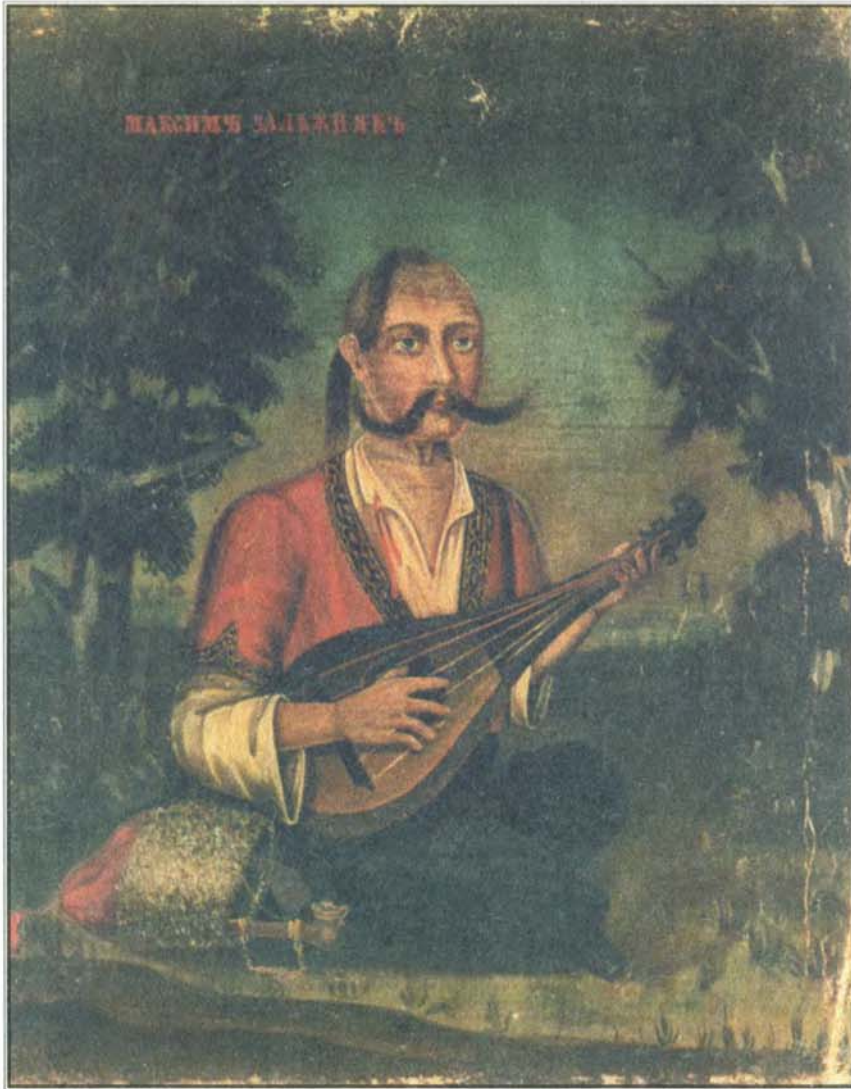
Козак Мамай. Кінець XVIII – початок XIX ст. Полотно, олія. 107 x 78. Дніпропетровський художній музей



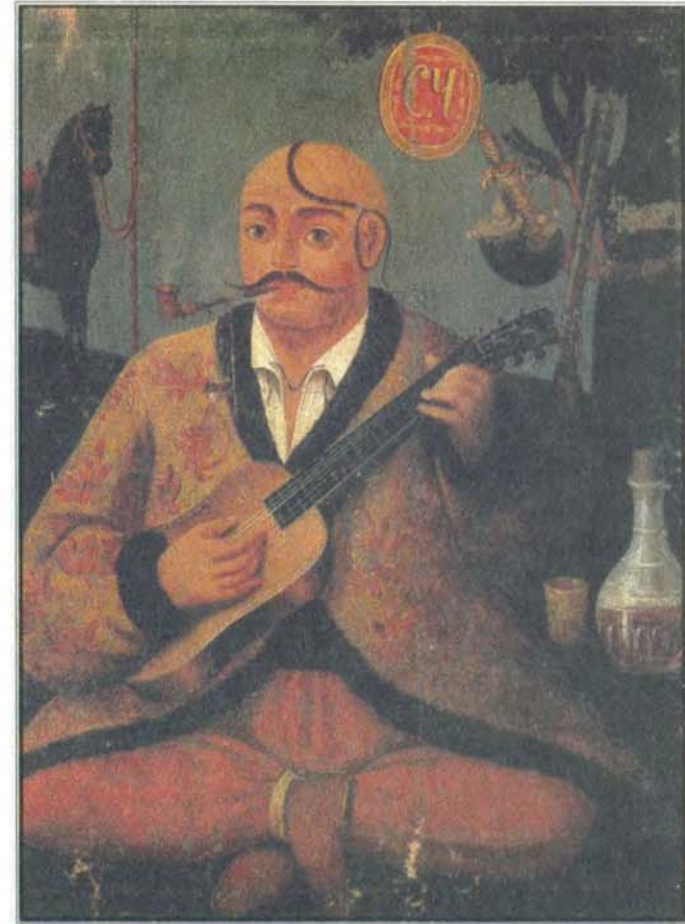
Козаки, що танцюють. Дніпропетровський художній музей



Козак Мамай. Харківський художній музей



Флейшер. Максим Залізник. 1858. Полотно, олія. 52 х 42.
Державний музей етнографії народів СРСР. Ленінград



Козак Мамай. Перша половина XIX ст. Полотно, олія. 90 х 73.
Державний історико-краєзнавчий музей. Одеса.
У XVIII – на поч. XIX ст. на російських теренах почали вживати назву бандурка чи бандура до музичного інструмента гітара. Можливо, зображення гітари в руках козака є результатом такого впливу та відсутності зображення давньої кобзи



Козак Мамай. Перша половина XIX ст. Копія з оригіналу XVIII ст. Полотно, олія. 120 x 94. Державний історико-краєзнавчий музей. Одеса



Козак Мамай. Кінець XVIII — початок XIX ст. Полотно, олія. 70 x 51. Державний музей українського зображального мистецтва. Київ



Козак Мамай. Друга половина XIX ст. Полотно, олія. 90 x 72. Державний музей українського зображального мистецтва. Київ



Козак Мамай. Кінець XIX — початок XX ст. Полотно, олія. 50,5 x 69,5. Державний музей українського зображального мистецтва. Київ



І. Рєпін. «Гайдамака». 1889

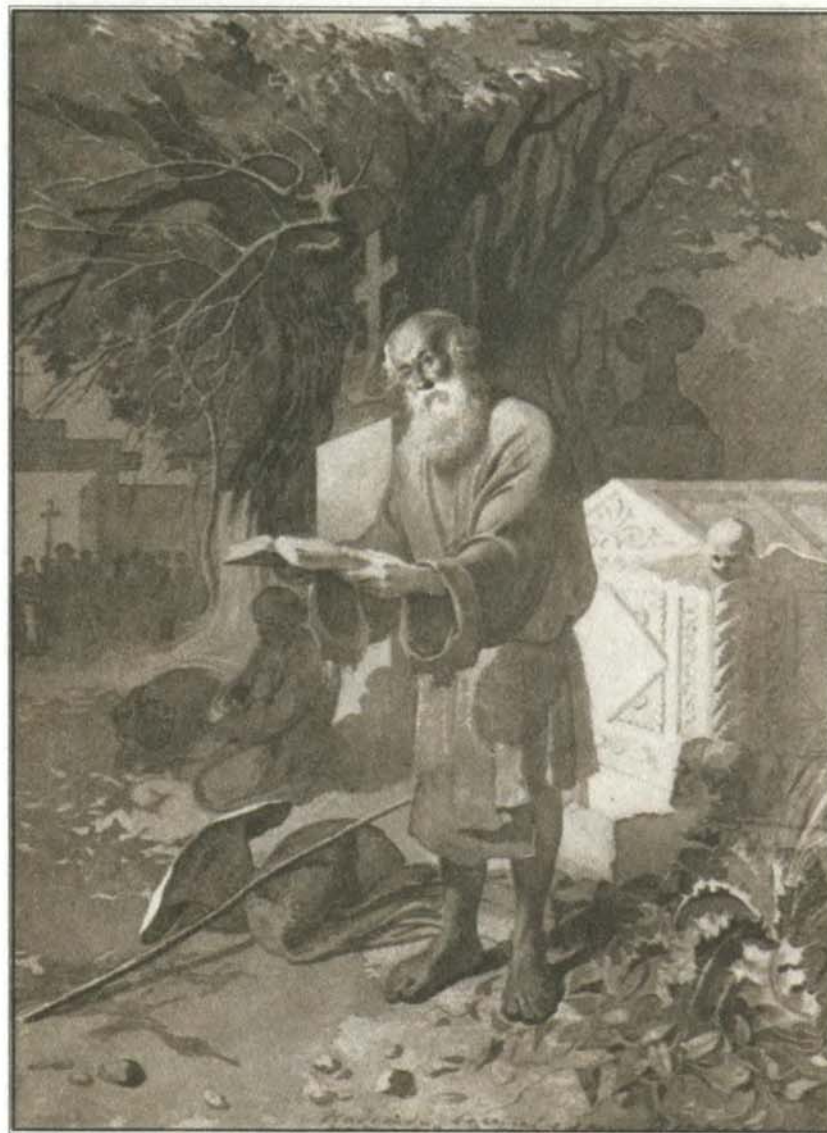


Л. Жемчужников. Кобзар на шляху. Олія. 1854

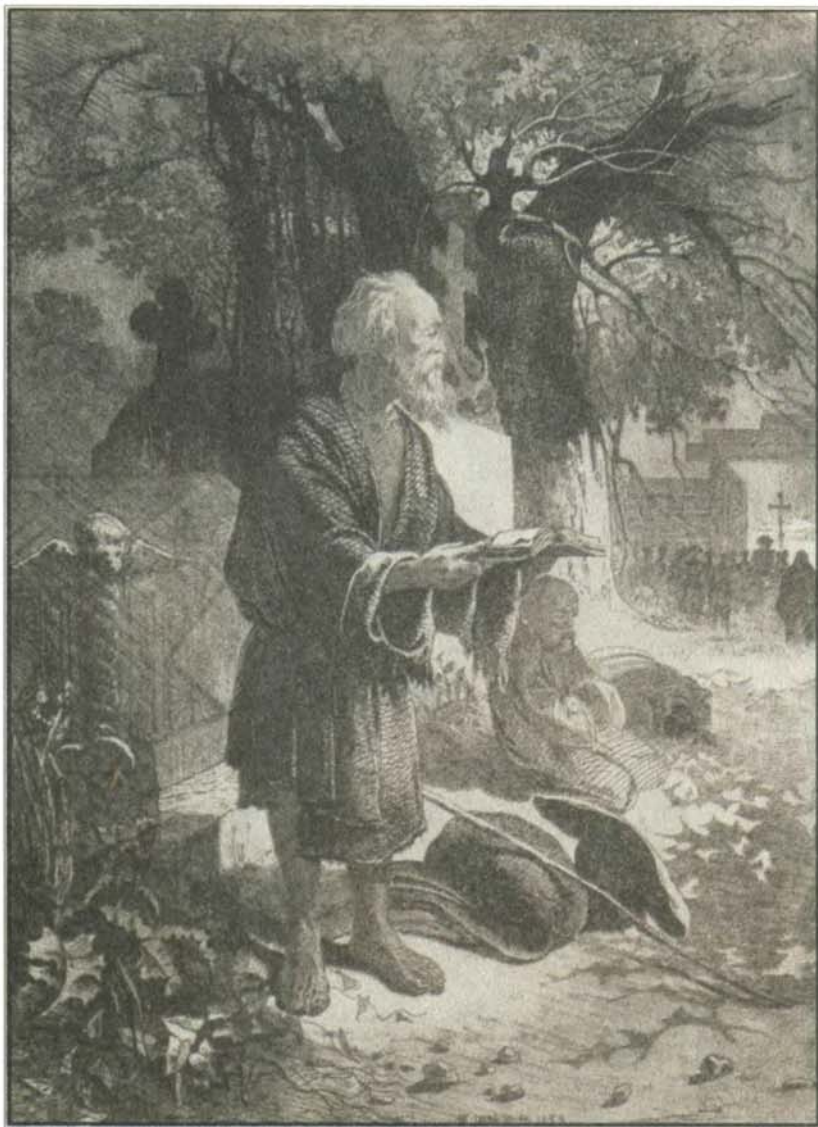
КОБЗАРИ В ХУДОЖНІЙ СПАДЩИНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА



Сліпий («Невольник»). Сепія. [Н. р. V] 1843



Старець на кладовищі. Сепія. [Н. п. 15.III] 1859



Старець на кладовищі. Офорт, акватинта. [Н. п. 15.III] 1859



Сліпий («Невольник»). Сепія. [Н. р. V 1843]



Малюнок до першого видання (В. Штернберга) «Кобзаря» Т. Г. Шевченка



Сліпий («Невольник»). Ескіз. Олівець. [23–26.XI 1843]



С. І. Васильківський. Сліпий кобзар з хлопчиком-поводирем



Галицький лірник («Лірвак з-над Сяна», 1852)



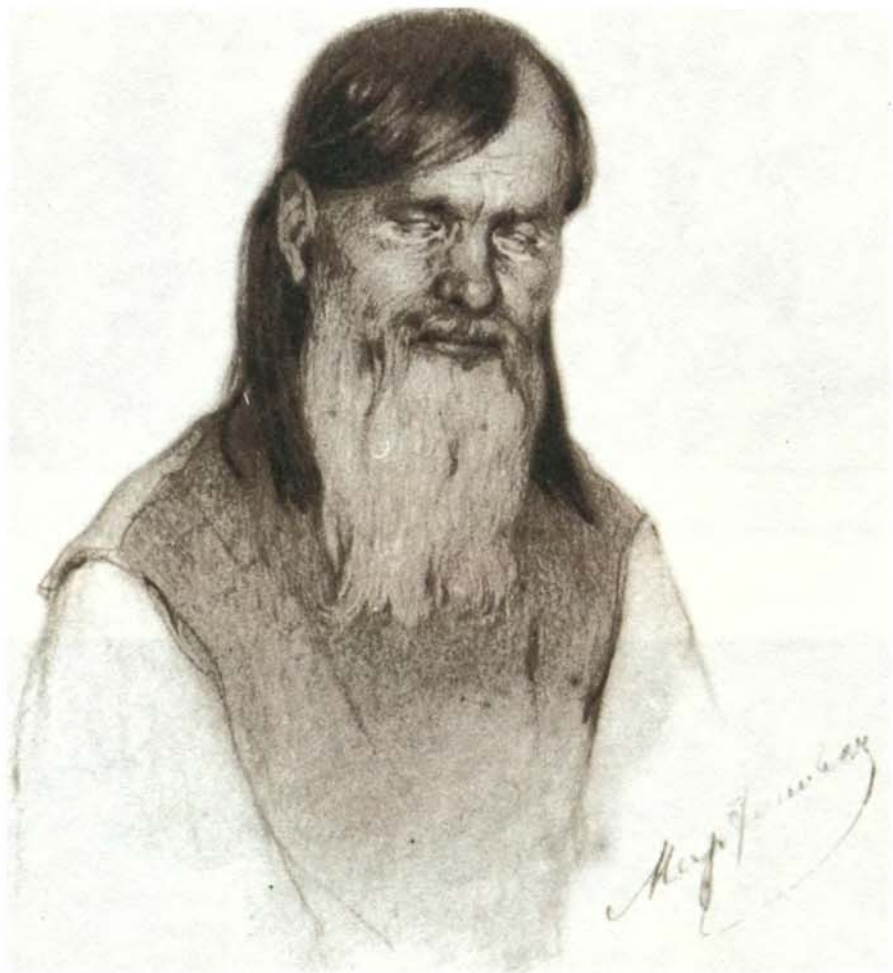
Лірник ХІХ ст. Віктор Бегазюк Малюнок Ф. Ф. Светлова



С. Ріхау. Лірник. Гравюра ХІХ ст.



На Україні. Малюнок І. Панова. Гравюра М. Богаєвської ХІХ ст.



П. Мартинович. Кобзарський панотець Іван Кравченко-Крюковський

ЗОБРАЖЕННЯ БАНДУРИСТІВ У ХУДОЖНІЙ СПАДЩИНІ Ф. СЛАСТІОНА



Портрет кобзаря П. І. Неховайзуба. 1875



Портрет хлопця-кобзаря Петра, учня І. Крюковського. 1876



Портрет кобзаря Т. Магадина. 1876



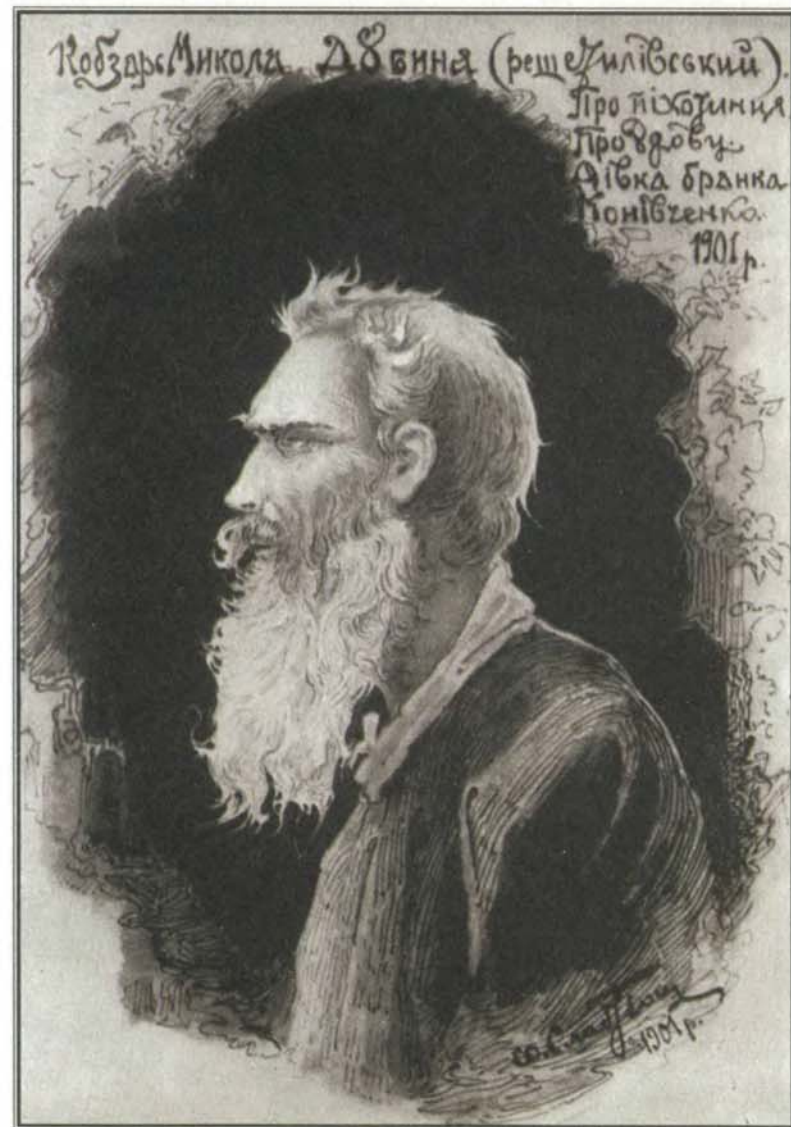
Портрет кобзаря Д. Скорика. 1876



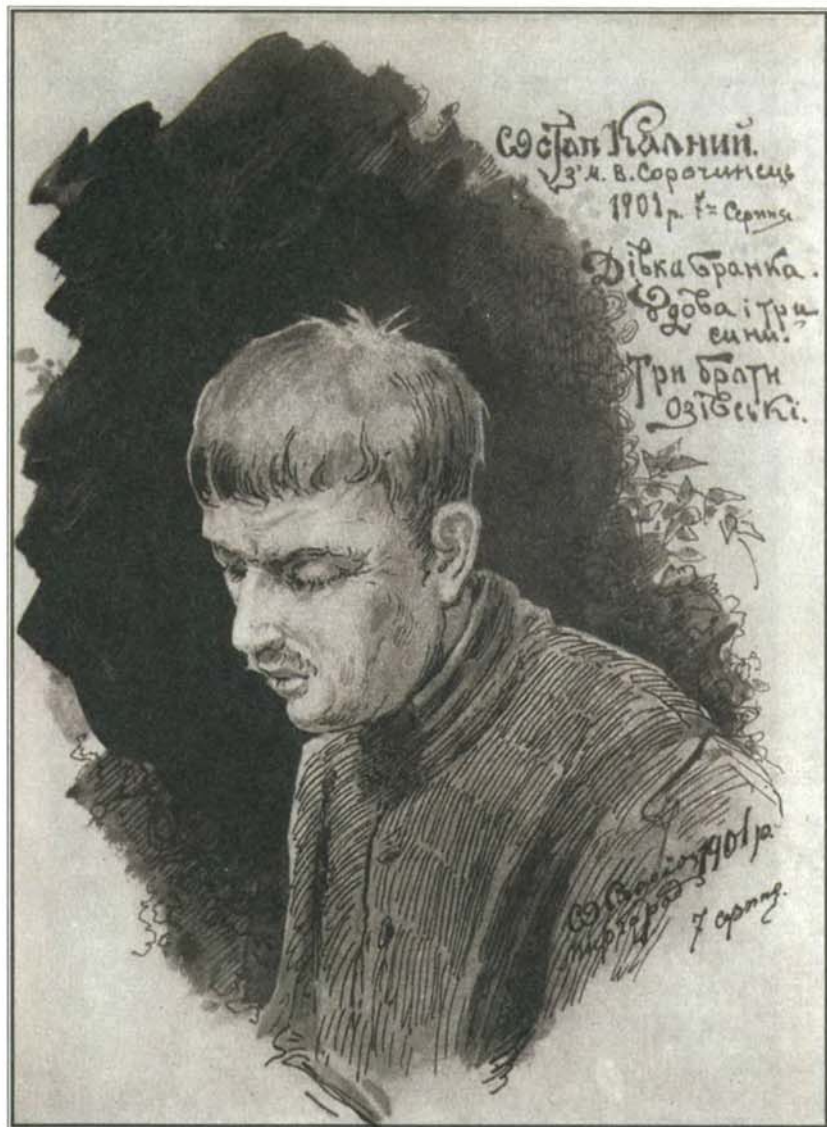
Портрет кобзаря С. Зезулі. 1886



Портрет кобзаря П. Сіроштана. 1887



Портрет кобзаря М. Дубини. 1901



Портрет кобзаря О. Калного. 1901



Портрет кобзаря М. С. Кравченка. 1902



Портрет кобзаря О. Савченка (Баря). 1902



Портрет кобзаря М. С. Кравченка. 1902



Портрет кобзаря С. Яшного. 1903



Портрет кобзаря М. С. Кравченка. 1903



Портрет кобзаря О. Савченка (Баря). 1904



Портрет кобзаря П. М. Гащенко. 1905



Портрет кобзаря П. Ф. Ткаченка. 1906



Портрет кобзаря І. Жовніанського. 1906



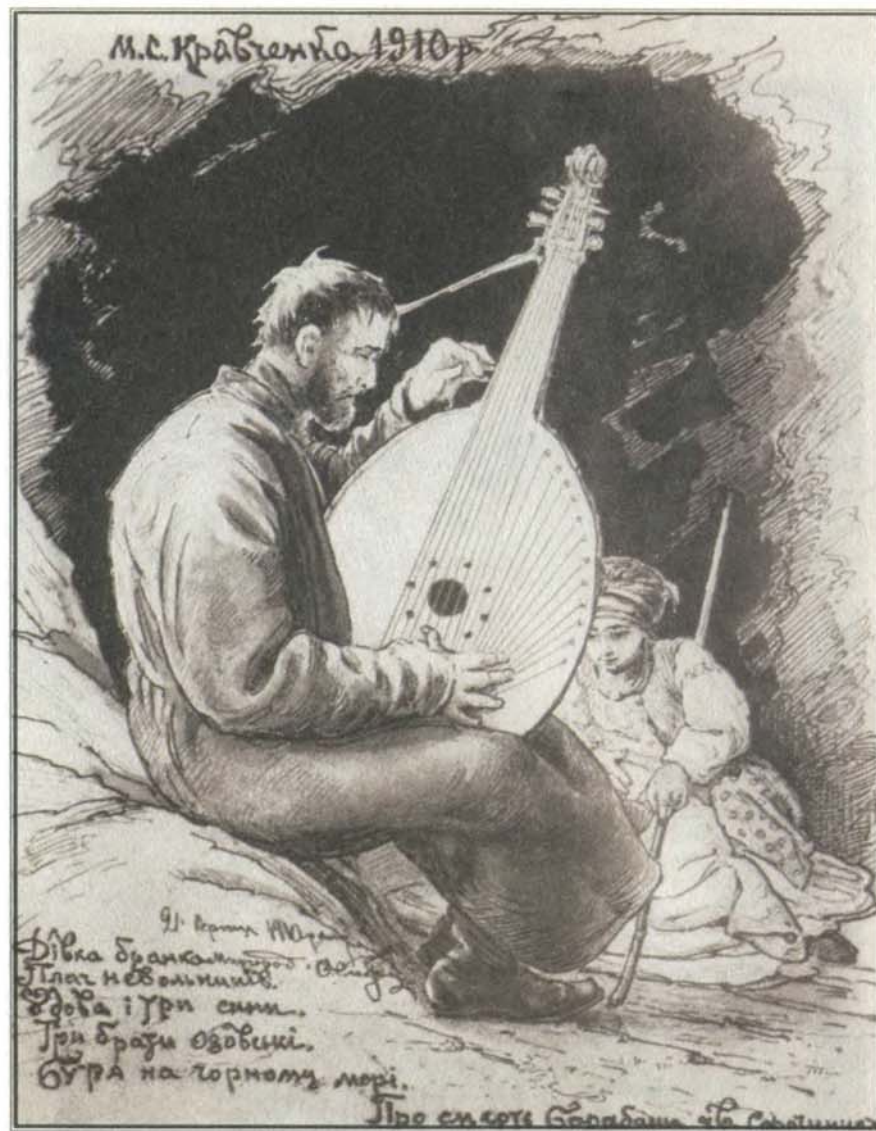
Портрет кобзаря М. С. Кравченка. 1908



Портрет кобзаря О. Говтвана. 1909



Портрет кобзаря С. А. Пасоги. 1910



Портрет кобзаря М. С. Кравченка. 1910



Портрет кобзаря С. А. Пасюги. 1910



Портрет кобзаря Ф. Д. Кушнерика. 1928



Я. Головацький. Лірник та селяни Тернопільського повіту с. Скалата в східній Галичині



Група старців. Кінець XIX — початок XX ст. Лінотипія



Кобзарі: Кравченко з Полтавськ. губ. і Дремченко з під Харькова.

Бандуристи (зліва направо) П. Дремченко та М. Кравченко (підпис на листівці помилковий)



Два молодих лірники. Кінець XIX — початок XX ст.



Бандурист М. Кравченко. З особистого архіву
Х. Колесси



Кобзарі: Михайло Кравченко, Терешко Пархоменко
і Петро Древченко



Бандурист І. Кучеренко. З особистого архіву Х. Колесси



Бандурист П. Гащенко. З особистого архіву Х. Колесси



Бандурист С. Веселий. З особистого архіву Х. Колесси



Бандурист П. Древченко. З особистого архіву Х. Колесси



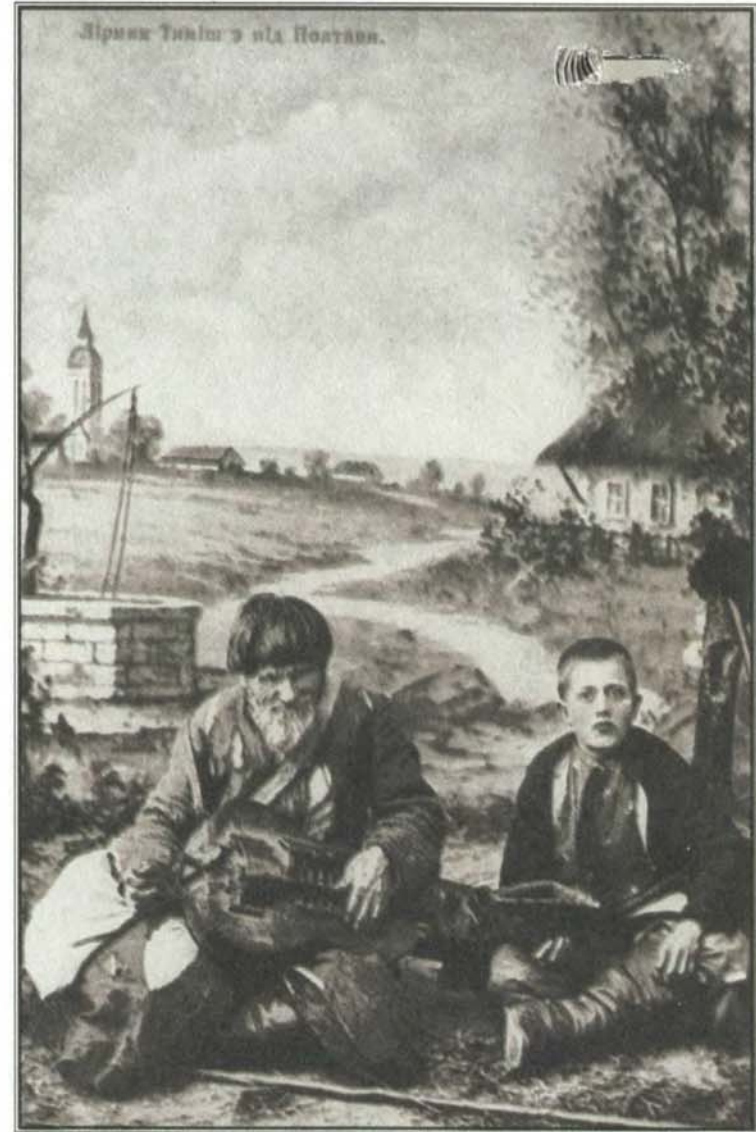
Бандурист М. Кравченко. З особистого архіву Х. Колесси



Бандурист Г. Гончаренко та О. І. Бордиги з особистого архіву Х. Колесси



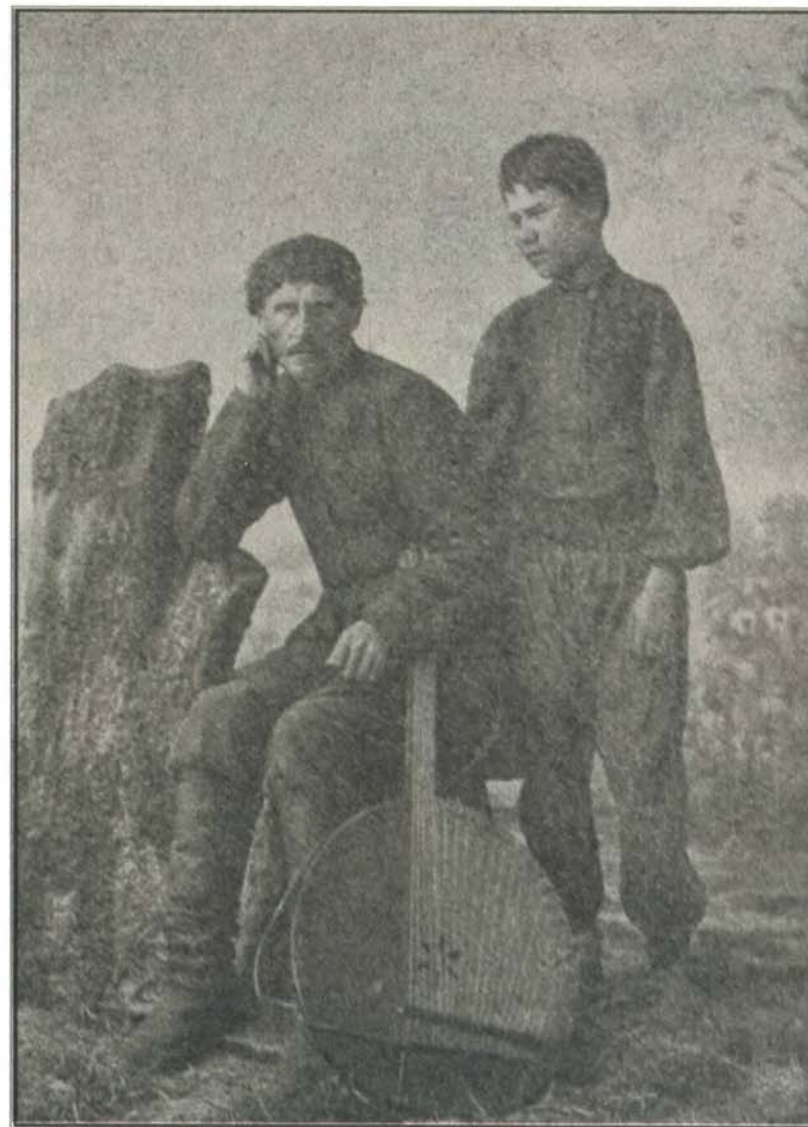
Молодий лірник з поводирем. Кінець XIX — початок XX ст.



Лірник Тиміш з-під Полтави



Бандурист М. Кравченко

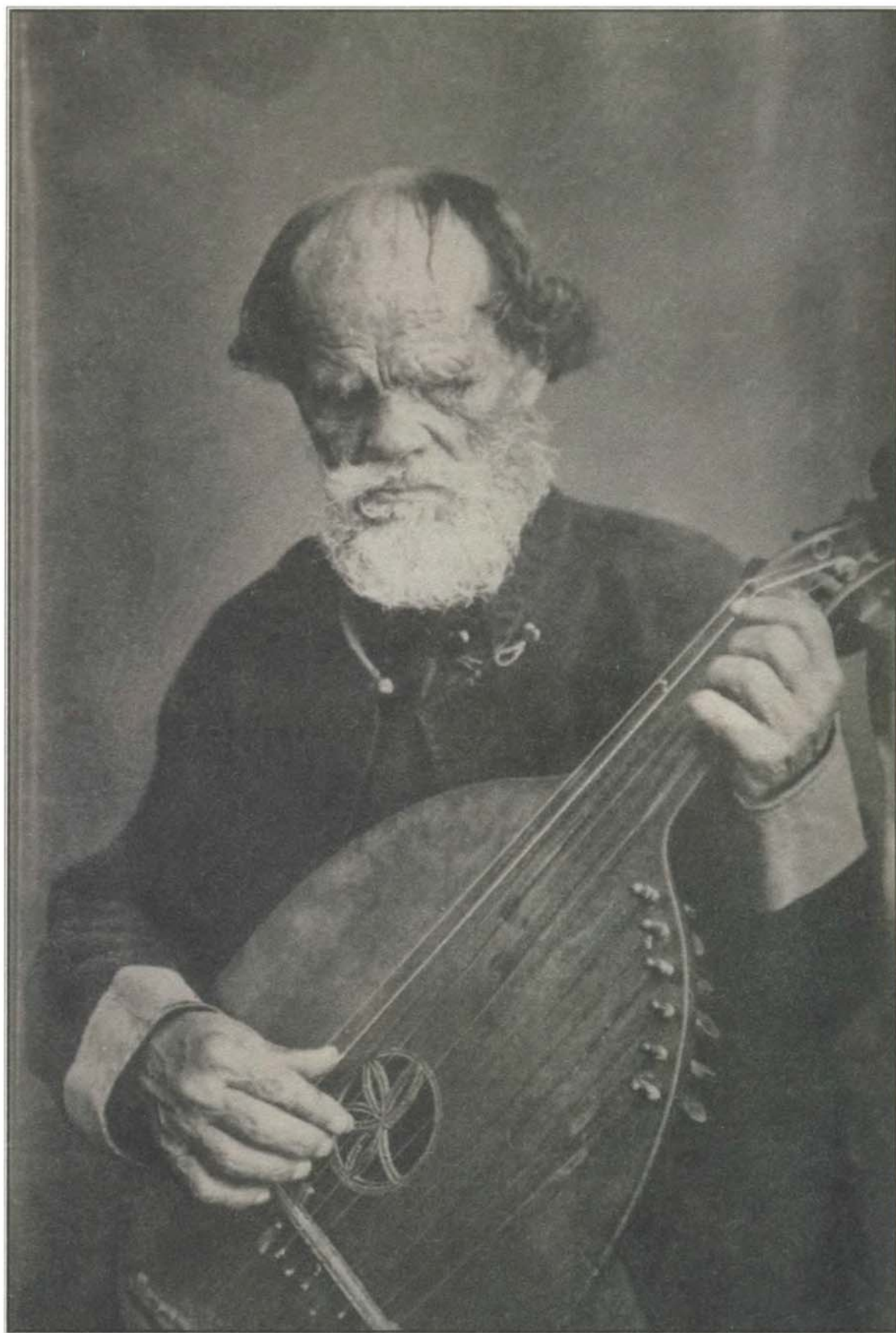


Кобзар Терешко Пархоменко

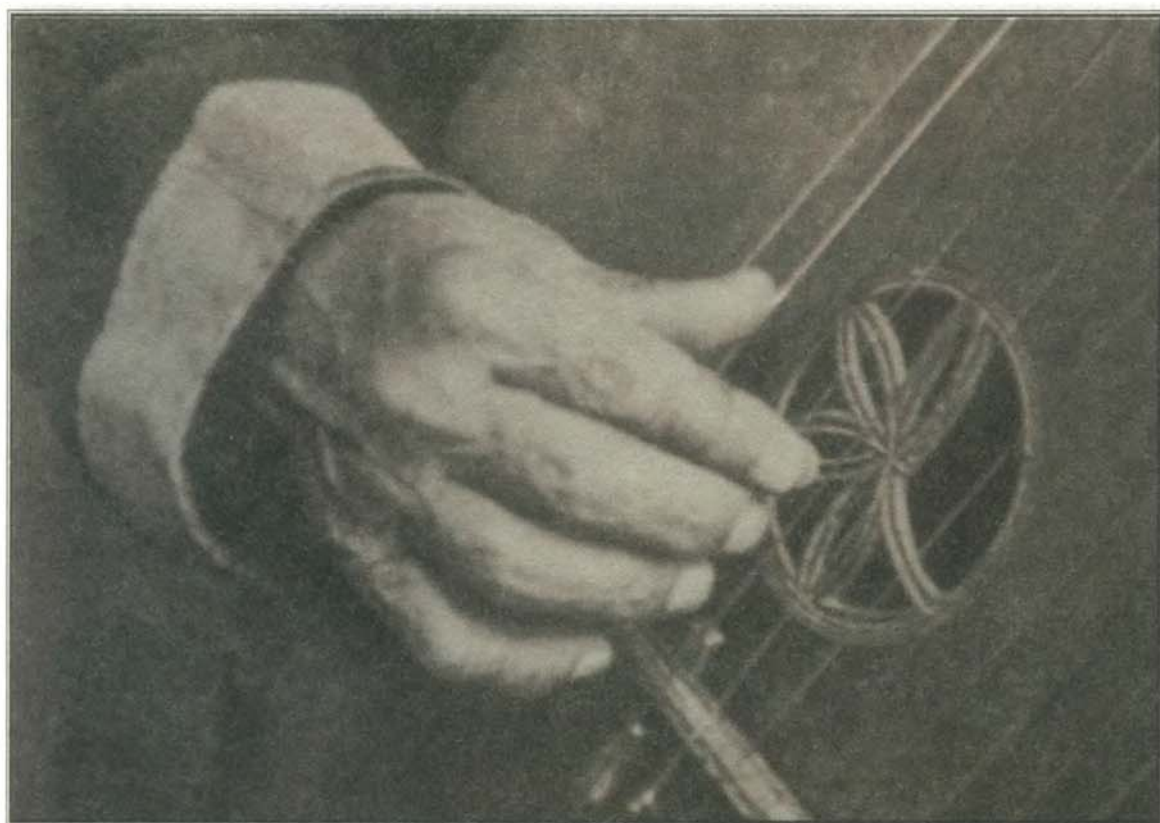
КОБЗАР ОСТАП ВЕРЕСАЙ







Остап Вересай. Фото кінця XIX ст. Одеський історико-краєзнавчий музей



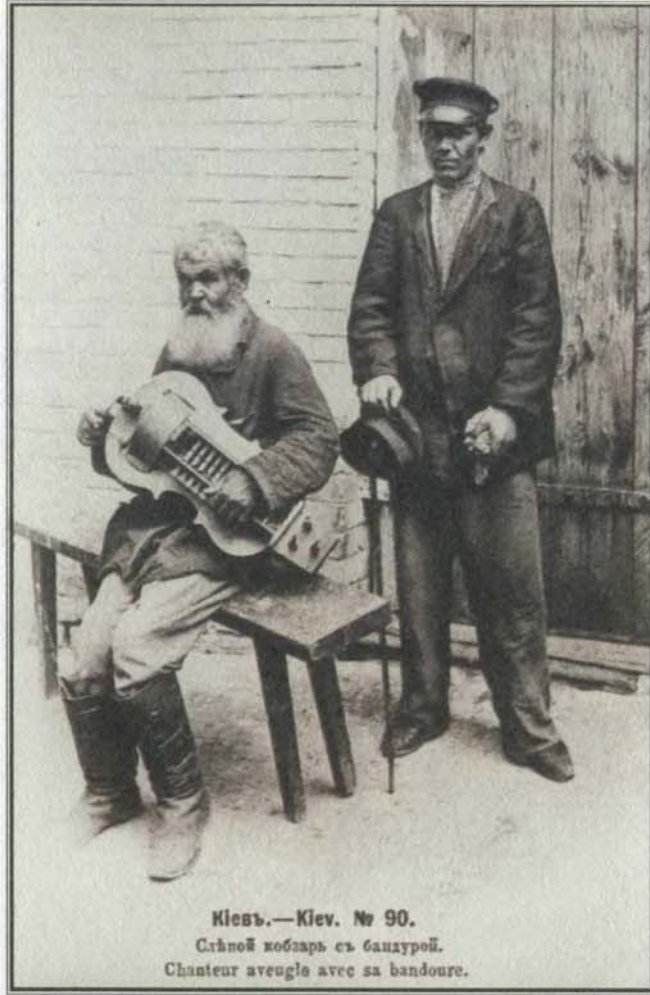
Остап Вересай. Постановка рук для гри на лютнеподібній кобзі.
На вказівному пальці правої руки помітне латунне кільце з підкладеною «кісточкою» з ліщини. Фото кінця ХІХ ст. Одеський історико-краєзнавчий музей



Кобзар Терешко Пархоменко



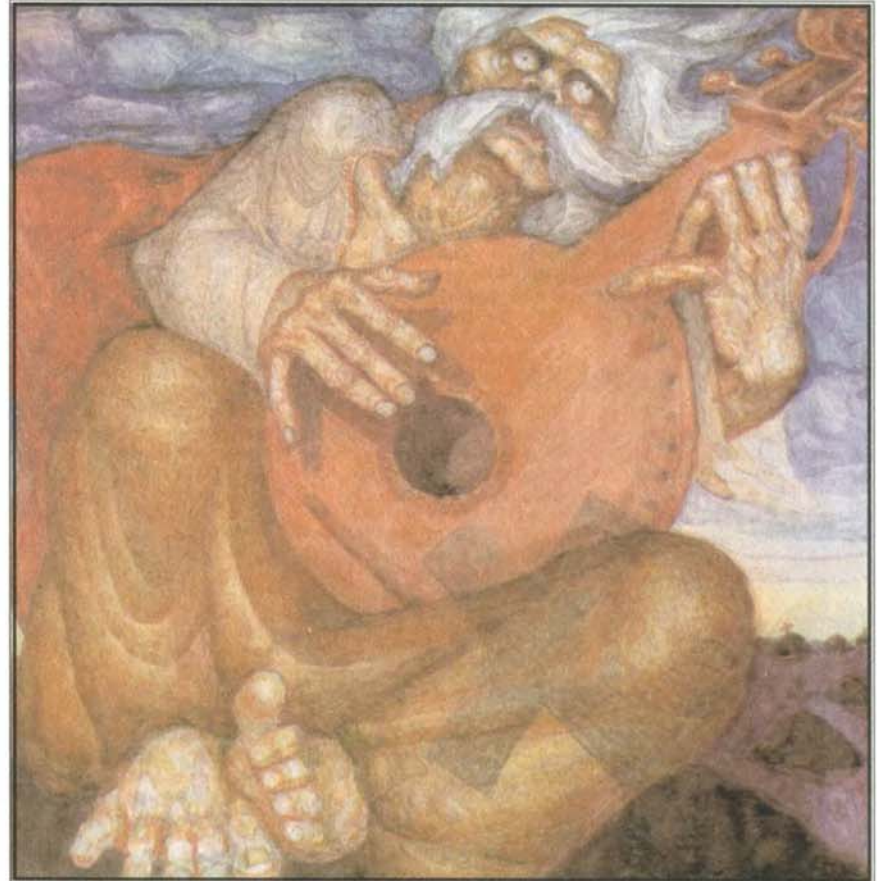
Сліпець-бандурист. Зображення взято з «Художнього листка» Тимма. 1860



Зацікавленість екзотичним старцем часом давала кумедні наслідки. Підпис на цій листівці яскраво демонструє не тільки спробу популяризації рідкісних явищ серед обивателів Російської імперії, скільки повну плутанину (необізнаність) в уявленні інтелігенції про музичні інструменти



Бандурист серед Січових стрільців. Київ, 1918 р.
Образ кобзаря — натхненника на боротьбу за волю



Кобзар-бунтар, кобзар-трибун, кобзар-борець...
Яка далека така інтерпретація від дійсності...



Вельми своєрідний «старцівський оркестр» у Радянській Україні 20-х років



Не старці, не кобзарі-бунтарі, але вже артисти...



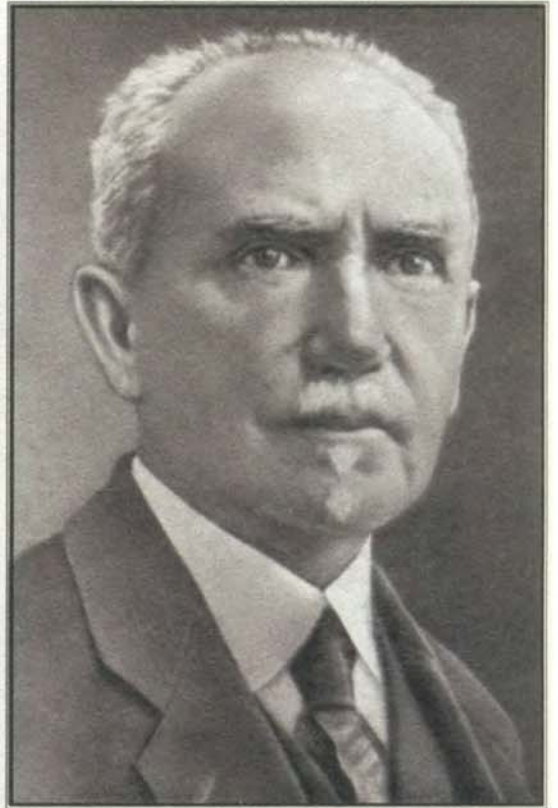
Леся Українка



Климент Квітка



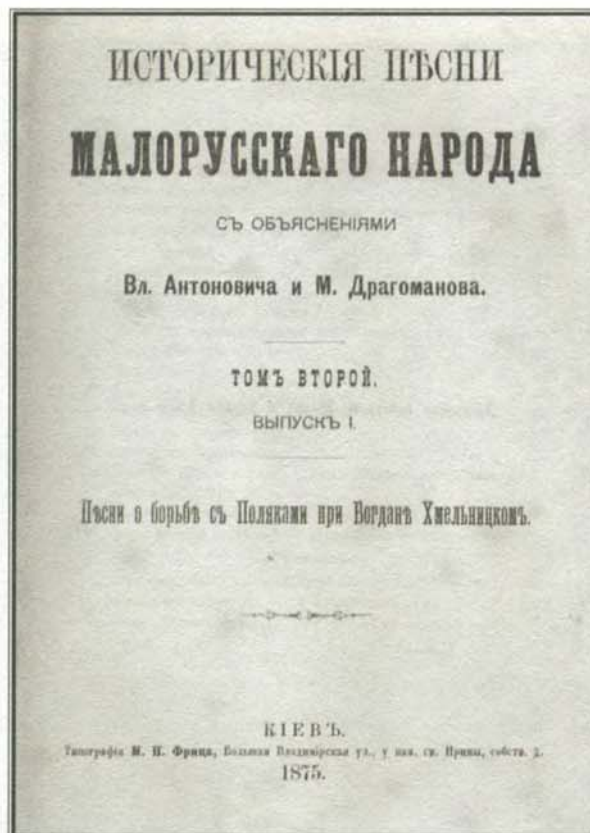
Микола Лисенко



Філарет Колесса



Оркестр народних інструментів, що виступав на XII Археологічному з'їзді.
В центрі – організатор і керівник оркестру Гнат Хоткевич



ОПАНАС СЛАСТЮН



ГНАТ ХОТКЕВИЧ



ГНАТ ХОТКЕВИЧ





Бандурист Є. Адамцевич



Бандурист XX ст. — В. Кабачок



Перша капела кобзарів у Києві. 1918 р. Організатор і керівник Василь Ємець



Школа гри на бандурі Василя Ємця в Празі. Фото 1923 р.



Григорій Китастий — видатний організатор капел бандуристів серед української діаспори. Керівник капели бандури ім. Т. Шевченка, м. Детройт. Засновник дитячих кобзарських шкіл, таборів у США. Композитор, викладач



Капела бандуристів у 1972 році. Диригент Григорій Китастий



Сцена ювілейного концерту. Форд аудиторія, м. Детройт, 9 березня 1968 р.

УВАГА! **ДЕТРОЙТ І ОКОЛИЦІ** **УВАГА!**
У ДНЯХ 8 І 9 БЕРЕЗНЯ 1969 РОКУ БУДУТЬ ВІДЗНАЧЕНІ

50-РОКОВИНИ КАПЕЛІ БАНДУРИСТІВ ІМ. ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



8-го БЕРЕЗНЯ О 7-й ГОДИНІ ВЕЧОРА ВІДБУДЕТЬСЯ БЕНКЕТ
В РУМУНСЬКІЙ ЗАЛІ НА 9-ТІЙ МИЛІ З КОНЦЕРТОВОЮ ЧАСТИНОЮ,
ПІД ГОСЛОМ „МИСТЦІ ЮВІЛЯТАМ“.

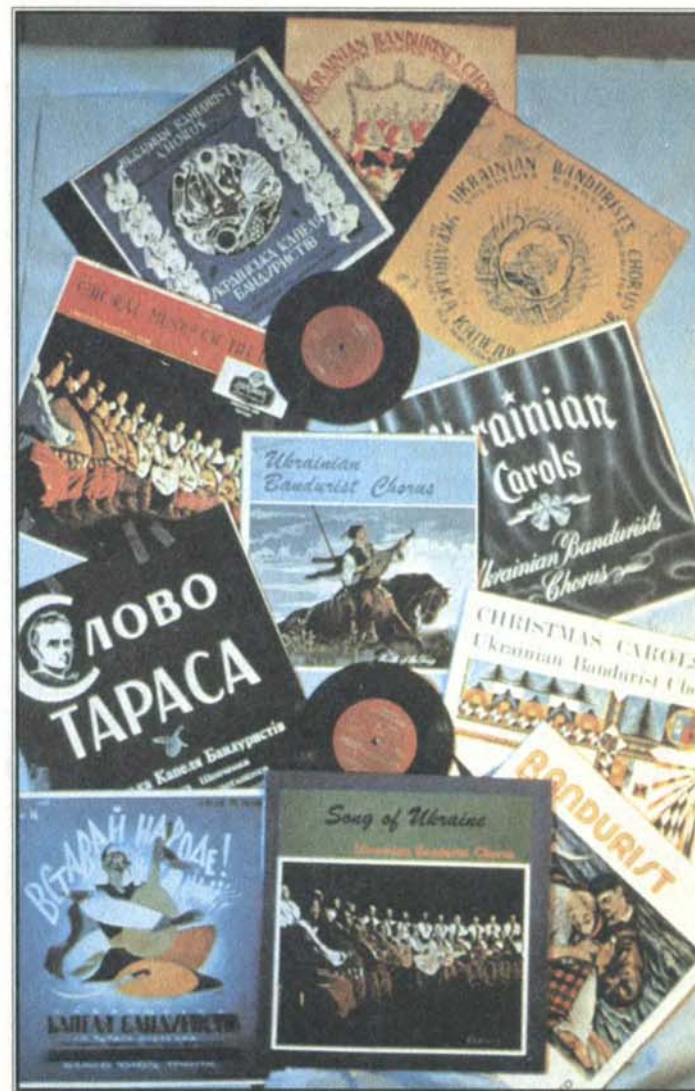
9-го БЕРЕЗНЯ В АВДИТОРІЇ ФОРДА ВІДБУДЕТЬСЯ —

Ювілейний Концерт

З УЧАСТЮ КАПЕЛІ БАНДУРИСТІВ ТА АНСАМБЛІВ БАНДУРИСТІВ
ДЕТРОЙТУ, ВІНДЗОУ, ТОРОНТО, ЧІКАГО І ФІЛЯДЕЛЬФІ.
ПРОСИМО ГРОМАДСЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ СТРИМАТИСЯ З БУДЬ-
ЯКИМИ ІМПРЕЗАМИ ЧИ ЗБОРАМИ НА ВИЩЕ ЗГАДАНІ ДАТИ.

Громадський Ювілейний Комітет

УВАГА! Ювілейну грамофонну платівку можна замовити по телефону
в Детройті: 274-8526.



Колекція частини грамофонних платівок капели
бандуристів ім. Т. Шевченка

Початкова реклама концертів капели в Америці

КОБЗАРИ XX СТ.



І. Скляр. Конструктор академічної бандури київського типу 1948–1950 рр.



Кобзар Єгор Мовчан. До 70-річчя від дня народження. Фото Леоніда Фрідлянда. Грудень 1967 р.



М. Товкайло – бандурист ХХ ст., реконструктор виконавських традицій



Патріарх Мстислав та 84-літній бандурист ХХ ст. О. І. Чуприна



Засновник київського кобзарського цеху, майстер, бандурист М. Будник



Григорій Кирилович Ткаченко — людина, що зберегла старосвітську народну бандуру



Г. К. Ткаченко та його послідовники



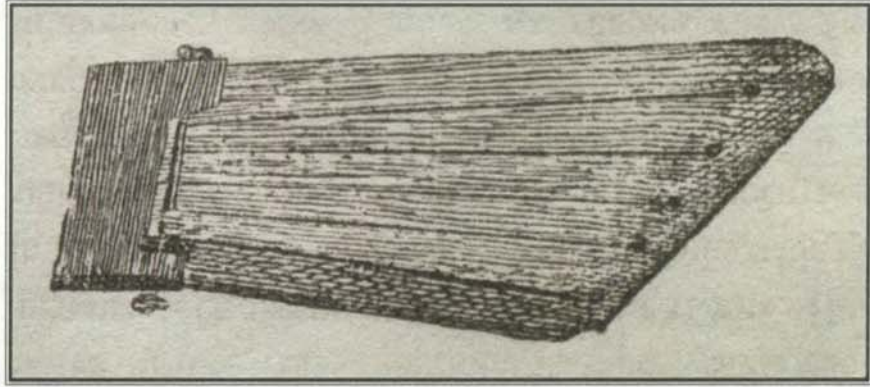
Учасники київського кобзарського цеху



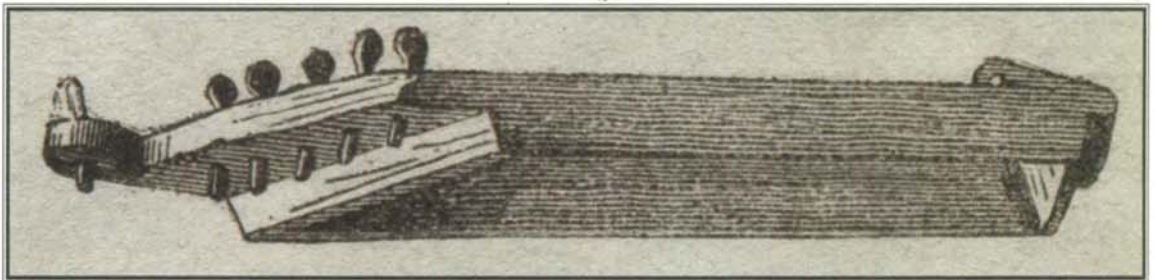
Кінець 1990-х років



Музика єднає світ...

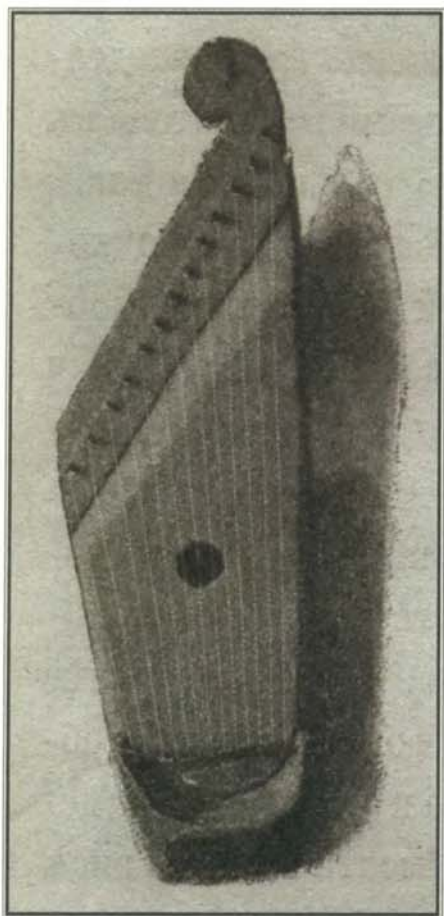


Так О. Фамінцин уявляв собі гуслі — «російський народний інструмент», ...

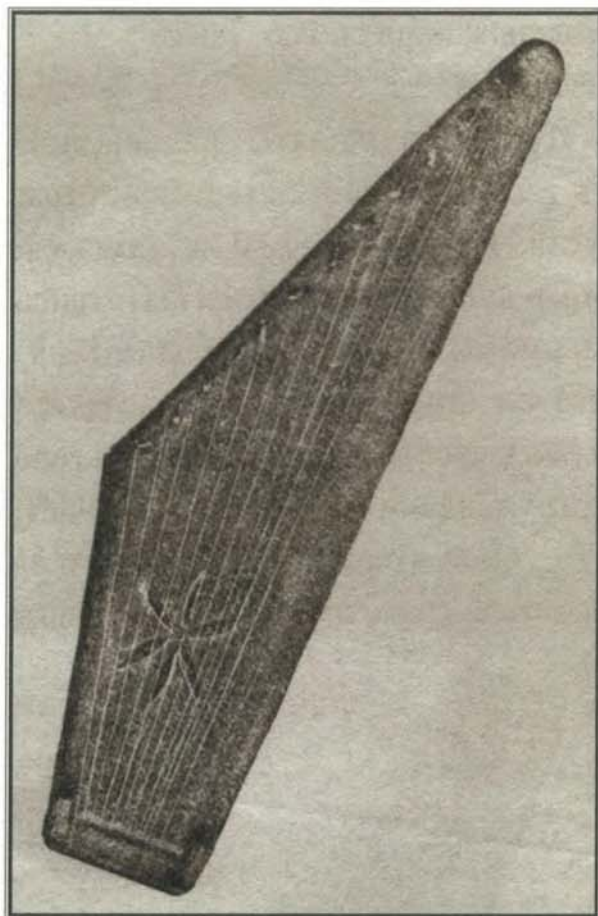


П'ятиструнна фінська кантеле. Північний музей в Стокгольмі

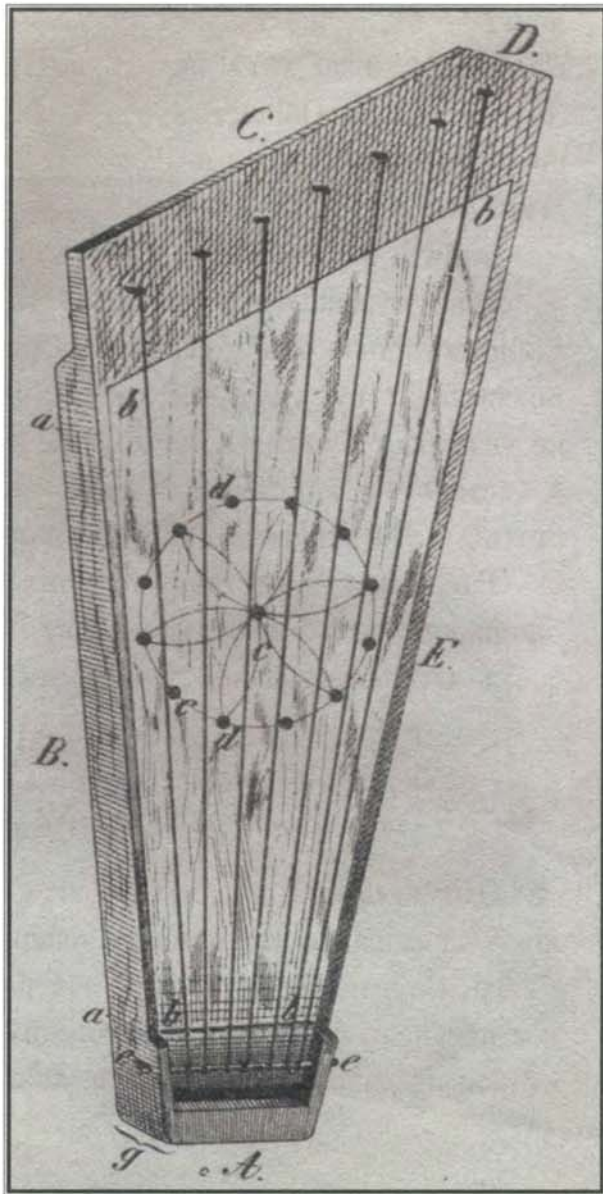
... а таким — кантеле, інструмент, який і досі є популярним у фіні



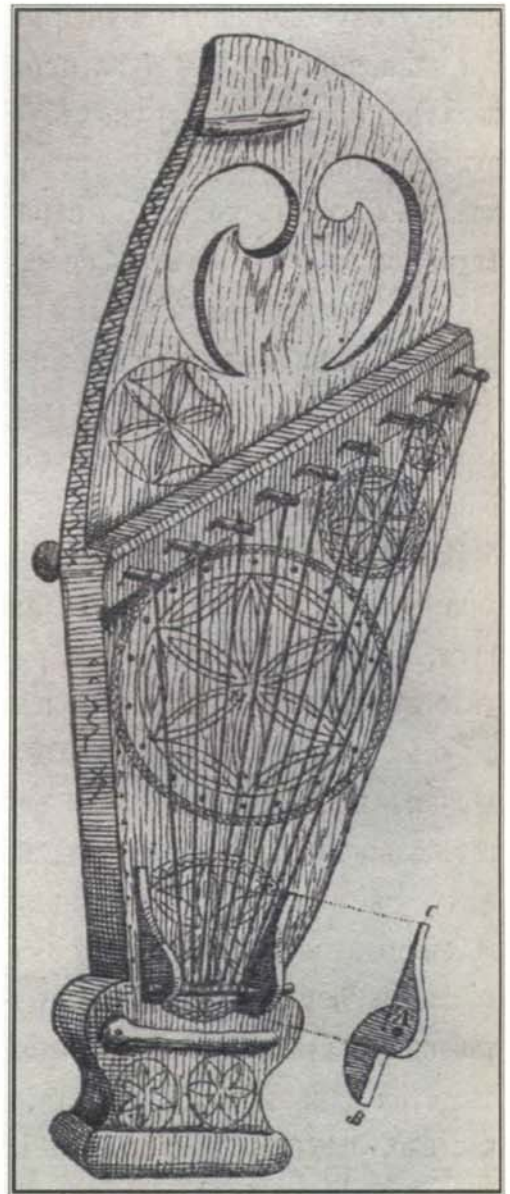
За О. Фамінциним тринадцятиструнна фінська кантеле музею С.-Петербурзької консерваторії



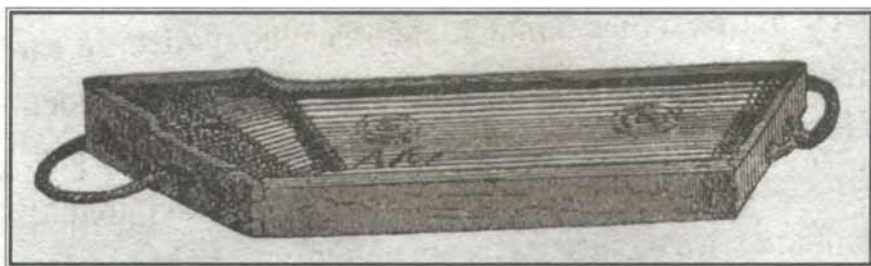
За О. Фамінциним дванадцятиструнний русько-литовський (чи латиський) канклес (куаклес) музею Імператорського Російського Географічного Товариства



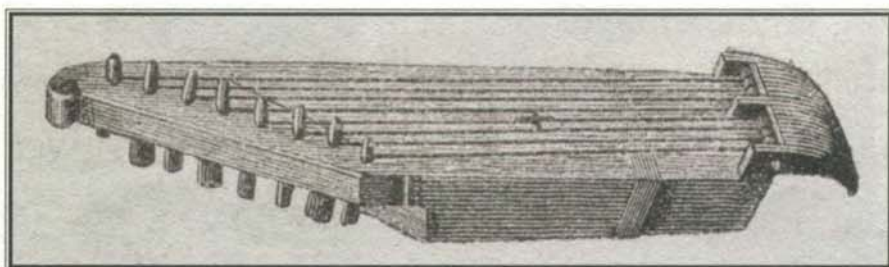
За О. Фамінциним семиструнна русько-литовська канклес музею Литовського Літературного Товариства в Тильзиті



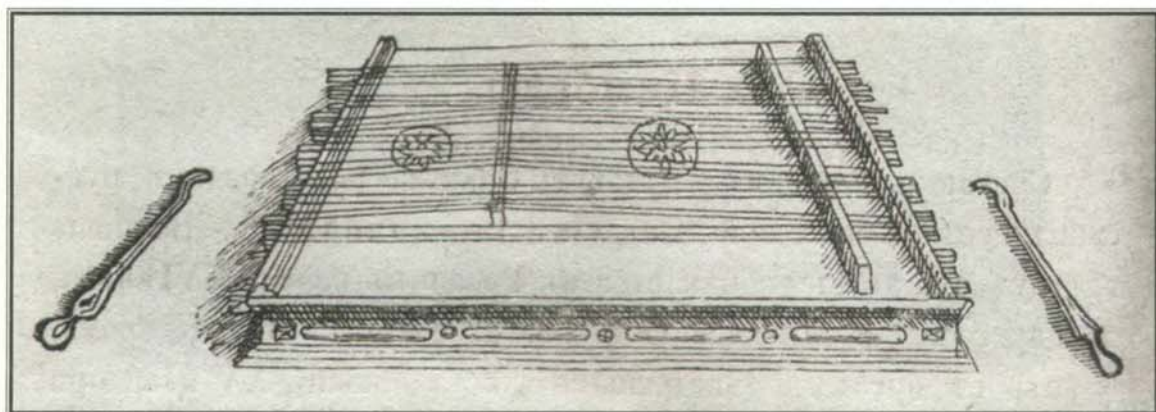
За О. Фамінциним дев'ятиструнна прусько-литовський канклес Археологічного Товариства Prussia в Кенігсберзі



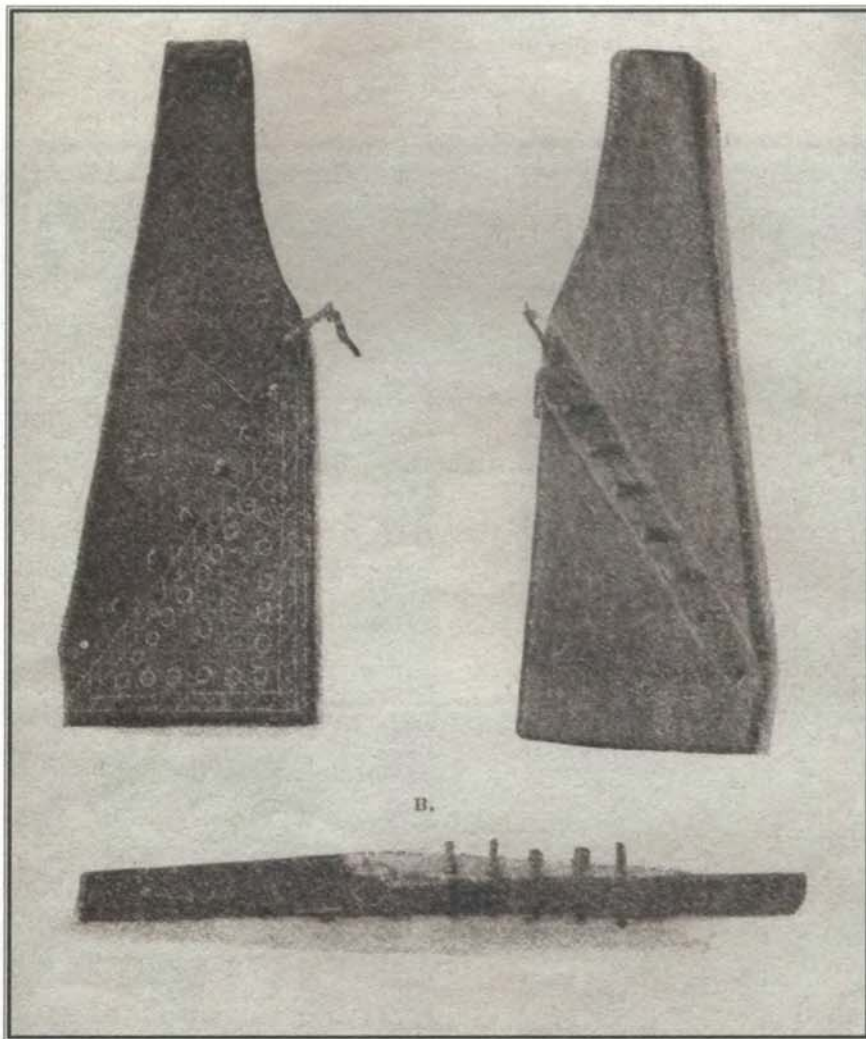
За О. Фамінциним південнослов'янські цимбали



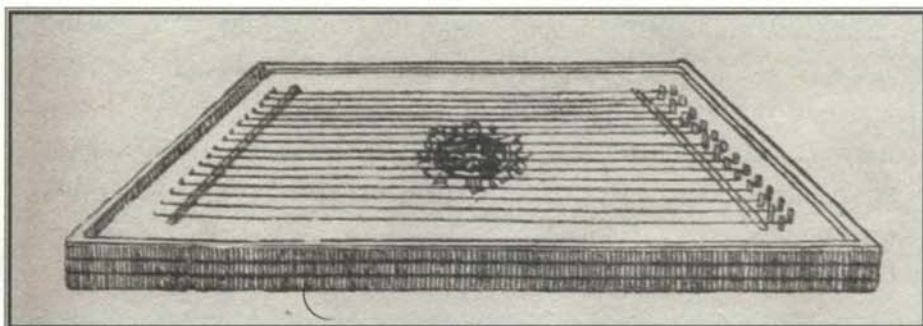
За О. Фамінциним восьмиструнна фінська кантеле Північного музею Стокгольма



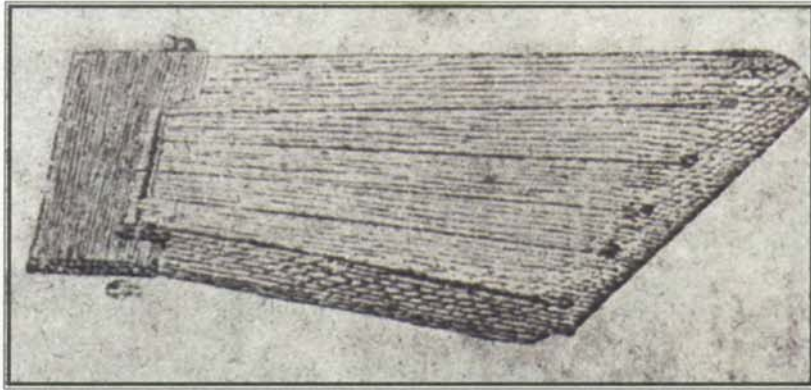
За О. Фамінциним цимбали. Скопійовано з досить неякісного малюнка Преторіуса (1614). З боків інструмента дві палички, якими били по струнах



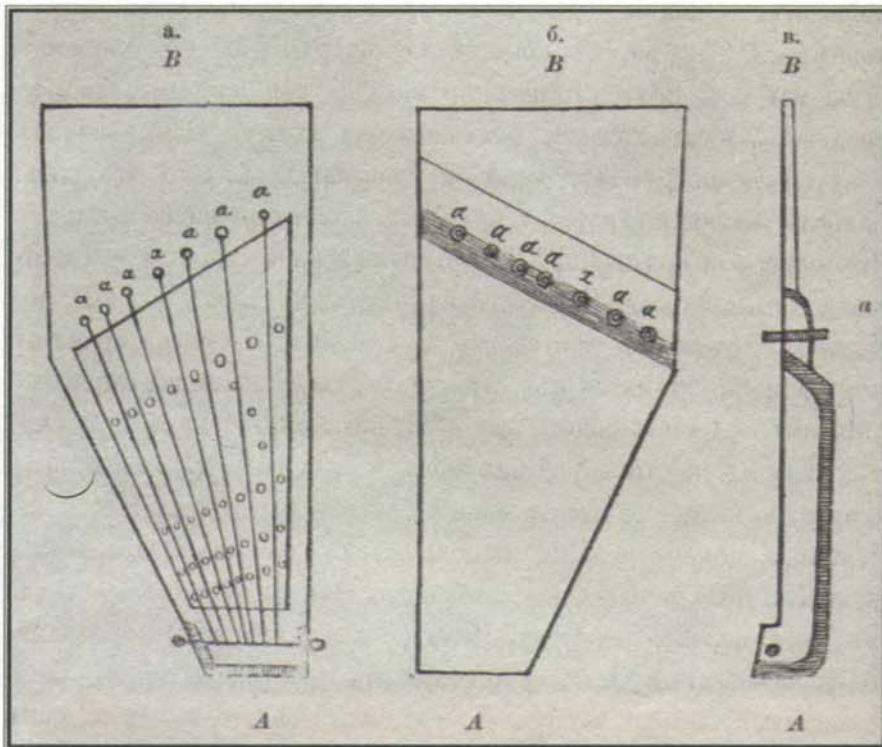
За О. Фамінциним семиструнні російські первинні гуслі середини XVIII ст.
музею С.-Петербурзької консерваторії



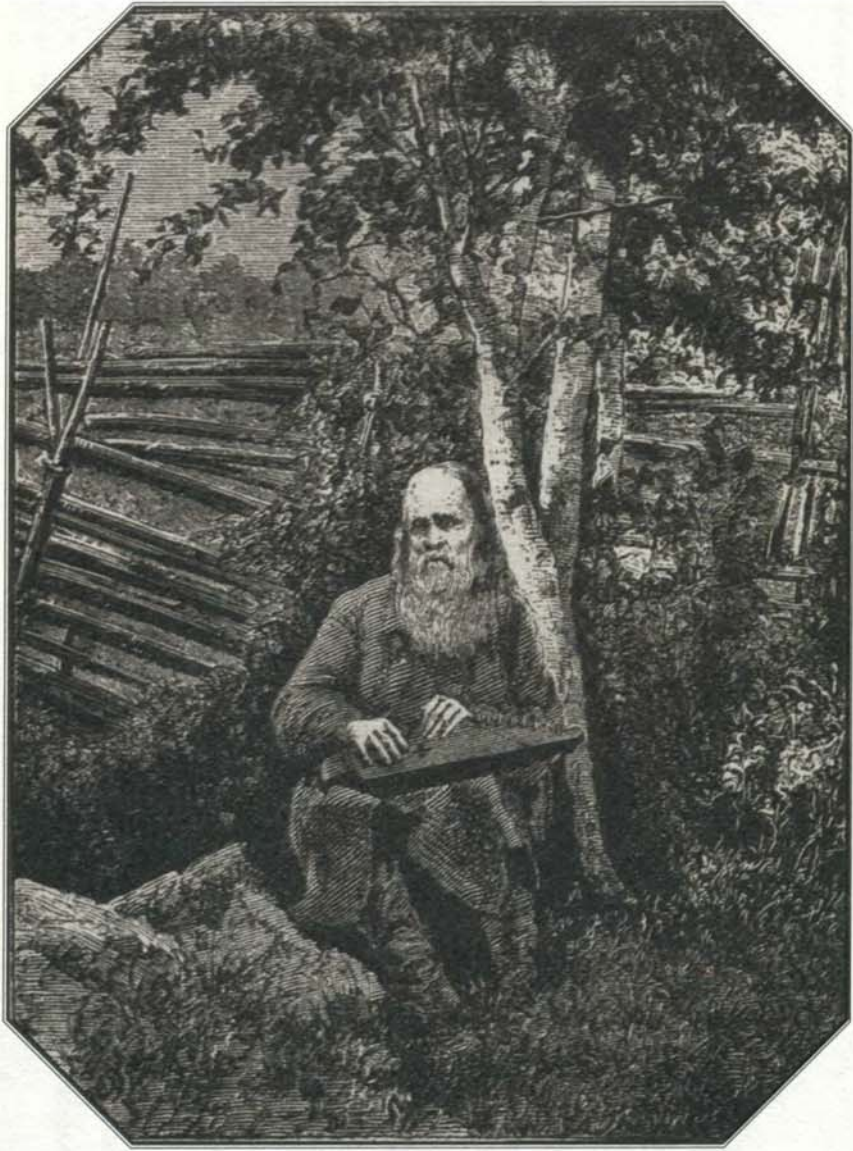
За О. Фамінциним трапецієподібний струнний інструмент, означений Преторіусом як «рід цимбали, але грається пальцями»



За О. Фамінциним старовинні великоруські гуслі з книги Guthrie



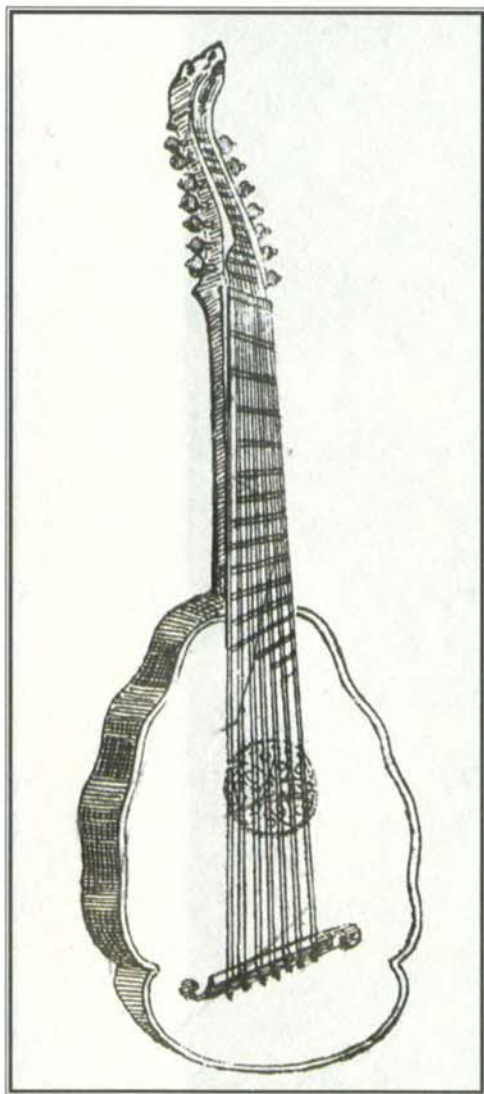
За О. Фамінциним семиструнна естонська каннель (а — зверху, б — знизу, в — збоку)



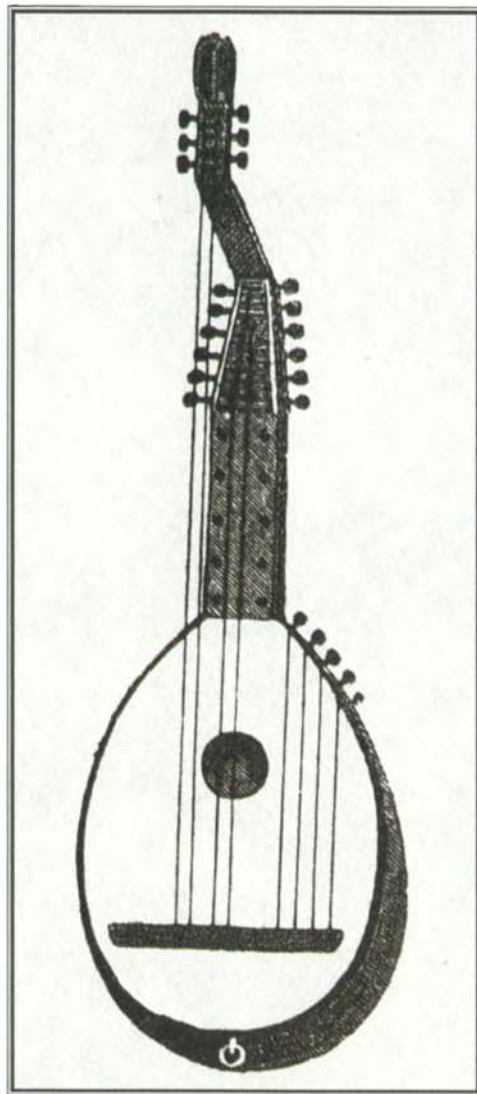
За О. Фамінциним, музикант, що грає на восьмиструнній фінській кантелі



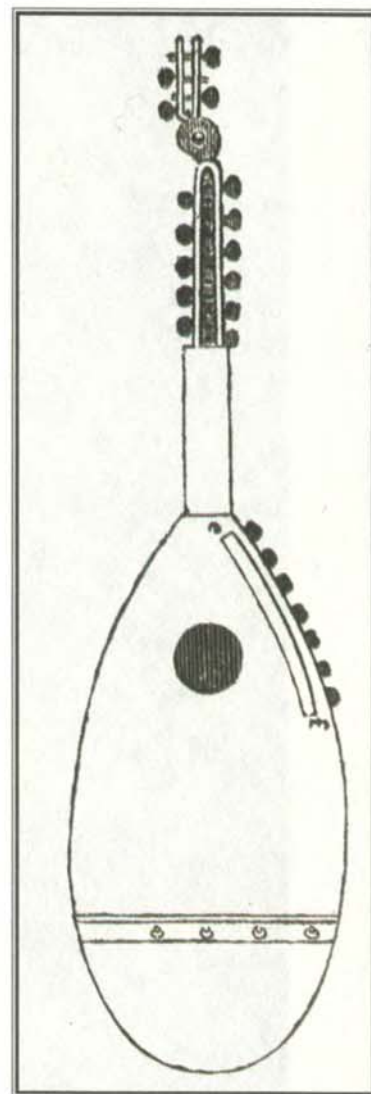
Цар Соломон, що грає на псалтирі. Дніпропетровський художній музей



За О. Фамінциним бандора
семихорова



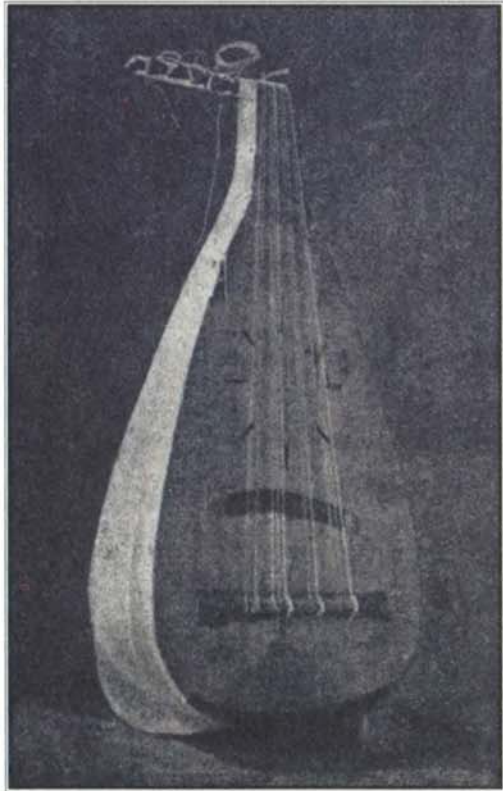
За О. Фамінциним польський тор-
бан з неповною кількістю струн



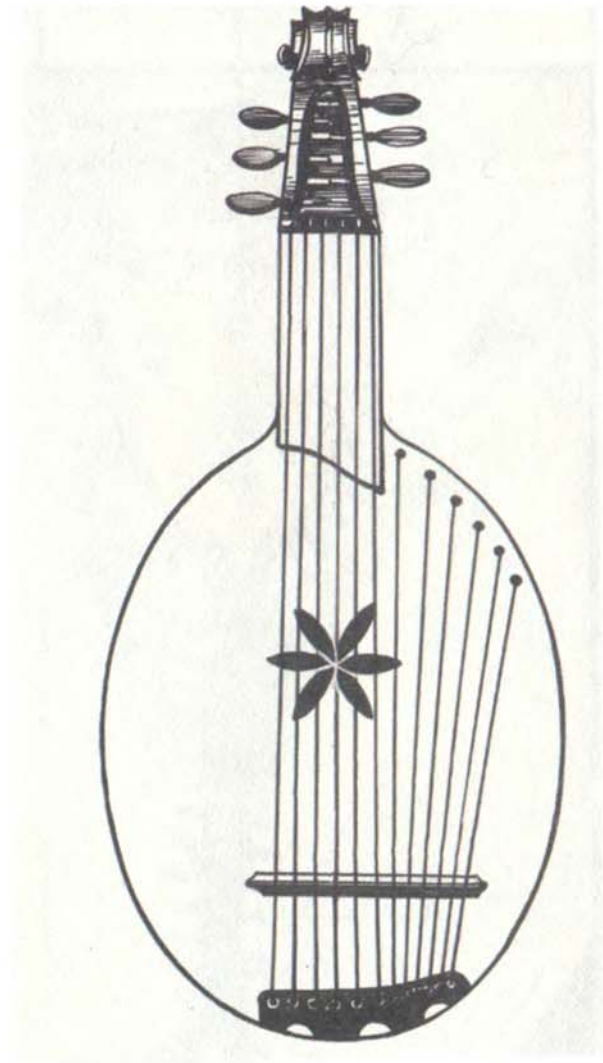
За О. Фамінциним малоруський
торбан або «панська бандура»



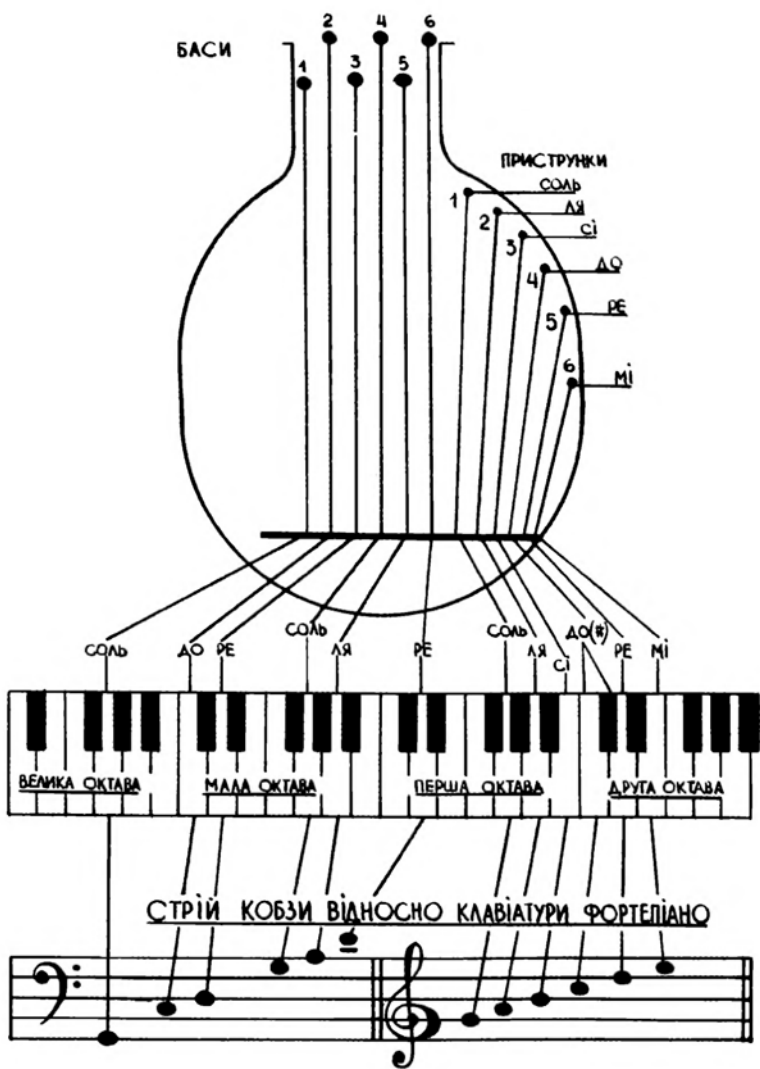
Торбан кінця XIX ст. Музей М. В. Лисенка, відділ Музею видатних діячів української культури



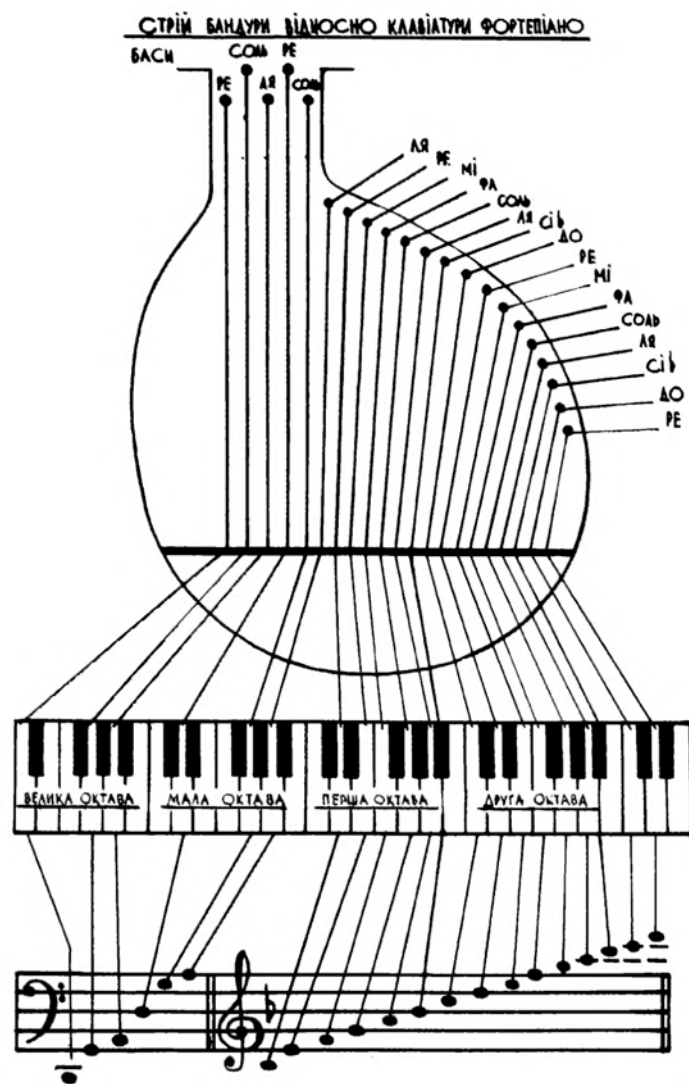
За О. Фамінциним румунська чотирехорова кобза



Схематичне зображення української кобзи (кобза Вересая)



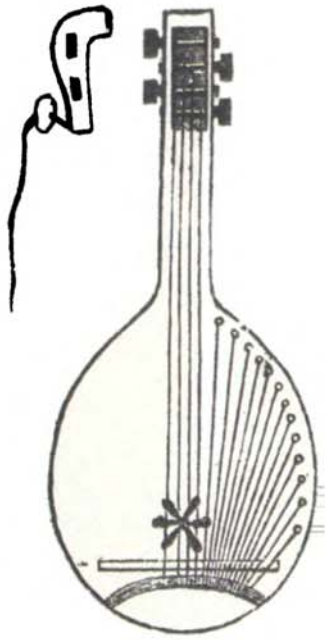
Схематичне зображення строю кобзи Вересая



Схематичне зображення строю бандури Г. Ткаченка

Бандура XIX ст., відома як бандура Рубця. Санкт-Петербурзький державний музей театрального й музичного мистецтв

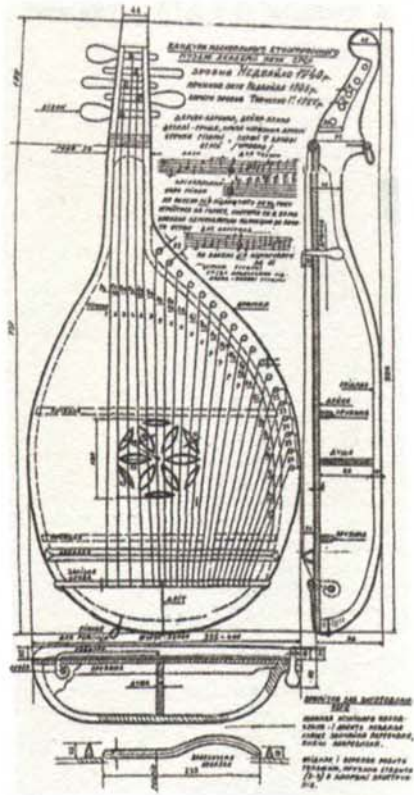




За Фамінциним бандура
музею С.-Петербурзької
консерваторії

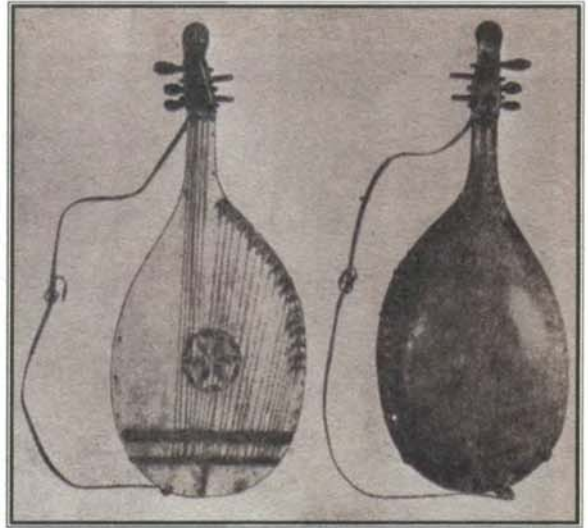
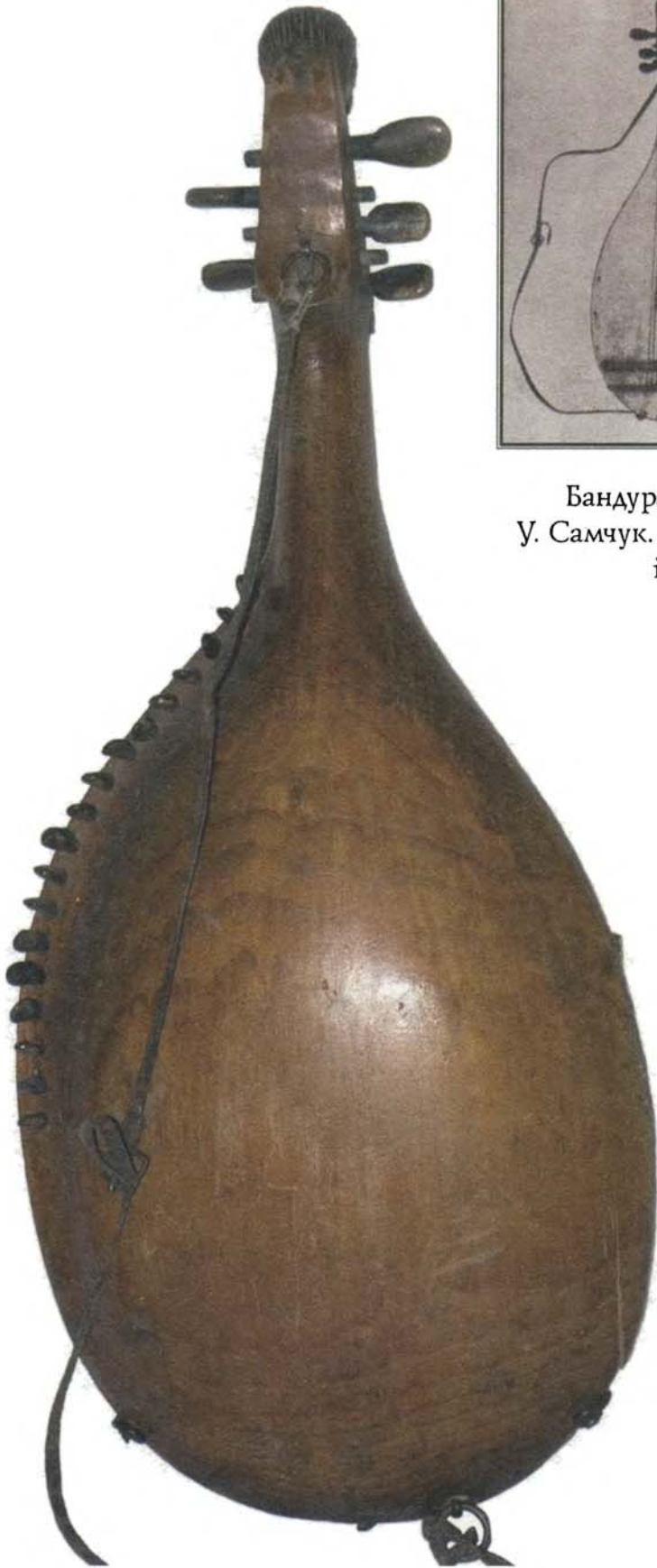


Бандура Недбайла 1740 р. Санкт-Петербурзький державний музей театрального
й музичного мистецтв



«Недбайлівська» бандура.
Креслення Г. Ткаченка





Бандура Недбайла. 1740 р.
У. Самчук. Живі струни. Бандура
і бандуристи

Бандура М. Кравченка. Миргородський краєзнавчий музей







Бандура Г. Гончаренка кінця XIX — поч. XX ст. З колекції Музею кобзарства,
м. Переяслав-Хмельницький



Бандура першої половини ХІХ ст. з Харківщини з колекції музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України

Бандура другої пол. XIX ст., Київщина. З колекції музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України







Кобза першої пол. XIX ст., Харківщина. З колекції музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.
Це була кобза, що мала 6 басів і 6 приструнків. У 30-ті роки XX ст. зазнала безграмотного втручання: замість дерев'яних кілків — поставлено металеві, збільшено кількість струн, укорочено гриф. На голівці збереглися сліди від шести отворів під дерев'яні кілки (Черкаський Л. М.)



Бандура першої половини XIX ст. З колекції музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України



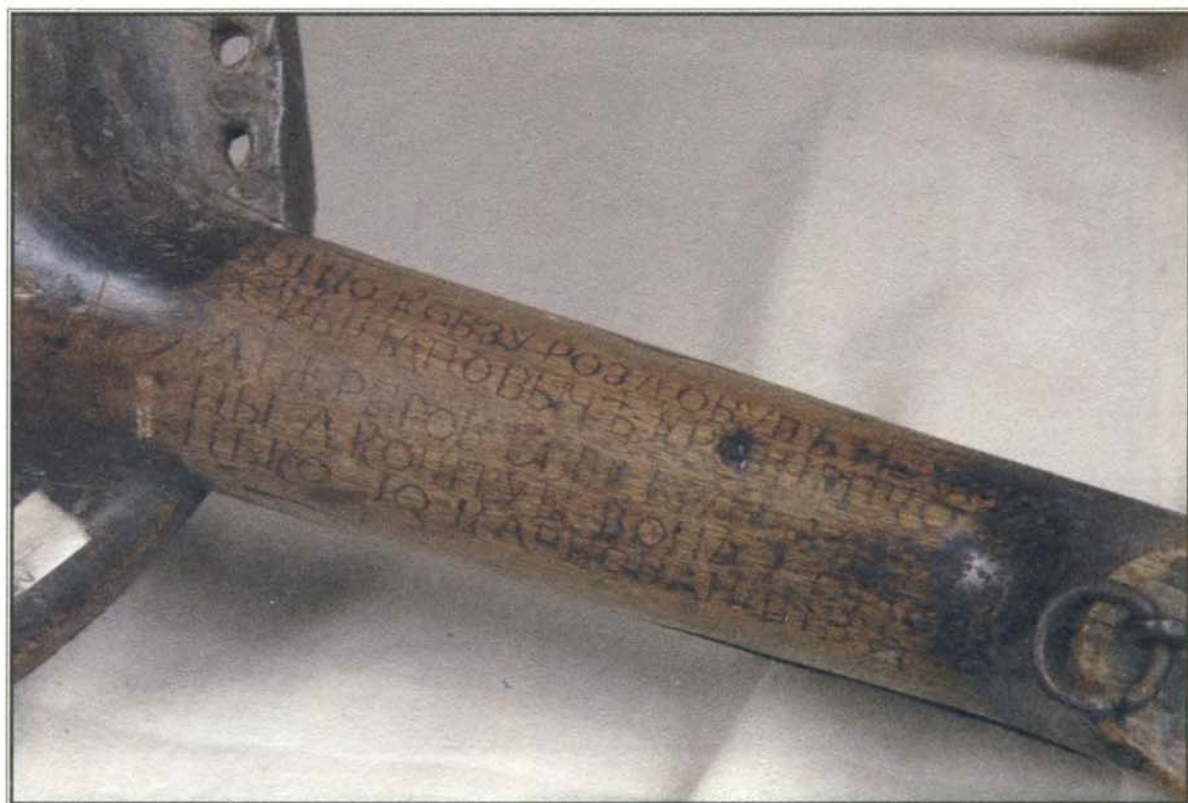
Бандура кінця XIX — початку XX ст. Музей М. В. Лисенка, відділ Музею видатних діячів української культури



Бандура XX ст. Г. Ткаченка



Напис на грифі бандури Недбайла 1740 р. Санкт-Петербурзький державний музей театрального й музичного мистецтв



Напис на грифі бандури М. Кравченка. Миргородський краєзнавчий музей



Голівка бандури М. Кравченка. Миргородський краєзнавчий музей



Голівка бандури Г. Гончаренка. З колекції музею кобзарства, м. Переяслав-Хмельницький



Фрагмент спідньої деки бандури М. Кравченка Миргородський краєзнавчий музей



Голівка бандури М. Кравченка. Миргородський краєзнавчий музей



Голосник бандури М. Кравченка. Миргородський краєзнавчий музей



Підструнок з бандури М. Кравченка Миргородський краєзнавчий музей



Голосник бандури XIX ст., відомої як бандура Рубця. Санкт-Петербурзький державний музей театрального й музичного мистецтв



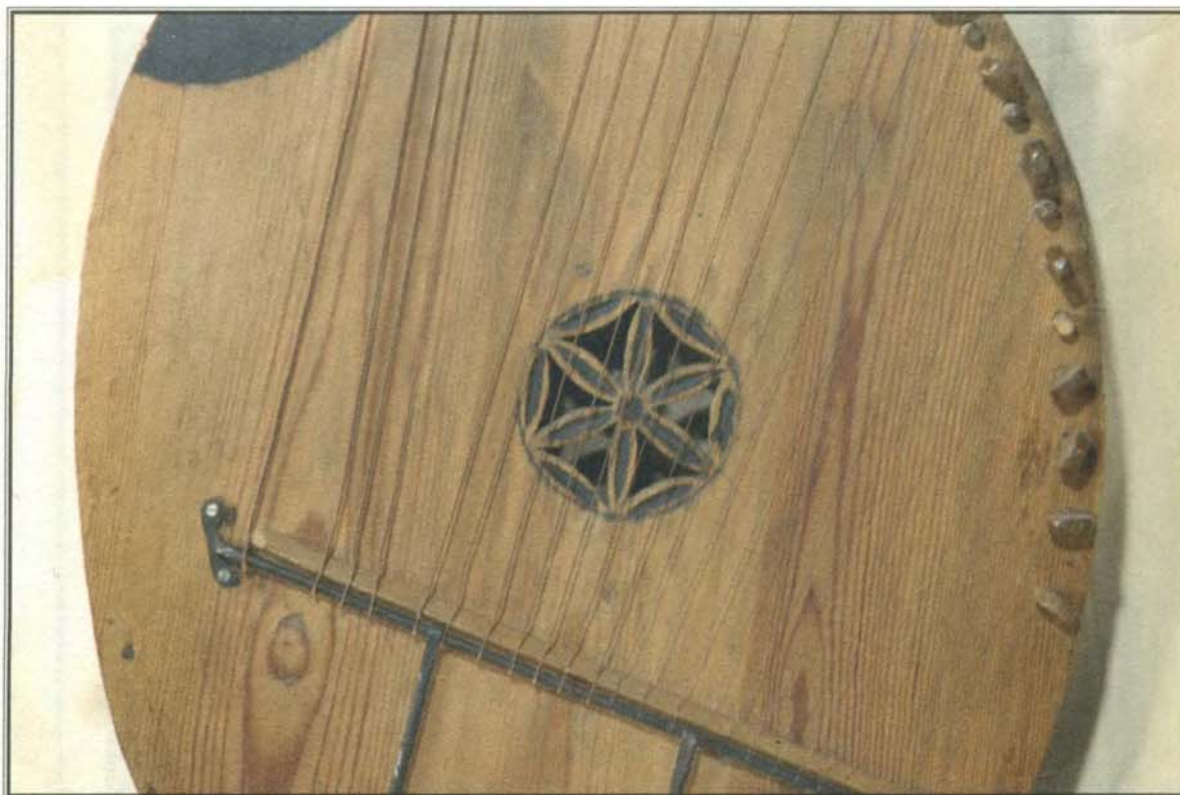
Голосник бандури другої пол. XIX ст., Київщина. З колекції музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України



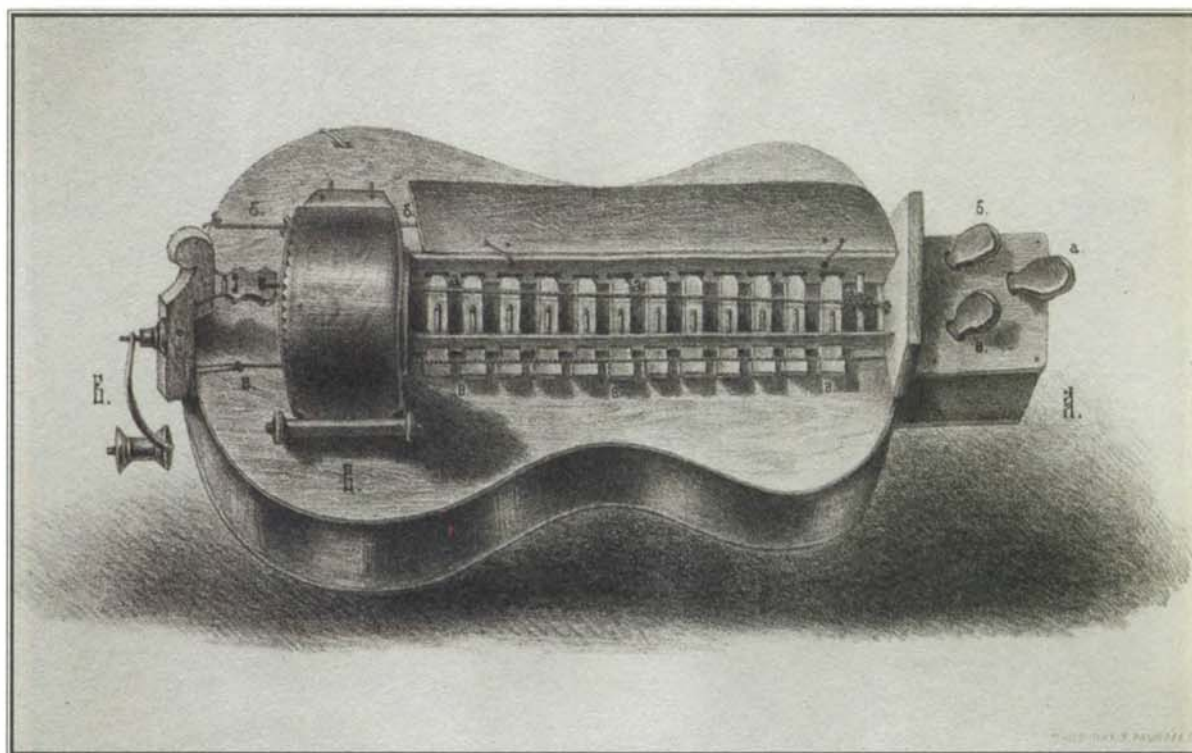
Голосник бандури першої половини XIX ст. з Харківщини. З колекції музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України



Голосник бандури Г. Гончаренка кінця XIX – поч. XX ст. З колекції Музею кобзарства, м. Переяслав-Хмельницький



Голосник бандури першої половини XIX ст. З колекції М. Лисенка. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України



Колісна ліра XIX ст. Малюнок Ф. Ф. Светлова



Колісна чотириструнна ліра Івана Власюка. Перша половина XIX ст. З колекції музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України



Колісна ліра першої половини ХІХ ст. З колекції музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України



Колісна ліра кінця ХІХ – поч. ХХ ст. З колекції музею М. Лисенка, відділ Музею видатних діячів української культури



Колісна ліра кінця ХІХ – поч. ХХ ст. З колекції музею М. Лисенка, відділ Музею видатних діячів української культури

Наукове видання

В. Кушпет
Старцiвство: мандрiвнi спiвцi-музиканти
в Україні (XIX – поч. XX ст.)

Редактори: Юлія Олійник, Ірина Давидко

Коректор: Ірина Давидко

Дизайн та верстка: Микола Койдан

Підписано до друку 03.04.2007. Формат 50Х70/8
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Лазурського
Умовн. друк. арк. 58,40. Облік.-видавн. арк. 69,75
Наклад 2000. Замовлення № 27642

ТОВ «Темпора»

01030, м. Київ, вул. Б. Хмельницького, 32, оф. 4

Тел./факс: (044) 234-46-40

www.tempora.com.ua

Свідоцтво про внесення до державного реєстру:

ДК № 2406 від 13.01.2006

Відруковано в друкарні ТОВ «ДКБ «РОТЕКС»

Свідоцтво про реєстрацію № 36090525

м. Київ, вул. Машинобудівна, 46