

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент Чернігівського обласного  
інституту післядипломної педагогічної  
освіти

### **Чернігівська кобзарська школа: означення проблеми дослідження**

Кобзарство, як виняткове явище етномузичної культури – є сталим науковим пріоритетом українського мистецтвознавства. Історія дослідження цього питання сягає часів становлення української музичної фольклористики (М.Максимович, П.Куліш, М.Лисенко і ін.), позначена фундаментальними дослідженнями вчених кінця XIX-XX ст. (М.Сумцов, Ф.Колесса, К.Квітка, Д.Ревуцький, Г.Хоткевич, Б.Кирдан, А.Омельченко і ін.), значним піднесенням кобзарської справи на етапі державної незалежності України, зокрема, утворенням Національної спілки кобзарів України, центру музичної україністики національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, проведенням різних наукових конференцій з питань кобзарського мистецтва тощо. Серед культурологічних акцій, пов'язаних з кобзарством, які мали значний громадський резонанс, можна виділити: проведення всеукраїнських фестивалів кобзарського мистецтва «Вересаєве свято», всеукраїнського конкурсу «Кобзарська юнь України», науково-практичних конференцій: «Українське кобзарство в сучасному світі: традиції і сучасність» (1997), «Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури» (2005), «Проблеми педагогіки мистецтва: Кобзарське мистецтво» (2007), «Українське кобзарство – історія, сучасність і перспективи» (2009) і ін. Свідченням динамічних наукових пошуків у галузі кобзарства стала поява ряду ґрунтовних досліджень, серед яких варто згадати всеосяжну працю О.Ваврик «Кобзарські школи в Україні» [4], Н.Боярко «Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста» [3], М.Хая «Музично-інструментальна

культура українців» [11], цікаві спогади про подвижників кобзарського мистецтва Р.Польового «Кобзарі в моєму житті» [10], праця М.Шудрі, В.Нечепи «В рокотанні - риданні бандур» [14], Я.Чорногуза «Кобзарська Січ» [13], діяльність В.Мішалова щодо перевидання праць Г.Хоткевича і ін. Вперше в історії кобзарського мистецтва України кобзар-лірник, народний артист України В.Г.Нечепа був удостоєний звання лауреата Національної премії України імені Т.Г.Шевченка. Нарешті, велике значення для подальшого розвитку кобзарського мистецтва України мало підписання указу Президента України «Про Всеукраїнський фестиваль бандурного мистецтва імені Остапа Вересая» [1].

Розгортання кобзарства на сучасному етапі розвитку України, актуалізує окремі теоретико-методологічні проблеми бандурництва, які можна викласти у такій послідовності:

1. Формування науково усталеної думки про походження кобзи, бандури. (Узгодження різних підходів до цього питання, зокрема, М.Лисенка, О.Фамінцина, Г.Хоткевича, Ф.Колесси, Д.Ревуцького і ін. з наступним формуванням чітко окресленої теорії походження української кобзи, бандури);

2. Визначення етапів становлення професіонального бандурного виконавства (з обов'язковим врахуванням регіональних аспектів цього процесу, оскільки кобзарство є важливою ознакою народної музичної культури, що мало суттєвий вплив на становлення і розвиток української професійної музичної культури в цілому);

3. Становлення бандурної системи мистецької освіти (запровадження класів з бандури в українських навчальних закладах як старої доби так і новочасної тенденції з цього питання; аналіз навчально-методичної літератури, обґрунтування різних методик викладання гри на бандурі).

4. Аналіз шляхів розвитку народного та академічного кобзарського

виконавства з формуванням на цій основі сучасного погляду щодо їх плідного взаємовпливу та взаємозбагачення.

5. Наукове осмислення процесу вдосконалення бандури (еволюція бандурної темперації, роль і місце в цьому процесі В.Ємця, О.Корнієвського, П.Гончаренка і ін).

6. Важливим напрямком щодо висвітлення кобзарства, як виду мистецької діяльності, є необхідність розгляду сучасних тенденцій в галузі кобзарської освіти. З цього приводу визначний педагог-бандурист один з фундаторів і розробників системи підготовки бандуристів новітньої доби С.В.Баштан наголошує: «На сучасному етапі, коли музична освіта має розгалужену систему професіональних закладів і характеризується складним диференційованим комплексом музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін, а також вдосконаленою методикою навчання гри на інструменті, не правильно відмовлятися від сучасного високого професійного рівня музичної освіти і відроджувати «старі» форми кобзарського мистецтва. Ті «старі» форми виконували свою функцію в певних історичних умовах. Сучасне життя вимагає інших форм виконавства, високої професіональної освіти кобзаря» [2].

Виходячи з цього, важливою позицією у дослідженні кобзарства є певна потреба щодо узгодження «історичного» і «сучасного» в кобзарському мистецтві. Цьому в повній мірі сприятиме дослідження в галузі кобзарської регіоніки серед іншого особливо цікавою, з нашої точки зору, є розгляд змісту чернігівської кобзарської школи, яка є феноменом, явищем кобзарства України. Як наголошує О.Ваврик: «Між 1900 – 1920 роках, з'являються матеріали О.Сперанського, В.Горленка, О.Сластьона, К.Грушевської, Г.Хоткевича та інших, які ґрунтовно доводять наявність професійної кобзарської освіти, що сформувалась в середовищі трьох кобзарських шкіл: Чернігівської, Полтавської та Зіньківської. Кожна із цих шкіл мала власний спосіб гри та тримання інструменту, специфічні ознаки інструментарію, своїх вчителів - наставників, репертуар та конкретну регіональну прописку» [4,

с.5]. Досвід Чернігівської кобзарської школи мав суттєвий вплив на визначення кобзарської виконавської техніки, формування репертуару тощо.

В контексті, дослідження Чернігівської кобзарської школи під дефініцією «школа» ми розуміємо напрям у кобзарському мистецтві України, який характеризується в першу чергу певною системою практичних навичок, прийомів виконання, якими оволодівали її послідовники. У з'ясуванні багатьох питань дослідження Чернігівської кобзарської школи, у визначенні її самостійності та своєрідності, насамкінець історичної необхідності, важливо зупинитися на такому:

1. Означенні опорних віх формування чернігівської кобзарської школи;
2. Накреслені лінії спадковості виконавської культури (способів звуковидобування, прийомів гри та їх еволюція і вплив на сучасне бандурне інструментальне виконавство (тип гри в його розвитку);
3. Встановлення носіїв чернігівської кобзарської школи з аналізом їх внеску в її розвиток;
4. Визначення ступеня наукового аналізу з характеристикою міри виявлення цієї школи на тлі українського кобзарства та обсягу наукового охоплення її спадку тощо;

Виходячи з того, що в мистецтвознавчій науці не існує окремо взятої праці, в якій би послідовно розкривалися особливості розвитку чернігівської кобзарської школи, природно, виникають певні методологічні проблеми. З нашої точки зору, при визначенні методологічної основи дослідження необхідно враховувати певну специфіку кобзарства, яка визначається тим, що своїм походженням воно зобов'язане синтезу широкого загалу народно - пісенної культури з яскраво виразним особистісним компонентом. Роль окремо взятого кобзаря-бандуриста в формуванні кобзарської культури є надзвичайно великою. Приміром, вплив кобзарського мистецтва О.Вересая, Т.Пархоменка, Г.Хоткевича на еволюційний перебіг жанру є загальновідомим. Можливо тому, кобзарство займає особливе місце в ієрархії видів музичного виконавства що склалися в Україні. Причому, спроби

осмислення та аналізу цього явища української культури лише в понятті народного музикування, не розкривають всієї повноти проблеми. Як правило, подібний напрям розгляду бандурного мистецтва свідомо замикає кобзарство в рамки суто народної культури. Такі підходи мають досить широку мистецтвознавчу практику. Разом з тим, принципи наукового дослідження, властиві академічному музикознавству, є дуже корисними. Існування в кобзарстві різних шкіл (вперше ґрунтовно наголошені Г.Хоткевичем, зокрема, у праці «Бандура та її можливості») сучасні пошуки в цій царині говорять про те, що кобзарство, як явище сучасної музичної культури України, має у своєму потенціалі створення розгалуженої стильової, а затим і виконавської системи. І коли на цей вид мистецтва накладається загальноприйнятій, відпрацьований століттями термінологічний арсенал, то з'ясовується, що у самотньому і неповторному мистецтві, не схожому на класичні зразки, виявляється певна спільність і своєрідність, обумовлена внутрішніми законами художньої творчості, художньої свідомості митця. Саме індивідуальна творчість лежить в основі кобзарського мистецтва України. Тому, наукові методи музичної соціології, поширені в наш час, прийняті для вивчення масових музичних явищ, тут не завжди спрацьовують. Для деяких музичних жанрів є достатніми підходи, в основі яких лежать поняття естетики тотожності, логічна дія, яка дотримується певного зразка. Але при аналізі індивідуальної стилістики творчості, приміром, яскравого представника сучасної чернігівської кобзарської школи – В.Нечепи, подібні методи не зможуть дати відповідь на питання про походження такого явища як кобзарське мистецтво В.Нечепи. Особливо, коли треба простежити характер еволюції кобзарських шкіл, чернігівської кобзарської школи зокрема. Постійний розвиток кобзарства, здатність до яскравої індивідуальної виразності, утворення різних граничних форм між власне історичними жанрами кобзарства з одного боку, а з іншого стрімке розширення виконавських можливостей бандури, активна «академізація» репертуару, а затим і всього об'єму виконавської культури,

певна масовість жанру, диктують необхідність принаймні двох як мінімум підходів до цього мистецтва (як феномену культури загальнонаціонального масштабу), а саме: історичного і структурно-типологічного. Поєднання, випробуваних часом методик наукового дослідження, дозволяють здійснити аналіз стилістики чернігівської кобзарської школи, даючи їй характеристику у взаємозв'язку з її історичними витокami, зберігаючи цілісний контекст еволюції від архаїки до сучасності.

Коротко охарактеризуємо вищезазначені методичні підходи щодо аналізу особливостей чернігівської кобзарської школи.

Історичний метод передбачає опис розвитку чернігівської кобзарської школи в її хронологічній послідовності, накреслені лінії спадковості у творчості окремих представників чернігівської кобзарської школи, наприклад, відстеження шляху становлення школи в особах А.Шута, Т.Пархоменка, О.Корнієвського, В.Нечепи.

Метод структурного аналізу досить широко застосовується в етнології, зокрема, музичній фольклористиці (М.Лисенко, Ф.Колесса, К.Квітка, С.Грица та ін.), коли явище музичної культури розглядається у цілісному вигляді, з аналізом різних елементів характерних їй, а в даному випадку чернігівській кобзарській школі, простежуючи їх взаємозв'язок, що дозволяє трактувати її (школу) як певний феномен музичного мистецтва.

Типологічний метод передбачає введення музичного феномена (чернігівської кобзарської школи) у широке річище кобзарства України, виявлення подібних їй по структурі та положенню в культурній ієрархії і способах функціонування в суспільстві.

Подібні методи наукового аналізу кореспондуються один з одним з метою об'ємного висвітлення таких проблем, як місце чернігівської кобзарської школи в культурній парадигмі музичного мистецтва України ХХ – початку ХХІ ст. і принципів її функціонування. Комплексне використання, зокрема, типологічного та історичного методів, дозволить з'ясувати причини еволюції чернігівської кобзарської школи і її результати, які вплинули на

розвиток українського музичного мистецтва з урахуванням регіонального контексту.

В окремих розділах роботи щодо аналізу історичного розвитку чернігівської кобзарської школи необхідно застосувати метод розшифрування різного походження записів (творчість І.Рачка, В.Нечепи і ін.), яким передбачається переведення звукового матеріалу в нотний текст. Цей метод виявляє свою користь при аналізі особливостей виконавської манери, зокрема, типу гри, з'ясування репертуару тощо.

Таким чином, при вивченні особливостей чернігівської кобзарської школи, виникає широке коло наукових проблем як методичного так і теоретичного характеру. З одного боку, поняття «чернігівська кобзарська школа» збігається з більш широким і узагальненим - «кобзарське мистецтво Чернігівщини». З іншої точки зору, аналіз розвитку і діяльності передбачає висвітлення її навчальних засад. Тому, при опрацюванні даної наукової проблеми, необхідно виходити з того, що методичною основою пізнання і розгляду цього питання необхідно логічно поєднувати дослідження історичного досвіду кобзарювання на Чернігівщині з висвітленням різноманітних аспектів цього процесу: освітянського, виконавського, репертуарного, умов професійної діяльності, тощо.

Насамкінець, у започаткуванні процесу наукового дослідження кобзарства Чернігівщини визначну роль відіграли П.Куліш, М.Лисенко, М.Білозерський, С.Сперанський, О.Малинка, В.Ємець, Г.Хоткевич [5]. Так, П.Куліш в «Записках о Южной Руси» відводить Чернігівщині особливе місце у дослідженні кобзарського мистецтва України. Зокрема, здійснюючи характеристику творчості визначного кобзаря ХІХ ст. А.Шута, письменник одним з перших в українській мистецтвознавчій літературі змальовує глибокий соціальний психологічний портрет народного музиканта, виразника як він пише: «движения человеческого духа в формах былого» [7]. П.Куліш також дослідив творчий репертуар, властивий кобзарям Чернігівщини і вперше наводить тексти дум у виконанні А.Шута. («Про вдову і її синів»,

«Про Ганжу Андибера», «Про Хмельницького і Барабаша», «Про Хмельницького і Василя Молдавського», «Про смерть Богдана Хмельницького», «Про Івася Вдовиченка (Коновченка)», «Дума про Білоцерківський мир і війну з поляками»). Наступним етапом історичного опрацювання музичної культури Чернігівщини і прикордонної на той час Прилуччини (входила до складу Полтавської губернії), стали засадчі студії М.Лисенка. Своєю науковою працею «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» [8] М.Лисенко підніс кобзарство на небувалий до того ступінь музично-теоретичних досліджень, стверджуючі тим самим увесь загал української музичної фольклористики на загальноєвропейському рівні.

У з'ясуванні багатьох мистецтвознавчих обставин розвитку кобзарства на Чернігівщині важливе місце посідають праці О.Малинки [9]. Своім походженням і подальшим навчанням О.Малинка був тісно пов'язаний з Чернігівщиною. Предметом його особливої уваги були бандуристи Чернігово-Сіверського регіону. З огляду на досліджуване питання, О.Малинка чи не першим виділив чернігівських музик як носіїв самобутньої кобзарської школи. Завдяки дослідженням вченого, ми сьогодні маємо підстави для певної реконструкції кобзарських осередків Чернігівщини другої половини XIX – початку XX ст. та їх рийовання, серед яких провідну роль відігравали Чернігово – Менсько – Сосницький та Глухівський. Він також одним з перших класифікував репертуар чернігівських бандуристів за жанрами:

1. думи та історичні пісні;
2. псалми;
3. сатиричні та побутові народні пісні.

О.Малинка намалював своєрідне «генеологічне дерево» чернігівських кобзарів, де простежується лінія спадковості від Андрія Шута до Андрія Бешка, Павла Братиці, Андрія Гойденка, Терентія Пархоменка, Оврама Гребеня, Петра Ткаченка (Галашка), Олександра Корнієвського і ін.

О.Малинка докладно висвітлив систему навчання, властиву чернігівській кобзарській школі.

Певний внесок у дослідження особливостей історії кобзарства Чернігівщини здійснив В.Ємець. У своїй праці «Кобза та кобзарі» (1923 р. Берлін). В.Ємець стверджує, що Чернігівщина відноситься до найстаріших центрів музичного мистецтва України, зокрема, кобзарства. Так, порівнюючи регіональні відмінності у кобзарському мистецтві (Харківщина і Чернігівщина), він пише: «слухаючи одну й ту ж пісню у виконанні кобзаря з Харківщини, а потім з Чернігівщини – не можна не зауважити часто великої різниці і то не в якихось деталях, але трохи чи не в самій основі...» [6, с. 23]. В.Ємець вважає фундатором чернігівської кобзарської школи Андрія Шута (м. Олександрівка Сосницького повіту). Його школу пройшло близько 30 музикантів, окремі з яких досягли високого виконавського рівня, серед яких Андрій Бешко, Павло Братиця.

Також В.Ємець аналізує творчість одного з найяскравіших представників чернігівської кобзарської школи – Терентія Пархоменка. Він відзначає декілька новаційних напрямків у кобзарстві, започаткованих ним.

1. Т.Пархоменко, на думку В.Ємця, являє собою новий тип народного музиканта - концертуючого виконавця-бандуриста, для якого музична діяльність ставала головним професіональним заняттям;

2. Т.Пархоменко мав дещо інші від своїх попередників підходи до формування виконавського репертуару, активно співпрацюючи в цьому напрямку не лише з безпосередніми носіями репертуарної традиції (кобзарями, лірниками), а й вченими дослідниками кобзарського мистецтва, зокрема, М.Лисенком, О.Сперанським, О.Малинкою, Г.Хоткевичем і ін.;

3. Нарешті, Т.Пархоменко своєю працею підніс роль співця-бандуриста до рівня культурно-громадського діяча, просвітителя широких верств української людності.

У з'ясуванні питань чернігівської кобзарської школи суттєве значення мають дослідження визначного вченого ХХ ст. Г.Хоткевича, зокрема, його

праця «Бандура та її можливості» [12]. Написана у період 1932 – 35 рр., вона має унікальне значення серед усієї літератури, присвяченої бандурі, у ХХ ст. Зрозуміло, Гнат Хоткевич є одним з визначних представників кобзарства України і як виконавець – бандурист, і як дослідник бандурного мистецтва. З огляду на означену проблему, нас особливо цікавить розділ, який висвітлює різні типи гри (системи організації виконавчого апарату бандуриста).

Гнат Хоткевич послідовно доводить існування в Україні провідних типів гри на бандурі:

- Чернігівський;
- Харківський.

Визначний вчений переконливо спростовує термінологічну плутанину, пов'язану з «київським» типом гри. Зокрема, він наголошує: «Ми дістали в старину інструмент не стабілізований, діатонічний, і два типи гри: чернігівський і харківський» і далі продовжує: «Дехто знає київський і харківський типи гри, але це не зовсім правильно. Коли в 1902 р. проводилося статистичне обслідування кобзарства, то в Київській губернії не було занотовано ні одного кобзаря; отже, як вони грали тоді, коли ще були, ми не знаємо. А найбільше типово цей спосіб гри виявився на Чернігівщині, яка зберегла нам музикантів; представники їх були на з'їзді 1902 р. в Харкові. Київським же почав зватись цей спосіб ось чому. В Києві випадково оселився один чернігівський бандурист (Василь Потапенко – колишній поводитир кобзаря Т.Пархоменка - В.М.). Він був там єдиним і тому, коли серед певних кіл суспільності виникла думка заснувати капелу бандуристів, то цей бандурист, волею судьби, став її навчателем. Київська організація була першою капелою бандуристів; вона встигла об'їхати всю Україну, і той спосіб гри, який вона застосувала, почав називатись з того часу «київським» [12 с. 22].

До того ж, сучасний кобзарознавець Я.Чорногуз, наводячи інформацію про створення першої української капели кобзарів початку 20-их рр. ХХ століття підкреслює: «Артисти першого складу глибоко знали кобзарські

традиції. Вони були прямими учнями давніх наших кобзарів – Пархоменка, Ткаченка (Галашка) й Потапенка» [13 с. 13]. (Усі згадані кобзарі належали до чернігівської кобзарської традиції. Примітка наша).

Ще раз наголосимо, науковий доробок Г.Хоткевича, присвячений широкому спектру теоретично - методологічних проблем українського кобзарства, є надзвичайно ваговим і багато в чому визначальним, особливо ж, коли мова йде про регіональні особливості цього виду мистецтва.

Подальші дослідження особливостей чернігівської кобзарської школи сприятимуть формуванню цілісного уявлення про історію розвитку кобзарського мистецтва України.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Україна. Президент ( 2005. - ; В.А.Ющенко) Про всеукраїнський фестиваль бандурного мистецтва імені Остапа Вересая : Указ від 26 вересня 2008 №858/2008 //Офіційний вісник Президента України. – 2008. - №35. – С.30.
2. Баштан С.В. Роздуми про долю сучасної бандури / С.В.Баштан. // Україна музична. - К.: ВФ «Манускрипт», 1995. – С.42-46.
3. Боярко Н.Б. Теоретичні аспекти виконавчої техніки бандуриста / Н.Б.Боярко. - Івано-Франківськ, 1997. – 148 с.
4. Ваврик О.І. Кобзарські школи в Україні / О.І.Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 223 с.
5. Васюта О.П. Кобзарське мистецтво Чернігівщини : наук. посібник / О.П.Васюта. - Чернігів, 2002. – 31 с.
6. Ємець В. Кобза та кобзарі / В.Ємець ; бібліогр. додат. З.Кузелі . – репринт. вид. - К.: Муз. культура, 1993. – 111с.: іл.
7. Записки о Южной Руси : в 2 т. / сост. и изд. П. Кулиш . - К.: Дніпро, 1994. – С.43.

8. Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / М.В.Лисенко ; ред., передм. та примітки М.Гордійчука. – 2-е вид.. – К.: Муз. Україна, 1978.- С.95
9. Малинка А. Кобзари и лирники : Терентий Пархоменко, Никифор Дудка, Алексей Побигайло / А.Малинка // Зем. сб. Черн. Губ. – 1903. - №4. – С.60-62.
10. Польовий Р.П. Кобзарі в моєму житті. – К., 2003. – 86с.
11. Хай М. Музично –інструментальна культура українців : фольклорна традиція / М.Хай. - Київ-Дрогобич, 2007. – 537 с.
12. Хоткевич Г.М. Бандура та її можливості / Г.М. Хоткевич . - Торонто-Харків, 2007. – 89 с.
13. Черногуз Я.О. Кобзарська Січ : до 90 –річчя Національної капели бандуристів ім.. П.Майбороди / Я.О.Черногуз . – К., 2008. – 80 с.
14. Шудря М.Я. В рокотанні – риданні бандур / М.Я.Шудря, В.Г.Нечепа. - К., 2006. – 455с.

#### **Анотація.**

У статті розкрито важливий етап формування музичної культури Чернігова кінця ХІХ ст., пов'язаний з діяльністю музично-драматичного товариства. Здійснено аналіз оперних постановок товариства.

**Ключові слова:** чернігівське музично-драматичне товариство, соліст, симфонічний оркестр, хор, опери, диригент.

#### **Summary**

The article tells about the formation of the main part of musical culture of Chernihiv in the end of XIX century which deals with activity of musical-drama community. Also the analysis of opera is made.

#### **Keywords**

Chernihiv musical-drama community, singer, symphonic orchestra, chorus, operas, conductor.