

УДК 37.01.03

МИХАЙЛИЧЕНКО Олег Володимирович –
доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри всесвітньої історії, міжнародних відносин
та методики навчання історичних дисциплін
Сумського державного педагогічного
університету ім. А. С. Макаренка
e-mail: oleg@ukr.net

КОБЗАРСТВО ТА ПОБУТОВЕ МУЗИКУВАННЯ НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ КІНЦЯ ХУІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. В історії української народної культури й мистецтва самотньою, оригінальною сторінкою є кобзарство. Пісенна творчість кобзарів – цінний внесок у загальну культуру, літературу, музику українського народу. Попередниками кобзарів ймовірно були народні співці-музиканти: Боян («Слово о полку Ігоревім»), Мануйло (Київський літопис 1137 р.) та Митус (Галицько-Волинський літопис 1241 р.). Підтвердження походження кобзарства від часів Київської Русі, знаходимо і в пам'ятках образотворчого мистецтва, а саме, в розписах Київської Софії, де зображено струнно-щипковий інструмент, що нагадує стародавню українську кобзу. Первісний вигляд інструменту зафіксовано також у народних картинах ХVІІ–ХVІІІ ст. «Козак Мамай».

Упродовж сторіч, у найкритичніші періоди жорстоких переслідувань і нищень завжди з'являлася сила, що допомагала бандурі зберегти своє первісне значення разом із віднайденням шляхів її подальшого поширення. Якщо традиційно-кобзарська форма бандурного мистецтва знайшла свій захист і оберіг серед незрячих співців, то світське бандурне музикування (бандурництво) збагачувалося і розвивалося лише завдяки фанатично відданим цій справі зрячим митцям. Сформована ними школа світського бандурництва якісно відрізнялася від кобзарської традиції й існувала паралельно, але завжди окремо від неї. Разом з тим і кобзарство, і бандурництво мали глибоке духовне коріння в українському суспільстві, що, попри всі перешкоди, знаходили силу відроджуватись і розвиватись через століття.

Етапного значення кобзарське мистецтво набуло в період козацької доби, де воно стало невід'ємною складовою частиною побуту всіх верств населення, зокрема гетьманів України: Б. Хмельницького, І. Самойловича, І. Мазепи та ін. Крім цього, Універсал гетьмана Б. Хмельницького (27.09.1652 р.), засвідчивши створення першого музичного цеху на Січі, узаконив професійну діяльність кобзарів. З ХVІІ ст.

кобзарське мистецтво поширюється також в Росії, при дворі російських царів. На зламі ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. кобзарське мистецтво стало надбанням виключно сліпих кобзарів, які в кобзарських об'єднаннях оберігали та розвивали давні традиції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвиток української народної культури досліджували вітчизняні науковці, з-поміж яких: В. Губяк, О. Дубас, Б. Жеплинський, Б. Кардан, Ф. Лавров, І. Лисий, А. Омельченко, П. Охріменко. Зміст нашого дослідження у певній мірі доповнює вже виконані наукові розвідки та висвітлює роль козацтва у розвитку музичної культури України.

Мета статті – дослідити кобзарство та побутове музикування на українських землях ХVІІІ – початку ХІХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття «кобзарство» сприймається багато ширше й як окреме явище традиційної народної культури, комплекс сталих філософсько-світоглядних, мистецьких надбань. Відгороджені від мирського світу своїм фізичним станом (незрячістю) і найнижчим з суспільних щаблів – становищем жебраків, співці створили культуру, глибину і значення якої важко досягнути. Кобзарі, бандуристи, лірники завжди були наставниками народу, виразниками його прагнень та сподівань.

Під поняттям «бандурництво» розуміється один з різновидів народного світського музикування, дещо еволюційно змінена форма якого збереглася донині. На відміну від кобзарства, бандурництво, залишаючися лише мистецтвом співогри, не зобов'язувало до сприйняття філософсько-світоглядного комплексу, притаманного кобзарсько-лірницькому станові, й існувало в аматорській чи професійній формі паралельно, але завжди окремо.

Характерним є загальне розповсюдження кобзи і бандури серед різних верств українського суспільства першої половини ХVІІІ сторіччя. Незважаючи на те, що ці інструменти широко використовувалися для задоволення мистецького попиту селян, міщан, козаків, вищих верств суспільства, нікому з аматорів

й на думку не спадало називатися кобзарями чи утотожнювати себе з ними. Причину цього слід, очевидно, шукати в різниці світосприйняття світського бандуриста і незрячого кобзаря.

Основою своєрідної кобзарської філософії, як уже писалося, були принципи християнської віри. Кобзарство пропагувало християнську мораль, любов до ближнього, свого народу і рідного краю.

На межі XVII–XVIII ст. існували музичні школи із викладанням бандурної гри в Глухові, Саврані, при дворі польського магната В. Ржевуського.

Одним із перших музичних закладів, де почали викладати гру на бандурі, була Глухівська школа співів та інструментальної музики, заснована в 1730 р. імператрицею Анною Іоанівною за сприяння гетьмана України К. Розумовського. Протягом тридцяти років цей навчальний заклад готував високопрофесійних фахівців для Петербурга, Москви. Наприкінці XVIII ст. діяльність Глухівської школи занепадає, центр підготовки професійних кадрів переноситься до Києва, Харкова та Новгород-Сіверського.

Виявляючи високу організованість та самодисципліну, кобзарі й лірники об'єднувались у цехові братства. Ремісничі музичні цехи діяли в побуті українських міст, наділених магдебурзьким правом. Спершу вони з'явилися на Правобережжі (Кам'янець-Подільськ, Львів, Київ), а з другої половини XVII ст. і на Лівобережжі (Полтава, Прилуки, Чернігів, Харків). Вони працювали за розробленим статутом, мали власні приміщення, цехові знаки, печатки, прапори з емблемами, його члени могли мати учнів, яких навчали на підмайстрів, а потім і майстрів.

При вивченні репертуару кобзарів стає очевидним те, що світогляд, суспільно-політичні погляди й естетичні уподобання співця впливали на добір творів, на їхнє ідейне спрямування. Тому в одному варіанті помічаємо досить виразне підкреслення соціальних конфліктів, суспільних протиріч, про які йдеться в думках та піснях, в інших – згладжування їх. Те саме спостерігаємо і з релігійними та моралістичними нюансами, особливо в псалмах, які входили до репертуару кожного кобзаря.

Репертуар не залишався постійним, а мінявся залежно від тих чи інших суспільно-побутових обставин, від аудиторії. Твори, які в певний період не мали популярності, кобзарі переставали грати і співати, це призводило до того, що пісні забувались співцями. Так було, наприклад, з думами, які

за свідченням фольклористів, у другій половині XIX ст. не користувалися особливим успіхом у слухачів.

У другій половині XIX ст., як зазначає у своєму дослідженні О. Дубас, виникає великий інтерес до особливостей розвитку народного мистецтва [6]. Починає з'являтися наукова, методична та популярна література про народних музикантів. У статті Г. Базилевича в першому випуску «Етнографічного збірника» (1853 р.), у роботі П. Куліша «Записки о Южной Руси» (1856 р.) вперше осмислюється особа музиканта-співця, його побут, освіта тощо.

Поштовхом до подальшого наукового розгляду цих питань став реферат М. Лисенка «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» (1874 р.), де вперше було визначено творчість кобзарів як велике національне надбання.

У справі дослідження народного інструментарію важливою є праця М. Лисенка «Розвідки про музичні інструменти в Україні» (1892 р.), де композитор вперше дає опис будови кобзи-бандури, досліджує її історичне походження, аналізує строї та художньо-виразальні можливості. Започаткований М. Лисенком напрямок української музичної фольклористики в першій половині XX ст. успішно розвинули Ф. Колесса, С. Людкевич, К. Квітка, Д. Ревуцький та ін. Продовженням розпочатої М. Лисенком справи наукових досліджень музичного інструментарію стає збірник статей українських діячів О. Пчілки, М. Лисенка та М. Дмитрієва «Кобза і кобзарі» (1907 р.), що порушив питання професіоналізації інструмента. Серед науково-дослідницьких розробок стосовно кобзарського мистецтва етапного значення набуває праця Ф. Колесси «Мелодії українських народних дум», де аналізуються репертуар кобзарів та різні манери його виконання (1910 р., 1913 р.).

Провідне місце в розвитку професійного бандурного мистецтва належить видатному музиканту, теоретику і педагогу Г. Хоткевичу, який організував концерт народних музикантів на XII Археологічному з'їзді 1902 р. і привернув увагу громадськості до життєвих та творчих проблем кобзарів і лірників. Значним поштовхом для розвою професійних засад кобзарського мистецтва стало створення теоретично-практичних курсів гри на бандурі: Г. Хоткевича (1909 р.), М. Злобінцева (Домонтовича) (1913 р.), В. Шевченка (1913–1914 рр.).

Підручники гри на інструменті заклали міцний фундамент для подальшого розвитку професійної бандурної освіти. Крім широкого

розповсюдження кобзарства на Східній Україні, мистецтво народних музикантів було здавна відоме і на теренах Західної України. Про це свідчать твори сакрального мистецтва XIV–XVII ст., знайдені на Львівщині. Назва інструмента закріпилась за населеними пунктами (села Бандурове, Кобзарівка, Кобзарівці Тернопільської обл.) та за прізвищами (Бандура, Бандурка, Бандурська, Кобзар, Кобзарів, Кобзиста та ін.). Проте в середині XVIII ст. бандура вибула із побуту галичан. Лише на початку XX ст., з приїздом до Львова в 1906 р. Г. Хоткевича, кобзарське мистецтво знову відроджується.

Відродженню бандурного мистецтва в Західній Україні також сприяли відомі прогресивні діячі: І. Франко, Н. Кобринська, С. Людкевич, В. Гнатюк та ін., які підтримали діяльність Г. Хоткевича. У видавництві Львівського Наукового товариства виходить теоретична частина «Підручника гри на бандурі» Г. Хоткевича (1909 р.), що став першою фаховою працею в бандурній практиці і створив умови для написання, згодом, багатьох посібників гри на бандурі (кобзі). XX ст. подарувало світу яскравий талант Гната Хоткевича. З іменем цього майстра справедливо пов'язують нову епоху розвитку бандурництва і бандурницького мистецтва. Але це події подальших років, які виходять за межі нашого дослідження.

Необхідно відзначити, що інтерес громадськості до кобзарського мистецтва визначала тривалість виступів одного й того ж артиста на концертній естраді. Так, у 1906 році кобзар М. Кравченко впродовж березня-квітня дав близько 40 концертів в одному з київських музеїв, де експонувалася «Перша київська виставка етнографії та домашніх виробів».

У 1900–1917 роках інтенсивно виступають з концертами кобзарі Т. Пархоменко, Г. Хоткевич, М. Кравченко, І. Кучеренко, В. Шевченко, А. Волошенко, С. Пасюга, П. Гащенко, І. Кожушко, М. Філянський, В. Овчинников та інші.

Слід відзначити також те, що ще в середині XVIII століття у Великій Писарівці був відкритий шпиталь (притулок) для старих кобзарів-бандуристів, які потрапляли до нього з різних районів України, несучи з собою надбання кобзарського мистецтва різних «шкіл, не виключаючи й тих, що володіли елементами професійної музики, набутими або в придворних капелах, а то й у Глухівській музичній школі. Це перетворило Велику Писарівку, поруч з Глуховим, Ромнами, Кролевцем, Охтиркою, в один із визначних центрів кобзарського мистецтва нашого краю, причому центрів своєрідних, де

перехресчувались і взаємодіяли традиції різних шкіл, куди проникали, зокрема, й окремі елементи нового кобзарського професіоналізму, започатковані придворними капелами й Глухівською музичною школою [4].

На початку XX століття з'являється чимало кобзарів нової формації, таких, як Терешко Пархоменко і Іван Кучугура-Кучеренко, що користувалися вже книжним матеріалом (наприклад, збірником «Думи кобзарські», виданим під редакцією Бориса Грінченка).

З'являються й кобзарі-інтелігенти типу О. Сластіона та Г. Хоткевича, які свято зберігають давні кобзарські традиції, створюють на їхній основі свої музичні мотиви і відкидають застарілі способи гри на кобзі, прагнучи до творчого синтезу, особливо характерного для радянського кобзарства.

Народні співці Західної України підтримували зв'язки з кобзарями практично з усіх регіонів України. До Галичини часто навідувалися музики із східних областей України, Волині, навіть з Кубані, що сприяло укріпленню традицій кобзарства.

Юрій Сінгалевич – визначний бандурист з Львівщини в подальші роки продовжує кобзарські традиції, навчаючися за підручником Гната Хоткевича. Перед своїми концертами він виступав з доповідями про історію кобзарства, звичаї та обряди лірників та кобзарів-бандуристів. Навчаючи своїх учнів, прищеплював їм любов до кобзарських традицій, звертав увагу на обряд вінчання з використанням бандури, вміння виготовляти інструмент та струни до нього.

У своїй школі Сінгалевич ввів обов'язкове вивчення київського та харківського (зінківського) принципів гри. При складанні своєрідного іспиту для отримання визвілки (посвідчення бандуриста) Ю. Сінгалевич вимагав вмілого виконання на інструменті хоч однієї думи, псалмів й історичних пісень та знань про кобзарські обряди, звичаї та традиції. Він підтримував зв'язок з лірниками Львівщини, Тернопільщини, Станіславщини (Івано-Франківщини), які свято берегли кобзарсько-лірницькі традиції, знайомив з ними своїх учнів-послідовників.

Документи свідчать про музичні цехи, які існували у XVII–XVIII ст. в Бучачі, Чорткові, Підгайцях на Тернопільщині, інших регіонах України. Вони залишили по собі міцні осередки народного інструменталізму і зумовили значний подальший розвиток народного побутового музикування.

Сільські музиканти не займалися музичним виконавством постійно, а лише час від часу. Музикант не був сторонньою людиною для сільської громади, а становив невід'ємну частину соціального організму села. Музичні інструменти виготовлялися вручну в цій місцевості, музиканти були місцевими жителями і виконували музику майже виключно для місцевого населення, інструментальний склад музичного ансамблю суттєво не відрізнявся в межах одного регіону, більшість аспектів репертуару ансамблю були місцевого чи регіонального характеру, роль музиканта у виконанні певних обрядів могла виконуватися лише місцевими жителями, які добре знали всі нюанси і варіації місцевих селянських звичаїв та обрядів.

Сільський інструментальний виконавець не міг заробити на життя однією музикою. Адже в певні періоди року існувала суворя заборона на виконання інструментальної музики, особливо під час найбільших релігійних подій, таких, як Різдвяний Піст, а також пости перед різними релігійними святами (наприклад, 15 червня – 12 липня, 14–28 серпня).

Під час збирання врожаю також виключалася можливість значних перерв у роботі, яку необхідно було закінчити у визначені строки. Тому в ці пори року не було весіль, тобто головного виконавського контекстом для сільських музик; упродовж усіх перелічених відрізків часу (це третина календарного року) вони не виступали і не отримували доходу як музиканти.

Весільна церемонія у XIX – на початку XX століття була одним з найскладніших і, можливо, одним з найважливіших обрядів. Виконання інструментальної музики в інших контекстах не було настільки важливим ні в обрядовому житті села, а ні в плані додаткових доходів для музикантів. Інші музичні контексти включали:

1) хрещення, досвітки, вечорниці та виконання музики в сільській корчмі, за які музиканти отримували товари як оплату за свої послуги, однак не завжди отримували гроші;

2) виконання, пов'язане з сільськогосподарською або домашньою працею (музичний супровід на зібраннях людей, зайнятих обскубуванням пир'я, вишиванням у зимові вечори, або вибиранням картоплі на полі).

Ці події та зібрання завжди були за масштабом меншими, ніж весілля, та тривали щонайбільше кілька годин. Музична майстерність та віртуозність високо цінувалися сільським населенням, високо

цінувалися ці ж самі якості і поміж музикантами. В одному й тому самому селі могли бути як дуже примітивні виконавці, так і музиканти надзвичайно високої майстерності. Майже всі музиканти в своїх бесідах говорили про те, що найкращих музикантів наймали найчастіше, а менш вправних – від випадку до випадку, коли вже неможливо було запросити кращих.

У традиційних інструментальних ансамблях типу «троїсті музики» основними інструментами в різних регіонах України впродовж понад двох століть були скрипка і цимбали. Приєднання до них в певних комбінаціях таких інструментів, як бубен, бас (басоля), контрабас, великий барабан з тарілкою утворювало тип ансамблю, який в кінці XIX ст. досяг свого найвищого ступеня розвитку. Введення до складу традиційних інструментів духової групи – кларнета, флейти, труби дещо розширили засоби музичного виразу, збагатили темброву палітру ансамблів.

Склад інструментального ансамблю одного регіону відрізнявся від іншого, а також змінювався у певні періоди часу. Створюючи узагальнюючий, однак не всеохоплюючий опис ансамблів, ми користуємося етнографічною літературою того часу та власними польовими записами, зробленими з розмов із старшими музикантами, які грали в ансамблях 1920-х та 1930-х років.

Такі ансамблі були найпоширеніші на багатьох землях Східної Європи приблизно у 1890–1930-ті роки і мали такий склад (у сучасних кордонах).

Висновки та перспективи подальших розвідок напряму. Таким чином, кобзарське мистецтво та побутове музикування на українських землях другої половини XIX – початку XX століття стало одним із напрямків, складовою частиною системи музично-естетичного виховання дітей та молоді, невід'ємною складовою національної культури.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл і України (XVIII – перша половина XX століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, 17.00.03 / О. І. Дубас. – К., Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. – 17 с.
2. Кирдан Б. П. Народні співці-музиканти на Україні / Б. П. Кардан, А. Ф. Омельченко. – К.: Муз. Україна, 1980. – 87 с.
3. Клиш В. Хорове та кобзарське мистецтво Києва кінця XIX – початку XX ст. / В. Клиш // Народна творчість та етнографія. – 1981. – № 4. – С. 32–34.

4. Охріменко П. Кобзарські традиції на Сумщині / П. Охріменко // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 3. – С. 75–76.

REFERENCES

1. Dubas, O. I. (2002). *Stanovlennya ta rozvytok kobzars'kykh shkil i Ukraini (KHVII – persha polovyna KHKH stolittya)*. [The formation and development of artists, schools, and Ukraine (XVII – the first half of the twentieth century)]. Kyiv.

2. Kyrdan, B. P., Omel'chenko, A. F. (1980). *Narodni spivtsi-muzykanty na Ukraini*. [Folk singers-musicians in Ukraine]. Kyiv.

3. Klyn, V. (1981). *Khorove ta kobzars'ke mystetstvo Kyryva kintsya XIX – pochatku XX st.* [Choral artists, and the art of Kiev of late XIX – early XX century.]. Kyiv.

4. Okhrimenko, P. (1990). *Kobzars'ki tradytsiyi na Sumshchyni*. [Kobza tradition in Sumy]. Sumy.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

МИХАЙЛИЧЕНКО Олег Володимирович

– доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри всесвітньої історії, міжнародних відносин та методики навчання історичних дисциплін Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Наукові інтереси: професійна підготовка майбутнього фахівця.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

MIKHAYLICHENKO Oleg Vladimirovich –

Doctor of Pedagogical sciences, Professor, head of the department of world history, international relations and methods of teaching historical disciplines of Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.

Circle of scientific interests: professional training of a future specialist.

Дата надходження рукопису 23. 12. 2017 р.

Рецензент – д.п.н. професор Т. Б. Стратан-Артишкова

UDC 378.147:7.012:-043.83:316.477

ORLOV Valerii Fedorovich –

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, a research vice chancellor in Salvador Dali Art Institute for Decorative Modelling and Design
e-mail: pednauk@gmail.com

FORMATION OF CAREER ORIENTATIONS OF FUTURE DESIGNERS IN THE SYSTEM OF VOCATIONAL EDUCATION

Formulation and justification of the relevance of the problem. Ukraine's striving for integration in the European educational space causes the need for solving a complex of tasks connected with the reformation of professional design education and its correspondence to world standards. In the context of modern social and economic, social and cultural and social and political phenomena one can observe the increasing significance of various issues, namely, professional development, rethinking of a value system, development of future designers' professional competency and career orientations. Professional development of a designer, obtaining of a relevant social status and recognition are becoming a complex problem. It consists of professional choice, professional qualification gaining, employment, professional career planning.

Analisis of recent research and publications. In the Communiqué of the Conference of European Ministers Responsible for Higher Education in Leuven/Louvain-la-Neuve, Belgium, on April 28 and 29, 2009 priorities for professional education development in the European space were defined; the student training for «future career and personal

development» was emphasized. In addition, it was indicated that everyone should strive for the advancement of a primary qualification, retention and renewal of qualified staff based on the close collaboration between governments, education institutions, social partners and students. It allows employees to adequately meet their employers' needs and employers – to better understand the educational perspective. Education institutions together with governments, government institutions and employers should improve provision, accessibility and quality of services for career development and employment provided to students and graduates.

Since the middle of the 20-th century a complex of problems associated with student training for planning and realizing professional career has been studied by scholars from Western Europe, the USA and Japan. Theory and practice of career development, in the direction of management in particular, have been analyzed by R. Ackoff, S. Covey, P. Drucker, G. Emerson, L. Erhard, H. Fayol, M. Follett, H. Ford, L. Iacocca, M. Ibuka, A. Matsushita, L. Mayo, Ye. Mogylovkin, A. Morita, D. McGregor, E. Schein, D. Super, F. Taylor,