

УДК 78.071.2Будник:780.614.1

МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР

Михайло Хай

Складний процес сучасної науково-виконавської реконструкції кобзарських рецитацій / нарративів передбачає реконструкцію двох складових епічної співогри: а) реконструкцію-виготовлення старосвітського інструмента та б) реконструкцію-відтворення виконуваного на ньому традиційного репертуару.

У статті на підставі аналізу фіксацій К. Мищенко процесу ергологічних містифікацій Будника-майстра та власних етнофонічних спостережень за механізмом імпровізаційних версифікацій дум і «пам'ятниць» Будника-імпровізатора автор доходить висновку про єдину природу цього синкретично зумовленого процесу.

Ключові слова: Будник-майстер, Будник-бандурист-імпровізатор, версифікація, кобзарська співогра, «пам'ятниця».

Сложный процесс современной научно-исполнительской реконструкции кобзарских рецитаций / нарративов предполагает реконструкцию двух составляющих эпической «спивогры»: а) реконструкцию-изготовление «старосветского» инструмента и б) реконструкцию-воспроизведение исполняемого на нем традиционного репертуара.

В статье на основе анализа фиксации К. Мищенко процесса эргологических мистификаций Будника-мастера и собственных этнофонических наблюдений за механизмом импровизационных версификаций дум и «памятниц» Будника-импровизатора автор приходит к выводу о единой природе этого синкретически обусловленного процесса.

Ключевые слова: Будник-мастер, Будник-бандурист-импровизатор, версификация, кобзарская «спивогра», «памятница».

The complex process of modern scientific performing reconstruction of the kobzar recitations / narratives provides properly the reconstruction of two components of epic singing like a) the reconstruction making of old-time musical instruments and b) the reconstruction and recreation of performing traditional repertoire.

According to the analysis of the fixations by K. Mishchenko of the process of ergological mystifications of Budnyk as the craftsman and own ethnophonic observations for the mechanism of improvisational versification of the ballads and pamyatnytsi of Budnyk the improviser the author concludes a single nature of this syncretically specified nature.

Keywords: Budnyk-master, Budnyk-bandura player-improvisator, versification, Kobzar singing and playing, pamyatnytsya.

Феномен кожної непересічної людини пов'язаний з легендою, з напівлегендарними або й цілком оповитими міфами і духом легендарності оповідями, переказами, приповідками, драматичними, анекдотичними та трагікомічними ситуаціями й бувальщинами з її життя. У Миколи Будника кожен день, ба навіть година і хвилина, були переповнені такими незвичайними подіями, філософськими розповідями, жартами-сміховинками, трагічними й епічними розповідями і просто щирим і безпосереднім спілкуванням із багатьма гостями, друзями та побратимами, яким числа й імен ніхто ніколи до кінця не знав. Щоразу, відвідуючи його оселю, можна було завести нове знайомство, яке рідко переростало в глибшу приязнь, адже їм ліку скласти було неможливо. Майже щоразу в нього можна було зустріти постійних відвідувачів, серед

яких, крім на правду щирих побратимів, на жаль, траплялися й особи сумнівного способу життя і навіть політичної орієнтації, що, власне, й погубило цю чарівну богемну атмосферу й передчасно звело зі світу самого Миколу. Я не претендую на абсолютну істину в цьому болісному питанні, але, як показав гіркий особистий досвід і подальший аналіз усіх ситуацій, що відбулися в Україні від горезвісного 1970-го, коли червона від крові підступно вбитих інакомислячих система криваво «святкувала» 100-річчя свого царя Ірода і аж по сьогоднішній день, гадаю, дає право стверджувати, що Будник поліг офірною, а не природною, хоч і не цілком, здавалося б, насильницькою смертю...

Порівняння з іншими відомими й видатними особистостями тут недоречне, бо широта його щирої і всепоглинаючої душі

ПОСТАТІ

була безмірною, а чари безпосередності спілкування – неперевершеними. Навіть в останні роки, коли підступна хвороба вже знімала пелену оцієї чарівності, хвилини її відновлення, просвітлення розуму та ясності усвідомлення ситуації раптово наступали, й «пісок, що невблаганно осипався зі скелі» (О. Санін), ніби повертався на місце, і здавалося, що нічого не змінилося – Будник живе і «будить». І не лише нас, його близьких чи дещо віддалених побратимів, але й сучасну молодь, що ще інтенсивніше береться до його справи тепер, ніж тоді, коли він жив і безпосередньо впливав на процес її утривалення й поширення. Іржа скепсису навколо досить поширеного в середовищі примітивно мислячих журналістів та обивателів твердження, що буцімто, крім вузького кола шанувальників, справа відновлення / реконструкції автентичних співацько-кобзарських практик більше «мало кому цікава», обсипається з геть проіржавілого організму пострадянського суспільства, а на її місці дедалі виразніше проступає здоровий матеріал живої / оживленої традиції.

З біографічних даних найдостовірнішим, вочевидь, слід уважати його власні біографічні свідчення, що їх Київський кобзарський цех дописав в інформації про концерт Миколи Будника: «Микола Петрович Будник, кобзарський цехмайстер з 1987-го року, панотець Кобзарського Цеху з 1993-го року, народився 3 лютого 1953 року в с. Сколобуві Володар-Волинського р-ну Житомирської обл. (сучасна транскрипція – Сколобів), місті сколу – битви древлян з татаро-монголами. Переживання за (розповідями) переказами про нашу історію уклали в моїй свідомості такі географічні поняття моєї сторони, як Коростень – Малин – Турчинка з Півночі, Києва – Москви зі Сходу та Фастова – Білої Церкви – Умані з південного Сходу. Це були в моїх уявленнях головні стратегічні репери імовірних мандрівок. А ще і річечка моя Ірша, неподалік беручи початок, вела мене до Тетерева – Дніпром мимо десятилітньої обов'язкової загальноосвітньої до Дніпра у Чорне море... Іще й зараз не відмовлюсь рухатися з моїми ріками і морями до історичних джерел і до основ образу. Навчатися кобзар-

ській справі розпочав я з 1979-го року з дому Івана Макаровича Гончара, утверджуватися як майстер кобзарських музичних інструментів та виконавець – від Георгія Кириловича Ткаченка – мого кобзарського тата, а Георгій Кирилович як кобзар – від Петра Древченка, а Древченко – чи від Гната Гончаренка...» [2].

Моє знайомство з Миколою відбулося 1985 року цілком несподівано й спонтанно в Мельнице-Подільських виробничих майстернях Музичного товариства УРСР, куди довелося звернутися до давнього знайомого – директора майстерень Василя Олександровича Зуляка з приводу придбання комплекту інструментів для ансамблю сопілкарів Броварської середньої школи № 5 з поглибленим вивченням музики. Він одразу підійшов і з властивою йому безпосередністю запитав, що привело мене сюди, з великою увагою і повагою вислухав усі мої ідеї з приводу інструментального музичення цілого класу на оркестрових різновидах сопілкового квінтету, відразу заповнивши мене своїми ідеями продовження (як тоді казали) кобзарства в умовах великого міста. У той час я мріяв заспівати під ліру, яку у своїх оркестрах і ансамблях використовував тоді ще як «оркестрово-ансамблевий» інструмент. Під час спілкування я зрозумів, що переді мною саме та людина, яка допоможе розвіяти мої сумніви з приводу природи кобзарства як абсолютно індивідуальної та надзвичайно історично й філософськи закоріненої в специфіку нашої ментальності традиційної музично-співецької практики – кобзарства і лірництва.

Завдяки наданому тоді Миколою номеру телефону Георгія Ткаченка мені з неабиякими труднощами вдалося віднайти спартанське пристановище тодішніх неофітів кобзарської справи і мати лише дві можливості телефонійно поспілкуватися з «останнім кобзарем» (як його й понині називають усі його учні) чи, власне, «першим реконструктором кобзарства» (як з'ясувалося дещо згодом).

Далі були незабутні зустрічі на горищі в хатині «на Сєдовців», перші спроби кобзарювання, ідея створення цеху, спільна

МИХАЙЛО ХАЙ. МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР

боротьба за зміцнення його статусу в непростому тоді соціально-політичному континуумі режиму, що конав у конвульсіях, але чинив при цьому оскаженілий спротив. Наочно ілюструють її, зокрема, рядки з офіційного листа, якого ми з Миколою склали на адресу тодішнього начальника Київського міського управління культури О. Биструшкіна:

«Високоповажний пане Олександрє!

Звертаємося до Вас з проханням і сподіваємося на взаємопорозуміння.

Йдеться про різке погіршення в останні місяці ставлення владних структур до кобзарських форм музичного виконавства на вулицях, майданах і підземних переходах м. Києва. Серед найбільш розповсюджених способів переслідування народних вуличних музикантів і співців-бандуристів назовемо:

а) вимагання міліцією спецдозволів на спів або гру на вулиці;

б) приниження гідності співців, безпідставні твердження, що вони буцімто нетверезі;

в) погрози забрати у відділок, якщо співець не припинить грати;

г) категорична заборона кобзарського співу, зокрема, на територіях заповідників Києво-Печерська лавра, Софіївський собор та ін., де кобзарський спів історично й духовно був традиційним і особливо доречним.

При цьому працівники міліції не посилаються на жодне із офіційних розпоряджень влади, що наштотує на думку, що діє відоме радянське “телефонне право”, яке під виглядом “наведення порядку” насправді переслідує найдемократичніші, найтрадиційніші й найбеззахисніші форми народного музичення. Існує навіть думка, що цей своєрідний “міліцейський рекет” запроваджений з метою збору певного проценту грошей, важко зароблених бідними співцями. Скарги на гоніння міліцією, зокрема, надійшли від сліпих бандуристів П. Супруна, Б. Антоненка, А. Уса, лірників Смика, Стефана, Яреми та ін.»¹. Далі в листі аналізується «стан сучасного вуличного музичення у світі і Європі» й про недопущення того, «щоб зацікавлені у професійній народної культури сили відвели Києву роль “задвірка Європи”»².

Відповіді, звісно, ми не отримали, хоча знування міліції в переходах і на Площі Жовтневої революції (нині – майдан Незалежності) дещо вщухли. Натомість у Лаврі московські священики розлютилися ще більше. Тоді ми з Миколою вирішили перенести епіцентр наших акцій на вулиці Харкова, Полтави, Львова, Трускавця, Ужгорода, Запоріжжя, Дніпропетровська та інших міст України.

С. Грица, яка в дослідженні секундарних форм кобзарства «пальму першості» беззастережно віддавала Вчителеві й Зачинателеві цього руху – Г. Ткаченку, одного разу після концерту Миколи сказала: «Слухайте, що робиться з тим Вашим легендарним Будником? Деколи він співає і грає так, що здається самі Кравченко й Гончаренко з гробів повставали, а деколи – таке щось невиразне...». Саме непередбачуваність, життєва і творча непрогнозованість Будника-людини і Будника-імпровізатора, напевне, і склала основу його непересічності й напівлегендарності (з ознаками справжньої). Ті, хто його знав і любив, досі не можуть забути щему і радості від цих хвилин спілкування з ним та суму й розчарування від їх втрати.

Проте якщо застереження Софії Йосипівни та інших вітчизняних учених-кобзарознавців мали головно принциповий характер, то закордонні колеги демонстрували всуціль спрофановану позицію й повне нерозуміння природи не лише секундарних, але й автентичних форм кобзарства. «Важко погодитись... з ...твердженням [Н. Кононенко. – М. Х.], що наявність жінок-менестрелів свідчить про те, що ця професія притаманна всім виконавцям, незважаючи на стать» [7, с. 23]. Авторці «Українських менестрелів» «іноді важко відрізнити думу від історичних та релігійних оповідальних пісень, що мають схожу тематику», вочевидь, саме «...тому, що визначальним в українській кобзарознавчій думці, зазвичай, вважається не сюжетно-тематичний, а формотворчий, композиційний (астрофічність) принцип побудови» [5, с. 410]. Сумно (і, даруйте, навіть смішно) читати співчутли-

ПОСТАТІ

во-авторське: «клеймо жебрака прикріпилося до менестрелів» чи «більшість менестрелів розглядали музичну практику як свій моральний обов'язок, як своє служіння суспільству і не переставали співати після того, як отримували достатню кількість грошей» [7, с. 40]. «Згодьмося, воістину американський (чи то пак, американізований) спосіб інтерпретування української ментальності! Адже для українця страшнішим від жебрацтва плотського є злидарство духовне, невігластво й відхід від християнських заповідей і канонів усного статуту традиції, що власне й спричинило сучасну кризу традиції в умовах войовничо-атеїстичного та шовіністично-великодержавницького її переслідування» [5, с. 410]. Будник на ці речі дивився з позиції традиції, кобзарюючи виключно по майданах і виключно «на шапку», залучаючи до цього мене, В. Кушпета, а пізніше лірника Ярему, Олесея Саніна, Павла Зубченка та ін.

Радикальні, але водночас суперечливі погляди сповідував Будник у питаннях автентизму та стильової своєрідності кобзарства як традиції. Зокрема, розуміючи й інтуїтивно відчуваючи всю важливість та основоположну функцію кобзарсько-лірницької звичаєвості, він часто їх ідентифікаційну та стилістичну спрямованість переносив на секундарні форми зрячого й інтелігентського середовища. Це найістотніше позначалося на його надто вже поблажливому ставленні до авторства в сучасних бандуристів-сліпців (П. Супрун, А. Ус, Б. Антоненко та ін.), питань «ніші» жіноцтва в старцівсько-стихівничих рухах, а найголовніше – питань кобзарських звичаїв і норм поведінки, що невдовзі призвело до повного розриву з В. Кушпетом, який уже в 1990-х роках почав інтенсивно досліджувати цю проблематику, потім – аж у останні роки його життя й до певного похолодання моїх із ним стосунків. Навіть найромантичніший у цьому плані К. Черемський після свого «Шляху звичаю» та Кушпетового «Старцівства...» змушений був відмовитися від багатьох романтизованих ідей М. Будника і пристати до наукових.

Проте багато з них, незважаючи на помітне пожвавлення наукової роботи, особ-

ливо в харківському цеху, залишилися «родимими плямами» на тілі сучасного вторинного кобзарсько-реконструктивного (нерепродуктивного!) руху. Триває профанаторський «наступ» жіноцтва та авторської графоманії; ще більше, ніж у Будника, дається взнаки уніфікований підхід до виготовлення інструментів та способів гри на них, украй недостатній рівень вивчення та реконструкції елементів автентичної кобзарської звичаєвості. Наприклад, чашу логічності переповнила уніфікована вимога застосування добре вивчених форм і норм полтавсько-слобідської кобзарської ритуалістики до значно слабше зафіксованих поліських, подільських та галицьких лірницьких практик. Бажання західноукраїнських «кобзарів» копіювати ніколи неіснуючі тут кобзу Компаніченка, авторсько-композиторський стиль Т. Силенка, М. Ковалю в кілька разів перевершує заклики «вилущувати» крихітки знань про названі автохтонні лірницькі осередки і практики. Найхарактерніше про хибну тенденцію вимагати від лірників-галичан не характерних для них дум висловився незрячий лірник і бандурист зі Львова, угорець за походженням, але чи не найбільший серед нас українець за ментальністю Лайош Молнар: «Слухайте, може їм думу про Жолкевського створити?». Сарказм цього «українського угорця» виявився встократ науковішим, патріотичнішим, ніж сотні опусів найпатріотичніше налаштованих (принаймні вони самі так про себе думають) дослідників-реконструкторів кобзарства.

1989 рік... Ідемо з Миколою через Дрогобич до Трускавця започатковувати постійно діючу кобзарську «точку» на бюветі. В око впадає величезна афіша про вечір пам'яті Володимира Івасюка в міському Будинку культури, що має відбуватися через кілька годин. Думка про трагічну кончину В. Івасюка не дає спокою і виливається в Миколи в думу-імпровізацію на інтонаційній основі «Олексія Поповича» з дійсно геніальними образними версифікаціями Будника-імпровізатора. Переживши вже подібний художній шок на символічній могилі Миколи Хвильового в молодіжному парку в Харкові, звертаюся до Миколи:

МИХАЙЛО ХАЙ. МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР

«Микольцю, подумай добре, чи зміг би Ти все те хоч би приблизно повторити на сцені у Дрогобичі?» Кивок голови на знак згоди, 20 хвилин на таксі, ще 15 на подолання знаменитої дрогобицької пиши й опору переляканих уже тоді партноменклатурних чиновників і – Микола на авансцені у своїх знаменитих засмальцьованих джинсах, потертій від часу й вітру вишиванці і з бандурою та кволим речитативом... Господи! Куди ж поділися ті соловейки й героїчні образи, що зробилося з думкою та знаменитою будниківською інтонацією?.. Можна лише собі уявити, якою була реакція вихованої на пуританстві та високій хоровій естетиці дрогобицької публіки... Я до сьогодні не можу собі пробачити найфатальнішої для фольклориста помилки. Адже елементарно мало б бути зрозуміло, що в імпровізації абсолютних повторів не буває, геніальне твориться раз і лише раз... Тому ні другого Хвильового в Харкові, ні Івасюка в Дрогобичі, ні Сагайдачного на козацьких могилах у Берестечку бути не могло. Вони залишилися для історії незафіксованими, і читачеві залишається приймати на віру тих, хто мав щастя це чути. Відтоді довелося постійно возити із собою диктофон, наслідком чого стали «Дума про репресованих кобзарів», «Дума про голодомор» та знамениті будниківські «пам'ятниці».

Дуже болісно сприймав Микола тему розстрілу кобзарів харківськими НКВ-дистами наприкінці трагічних 1930-х. Незважаючи на ретельне маскування і табування цього злочину століття і навіть на певний скепсис науковців з приводу «відсутності прямих документальних підтверджень», він із самого початку, від найперших здогадів Д. Шостаковича, опублікованих за кордоном [8], не полишав цієї теми у своїх промовах і рецитаціях, що спонукало дослідників до пошуків «непрямих» доказів [3, 6 та ін.]. Найпереконливішим з них була статистика – «...наприкінці XIX століття в Україні числилось біля 10 тис. сліпих кобзарів та лірників, але через 20 років по настанню Советської влади їх залишилось лише декілька десятків» [6, с. 80]. Філософський і версифікаційний геній Будника інтуїтивно викликав у нього найяскравіші ремінісцен-

ції тих страхітливих подій, які пробуджували в слухача майже достеменно відчуття присутності й власної участі в них.

Як і в інших «табуєваних» нелюдським режимом питаннях – автокефалії церкви, Голодомору, петлюрівщини і повстанства, – він був безстрашним і безкомпромісним. І навіть коли вже «свої» СБУшники посадились спровадити на той світ нашого побратима Михайла Котельницького – помічника патріарха Мстислава, а за ним і самих патріархів (Мстислава та Володимира Романюка), Микола тримався мужньо й позірно спокійно. Але для тих, хто знав його близько, було очевидно, що цей «спокій» насправді крає йому душу... Однак жодні перестороги щодо власної безпеки не діяли – він їх просто не чув, не хотів чути... Можливо, відтоді в його очах з'явився біль і невимовна туга за тим українським ідеалом, який у душі кожного з нас пломенів щирим вогнем неприхованої любові до нашої багатостраждальної Вітчизни.

Надзвичайно інтенсивно подорожувала група Будник – Кушпет – Хай наприкінці 1980-х – на початку 1990-х по Харківщині та підприємствах і закладах самого Харкова, про що голова місцевого товариства «Просвіта» Олександра Ковальова, зосібна, писала: «...Взагалі кобзарі [група київського цеху. – М. Х.] зробили таку велику справу для українського відродження у Харкові, що без їх підтримки, нам довелося б ще скрутніше. Бо після свята тут тривала і ще триває своєрідна війна. Комусь із "власть імущих" стрільнуло в голову оголосити наше свято несанкціонованим мітингом. Ну, а що за це, – відомо. Харків – місто дуже важке. Усе українське тут повинне вдягати бронепанцир, бо заб'ють за хвилину. Але наша "Спадщина" виявилася дивною громадою. Чим дужче б'ють, тим вона живучіша і більша»³. В іншому листі ця ж авторка висловила ще емоційніше: «Ваша ліра все ще звучить у Харкові на всіх тих стежках, де Ви ходили»⁴. А історичний рейд групи від Харкова через Мерефу і Новомосковськ на могилу отамана Сірка в Капулівці запам'ятався відвідуванням знаменитого козацького дерев'яного собору, описаного О. Гончаром у романі «Собор».

ПОСТАТІ

Інцидент, що виник після нападу московської фанатки на мою ліру, унаслідок якого було зламано дерев'яну вісь, Микола розв'язав дуже своєрідно й оперативно – поширивши трохи у своєму знаменитому ранці, де «можна було знайти все, крім партбілета», він знайшов запасну – і через п'ять хвилин ліра вже грала!

Бодай декілька слів треба сказати про позицію Будника-громадянина. Дивовижно, як у такому скромному, аж до майже по-дитячому сором'язливому чоловікові вмщувався дух і сила Велета, коли йшлося про Україну, її віру та ідентичність. Водночас до ворогів своїх і своєї Батьківщини він ставився якимось поблажливо – неначе не помічав їх. Однак, коли йшлося про речі принципів, був безстрашним і безжальним. Так було з беззастережною підтримкою автокефалії, з визнанням факту розстрілу кобзарів у Харкові, тоді, як про це писали ще тільки за кордоном [8, с. 323–325]. Це можна було бачити в кожному його виступі та спілкуванні з друзями й опонентами.

Драматичні й водночас повчальні години довелося мені, наприклад, пережити з Миколою в Берестечку напередодні нашої незалежності, коли оскал смертельно пораненого імперського звіра ще був дуже небезпечним. Покобзарювавши в Пляшевій на козацьких могилах і заробивши трохи грошей на пам'ятник П. Сагайдачному в Кульчицях, ми вже зібралися від'їжджати, як до нас підійшла жіночка й запропонувала поспівати в Берестечку на площі (оточеній ЗМОПом / ОМОНОм, щоб не дозволити там мітингувати львів'янам із синьо-жовтими прапорами). Я поставився до цього скептично, порахувавши перед тим кількість (сім!) машин, ущерть набитих омонівцями. А Микола, нервово поправивши на плечі бандуру, рішуче мовив: «Їдемо!».

Приїхавши на місце, ми сіли на лавочці під бюстом Б. Хмельницького на центральній площі біля якоїсь жінки з дитиною, і Будник завів свою думу. Умить над'їхав міліцейський «бобик» із сиреною та вигуками: «Проходите, проходите, здесь проезжая часть!» (хоча сиділи ми на тротуарі). На шум почали збиратися люди, яким було заборонено виходити на площу і які

очікували на революційно налаштованих львів'ян, що саме поверталися автобусами з Пляшевої. Коли ОМОН заблокував автобуси, не дозволивши їм навіть зупинитися в місті, капітан виліз із свого «бобика» і продовжив свої громогласні гасла вже над самим вухом Будника. Той спокійно доспівував думу до свого 45-хвилинного «стандарту». Дочекавшись кінця, капітан істерично вигукнув: «Ти, козаче, іще однеєньку – і геть звідси!». Треба було бачити, як зрадів Микола – є дозвіл ще на 45 хвилин!

За час другої думи майдан ущерть наповнився людьми – мітинг, якого так боялася місцева влада, відбувався на очах... Голова міськради звернулася до нас із проханням перейти до Будинку культури, бо в них, мовляв, так не прийнято. І тут Микола встав і промовив: «Ми дуже дякуємо Вам за такий теплий прийом (і подивився на знякового раптом капітана), але ми співаємо тільки так, як справжні кобзарі – на вулицях і майданах. До того ж у нас ввечері потяг зі Львова. Тому, якщо дозволите, я іще однеєньку – і ми поїдемо!». Сергій Плачинда, описуючи з моїх слів цей епізод, не міг натішитися подвигом маленького чоловіка із серцем і мужністю Титана, що своєю бандурою здолав кілька сотень до зубів озброєних центуріонів [4, с. 23].

Сергій Плачинда в газеті «Столиця» в циклі нарисів про кобзарство в гострій публіцистичній формі передав спогади Миколи Товкайла, який сміливо й рішуче підняв булаву Цехмайстра Київського кобзарського цеху після трагічної кончини його легендарного панотця, про свого незабутнього побратима (нарис «Хлопці, робіть самі бандури» та «...повернув до життя славетну кобзу. І – гуслі. І гудок» у названій публікації), автора цих рядків («Як одна людина з бандурою перемогла загін омонівців», «...І купили йому хату, що стала для нього домовиною») та Олеса Саніна («Не можу дивитися, як скеля перетворюється на пісок» [4]).

Якщо у трьох перших нарисах події передано достовірно, то два останні потребують доповнень і уточнень. Йдеться про те, що до останнього часу пріоритет купівлі хати в Ірпені всі беззастережно припи-

МИХАЙЛО ХАЙ. МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР

сували виключно спонсору – українцеві з Польщі Кашицькому. Насправді ж, якби не сприяння лектора-музикознавця Львівської філармонії (у публікації С. Плачинди – помилково сказано консерваторії) Наталі Самотос (доньки відомого у Львові скульптора Івана Самотоса), то шляхи Будника й Кашицького, напевно, не перетнулися б ніколи. Лише за рік до смерті Микола, перебуваючи у Львові, зателефонував мені, узяв номер телефону і віддав належне своїй благодійниці.

Утім, хата ця дійсно його згубила. Саме в ній розпочався підступний наступ «чорних сил» на залізну, здавалося, силу волі Титана духу. Саме тут його обсіли «вчителі», що не тільки «вчили» його писати музику, але й вживати отруту, саме тут з-поміж «учнів» почали з'являтися скриті агенти спецслужби, що називали себе «службою безпеки України». Саме один з таких «учнів» зняв мене з маршруту вже з першої «точки» – Чернігова, довівши тим самого Миколу до хвороби, цинічно заявивши потім, що якби не ця поїздка, то в повітці в Ірпені замість його друга-композитора мертвим знайшли б його самого. У цьому контексті навіть факт дарчої її родичам Миколи виглядає досить одіозно: з одного боку, це несправедливо щодо цеху, який до сьогодні не має власного притулку (а умова Кашицького була чітка – для цеху!), а з другого – якби інші особи викупили її в родичів (як пропонувалося), то невідомо, що сталося б із самим цехом.

Уточненням до останнього нарису є те, що афористична фраза про «скелю, що перетворюється у пісок», належить не самому Буднику, як помилково вийшло з моїх слів у С. Плачинди, а Олесю Саніну, якою він пояснив неможливість відвідувати більше оту «хату, що стала йому домовиною». Цей Олесів афоризм, як і багато інших, на жаль, став воістину пророчим...

Не всі заповіді і дії Миколи нам вдається втілювати з властивою йому мірою мудрості й людської толерантності. Це передусім стосується тотального наступу на головні звичаєві кобзарські правила такого любого всім жіноцтва. Будник пригортав їх, як міг, ніби боячись якимось образити, навіть дозво-

ляв робити інструменти (серед яких, однак, переважали скрипочки, гудки та інші струнні), але співецьку (не співоцьку!) нішу він їм визначив категорично – стихівництво!.. І навіть участь дівчат у колядницьких гуртах, стихію яких він любив і підтримував щиросердечно, його дещо бентежила, через що він постійно не припиняв пошуків більш характерних для них форм – «Куст», «вечорниці» тощо.

Не хочеться завершувати артикул про легендарність Будника обставинами його фізичної кончини... Життя іде. Справа Миколи Петровича живе. Своєрідним «камертоном» його крицевого духу є цеховики-побратими. На кожному Вечорі пам'яті Будника, які з ініціативи К. Чечені щорічно відбуваються в середині лютого в історичному будинку Центральної Ради на Володимирській, мені щоразу доводиться констатувати, що ніхто з нас, напевно, не буде удостоєний такої довготривалої пам'яті. І він, без сумніву, цього заслужив... Ці вечори потрібні не йому. Вони потрібні нам з Вами. І щороку доводиться звітувати – а що ж ми зробили і що ще зможемо зробити для пам'яті Миколи. Я ще за його життя випустив аудіокасету, а на похороні дав побратимам слово, що через рік опублікую перший компакт-диск, – і виконав це. На кількох вечорах народилася і почала набирати реальних обрисів ідея цієї статті, а після неї й монографічних публікацій... Плануються також видання «Спогадів» усіх, хто знав його. Існує величезна необхідність публікації всього репертуару, художніх творів, крилатих висловів... Але не це головне. Найважливішим є те, що «скеля» насправді не розсипалася. Після його смерті ми всі стали іншими – його життєвий приклад для багатьох із нас став еталоном поведінки, принциповості, людяності та патріотизму...

Одним з характерних прикладів такої поведінки стала ситуація з категоричною відмовою всіх лірників – братчиків цеху – брати участь у зйомці сцени «у монастирской стени на Софийской площади» у фільмі санкт-петербурзького кінорежисера Снежкіна «Біла гвардія» за романом М. Булгакова. Досить навести лише

ПОСТАТІ

кілька цитат з моєї довготривалої переписки з музичним редактором цього фільму Л. Веденською – позірно людиною інтелегентною і порядною, – аби зрозуміти, скільки зусиль довелося докласти, щоб переконати її, що психологія лірника не має нічого спільного зі сценою «слепых, сцепившихся вервием друг с другом... лирников, терзающих свои простые инструменты, певших тонкими голосами».

5 січня 2011 року: «Доброе утро, уважаемая госпожа Веденская! Уважение к Вам как-то сразу возникло, с первых слов по телефону, а сообщение о Вашем поведении на просмотре “Тараса Бульбы” [вона з обуренням вийшла на 20-й хвилині. – М. Х.] еще больше укрепило его. Но поймите меня правильно – политическая ситуация в стране, которую путинский режим уничтожает ежесекундно, не может не отражаться на отношених настоящих патриотов, ученых, художников ко всему московскому: клич Н. Хвылевого (кстати, этнического москвитя) «Геть від Москви!» – сегодня актуальнее, нежели в 30-х. Вот и еще один прекраснейший человек и лирник, поющий “Сирітку” [до того відмовився О. Санін, сказавши: “Якщо Ви хочете, то знімайтесь, а я не буду – це надто дорого нам обійдеться”. – М. Х.] – лирник Ярема из Киева категорически отказался от каково-то бы ни было сотрудничества с Москвой, разрешив мне сообщить Вам об этом. На мою попытку убедить его в том, что мы тоже несем за это ответственность... он ответил: “Все одно спаскудять, а так ми за це відповідати не будемо”. Завершилася ця понадмісячна епістолярія моїм гречним вибаченням 7 лютого 2011 року: «Дорогая Люба, здравствуйте! <...> Ваш Снежкин мне не понравился: на эфире у С. Шустера он долго отмалчивался, а когда “прорвало”, оказался обычным космополитом – “искусство для искусства”... Не бывает совсем аполитического и космополитического искусства. Все это враки нечестных людей, жаждущих замаскировать свою обратную политическую позицию... Кстати, на этом же эфире депутат от “Нашей Украины” Л. Григорович предложила Снежкину снять фильм на украинский сюжет не о “Белой гвардии”, а наобо-

рот о студентах-героях Крут, вставших на пути банды Муравйова в то же самое время и погибших с верой и мечтой о свободной от Москвы Украине... Люба, поверьте, что я очень сожалею, что не смог быть Вам полезным... Вот “Дикое поле” мне действительно понравилось! Хоть бы московский шовинизм повернулся к нам спиной, воюя с Китаем и Японией за эти дикие степи, а нас оставил в покое. Не надо нам ни московского, ни брюссельского протектората. Дайте нам свободно разбираться с нашими проблемами. А у вас их и без нас хватает!

Обращайтесь, если что, но не с антиукраинскими белогвардейскими проектами. Буду рад, хоть чем-нибудь помочь... Любите Україну! Учть її мову! І вона відповість вам н а в з а є м ... Щиро Ваш М. Х»⁵.

Незважаючи на міцний стрижень моральності й патріотизму кожного з лірників, що знайшли в собі силу відмовитися від пітерського проекту, гадаю, що над кожним з нас тоді витав дух Миколиної моралі й неможливості зрадити духовним ідеалам рідної землі.

Традиційні засади співогри Г. Ткаченка та М. Будника: порівняльний зріз

Розглядаючи певні розходження М. Будника з його учителем Г. Ткаченком у питанні інтерпретування кобзарських творів, необхідно зупинитися на відмінностях розуміння ними як способу відтворення автентичного тексту, так і самої манери вокального й інструментального звукоутворення, і ширше – манери виконання. Для цього необхідно зіставити ці способи й прийоми за такими основними етнофонічними (народновиконавськими) параметрами:

1. Тип звукоутворення (характеристики «округленості» звука в межах народної манери співу, темброво-колористичні ознаки звуковідтворення та гучність фонації).
 2. Принципи вільного рецитуння й імпровізаційної довільності подачі тексту.
 3. Дикція, мовна й музична інтонація.
 4. Характеристика інструментальних пре- і постлюдійних перегр.
 5. «Славословія» і примовки.
- Розглянемо їх детальніше.

МИХАЙЛО ХАЙ. МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР

1. Г. Ткаченко володів голосом з характеристиками середнього ступеня «округленості» в межах народного способу звукоутворення. У низькій теситурі ці характеристики наближались навіть до ще «округленішої» зони в бік академічної манери або й просто говору / речитативу. Тембр у високій теситурі мав ознаки «хрипливості», властивого людям переважно літнього віку з відтінком фальцетних «зблисків» у надвисоких теситурних умовах. Гучність при цьому дотримувалась оптимально середнього рівня і в індикаторах майже ніколи не «зашкалювала».

«Ранній» Будник багато в чому копіював учителя. Однак пізніше, вочевидь, з досвідом та внаслідок дискусій щодо доцільності копіювання «старечого» тембру молодими виконавцями, голос його почав набирати дедалі розмаїтіших відтінків – від зони дещо «прикритого» народного звука внизу до більш драматичного й «відкритого» вгорі. А його знаменитий «говорок» у мелодекламаційних та рецитаційних епізодах слід віднести до унікальних явищ мелодекламації, які нікому ще відтворити не вдалося і, напевне, не вдасться. Те, що Г. Ткаченко вгорі співав лише фальцетом, Микола намагався долати в нормальному фонаційному режимі, однак відчуття «немічності» при цьому не зникало. Вочевидь, через не дуже міцні голосові дані та майже повну відсутність штучно поставленої дихальної «опори». Його діафрагма, схоже, активізувалася лише в моментах надінтенсивного збудження. Лише тоді голос набрав характеристик драматизму, а інколи й трагізму вислову...

Саме це «немічне», але водночас драматично й емоційно насажене звучання його голосу стало головною й унікальною характеристикою його співу / мелодекламації, які спочатку відлякували всіх звукорежисерів і продюсерів (як, зрештою, й у випадку з Т. Грималюком під час роботи над диском «Гей, на Чорному морі»), а потім не давали їм, та й самим слухачам, відірватися від його магічно-медитавного впливу. Повна відсутність вокально-технічних хитрощів тут відіграла роль не «браку техніки», а цілком навпаки – наближеності до

автентизму достеменно народної фонації. Міф про те, що драматизму й трагізму в народній манері співу можна досягати лише «криком», Будник розвіював унікальними тембровими характеристиками свого фізіологічно досить слабкого голосу, підміненого не менш неповторними акцентами свого зболеного серця.

2. Вільне рецитовання Г. Ткаченко практикував здебільшого лише там, де цього вимагали фактурні особливості думи та мелодекламаційні характеристики кожної окремої «сканзії» / фрази. Проте навіть тут внутрішня ритмоструктура кожної з них педантично «контролювалася» характеристиками більш загальної ритмоформули тексту, як правило, не виходячи за рамки її ознак і не привносячи в загальний ритм музики вільностей, що йдуть від вербальної ритміки. Інакше кажучи, основою мелоритмоструктури тут є музичний текст, а не вербальний.

У Будника – цілком протилежний тип мелодекламації. Він базується на принципі виразності вимовляння кожного складу і навіть кожної фонемі й вокалізованої приголосної, чому підпорядкована як мікро-, так і макроструктура ритмічної організації всього процесу рецитовання. Нерідко це залежало й від емоційного стану співця, його настрою й налаштованості на ту чи іншу гаму відчуттів, що передає семантичний відтінок не лише слова і музики, а й окремого звука / фонемі. Це, власне, й зумовлювало ті довільності ритміки вірша, то тут, то там поруйнованої імпровізаційними вставками ритми й ритму в цілому, що цілком залежить не від його «внутрішньої самоорганізації», а від перипетій версифікованого співцем тексту. Він співав / рецитовав не математично згрупованими мотивами, а природно відтворюваними сканзіями, що ніби продовжували, а не руйнували органіку його живого мовлення.

3. Дикція Г. Ткаченка активна, зовні правильна, але не гіпертрофована, урівноважена. Музична інтонація точніша, ніж у Будника, із ледь відчутними відхиленнями в бік дистонації (підвищення), рідше – детонації (заниження тону). Мовленнєва інтонація лише зрідка виходить за межі загально-

ПОСТАТІ

го інтонаційного тону музики, що звучить. Як правило, це трапляється в примовках та коментарях після співу.

Атака звука і дикція Миколи здебільшого спрямована в русло не так фонетичних, як семантичних особливостей тексту. Тверде вимовляння приголосних переважає над різким артикулюванням голосних фонем, що надає виконанню особливої «пружності» й фонічної виразності. У супрязі зі згаданим акцентуванням елементів слова й музики співець досягає ступеня максимального зближення й синестезійного злиття органіки рецитованого слова з природними рухами мелодії. А нерідко музична інтонація змушена підпорядковуватися мовленнєвій. «Недбале» звуковисотне інтонування як у вокалі, так і дуже часто у строї бандури – також характерна риса істинно фольклорного інтонування, якою Будник помітно вирізнявся серед своїх «дуже правильних» колег-побратимів, перемагаючи їх устократ власним, по-фольклорному трактованим відчуттям «строю».

Загалом про його синестезійне відчуття збалансованості між двома фізіологічно різними типами інтонації – музично-звуквисотною та мовленнєво-психологічною – і їх синестезійної варіабельності, можна було легенди складати... Я до сьогодні переконаний, що саме цей спосіб його магічного впливу на слухача навіть іще більше, ніж спартансько-аскетичний принцип життя, сприяв формуванню тієї специфічної й лише його середовищу властивої аури легендарності, якої ніхто більше з його оточення не спромігся досягти і заслужити... Гадаю, що ще довго й не спроможеться...

4. Інструментальні пре-, інтер- та постлюдії Г. Ткаченка здебільшого побудовані на основі зачинкових, серединних та приспівних каденційних зворотах пісенного періоду та подібних інтонаційно-структурних побудов думового уступу. Переважає, однак, у них постлюдійна стилістика. Відхилення від основного інтонаційного контуру згаданих зворотів незначні або й цілком відсутні. Нерідко застосовуються так звані малі перегри між куплетами та уступами з одного-двох акордів. Інструментальні «пригравки» посеред та наприкінці строфи чи

уступу майже не практикуються. Натомість широко застосовується в переграх прийом широкого на весь тоноряд *glissando* лівою рукою, здебільшого в кінці побудов.

Арсенал інтермедійних, каденційних та прикінцевих перегр Будника значно розмаїтіший, семантично, структурно й технічно розвинутіший, однак у ньому марно шукати академічно-узагальнених семантичних відтінків. Це розвиток, що не покидає «прокрустового жолоба» типологічно споріднених із традицією меж. Семантику, типологічну розмаїтість прийомів і варіантних множин мелоритміки однієї думової парадигми, попри значну кількість типологічних схожостей, неможливо сплутати з парадигматикою іншої. Здається, що такої типологічної окресленості Майстер вербальної версифікації та музично-інструментальної імпровізації Микола Будник досягає не так стилістико-структурними прийомами, як етнофонічними, виконавськими. Це однаковою мірою стосується і вокальної, і інструментальної компонент його співогри. Навіть у надскладних тематичних конструкціях – від згаданого висхідного глісандування лівої руки, фігурацій паралельних квартсекстакордів, розхідних гам з ритмічно запізнюючою моторикою «зустрічного» руху до імітації «бурі на Чорному морі» – не помічаємо й натяку (як, скажімо, у Кушпета та його послідовників) на кохання технікою заради техніки чи дешевого ефекту, який діди влучно й мудро називали «штукарством». Ну, а межі імпровізаційної довільності в переграх, які часто доходили до досить розгорнутих форм, Будник, здається, взагалі не знав – тут він почувався навіть вільніше, ніж у своїх, зв'язаних рамками сюжету, вербальних версифікаціях (напевне, саме через це й не завжди вдалих).

5. «Славословія» в Г. Ткаченка мали чисто канонічний характер – так як він, напевне, засвоїв їх у Харкові на «кобзарській гірці» в дідів. Примовок імпровізаційного характеру посеред гри та наприкінці він, схоже, взагалі не вживав, радше одразу переходив на розмову – пояснення змісту щойно проспіваного або ситуації, пов'язаної з ним.

У Будника, навпаки, «славословія», крім «канонічних», мали й ситуативний

МИХАЙЛО ХАЙ. МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР

зміст, що логічно впливав як із сюжету думи чи пісні, так і з найнесподіваніших ремінісценцій, спогадів та узагальнень, часто, мало або й зовсім не пов'язаних зі змістом твору. Примовок як чисто мовленнєвих, так і в супроводі власних інструментальних імпровізацій на бандурі було «несть числа». Їх класифікація могла б скласти предмет для окремого дослідження. Зайве й нагадувати, що зміст їх був здебільшого ситуативним, таким, що ознаки «канонічності» зберігав лише позірно, фрагментарно і спорадично.

Навіть побіжного погляду на викладені позиції досить, аби впевнитися, наскільки різними були етнофонічні підходи до відтворення автентичних текстів та, виходячи із цього, і стосунки Учителя з Учнем. Тому й зрозумілими були розходження, що природно існували між ними. Узявши сповна в Г. Ткаченка лише ази традиції, Микола Петрович через революційність своєї непокірної вдачі прагнув до поглиблення досягнутого і творчого розвитку. На цьому шляху він робив помилки, але досягнуте ним має непересічну цінність не лише для вторинного реконструктивного руху. Воно є своєрідним модулем відтворення автентичних процесів, що відбувалися в традиції в часи її природного функціонування. Серед кобзарів-автентиків також були люди з досить різним світобаченням, ступенем обдарованості та фізіологічними даними. Тому виконавський і життєвий «модуль Будника» має повне право розглядати як лише один з дуже багатьох, колись реально існуючих, але, на жаль, слабко й недостатньо зафіксованих.

У запропонованій тут порівняльній схемі виразно простежуються елементи синдрому боротьби ортодоксального та новаційного типів мислення в рамках традиційного середовища на межі його зникнення й трансформаційного руху назустріч новим і згубним для традиції виявам індивідуальної творчості, на що неодноразово вказували Г. Ткаченко, С. Грица та ін. Діалектична парадоксальність цього руху виявлялася в мисленні молодого Будника, яке органічно тяжіло до пізнання животворних канонів колективного творення традиції, постійно

перебуваючи в полоні трансформацій та новацій. У процесі опанування ними він пізнав усю глибину і чарівність традиції, виразно усвідомлюючи її морально-естетичну вартість, однак хробак «творчості» постійно точив фундамент ортодоксальності його твердих «канонічних» переконань. І це стосувалося не лише співогри...

Пригадую, як в останні свої роки одного разу Микола організував свій науковий виступ у кобзарській світлиці Українського дому, виставивши на сцені величезний плакат з тільки йому зрозумілими схемами, формулами та малюнками. Годинна лекція так і не дала жодного результату – формули і схеми zostалися зрозумілими лише йому. Подібне творилося з мисленням і інших наших легендарних світочів культури і науки. Ранній Хоткевич майже природно ввійшов у закрите середовище сліпців, а пізній – закінчив повним запереченням канонів цього середовища. А ранній Мацієвський від фундаменталізму розробки наукових постулатів традиції дрейфував до діаметрально протилежних засад її заперечення тими самими новаційними принципами, видобутими з аналізів європейського композиторського мислення. У цьому сенсі ми, менш легендарні й зовсім не геніальні, маємо можливість зосередитися на ортодоксальній сутності традиції, стоячи на сторожі її животворних і життєдайних функцій і скрижалів. Утім, діалектика традиції і творчості, вочевидь, саме тому побудована так, що рух її у просторі й часі безнастанно балансує на вістрі можливого й нездійсненого, сакрального і профанного, цінного й непотрібного... Тільки час дасть остаточні відповіді на ці складні виклики сьогодення.

Застосована тут метода порівняльного аналізу має бути застосована й до доступних аудіо-, кіно- та відеофіксацій ще колись живої традиції. Початок нагромадження такого матеріалу вже здійснюється силами Харківського кобзарського цеху. Хочеться вірити, що започатковані наукові дискурси в ході фестивалю «Кобзарська Трійця» під егідою заснованого М. Будником Київського кобзарського цеху невдовзі переростуть у потужні кобзарознавчі форуми, примно-

ПОСТАТІ

жаться науковими дослідженнями галицької, волинсько-поліської та подільської лірницьких традицій. Це дозволить накопичити достатній матеріал для справді наукової реконструкції, вивести сучасний вторинний кобзарський рух на рейки відтворення достеменних традиційних засад, на відміну від тих напівдилетантських, самодіяльних, які він сповідує нині. Тільки скрупульозні наукові дослідження й практичні експериментальні дослідження над ними можуть наблизити нас до округлин отієї єдиної і величної Істини, яку ми не без гордості називаємо славним найменням – «українське кобзарство».

Примітки

¹ З листа М. Будника та автора цієї статті до О. Биструшкіна, жовтень 1987 р.

² Там само.

³ З листа О. Ковальової від 27.10.1989 р.

⁴ З листа О. Ковальової від 29.06.1989 р. Див. також: *Христоев В.* У бандури струн чимало // *Вечірній Харків.* – 1989. – 24 червня. – С. 3.

⁵ З листування автора статті з Л. Веденською наприкінці 2013 – на початку 2013 року в мережі Facebook.

Література

1. Дума про репресованих кобзарів / вступ. слово М. Хая // *Народна творчість та етнографія.* – К., 1992. – № 1 (233). – С. 25–27.

2. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ceh.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=37.

3. *Мишалов В.* Харківська бандура. – Х. ; Торонто, 2013.

4. *Плачинда С.* Він став Мамаєм... // *Столиця.* – К., 2002. – № 8 (408).

5. *Хай М.* Українські менестрелі (сліпі кобзарі та лірники). Рецензія на кн. : *Kononenko N.* Ukrainian minstrels and the Blind Shall Sing. – ME. Sharpt. Arnok. – New York ; London, 1988 // *Вісник Львівського університету.* – 2003. – Вип. 31. – С. 403–414. – (Серія філологічна).

6. *Хоткевич Г.* Бандура та її репертуар. – Торонто ; Х., 2009.

7. *Kononenko N.* Ukrainian minstrels and the Blind Shall Sing. – ME. Sharpt. Arnok / New York ; London, 1988.

8. *Wolkow S.* Die Memoiren des Dmitri Schostarowitsch [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.list-taschenbuch.de.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Необхідною умовою сучасних етномузикологічних (у тому числі й кобзарознавчих) досліджень є розгляд народного музичного інструментарію в нерозривному зв'язку з музикою, що на ньому виконується. У нашому дослідженні здійснюється спроба поглибленого аналізу обох творчих іпостасей Будника-майстра та Будника-виконавця / імпровізатора.

На прикладах опису атмосфери будинку-майстерні Київського кобзарського цеху в Ірпені в 1990-х роках та порівняльного зіставлення імпровізаційно-версифікаційної співогри М. Будника з ортодоксальною манерою його наставника Г. Ткаченка робиться важливий висновок про характерницьку природу творчих містифікацій Будника-майстра та виконавця. Водночас у статті наголошується на природному відчутті Майстром органіки народної технології виготовлення музичних інструментів, його пієтичного ставлення до матеріалу (деревини) та фольклорної манери бандурної співогри.

Важливим вислідом статті є також виголошена теза про можливість використання висловлених у ній формульних спостережень і положень у ретроспективних спробах наукової реконструкції донині недосяжних уже для емпіричних досліджень постулатів і закономірностей функціонування живої епічної традиції.

У сучасних умовах повного зникнення автентичних форм кобзарства в Україні діяльність, майстрові та рецитаційно-співецькі набуток видатного бандуриста-реконструктора версифікаційного епічного стилю Миколи Будника дають велику надію на утривалення у свідомості нових поколінь українців цілющої естетики фольклорної кобзарської співогри як одного з визначальних феноменів духовності української Нації.

Ключові слова: Будник-майстер, Будник-бандурист-імпровізатор, версифікація, кобзарська співогра, «пам'ятниця».

МИХАЙЛО ХАЙ. МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР

The necessary request of modern ethnomusicological (including kobzarological) investigations is the consideration of national musical set of instruments in dissoluble connection with music which is performed on it. The proposed study is the attempt of deep analysis of both creative figures of Budnyk –craftsman and Budnyk – the performer / improvisator.

On the basis of the descriptions of the workshop of Kyiv Kobzar guild in Irpen in the 1990s and the comparative analysis of M. Budnyk improvisational and verification singing and accompaniment with the orthodox manner of his mentor G. Tkachenko it is concluded about the nature of creative mystification of Budnyk as a craftsman and a performer. At the same time it is emphasized on the natural feeling of the master of folk technology of national musical instruments making, his pietyc attitude to the material (wood) and the folklore style of bandura singing and playing.

The announced thesis about the possibility of the using of expressed observations and statements in the retrospective attempts of scientific reconstructions of the postulates and the rules of functioning of living epic tradition unattainable for empirical researches is the important result of the article.

In modern conditions of total disappearance of the authentic forms of kobzarstvo in Ukraine, the artisan and recitative, singing achievements of this outstanding bandura player of verification epic style of Mykola Budnyk give great hope of a fixation of healing aesthetics of folklore kobzar singing and playing as one of the most determinant important phenomenon of spirituality of the Ukrainian Nation in the consciousness of new generations of Ukrainians.

Keywords: Mykola Budnyk – master, Mykola Budnyk – bandura player –improvisator, versification, Kobzar singing and playing, pamyatnytsya.