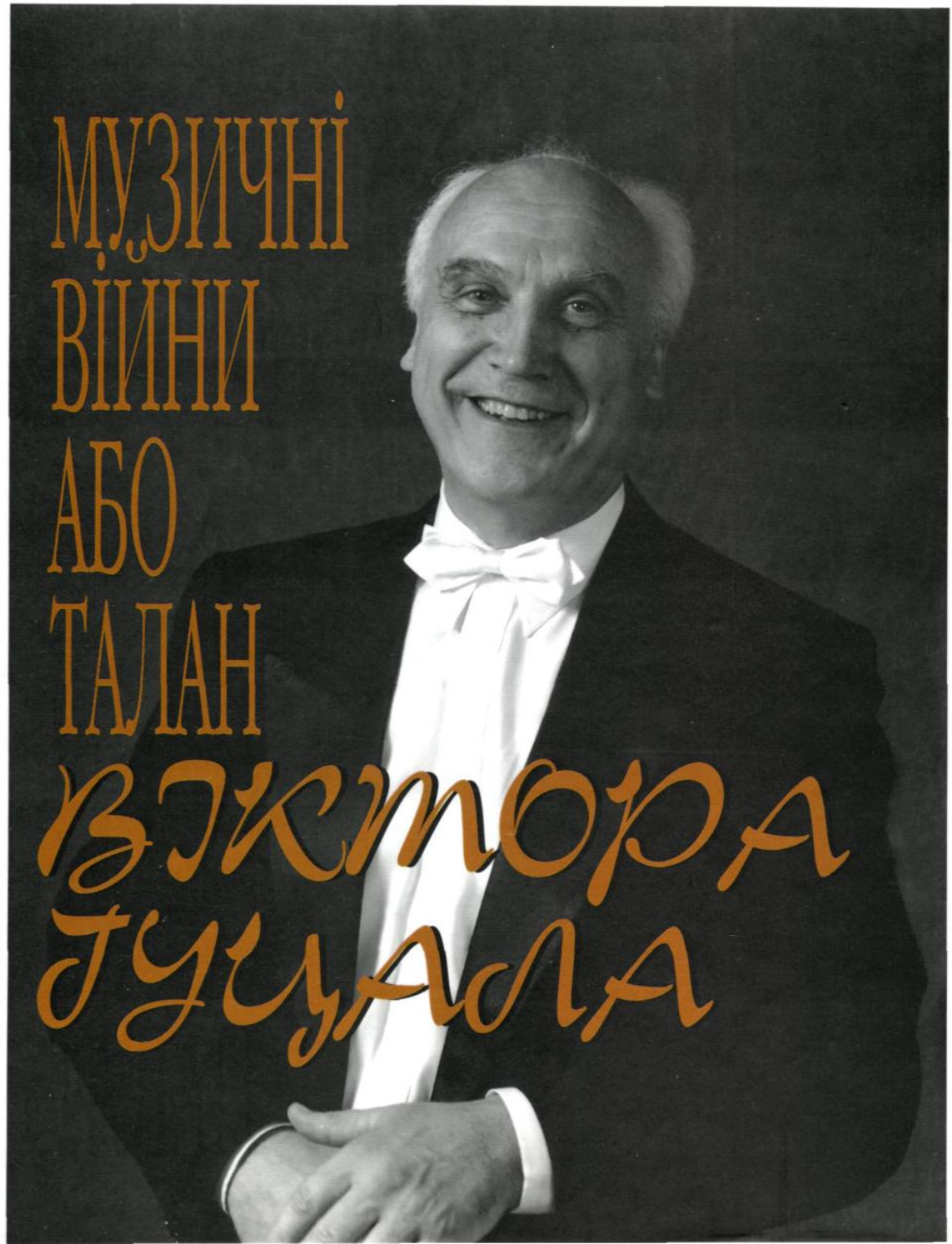
БІБЛІОТЕКА ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО КОМІТЕТУ

БОГДАН ЖОЛДАК

МУЗИЧНІ ВІЙНИ АБО ТАЛАН ВІКТОРА ГУЦАЛА



БІБЛІОТЕКА ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО КОМІТЕТУ

БОГДАН ЖОЛДАК

АБО ТАЛАН ВІКТОРА ГУДАЛА

КИЇВ
ВИДАВНИЦТВО "КРИНИЦЯ"
2004

ББК 85.313(4УКР)6
Ж79

Центральна постать цієї оповіді — Гуцал Віктор Омелянович, диригент, композитор, народний артист України, професор, зав. кафедрою бандури і кобзарського мистецтва, незмінний художній керівник Національного оркестру народних інструментів України.

Сходження на Тарасову Гору — до вручення у 1992 році Шевченківської премії за концертні програми Національного оркестру народних інструментів України, труднощі і злети, довгий шлях становлення особистості, творче горіння і достойне підтвердження лауреатського звання — основні теми цієї книги.

Вона може служити також своєрідним підручником з оркестрування, довідником, енциклопедією музичних термінів тощо.

Розповідь ведеться «від першої особи», дотепно, із соковитим і подекуди навіть дошкульним українським гумором, що природно переходить на найвищі регістри високих ліричних переживань. Музика живого слова яскраво доповнює ту музичну стихію українського народного життя, розвій музичної культури в Україні у другій пол. XX — поч. XXI століття, що постає на сторінках цього рясно проілюстрованого видання.

Вступна стаття *В. Л. Юхимовича*
Рецензент *І. М. Дзюба*

Видавнича рада «Бібліотеки Шевченківського комітету»:
П. А. Загребельний (голова), Л. І. Андрієвський, В. О. Базилевський, О. І. Бійма, І. М. Дзюба, М. В. Матіос, Д. С. Наливайко, В. Я. Стадниченко (заступник голови), А. В. Чебикін, І. С. Чиж

Випущено на замовлення Державного комітету телебачення та радіомовлення України за Програмою випуску соціально значущих видань

Серію «Бібліотека Шевченківського комітету» започатковано у 2002 році

У книзі використано фотографії із фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України

ISBN 966-01-0320-4 (серія)
ISBN 966-7575-66-7

© Жолдак Б. О., 2004
© Криниця, 2004

Від Київського — до Національного

НЕ ФАНТАЗІЯ НА ТЕМУ...

Дорога до свят прокладається через будні. Тож за плечима музикантів-артистів нинішнього Національного оркестру народних інструментів пролягла дорога у... чверть століття: 25 років шукання й становлення себе у сотнях тисяч вправ, сольних, групових та зведених репетиціях. А перед очима диригентів — літопис нотних сторінок, скирти партитур, сузір'я й галактики нотних знаків музики народної і класичної, української і світової: близько трьох тисяч концертів і сотні й сотні тисяч слухачів-глядачів, чиї серця настроєні на маяки прекрасного.

Такі чи кращі, мелодійніші слова, напевно, скажуть фахівці — музикознавці і численні шанувальники високого мистецтва оркестру, що набув почесного титулу Національного під батутою ***народного артиста України, лауреата Державної* премії ім. Т. Г. Шевченка Віктора Гуцала,*** *А нам годиться повернутись до джерел, до витоків оркестру Національного і набутого за чверть століття золотого чи алмазного скарбу його репертуару, що є справжнім мистецьким явищем і святом музичним й народним. Бо ж нинішній оркестр — повнозвучний голос України.*

Але цей зведений чи згармонізований і підвладний лише етично-вказівному помахові диригента організм складається, як мозаїчне панно з безлічі різнобарвних кубиків смальти, — з природи і подиху чи тремоло сукупності кожного з інструментів народних. Настав час, коли кожен інструмент може заявити про своє «право особи» — мати свій голос і вповні виявити його у злагоді з іншими подібними собі. Адже йдеться про право бандури і басолі, віолончелі і кларнета, скрипки і сопілки, «флейти Пана» (або ж по нашому — ребра) і цимбал... Не кажу вже про бубна-осередя чи первісних в Україні оркестрів народних — сонечка троїстих музик.

Долю ж формування й становлення оркестру енергійне Музичне товариство доручило незабутньому і такому на вигляд малопомітному, наче він щойно вернувся з кобзарських мандрів-гастролей, Якову Орлову. І почався нелегкий, але радісний етап — збір дружини, випробовуванні голосів, пальців і талантів. І заявив оркестр про себе, — як пригадую, — особливо яскравими і безперечно глибинно народними, істинно

---

* Із 2000 р. — Національної. — *Ред.*

національними творіннями — гопаком Якова Орлова, таким безкінечно і по-чумацьки на початку уповільненим, ніби автор обіруч розкручує млинові брили-каменюки жорен, і аж потім десь, як водоспад в Уманському дендропарку «Софіївці», бурхає зливою, сяйвом, переливом перламутровим — оркестрового багатства звуків. І коронним номером... Ні, либонь, не коронним — то була з'ява славетного «Запорізького маршу», присипаного порохом століть, але видобутого чуйними нащадками козаків, талановитими знавцями-музикотворцями, із старенької кобзи та співучої душі роменського кобзаря Євгена Адамцевича. Струни його кобзи промінням лягли й забриніли над степовим обрієм — через троє століть.

А на тій основі — нитку до нитки, мелодію до мелодії, голос до голосу — розбарвив, розписав на партії і групи народних інструментів Віктор Гуцал. І явив світу й зворушеним слухачам концертну музичну картину своєї доби Відродження. То не важкий рок-метал хрестоносців у чорних панцирах, не бездушний муз-дранг типу похідних тактовомуштрових гупань для каблуків гітлерівських армад — «дойчланд, дойчланд, юбер аллес...» Ні!

Це був легкий і сонячний, багатоцвітний, як несходимий український степ дохімічної доби, марш лицерів-волелюбців, співунів і жартівників, небоянів-захисників рідної землі та рідного народу — мелодійно-співучий, граціозно-благородний поклик музичний козацького війська із забуття у майбуття. І таку радість викликало це мистецьке явище, стільки любові й почуття людської гідності у різних верствах народу збудило, що аж завагались владні структури «на Горі». Тож після кількох радіотрансляцій цього шедевру на травневих та жовтневих парадах в столиці на Хрещатику (кажучи мовою радіо) змікшували те повнокровне-життєрадісне звучання, а простіш — прикрутили «Запорізькому маршеві» гайку... «До отказа»!

Але не одцурався його колектив оркестру, не поклав на полицю новий диригент Віктор Гуцал. Бо ж те музичне творіння в його оздобі — славетний та улюблений, виконуваний тепер муніципальними національними духовими оркестрами — «Запорізький марш» іде в ногу з нами і попереду нас, і в оркестрі народних інструментів щоразу постає перед велелюддям концертних залів чи в Палаці «Україна», чи в «Українському домі», як музичний пам'ятник і волелюбному войську часів Богдана Хмельницького та Петра Сагайдачного, і кобзареві Євгенові Адамцевичу та народному артистові і фундаторові оркестру Якову Орлову.

Та гріх не згадати, коли йде мова про свято розквіту народної музики інструментальної, і про «Запорізьку похідну», ще одного — і, либонь, головного тоді — народного артиста Сергія Козака, композитора й співака, енергійного керівника Музично-хорового товариства Української РСР. Так звали ту нову організацію недержавну, де головував енергійний і багатогранний талантами учасник Параду Перемоги, оперний співак і вмілий організатор (а допомагав йому щедро обдарований педагог Олександр Чумак). За їхньою ініціативою проведено феноменальний з'їзд кобзарів і народних музик — з концертом в самій Опері! І створено чоловічу хорову капелу (нині — імені Левка Ревуцького) та оркестр народних інструментів. Товариство розвинуло таку активну музично-хорову, творчу й освітню діяльність, що... почало підпирати закероване Міністерство культури... Тож взяли його діяльність публічно-концертну, організаційну й фінансову під «партійну оптику» та опіку. Й після деяких опіків різного ступеня... кишнули чи вибили з сідла Сергія Козака, а за ним — зсадили й Чумака... Та

й реформували чи перехрестили товариство. Йому велено було стати тільки «Музичним», а не бути «Музично-хоровим». Одтяли двокрилому одне крило... Мовляв, брини на струнах та дуй у сурми, а співати зі словами (осоружної мови!) не санкціоновано?! Тоді й назвали київськими — за місцем перебування, а не творчою суттю — і чоловічий хор, і оркестр, що так блискуче показали себе в дні С. Козака — концерті звітному в Опері.

І на обидва колективи ніби напала пелена смутку чи застою. Як у тій пісні «На всіх людей сонце світить, а на мене мряка»...

Піднесення почалося в хорі з приходом Богдана Антківа, а оркестр передали під руку Віктора Гуцала. Не під важку чи вертку (бо у диригентів бувають й «холодні» руки, і незграбнуваті), а під легку, елегантно-шляхетну та вправну. Зростанню колективу сприяли не тільки самовідданість і любов до народних інструментів кожного з музик, обдарованість художнього керівника як музиканта і фольклориста, своєрідного ювеліра самородків народних і композиторських. Сприяли зміни і в суспільстві, коли вільніш стало дихати людям творчим і не треба було дозувати репертуар чи концертну програму за вказівками: оце — про Леніна, а це — про великого старшого, а «для запаху», як перчину в борщі, — для малих чи менших... То баяни та акордеони створювали «гром победы», забивали «малых сиих», народні утвори. А то озвались, подали голоси свої бандура, зозулька, сурма чи козацька труба, а там — дримба чи телинка, флояра чи трембіта, що кличе громи з-за хмар на землю.

Розкривали свій хист кобзарі й цимбалісти, бубнярі й скрипалі. Гуртувалися в тріо й квартети, в троїсті музики, і часом — відбруньковувались в музично-фольклорні ансамблі (як мандрівно-віртуозний оркестрик Василя Попадюка). Та окрасою великого, уже Державного (а не Київського) оркестру народних інструментів ставали й лишаються такі майстри-віртуози, як Георгій Агратіна, Петро Чухрай, Володимир Єсипок. А художній керівник черпав і черпав з моря народної інструменталістики ігрово-танцювальної, з класики світської й духовної, і з творів яскраво самобутніх композиторів сучасних. Оркестр став своєрідним мистецьким концерном з необмеженою відповідальністю перед предками й нащадками за високий рівень народного музикування українців. Не в полотняниках на очкурі, але з глибоким коренем традиційним і короною новітньою.

Та сам оркестр, хоч і найдосконаліший, то — до виступу — в собі оркестр високопрофесійний. І шкода, звісно, що тепер у Києві кожна будка звукопорушницька горлає та ляскає та деренчить при станціях метро чи на вокзалі, чи під Хрещатиком у «трубі», але не чути чарівної реклами над майоліковим входом у Мистецький дім по бульвару Т. Г. Шевченка, де шукають і діють, удосконалюють і виносять на світло гірлянди нових інструментів наші майстри-народники.

Але чують їх — хоч не так часто — по всіх усюдах. А особливо, коли оркестр бере на свої дужі крила голоси чоловічі й жіночі, зірки-баритони й зірки-сопрано. То незабутні видовища — виступ оркестру з такими майстрами вокалу, як Марія Стеф'юк чи Лідія Забіляста, Микола Кондратюк чи Анатолій Солов'яненко.

Два таких концерти-панорами особливо запам'ятались мені. Один — в «Україні», коли цей оркестр супроводив (після прикрого відтручення з оперної сцени) неперевершену Євгенію Мірошниченко. І вона продемонструвала, чого варта сама як солістка, володарка срібних рулад, і як вихователька-педагог, котра виховала в консер-

ваторії цілу плеяду своїх учениць та послідовнипь. Залу зачарували і сама Євгенія Семенівна, мудро скомпонувавши власну програму, і подавши народові, мистецтву, культурі нашій таких юних співачок, як Ольга Микитенко, Лариса Таран, Людмила Ткач, Ірина Зябченко, Валентина Степова, Ольга Нагорна, Юдіта Ондич. То був великий концерт-звіт ніби і за столичну консерваторію, і за українську оперу столичну імені Т. Г. Шевченка. А другий відбувся нещодавно в «Українському домі», коли з оркестром багатющу і нову програму блискуче продемонстрував, по-новому розкривши свій хист, народний артист України Григорій Гаркуша. Той концерт виконавець присвятив 50-річчю визволення України.

Нема де переповідати його зміст чи характеризувати репертуарні обсяги вокалу й оркестру. Скажемо лишень, що нових висот ансамблевості, професійної майстерності й чистоти, якоїсь мистецької світлості досяг цей колектив під орудою Віктора Гуцала. І то була добра прелюдія до майбутнього свята: 25-річчя. Нехай вона — звучить й надалі ще краще, яскравіше у нових програмах з талантами України суверенної, і стане щаблем до подальшого зростання вглибину і вшир цього чудового оркестру Національного. Барвистого, дзвінкого і щиромовного дивоенергоносія та енергоощедрувача людських душ і розумів!.. Бо струм його пульсує від Бетховена і Мусоргського, від Моцарта і Дворжака, від Лисенка і Леонтовича, від Гулака-Артемовського і Зубицького, від Сібеліуса й Хачатуряна.

А від цього добра світлішає й життя людське наше нелегке.

Василь ЮХИМОВИЧ

(Вперше опубліковано в «Українській музичній газеті», травень 1995 р.)

Суголосся України

Скільки ж музики має берегти, тримати в собі людина, яка аранжує складний твір для величезного оркестру? Додати, що цей оркестр грає не на вивірених класичних інструментах, а — на народних, які лише почали свій шлях до усталення.

Уявімо ж собі людину, яка зробила з десяток таких аранжувань, або сотню, або кількасот... Неймовірно, але в Україні живе Віктор Омелянович Гуцал, який зробив їх понад 2 000 (!).

Цифра просто вражаюча, і, можливо, колись знайдуться музикознавці, які відшукають на Землі музиканта, що зробив більше. Хоча тут можуть бути великі сумніви, адже, напевне, жодна людина не має до творення такого дивовижного стимулу, який мав Віктор Гуцал.

А стимул цей непереборний полягає не лише в неусталеності складу оркестру, неусталеності й інструментів, відсутності справжньої школи гри на них, браку досвіду поєднання груп в гармонійні звучання, цілковитій відсутності теорії та, зрештою, і практики.

Ні, найголовнішим «заохоченням» був колосальний тиск з боку радянської влади, яка взагалі в ті комуністичні часи не бажала, аби існувала велика і свята українська народна музика, та ще й — досконало аранжована.

Оці перепони, як не дивно, і були тим колосальним стимулом, який спонукав до творення диригента, народного артиста України, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка, професора В. О. Гуцала.

Зрештою, книжка про нього є унікальним науковим посібником для тих, хто лише намагається стати на цей шлях, яким іде у світ широкий українська народна музика, а також для всіх, хто хоче по-справжньому зрозуміти високу музику, полюбити її. А любов така спалахувала в серці кожнісінького українця, щойно він почув славнозвісний «Запорізький марш». Так-так, отой саме «Запорізький марш», який від «хрущовської відлиги» 60-х років був світлим променем у мороку 70-х, 80-х та і в туманах 90-х років минулого століття.

Твір, найголовніший для Віктора Гуцала в його творчій біографії з-поміж усіх інших його двох тисяч музичних творів. А починалося все так.

...Є на цім світі Боже місце, де воєдино зливаються три святі Божі ріки — Бужиця, Південний Буг та Бужок, і стоїть посеред них село Трибугівка*. От саме там 60 років тому і з'явився на світ Віктор Гуцал.

Це сталося тоді, коли райська ця місцина під Меджибіжем перетворилася на найстрашніше пекло, бо там панувала спершу більшовицька влада, а тоді по ній прийшла, не набагато краща, влада фашистська. Як говорить сам митець про ті часи:

— Не все можна й дітям розповідати про ту епоху.

Адже це починався 1944 рік, коли комуністи знову одвоювали цю чарівну місцину у попередніх повелителів. Певно, не кожен із нас зрозуміє сім'ю, яка в ті страшні роки наважилася народити дитину, якщо додати, що в сім'ї цій було вже п'ятеро дітей, а Віктор — шостий. Скоро їх стане восьмеро. Восьмеро! Може це й був протест проти несправедливості, яка чинилася у святому місці, де зійшлися воєдино три Божі ріки?

Меджибізький замок у XX ст.



Діяла інша сила, що змушувала, зобов'язувала цю українську родину продовжувати свій славний рід саме наперекір обставинам. Можливо, ця риса і була успадкована Віктором Гуцалом, який потім все так і робив — всупереч обставинам.

Найстаршому в сім'ї Гуцалів тоді було вже 17 років, і його забрали до армії, коли нова, знову ж таки, — окупація сунула на Захід, забираючи чоловіків з усіх українських сіл. Старшенький чудом лишився живий, зазнавши страхітливого поранення в голову, і був потім демобілізований. Великої помочі від нього сім'я тоді практично не мала, бо його самого треба було доглядати пильніше, аніж, навіть, найменшеньких.

Як вони, старші, виживали? Найстарший брат — народжений 1927 року, і всі голодомори припали на його долю і на долю тих, кого рід Гуцалів приводив на цей білий світ навсупокір репресіям, голодоморам, нечуваному визиску, експлуатації. Коли мати народила першенького, їй було лише 18 років, а батько був значно старшим. Вони були споконвічні хлібороби. Це та вперта порода

* Нині офіційна назва села — Требухівці. — *Ред.*

людей, яка звикла чинити все наперекір життєвим і природним незгодам: і вирощувати хліб, і тримати на Землі — не лише свій рід, але й увесь рід людський. Ну, й приклад вони мали перед очима — славетний Меджибізький замок, збудований в XVI столітті, який теж тримався наперекір всім ордам, які на українській райській землі надто часто змінювали одна одну. Заснований цей замок запорозькими козаками, які побудували сторожу в стратегічно важливому місці — на трьох Бугах. І от на підвищенні і зростав потім уже з каменю цей важливий стратегічний форпост. Поруч постав ще й монастир.

Мама, Пелагея Лісогорська, була із родини свідомих українців. Дядька її після 1917-го року забрали, як і багатьох патріотів, до Сибіру, там він і помер... Батько матері, на жаль, помер теж дуже рано, і виховував дівчинку вітчим, який її дуже любив, бо в сім'ї в них вона була одненька. А коли дівчинці виповнилося 7 років, то і мама померла, і довелося їй згодом виростати у мачухи.

Саме тому змалку вона була дуже завзята і самостійна, і звикла покладатися лише на саму себе. Тверда, уперта змалечку маленька людина...

А от рід батька, Омеляна Гуцала, був недавно ще багатий і заможний, але цю заможність вони створили своїми мозолистими руками; мали і паші багато, і коней, і садки, й лани. Заможність ця з приходом радянської влади враз минулася, і од багатства лишилося лише тавро «куркуля». Батьків рід ще й був мудрий, і вони знали, що селянин не може самотужки протистояти страшній північній комуністичній навалі.

Отже, матері не довелося виходити заміж за нерівню, бо на той час молодята вже були однаковісінько бідними, колгоспними селянами. Лишився у батька один лише досвід міцного господаря та незнищенна любов до землі. Оце і весь спадок, на якому постала нова сім'я. Батьків рід мав ще багато братів, не всіх їх були пересадили, і їхні роботящі руки, працюючи вже не на себе, а на «совєцьку власть» однаково здатні були тримати рід і не давали загинути йому, бо ці, колись багаті, люди не були ж раніше поміщиками чи орендарями, а вони все своє добро замозолили.

Треба додати, що рід Гуцалів ніколи й не був кріпаками; весь оцей регіон: Меджибіж, Летичів — було заселено споконвіку козаками, які стали землеробами. Як не дивно, але навіть в царській Росії вони були землеробами вільними. Катерина II, запроваджуючи на Україні неволю, оминула цей славний куточок, знаючи, що великий супротив тут зустріне, і створила так звані «державні землі». Споконвіку в цьому Божому закуткові і не було й поміщиків. Фантастичний факт в історії України.

Що ж то був за підклас такий селянсько-піддержавний в Російської імперії? А це були такі землероби, які працювали на своїй власній землі, і лише якийсь процент віддавали як податок імперії. І вона була задоволена, а надто селяни, адже вони забезпечували провіантом армію, яка стояла в тих, майже прикордонних, стратегічних районах. Яка ж то була непомірна праця, що дозволяла людям збагачуватися навіть на державних імперських землях? Який же це був віковий досвід і завзятість до хліборобства?

Отак жили вони вільно аж до самої радянської влади, яка хутко позбавила їх усього того. Праця селянина, вільного чи закріпаченого, це все одно була важка

праця, і вона й зафіксувалася навіки в генах Гуцалового роду. На жаль, натепер нікого з Гуцалів, з батькового величезного роду, і нікого з Лісогорських, з материної лінії, не лишилося ні в Меджибіжі, ні в Трибугівці — усі змушені були роз'їхатися по всенькій країні, бо наступні лихоліття виявилися найнестерпнішими, от і втриматися на землі з великою кількістю дітей неможливо було ніяк.

Повоєнне дитинство заледве чи хтось наважиться назвати щасливим. Батьки бачили: позаду лишається страхітлива війна, а попереду насувалися новітні голодомори 1947-го, потім і 1949-го року.

Однак маленький Вітя назавжди запам'ятав своє дитинство на руїнах велетенського замку, на руїнах колишньої української могутності і величі. А хто ще з дітей може похвалитися таким, можна сказати, щасливим дитинством у фортеці? Стояла від неї лише одна основна стіна, а інше все геть було — бита цегла. Босоноге дитинство, перші стежки поміж велетенських завалів поруйнованої твердині колишньої... Дивно, але згодом, приїжджаючи сюди вже старшеньким, Віктор не впадав у розпач від споглядання цих циклопічних картин, навпаки, думка працювала так:

— Ось велетенська купа цегли, вона лежить поруч з фундаментом, то ж, певно, і легко буде відбудувати знову цей форпост. Адже ж не треба випалювати цеглу, довозити каміння, бери просто та й муруй усе наново.

Може саме тому й не бувало потім ніколи розпачу у Віктора Гуцала.

Дореволюційний Меджибіж — це місто з численним єврейським населенням, бо тут були великі торги, ярмарок, куди з'їжджалася вся Україна, і (як нині кажуть) той бізнес сприяв піднесенню і процвітанню містечка. Там колись набула поширення нова релігійна течія. Так-так, хасидизм, — її провідник Баал Шем Тов жив у цьому місті, і тут розвинулася ця релігійна течія, яка набуває серед іудаїстів усе більшого розповсюдження. Здавалося б: яка то стара і древня віра — іудейська, а оновилася вона на райській українській землі. Цей рабин був не тільки релігійною людиною, він був лікарем, він був цілителем, він був провидцем. І лікував людей не лише Божим словом, але за допомогою кількох святих криниць, які ще й досі відомі як цілющі в селі Трибугівці. І туди стікалися з усіх усюд хворі й недужі, а також і торговельні шляхи всі перетиналися в Меджибіжі. Отже, раніше це місто було, як ми зараз кажемо, з добре розвиненою виробничою та соціальною інфраструктурою. А чому так? Та тому, що це місто було вільне і навколо всі села були вільні, — і це створювало найкращий клімат для своєрідної вільної економічної зони. Бо селяни були навколо заможні, і їм було що виставити на торг. Боже, як же вільно тоді тут співали і місцеві, і приїжджі!

Уже згодом, коли Віктор Гуцал дорослим приїздив до Меджибіжа, то підмітив дуже цікаву деталь: там, біля мосту, була ціла система дореволюційних шлюзів, які постачали водою навколишнє сільське господарство — річ для інших регіонів України просто нечувана. От що значить вільний селянин, який знає свої потреби!

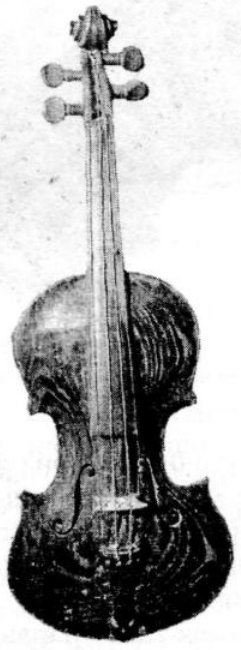
Ще й досі по Україні люди кажуть Буг, а не Бог, тобто слово Буг — це давніше позначення всесильної надлюдської сутності. І довго ж Вища Сила оберігала цю місцину, мабуть доти, доки не змінились і люди, і часи. Яка ж бо велетен-

ська енергетика була в тому місці, де докупи сходяться три Божі ріки! Її вистачає і для місцевих віруючих, і для представників релігій, яких сюди привела доля.

А якщо вже говорити про хасидизм, то велетенської популярності і розголосу серед євреїв він набув за рахунок чого? Основоположник хасидизму збагнув: треба єврейські псалми покласти на надзвичайно чарівні мелодії українських народних пісень. Дивовижно — але це так! Саме на основі нашої музики популяризувався хасидизм, бо це були життєдайні, енергетичні мелодії, які могли слугувати не лише українським ідеологіям.

Слугували тимчасово, тому що подальша історія Меджибіжа доведе, що та колосальна музична сила, яка панувала на цій святій землі, знадобиться трохи згодом і своєму власному народові. Можливо колись деякі пісні, нарешті, знову ляжуть і в основу прадавніх, саме місцевих язичницьких вірувань, власне, почнуть виконувати ту роль, яку вони мали ще в дохристиянські часи, тобто своєю красою будуть підтримувати споконвічну давню віру (як-от існуючу вже РУНвіру).

Скрипка народна. XIX ст.



І в сучасних православних храмах та й у католицьких співають псалми дуже високі по текстах, а от по музичній темі вони доволі одноманітні, і які б вони витончені не були, а все- таки не мають того впливу безпосереднього музичного на людські душі. І дуже вже тяжко вони ідуть в народ, але от хасиди XVIII ст. не довго вагалися, аби популяризувати нове релігійне віяння, щоби обновити одну з найстародавніших вір на Землі — іудаїзм. Тобто перелити старе вино в нові міхи. До речі, хасиди і не заперечують, що хасидизм спирається на мелодику українських народних пісень. Хто старший, той пам'ятає чудових єврейських виконавиць сестер Бері, хоч вони були й американського походження, але потрясаюче виспівували з новими текстами українські пісні, наприклад, «Ой, не ходи, Грицю». Ось такий розголос і відгомін мали українські пісні в єврейських серцях, що й через океан співалися!

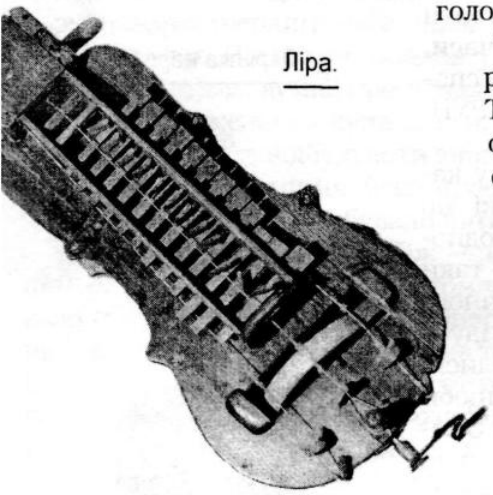
Отож три святі ріки зійшлися воєдино і через велетенські духовні шлюзи лили воду на млинові колеса обновлюваних релігій. Бо тоді не було мовних проблем і проблем єднання, усі ж євреї, які мешкали в Меджибіжі, чудово знали і володіли мовою українською.

От як, бувало, заведуть українці з усіх трьох кутків Трибугівки своїх пісень, як почнуть ті пісні перегукуватися та переливатися над трьома святими річками... Так хто ж і втримається, хто ж встоїть перед такою красою, — будь ти українець чи будь ти єврей? А українці тоді багато співали, ой, як голосно тоді

співали вільні українці! Люди жили вільно, і спів у них був вільний, і навіть коли вони ту волю втратили, то пісні свято берегли свободу душі.

А кутки в Трибугівці тоді ще по-військовому називалися бригадами, це ще залишки назв від військових поселень. Мама Віктора Гуцала згадувала:

— Боже, а як же лунали, як дзвінко співали дівочі хори з другої бригади, а на першій бригаді — яка там музика звучала, які сопілки та цимбали! А як вже вечір, як починає сутеніти, сонце заходить, підіймаються, постають пісні з усіх кутків — хоч біжи на куток на бригаду, а коли не пускають, то отут прямісінько в хаті або на обійсті — стій собі та підспівуй, скільки тобі хочеться, аби снага й бажання були. Бо все ж навколо звучить, як в раю, — казала, згадуючи, мама, — все ж бринить, все ж підноситься до неба. Та ще й кожна бригада, чуючи одна одну, починає змагатися, а з третьої бригади хлопці підтягнуть, а з першої — скрипка гарнесенько виведе, а дівчата потім як потягнуть у шість голосів та з трьох різних кутків-бригад.



Ліра.

То який же тут єврей встоїть, щоб не скористатися з такого незліченного багатства? Та кожен куток-бригада мав свій хор, свій оркестр чи ансамбль, своїх славетних солістів — визнаних авторитетів народного співу, бо для них слова співати і жити — були нерозривні синоніми, і перегукувалися вони між собою, і це, сказати посучасному, була велетенська конкуренція, яка змушувала кожний куток здобувати все більші й більші вершини майстерності. Бо наслідки конкуренції які? Чий куток краще співає, то тамечки і молоді більше збирається, то тамечки і веселіше, тамечки можна і більшу, веселішу гулянку зібрати.

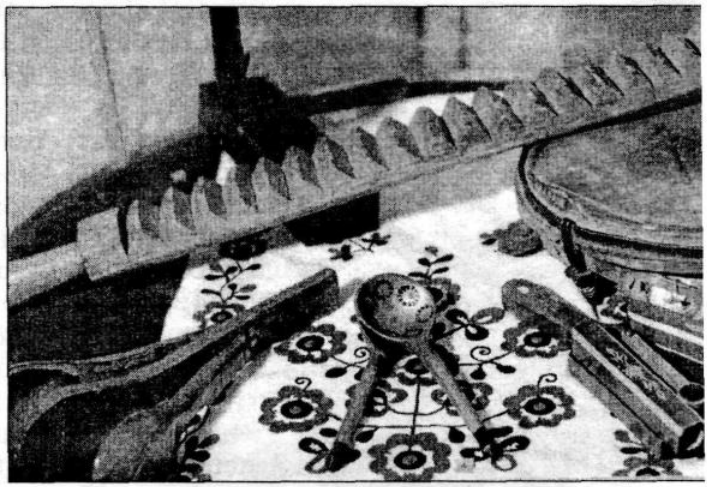
От який був приз за витончену майстерність художнього колективу. Ну і місцеві «диск-жокеї» піддавали жару, тому що на одному куткові були цимбали, а на іншому, скажімо, скрипка, а на третьому — ліра, то, звісно, кожен куток хотів переманити унікальних оркестрантів до себе, щоби збільшити місцеву музичну потугу.

Отож так і траплялося, що починали з трьох різних кутків, а потім потрошеньку та й збиралися посередині усі разом. Ото вже був пісенний фестиваль! Сходилися три Буги і сходилися три співочі бригади: хлопчачі, дівочі, парубочі, жіночі, чоловічі — і кожен кидав роботу, кидав усе! І кожен забував усе, аби душею полинути над землею, яка завтра зранку знов тебе, твій талант і твої руки покличе до тяжкої праці.

...І тим часом усі вони отут робили що? Творили музику, тому що багатоголосся — це такий спів, що як попросиш удруге заспівати на шість голосів, то вже не почуєш того, що було співано попереду, — виникне з цієї поліфонії

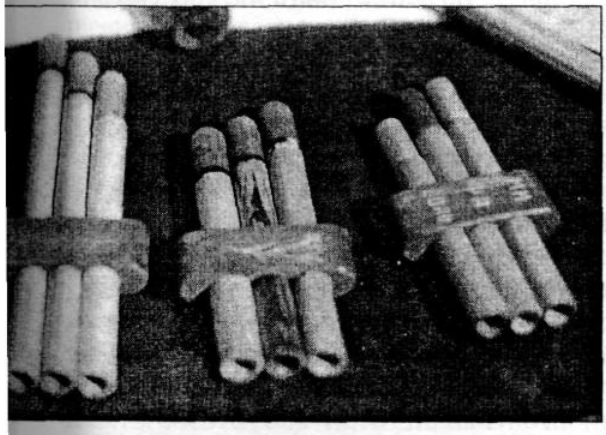
обов'язково новий варіант — що і було найбільш захоплюючим для виконавців. Чути, співати і разом творити все нові і нові, нескінченно нові, покращенні варіації, сказати б, нові аранжування старих усталених музичних тем. А тут ще й музичний ансамбль: скрипки, бубон та сопілки, прості шестиотворні. Але як зійдуться кілька майстрів та як утнуть так, що й самі здивуються, і поєднання щоразу з'являються нечувані і цікавіші для самих музик, а що вже й казати про «слухачів»!

Найпростіші українські народні музичні інструменти.



Бо молодь тямила не лише грати, а тямила зробити інструменти власноруч: чи то бубон, чи то сопілку, чи то і скрипку. Як маєш охоту до того, то потроху навчишся і такому складному ремеслу, бо купити, скажімо, скрипку в ті часи було дуже непросто для селянина, а от скопіювати її та ще по-своєму вимайструвати, ото вже була втіха для друзів, коли вони чули новостворений «класичний» інструмент!

Кувички. Майстер О. Шльончик.



Дітвора найменша і собі, бувало, підіграє, взявши свиріль-кувицю — найпростіший, найзручніший для музичної тогочасної освіти інструмент. Там не треба було пальцями перебирати дірочки і в складному пальцюванні видобувати ноти, — тут все зрозуміло: в який отвір дмухнеш — такий звук і здобудеш. Лише май бажання зліпити докупи кілька звучних рурочок та й дмухай собі на здоров'я, бо кожна рурочка видобуває звук такий, як у зозулі, неначе десь їх ціла зграя вже кує.

Хто ж із місцевої молоді знав, що такий музичний інструмент, кувицю, мають практично всі народи, що, наприклад, у давній античній Греції цей інструмент називався флейтою Пана, бога-покровителя рослин, тварин, усієї природи і музикантів.

Місцевих нікого не здивуєш скрипкою, тому що скрипка на цих теренах мала історію набагато довшу, аніж би і в італійців, які ще й гадки не мали про такий струнно-смичковий інструмент, а у нас у XI ст., ще за Київської Русі були гудки дивовижні. І потроху вдосконалюючись, цей інструмент, мандруючи межи інших народів, перетворювався, трансформувався, називався де гудок, де гадулка, генсле, а де вже і віола (скрипка).



Гудок.

А треба сказати, що до Трибугівки заходили і, так звані, зайшлі люди — музики, заходили і лірники, з дивовижними для місцевих інструментами, заходили і кобзарі, які мандрували усією Україною, і хто в Трибугівці відмовлявся послухати нового народного виконавця?

На дорожчих скрипках грали євреї, грали вони на весіллях, але що вони грали? — На весіллях вони грали переважно українську народну музику на вдосконалених скрипках італійського взірця, тому що євреї народ кочовий і прокочували по всій Європі, то і зібрали кращі музичні здобутки не лише українців, але й інструментальної європейської музики.

А народи осідлі переймалися хліборобством і, пораючись біля землі, звісна річ, багато співали, бо мали втіху од праці. Співали одноосібно чи й гуртово та й час від часу створювали нові неперевершені пісні. А потім виходили на свої кутки та й випробували спершу на родичах, а потім, коли кутки сходилися в один величезний хор, ансамбль, оркестр, — то вже як пісня була добра, то вона приживалася і там. А тоді вже мандрівні люди: кобзарі, лірники, мандрівні музики — розносили їх по всій Україні, по усіх українських весіллях, та й не тільки в Україні, а по інших країнах.

...Тим часом куток співає для іншого кутка, і оця не лише стереофонія, а тетрафонія через три ріки єднається нечуваною поліфонією і контрапунктами; додати сюди ще й просторову віддаленість та відлуння від води, та берегів, та фортеці — то виникають такі інтересні синкопи та ритмічні візерунки, що, на жаль, фіксувалося тоді лише людською збудженою натхненню уявою самих виконавців, та й тих людей, хто вже співати не ладен був, але слухати красу міг кожен, будь ти чи ще геть маленький, чи вже й доволі старенький, похилий, з ослаблим голосом чоловік. Так як це діється під тихий вечір, під тиху погоду, то тут було і стерео, і тетра, і квадро, і «долбі-суррaунд-систем». От вони лунають віддалено, а потім потроху починають сходитись до того кутка, де саме на цей вечір переважають мистецькі сили, і тоді поліфонія зливається в одну могутню тему.

Контрапункти різні лунають, і отут уже виникали суголосся, різноманітні ритмічні поєднання, і ніхто не поступався іншому. А тут ще додається третій куток зі своєю улюбленою піснею. І це змагання можливо породжувало ще

й нові музичні теми, тому що поліфонія така створювала несподівано зовсім іншу мелодію, аніж була закладена в цих трьох окремих піснях. Бо змагання таке трипісенне відбувалося в одному темпоритмі.

Ще й до недавнього часу в Україні були такі співочі села, де побутував шістнадцятиголосий спів, потім він потроху став восьмиголосим, але шестиголосий є, квітне і навіть розвивається і нині.

То чим більше багатоголосся, чим різноманітніше воно, тим і більша продуктивність утворення принципово нових мелодій, бо головне в цьому виконанні — імпровізаційність кожного учасника. Та як же ти змусиш таких митців співати однаково, метрично, під ранжир, а тим паче, коли ідуть змагання не лише між учасниками якогось одного багатоголосого колективу, а між кількома такими ж розмаїтими?

Переспіви!

Якраз мама Віктора Гуцала і застала ще ці дивовижні пісенні, щоденні свята, та що тут говорить, ні революція, ні голодомори, ні війна не подолали в селянах бажання співати. І співали і в війну, і по війні, незважаючи на те, що, вже здавалося, і підстав для співу ніяких не було в навколишньому житті. А ще звучали не лише мамині співи, але і розповіді про ті колишні дивовижні пісенно-творчі здобутки. Оці розповіді про хоровий та гуртовий колишній спів, як воно було колись.

І як воно, звісна річ, мало бути в майбутньому.

Отак собі і уявімо ту святу картину: всі співають, хто може, а ті, хто не можуть, найменшенькі, слухають собі, стоять, дослухаються, і кожен вечір вони мають неперевершений взірець, який кожен собі, тихенько мугикаючи десь там під скирдою, чи під клунею, намагається наслідувати.

Ото й була гігантська музична освіта, що дарувала кожному виконавцеві неперевершений репертуар — із кількох тисяч народних пісень.

— Чесно кажучи, всі пісні, які я чув, то це од мами. — розповідає Віктор Гуцал. — Мама була надзвичайно музикальна, пам'ятала величезну кількість пісень і дуже легко видобувала кожну з них із пам'яті, — все, що я чув ще в селі Трибугівці, а потім, коли ми згодом переїхали до Львова, то це все були лише мамині пісні. Були тут і всеукраїнські пісні, були тут і, сказати б, місцеві, але найбільше запала в душу пісня мамина «По той бік гора, по цей бік друга». Або «Тиха вода, тиха вода бережечки зносить», а ще більше мені подобалось, як саме мама її співає, що, бувало, так заслухаєшся, що вже і не пісню чую, а просто саму її якусь небесну сутність. Чути голос матері — то для мене була найбільша втіха, і щоразу це для мене було величезним дивом, як це отак із мами випливає стільки пісень, слів, образів і кінця їм і краю нема. Там були слова: «Молодий козак, молодий козак полковничка просить». Ця українська народна пісня потроху розійшлася не лише по Україні, а, наприклад, по Росії, і кожен соціальний прошарок як в Україні, так і в Росії створював свій варіант. В Росії, навіть, босота і блатнота співала цю пісню на такий взірець «Молодий жульман, молодий жульман...», тобто злодій, «...начальничка просить». Дивовижна сила української пісні, яка мандрувала і в російські, і в єврейські народи, і кожен з них додавав їй своєї, сказати б, ідеології. А в Україні, коли вже не стало

козаків, то в Західній Україні ця пісня транспонувалась в «Молодий жовнір, молодий жовнір офіцера просить».

Ось така була енергетика! І кожна епоха не втрачала цю пісню, а лише на свій копил і за своїми можливостями її переробляла, сказати б: аранжувала. Однак мелодія зберігалася сталою. Мінялися епохи, мінялися слова, а душа пісні жила в незмінному своєму стані. От де чудо!

Дивовижно, що в 60-ті дисидентські роки відомий пісняр-дисидент Олександр Галич перелицював цю пісню вже з блатного голосу, зробивши її основною темою до зовсім іншого варіанту, вже трохи авторського. Ця пісня, яка із-поміж трьох Буїв вийшла, перелицьовується на будь-який інший копил, і розійшлася по всьому світу. Може це б і назвати — глобалізацією?

Українська «глобалізація» поширюється переважно в пісенному матеріалі. Пригадаємо надпопулярні американські бойовики, дія яких точиться на Різдво в далеких Сполучених Штатах: події в деяких із них (от прислухайтеся уважно!) починаються під музику українських колядок, які перемандрували за допомогою відомих українських виконавців і колективів аж туди, і прижилися там без слів. Ці музичні теми тепер живуть в усіх кельтських, скандинавських, англо-сакських країнах як рідні, як органічні — неодмінні атрибути Різдва! Можливо настануть такі часи, коли ці народи ще й слова прадавні українські перекладуть на англійську мову та вже співатимуть з відповідним текстом.

Дивно, що багато народів, до яких перемандрували наші пісні, їх трансформували і тепер навіки вважають своїми; переконати їх у протилежному можуть лише найдосвідченіші музикознавці, які досліджують розповсюдження, міграцію і редукцію пісенних музичних тем. Бо ці народи не стали ждати, доки їм принесуть високу музичну культуру, а почали співати з першого голосу і для зручності одразу перелицьовувати на свої тексти.

Знакомитий хор під орудою Покровського із Росії відверто перед кожним виступом проголошує, що більшість пісень, які ним були записані в прикордонних з Україною областях, є переспівами і перелицьовками українських народних пісень, а як не українських, то білоруських. Слава і шана цьому чоловіку, який не боїться глянути правді в очі та й повідомити про це цивілізований світ. Отаке ось підсоння наше, земля наша така щедра і талановитий народ.

...Коли людина підростає і раптом чує, як мама співає дитячих пісеньок уже онучці, то дорослу людину проймає дивовижний дрож. Вона вмить пригадує ці святі пісні зі свого дитинства, а ще більше тремтить от дивної думки: як же так могло трапитись, що, коли виріс, ти взяв та й забув ці пісні? І от лише завдяки онучці ти їх чуєш. Як же так могло статися, що материнська пісня може забутися, звісно, це не всіх українців стосується, але дивно те, що найбільші багатства і найсвятіші речі можуть в окремій пам'яті одійти в небуття. Як же це можливо? Нехай же онуки наші співають цих наших давніх материнських пісень і нагадують їх нам щоразу од покоління до покоління.

— А коли вже я став трохи старший, то я вже слухав, як мама оцих дитячих пісень співає моєму молодшому братові та молодшій сестричці, і сприймав я це якось з позиції старшої дитини, але однаково мені було цікаво, як від народжен-

ня братів та сестер відновлюється цей дитячий пісенний ареал. Щоразу відновлюється від найпростіших пісеньок для немовлят до складніших і ускладненіших для однорічних чи дворічних дітей. Отак од покоління до покоління щоразу входить материнська пісня в дітей для того, щоби вони співали її своїм молодшим братикам і сестричкам, і дасть Бог — почують од своїх внуків і правнуків ті ж самі материнські пісні, які колисали їх змалку.

Потім довгий час 14 жовтня ми всі, брати і сестри, зустрічалися у мами на дні народження, сідали навколо неї, тулилися до неї та й співали їй тих пісень, які може вона, старенька, трошки і була призабула, тих, які вона, 1909-го року народження, чула од своєї мами, бабусі й прабабусі.



Пелагея (Палагна) Гуцал.

Як не дивно, але дитяча пісня моя улюблена од мами була «Ой, на горі та й женці жнуть», це та пісня, яка так довго мене тримала у своєму магнетизмі, що я її потім взяв та й додав музичною темою додатковою до «Запорізького маршу». І от, коли ми збиралися біля мами на день народження, то у нас тоді виходило справжнє музичне багатоголосся, тому що в кожного мамина пісня ця чимось різнилася. Зібравшись навколо неї, схиляли до неї свої голівки і з подивом дослухалися, що кожен має свій варіант, однак нас поглинало це багатоголосся і поставала в новому суголоссі давня материнська пісня.

Мама, яка надзвичайно любила співи в селі, а співи — це таки атрибутика дівування, навіть коли будучи ще молодою 18-літньою народила першу дитину, то не лише збоку споглядала на ті колишні співи, — іноді, незважаючи на величезний хатній і господарський клопіт, не проминала нагоди відвідати ті колодки і ті бригади-кутки, які активно концертували, бо вона була страшенний вболівальник і майстер цієї концертної справи.

А от батько мій на співи не ходив, це був дуже серйозний, розумний чоловік, зосереджений на праці. І він може б і співав, але в нього на те вже не залишалося ні хвилинки часу. І бували, правду сказати, у них деякі і непорозуміння через те, що батько був чоловік відлюдний, а мама завжди над усе любила гурт, любила товариство. Батько був яскраво виражений індивідуал, трудоголік, сказати б, і ці співи, тобто час, який на них витрачався, вважав для нього змарнованим. Він не дуже любив спілкуватися з людьми, бо все хотів переживати в собі, все тримати дуже близько біля серця, і тому не полюбляв ділитися своїми душевними проблемами з оточенням, це властивість багатьох українських селян.

А мама наша почувала себе добре лише в гурті, лише в товаристві. Вона була надзвичайно товариською і в селі, і як тільки ми переїхали до Львова, хоч там були люди все міські і чужі. Вона одразу по всіх сусідніх квартирах завела собі величезну купу приятельок, друзів і стала душею всього цього товариства,

і переймалася найменшими проблемами оцього новоствореного загалу, причому це в неї вийшло дуже легко і без усяких зусиль, саме по собі, бо мала вона надзвичайно, як оце зараз кажуть, екстравертну вдачу. Потім усі діти усіх сусідів — це були її особисті рідні діти, і коли вже ми, її кревні діти, повиростали і роз'їхалися куди кого доля закинула, — то сусідські маленькі внуки, правнуки — всі були її дітьми до самого кінця її життя. Вона не могла розлучитися з цим велетенським людським роєм, який мусив її оточувати з усіма його негараздами, щастями і здобутками. Почуття громади — це було для неї найголовніше в житті, і вона, незважаючи на супротив батька і на супротив страшного комунізованого суспільства, робила все, аби досягати свого, аби бути з компанією і бути душею компанії. Мабуть, лише це допомагало вижити і допомагало їй перебороти будь-які труднощі, які щодня чатували на неї.

А от тато, навпаки, все тримав під серцем, страшенно болюче переживав і ні з ким не ділився своїм горем. Це, до речі, згодом і підкосило його, тому що все-таки треба опиратися більше на людей в нашому бутті, більше триматися ґу́рту.

В селі Трибугівка в нас була дивовижна підпора нашому життю. Коли вже прийшла совіцька влада і вся земля стала колгоспною, то селянам давали на відрубі, далеко за селом, так звані городи — додатковий шматок землі, який називався садами. І от в цих садах селянин міг посадити дерева і мати втіху з того, що в нього десь є земельна власність, хоч невеличка, але власність. І ми мали велику втіху од того нашого садочка, та відрубна ділянка називалася в Трибугівці довжиком.

От цей довжик і закарбувався мені в пам'яті ще з трирічного віку, бо частенькі мандри туди, у світ фруктових дерев, дитині малій запам'яталися найліпше. Такий собі невеличкий рай далеко за хатою, в якій було доволі тісно для великої сім'ї. От такий простір не обмежений ні парканом, ані господарськими прибудовами, де був чистий рай, чистий сад без усяких ознак і дотику цивілізації.

...Коли мені значно пізніше довелося спілкуватися з Миколою Вінграновським, — а він саме працював над великим історичним романом «Наливайко», — то він мене весь час розпитував про наші слова місцеві, бо Наливайко походив із того краю, і я якось йому сказав оце слово «довжик», і ми вельми втішилися з того, тому що таке слово, як довжик, вже ніде на Україні не вживалося. Дивне й те, що в переліку цих слів я панові Миколі назвав ще й слово пательня, як у нас називалась сковорода, а він мені каже, що такого слова нема, от довелося посперечатися трохи, не знаю, може це він і жартував.

...Батько мій був людиною зосередженою, дуже любив усе серйозне, надзвичайно любив історію і читав мені історичні книжки. Особливо про тих наших земляків, які уславили Україну своїми подвигами. Маму звали Пелагея, Палагна Тимофіївна, а батька — Омелян Якович.

Мама розповідала, що її батько, і дід, і прадід були дуже богомільні, жили біля монастиря, бо працювали у ченців. Монастир мав величезне господарство,

з яким впоратися самі його насельники не могли, тому що вони більше переймалися духовним служінням. Батьківська працьовитість передалась і мамі, що з 5-ти років жила сама і покладалась лише на себе, і створювала себе сама. Іншого виходу в неї і не було: тільки власна працьовитість і власна наполегливість тримали її, сироту, на світі. Вона вже не чекала ніякої пільги від оцього світу чи щоб за нею хтось доглядав, — мусила всього домогтися самотужки. Довелося жити з вітчимом, потім ще й з мачухою, а коли старші всі йшли на роботу, то лишали їй багато обов'язків по хатньому господарству, і дитина мусила до їхнього приходу впоратися з усім, що їй було наказано. Окрім хатніх справ, ще треба було то гуси пасти, то корову. Мати сама розповідала, що хоч виросла біля води і все господарство стояло над водою, але за роботою так плавати і не навчилася, бо ніколи було дитині піти бавитися до річки, — зате навчилася добре співати.

Пісня її підтримувала в усіх хатніх клопотах. Та, правду сказати, мала ще до співу і вроджений, природний талант, душевну схильність.

Коли наш рід спіткала голодовка 1932—1933 років, то вижили всі завдяки своїй нелюдській працьовитості і сконцентрованості. А от вже коли після війни підступав голод 1947 р., і стало ясно, що голод буде, тому що вже по інстанціях про нього, майбутнього, розійшлися вказівки, то батько зрозумів, що вже цього голодомору велика сім'я не переживе, трудячись на найбагатшій у світі українській хлібодайній землі. Через наше село пройшла спочатку комуністична навала, потім вона одкотилася — нахлинула фашистська навала, потім одкотилася і вона, а потім вогнем пройшла знов радянська і знов запанувала. То отакі велетенські перетурбації геть підкосили господарство сільське, що вже не те, що у людей нічого не залишилося — ні збіжжя, ні реманенту, а й все колгоспне то було реквізоване більшовиками, то — німцями, а воювати з новим голодом село, практично, вже не мало чим. Бо все-таки оте загартування ще от часів вільного самостійного сільського життя потроху вичерпалося.

...Скажімо, коли прийшла радянська влада 1919 р., вона спершу не надто тиснула на трибугівських селян, знаючи, що ті не мають ніякого кріпацького досвіду, і не хотіла якихось заворушень чи загострень спочатку, звісна річ. Потім коли люди до неї притерпілися, то раптова повальна колективізація викликала величезний супротив, який закінчився дуже значними виселеннями хліборобів у Сибір. Це був початок катастрофи, тому що село почало занепадати, адже на виселки потрапили найпрацелюбніші селяни. Але ще велетенський ресурс, накопичений попередніми поколіннями, тримав рід Гуцалів на рідній землі, проте вже такі світові катаклізми, як Велика Вітчизняна війна (Друга світова), достоту підірвали коріння роду. Ну що казати, який би цей ресурс не був, а сім'я із восьми голодних дитячих ротів вимагає значних статків, щоби просто фізично вижити.

* * *

— Не пригадую, чи люди тоді ще співали, бо в мене, дитини, були зовсім інші інтереси: в пам'ять запали колосальні руїни замку за мостом в Меджибіжі, звичайно ж, подвір'я і особливо — великі соняхи, які росли повсюди на ньому. Чомусь на нашому городі їх було найбільше. Чималенький город був при хаті, а ще ж отой довжик — ділянка за селом, де сад був дуже рясний. Звичайно, цей славнозвісний довжик, як райська місцина позбавлена всяких ознак сільського нужденного життя, існував сам по собі, однак з часом сім'я не змогла його утримувати, тому що, по-перше, коня не було, щоб туди їздити і забирати звідти врожаї, та й вже не фрукти рятували тоді село. (І от той розкішний сад, коли вже наша сім'я пізніше приїздила зі Львова його відвідати, так той райський сад позаростав бур'яном, однак плодив рясно. А ще дивувало, що ніхто із сусідів не користався цим багатством, бо, знову ж таки, не до фруктів було. І до цього саду комусь би довелося докладати рук).

...А дитячі спогади про цей довжик цікаві тим, що там батько мав пічку, в якій він гудив сливи; дуже любив тато цю справу. Гудив — це значить робив зі сливи чорнослив, а перетворення сливи на чорнослив процес не простий. На сонці, скажімо, її таку не висушиш, вона мусить пройнятися добряче димом, і не кожне паливне дерев'яччя для цього годилося. Дим стелився понад землею на вихід, де стояла чимала огородка, на яку клалися сливи. Процес цей був дуже повільний, і дим сотався цілу добу — солодкий, п'янкий такий сливовий димний дух стелився по землі.

Які ще спогади могли бути, якщо зважити, що старша трохи сестра Галя народилася у 1941 році, а я народився в 1944-му, тобто ми ніби охопили своїми народженнями всю оту страшну війну в Україні. А треба сказати, що ні мама, ні батько ніколи про війну не згадували. Й нічого принципово не хотіли про це говорити. Все що я про неї знаю, це з розповіді старших братів і сестер.

І я собі думаю, що наважитись на той крок, народити ще одну дитину в багатодітній сім'ї під час війни — то була величезна мужність, тому що як-не-як, а люди все ж таки обережні, вони оберігають свій рід, знаючи, що чим більша кількість ротів, тим важче роду вижити. Ну і ще подякувати б слід і фашистам і червоним, що у нашому селі наступи і відступи не супроводжувалися велетенськими боями, бо тоді б, мабуть, зараз би і говорити не було про що, якби там були великі бойові дії.

...Коли німці стояли, то вони не дуже катували місцевих селян. Та правда цих селян вже після 1933 року здивувати особливим чимось фашисти і не могли, якби і захотіли того. Отак і уявіть собі нашу численну родину, до якої окупаційна німецька влада поставила на постій ще й офіцера; певно, він був артилерист, тому що в селі стояла велика гармашна частина.

Спогади про цього офіцера доволі спокійні, він любив дітей і з співчуттям ставився до чужої родини. Отак, як ці німчики спокійно собі стояли, так вони

спокійно без бою здали Трибугівку і Меджибіж. І дякуємо за це, що не пролунало руйнівних артилерійських пострілів та не було ніякої військової катавасії.

А як прийшли вже знову червоні, то вони перше, що зробили, то це позабирали по всіх хатах усе, що можна було забрати з харчів. Вимели усі комори, усі погреби, і мало того — позабирали до збіжжя ще й одежу. Все, що можна було забрати і понести, забиралося ними, бо вони були надто голодні і не одягнуті, то поїли все, що могли з'їсти, а одежину забрали, може, десь поміняти на харч, тому що радянські війська було й по три дні харчування не отримували.

От чого про німців не скажеш, що вони не дбали про своїх солдат, то цього не було, — якраз ті харчувалися регулярно по годиннику. З вражаючою точністю військова частина отримувала їжу: снідала, обідала чи вечеряла і одразу ж на мотоциклах роз'їжджалася по своїх позиціях.

А вже червоний солдат такого порядку не знав; як не поїси кілька днів, то влітаєш в чужу хату, де сидить купа голодних дитячих ротів, — і вже на ті діти не дивишся, а хапаєш, що швидше під руку попаде. То ці визволителі повністю село вичистили, можливо, це і підштовхнуло батька до того рішення, що треба нам зі свого села тікати.

...Отак почистили геть все і пішли собі далі наші визволителі наздоганяти ворога. Бо голодна людина забирає все, вона ж не тямить і не думає про інших голодних людей. І з цього часу у нас і почалася вся головна біда, тому що у магазині ж не купиш харчів чи одежі, та і магазинів не було, та не було і за що купувати, грошей не було ні копієчки. Село жило лише тим, що само могло собі своєю працею загорювати й спожити те.

А потім, в березні 1945 р., народився ще один братик. А далі відбулася така страшна подія, що село узнало, що посівного фонду йому геть не залишили. Тобто влада, адміністрація прирікала село на смерть, насувався новий голодомор, який готувався у 1946 р., а забуяв в Україні в році 1947-му. Стратегічна лінія сім'ї Гуцалів була в тому, що треба із села тікати, тікати із насидженої домівки, тікати зі своєї землі, перебраної по крихті своїми мозолистими руками. Треба рятуватися в місті, хоча ніякого досвіду про міське життя і про роботу в ньому і виживання в сім'ї не було, та й перспектива виживання в місті родини з сімома малими дітьми дуже незначна була в повоєнні часи, однак лишатися в селі видавалося набагато страшнішим... І в цьому мудрий здобуток батька, що він зрозумів: тут треба міняти життя докорінно, аби врятувати всіх до одного.

Мало того, як виявилося, батько мав ще й потаємну мету не тільки врятувати, а й вивести в широкий світ дітей, дати їм освіту, дати їм нові перспективи, тому що село тодішнє цих перспектив було позбавлено геть. І от треба скласти йому шану, тому що усі восьмеро дітей, усі до одного, з часом (забігаючи наперед скажемо) здобули вищу освіту. Батьки, які цієї вищої освіти не мали, — були люди надзвичайно мудрі, вони змогли передбачити всі наступні катаклізми в селі і зважились на найстрашніший, найвідчайдушніший крок: наважилися поміняти докорінно своє життя і вирушили в місто, в цей незнаний світ, не маючи аніякого багажу, аніяких знань до такого геть протилежного буття. Але батьки дивилися вперед, вони думали не лише про животіння та виживання,

вони бачили і накреслювали для дітей велику перспективу життя — в освіті, новому середовищі міському, вони домагалися того, щоб перескочити свою межу, і дивилися в майбутнє, а не теперішнє.

Бачення того, що усі діти повинні бути навчені, і вивчені і до цього життя пристосовані краще, ніж прості селяни, — оце був крок. Знаючи своїх дітей вони відчували, що діти всі розумні вдалися і треба продовжити їхній розвиток.

Найстарший брат, закінчивши сільськогосподарський інститут, вивчився на лісничого, він розумів, що його порятує тільки здоровий спосіб життя в лісі, на могутній природі, тому що наслідки поранення давалися взнаки надзвичайно сильно. Ліс — це порятунок, цілюще повітря, тиша, спокій, який дуже необхідний був тяжкопораненій людині.

Середульший брат, Павло — це взагалі був найбойовитіший, найзавзятіший, найталановитіший в сім'ї; закінчивши поліграфічний інститут, здобув найбільших висот — він став директором видавництва у Хмельницькому.

Троє сестер — Віра, Надія і Любов також здобули освіту у Львові і мали там роботу відповідно фаху. Згодом роз'їхалися по Україні, повиходили заміж, народили дітей, тобто все було гаразд в сім'ях. Найбільше помандрував по життю і по країні Павло. Він був завзятий, і перед тим, як стати директором видавництва, побував навіть на «Уралмаші», де працював механіком; доля кидала його по світу найдужче. Ще навчаючись в поліграфічному інституті, він встиг побувати і в Казахстані, на цілинних землях. Рвався туди на нові пропаговані терени, — хотів бути в українськім Казахстані. Він там як студент влітку одпрацював аж два сезони, і хоч робота то була каторжна, однак йому було цікаво спізнати її.

Він привіз — тоді це вражало, це було найбільшим здобутком усієї сім'ї за всю її історію, — він привіз із Казахстану півтори тонни пшениці, і ця пшениця приголомшила батьків й усіх дітей. Середульший брат був авантюрної вдачі і примудрився-таки весь заробок взяти пшеницею і через залізницю довезти її до сім'ї.

...І от уявімо собі селянську сім'ю, де батько, якому було під 50 років, наважився перекреслити все попереднє життя, і знайшов собі роботу на залізниці, спершу простим робітником, чорноробом. Ця робота давала не тільки незначну зарплату, але і житло, тому що небагато було охочих працювати на залізниці, і саме цей дефіцит робочої сили і дав змогу селянинові перекваліфікуватися на залізничника, перетворитися в міського жителя. Та колосальні психологічні переживання, душевний біль давалися взнаки, тому що батько пожив після цього не так довго, — помер од раку в 1957 році.

...Меджибіж знаходився на стратегічно важливому напрямку; поруч через станцію Деражня проходила залізниця на Львів, отож батько зрозумів, що роботу він здобуде лише на залізниці у Львові, і подався туди шукати таку роботу, яка б дала ще й житло. Батько поїхав був до Львова попередньо один раз придивитися, пройшовся серед земляків, потовкся, повернувся, потім поїхав іще раз.

І от коли вже стабільно він там мав роботу і отримав житло на тодішній, це дуже показово, Московській вулиці, лише тоді він дав знак сім'ї поштою, що треба переїздити всім.

А виїздити мусила мати з усім своїм виводком сама; сказати, що вона мала досвід залізничних перевезень, — то це не сказати нічого. Слава Богу, що збирати було небагато чого, попередні влади все до цурки пооднімали, то ми не були переобтяжені великим скарбом. Узяли лише те, що могли тримати в руках, сіли на воза і доїхали до станції Деражня. Покинули рідну домівку, правда не напризволяще, там оселилися родичі і брати батька. Опинившися в Деражні, довелося просидіти там двоє діб, тому що залізничне сполучення було дуже погане. Вантажі без кінця везли й везли повз нас, вивозили щось в основному за кордон з України, от тому шлях на Львів для цілого гурту малих дітей був надзвичайно складним. Поїзди якісь пасажирські туди ходили, але на них сісти було практично неможливо, навіть і тим, хто не мав і такого тягаря на руках, як семеро дітей.

От сім'я в Деражні штурмує і штурмує без кінця вагони і не може туди просотатись, а батько у Львові двоє діб на вокзалі переживає, жде і нікого не може зустріти, тому що не було ж телеграфного зв'язку, щоб дати йому телеграму, що «...ось почекай, ми от-от, мабуть-таки, сядемо на поїзд». Такий переїзд — це страшне лихо, це й не пожежа навіть, це більше ніж пожежа. Хто старші були, то ті тримали щось в руках, а я, напевно, не ніс нічого, та ще й мене мусили нести, а найменшенький брат, той міг лише тільки плакати і все, ото вся була од нього поміч при переїзді.

В тій Деражні не було де води попити взяти гарячої, а це ж була таки осінь. Мати бігає за водою, за харчами і тероризує усе начальство навколо, щоби посадили матір-героїню та її багатодітну сім'ю в поїзд до Львова. І начальство не витримало, двоє діб чекання закінчилося тим, що воно тихенько шепнуло матері:

— Там на запасних коліях стоїть вагон, який буде причеплено до львівського потяга, то ідіть, добра жінко, зі своїми дітьми сідайте туди, поки це ще зможете зробити, бо через кілька хвилин там буде убивство, там буде навала, там буде вся оця орда. Отож сідайте туди, жінко, і ждіть доки вас зачеплять та потягнуть до Львова.

Тож бо всі ми туди спокійно посідали, розташувалися, а мама каже:

— Ви ж сидіть тихенько, а я піду та якогось кип'ятку на дорогу наберу.

От вона пішла, а раптом без неї цей вагон починає рушать — без матері. Ми їдемо, а мами нема, от гарно, га?

Мати розказувала:

— Я як побачила, що на моїх очах забирають вагон з дітьми і оце вже кудись везуть без мене, то я за все життя страшнішого нічого не згадаю, — кинула і кип'яток той, і мало не отримала розрив серця, як бігла за вагоном тим, за тим потягом, який тягнув кудись вагона, і бігла по шпалах, і доганяла його, уже от-от до своїх маленьких діточок дотягнуся.

Вона ж не знала, що це був паровоз маневровий, вона гадала, що це діти до Львова поїдуть без неї, і що ж там їх чекає в дорозі без матері і без кип'ятку, якого вона так і не донесла.

І треба сказати, що вона той вагон наздогнала; сільська жінка, яка досі залізниці не бачила, на ходу стрибнула туди, всередину, і прорвалася до діточок своїх. І вмить весь цей вагон заповнився людьми, яких було і не міряно, і не лі-

чено. Передать, що таке атака на вагон на станції Деражня в 1947-му році — ніякий баталіст не змалював би цю страхітливу картину.

Бо це був 1947 рік, коли вся Україна совалась, шукала притулку, гадаючи, що десь буде трохи ліпше, ніж на насидженому, рідному місці, тому що вже насиджене місце не рятувало. Була голодовка 1947 року, коли половина України, Східна, їде на Західну мінять речі, а потім половина Західної — в Україну везе харчі мінять на якийсь нехитрий скарб, бо ні купить, ні продать же нічого не можна було, діяла карткова система, був новий голодомор. Це ж не лише Гуцали стали такі розумні... А треба сказати, що цей новітній голодомор не вдався комуністам так, як вдався голодомор 1932—1933 рр. До радянської України вже «приєдналися» західно-українські землі, і завдяки тому, що кордону між Західною і Східною не було, а Західна ще не була так люто поколективізована, як Східна, — і там ще щось поза колгоспами росло, був якийсь прохарчунок, то цей натуральний обмін харчів врятував і Східну Україну також. Але чого це вартувало залізниці тодішній, і чого це вартувало тим людям, які намагалися тією залізницею їздити, то не змалює нічиє перо. І лише тому, що на Західній Україні ще бандерівці воювали, ще УПА боролася, то не могли комуністи повністю колективізувати і позбавити Західну посівного фонду і виморити населення голодом. І таким чином, не виморивши Західну, вони не змогли виморити Східну Україну, яка приєдналася до України Західної, слава Богу, дуже щасливо, бо жертви були б набагато більші, аніж забрав тодішній 1947 рік. Досвід 1947 року, транспортні перевезення, оці вузлики, які везли харч на Східну Україну, цей досвід порятував Україну в новітньому, штучному теж, голодоморі і в 1949 році. Знову ж таки рятувала залізниця, і штурми батальні потягів усіма селянами, які моталися між цими двома Україна ми, рятуючи і ту, й іншу.

І це було правильно, і добре це зрозуміли мої батьки-селяни, що вони поїхали порятунку шукати не в столицю, в Київ, а поїхали шукати порятунку в Україну Західну, яка все-таки була вільніша набагато, ніж багатюща Наддніпрянська Україна, геть обкрадена і зголодніла. Бо багато хто шукав порятунку у двох столицях колишніх — і в Києві, і в Харкові, і їхали туди, щоб там померти.

А наша сім'я їхала в протилежний бік, їхала до древнього міста Львова, яке мало величезний досвід виживання в будь-яких умовах і за будь-яких змін влади.

І зустрів нас тато на вокзалі, і прийняли нас львів'яни гостинно, сказати б, з усією гостинністю, на яку були здатні. Треба ще додати, що наша велика голодна сім'я викликала у людей співчуття і бажання допомогти, тому що все-таки західні люди ставилися до наших українців східних як до східняків, як до підрадянщиків, підсовітників і, сказати правду, багато таких серед них і було, — різних активістів, горлохватів, різної чиновницької номенклатури майбутньої, а ми були селяни, прості люди, і ставлення до нас було у львів'ян навколишніх надзвичайно толерантне. Бо вони бачили, що ми не належимо до тієї комуняцької, більшовицької навали, яка дереться сюди, аби забрати у місцевих все, бо на своїх теренах вони вже виграбували дощенту, що тільки могли.

Житло було в зручному місці неподалік від вокзалу. Це були помешкання двоповерхові, які не мали аніяких зручностей, зручності були по кутках, спільні

для усіх, хто там жив. А посередині каре із будинків, квадратового цього двору, клен велетенський ріс і радував наші сільські очі своєю зеленою присутністю і величчю.

І от нові враження найперші зі Львова — це про «море». Річ в тому, що як у Львові йшли дощі, то заливало навколо суцільно і вулиці, і двори, і по цих калюжах можна було залюбки бігать, лопотіть ногами, а в Трибугівці таких калюж гарних зроду не було. І ці калюжі, це львівське море, і цей клен посередині суцільної води, неначе древо життя, — це був уже прообраз нового світу.

Нове життя почалося з того, що батько, звичайно, не міг прогодувати на свою мізерну зарплату такий великий рід, і от тут сім'я вдалася до того, чим проживала вся Україна: мати почала їздити по всіх селах Львівщини, міняючи шило на мило, шило на швайку, мило на просо і, таким чином, в цьому натуральному первісному, допотопному бізнесі знаходила дрібочку, аби принести в сім'ю додатковий прохарчунок. Та й що з тої було батькової зарплати, адже діяла система карткова, то навіть якби зарплата більша була, то реалізувати її було неможливо; ну що сказати, якщо на чорному ринку одна буханка хліба коштувала стільки, скільки вся ота славнозвісна татова місячна заробітна платня.

Отже, мати, як могла, надривалася, а ми теж не сиділи, склавши руки. Батько, працюючи на залізниці, не міг там взяти ні грудочки вугілля, щоб топити і опалювати в холодний сезон хату. Вже кінчалася осінь і було дуже холодно, то ми всією дітворою-ордою крали, не соромлюся згадувати про це, вугілля, аби якось обігріти нашу сім'ю.

На залізниці були великі кагати, засипані вугіллям для потягів. Це були такі велетенські бурти із чорним паливом, і воно охоронялося не лише лютими вартовими, але й такими ж лютими собаками. Як же здобути тепло для домашньої пічечки, як же ж здобути паливо?

А частенько з цих буртів вантажили вугілля на розбиті полуторки і розвозили по Львову для тих, хто, певно, більше заслуговував на зимове опалення, аніж сім'я колишніх селян.

І от Павло наш вигадав карколамний трюк, сказати б, каскадерський: очікував машину в тому місці, де вона уповільнювала свою ходу; ззаду, скрадаючись, чіплявся і вилазив на машину, і потроху починав кидати вугілля, зігнувшись, щоб не побачили його, на землю.

В ті часи надзвичайно суворо крадіжки каралися, однак така суворість була не страшніша за лютий холод, який панував у домівці. І вже ми, меншенькі, із санками по снігу бігли слідом і кожну грудочку, кожну билиночку того чорного вугілля складали на них. Це виявлялося дуже добре, що нас так багато, малих, — бо ми жоднісінької крихти не проминали; оце була для нас дорога життя, дорога до тепла. І всього цього нашого доробку для сім'ї вистачало для того, щоб потім батька і матір, які повертались додому з нехитрим здобутком, якось обігріти.

Додам, що потяги, які возили вугілля в вагонах по залізниці, згори нічим не запиналися, вітром це вугілля розпорошувалося і лягало навколо шпал. То

навіть ті люди, які збирали цей пил, вишкрябували його, зазнавали репресій, тобто за крадіжку вугільного пилу, розпорошеного нашими бездоглядними господарювальниками, їх ув'язнювали.

А що вже казати про тих, які наважувалися викидати просто вугілля на білий сніг і підбирати його? То був ризик чималий, не тільки ризик потрапити під колеса або зірватися з кузова доволі хиткої, відкритої машини, а ще й ризик підставити сім'ю під репресії. Якби хтось із нас попався на тому ділі, то я думаю, що і батьків би не пошкодували. Я досі пам'ятаю, як ми бігли за полуторкою, як із-за борту раз у раз виникала голівка мого старшого братика Павла, і він жменями кидав через борт вугілля. Вираз обличчя у нього все-таки був радісний, бо Павло був великий авантюрник. І мама знала про це, і вона пишалася Павлом, бо розуміла, що саме цей авантюрник — єдиний з нашого всього виводка, на кого вона могла спертися в будь-яку тяжку хвилину. ...І от чорне вугілля падає на білий сніг, і його дуже зручно вибирати, бо кожну дрібочку чорну чудово видно на білім снігові, а ми остерігалися не так шофера цієї полуторки, як якогось наступного автомобіля, з якого легко можна було побачити наше оце розкрадання. Та може й шофер дещо помічав, але бачачи нашу зграйку, яка зголодніло накидається на паливо, мабуть, заплющував собі очі, — знаючи, що це для нас були не жарти, і вдавав, що нічого не помічає.

А паливо взимку — це ж було найголовніше, це було тепло, і от за один такий рейс ми усім виводком могли назбирати цілі саночки вугілля, накрити його і тихесенько довезти, і нишком занести в хату так, щоб це ніхто не бачив і не здогадався. Отак конспіративно ми й зігрівалися.

Потім уже в хаті, коли в пічці весело горів вогонь, варився якийсь нехитрий харч, ми були страшенно раді з того, що дотичні до нашого великого сімейного життя. Особливо, коли бачили щасливі лиця наших батьків, які зігрівалися навколо пічки разом з нами. Бо в наших батьків клопоту вистачало. Це ж треба було усіх дітей одягнути, здобути якихось харчів, бо, скажімо, якби продавалося те паливо десь на залізниці для співробітників, то скільки його тато міг купити на свою нужденну зарплату? І батьки були втішені: батько повернувшись з роботи, а мати повернувшись зі своїх нескінченних мандрів навколишніми селами, принісши вузлик якогось харчу в дім. Той харч тут же варився і тут же сім'єю споживався.

Звісна річ, з часом у матері вже всі маршрути були усталені, а ці мандрівки були дуже небезпечними, тому що часто доводилося і ночувати до чужих людей проситись. Таких мандрівних, сказати б, бізнесменів, тоді дуже було багато навколо Львова, і не всіх селяни впускали до хати, однак тут якраз давався взнаки материн компанійський талант, величезна здатність контактувати з різними людьми. Чомусь вона завжди викликала довіру, і їй ніколи не відмовляли в якихось там оборудках або впустити переночувати десь в якомусь геть незнайомому селі. Її любов до людей здобувала зворотну реакцію, люди теж любили мою матір, а як додати, що там мандрувала чи не вся Україна навколо Львова, то можна було уявити, як ризикувала тоді ще не стара жінка, обвішана вузликами з харчами.

Та ще й було небезпечно, адже мама була східнячка, а траплялися на цих дорогах люди з лісу, які обов'язково питали хто ти, що ти, і, чуючи не місцеву

вимову, було нелегко спілкуватися з цими людьми лісовими, які могли б ще й запідозрити в східнячці якусь вивідачку, яка маскується під багатодітну матір. І мати починала розповідати, хто вона, що вона і для кого вона оце ходить і шукає якогось заробітку і харчу, і треба сказати, що вони легко переймались її клопотом, і не було такого, щоб її десь хтось із них покривдив.

І отаким чином, помінявши речі на харчі, дещо несла додому, а деякі харчі йшли на те, щоб у Львові їх обміняти на речі, які знову йшли на цей злиденний товарообмін. Такий натуральний спосіб заробітку, таке натуральне господарство, бартер такий на материних плечах тримався і лягав на материні натруджені ноги, але це був порятунок, це було життя.

Та і батьку було не легше, адже він працював не в одну зміну, а зміни весь час були різні. Часто виходив і в нічну, а згодом він охороняв залізничні склади, і треба сказати, що це не була легка робота, тому що на склади багато хто хотів із голодних львів'ян та із транзитних українців посягнути. І хоч це було не дуже зручно, що тато чи на ніч, чи на вечір, чи на день міняв свою роботу, але ми цю батькову роботу любили надзвичайно, тому що там у батька була власна вишка для охорони, а найголовніше для нас те, що батько мав гвинтівку. Найзаповітніша мрія кожного хлопчика — потримати справжню бойову зброю в руках, так от ми цю мрію легко здобували, бігаючи до батька, відвідуючи його на робочому місці. І для нас це була найбільша радість, коли мати передавала на роботу до тата вузлик з якимось харчем чи з пляшкою молока, чаю, і ми з Льонею навперейми бігли до тата, щоби потримати оту важезну, з минулого ще століття, здоровезну, грізну зброю в руках. Вийнявши патрони, тато нам дозволяв трошки поляскати, поцокати затвором. І, граючися зброєю, ми не переймалися філософськими міркуваннями про те, що ось тато залізницю стоїть охороняє, а ми, менші, з тої залізниці цупимо вугілля, порушуючи охоронний вердикт, та й батько не переймався такими проблемами.

...Крім залізниці, крім дармового вугілля ми ще мали велику допомогу і од нового нашого городу. Треба сказати, що тато тільки прийшов працювати у Львів, як одразу почав шукати наполегливо ту дільничку, яку міг законно взяти у міської влади для того, аби сім'я вся його не померла з голоду, щоб сім'я десь могла посадити те, з чого вона могла прожити, — це перш за все, звичайно, картопля, і ще якісь додаткові овочі. І він таку ділянку знайшов, побачив покинуту, занедбану, занехаяну садибу між складських та військових пакгаузів і будівель. Садиба ця була кимось кинута, будинок цілком зруйнований по самісінький фундамент, а дерева, хоч і зарослі навколо бур'янами, були дуже великі, старі і ще плодили. І от, розчищаючи цю ділянку, ми навіть криницю там знайшли — геть зарослу і закидану, занедбану. Це для нас було найбільшим подарунком долі, тому що хто знає Львів, той знає як з водою в цьому місті непросто, а мати свою власну воду, свою власну криницю та ще на власній садибі, — це було найбільшою знахідкою і найбільшим подарунком Всевишнього.

Трішечки спустившись з нашого горбка, ми знайшли джерельце, де вода була надзвичайно смачна. То ми вже криницею і не користувались, тому що легше було зачерпнути води із джерела, аніж виймати її відром із ями. Себто, місце це було багате на воду, воно було дуже енергетичне, що для львівських теренів не характерно.

І от постає питання, а чого ж львів'яни тутешні не бралися до цього діла? Та тому, що не кожен вмів, це ж треба дуже багато знати і могти, щоб таку землю якось обробляти і мати з неї прибуток харчовий. Львів'яни, як-не-як, міські західноєвропейські люди, а ця садиба була дуже занедбана цілина, і треба мати було велику фантазію, щоб уявити, що отака садибка дасть розкішний результат. А це ж було соток 12, не менше, цілком занедбаної, зруйнованої чиєїсь садиби. Ця місцина знаходилася під Львовом біля залізниці. Я пам'ятаю, як вперше батько нас привів туди, поставив навколо себе і каже:

— Діти, дивіться, оце ось наша земля.

Зараз там поруч зробили дорогу асфальтовану, ця дорога іде від Замчища. З одного боку тепер гаражі великі, а дорога робить півколо, на гору піднімаючись. І я, коли вже навчався згодом у Києві, то мав величезну втіху, їдучи назад до Львова, перше, що бачив із залізниці, — оцей наш «розкішний» маєток, тому що згори, з вагона добре видно ці пагорби, між якими він ховався від стороннього ока. І от по цей день ця садиба ще й досі за нами, вона належить нам і зараз. І оте джерельце ще працює, жебонить, і дерева всі наші є, правда, це вже нові дерева, але все це живе, плодить і родить на радість нам і нашим нащадкам. Бо мама посадила там зовсім нові дерева, старі були на схилку родючості.

Біля родинного джерела у Львові.



...Ми почали будувати маленьку хатку, щоб можна було на цій дачі перебувати в період сільськогосподарських робіт, а головне не так робіт, як в період дозрівання врожаїв. Треба було городину зберегти, тому що в голодному місті, якщо щось їстівне росте, то воно одразу приречене на розграбунок, а це ще були голодні роки. Ну, а в ті часи будувати хатку було непросто, тому що треба туди ходити пішки, не було жодного транспорту, мусили на собі й будматеріали носити. І ми отак, пішки, від вулиці Шевченка туди сімейно вирушали великим походом, це було півгодини добрячої ходи. В руках і на плечах ми транспортували все потрібне для господарства, а ідучи назад, на собі несли здобутки нашої праці.

Треба сказати, що мама так полюбила цей клапоть, що до самого кінця свого життя це було її найулюбленіше місце. Доки ще ходити могла, вона там перебувала якомога більше часу, що його могла викроїти од сім'ї. Бо там зараз

недалечко кінцева зупинка трамваю 7-го, то можна було іще й під'їхати трохи, а потім рушать ногами.

...І от, пам'ятаю, туман зранку, а ми споряджаємося, вирушаємо. Пагорби мріють в імлі, і вранішній дух той земельний, і як ідеш по землі, як відчуваєш її, ідучи до свого клаптя. Вже ми згодом чули, як жебонить наше джерельце, і відчували дух, пахощі цієї води. А джерельце там не одне виявилося, їх було кілька, це був наш справжній підземний скарб. Це був рай — оці райські пагорби, які стояли цією цілющою водою, і оця земля наша власна, вільна земля.

А вільна вона була ось чому: там радянська влада навколо побудувала військові склади, і ця ж сама влада все тотально одгородила парканами і дротом, і зробила навіть ціле стрільбище військове, де солдати вчилися стріляти. Людей туди не пускали, та люди радянські не дуже прагнули потрапити за будь-яку огорожу з колючого дроту, де надто часто стріляють, і тому інстинктивно обминали ці пагорби. А ми туди проникали з іншого од парканів боку, і були там під прикриттям, як це кажуть, «під кришею», то ж і наше щастя було, що перехожі там не вешталися.

Потроху там, за ровом, вже й інші люди наважилися й садибу собі здобули, а нижче до залізниці, так там і будувалися, і жили стаціонарно. А львів'яни, коли уже будуються, то вони це роблять капітально, гарно, ошатно. А ми над ними, там на горі, на пагорбах, і дивно, як це туди на гору пробивалася вода, і джерельця там у нас були свої на горі. Згадую, як ми вперше прийшли на цю садибу здоровенну, а навколо кущі та тополі і вранішній млосний туман, який сотається між гілля, наче хтось сливи велетенські гудить, — все це я добре пам'ятаю. А кущі навколо це ж не просто якісь собі кущі, а це ожина, це ж пожива велика, це ж вітаміни добрячі для нас, малих дітей, яка ж то радість лазити там та збирати та ласувати цією смакотою... І от ми стоїмо, і я ніколи не забуду, як батько щасливий озирає всю цю дику місцину і з величезною насолодою каже: «Оце, діти, отут ми будемо тепер хазяйнувати».

А ми ж усі малі і голодні, то ми як взялися до лопат, та як почали там все корчувать та копать, хто що і чим міг, хто меншенький, хто старшенький, бо ми ж знали, що це ж наш порятунок, оця земля, що нас ніхто на цьому світі не втримає, а лише вона, оці 12 соток. Ну і ми скопали все і огородилися, хоч в той час не можна було ні дощок, ні цвяхів купити, щоб якогось паркана спорудити. Та батько тоді старим меджибізьким козацьким робом покопав рівчаки, такі, сказати б, вали. Отак обвалувавши, як викопаєш незначний рівчак, а зверху землю насиплеш, то й виходить огорожа в метр чи більше заввишки, тобто завглибшки, ну, головне, щоб ніяка худоба на город не проникала.

Мешканці місцеві бачили: якщо людина огородилась, обкопалася, то вона дбає про господарство і, мабуть, готова до рішучих дій, аби це господарство боронити навіть і по-воєнному. Ну і довго ж ми копали, але слава Богу нарешті наша чисельність сімейна здобула перевагу над чисельністю бур'яновою, що нам гуртом було під силу провернути навіть таку важку фортифікаційну роботу. І от те, що нас багато, в цьому було наше щастя і сила, і ми це зрозуміли одразу, коли гуртом взялися там до великих наземних перебудов. Ми швиденько заходилися садити все, і картоплю, а треба сказати, що земля там була гар-

на, бо волога, і навіть були такі роки, багато таких сезонів, що нам не доводилося і поливати город, а це дуже важливо. Правда, коли була посуха, то довелося і попріти, поносити відрами джерельну воду. Але ж яка то радість для землі була — пити ту справжню цілющу вологу. Спасибі Львову, це таке дивовижне місто, води в трубах нема, ніде води нема, але з опадами тут проблем ніяких, опади там постійно, і вони весь час зволожують і зрошують будь-яку поживу, аби тільки та мала бажання рости. А для картоплі отакий-от Львів — це найкраще місце на землі (після Білорусії) для проростання і буяння. І хоч це не був той чорнозем, що в нас колись у Трибугівці, а земля суглиниста, але вона виявилась надзвичайно родючою. Нас, чорноземних мешканців, дивувало, як із неї беруть та й проростають чималі врожаї, які нас могли повністю прохарчувати уже в наступний сезон.

Нам доля подарувала крислату стару яблуню, і я досі не пригадаю яблука смачнішого, ніж із неї, старенької. На жаль, ця яблуня не довго жила, бо вона була старенька і швидко струхлявіла. Але це були найкращі дарунки для нас, особливо найменших, як же ми раділи з тих усіх фруктів, які були нашими, нашими власними, нашими руками загорьованими. Те, що ми прийшли туди, коли деревам тим уже було років по 30, це точно. Дяка тим хазяям безіменним, які колись подбали і їх посадили, і невідомо куди зникли потім ті чесні люди в комуністичних перетурбаціях, тому що фундамент був дотла зруйнований. Хто там до нас жив, як тоді ми не розпитували навколишніх мешканців, так не вдалося узнати і по цей день. Але спасибі їм за те, що лишили нам гарну садибу.

Дві груші були такі здоровенні — бéри, яких ми навіть і в Меджибіжі не знали. І от дивовижно, що одна з цих груш недовго прожила, старенька була, а друга дожила аж до самих цих днів, і тільки коли була загроза, що вона впаде, довелося її зрізати, — геть недавно. А який же то смак був з тих бер і що для нас кожна грушка з гілок значила, то це неможливо і оцінити. І давали вони, ті гілки, надзвичайно смачні груші, але дивно, що ці груші могли і цілу зиму зберігатись, цілу зиму бути свіжими і цілющими. Треба сказати, що коли ми вже цю ділянку доглянули, то з'явилося чимало охочих, аби ми поділилися цією землею, вони намагалися якимось способом бюрократичним претендувати, а ми їх одганяли, казали:

— Де ж ви були раніше? Бо коли ми все обробили, то раптом у вас з'явилося бажання до цієї землі, от беріть поруч собі та й хазяйнуйте, та й господарюйте.

Звісна річ, вони до такого вчинку були не здатні, їм би хотілося зазіхнути на щось уже готовеньке. І хоч можна на них нарікати, це їх нова влада такими зробила, що всі стали охочі до чужої праці, до здобутків її, хоча би незначних.

Батько наш співати вмів, але ми оцього не знали, а от коли освоїли невеличкий клаптик землі і назвали його не дачею, а по-старому — городом, довжиком, ми почули, що батько там, здобувши знову земельку, раптом заспівав. Він співав тоді, коли працював, і думав, що його ніхто не чує, а ми зачаровано, затамувавши подих, слухали, як тато наш виводить доволі гарно ті пісні, які ми любили і знали від мами. А ще він знав багато козацьких пісень, адже він був козацького давнього роду. Дуже це дивно для нас було, тому що ми знали, що батько більше любив нам розповідати, аніж співати. А тут ми таємно почули, як

він співає сам для себе. Це було надзвичайно зворушливо, тому що ми збагнули, що батька ми не так знали, як самі гадали. А ще нас дивувала його надзвичайна впертість, тому що він разом з мамою ніколи не співав, вважав, що це співання матиме хибний педагогічний ефект. Він з маминими співами намагався боротися ще замолоду, і тому не вдавався з нею до дуету. І от ми чуємо, як він раптом виводить свій солоспів... Певно він уже, перебравшись до Львова, не мав сподівання, що торкнеться руками до землі, до своєї власної земельки, і раптом оце величезне щастя спіткало його у самому центрі теперішнього Львова. Це було таке диво для нього, що душа його розкрилася, мабуть, більше ніж за тих часів, коли він був молодим та мав більше хисту до пісенного виконання.

От би мама здивувалася, якби таке почула, бо якби ми їй і розповіли, то вона однаково б не повірила, що за її чоловіком водиться такий нечуваний хист, як співання. Та як це б мама могли повірити, що тато заспівали!.. А треба сказати, що цей город, як ми його називали, був як би продовженням нашого сільського буття.

Отак ми знайшли місцину, де у давні часи був чийсь повністю зруйнований, маєток, — образ, тотожний до руїни Меджибізької цитаделі, нічийна руїна, на якій можна посадити в землю зерна, і руїна рясно зійде, зазеленіє і дасть урожай.

Коли сім'я здобула знову клаптик землі, то батько і там зробив пічку для гудиння чорносливу зі слив, і так все моє дитинство і було просякнуте оцим солодавим млосним духом. Гудилися лише сливи, а всі інші фрукти просто різалися і сушилися на сонці для узвару, а от чорнослив — то окрема була справа. Бо головне ж було не пересушить, не перепалить їх, а так повільно умлоїти, щоби вони були соковиті і годилися сім'ї про запас, бо були поживні і наїдні.

...Не знаю, як інші, але коли ми вступили на цю землю, то я почув бриніння землі, я почув, як шелестять джерельця, як земля дише, рухається, як вона звучить, не кажучи вже про дерева, трави, про кущі, яких там так було багацько. Я відчув, як все це до мене тягнеться, і як воно мене огортає, і яка музика народжується в цій землі, що мене рятує, підтримує, вабить, хоче, щоби я її відчував. Джерелець виявилося два навколо нашого городу, одне — поблизу з одного боку, а друге — з другого; і оцей ручайок, який народжувався з нашої землі, він тік, співав собі, і по дорозі йому там траплялося ще третє джерельце, яке теж вливалося в цей ручай, і він потім так весело пробігав між пагорбів, тік під залізницею і десь там за нею далі зникав. І це у Львові, у якому не вистачає води з водогону, отаке багатство ми мали на полив. І не лише тому, що цю найсмачнішу воду ми набирали і носили додому, — борщ зварений був з овочів нашого городу на воді нашої землі, то нічого смачнішого, звісно, уже й не було в нашому житті. А які яблуні у нас були, а ще ж та ожина, і ми йшли на город навіть не працювати, а й так цілий день нею харчувались. Звичайно, наїстися ожиною неможливо, але в голодні роки будь-яка пожива, яка попадала в рот, відчувалася священною.

Найцікавіше, що навколо було ж повнісінько ліщини, і ми могли цілий день прохарчуватись на тій ліщині, на ожині, і поверталися додому під вечір. Їсти

хотілося весь час, але вітамінами і білками ми могли забезпечити себе, навіть не з рукотворних наших тих продуктів, що вирощували на городі. Ми ходили в ліси, там вже далі за городом починався ліс, і брали в лісі в основному дикі груші, і хоч там було дуже багато грибів, але брати гриби боялися, бо нам мама забороняла. Ми були селяни і не дуже тямилилися на цьому лихові, а ризик був великий тому, що траплялися випадки отруєння неїстівними грибами. Взагалі хлібороби грибів не люблять. Навіть в голодовку 1932—33 рр. багато хто лишився-таки серед живих, тому що вживав гриби, а більшість людей не хотіло рятуватися грибами, і їм голодна смерть не була така страшна, як оця образа за те, що вони, хлібороби, мусять їсти не рукотворні свої харчі, а ті, які змушують їх ризикувати життям. То, виходить, краща їм була смерть од голоду, аніж від грибів.

І мама нам категорично забороняла гриби брати, хоча навколо Львова грибів безліч, позаяк вільга у Львові споконвіку велика, і росли вони кругом рясно, але ми їх не куштували й разу. Бо ми вирощували і картоплю, і моркву, і буряки, і огірочки, і помідори, тобто все, що нам треба було в поживу, мали всю їжу рукотворну. То, бувало, мама садить огірочки і співає «Посіяла огірочки», вона взагалі співала весь час на городі, це душа її там звільнялася від усього важкого. Вона мала свободу і від міста, і відчувала себе селянкою, бо там навколо ніякого міста не видно було. Як зайдеш в город, жодного будинку і жодних ознак цивілізації і урабанізації звідти, з нашого «довжика», видно не було. Натура в неї була мистецька, а таке-от життя, мабуть, убило в ній велику артистку. Треба сказати, що вона співала лише свої пісні, хоч уже в неї було нове оточення, нові друзі, новий репертуар міський, але пісні вона співала лише ті, які привезла із собою з Трибугівки. Правда, одну нову вона дуже любила — «Бодай ся когут знудив». Це в неї єдина західна була, а ще точніше — лемківська, тобто ще складніша для розуміння незахідного українця. Нові наші львівські друзі чудово знали й наші всі надніпрянські пісні, тому що вони були дуже популярні серед українців усіх регіонів.

І не було такого разу, щоб ми зібрались докупи і не заспівали, тільки зійдемось — зразу починалася праця і зразу перегукування піснями, тоді всі наші підхоплюють, і це в нас був такий стимулятор до різних спільних сімейних дій. І скільки я пам'ятаю свою сім'ю, скільки ми потім не збирались, уже роз'їхавшись, наше головне бажання було поспівати, — не випити там чи наїстись, чи що, — а от зібратись і разом виконати якусь найулюбленішу з багатьох улюблених наших пісень. Співали ми усі добре, але найкраще співала моя молодша сестра Люба. Це тому, що найчастіше була при матері, і вони були такі суголосні, що вона й найбільше взяла од матері її співочого таланту. І навіть коли Люба вийшла заміж, то вони все одно жили разом з матір'ю, були нерозлийвода.

Дивовижно склалася її доля, вона одружилася з німцем, з нашим, підрадянським німцем, який потім переїхав до Німеччини, і переїхала вона разом з ним, але весь час я їй надсилаю всі українські пісні на дисках, і оце зараз, коли вийшли три диски нашого оркестру, то одразу надіслав, і все інше, що тільки можу, тому що вона наш сімейний пісенний інтерес не покинула. Там, в Німеччині,

вона народила ще одну дитину, але співати не покидає ні за яких умов. Дивнітаки ці життєві обставини, здавалося би: старший брат з німцями воював, а сестра його за німця вийшла і живе тепер під Бременом. Оце, певно, і є глобалізація, але про пісню українську Люба дбає за будь-яких умов, і дітей своїх цьому вчить.

...І от все, що мама насадить на городі, все вона виспівує: кожну билиночку, кожну зернинку, кожну рослиночку. А ми, як достигне, змушені були стерегти, тому що голодні люди — це найстрашніші люди, ми це пам'ятали. Ну, а нас рятувало те, що нас було дуже багато, і ми, там збудувавши хатку, по черзі, коли вже дозрівав урожай, охороняли свою землю. Ми ще й мали до того хист, тому що і наш тато сторожем на залізниці працював, то ми й на городі влаштовували тепер ще й свої чергування. Хатинка наша була дуже невеличка, аби там можна було татові ніч перебути чи нам од дощу заховатись. Дивно, що картоплю не крав ніхто, бо це ж її треба було копати. Визбирували все, що на поверхні було, — помідори, огірки — це була улюблена здобич зайд, ну, ще могли трохи моркву повисмикувати.



У дитячому садку. Перший музичний колектив Віктора Гуцала.

А мама ж любила посадити полуниці, ото була біда, тому що до цього продукту дуже ласі й інші, не свої діти, які не могли проминути таку грядочку, звичайно, десь там ідучи повз неї. Взагалі мама любила, щоби всього було багато і щоби воно компонувалося все між собою, як картина. Особливо от агрус гарно довершував цей земний живопис, мальовидло квітуче; якщо б на наш город хтось та й глянув би зверху, то йому відкрилася б довершена живописна композиція: всього там було потроху різнокольорового.

Ріс у нас іще горіх, але він уже був дуже старий, ми його невдовзі викорчували, і мама на тому ж самому місці посадила нового горіха, і такий вимахав той горіх вдатний. Ну, і цей наш скарб, звичайно, треба було оберігати. Звісна річ, що вночі там був батько та ще й хтось із нас, щоби йому після роботи там було не самітно, допомагав цій справі, ну і вдень ми по черзі там перебували, тому що ж треба було всю свою працю потім донести додому і запас на зиму скласти.

Оце вранці бувало мама каже: «А хто ж піде сьогодні город стерегти?». А треба сказати, що я дуже любив це діло. І чому? Тому що я брав туди книжку, розстелявся там на пахущому місці і читав собі; ото читаєш, читаєш, а потім перекинешся на спину і дивишся, як хмари ходять, як вони небом рухаються, а коли смеркало, то я вже вертався. Ну, коли врожай достигав повністю, тоді вже ми там і поночі його пильнували. А коли урожай збирали, то наймали воза і здо-

буток наш, картоплю в основному, мішками, ми урочисто перепроваджували до нашого житла. І отак урочисто, процесією, за возом слідом, ми вступали в місто Львів, щасливі вступали, як переможці, знаючи, що вже голод нас не зачепить.

Львів'янином я став із 3-х років. Відразу як ми у Львові опинилися, нас віддали в дитячий садочок, тому що таку прірву дітей тримати в домі було нелегко, житло ж у нас було не дуже велике. Із дитячим садком мені поталанило найбільше в житті. Як не дивно, цей садочок визначально вплинув на мою усю музичну долю. Справа в тому, що, по-перше, цей садочок був цілодобовий і бувало іноді дуже зручно там і переночувати, а по-друге, він був надзвичайно гарною спорудою — це був котедж, реквізований совіцькою владою у когось із заможних людей.

Ця готична споруда дитину вражала: це був двоповерховий будинок з безліччю башточок, якихось переходів, абсолютно казковий будинок. Але головне — персонал: вихователькі в нас були супершляхетні львівські пані, надзвичайно освічені, надзвичайно культурні жінки, і вони створювали дух аристократизму серед дітей. Ну що розказати? Як ми кожен день малювали багато, нам давали пензлики, фарби і змалку привчали до малярства, і хоч ми були малі діти — а ми не кричали, не бігали, не було всяких психопатичних істерик, як в теперішніх дитячих садках. Вереску, крику, коли діти кричать одне на одного, а викладачі кричать на дітей, цього взагалі у Львові не бувало — в будь-якій школі, в будь-якому ПТУ, височезна культура була педагогічна, і це все залишки були львівської віковічної культури, інтелігентності тої Західної Європи, яку совіти звідси вибили, а ніяк перемолоти не могли.



На танцювальних заняттях в дитячому садку.

Нас там опікали цілодобово, були в нас і ліжечка такі охайні, і все було надзвичайне, красиве. Моя мама мала вже медаль од влади і значки, вона ж була матір'ю-героїнею, і тому нам держава надавала отаку допомогу. Це було немало, тому що і прогодуватись, і здобути дошкільну освіту ми б іншої можливості не мали.

І треба сказати, що я почав опановувати Львів саме з дитячого садка, бо нам робили гарні екскурсії по місту і все розповідали, показували. Ми відвідували музеї, і Львів мене зачаровував. Я пізнавав його одразу з мистецького боку

тому що ці лекції були надзвичайно детальні. Вихователькі дуже багато нам читали, а головне, в них тоді ще збереглася передова європейська наука дошкільна, — нас учили писати, маленьких ще. Це було те, що лише зараз в дитсадках починають скрізь запроваджувати. І це було дуже здорово, тому що ми в сім'ї учились одне в одного. Як я бачив, що мій старший брат Павло читає й пише, то я сам страшенно того хотів, і ми переймали науку одне в одного, але перейняти грамоту було б не просто в хатніх умовах. А тут на допомогу прийшов цей чудовий дитячий заклад. Уже в 5 років я вмів добре і писати, і читати, — спасибі тому дитячому садку, що це з малку в мене почалося.

Але найголовніше не це, найголовніше, що в дитячий садок щодня приходила одна дуже шляхетна пані. ...Сідала за фортепіано, і в нас починалися уроки музики. Грала вона нам багато, були й уроки співу. А ще проводилися уроки танцювальні, уроки ритміки, і я вважаю, що вся моя музична освіта почалася саме з оцих аристократичних жінок, які змушені були працювати за радвлади в дитячому садку. Гадаю, що вся музичність моя була закладена саме оцими заняттями, тому що у нас же там був і дитячий музикальний колектив, і ми мусили до тих танців додавати ще спів хоровий і солоспів. Дуже мудрі були ці жінки, і дитячий садок мудрий на вулиці Ярослава Мудрого теж, і там перша мудрість в мене вступила. Лише завдяки цьому дитсадочку я у школу пішов, коли мені було 6 років, тобто достроково.



З батьками.

Треба сказати, на уроках музики не лише народні пісні співались, а цілий цикл дитячих пісень, хоча серед них були, певно, уже і совітські, однак в основі це був комплекс дитячої міської західноєвропейської культури. Виховання велося так, щоби дітей зацікавити усім, що може потім згодитися в житті, щоб розбудити дитячу душу. І вихователька музики поспішала, вона нам намагалася якомога більше дати, доки в неї є така можливість.

Цей дитячий садочок продовжився в мені, коли я вже його закінчив. Кухарка цього дитячого садка жила з нами в одному домі і мала двох синів: старшого і молодшого, і от Павло дружив із старшим, а я — з молодшим, і ця-от дружня компанія, згуртована ще з дитячого садка, продовжувала триматися ще довгий час, доки я жив у Львові.

Дуже ми любили гратися у городки: ломаками кидати і фігури різні збивати ними; ці ломаки були важкі, оце був фізичний розвиток добрячий. Була ще популярна гра у дворі — одне одному на плечі сідали й перескакували або

штовхалися, хто кого пересилить в таких гімнастичних багатоповерхових фігурах.

Але найголовніша річ, що по кутках нашого двору часто сиділи дорослі, виносили стільці і читали вголос книги. І ми гуртувалися біля тих, чиї книжки нам більше подобались. Слухали ці читання не лише діти, але й дорослі. І от я досі згадую фантастичний роман про велетенське колесо в Космосі, в якому жили люди, а колесо рухалося, і це мене заворожувало. Де б я міг такі дитячі книжки ще почути?

За цими старшими і ми тягнулися. Я пам'ятаю, що як тільки я прийшов у школу, то одразу записався до бібліотеки. Одразу, бо книжка для мене була цікава змалку, я і по цей день не можу з нею розлучитися. Як і всі Гуцали, я діждатись не міг, коли мене в школу віддадуть, і страшенно був щасливий, що мене віддали на рік раніше. Це була школа № 3 поруч з вокзалом. Дуже зручна школа, тому що я міг сам недалеко до неї бігати. Треба сказати, що в цій школі учились всі Гуцали до певного часу. Школа ця була семирічна, а потім уже кожен розподілявся по інших школах за своїми інтересами.

Я був у сім'ї єдиний, хто не довчився у цій школі до випуску: я вчився у цій школі лише до 3-го класу.

Суголосся міста Львів

Як не дивно, зрада моя рідній школі почалася саме з музики. Не знаю, чи це лише так у Львові, чи в інших містах так було, але там викладачі музичних шкіл ходили по простих середніх школах і вишукували собі здібних дітей для того, щоби піднімати їх музично за спеціальністю, за музичною освітою. У Львові така була традиція, тому що можна було, звичайно, в музичних школах вчити і не дуже обдарованих дітей, але таке прагнення було культуру піднімати, що викладачі не шкодували сили, аби відшукати дітей, схильних до музикування.

І от, пам'ятаю, до нашої школи прийшов такий чоловік — Леонід Григорович, з досить крамольним як для Західної України прізвищем Бендерський (львів'ян же всіх бандерами називали на Східній Україні), який шукав собі майбутніх своїх учнів. Набирав він клас не для простенької музичної школи, а — до спеціалізованої, музичної десятирічки, такі школи є навіть не в кожній області — специфічні, де музика стає головною справою життя дитини. Він прослуховував велику кількість дітей, потім серед них влаштовував іспити для вступу до школи музичної. Треба сказати, що ті, хто екзамени проходили, не всі потрапляли в школу, тому що часто батьки просто не мали змоги дозволити

собі того, щоб дитина здобувала музичну освіту. Але мама моя відчувала в мені якусь ліричну силу, і вона страшенно зраділа з того, що я здобув таку можливість. Сім'я вирішила ризикнути вчити мене на професійного музиканта. Мама бачила, що я любив читати книжки, а головне, цінувала в мені інше — я дуже любив помріяти, любив замріятись, і мама страшенно цю рису в мені любила, з посмішкою, тихенько, бувало собі на це поглядала.

Я спершу боявся того іспиту, але, на диво, педагог запропонував мені заспівати, — отут я як заспівав, бо це я вмів і любив. Я йому заспівав народну пісню, і він страшенно був утішений, почувши мій голос, а потім були завдання з ритму, а ми ж таки мали чималий досвід з ритміки після дитячого садка, то, послухавши, педагог сказав мамі, що дитина обдарована і треба докласти всіх зусиль, щоби вийшов не лобур, а музика із хлопчика. Сам же він був музикант-народник, грав на домрі і запропонував мамі, щоб і я взявся за цей інструмент.

(У своїй середній школі № 3 я не пам'ятаю ні занять з музики, ні співів, які, звичайно, там були, — що ми там робили, мені це в душу не запало. А от уже спілкування з професійним викладачем одразу змінило все моє життя. Так я познайомився з паном Леонідом Бендерським. Чоловік він був надзвичайно мудрий, і провів мене по музичному життю аж до самого закінчення мною консерваторії. І навіть після того ми з ним зустрілися як дві живі душі в цьому світі, і наш зв'язок став після того нерозривним).

Мама забідкалася:

— А де ж взяти музичний інструмент, такий дивний, у нас же в сім'ї цього не було.

То Бендерський заспокоїв її:

— По-перше, домра — це найдешевший музичний інструмент, а по-друге, не треба за нього і платити, тому що школа учневі інструмент надасть безкоштовно.

І це було потрясінням для матері. А треба сказати, що в ті часи заняття в музичній школі для обдарованих дітей було безкоштовне, і це все разом вирішило мою долю. Єдине, що тоді трохи засмутило, що доведеться мені все спочатку починати, знову від першого класу.

Теперішня наша біда в Україні, що зараз беруть високу плату в музичних школах, — десь там до 60 гривень, і це значить, що дуже талановиті діти із небагатих сімей, які не можуть відірвати з бюджету ці гроші, — не потрапляють в музику, а, як правило, саме ці бідні діти найчастіше музично найталановитіші. І от зараз відбувається відтинання талантів від справжнього, істинного життєвого мистецького шляху. Споконвічний музичний ген нашої музичної співочої України зараз починає занепадати завдяки такому адмініструванню у сфері музичної освіти. Педагоги в музшколах вчать не найталановитіших дітей, які можуть потім стати музичною окрасою і славою України, а лише тих, хто може заплатити, що, до речі, дуже зменшує якість музичної освіти, і педагоги не дуже зростають в такому педпроцесі. Багаті діти, якщо й здібні, заледве потім підуть далі в музику, тому що батьки їм готують кар'єру вже бізнесову.

Отак я свого часу потрапив у найвищу дитячу музичну еліту — це була музична школа № 1, спеціалізована, зараз — імені Соломії Крушельницької. Вона була єдина на весь Львів така, бо були ще музичні школи, куди діти приходили після середньої школи і навчалися музиці, а це була суто музична школа. Це була спеціальна музична десятирічка, потім її зробили ще й інтернатом, щоб могли туди залучати дітей із області, із сіл, аби жили у Львові і вчилися. Це вже сталося тоді, коли вона переїхала з вулиці Горького на вулицю Зелену, там школа була розширена помешканнями для житла школярів.



Віктор Гуцал — школяр.

Ішло навчання високочезного професійного рівня, бо викладали професори консерваторії; не просто вчителі музики, а суперпрофесіонали: рівень професури львівської був ще ж дорадянський.

Ну, а довелося мені там вчитися з ким? Та з Богодаром Которовичем, який був хоча на клас старшим, але ми були з ним в одній футбольній команді. Ще зі мною учились: Олег Криса, Мазуркевич, Віктор Єресько — відомий нині піаніст, Богдан Янівський, композитор у майбутньому.

Я там теж не пас задніх, бо я пішов же не в перший клас музичної школи, а у третій клас одразу! Певно здібності мав великі, Бендерський це відчув і ризикнув разом зі мною, пішов на таку авантюру.

А я ж таки не знав, що таке ноти, не знав, що таке сольфеджіо, я нічого взагалі про музику не знав. І мені треба було наздоганяти своїх однокласників, а мої однокласники усі мали ще перед вступом своїм до музичної школи підготовчі класи, дошкільну ще музичну «освіту». Я потрапив межи цієї уже високоосвіченої дитячої публіки як «біла ворона». І от з такими здібними дітьми мені довелося зіткнутися без знання нот, а треба сказати, що я ще був до того ж і на рік молодший! Тобто мусив учитися взагалі в другому класі середньої школи...

Я вступив в абсолютно новий для мене світ. Мені довелося доганяти таку велику кількість дисциплін, що страшно і подумати, як я тоді змалечку все це витримав. Бо мої однокласники — це ж були не прості діти, а дуже талановиті, які вже мали знячну музичну підготовку. І це ж були ще ж і львів'яни, і всі були досить забезпечені, мали статки. Вони були спадкові львів'яни, ну і всі ж вони дуже гонорові були, як усі справжні львів'яни споконвіку. Батьків вони мали не сільських. От, наприклад, мій друг Юра Ладижинський, так у нього батько був професор університету. І ясно, що в таких сім'ях вони од самого народження чули класичну музику, і чули її надзвичайно багато.

А в нашій сім'ї не було ні грамплатівок, ні патефона, ні радіоприймача; ми не мали можливості жити в музичному світі так, як скажімо, міський житель, та ще й львів'янин. На концерти мене ж батьки не водили, як львівську дітвору, яка почувала себе на концерті, неначе у своїй звичайній домашній атмосфері.

...І от довелося мені вперше взяти в руки домру, я добре пам'ятаю як це відбулося. Я взяв у руки інструмент, про існування якого зроду до того і не підозрював. Вчитель Бендерський мав величезний досвід. Він закінчив Київську консерваторію, і закінчив її надзвичайно успішно, до речі, у професора Геліса, у якого я потім теж учився.

...Але все це буде попереду, а тим часом Леонід Григорович посадив мене на стілець і дав мені в руки таку доволі пузату штукенцію, на якій треба було якось видобувати звуки, і треба ж було сидіти в незручній поставі, найголовніше — це постановка, не так, як тобі зручно, руку тримати, а так, як буде зручно пізніше, коли ти вже зживешся з цим інструментом. Ну і медіатор тримати в руках — це ж було дуже незвично і некомфортно, а особливо для такої непосидючої дитини, як я.

Але в мене було те, чим однокласники мої були обділені: в мене була страшенна упертість, наполегливість і шалене бажання не стати серед цих дітей ізгоєм. А діти — це ж такий народ, як побачать у кого якийсь недолік, то вони вже як осідлають, то і зроблять з тебе взагалі ніби козла одпущення.

І тут я збагнув, що в мене є деякі переваги над ними: по-перше, я був дуже начитаний, а по-друге, я був фізично сильний і витривалий, тобто в мене були такі якості, які я міг протиставити їхнім перевагам, і за моїми ж плечима стояла велика моя сім'я, моя підпора, мої старші сестри і брати, завдяки яким я почувався сильним внутрішньо.

Найперші дитячі сутички, які є в кожнісінькій дитячій школі, були і в цій, — одразу поставили всіх на свої місця, тому що учні відчули, що мене так легко не затуркаєш. Бо як-не-як, ми ж були різні за характером, темпераментом та й за матеріальним достатком, що виявлялося у певній зверхності. І доводилося відповідати на різні кпини простим хлопчачим способом. Треба сказати, що після моєї рішучої відсічі будь-які спроби принизити мене припинилися.

Мене було тоді покарано найсуворішим чином: мене одлучили од школи на три дні. От розкажіть якомусь школяреві, що його в школу три дні не пускали, то він би од щастя весь час творив би якісь такі чудеса, щоби ті дали йому можливість додаткових канікул. А для мене ці три дні — це була ціла прірва, це був жах: як це так, три дні не бути в рідній школі? І дійсно я дуже пережив це. Та й для батьків моїх це був шок, я ці три дні перебув у хаті, як скинутий з небес янгол, — інший би у своїй школі кожен день когось бив, щоб його відлучали від занять, а для мене це була справжня мука. Ну і що було робити мені? Я всі ці три дні, не відриваючись, сидів і грав на домрі.

Матір викликали до школи, і взагалі зазнавав я різні репресії за мій нестриманий характер.

Почалися гами, етюди — спеціальні доволі схоластичні вправи, і найстрашніше, що про мелодію чи музику ще й мови і нема, бо треба опанувати найпершіази. Нескінченне видобування звуків і впровадження правильної постановки — це ж якийсь жах був. Всі вправи і етюди для домри базуються на скрипковому матеріалі, тобто все, що скрипка грає, може грати і домра. Є навіть такі вправи, які скрипалеві зіграти важче, аніж домристові. Незважаючи на те, що цей інструмент нібито й простий, але він дуже досконалий і вибагливий. Техніка гри

на домрі і скрипці подібна, особливо що стосується лівої руки. І на домрі, і на скрипці чотири струни і ті ж самісінькі — мі, ля, ре, соль — і все. Єдине, що мене тоді рятувало, що на домрі хоч смичка нема, все-таки трохи простіше, зрозуміліше медіатором грати. Але дивовижно те, що мені страшенно подобався кожен звук, хоча він ще в мелодію з іншими не зливався, але кожне бриніння було чаруючим. Мені було радісно, що воно саме по собі дуже гарне, таке мелодійне і в душу «в'їжджає» одразу.

Зараз домра вважається російським народним інструментом, бо її створив наприкінці XIX століття росіянин В. Андреєв, який розумно і мудро проаналізував усі подібні інструменти інших народів, і, зокрема, українські, і розробив власну конструкцію. Хоч цей інструмент вважається російським, але початок у нього, можна сказати, з наших коренів — надто вже цей інструмент схожий на ладову кобзочку, яка зображена на багатьох картинах з козаком Мамаєм. А все іде ще од Київської Русі-України!

Всі також вважають, що, наприклад, балалайка це «ісконний» російський інструмент. І в деяких закордонних фільмах Стєнька Разін сидить і на балалайці бринькає, але треба сказати, що це ж геть модерний, новітній інструмент, вигаданий В. Андреєвим. Він створив народні інструменти російські, — Росія, як імперська держава, всмоктувала народну музичну культуру підвладних їй народів, а потім, перелицювавши на свій лад, подавала вже за свою власну.

Квартовий стрій, що запровадив для домри і балалайки В. Андреєв, не є суто російським. Квартовий стрій більш притаманний монголо-тюркським-татарським народам. Самі слова домра і балалайка є суто татарського походження. Спосіб гри — «бряцанія» теж характерний для тюркських народів. Київська Русь, як і Європа, мала лютнеподібні інструменти, але в Україні був інший стрій — квінтовий, бо саме він відповідав мелосу народної пісні.

В музичній енциклопедії можна прочитати, що домра і балалайка належать до тих часів у Росії, коли там, мовляв, були скоморохи. Ну які могли взагалі бути скоморохи на кінець XIX століття в Росії? І чи були будь-коли?

Отже, В. Андреєв, вдало скориставшись існуючим на той час інструментарієм різних народів, створив перший, так званий, «великорусский» оркестр, основою якого були балалайки і домри. Він їх блискуче вигадав і виготовив разом із своїми однодумцями. Але це його авторський винахід, і хвала йому, а до нього у росіян таких інструментів не було.

Український народ здавна мав лютнеподібний музичний інструмент (і про це, безумовно, знав В. Андреєв), який називався кобзою. Первісна кобза мала декілька струн без приструнків, вона мала лади на грифі, що засвідчують старовинні картини з козаком Мамаєм, і, головне, форму мала опуклу, грушоподібну. Навіть постановка рук у козака Мамая приблизно така, як і в сучасного домриста, і грають вони за допомогою спеціального пристосування — плектра. Отже, можна сміливо сказати, що андреєвська домра має і вкраїнське походження. Навіть в Європі зберігся подібний інструмент: в італійців — мандоліна, у румун так він і називається — кобза. Були схожі інструменти і в наших

народів Європи, але вони, на жаль, позбулися їх, як, зрештою, і народної музики. І зараз вишукують що де можна, аби якось підперти свій національний дух, і щосили хочуть врятувати те, що вже відійшло в безвість. Слава Богу, що з нами цього не трапилось і ми можемо пишатися своїм прадавнім і народним інструментарієм, який дав поштовх до розвитку багатьох сучасних інструментів.

Наприклад, всім відомо, що ще за часів Київської Русі в Україні був такий струнно-смичковий інструмент — гудок. Він є прообразом скрипки. В той час, коли ще Італія і гадки не мала, що вона стане лідером світової скрипкової справи, на теренах України гудок був популярним і важливим, бо не міг якийсь невідомий інструмент попасти на фрески Київської Софії.

Разом з тим гудок за формою схожий на бандуру і на кобзу. Ось така дивовижна залежність між цими всіма інструментами.

Певно, кожен народ пристосовує власні музичні інструменти до своїх музичних потреб і до свого мелосу, до свого життя, до свого бачення музики. Інструменти різних народів можуть бути навіть подібними за зовнішнім виглядом, звуковидобуванням, виконанням, але все одно музичне навантаження у них різне. От взяти італійську мандоліну з її дуже тендітним, лагідним і ніжним звуком. Вона адекватно відтворює наспівну італійську пісню. Або візьміть шотландську волинку — суворий різкий музичний інструмент, який втілює не лише мелодику шотландську, але навіть вписується в їхній ландшафт, — звучання шотландських вітрів абсолютно суголосне зі звуками мелодії волинки: така ж рвучка, така нестримна, як і вся їхня навколишня природа. А в нас ідентичний інструмент називається дуда (коза), і звучить вона трошки інакше, аніж у Шотландії, в неї набагато мелодійніший і ліричніший звук. То хто в кого її запозичив? Важко собі таке уявити, щоби прийшли до нас давно шотландці та принесли нам цю волинку, яку у нас називають «козою». Або що вони її «скопіювали» та й назвали відповідно... Очевидно, що кожен народ створює власні музичні інструменти на основі свого менталітету, а формальна подібність — явище природне.

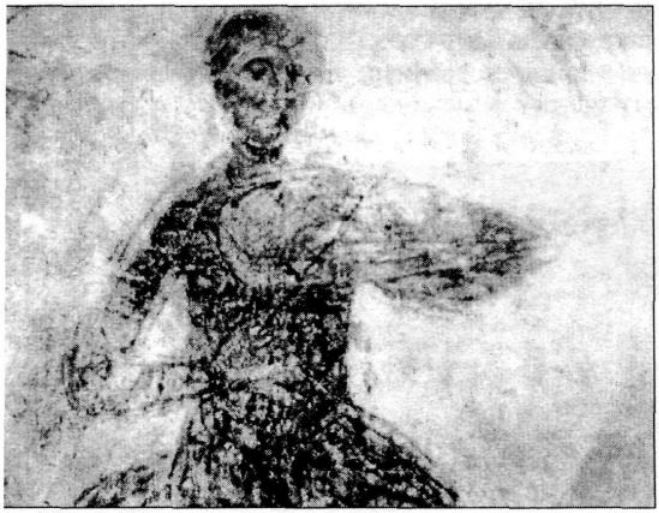


Козак Мамай. Народна картинка.

Ну, хоч би взяти дримбу, яка розповсюджена серед багатьох народів від півночі до півдня, від заходу до сходу — по всьому світу. Якщо хтось захоче дослідити, хто ж це в кого запозичив дримбу, то, певно, до пуття нічого не зможе з'ясувати.

Або взяти сопілку. Цьому інструментові вже тисячі років, він розповсюджений у всьому світі. Звичайно, що в кожного народу він має свої відмінності. Але ми можемо пишатися, що саме у нас, в Україні, цей інструмент від простої дудочки розвився до солюючого інструмента і набув своєї довершеності. І, до речі, де? В оркестрі українських народних інструментів, але про це пізніше.

А походить він звідкіля? Від простої цівки, від тростинки без отворів. Колись людина почула, як гуде-співає од вітру зрізаний очерет і тут же винайшла найпростіший музичний інструмент — телинку, яка і досі вражає нашу душу і збуджує наші емоції. А якщо ми візьмемо декілька таких цівок та поєднаємо їх — то вийде свиріль (кувиця); наче простий інструмент, але як він душу виймає, як він розкішно і досконало звучить.



Музикант. Фреска в північній вежі Софійського собору в Києві. XI ст. (Фрагмент).

А глиняні свистки, які є у кожного народу? Вони бувають без отворів, є двоотвірні, є і з більшою кількістю отворів. З часом ці глиняні свистки трансформувалися в чудовий інструмент — глиняну зозульку, яку у нас в оркестрі модернізували, створили цілий ансамбль з малих (сопранових) і великих (басових) інструментів, і цьому ансамблю аналогів у світі немає.

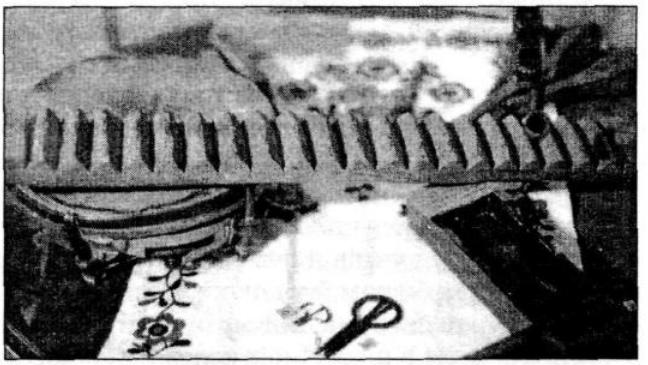
Деякі народи і зараз продовжують пристосовувати давно усталені світові музичні інструменти під свій рідний лад. Наприклад, гармошка. Вона розповсюджена від Китаю до Європи. Але різні народи по-своєму пристосовують її стрій і деякі конструктивні відмінності саме для виконання своїх народних пісень і музики. І якщо, скажімо, гармошка-«венка» виникла в Австрії, то важко собі уявити якийсь історичний зв'язок і стосунки тірольців з кавказькими народами, де гармошка також дуже поширена. Але можливе інше: саме тому, що ці віддалені народи живуть серед гір, то, можливо, саме гори, вітри й стрімкі потоки зумовлюють і «вимагають» для відтворення схожих інструментальних звучань. Треба сказати, що і гармошку австрійську росіяни взяли і пристосували до свого музичного ладу, і тепер вона входить до складу російського оркестру як національний інструмент (тулка).

...Як би там не було, а домра прийшла в мої руки, і перша проблема моя полягала в тому, що сім'я дуже ж хотіла почути, що я таки граю. А що я можу показати? Пальцювання чи поставу?

І тут мені дуже допомогла мама, бо вона єдина, хто мене в цей початковий, стартовий момент в родині підтримав. Їй дуже подобалися навіть відокремлені оці мої перші звуки. От я гаму граю, а мама сидить і замріяно слухає, поринає в мої бриньканння.

Що стосується педагогіки, то в цій науці, кажучи жартома, — треба всім світовим академікам у моєї мами повчитися, як виявити просте розуміння навіть таких незрозумілих речей, як вигравання безкінечних гам. Вона вміла так до мене ладиком підійти і попросити, щоби ж я їй заграв оті гами, які вона, виявляється, здавна любила, і щоб я їх заграв так, аби я був задоволений, а не мама, щоб я мав з того задоволення результатом, що от уже є в мене перші слухачі оцих-от екзерсисів. От вона каже мені:

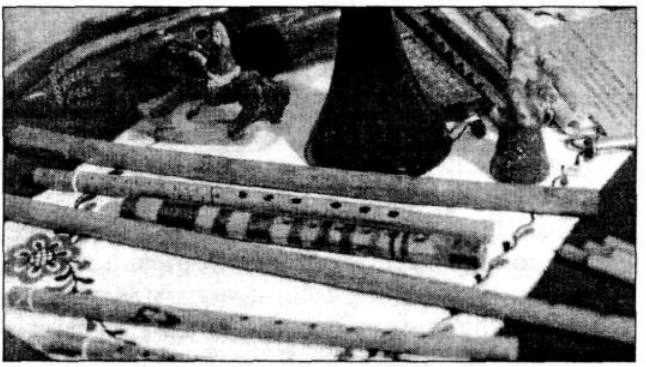
Дримби та інші інструменти.



— Ану ж бо, давай, давай, а я прослідкую за тобою по нотах.

І ясно ж усім було, що вона нот не знала, але вона так пильно дивилася на них, що я вірив, — ну як же ж, щоб мама та не знала таких речей, як ноти? І от я граю, а мама дивиться в ноти і хвалить мене, як добре ж це я точно відтворюю ці нотні записи.

Сопілки XIX ст.



Хоча, по-правді, грав я тоді речі геть для неї незрозумілі... Гами, етюди, ну кому вони окрім майбутніх музикантів потрібні взагалі, хто з нормальних людей може їх слухати? Та й самі музиканти, до речі, слухати їх та грати не надто люблять.

Мої брати і сестри вимагали музики, а всі ці мої витребеньки-вправи вони сприймали як от просто бажання відрізнитись від них, вирізнитись чимось, замість того, аби потішити їх мелодіями. Тут саме мама й пом'якшувала цю доволі критичну ситуацію.

Зізнаюся, що і впродовж моєї подальшої науки, коли вже я був у старших класах, мама однаково щосили робила вигляд, що вона розуміється на нотах. І я, вже знаючи, що це не так, ні разу — жодного разу! — не дозволив собі натякнути на те, що я здогадуюсь, що вона щосили удає оце знання, аби підтримати мене.

От чудово пам'ятаю той момент, коли настала така святкова мить, що, нарешті, я заграв дома першу свою музичну річ, — це був «Байбачок» Бетховена. І хоч твір був не дуже складний, але це була прекрасна мелодія, і наша співоча сім'я, яка найбільше шанувала мелодію, аж повідкривала роти, побачивши, що з того катування, яке я влаштував усім у хаті, бо заважав робити домашні завдання, що раптом із тої суцільної какофонії забриніла мелодія! Це було потрясінням. Виявляється, я не просто марнував час і не витребенькувався, а робив якусь доволі важливу справу. «Байбачок» — це таке польове звірятко. Українською мовою слово «байбак» не дуже музично і звучить, але це було моє здобуття.

І от не пройшло ще якихось півроку катувань, як домашні нарешті, почули мою музичну продукцію... В музичній школі для мене це був великий крок уперед, бо серед учнів я був єдиний, який потрапив із середньої школи та ще й в 3-й клас; якби там був хоч хтось іще такий, як я, то мені було б легше.

Я опанував завершений музичний твір, який все розставив на свої місця і поставив мене в шерег моїх колег-однокласників. Треба сказати, що в музичних школах кількість учнів у класі була невелика, чоловік 12—14, що дуже поліпшувало засвоєння і загальноосвітніх дисциплін. Все ж таки це були елітні класи, і уваги дітям приділялося багато; хоча гуманітарні і технічні науки не викладалися так уже доскіпливо, як в середніх школах, однак величезна кількість випускників музичної школи потім вступали не лише до консерваторії, але і в технічні, і в гуманітарні вищі учбові заклади дуже легко, бо вони мали якісну загальноосвітню підготовку. Треба пройти десь 6 уроків по загальних дисциплінах, потім по спеціальності пограти, а потім треба було ще пограти на фортепіано, треба ж було ще і домашню роботу виконати, тобто практично вільного часу відтоді в мене не стало геть. А для дитини це, до речі, не так і легко. Ну, ще ж біда була, що вдома неможливо було робити домашні уроки. Приїхавши зі школи, пообідавши, я сідав на трамвай і знову їхав у ту ж саму музичну школу, аби надолужити те, що я втратив через відсутність перших двох років навчання в музичній школі. Бо хто собі уявить багатодітну сім'ю, де більшість дітей вчаться, кожний сидить у своєму кутку, готує свої якісь уроки, а тут ще один із домрою почне теленькати, то це, звичайно, буде вже повний рейвах. І мені довелося їздити в музичну школу щодня двічі, аби мати нормальні умови, щоб вдосконалити майстерність і виконати домашню роботу по спеціальності. Я міг би, звісна річ, вилізти на горище, але там можна було нарватися на невдоволених сусідів або і дворових хлопчиків, для яких музикування — це була річ повністю незрозуміла. Тож бувало, що матері за другим разом доводилося їхати і забирати мене зі школи, бо це вже ж було пізненько. І от багатодітній матері, в якої було неміряно щодня вдома клопоту і мороки, доводилося ще витрачати час на оці мандри через все місто, щоби зі

спокійним серцем забрати зі школи свого синочка. Школа давала професійну підготовку, яка базувалася на класичному репертуарі, часто може й незрозумілому для близьких, плюс колосальна кількість додаткових базових вправ, щоби майбутній музикант міг добре засвоювати класичний репертуар.

Слава Богу, що сім'я моя не вимагала од мене, щоби я перед знайомими чи гостями за столом десь демонстрував свої музичні здобутки або, наприклад, закомпанував до їхнього співу, як це водиться в сім'ях, щоб продемонструвати таланти сімейні і, як вченого папугу, дитину виставити; ні, цього не було. Іноді я показував на сімейному колі, «на худраді», чого мене ще нового навчили, але моя родина якось берегла мене від дешевого популізму.

Якщо був я колись непоганим хатнім помічником, то тепер з мене вже стало менше користі для сім'ї, тому що я геть не мав вільного часу. Ясна річ, коли вихідні або канікули, то тоді я цілком належав самому собі, міг навіть і в футбол поганяти, і взагалі перейнятися всім тим, чим хлопчача душа жила.... Але це буде попереду, а тим часом була лише виснажлива робота, особливо перший рік, коли мені треба було наздогнати своїх більш тренованих однокласників. А здійснювати це довелося на інструменті дуже низької якості, домра моя — це була така «сов'яча» фабричка, і лише аж у 5-му класі Бендерський виявив увесь свій дипломатичний хист і умовив моїх батьків — головним чином мою матір — купити мені інструмент майстровий, тобто інструмент для соліста.

І от із Москви, матері інструментів російських, привезли мені домру майстра Любимова, це на той час були шалені гроші — 120 карбованців, що набагато більше, аніж місячна зарплата мого батька, і сім'я одірвала од себе такі значні кошти, аби їх улюблене чадо, їхній вундеркінд міг зростати музично. Та в батька зарплата була чи не вдвічі менша, в нього зарплата була, у сторожа, десь карбованців 65 тоді. Вже деякі гроші мама відкладала, які вона невідомо як збирала. Все, що було накопичено, усі статки — все пішло на цей більш-менш якісний музичний інструмент. Ця ж музична ідея змусила нашу сім'ю з часом купити і радіолу, теж не дешева забаганка, але радіола дозволяла слухати ту музику, яка була потрібна для музичного навчання, можна було на ній крутити платівки, яких тоді було випущено вже чимало.

Все-таки початкова музична освіта тоді була досить схоластична, треба було мати величезний ентузіазм і посидющість, щоб серед нескінченних гам, серед етюдів бачити світло; це вже зараз, слава Богу, в музичних школах застосовують програми, що заохочують дитину ігровими вправами, які зацікавлюють уяву дитини, а тоді була проста «довбанина». Але мене навіть розрізнені звуки непоєднувані — і то вони захоплювали, тому що саме по собі звучання було для мене чомусь чарівне, і воно просто заворожувало.

В мене було ще одне величезне захоплення, яке давало можливість трохи відпочити від невпинних музичних тренувань. У нашому дворі жив один хлопець, набагато старший од нас, і от йому забагнулось, бо він вправно володів футбольним м'ячем, створити із наших хлопців дворову футбольну команду. Тренування були не просто гра, «мотанка»; він запроваджував програмні тренування з м'ячем, кульбіти і якісь такі різні фінти-хитрощі, і ми їх опановували. З нас вийшла доволі сильна дворова команда, яка вигравала у багатьох

інших на футбольних змаганнях. Це — було єдине щастя для мене, не мистецьке, а чисто хлопчаче, яке належало дитині. І всі ці вправи-викрутаси: зупинка м'яча, обробка його, фінти і удари правильні — це все доводилось нам робити, між іншим, босими ногами, що вимагало додаткової вправності і майстерності, але ми залюбки оволодівали цією хитрою наукою.

Потроху мене почали залучати до концертів, я вже почав виступати. Ми на оглядах музичних шкіл разом з Крисою, Которовичем та Єреським їздили не тільки по Львову, але і в столицю — до Києва, і це було велике визнання. І хоча ми грали на різних інструментах, однак уже були визнаними у своїй галузі майстрами.

Все почалося з того, що в школі у нас був постійно діючий конкурс, де ми робили не показуху, а просто мусили задемонструвати те, чого навчилися, і показати своє вміння перед своїми колегами. Що, до речі, дуже нас піднімало і підбадьорювало, ну, а потім вже кращих відбирали на конкурси в столицю чи ще кудись. Оце постійне творче життя в конкурсі, фестивалі, невпинному концерті — дуже, дуже додавало снаги.

Я добре пам'ятаю, як отримав перший свій приз — бюстик композитора Глинки, приніс його додому і поставив на видному місці.

І хоч я вже репрезентував школу на фестивалях і конкурсах, але в школі ми жили нормальним хлопчачим життям. В моєму класі було багато гарних дівчат, а іншому класі — ні, і от хлопці з того класу весь час залицялися до наших дівчат, що створювало деякі суперечки. Були в нас і внутрішні шкільні футбольні змагання, і тут я міг показати всю класність, яку мав, витренувану у дворовій своїй команді, та навіть не команді, а я сказав би — секції. І хоч у них був клас старший, дужчий, мали вони великі переваги, але у футболі ми не піддавалися, завдяки внутрішнім резервам і деякій майстерності футбольній, бо я ж «гами»-фінти у дворі гарно був відпрацював. І це було доброю релаксацією, тому що навчання в музичній спеціальній школі — це тяжка праця до повної знемоги, до повного виснаження, це такий тренаж, який тримає тебе в постійній напрузі і в височезній мистецькій формі.

Свої справи в школі я закінчував аж о 23-00, тобто вже вночі, — ну яка ж нормальна дитина витримає, якщо це не майбутній музикант? Школа націлювала на професійну працю, і все було сконцентровано на тому, щоби потім вступити у вищий музичний учбовий заклад, — в консерваторію. Це було законом для нас. Ми розуміли, чого це вартує в житті і що треба зробити все, аби здобути цю високу мету, а не лише осягнути. Мало хто не вступав після десятирічки до консерваторії, це був торований шлях, з якого звернути було вже практично неможливо, бо спеціалізована школа давала солідну підготовку, навіть в училищах музичних такої не давали. В нас найбільша увага звертала ся саме на виконавську майстерність і робилося все, щоби дитина на сцені концертній відчувала себе вільно, натхненно і, звичайно, щоби вправно володіла інструментом. І от що цікаво, що на всіх оглядах і фестивалях, де грали піаністи, скрипалі, віолончелісти і домристи, — всі учні почували себе рівними, ніхто не ставив себе вище, бо, власне, на цих конкурсах змагалися, в кого прозвучить краща музика, хто виявить себе кращим музикантом. Наприклад, якщо музика є в сопілці і є в величезному органі, то це не значить, що сопілка меншовартіс-

ний інструмент, тому що і на органі можна зіграти огидно так, що музики там ніякої не буде.

Ці виступи дозволяли дослухатися до звучання у виконанні на інших інструментах, адже твори, які ми виконували, часом збігалися, отже було цікаво для всіх, як змінювалися музичні твори в іншому аранжуванні. І саме оцей величезний рій музичний, яким був наш увесь клас і вся наша школа, дозволяв мені, мабуть, вперше зазирнути в оркестрування майбутнє, і це було дуже цікаво, тому що в класі, де навчаються на різноманітних інструментах, в межах одного класу оркестром вони ще не стають, але підсвідоме прагнення цього присутнє, певно, в кожного школяра.

Ці бажання ще й базуються на тому, що от, наприклад, ми могли класом грати однією командою в футбол, але не могли грати оркестром, хоча ансамблеві форми навчання існували. Бажання об'єднати весь клас, всю школу в один великий оркестр мене не полишало. А тим часом в наших школах академконцерти і екзамени ми здавали всі разом, і могли слухати наш оркестр розрізнений — і це теж породжувало бажання звести все докупи, всі ці звучання узгодити. Вже тоді спільна музика починала в мені звучати дуже сильно. От би об'єднати усі музичні школи в один оркестр, та і весь білий світ музичний об'єднати в один колосальний оркестр, щоб все забриніло разом!

(Ми пишаємося з того, що деякі великі області мають спеціалізовані музичні школи, де можуть навчатися навіть приїжджі діти і жити в інтернатах, але якщо подумати, то як же цього все-таки мало на всю нашу музичну, співочу Україну. Якщо додати, що у великих містах, наприклад, в Донецьку, Харкові і в багатьох обласних містах немає спеціалізованої музичної школи. Фактично зараз лише Київ, Одеса і Львів мають спеціалізовані школи з інтернатською формою навчання, і оце все на всю Україну).

В усіх спеціалізованих школах класу вокалу не існувало тоді, ну і зараз, певно, не існує. Тобто найпоширеніший в України засіб музиковідтворення — спів, який не потребує інструментів додаткових, у школах іноді застосовується як додаткова дисципліна. От в багатьох музичних школах є хори, але навчання вокалу українському, національному треба запровадити негайно в усіх музичних школах, і спеціалізованих також. (Не завадило б і по всіх загальноосвітніх). Бо співакам молодим шлях тільки один — самодіяльність, а через неї потім прориватись на професійний терени, скажімо, в консерваторію.

Дивна така річ, отой музичний космос Трибугівки, де різні кутки могли звучати нарізно і сходитись потім в один велетенський хор-оркестр, чомусь не здійснювався у високій тій музичній школі, в якій мені довелося вчитись. Це мене мучило, воно прагнуло якось реалізуватись. Але яким способом це зробити тут, де немає диригентського відділення? І засадам аранжування в музичній школі чомусь не вчать.

Хоча б теж було непогано, щоб і майбутні теоретики музики могли учитися в музичних школах, і навіть майбутні диригенти та керівники ансамблів. Таку спеціалізацію слід би було запровадити, звичайно.

У школах тоді була лише гра в ансамблі, але це було дуже мало, адже численні об'єднання музикантів (домра і скрипка, наприклад) разом не звучали. Ми

юді бавилися, щось влаштовували таке на зразок капусника, коли об'єднували наші зусилля, але все-таки вся наука в школі була спрямована на навчання виконавця-соліста, виконавця-індивідуаліста.

А тим часом єдналися ми по інтересах: хто у футбол, хто за прочитаними книжками, а головне, що нас об'єднувало в школі, — це кохання, бо закохувалися ми тоді дуже часто. Сам Бог велів, певно, у школі, де звучить музика і де колосальна спільна душевна і духовна сила, то щоб там була й велика кількість закоханих.

...От буквально нещодавно випускники нашої школи зустрічалися і почали пригадувати, хто в кого був закоханий. І тут, раптом, виявилися несподівані речі, що стільки було почуттів, про які не здогадувалися навіть ті, на кого ці почуття були скеровані. Дуже прикро і жаль, що в той час ми не могли одне одному не те що освідчитись, а навіть хоч якось натякнути на ті святі почуття, які буяли в наших переповнених емоціями душах.

Нещодавно наш оркестр приїхав на гастролі у Львів, і весь клас — до єдиної людини — зійшовся. Ми зібрались там, де колись вчилися, то це було фантастично, тому що кожен пройшов колосальний життєвий шлях, мав великі здобутки, і коли ми одне одного побачили, то очам своїм не вірили, що оцей-от клас увесь отакий, як і був колись. Треба сказати, що зібралися всі тому, що в нас така була традиція: ми через кожних 10 років всі до одного зустрічалися.

Усі ті, хто так і не зіграв спільним оркестром.

А зараз, коли ми зустрілися, то вже між нами не було найголовнішого нашого однокласника — нашого класного керівника Володимира Уляновича, і це вже була непоправна втрата для нашого нездійсненого оркестру. Єдине, що вдалося реалізувати з тих поривань, то це те, що в моєму оркестрі грала моя однокласниця, скрипалька Люба Чайківська, — ото і все, що нам удалося реалізувати з цих спільних колосальних зусиль, які протягом семи років відбувалися під одним дахом. Іще один чоловік грав, тільки не з мого класу, а із того класу, де вчилися Которович і Криса, — це флейтист Петро Гусак. Він потім в Національному оркестрі народних інструментів України грав на сопілці. Це для одного оркестру багато, коли хоча б двоє однокласників в ньому сходяться. Так от, Петро Гусак зараз директор музичної школи тут, у Києві, а Люба Чайківська професор, вона викладає у Львівській консерваторії.

(Треба сказати, що коли починався оркестр народних інструментів, то в першу чергу я поїхав до Львова і там взяв найкращих музикантів, які і склали ядро оркестру. Хоча це, звісна річ, не були однокласники. Дехто із моїх однокласників так і викладають в тій же музичній школі № 1. Усі з мого класу стали потужними професіоналами-музикантами).

...А тим часом у Київ ми, львів'яни, потрапляли на дитячі конкурси. Я пам'ятаю, як я приїхав до Києва в перший раз. От уявіть собі, я вийшов з Київського вокзалу, який стоїть на горі, а переді мною розкинувся неосяжний Київ: і оці бані Володимирського собору, і будинки панорамою постали, — і я в Київ закохався з першого ж кроку по ньому. Грали ми у консерваторії, великому і малому залі. Чоловік 7 нас тоді приїхало, ядро музичної школи. Це була зима, холодно

дуже було в Києві, і якраз тоді починали метро будувати, — отакі-от історичні віхи. Ми ходили по Києву і бачили велетенські мости через могутню ріку, бачили, як міст новий будується — міст «Метрополітен».

Оселився я в сім'ї мого улюбленого викладача Бендерського, бо він був киянин спадковий, і сім'я його тут лишилася, а він по закінченні Київської консерваторії був направлений працювати в музичну школу до Львова. Інші музиканти жили в гуртожитку консерваторському. Але ми разом побачили Оперний театр, послухали оркестри і концерти, які у Львові були для нас недосяжні.

Пристрасть відвідувати великі концерти в мене була ще зі Львова дуже стійка, мало того, ця любов до музики ще більше утвердила нашу злагоду в сім'ї. Ми всі разом спочатку слухали класику з радіоли, а потім потроху почали відвідували у Львові усі видатні, значні концерти. І хоч із моїх братів і сестер ніхто музикантом не став, але вони мали дуже солідну слухацьку підготовку. Мати не ходила по цих концертах, бо вона часу не мала, в багатодітній сім'ї роботи вистачає, батько також не ходив, бо він був чоловік стриманий і спостерігав за моїм музикуванням наче здаля, але це була дуже хитра стратегічна лінія, тому що я весь час відчував на собі його недремне око. І я остерігався його осуду, якби я, скажімо, не виправдав його сподівань. Пригадую, що замолоду батько боровся проти музикування матері, яка дуже любила співати, то я так відчував, що ця осторога могла торкнутися і мене, і тому я робив усе можливе, щоб батько ні разу не розчарувався в мені.

Взагалі в мого тата була така лінія педагогічна: він ніколи не силував, чим і кому треба займатися, він лише спостерігав, щоб кожна його дитина за своїм уподобанням обирала собі освіту, але вже якщо дитина обрала, то вона мусила бути в цьому плані професіоналом. Оце вимагалось, і чи ти гуманітарій, чи технар, але щоб усе це було на найвищому рівні навчання. Тому що тато чудово розумів, що діти в нього всі здібні, але вони геть не однакові.

І коли мої брати і сестри ходили на концерти симфонічного оркестру, єдине, що мене трохи бентежило, — от вони сидять, слухають музику, прекрасну і високу, а в оркестрі немає жодної домри, на якій грає їхній талановитий брат. Чому це так? Мені дуже хотілося, щоб був такий оркестр, де б оця домра звучала в повноцінному складі. Для мене не існувало поняття престижності музичного інструмента, на якому я граю, але все-таки хотілося, щоб цей прекрасний інструмент домра з таким трепетним ніжним звуком звучав і у великих симфоніях. Ну звичайно, мучило мене й трохи інше, що, наприклад, я знав відомих виконавців — піаністів, відомих у всьому світі скрипалів, а от чи були такі супервідомі виконавці домристи? Якби справедливість існувала, то мусили бути і такі, тому що домра проникає в людську душу не гірше, ніж будь-який інший визнаний сольний інструмент.

Треба сказати, що саме в оркестрі народних інструментів домра тоді була найперший інструмент, як скрипка — в симфонічному, однак на той час усі оркестри народних інструментів були винятково російськими. Навіть в цих російських народних оркестрах все-таки звучання були непогані, і навіть дуже непогані. І коли мої сестри і брати відвідували саме такі концерти, то там вже я міг трішечки задерти носа, тому що на першому плані звучала, звісна річ, лише домра, навіть не балалайка.

А тим часом мене часом гіпнотизував звук власної домри, тому що він викликав у серці величезний щем. Цей звук подібний до бриніння святих почуттів любові в душі, мені здавалося, що найкращі почуття людини — відбуваються лише в отаких вібраціях. Недовго мені довелося випробувати свою душу грою на домрі: закохався я в однокласницю.

Це було ще дитяче, несміливе, але дуже міцне почуття. Спершу тяжко було стримувати емоції і не показувати їх, бо все-таки ми, діти, не готові до великої любові, не знаємо, що робити з собою тоді. Звісно, в мене не було тоді мрій, скажімо, зіграти з нею ансамблем щось разом, я тоді думав, як би побути з нею, та ще посидіти поруч або просто пройти повз неї. Це було для мене велике випробування. Треба сказати, що взаємності ніякої не було, бо, певно, вона і підозри не мала, що я в неї закоханий. Але ці мої почуття дивовижним способом знайшли відгомін і взаємність в музиці. Першим це помітив педагог мій, він зразу відчув, що домра в мене забриніла якось по-особливому, не так, як раніше. Дивно те, що не лише домра, але вся музика навколо мене зазвучала якось інакше, — я вже інакше чув і своїх колег, і на концертах оркестрових я вже інакше відчував музику: вона для мене значила вже трохи більше, ніж раніше, трохи інше, трохи глибше.

А найголовніше, що почала в мені бриніти моя нова музика, своя власна, свої власні почали пробуджуватися музичні фантазії, поставати перші такти. І мене це дивувало: звідкіля ж воно раптом береться? Треба сказати, що безпідставних музичних фантазій в мистецтві не буває, для цього потрібен якийсь сильний поштовх. У творців народних пісень це теж починається з почуттів; як людина вражена якимось почуттями, то музика починає линути з душі, незнана, нечута, і виливається потім у словах, і виливається у спів або, наприклад, в сопілку.

Ще додам, що в музичній школі ми опрацьовували величезний комплекс музичних дисциплін. Ми вже знали гармонію, сольфеджіо, і нарешті настав такий час, коли всі ці знання і здобутки почали переформовуватися у власні творчі поривання. І всі ті 250 тисяч українських народних пісень — вони теж не виникли без науки, тому що кожен, хто вигадував нову мелодію в народі, мав колосальну музичну школу співань. Кожен із творців народних мелодій співав і чув спів щодня не менше, ніж ми, учні професіональних музичних шкіл. Перебування в музиці людей було безперервне, і то була велетенська народна школа музична, яка спонукала до творення і вигадування нових і нових народних пісень.

Україна — це така країна, де незліченна кількість почуттів буяє межи людей взаємних, і нерозділених, і незнаних. Їх так багато, що вони єдине де можуть реалізуватися повно, так це в народній музиці і народних піснях про любов. Скільки українці мають таких? Та жоден народ взагалі стільки пісень не має, як тільки один український народ лише про кохання їх створив.

І от дивовижно, коли вже одгуділа школа, одгуділо навчання, і ти сідаєш у трамвай, і пізно, під 11-ту вечора, сам їдеш у цьому трамваї, слухаєш коливання, ритми-хитання складні трамвайні, відгомін великого міста, і раптом незважаючи на велику втому — починає поставати музика твоя. Ти вже чужими

вправами і чужими мелодіями настільки пересичений, що реакцією на ці зусилля починає проростати власна музична тема, власна музична фантазія.

Це мене так захоплювало, що саме в трамваї, верстаючи довгий шлях додому, шлях на волю після того, як ти вже всі свої обов'язки музичні виконав, раптом з'являються потреби нові музичні, особисті, які постають із власної душі. Чому в трамваї? Тому, що як прийдеш додому, то музика не звучатиме, там захоплює вихор сімейного буття. А їдучи на самоті в трамваї, ти лишаєшся сам із собою. Величезне відпруження після попередніх зусиль раптом виливається в якусь чарівливу музичну тему, яка не просто в тобі звучить, а починає преходити в музичну форму і навіть у поєднання цих форм. У тобі постає оркестр, спочатку ансамблево, спочатку деякі інструменти підхоплюють цю тему, але це було чарівно, це був подарунок долі за всі ті напруження, які протягом кількох років ще з початкових класів нарешті почали проростати власними пагінцями в душі. І всі твої колосальні зусилля в якусь долю секунди, раптом проростають у свою музику, і оці форми, які зразу ж починають діяти за оркестровими вже законами, вони починають тебе зачаровувати і заколисувати у вечірньому трамваї. І ти робишся творцем і музики, і трамвая, і Львова, і Всесвіту.

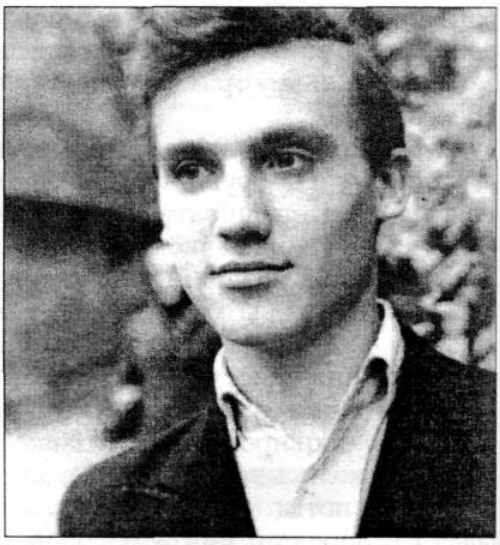
Музикант вигадує оркестрову музику, не адресовану конкретно до якогось персонажа чи до групи близьких людей. А в селі живучи, вигадавши пісню, ти можеш її десь проспівати і знати: сприйняли її чи не сприйняли, тобто здав ти іспит чи ні, ти однаково одразу ж можеш її реалізувати. А людині, в якій бринять оркестрові звучання, — ще треба довгий шлях через аранжування, через клавіри, через оркестровки довести це діло до виконання, до оприлюднення, і цей шлях набагато довший і складніший. Ці композиторські форми, оці темброві звучання оркестрові, всі ці фарби, які починають в тобі раптом спалахувати, і ця поліфонія, складний і тернистий шлях її, — але вона виникала одразу, і не було думки про те, що, от скажімо, треба цю тему зафіксувати, записати, і, можливо, колись вона зазвучить для всіх, чи прославить, чи ославить тебе.

Це вже потім я зіткнувся з композиторською працею. Мені як керівнику оркестру народних інструментів на радіо дали завдання написати для конкурсу в Братиславі, для конкурсу фондових записів, музичний твір для кобзи з оркестром. Я зрадів, і думаю, от зараз використаю всі ті колишні набутки, і раптом бачу, що їх нема. Зникли. І от я ходжу порожній, і нічого в мені нема, але я знаю, що ця музика десь іще стереже мене, що вона рано чи пізно прорветься. Коли це трапиться, не знаю, але настроєний на цю музику я ходжу і очікую, і в мені накопичується енергія, і я вже сер'йозно думаю, чи не поїхати ж мені до Львова, і не сісти ж в той же само 7-й трамвай, зрештою, то може б і вирішилася моя проблема. Це ритмічне погойдування трамвая... До речі, хода трамвая має дуже багато ритмів складних, поліфонічно поєднаних, різних синкопів додаткових, тому що львівські колії, які ідуть через бруківку і мають багато зворотів, створюють надзвичайно різноманітний темпоритмовий візерунок.

А тут, вже в Києві, тут у мене такого підпертя не було, а був тільки один я, і мусив сам із своїх вібрацій і коливань збудувати те, чого ще ніхто, ніколи і навіть я сам ще до того не чув. Я весь час ходжу, про це думаю, а от сяду за стіл,

візьму нотний папір, а нема нічого, нуль, пусто. А термін чітко окреслений, треба ж здавати вже, час скорочується. Відчуваєш, що ця тема, яку ти очікуєш, вона все-таки визріває в тобі, але ще не втілилася в якусь форму, і ти знаєш, що тебе вже починає щось переповнювати. І от наступає такий момент, якась дрібниця, якийсь поштовх, і, раптом, все зрушується з мертвої точки, і починає звучати на всі голоси, і ця музична тема починає дуже легко і просто фіксуватися на нотному папері. Це відбувається так зненацька! От як той селянин ходить, оре землю, сіє і довгий час паростків нема, і раптом, в один прекрасний момент він виходить і бачить, що все поле зазеленіло пагінцями. Проріст швидко іде вгору, росте, і радує око оцей прорив на білий світ, постава-ння нових стеблин, яких ще земля не знала і не бачила. Може в інших композиторів це по-різному відбувається, а от в мене завжди такий шлях: якщо проростає власна музика, то вона обов'язково проходить кілька попередніх етапів «позавідчуттєвих», — тобто я знаю, що воно вже десь є, але воно абсолютно спочатку ні в чому певному не виявляється. От як зернина під землею, яку ще не видно, але вже зрозуміло, що вона таки проросте обов'язково. І раптом проростає, і знаходиться її форма, і знаходяться межі, і знаходяться рамки, в яких ця музика починає існувати, ідучи з тебе. І ти повинен все це втиснути в дуже вузькі межі паперового аркуша, відкинути все стороннє. До речі, я і написав цю річ для Братислави, і на тому конкурсі в Братиславі отримав міжнародну премію.

Віктор Гуцал. Літа молодії.



...А тим часом, коли я ще учився в музичній школі і їздив львівським трамваєм, я зрозумів, що хочу написати велику річ, справжню велику симфонію, — я хочу написати музику до поеми Лермонтова «Маскарад», такої строкатої і розхристаної по структурі. І мене абсолютно не переймало те, що багато композиторів до мене вже створили такий твір, а от мені хотілося «Маскараду» власного. Незважаючи на те, що й Хачатурян доклав свої руки до цього, і багато інших славетних майстрів, а мені хотілося своїх відчуттів оцього поетичного твору.

Так-так, тому що ми вивчали його в школі, то, можливо, не саме його хотілося, а хотілося власного, особистого маскараду, отої загадки, де ти можеш переодягтися в чужу безпечну машкару і виявити свої почуття людям, ті почуття, на які ти не наважувався відкрито. Ця завуальованість почуттів, яка може спалахнути в яскравих формах, найкраще може відбутися лише в музиці. Вихід на весь світ, ти стоїш на шкалі іншій, чужій, тебе ніхто не пізнає, а все

навколо тебе відбувається так, як хочеш ти. Бо маскарад — це особлива музика, це та музика, в якій найсвятіші почуття любові починають прориватися в найшаленіші вияви її, у найпекучіші ревнощі, у карнавал, який створює навколо тебе ту загадковість, яка дозволяє вибухнути людині найнелюдськішими, найжахливішими почуттями, спонуканими до вияву, якщо на цьому карнавалі, зрештою, ти будеш зайвий. Було бажання створити таку музику, — а творитися тоді, в школі, вона ще не могла, були тільки якісь фрагменти, якісь спалахи музичних тем. Зрештою, як і сам маскарад, поставали лише якісь маски, під якими ховаються істинні музичні теми й істинні мелодії. А найбільше — багатоплановість маскараду, ось що головне було, різне звучання, різна драматургія, яка несподівано зливається в будь-яких несподіваних мікстах-поєднаннях. Маскарад дає можливість відчути оркестрове звучання, одразу і мелодію, і баси, і все зразу в готовому вигляді, ось які він давав можливості. А особливо примхливий ритм мерехтіння масок, які то скупчуються, то розбігаються, то замінюють одна одну, то мчать повз тебе дивовижним танком.

Найщасливіші моменти були, коли ми вдвох з мамою йшли на город. На оцій дорозі, де ми були наодинці і окрім нас нікого не було, я мамі почав одкривати душу і розказувати про ці свої задуми. А треба сказати, що мама завжди, коли ми йшли разом, мене розпитувала: ну як, що, як я живу, які в мене нові відчуття, які нові примхи. Їй було дуже цікаво, як я потроху зростаю, розкриваюсь. І тут я їй почав розказувати про Лермонтова, про «Маскарад» і про ту музику, яку хотів би зробити я, малий домрист. І я знав, що мама зрозуміє мій «Маскарад», тому що мама розуміла багатьох абсолютно чужих людей, які їй приносили свої різні розповіді і свої переживання, і я знав, що вона точно зорієнтується в цих моїх пориваннях і підкаже, можливо, як їх краще згрупувати. А ще я знав, що в будь-якому випадку я для мами буду як розкрита книга, по якій вона читає те, чого я ще сам там прочитати не годен. І от я їй розповідаю про те, що я хочу зробити, а вона мене підбадьорює, що зробиш це, якщо навчишся панувати над усім цим, тоді тобі це буде легко. Вона казала:

— Ану бо, давай, давай роби, ану пробуй, і воно прийде потім потроху або прийде зразу, — і ми йшли такі щасливі, що в нас було душевне єднання, що між нами нема ніяких загадок, і йшли до того городу, на якому вже все починало проростати, і йшли до своєї землі, яка таїла в собі ще безліч урожаю, ще безліч років підряд вона мусила плодити небачену ще городину. І мама мені казала: — Напевне, напевне, ти коли-небудь це зробиш, синку.

Вона відчувала, що ця музика в мені була більше підсвідома, аніж свідома, що я ще не здатен повністю виявити її і зреалізувати. Єдине, що вона могла, це підбадьорити мене, вона розуміла, що дитина, — це такий пагінець, в якому все є для щастя, все що захочеш, а щоб воно якось впорядкувалося і виявилося органічно і закінчено, то дитина на це не здатна в перших спробах. Бо коли в дитині є такий прорив, то їй вже здається, що вона все зробила, що вже це здійснено; воно вже готове. Насправді ж до того ще багато треба докласти зусиль, аби воно повністю завершилося.

...І зараз, уже будучи зрілим маестро, дуже часто доводиться вночі почути готову розкішну музику... І починаєш повільно прокидатися, і відчуваєш, як вона повільно забувається, доки ти прокидаєшся. От її нема, ти пам'ятаєш

тільки відчуття тієї музики, яка в тобі бриніла. Так от це і є ті самі відчуття, які тоді, скажімо, в мені, дитині, надто сильно вирували, і мені вже тоді здавалось, що це, власне, музика і є. І от прокинувшись, ти починаєш шукати ту музику, а не можеш її і пригадати. Ну ти ж знаєш, що вона існує, що вона присутня десь в тобі, де ти ще не можеш її звідти вичерпнути. А головне, що ти пам'ятаєш точно, що вона була геніальна, надмузика, і щастя, що ти нею володієш, в тобі вона вся, а щоб її викристалізувати, то для того потрібні величезні етапи і конкурси власних зусиль. Відчуття музики є абсолютно конкретним — а сама музика ховається од тебе.

Це як нерозділена любов, коли ти не знаєш, як освідчитися, як показати своїй коханій, що ти маєш до неї святі почуття. Вони в тебе є, а як підійти і зробити ці почуття взаємними? В тебе нема ні сили, ні досвіду, є тільки якась паніка і страх перед оцими своїми почуттями, якщо ти їх висловиш, якщо ти освідчишся.

І от композитори — це ті люди, які не бояться і вміють освідчуватися у своїй любові до всього людства, тобто до величезної кількості слухачів або радіослухачів, і вони точно знають, як це зробити якнайкраще.

Людина має величезну силу різноманітних полів енергетичних, і коли вони всі збурюються, коли вони всі оживають і починають бриніть, то, володіючи ними, вона стає інакшою. А от як всі поля виявити в якусь конкретну, уже в абсолютно завершену форму існування, як довіритись не лише самому собі, а бодай хоч одній сторонній людині цією музикою, то це вже проблема. Ну звичайно, добре коли є мама, якій можна довіритися хоча б в цих намаганнях про освідчення іншим людям. Страх перед тим, що твоя однокласниця, в яку ти таємно закоханий, якщо ти зробиш хоч якийсь крок, а вона цього не зрозуміє, то страх перед цим кроком набагато більший, ніж бажання здобути її взаємність. І ще ця музика, яка звучить в тобі або звучить вночі, вона конкретно є, а вранці лишає тільки величезну загадку про себе, яку ти потім намагаєшся розгадати так само, як почуття до однокласниці, які складають для тебе загадку, тому що ти ще зовсім ними не керуєш, немає ніякого досвіду володіти такими почуттями і дати їм хоч якийсь лад. Дати раду не тільки їм, але й собі. Це як у казці: ти знаєш, що заволодієш безсмертними скарбами лише тоді, коли знайдеш чарівну квітку, знайдеш цвіт папороті. Ти знаєш, що все це є, а тобі не вистачає лише купальської ночі, коли ти знайдеш те місце, де один раз цвіте та чарівна квітка, яка тобі раптом розкриє всі підземні і наземні таємниці. Звісно, можна оцю музику, що сниться уві сні, пригадати, якби вона снилася під якийсь сюжет, а мені музика вночі, коли сплю, сниться без сюжету, просто сама по собі. Вона сама по собі є і формою, і змістом, і сюжетом цього сновидіння, вона існує в такому звуковому варіанті. Ну, скажімо, відеоряд — він теж цілком музикальний, це щось на зразок світломузики, яка теж зафіксуватися не здатна, бо нема такої відеокамери, яка оці б видива могла твердо і впевнено перенести на якийсь матеріальний носій. Бо музика уві сні не є підкладкою під якийсь інший візуальний сюжет чи під якусь іншу структуру, вона в мене абсолютно самодоцільна. І є лише відчуття величезної радості, що ти чуєш її, що ти володієш нею, що вона у тобі. Це щастя бачити такі сни, коли все тобі з'являється в готовому вигляді, і ти доти існуєш в цій музиці, хоча і несвідомо.

лежачи у ліжку поночі, але вона з тобою, і відчуття щастя цього не покидає тебе, якщо ти і прокинешся, бодай ти ту музику вже і забув. Бо ти знаєш, що це не Вагнер чи Бетховен, а наснилося тільки твоє, власне твоє, і ти володів ним тоді, коли ти цього осягнути і усвідомити не міг. Оце і є, мабуть, щастя. І цей бземежний приплив піднімає тебе, охоплює тебе всього, є, триває, і раптом все зникає. Ти прокидаєшся, і тільки відгомін якийсь, відлуння в тобі того велетенського щастя, яке ти щойно спізнав. Звісна річ, якби я продовжував наполягати, апелювати до самого себе такого загадкового, то вона, покривджена цими зусиллями, може й повернеться. Але я прошу її про інше:

— Якщо я зосереджусь, то прийди до мене колись і в явному житті.

І вона з'явиться до мене, коли я вже буду з розплющеними очима, і з'явиться так, що я її дуже легко і точно зафіксую потім на нотному папері. Отже, поки цим володію, я не хочу експлуатувати ті підвалини, до яких ще не докопався, нехай це залишиться мені на майбутнє.

Бо композитори це такі люди, які дуже треновані бігти за тою химерою, що в них виникає. Вони навчені бігти і здоганяти її, і оволодівати нею повністю, і опановувати її у найконкретніших її виявах. І тоді все життя перетворюється на таку гонитву. Ти будеш весь час бігти, хапати, перетворювати і бігти далі, і зупинитися вже на цьому шляху чоловік не може, якщо цей чоловік композитор.

...А в тім часі, в моєму музичному житті єдина музична конкретність — це трамвай № 7, який ішов півгодини од моєї музичної школи, і от коли я в нього сідав, тільки він починав рушати, я відчував, як все це в мені рушає, і я заплющував очі, і ми разом із трамваєм і музикою гойдалися, їдучи через усі відлуння відгомону великого, прекрасного міста Львова.

Я пам'ятаю, як диктатора не стало, а у всій школі викладачі намагалися ходити чинно, виставили почесні караули, щоб ми не бігали і не сміялись, і хотіли нас загнати на такий маскарад печалі і скорботи, і як це не вдавалось, тому що діти є діти, і вони не могли зрозуміти, чого від них вимагають: чому це вони мусять бути понурими і нещасними? Незважаючи на велику суворість, ми все одно бігали, сміялися, верещали, як можуть це робити діти, яких ніхто не змусить від радісного щастя відмовитися.

Мої батьки реагували своєрідно, вони взагалі до влади ставилися якщо не байдуже, то приймали її, як якусь несвідому необхідність, але знали, що треба щосили намагатися робити все можливе, що дозволяється при певних теперішніх обставинах здійснити, тобто треба докладати максимальних зусиль в оцих пропонованих Богом обставинах, якщо навіть ці пропоновані обставини і не дуже сприятливі, однак вони мусять коритися. І смерть Сталіна на них не вплинула аніяк, вони знали, що будь-які політичні зміни не залежать від зусиль простих людей, мого батька і матері. Вони знали, що як не є погано, а треба сподіватися лише на те, щоби не було іще гірше, ото і вся була їхня життєва філософія, яка, до речі, була дуже дієвою, дуже добре допомагала виховати своїх дітей і добре впливала на оточення. Звісна річ, батько пам'ятав, яким він був гарним господарем до приходу більшовиків, і він чудово пам'ятав, чим він володів і що в нього одібрали. Однак, маючи таку велику купу дітей, виявляти свої істинні почуття перед ними — це значило наразити їх на здобуток того загалу,

який карав за крамольну ідеологію. Але тато і оця його стриманість... Коли ми бачили, що в якихось питаннях він раптом її виявляє ще більшу, ніж раніше, ми розуміли: саме тут десь і є правда. По його реагуванню на різні події ми мали істинний орієнтир, як і нам ставитися до них. Та й Сталіна не надто у Львові шанували, не так, як, наприклад, на Наддніпрянській Україні. Я не певен, що і в нашій школі була та почесна варта біля його портрета. У Києві ці почесні варти стояли по тижню, а у нас в нашій в музичній школі і взагалі не було. Були певні строгі моменти, наприклад, заборонено реготатися, але скорботного маскараду в нашій музичній школі не відбулося.

Тоді я мав ще іншу музику, теж дивовижну. Купивши радіолу, ми придбали платівки. Треба сказати, що наша сім'я купувала лише класичну музику, так потім цій традиції і не зраджували. От зібрали платівки усього Бетховена. Ми брали лише найвищуканішу класичну музику, і це мене тоді не дивувало. Зараз мене дивує, чому це мої брати і сестри, які дуже любили старі народні пісні і тогочасні популярні шлягери, ніколи не намагалися їх слухати в чужому, а не у власному виконанні, а в грамзапису — звучала в нас лише та недосяжна класика, яку проспівати було неможливо. Її відтворювала здоровенна, дуже гарна, ризького виробництва радіола, яка називалася «Октава». Скільки щастя вона нам принесла в сім'ю, скільки музики ми пропустили через неї у свої душі, сьогодні навіть і підрахувати важко. Значно більше, аніж за допомогою мого інструмента.

Деякі можливості домри і досі повністю не використані, адже вона має всі засоби до найвіртуознішого виконання будь-якого музичного твору. І саме вона тоді була для мене пріоритетним явищем. Під неї я осягав найвитонченішу і найвибагливішу музику, і міг опанувати її, і виконувати. В мене було, перш за все, бажання стати музикантом, опанувати музику, її відтворювати, стати виконавцем, щоби ця музика з моїх рук досконало звучала для загалу.

І це бажання народжувалося під невсипущу повсякденну присутність величезної аури міста Львова, його звучань. Зауважу, що я мешкав недалеко від вокзалу, там постійно бриніла потрясаюча шумова музика. Але звичайно, в першу чергу, музикальність в мені закладена була моєю сім'єю, тому що так, як звучала моя уся сім'я у повному складі, коли, скажімо, ми бралися до пісень, то такої радості і щастя музикування ніхто ніколи не міг би дати, якби і захотів. А потім все це дуже легко і органічно вилилося в спробах оволодіти вже такою класичною великою музикою через музичний інструмент. За цим інструментом стояли мої нові друзі і колеги, мої вчителі, і стояло велетенське світове музичне мистецтво. Найдивовижніше, що життя в цій музиці вже змінило мене настільки, що, скажімо, коли я йшов з музичним інструментом додому, а перестрівали мене мої найкращі друзі дворові і казали:

— Ану, Вітю, чогось нам злабай, — то я ніколи не показував їм того, що я міг би на цьому інструменті зробити, для цього потрібні були абсолютно інші, урочисті, обставини.

Музика не могла звучати просто так, заради якогось такого чисто хлоп'ячого азарту: або для того, щоб просто вихвалятися, або для самоутвердження, щоби всі бачили, що ти музикант. **Для звучання музики потрібні були святі причини**, на вулиці це було зовсім недоречно.

Поліфоніст № 1

Була ще одна музична дійсність до якої хотілось би частіше доторкатися. Але вона існувала не тут, поруч, задля неї доводилося бувати у Карпатах і мандрувати ними, там раптом ми чули неймовірно строкату народну музику, задля якої потрібні були інші урочисті обставини, — весілля або якесь інше свято, де музика могла литися вільно і безмежно.

З моїм другом Андрієм Зіньком ми сідали в автобус і їхали до його родичів у Сколе. Там була хата, ми в ній жили на горищі, і це було дуже романтично. Перші наші такі мандрівки ми робили, коли мені було років 12. Це була незвичайна дійсність, для мене нова і не менш дивовижна, ніж коли я вперше потрапив був до музичної школи.

Музика в Карпатах побутувала дуже широко і в безлічі її виявів. (Ця любов до мандрівок Карпатами і гуцульської музики збереглася і зараз. Якщо ми відпочиваємо, то намагаємося робити це лише в Карпатах, щоби знову з'єднатися з живою, народною інструментальною музикою в її природних виявах).

Слід сказати, що музику в горах чути далеко — скрипку, сопілку, цимбали, бубон. Щоби нам не заважали слухати, ми, начастувавшись, влаштувавшись десь недалеко і затамувавши подих, дослухалися до її живого творення, адже всі музики на весіллях мусили грати дуже гучно, багато і довго, і вони вдавалися до надто своєрідних, власних принципів імпровізації, які дозволяли їм варіювати одну мелодію на багато ладів, що викликало величезне задоволення як у слухачів, так і у самих оркестрантів. Ще тоді не було втручання в цей органічний музичний світ ані гармошки, ані, не приведи Господи, якихось електронних інструментів, цього тоді ще взагалі не існувало.

Та тоді ще навіть не було баянів у цих незайманих місцинах, це вже потім така мода пішла, що як не хор-ланка, як не якийсь ансамбль, так обов'язково баянний супровід. Звісно, це дуже зручний і голосний інструмент, який має свої можливості, але він аж ніяк не є для українців органічним. Зате спонукає співаків перекричати його, гучного, і дехто сприймає це за народний спосіб співу.

Органічна народна музика спирається дещо на інший інструментарій. І тільки згодом українська музична дійсність почала активно переінакшуватися надто темперованим звучанням. Треба сказати, що в Карпатах на весіллях не лише пісні співають, але й обов'язково запрошують і гарний ансамбль народних інструментів — троїсті музики, що дуже добре пристосований до того репертуару, яким володіють слухачі, які є водночас і хоровими виконавцями.

Я маю таку думку, що поліфонія більше притаманна виконавцям на Східній Україні, підголоски і їхні варіації тут більше розвинені, — а на Західній Україні спів більш орнаментальний, різнобарвний, але все-таки менш поліфонічний. Варіації в ньому є більш усталеними і детермінованими. Там, в Карпатах, спів

дуже суголосний із інструментальною музикою, там хори нагадують інструментальне виконання. Коломийки, козачки, гуцулки — все це абсолютно споріднене з інструментарієм. Там так: що співається, те і грається. А в нас на Східній Україні хорове народне виконання здебільше акапельно-поліфонічне. На Західній Україні побутує характерний ритм, і всі пісні набагато жвавіші, темпераментніші, вони мають трохи інший темп, аніж на Східній Україні. Ритм тут більш ускладнений, синкопований, що створює вибагливий, примхливий візерунок.

... То були стихійні, нескінченні чаруючі концерти. Все-таки для мене тоді переважало бажання опанувати класичну музику, то оця народна музична стихія, де не було жоднісінького виконавця з професійною музичною освітою, створювала абсолютно неповторний дивовижний органічний світ «несанкціонованих» звучань, але не надто усталених, екзотичних, до яких я не був пристосований ні теоретично, ні практично. Все це заколисувало і заворожувало. Мій друг по школі сам був скрипаль, то йому, звичайно, було більше чому повчитися тут, бо манера гри на народній скрипці значно відрізнялася від того, чому навчали його у школі. У місцевих виконавців часто траплялись дуже вишукані музичні інструменти, старовинні, ще від часів Австро-Угорської імперії успадковані, яким було більше за 100 років, і вони мали абсолютно досконалий звук. До речі, із села, з народу дуже багато потім пішло скрипок, які зараз звучать в руках професіоналів.

Ми все ж таки були тоді ще недосвічені школярі, і оця-от несподівана музика, не сказати б іграшкова, а ігрова, просто нас затягувала. Ці нестримні, невпинні синкоповані темпоритми були для нас незрозумілими, ми ж не могли осягнути генезу світової інструментальної музики. Вони якось спочатку не піддавалися аналізові через наш власний музичний досвід, а просто існували самі по собі, і їхнє усталене звучання приголомшувало, викликало неймовірний подив у нас — вихованців класичних сольфеджіо і гармонії, відмінників цих дисциплін. Все збивало з пантелику, бо тут же все було абсолютно навпаки, аніж як нас учили, але було довершеним — ось що складало нашу несподівану радість.

Хоча якщо подумати, то все, чим володіли ті самоуки, народні майстри, все зустрічається і в професійній музиці, але просто в іншому асортименті і наборі, і ці тональні зрушення і переходи — вони всі присутні у високій музиці, лише зовсім інакше використовуються. Бо як не кажи, а всі великі композитори черпали із рідного фольклору, і через власну музику уже несли ці звучання для всіх інших народів на Землі.

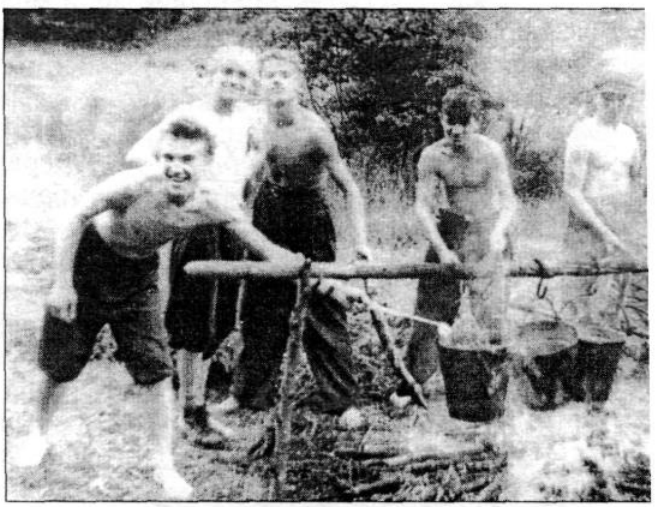
...Виникали в нас тоді бажання щось зіграти разом з ними, але музики сільські — це відокремлена каста, яка робить ту роботу, до якої ніхто сторонній не має права втручатися. Досить обмежене коло людей, які допускаються до того чародіяння. Дозволялося лише слухати; можна було підійти та ще трохи побалакати про музику, але щоб тобі дозволено було торкнутися цього дійства — творення музики, то про це і мови не було. Просто дивно було чути, як, наприклад, на скрипці, музикант застосовує засоби, які і я використовую на домрі, тобто гра не так смичком, а нігтем великого пальця. Або, скажімо, деревцем: дивовижно було чути й бачити, коли скрипаль бере смичок, повертає волоссям на другий бік і починає бити по струнах оцією дерев'яною частиною.

добуваючи доволі вишукані звуки, які могли слугувати для підсилення певних ритмів, а не мелодій. Бувало й таке, що музикант міг дуже гумористично зобразити своєю музичною картинкою навіть будь-якого гостя, присутнього на весіллі.

Така ритмічна структура дуже посилюється присутністю бубна, а також іще й бухала. Це бухало чіпляється через плече, а зверху воно мало ще й тарілку, на якій музикант «цвяшком» грає, а в мембрану б'є калаталкою. Цвяшик — це така пряма, але досить товста дротина, якою він завдає доволі акцентований і ефективний удар, а може бити ще й по тарілці малесенькою тарілочкою і вибивати абсолютно не знані до того синкопи. На мембрані він витинає головні долі, а там — такі орнаментальні, відбиває їх, наче вишиває, відповідно до того твору, який в цей момент виконується.

Ну а в бубнів техніка ще тонша, складніша — скільки є пальців, стільки і способів видобування звуків, треба додати ще до того калатало, яким завдають по мембрані, коли треба дужче посилити якийсь ритмічний візерунок.

Юнацькі забави — перший зліва Віктор Гуцал.



Дуже цікава в них сопілка. Коли вона входила до ансамблю, — то вона обов'язково була первинна, первувала, була завжди головною в цій грі. Якщо, скажімо, ще в ансамблі був скрипаль, то все одно він був вторинний, він більше вторував, аніж виконував сольні місця. Буває, що вони чергуються в цих ролях: то той, то той передує, однак сопілка завжди мала перевагу. Скрипаль мусив поступитися і давати повну свободу і пріоритет саме сопілкареві, от в чому фокус.

А найуживаніший в Карпатах інструмент дримба ніколи не брав участі в ансамблях, тому що він настільки слабкий, що його і не чути, але ансамбль дримбалів, який би міг легко утворитися із присутніх тут гостей, — то вже було б дуже складне завдання перед музиками, що значно збільшило би склад оркестру, не додавши при цьому відповідної ефективності.

Весілля — це ж цілий ритуал радості народної, починаючи від святкових маршів спеціальних, потім специфічна сцена зустрічі молодої, потім зустріч молодого, далі їхня здибанка — це все спеціальна музика, яка начебто для цього написана кимось. Ким?

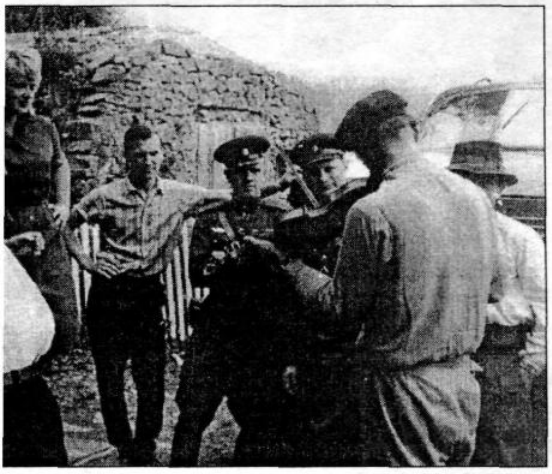
Вона творилася і вдосконалювалася від весілля до весілля і набула надзвичайно усталених форм. І в народі її знають і виконують залюбки, до речі, не

тільки ті, хто грає, а й ті, хто її слухає і доскіпливо вимагає, сказати б сучасною мовою, додержання певних стандартів.

Треба додати, що народні музиканти мають одну особливість, якою не може похвалитись на білому світі жоден професіонал, — це колосальна витривалість. Вони грають по кілька днів практично безупинно, і це треба все витримати; і вони можуть грати й не вгавати, бо це гуцульське весілля — воно не триває, як у нас зараз добу, це може тривати і тиждень, і вони грають доти, доки просто фізично не падають, але вони здатні тримати шалені «стаєрські» дистанції, надзвичайно пристосовані до цього. Манера гри, яка дуже темпераментна, все-таки виснажує оркестранта, в той же час вимагає і надзвичайного народного людського ресурсу. Але що поробиш, така професія, і саме ця їхня здатність особливо в повазі у людей.

Зауважу, що музикант на весіллі ще й зобов'язаний керувати святковим процесом, закликати, когось заохочувати криком і вигуками, додавати до загального співу обов'язково, до оцих своїх вокальних ритмічних візерунків, які підбадьорюють усіх учасників, аби вони мали снагу, свої якісь забарвлення-голосоутворення, що теж не додає йому сили, а, навпаки, відбирає. Потрібен цей посилений артистизм для того, щоб ще дужче впливати на присутніх. Музики не просто стоять або сидять собі і грають, вони ж рухаються безперервно, жестами і усмішками підбадьорюють оточуючих.

Грає народний музйка. 50-ті рр. XX ст.



Коли бажав заспівати хтось із гостей, стати солістом, тут оркестр мусив підладнатися під манеру цього соліста, незнайомого і незіграного геть з оркестром. Часто ці люди були набагато менше обдаровані, аніж музиканти, але ті мусили так інструментально підтримати, щоб їх солоспів видався органічним і артистичним. Не дивлячись на те, що він дуже різко міняє темп і тональність, оркестр одразу ж мусив відповідно якось підіграти, ніби це так було й замислено в «партитурі». Наприклад, забажали гості заспівати коломийку... А треба все-таки знати, що коломийка існує у величезній кількості різноманітних варіантів, то оркестр мусить моментально перехопитися на ту мелодію, яку пропонує виконавець-соліст.

Якщо уявити ту кількість симфонічних оркестрів, які мені довелося переслухати перед першою мандрівкою в Карпати, а тут осягнути одразу всю музичну народну стихію — для мене, непідготовленого, це було просто шоком. Ми в школі невпинно вивчали музичну літературу і мусили слухати величезну кількість оркестрових звучань із грамзапису. Ну, і по радіо тоді звучала велика

кількість творів оркестрової і класичної музики, і ми слідкували за радіопрограмами, вишукували з ефіру частоту, на якій цю музику виконували. І у всіх вишуканих концертних залах була яка завгодно музика, лише там нашої рідної української народної музики не було; якщо й була оркестрова, то тільки російська народна музика... Неважко собі уявити, яке враження справляла на мене та несподівана стихія — органічна, велика, жвава стихія народного музикування, такого ж екзотично незвичного, як і гірська, незвична для нас дійсність, як і побут гуцулів, що легко й весело жили собі поза канонами всієї тієї професійної тодішньої музики, якою ми тоді були зашорені.

Що сказати? У нас в школі навіть хору не було. Такий був наголос на індивідуальні виконавські заняття по профілю, що ми по три рази на тиждень займалися з педагогом по 45 хвилин, а це ж дуже велике навантаження. І ми якщо в школі співали, то лише на сольфеджіо. Там співали двома і трьома голосами, — а тут ми почули народний спів багатоголосий, багатотемповий, різнотемний, багатомелодійний. Сольфеджіо системно розвиває гармонійний слух людини, а тут у селі, здавалося б, відбувалося навпаки — все підкорювалося не правилу, а стихії всезагальній.

Але скажу відверто, що це мені сподобалося одразу з перших же нот, все мене моментально захопило, особливо цей незвичний колорит. На весіллі взагалі цікаво побувати, але я тут вперше побачив народний ритуал, що для мене був абсолютною новиною, — навіть усі люди геть по-іншому вдягнуті, ніж я звик коли бачити. Бувало десь на львівському базарі побачиш таку одяганку, а тут всі поспіль вбрані у вигаптуваний народний одяг. Все це діється на розкішній природі, яка теж для львівського міського мешканця є незвичною.

Природа! Це ж були ті часи, коли люди пили з річок воду безборонно, не остерігаючись хімізації. Ще тоді було органічне буття людини і в природі, і в музиці. На щастя, й досі збереглися в Карпатах ріки, з яких можна хоробро пити чисту воду. Ще й досі я їжджу на таку річечку, що називається Чечва. Легко і без застережень з неї можна напитися або навіть і набрати води, щоби зварити собі їжу. Мене дуже тішить, коли бачу, що всі люди беруть і п'ють воду просто з ріки, бо є ще така екологічна оаза, така екологічно чиста фольклорна дійсність, така само, як тоді — наприкінці 50-х років XX століття, в якій ми опинилися з товаришем. Вразила мене наша перша фольклорна вилазка, мандри у світ чистої, незамуленої народної музики.

З тієї поїздки я привіз додому до міста сопілку, це була ніби перша зрада домрі, тому що до того я не пробував грати, окрім фортепіано, на якихось інших музичних інструментах; а тут я здобув сопілочку, та мало того, ще й здобув і привіз деяку манеру гри на ній. Вивчився грати на ній я віддразу, бо, в принципі, ніяких проблем у мене не було з новим музичним інструментом; якихось особливих непорозумінь, скажімо, з пальцюванням, не виникало, — треба було лише почати, вивчити основи, а далі вже йде, музика уже сама лине, сама по собі тоді бринить.

Дивно те, що, закарпатська сопілка і карпатська від наддніпрянської нічим не відрізняються, тобто це такий універсальний музичний інструмент, який, мабуть, і в інших народах відмінностей особливих не має. Ну, наприклад,

кожен сопілкар робить отвори так, щоби зручніше було їх пристосувати під власні пальці. Кожен ще змалку робив собі пищики із верби, оббивши кору, знявши її, порізавши деревину; робив свищики, ці свисточки збільшувалися поступово в розмірах, так що ідея виникнення такого музичного інструмента — сопілки, мабуть, побутувала споконвіку.

Мандрівки в карпатський край пісенний, музичний кінчилися не лише надбанням такого прекрасного народного інструмента, але й підсвідомим власним бажанням опанувати народну оркестрову музику. Чому власним? Бо тоді ще не існувало оркестрів українських народних інструментів, але те, що вони мусять бути, щоб ця стихія колосальна влилася в якусь організовану інструментальну структуру, тоді вже таке бажання підсвідомо в мені зародилося, бо лише одна думка про те, що народна музика може існувати одірвано од усього свого народу є не так парадоксальною, як просто убивчою.

По радіо інколи звучали ансамблі народної музики, часом і народні хори з народними оркестриками в супроводі, але великого злагодженого оркестру народних інструментів, величних його звучань ми, українці, тоді були позбавлені. В ефірі і тоді, і довгий час потому автентичної народної музики не звучало. Хто б її міг тоді записати? Ті фольклористи-дослідники, які в народі могли записувати на магнітофон народних виконавців, не були аніяк пов'язані з радіокомітетом, та й хто міг би оцінити автентичний спів? Адже вважалося, що цей спів не професійний, і це ставило його наче «поза законом». Художня самодіяльність ще трохи записувалася, але вона вже давно була не надто народною, бо доволі деформувалася своїми керівниками, які намагалися її наблизити щосили до «просвіщенного» класичного виконання, до офіційної радянської тематики.

Скільки було спаплюжено чудових народних виконавців, яких українські пісні примушувано виконувати за принципом італійського бельканто?!

Це ж стосується і народних оркестрів, бо досить часто якась народна музика звучала у виконанні симфонічного чи естрадного оркестру, але ніяк не автентичного. Народного органічного оркестру тоді, звичайно ж, ніде не можна було почути, тим паче не було й грамплатівок. Російські оркестри великі звучали: Осиповський оркестр звучав, оркестр ім. Андреєва не сходив з ефіру, а українського такого нічого не було. Російські оркестри вже тоді були усталеними, мали солідне теоретичне підґрунтя як по організації, так і методах оркестровки, мали розгорнуті теоретичні довідки про інструментарій. Українського ж нічого не було, навіть єдина книга Гната Хоткевича про український інструментарій була заборонена.

На той час народні інструменти звучали лише в капелі бандуристів, де й інструментовки були відповідні, і в такий спосіб частково оркеструвалась українська музика. Ще був оркестр при Народному хорі, однак невеличкий.

Часом стихійно кілька оркестриків троїстих музик могли десь на якомусь святі об'єднатися у великий оркестр і прозвучати разом. Найчастіше це траплялося на оглядах народної самодіяльності, де чийсь керівник, що мав великий авторитет у своєму районі, міг під своїм крилом об'єднати доволі значну

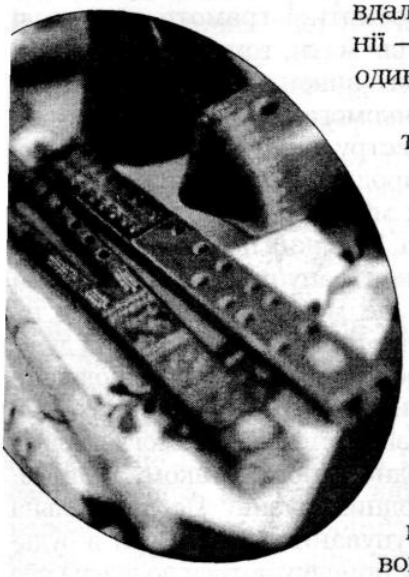
кількість й інших музикантів і для азарту вдатися до якихось більш розширених форм музикування. Якщо таке об'єднання відбувалось, то тут би вже потрібна була робота аранжувальника, тому що народні му́зики не могли довгий час грати разом, треба було якось розводити ролі, і розводити вже не на окремі оркестрики троїстих музик, а на інструментальні групи: скажімо, окремо об'єднати смичкові, окремо — цимбали, тут треба було уже робити те, що ми називаємо оркеструванням. Треба було розписувати партитури, однак зауважимо, що це ж музиканти народні, і до нотної грамоти вони тоді переважно не мали аніякого стосунку, та і не хотіли мати, тому що це могло би надто здеформувати їхню манеру імпровізаційного виконання. Вони володіли стихією, і найбільше прагнули стихійність свою якомога зберегти і розвинути.

Яскраво це видно на прикладі Рахівського оркестру, який постав на початку 70-х років XX ст. Складався він винятково із народних виконавців. І от вони починали грати, здавалося б, спільну для всіх музичну тему, однак кожен виконував її по-своєму, по-різному, от в чому біда. В деяких повільних речах це не надто заважало, а навіть створювало цікаві контрапункти; але якщо вони хотіли брати трішечки ускладнену музику, то це могло перетворитися на цілковитий безлад. Хоча ці несанкціоновані поєднання могли створити і дуже своєрідну поліфонію, отак якась проста, народна річ могла несподівано перетворитися на дуже ускладнений «симфонічний» твір, досить вдалий, однак імпровізаційний, — вдруге так само вони б його зіграти уже і не змогли. Але ж яка то вселенська радість — можливість чути одне одного в такому величезному оркестрі! Бо яка ж основна ознака народних музик? Це колосальна мобільність, динамічність і здатність до перегрупування і зміни гри в будь-який момент її виконання. Вони, граючи, щоразу прислухаються до лідера або до іншого музиканта, хто вдало себе виявляє. Тільки-но зароджується у лідера якась нова варіація, як усі інші одразу ж підхоплюють і намагаються вдаліший варіант підсилити своїм виконанням, стаючи на другорядну роль із першої. І якщо хтось тільки починає тримати нову вдалу мелодію, навіть, в іншій тональності, то всі інші тут же входять у ту ж саму тональність. Починають щосили допомагати йому для того, щоби нова вдала мелодія, нова тема тут же одразу пішла до слухача, в народ. Музиканти намагаються робити такі імпровізаційні додатки, які надзвичайно поліпшують кращий варіант гри когось із більш авторитетних колег в народній музиці, використовуючи при цьому різні методи: і супровід, і додаток, і поліфонічний підголосок, і такий спосіб, який називається в народі «втора», і ритмічні збивки; — а все це разом створює такий загальний колорит, який визначається об'єднанням усіх тих своєрідних музикантів, що зібралися в даний момент зіграти якусь певну річ.

Траплялися в цьому музикуванні дуже цікаві епізоди: от один оркестр грає якусь одну тему, а другий намагається проштовхнути свою, зовсім іншу, і деякий час ці теми контрапунктують, — абсолютно дві розрізнені, — ну і звичайно, якась частина оркестру погоджується на іншу, не свою тему, то й переходить на неї. Це дуже цікаві поєднання. Часто такі моменти збивали оркестр просто на хаос, але однак з нього дуже швидко викристалізовулася, поставала інша мелодія, яка в подальшій грі виявлялася спільно узгодженою. Це надзвичайно цікаво,

гому що бувало — все збилося в купу, змішалося, і вже здається, що ніхто в цьому не розбереться, але музиканти інтуїтивно вишуковують такі компромісні вирішення цієї «какофонії», коли потрошку починає зникати хаос, починають відновлюватися нові мелодійні ритмічні візерунки на якусь певно окреслену тему, — тобто всі ж не хочуть існувати в хаосі, а хочуть же разом звучати, і це відбувається у них на рівні чисто інтуїтивному, але завжди приводить до дуже вдалого результату. Вони ж, граючи, прагнуть гармонії — і одразу знайшлась якась спільна тональність, один лад, один спільний ритм — і пішло, і полинуло!..

Сопілки-дводенцівки.



Часто на весіллях сходяться кілька оркестрів троїстих музик, що не мають найголовнішого — не мають над собою диригента, який би міг хоч якось узгоджувати гру цих розрізнених колективів, але у кожній групі троїстих музик є свій яскраво виражений лідер. Він точно знає, де і коли переходити з якої мелодії на іншу, де, яку тональність брати, і він задає тон. Це дуже авторитетний для кожного з музикантів місцевий чоловік. Єдиний він знав, після якого козачка іде яка коломийка і якої музичної теми або яка там гуцулка іде слідом; він це їм і показував, і просто говорив, вигукував певну річ, до якої вони мусили перейти, на яку вони мусили настроїтися і що саме на переході утнути. Він грає, до нього всі прислухаються, він веде, він диктує правила гри, він визначає, де треба перейти від однієї мелодії до іншої, детермінує тональності, — він все це робить. І от коли починають оркестри разом грати, то вже починається суперечка лідерів за першість в такому великому ансамблі. Це змагання, яке так чи інак веде до злагоди. Є стихійний пошук злагоди. Він змушує всіх лідерів вдаватися до взаємних компромісів, аби не рвалося найголовніше — не рвалася музика. Лише за такими-от законами і відбувається це об'єднання.

Якщо серед цих груп одна найбільш авторитетна і вагома, яка може запропонувати кращу гру, то всі, звичайно, починають групуватися навколо неї. Скажемо так, який ансамбль більше згуртований, то той і передує, той і лідирує, і керівник того ансамблю робиться основним. Звісно, що музика ж моментально розставляє все на свої місця, бо в кого музика майстерніша, той і веде перед в таких розширених ансамблях.

... Одним величезним всеукраїнським весіллям став фестиваль троїстих музик, який відбувся в Києві у 1970-му році. Потрібні були велечезні зусилля Музично-хорового товариства, яке цей фестиваль зорганізувало. Коли з'їхалися всі троїсті музики з усієї України і почули одне одного, то вони зрозуміли, які шалені потенційні можливості у них закладені, адже в Україні ж не було такого колосального свята, де б ці всі троїсті музики могли зійтися, злитися

органічно. Потрібні були надзвичайні організаційні попередні заходи, для того щоб якось ці ансамблі виявити, згуртувати їх і дати їм змогу одне на одного глянути, а головне — почути. На цім фестивалі найбільший успіх, звісна річ, мав Рахівський суперансамбль; в ньому були скрипки, цимбали, сопілки і басолі, які виконували роль контрабаса.

Басоля — це народний прототип віолончелі, але на ній практично ніколи смичком і не грають, в основному — як на міні-контрабасі, та ще й до того завдають удари по струнах паличкою, а лівою рукою міняють тон, тобто це суперудосконалений, потрясаючий ударний інструмент, можливості якого ще і досі не розкриті не лише в народній музиці, але і в інших оркестрах, наприклад би, в джазових. Особливо популярний цей інструмент в гірських, важкодоступних регіонах, де транспортувати контрабас дуже незручно було б сільським музикантам. Дуже інтересні басолі, тому що вони робилися місцевими майстрами самотужки.

Треба додати, що в складі Рахівського оркестру були й... гармошки, однак це впливи не російсько-гармошечні, а це впливи ще старіші, австрійські, саме із тих теренів, звідкіля ця гармошка, власне, і прийшла у світ. От, нарешті, тут ми могли спостерігати гармошку в її первозданному вигляді, взяту із перших рук, а не з других. Це зараз баян має кілька усталених регістрів і всі вони звучать однаково, а ті гармошки не були між собою тотожні, і вони іноді ніби й заважали одна одній, але всі разом, в масі, створювали неповторний колорит звучання. Бо кожен музикант власну гармошку підстроював під себе, під свої вподобання.

Та, зрештою, і кожен скрипаль мав власний стрій скрипки, він її так підстроював, як йому самому було зручно, і не обов'язково щоби це був квінтовий усталений стрій: мі, ля, ре, соль, — ні, це міг бути й інший.

Що ж тоді об'єднувало Рахівський та інші ансамблі у справжній колектив? Об'єднало неймовірне бажання — грати улюблену музику, а також і чути цю музику повніше, ніж цього дозволяли невеличкі оркестрики троїстих музик. Почути народну музику у величезній оркестровій масі — ось це було непоборне бажання, яке рухало до об'єднання такі різнорідні, самобутні колективи.

Додам, що їхнє симфонізоване звучання спиралося на те, що всі інструменталісти не грали в унісон! Вони вдавалися до складних поєднань і створювали такі звучання, які не під силу навіть добряче вишколеним, усталеним, великим професійним оркестрам.

Але ж вони робили це дуже просто, тому що дослухалися одне до одного, і їх найменше хвилювало, як це все разом звучить збоку, їм було цікаво чути одне одного в цьому надзвичайному об'єднанні.

(Бажання прислухатись до музики всередині оркестру нарешті вирішено технічно: зараз створено пристрій «Долбі суррaунд» — 5-ти, 6-ти і 8-ми канальні стереофонії, телетеатр, який оточує, огортає слухача з усіх боків, і тепер уже багато хто, придбавши таку систему в крамниці, може відчути те, що раніше могли відчувати лише наші хвацькі музиканти такого колосального ансамблю, розпорошеного і в той же час надзвичайно згуртованого, як отой

Рахівський. «Долбі суррaунд» робить враження, нібито музика звучить в тобі, ізсередини, тому що якщо вона звучить навколо тебе, то ти вже орієнтацію здобуваєш таку, начебто сам її випромінюєш. Що додати до цього? Та лише те, що такий спосіб звуковідтворення був створений у нас в Україні в 1953-му році для спеціального експериментального кінематографа на три місяці раніше, аніж в Москві, і на рік раніше, аніж в Голлівуді. Старші кияни пам'ятають вражаючі сеанси в кінотеатрі «Кінопанорама», створеного саме для таких демонстрацій. Потім цю ідею занехаяли, бо фільми виявилися задорогими, а народ тоді й без таких удосконалень на кіно ломився. Але цей кінотеатр з тою ж самою назвою ще й досі стоїть, ще й досі та апаратура там є законсервована, і нагадує вона нам про наші пріоритети).

Рахівські оркестранти, в ті часи маючи таку розкішну «музику ізсередини», найдосконалішу, акустичну, — просто жили, купалися, вони просто мліли, маючи її в собі і маючи її навколо. З'єднуючи ці звучання, вони мали колосальну втіху, якої не міг зазнати ніхто на Землі, окрім них. І кожен окремий музикант відчував себе нормально в цій стихії, відчував себе неповторною індивідуальністю, тому що він чув у першу чергу себе, а потім інших, і кожному здавалося, що це він і є епіцентром цієї велетенської всеосяжної музики.

Зауважимо, що троїстих музик по західноукраїнських містах практично не було. Можливо, десь вони могли під час свят переїздом з'явитися на вокзалі, але великі міста такої гри не знали. Навіть і у Львові ніколи не можна було почути отаких народних музик, і навіть на базарах не можна було почути ані одного ансамблю, тому що вже міська культура була відірвана від народної стихії. Можна було почути якогось гармошечника, який замінив на нашому базарі колишнього лірника та й співав там якихось жалібних післявоєнних пісень про гірку долю солдатів, що демобілізувались після війни. Найчастіше ці пісні були російськими.

Скажімо, траплялися виконавці-співаки, які могли дуетом, ходячи із парадного в парадне, виконувати українські народні пісні, і їм за це давали мешканці невелику плату, але троїсті музики, оркестрóва мýзика — вона в містах, і навіть в західноукраїнських, як це не дивно, не побутувала. Це був атрибут, і породження тисячолітньої сільської культури, невід'ємна її частка. Вони звучали би поза селом якось би штучно.

Коли відбувся фестиваль троїстих музик у Києві, то все одно ця сила-силенна оркестриків грали у своїй вільній стихії, це була їхня окремішня сфера буття. Незважаючи на те, що навколо таке велике місто — Київ-столиця, вони все одно перебували в природному своєму оточенні, тому що вони трималися одне одного і не комплексували стосовно навколишньої цивілізації урбаністичної.

Взагалі ж народні виконавці трималися осторонь міст, не любили там концертувати. Хоча кобзарський цех панував по всій Україні, однак великі міста, адміністративні центри назвати українськими було досить важко. Тому існували підпільні братства. Самоорганізувалася стаціонарна система братств легальних, напівлегальних і нелегальних. Може почасти тому кобзарі не намагалися грати капелами, що це було небезпечно. А може ще й тому, що вони були великі індивідуалісти. Не було в них зусиль об'єднатися кобзами в оркестрово-

му звучанні, цього домігся лише Гнат Хоткевич у 1909 році. Однак, хоч і розрізнена, це була велика музична потуга, яка існувала в Україні, незважаючи на шалену протидію царату, а потім і радянської влади. Музичне кобзарське братство мало свої філії скрізь по селах і містах.

Ще раніше Лисенко написав дослідження «Українські народні музичні інструменти», чим започаткував усвідомлення інструментарію нашого народу. Дивно, але і в цілому світі ніде не було тоді спроб створити великі оркестри народних інструментів. Лише в Росії Андреєв, який чудово розумів, яка за цим криється перспектива і потуга, зібрав музикантів у так звані великоросійські оркестри. Вони постали буквально з нуля, з нічого, не маючи достатніх музичних традицій. Андреєв самотужки винайшов російські народні інструменти, організував оркестри, антрепризу для гастролювання. Фантастичний був чоловік. Він же повіз свій оркестр за кордон, там всі сходилися подивитись на таке диво. Він створив теоретичні і практичні засади для цього оркестру, перенісши із симфонічних оркестрів деякі принципи гри.

Всі такі українські намагання піддавалися обструкції, осміюванню. Щоб навіть у зародку не було нічого подібного. Адже це була б значна конкуренція російському музичному національному духові. От, до речі, Лисенкова розвідка про українські народні інструменти могла б стати засадничою. Але хто її читав, якщо вона бозна-коли була видана в журналі «Київська старовина»? Читали її українські інтелектуали, інтелігенти, але не всі були музикантами. Цю музичну ідею ще треба було втілити, треба було її реалізувати. Тому що українська інструментальна музика має все своє, рідне, питиме, об'єднати її в оркестрі не було складною проблемою.



Чотириструнна басоля XIX ст.

Коли Пушкін прочитав Гоголівські «Вечорі на хуторі біля Диканьки», то залишив запис про це. Він був зачарований саме екзотичним компонентом, для цього незвичним. Він не розумів, що з цього екзотичного компонента починається, власне, російська проза. Тому що попередні спроби створити російську прозу до глибоких успіхів не привели. Потрібен був українець Гоголь, що вдихнув у російську мову український синтаксис, українську тематику, і тим самим відкрив цілі духовні пласти для російського народу. Бо російський синтаксис був, сказати б, позбавлений музики, і не міг повноцінно втілюватися і жити в тій царині, яку ми зараз іменуємо література. «Вечори...» писалися російською мовою, хоча основа там була українська. Ми з величезною осторогою можемо називати ці твори хоча б формально українськими, але там була українська дійсність, транспонована на імперські літературні потреби. І потім інший класик російської літератури, за походженням українець, Достоєвський сказав, що всі російські письменники вийшли з рукава Гоголівської «Шинелі». У 1922 році сестра Достоєвського напи-

ала книжку про свій рід, де твердила, що Достоєвський стовідсотковий украї-ець. Нещодавно книжка була перевидана в Москві, і саме зараз вибухнув авколо неї скандал, і преса почала дорікати — навіщо, мовляв, було таке писа-и і містифікувати, що Достоєвський українець? Навіщо, мовляв, нам, осіянам, взагалі потрібно про це знати?

Тобто, вони не хочуть визнавати, що підвалини їхньої культури стоять на ін-ших національних традиціях. Якщо ж говорити про музику, то Бортнянський, Березовський, Ведель, які творили російську музику, також були українцями, але вони творили духовну церковну музику (російськомовну) на потреби Російської імперії. Імперія національні культури тих народів, які вона поглинає політично, географічно, територіально, хоче перетворити на гумус, на підґрун-тя. Візьміть, наприклад, і живопис російський, який починався з наших худож-ників, або православіє, яке було зафундовано на вихідцях з України. Також, скажімо, і освіту, яка була перевезена в Московщину, — Києво-Могилянська академія разом з професорами і студентами. Це була система, і ніщо не могло цю систему порушить. Інакше імперія була би приречена. Росія запровадила кріпаччину. Численні хори — церковні, придворні, царські — були набрані з ук-раїнців-кріпаків. Це було кріпацьке мистецтво, яке служило на потребу імперській верхівці. Ми знаємо, що з України Росія вичерпувала таланти. Вона вичерпувала звідси практично все те, чим вона володіє зараз в культурі. У «За-порожці за Дунаєм» був персонаж: султан. У ньому легко проглядався сам російський цар. Це той, який нібито дарував козакам свободу. Зауважте, що в 1861 році імперія зважилась на такий крок — відмовилася від кріпацтва, дала кріпакам химерну, але все-таки волю. І навіть українська опера — і то обслуго-вувала якісь політичні ходи імперії, тобто вона, як тепер кажуть, піарила заходи царського уряду, і лише в такий спосіб могла оприлюднитися. Хоча і всі наступні українські опери багато чого мали українського. Єдине, чого вони не мали, — супроводу оркестру українських народних інструментів.

Та що казати, ще й зараз в Україні нема жодної опери, яка би була оркестро-вана для оркестру українських народних інструментів. Ще й досі, по цей день цього немає!.. А це зробити конче необхідно. Тому що всі підстави є: в нас є ви-сокопрофесійні співаки, які володіють принципом народного співу, і є оркестр народних українських інструментів, який міг би таку оперу втілити, бо інстру-ментарій дозволяє це зробити.

Всі зусилля Хоткевича так і залишилися незнані у світі, А він, між іншим, розказав про кожен інструмент, про його будову, про його історію, принципи гри і видатних виконавців, про майстрів такої гри, про стрій музичних інстру-ментів. Це могло би збагатити культурний всесвіт. Але цього не сталося тому, що Україна існувала в межах Російської імперії. Єдине, що ця імперія змогла дати світові, — це балалайку й домру, та й то через російський оркестр народ-них інструментів, який на початку XX століття успішно гастролював світом.

І от раптом виявилося, що українських інструментів аж занадто багато. Розмаїття їхнє — і щипкових, і смичкових, і духових — було надзвичайне, але скористатися з цього багатства ми на початку XX століття так і не змогли. Тому що імперія ступила на свій вищий щабель, вона стала радянською, вона стала взагалі тоталітарною, і звісна річ, оці пагінці так і не зійшли в Україні. Окрім

того, Хоткевич описував оркестрики троїстих музик, але не вдавався до теоретизування. Він просто писав про те, що вони побутують, але про принципи гри, про принципи поєднання інструментів, навіть груп, у нього не сказано нічого. І оце, мабуть, і є невеличка вада його розвідок, тому, що не було найголовнішого — не було окреслено шляху вперед до поєднання українських народних інструментів, щоби створити загальне оркестрове звучання. Він практично міг це зробити, але чомусь не встиг. Зробив лише початкові кроки, а наступного кроку йому зробить не дали. Його просто фізично знищили.

Після цього була багаторічна пауза, а потім за цю справу взявся мистецтвознавець Гуменюк. Він став першим теоретиком українського оркестрового звучання. Почав писати свої розвідки ще до Другої світової війни, яка цю роботу перервала, але потім він навіть спромігся видавати свої книги ще в ті страшні комуністичні часи. Цю роботу він робив тоді, коли книга Хоткевича була заборонена взагалі: за неї можна було отримати в'язничний термін. І тому Гуменюк почасти переповів ту книгу, не вдаючись до цитування, щоби не накликати на себе відповідні репресії. Це був вірний крок, бо книжка Хоткевича була вилучена, замовчана і заборонена так, що про неї ніхто нічого не знав. І ці перші кроки Гуменюк зміг зробити за часів хрущовської «відлиги», він встиг опублікувати статті і видати книгу про український народний інструментарій. Це був прорив, і слава Богу, що в нас був такий феномен, як хрущовська відлига. Україна змогла трішечки прорватися і в плані мистецької теорії. За часів Хрущова забуяла теоретична думка про народне українське мистецтво музичне, з'явилися перші розвідки про український вокал. Постало видавництво «Музична Україна», яке мусило обслуговувати український ареал. В компромісній формі, звичайно, але все-таки це було українське видавництво. І воно почало видавати ноти українських композиторів. Цим ми можемо завдячувати хрущовській відлизі. Післясталінський період характерний тим, що в усіх республіках комуністичної імперії було створено національні оркестри. В усіх республіках, окрім однієї. Якої? Окрім однієї України. А чому? Бо саме вона має найбагатший народний інструментарій, бо Україна була найбагатшою музичною сировинною базою для Росії, саме тому цей процес тут надзвичайно зволікався й затримувався. Так само, як в Україні в той час не було жодного заводу грамплатівок. Жоднісінького, навіть на старій техніці — платівок на 78 обертів. Україна була повністю «під ковпаком». Наша народна музика не могла звучати ні в оркестрі, ні із грамплатівок. Нехай хтось тепер скаже, що українська музична культура не репресувалася!

Зараз починаються потроху створюватися народні оркестри українські. Є багато самодіяльних, є при консерваторіях. А до речі, саме в Київській консерваторії такого не існує. Іще й досі продовжується балалаєчна і домрова епопея на наших теренах. Ще й досі домрять і балалаять, хоча кількість бажаючих оволодівати цими інструментами зменшується, а натомість зростає зацікавлення до питомих українських інструментів. В будь-якому випадку імперська епоха на наших теренах поволі відходить і відходить, — туди, на північ відповзає. Треба сказати, що це результат нашої настирної роботи довгорічної, постійних змагань. Але боротьба продовжується. Не всі наші державники,

та ба й музикознавці, розуміють необхідність розвитку українського інструментарію та і всього українського музичного мистецтва.

Росія, незважаючи на економічні і політичні негаразди, піклується про своє національне реноме і продовжує утримувати п'ятдесят шість народних оркестрів. А у нас такого піклування немає. Що мається на увазі? Якщо порахувати кількість народних оркестрів на душу населення, то в нас їх отут в Україні за такої пропорції мало б бути в десять разів більше. В цьому приховується перспектива повернутись назад, може не стати й цього одного, Національного оркестру, й знову навколо забалалають і задомрять на всі лади.

Треба скласти подяку Андрееву, який створив «ісконний» народний інструмент російський — балалайку, яка все-таки абсолютно точно вписується в характер російських народних пісень, в російський народний мелос і стовідсотково відповідає російському менталітетові. Почекаємо інших російських геніїв, може вони переінакшать ще кілька наших народних інструментів, створять іще кілька своїх «споконвічних», збільшать свій інструментарій, і музична війна, яка точиться на наших теренах, набере інших обертів та іншої якості. Скажіть якомусь росіянину, що балалайці заледве виповнилося 100 років, чи повірить він у це? Запитайте, чи вірить він, що матрьошці немає 100 років, що це взагалі-то продукт японської національної культури — ніхто не повірить. Спитайте, чи самовар був завезений Петром І із Голландії? Він повірить у це? Радше росіяни візьмуть нашу бандуру й перевдосконалять її в гуслі, тобто почнуть грати на ній своїм гуслярським способом і доведуть, що бандура — російський інструмент, і якщо Росія є батьківщиною слонів, то вже напевно вона і батьківщина отаких досконалих інструментів. Хтось може посміється з цього. Але ж була створена російська семиструнна гітара на противагу усталеній шестиструнній. Кожен росіянин має переконання, що гармошку винайшли у Тулі. Звичайно, нічого тут дивного немає. Треба знати, що Тула була арсеналом великої держави, який постачав зброю і не випадково став центром виготовлення, і розповсюдження «русской двухрядки». Ні в кого не викликає подиву, коли у фільмі «Стенька Разін» співають під балалайку, або цар у фільмі «Іван Грозний» дивиться, як опричники скачуть навколо нього, видобуваючи звук з тих же самих балалайок, яких тоді ще не було. Або скоморох із фільму «Андрій Рубльов» в тому ж супроводі виконує частушки, коли балалайки так бути не могло, як не було і скоморохів. Бо скоморошество — це атрибутика Київської Русі.

Але повернемось до іншої історії. Адже війни культурні, музичні війни і війни на теренах історичних та мистецтвознавчих наук мають чудовий теперішній приклад. Після перегляду українського фільму «Молитва за гетьмана Мазепу» російський міністр культури з українським прізвищем заборонив цей фільм для демонстрації на території Російської Федерації. Цю заборону, завважте, робить не цензор, а, власне, міністр культури. Не здивуймося, що перша публікація М. В. Лисенка — його розвідка про українські народні інструменти — могла занепокоїти тогочасних міністрів культури Росії, і велика чезна активність, яку зміг розвинути Андреев у створенні російських інструментів і оркестрів, можливо, і є реакцією на те, щоби встигнути написати російську музичну історію попереду справжніх істориків.

Україна мала над собою багато імперій. Дивно, але навіть у Львові не можна було побачити весілля гуцульське з троїстими музиками. Лише десь по околицях, у селах могло таке відбутися, але все-таки чомусь Львів дуже рядився в «цивілізовані» ознаки. Ну й напевно народна музика в місті не дуже побутувала за часів Австро-Угорщини, за часів Польщі, тому що все-таки музикантам потрібен був заробіток, а в місті такого заробітку вони мати не могли.

Стати таким, як Паганіні

...Оскільки в моїй музичній школі не було ні оркестрика ніякого, ні ансамблю, а все було спрямовано лише на виховання виконавців-індивідуалів, то після відвідин Карпат із моїм другом Андрієм Зіньком дуже закортіло мені пограти з троїстими музиками, позмагатися з ними музикально.

В музичній школі я програв усю основну музичну літературу, я володів нею, і це був репертуар скрипковий. Душа рвалася на свободу, в ті обшири, що лежали поза програмою, і ми за найменшої нагоди вибиралися в Карпати на суботу і неділю. А як траплялись канікули, то ми не проминали, аби всі ці канікули використати на таку вилазку, музичну волю, цілковиту музичну анархію, яка панувала тоді лише серед великої кількості троїстих музик. Особливо було влітку добре, коли можна було спати на горищах, ну і харчуватися навколо весілля було не дуже й складно, тому що гуцули охоче пригощали всіх, хто прийшов подивитися на їхнє щастя.

Зі своїми друзями у місті я проводив багато часу. Ми ходили один до одного в гості і разом відвідували концерти, в нас були дуже палкі обговорення того, що ми почули. Це було львівське життя зі своїм специфічним колоритом, ні на яке міське в тодішньому еСеРеСеРі не схоже.

Радянська влада вже тоді повністю оцей львівський дух хотіла вискоблити, наприклад, одного чудового дня взяла і наказала пофарбувати усі брами Львова в один колір. Це був жахливий брудно-зелений колір, мабуть ця фарба була найдешевша, і от весь Львів став одноманітно-камуфльованим.

А багатюща міська музика? Куди вона раптом вся була зникла? Та що ті винищені кав'ярні, кабаре... Віковий релігійний дух, який був притаманний Львову, також поволі зводився нанівець і репресіями, і колосальним ідеологічним тиском. І величезна кількість сексотів, яка громаду віруючих профільтровувала, — все це поволі Львів нівелювало.

Українських патріотів нищили австріяки, потім поляки, потім фашисти, а тепер червоні заходилися з люттю це довершувати (до речі, здобувши списки підпільників та патріотів-українців і від німецьких спецслужб, і від польських).

...Якось значно пізніше, маючи з дитинства бажання помандрувати в Карпатах, мені довелося познайомитись в тих мандрівках карпатських з одним чоловіком, якого звали Йосип Кладочний. Він відсидів в ув'язненні 15 років, і про себе мені сказав так:

— Усі мої друзі — це були князі церкви.

Він був людиною високого релігійного сану, але мусив обирати для себе зовнішність найпростішу, Я його зустрів усередині 80-х років, він зі своєю дружиною пішки по Карпатах ходив, а ми теж там мандрували з дружиною Альвіною і донечкою Ярославою.

І от ми випадково на цих стежках, не зовсім туристських, зійшлися і пішли мандрувати разом. Він дуже зичливо до нас поставився, багато нам розповідав, а потім навіть подарував мені книгу 1833 року випуску. Він довідався, що я художній керівник оркестру, і подарував мені унікальну книжку: це були взагалі чи не найперші записи українських народних пісень, видруковані типографським способом в Західній Україні. От такою цінністю володів цей чоловік і не пошкодували її для мене. А це вже був десь 1985—1986 рік, коли радянська влада агонізувала і була особливо зла і настирна.

Моя дружина виросла в Києві, на київському асфальті, дитя урбаністичного середовища, але для неї не існує зараз ніякого іншого відпочинку — ані моря, аніяких закордонних поїздок — лише рветься душа в Карпати. Прагнення вдовольняти цю потребу є найбільшим — для неї це і є справжній відпочинок. Може це й добре, а може і погано, бо зараз всі зрозуміли, що таке Карпати, і вже кілька років там ніде й проштовхнутись. Всі почали туди їздити відпочивати; правда, зараз оті занедбані села починають оживати, тому що прокинулося в людях бажання розвивати місцевий хатній туризм, надавати послуги, скажімо, здавати кімнати для відпочинку.

А що робити, якщо вся Україна Наддніпрянська потребує кардинального оздоровлення? Чи витримають Карпати таку неорганізовану навалу?

От мій добрий друг, голова адміністрації Рожнятинського району так каже:

— Я тримаю в таємниці, що наша зона найкраща для відпочинку, бо боюся, що її зреалізують в отой туристський бізнес, та й занапастять усе, а нам же тут ще жити й жити і наших дітей плекати.

... І от уявіть собі, що в цій красі зустрілися я і Йосип Кладочний, а він же був старшою людиною, йому вже було за 70 літ. Треба сказати, що незважаючи на вік, він був справжнім знавцем карпатського лісу; він так чудово в ньому орієнтувався, що я розумів, що цей ліс для нього колись був не лише об'єктом туристичних мандрівок. І от він веде нас, веде, і вже такі хащі, і вже здається, що не буде ніякої надії, що вони скінчаться, і кудись ми залізли так, що і не зрозуміло, де ми, і раптом перед нами розгортається розкішна полонина — простір, свобода, і стоїть будиночок, поодинокий будиночок в цьому раю, і наш поводир виявляється, чудово знав, що тут є така місцина, а ми ж ішли лісом, де навіть і стежок не було.

І живе там чудова сім'я, на горі, одна. Фантастика. Уявіть собі тільки: високо в горах, автономно живе собі сім'я. Приходимо ми, незнайомі, спілкуємося і одразу з'являється молоко. І ти, видершись нагору, в нагороду отримуєш свіже молоко, яке моментально знімає з тебе усю мандрівну втому.

Виникає тиха дружня бесіда між старшими людьми, а ми, трохи молодші, сидимо собі, киваємо головами, дослухаємось. І та шана, яку виявив газда до Йосипа Кладочного, дає мені підстави твердити, що він був із якихось високих чинів греко-католицької церкви, але в ті часи афішувати цього він не прагнув. (А треба сказати, що на Західній Україні чимало людей, які чудом не були репресовані, перебували у підпіллі і були душпастирами, і маскувалися зовні світськими людьми, працювали на якихось цивільних посадах, але однак вони виконували свою місію. Їх було небагато, але вони свою паству не полишали, і паства не зраджувала їх).

Єдине я знаю, що освіту пан Йосип здобув глибоку, академічну: знав досконало англійську, німецьку, польську, латинь. Якось він зізнався, що походить із шляхетної, інтелігентної родини, і казав:

— Я мав такі книги власні, які важать на вагу золота, якби їх було бажання продати. І от ці скарби на моїх очах спалили новітні варвари, спалили бібліотеку мою усю, бо знали, як найболючіше дошкулити. Намагаючись зломити дух, вони завдають удар по твоїх духовних цінностях, по твоїй духовній власності, по бібліотеці. А після того заслали в Сибір на 15 років, де вже зазнав знущань од їхньої уркоти. Хоча я був священиком, але добре був навчений, і міг битися врукопаш. Цей мій талант мене не міг врятувати од всієї банди, бо мені там вибили всі зуби і все, що могли, поламали, однак потроху я все-таки здобув собі якийсь авторитет у тій клятій Сибіряці. Я знав, як себе захистити не лише за церковними канонами, і тому я вижив.

Те, що він був пов'язаний із підпіллям, було поза сумнівами. Повернувшись із Сибіру, отримав лише конурку в комунальній квартирі, таку маленьку, що, лежачи на ліжку, цілком міг дотягнутися одразу до кожної стіни.

— Однак я маю щастя знов мешкати у Львові, — радів він, як дитина.

І цей чоловік подарував мені розкішну давню книгу, яка теж для мене дорожча за золото. Щастя, що там окрім слів є ще й ноти, — ноти записані під голос, але українські тексти записані польською транскрипцією, польськими літерами. Коли я отримав цю книжку, то з подивом зазначив, що у ній є величезна кількість пісень, яких я просто не знав, тобто це були давні скарби Західної України, від яких ми були одрізані і які уже потім не перевидавалися.

Звичайно, царський цей подарунок не був спонтанним; мені здається, що пан Йосип трішечки знав і чув уже і про мене, тому, що все-таки оркестр народних інструментів був на всю Україну один. Та ще треба сказати, що приїзд оркестру народних інструментів до Львова був усенародним святом для західноукраїнської столиці. На його концертах була завжди присутня уся інтелігенція.

А зійшлися ми в глухих лісах Карпат, — випадково перестрілися, але, зрештою, не буває в цьому житті чогось випадкового. Ми потім багато листувалися і в кожному листі він обов'язково наприкінці писав так:

«...Хай береже Бог», — і ставив хрест.

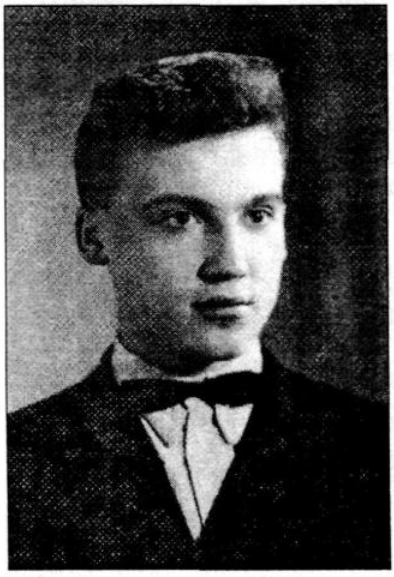
Ото дуже він турбувався, щоби доля моя складалася найкраще.

...Мені ще змалку таланило у Львові на хороших людей. Найперше це були мої вчителі, кожен з них — непересічна особистість.

Той же Леонід Бендерський, здавалося, старший віком, але насправді це був молодий чоловік, який недавно закінчив консерваторію. Поза тим, що ми програвали весь класичний і скрипковий репертуар, він знайомив мене з сучасними обробками народно-інструментальної музики і народних пісень. Хоча цього матеріалу було тоді дуже мало.

Якщо ми говоримо про світову класику, то не забуваймо, що уся вона має завжди народне підґрунтя. Але мій репертуар Бендерський намагався якомога урізноманітнити саме українською музикою. Він був справжнім фанатом своєї справи. Ходив по школах і вишукував собі талановитих учнів, і не один я у нього був такий, він багатьох залучив до музики.

Початок творчого шляху.



Він прагнув розвинути дитину різнобічно, особливо пам'ять у майбутніх музикантів, тому що музикант без музикальної пам'яті, — це ніхто. Тому окрім музичних завдань давав нам вчити напам'ять вірші, які вважав музикальними. Це були вірші Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, і він дуже ретельно вимагав від нас виконання цих завдань. А до мене у нього було ставлення особливе, бо він вбачав у мені велику перспективу. І не лише це. Бачив, що мені важко вчитися в музшколі матеріально, цього ж не приховаєш від педагога, і треба не посоромитись зізнатися, що він допомагав мені й матеріально. Ну, що там казати, вплив цієї людини на мене, на мою долю був надзвичайним. Чому я так займався ретельно, чому я так прагнув бути досконалим? Бо це був його вплив, і я вже не міг одступитись, не міг свого педагога чимось хоч трошки засмутити. Характер у мене був такий, що мене ж ніхто не міг примусити ні до чого взагалі; а тут я самотужки робив найбільші зусилля, які взагалі, мабуть, доводилося зробити мені або якійсь іншій дитині. Більшої напруги і такого, не побоюся сказати, музичного інтелектуального тиску — годі і зазнати.

Тодішня музшкола — це така собі школа виживання: ану, хто сильніший, хто розумніший, хто кмітливіший, хто талановитіший, хто працездатніший? Ми, учні, намагалися у цьому змаганні випередити один одного, а музика ж все-таки стоїть поза оцими всякими конкурентними змаганнями і поза чисто людською настирливістю і наполегливістю — це ж найвища матерія. І ми під цією високою стихією зростали, і мужніли, і вдосконалювали свої людські якості.

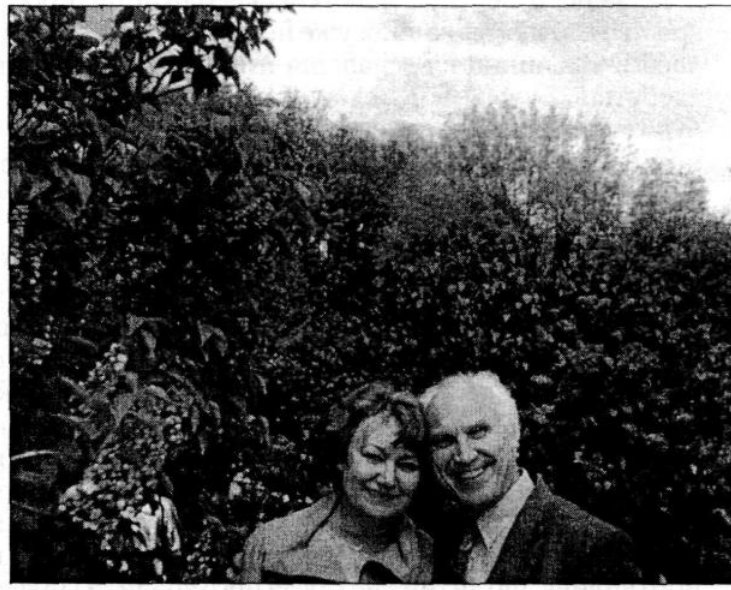
Тепер, коли я вже сам став професором, я намагаюся використати деякі елементи з методики свого вчителя, особливо, що стосується зацікавлення в навчанні. Подивіться на студента і подумайте, як його можна змусити вчитись? Так-так, змусити, тому що навіть талановиті люди, а особливо нині, вчитися не надто охочі, вони хочуть усього досягати завдяки своєму вродженому талантові, а не завдяки наполегливим, систематичним зусиллям.

Отут все залежить від педагога: мусить навчити учня, як поєднати свій природний дар з наполегливою і нескінченною власною працею. І, головне, як отримувати від цього моральне задоволення! Якщо ж педагог змушує учня вчитися з-під бука, з-під кия, то який би цей чоловік сам не був здібний, але педагогічних властивостей в нього нема і квит.

Як педагог себе поводить в класі, як переступає поріг, чи він цікавий для учня, чи ні — ось головне питання. Чи його манера викладу, чи його засоби заохочення для мене є інтересні — ось проблема. Учні, особливо талановиті, помічають всі позитивні й негативні риси і сприймають їх відповідно.

Мені в школі було цікаво, і всі заохочення мого вчителя сприяли тому, що я дуже хотів учитися музиці і прагнув стати лише музикантом, хоча дійсність навколо була несприятлива ні до музики, ні до музикування. Дійсність же була жорстка, ідеологізована; а професійна музика — це дуже тонка матерія, яка стоїть у величезному контрасті до цього невелюючого, буденного буття.

Зараз я як педагог дуже багато чим користуюсь з того, що бачив у педагогічних засобах Леоніда Бендерського. Це, перш за все, велика повага до того, кого ти вчиш, не зверхнє ставлення, а дружнє, тепле, щоденне виявлення довіри, довіри до особистості, довіри на рівні опіки — ось що найголовніше в педагогічній діяльності. Саме тому я як учень відповідав такою ж довірою, і сьогоднішні мої учні і музиканти теж довіряють мені в тому, чому я їх навчаю. Лише в цьому я бачу велику перспективу розвитку учня.



Багато років разом: Альвіна і Віктор Гуцали.

Леонід Бендерський намагався мені цю перспективу окреслити чесно, він мені весь час показував, а я це відчував, як я зростаю такт від такту, від твору до твору, від одного академконцерту до іншого, і я твердо відчував власне професійне зростання щодня.

Але, правду мовити, були і сльози, були і зриви, бо бувало, що я чогось і не встигав вивчити, а бувало, що я просто не вчив, бо життєва ситуація така склалася, що в мене часу не вистачало, щоб підготуватися до уроків свого улюбленого вчителя.

Життя це така штука, що іноді просто і не вдається чогось зіграти, бо немає о того можливості, все ж таки велика сім'я, і оточення вимагає, — забирає на ебе теж часу багато.

Треба сказати, що у Леоніда Бендерського була дуже велика сила волі і було езкінечне терпіння. Він кожного разу розумів і переймався оцими моїми роблемами, де я чого не міг і чому не міг. Він до цього ставився надзвичайно ерпляче.

Ну, наприклад, якось я борюкався зі своїм старшим братом Павлом і вивих-ув собі палець. Зізнатися я в цьому не міг, але грати я також не міг своїм ивихнутим пальцем, і десь два тижні я всіляко викручувався і не виконував апланові завдання, але потім хутко мав усе надолужити. І треба було щоразу верть закінчити прекрасно, краще за всіх, відіграти академконцерт так, щоби сі в залі аплодували, і всі захоплено на тебе дивились. І на нього теж. Бо треба уло заторкнути такі струни гонорові у дитини, щоби вона пишалася собою, відчувала, що й інші пишаються нею.

У мене було таке велетенське бажання просунутися вперед і кращим робитися, що, звичайно, уже на такій основі важко було бути музичним невіг-асом. Невпинна ця ескалація штовхала і штовхала мене вперед, до кращих добутків. Було в мене й таке, що академконцерт я грав при температурі 40°, ув хворий достоту, але зіграв блискуче. Звичайно, міг би відмовитись від вико-ання на академконцерті, взяти довідку та перехворіти, але!.. Така ж відпові-альність, і я що, я спасую? А тут же треба з такою температурою якось ще й до школи живим доїхати, добутися, і витримати це все, і не впасти просто фізично а шляху, в улюбленому трамваї № 7. А після цього треба зіграти гами, етюди два музичні твори, і треба так зіграти, щоб улюблений учитель навіть не догадався, що ти дуже хворий, бо він... тут же одмінить твій виступ. І треба так робити, щоб і не підвести його, бо все ж на нього може впасти, якщо, наприк-лад, з хворою дитиною щось станеться на академконцерті. Але я оділрав усе блискуче, приїхав додому і вже я падаю, я просто горю — але видужав потім надто швидко. Перегорів? Ні, бо знову ж-таки треба не витрачати час, а постій-но поспішати до свого улюбленого вчителя і щось нове в нього брати.

А йому, як амбітній людині, хоч було потім і страшно узнати про велику мою емпературу, з якою я тоді грав, але все-таки... І він відчув, що це наслідок того його впливу, що дитина не могла його зрадити і підвести навіть в такій скрутній ситуації — бо він же сам колись здобував освіту на домрі і прекрасно розумів, як це тяжко дається

А домра як музичний інструмент — це все-таки був елемент активно насад-жуваної російської музичної культури, і слід сказати, що треба мати велике заохочення до цього незвичайного музичного інструмента, щоби потім прожи-ти з ним все життя так, як прожив Леонід Бендерський.

Тоді ні в музичних школах, ні в консерваторіях не було класу бандур, а був розповсюджений клас російського баяна. Це був всепоглинаючий інструмент. Величезну кількість на себе він тягнув здібних українських молодих вико-навців, і при всіх кафедрах народних інструментів — були домра, балалайка і баян.

...І лише в кінці 50-х і на початку 60-х років у деяких школах і училищах відкрилися класи українських інструментів. Почалося це за часів хрущовської відлиги. А до того — нічогісінько ж цього не було... Куди було іти талановитій музичній молоді? Вона не могла ж уся учитись на фортепіано, та й де було в комуняцькій країні запастися їх стільки? Отже, треба було братись і до інших інструментів, а любов до музики була така велика в усіх, що талановита людина здатна учитись будь на чому, аби тільки жила і бриніла свята музика.

Змосковлення музики, неухильне насадження російських інструментів творили різні люди, за різних причин. Однак вони здійснювали таку політику музичну, яка призвела до музичних війн на теренах чужого народу, хоча вони ж прекрасно розуміли, куди, зрештою, ця діяльність їхня скерована. (Правда, вони, насаджуючи свою музику, не здогадувалися іноді, куди це потім особисто декого приведе).

Зараз в консерваторіях окрім бандури є ще цимбали, а в Львівській консерваторії, наприклад, є ще клас сопілки; тобто вже зараз українські народні інструменти поволі піднімаються. От зараз, до речі, в Київській музакадемії навчаються аспіранти по класу сопілки — це ж таки щось значить, цей найдавніший народний інструмент, найперший, найголовніший для української ментальності інструмент, нарешті, здобув офіційний статус.

Наш прадавній смичковий інструмент гудок, який з часом втілився в скрипку, теж вимагає свого вивчення. Бажано було би запровадити на кафедрах народних інструментів і скрипку, але специфічну — народну скрипку, де б вивчалася народна манера виконання, тому що вона доволі відрізняється від класичної, от би й не завадило, щоб і цей інструмент був упроваджений по рангу саме народного музичного інструмента, а класичні скрипалі, які вчаться за Бахом, Вівальді, Шнітке, Сібеліусом, бодай би факультативом проходили народну манеру гри. Що би, до речі, їх збагатило не лише як класичних виконавців, але як і авангардних в перспективі музикантів, тому що авангард дуже часто користується народними засобами звуковилучення з інструмента, розширюючи можливості користування таким інструментом.

Для загального розвитку це б ніколи не завадило. А от щодо відкриття окремого класу скрипки на народних кафедрах — то треба рішуче піднімати це питання.

Наші опоненти часом кажуть:

— Це може пошкодити інтонаційній чіткості високо вишколених майбутніх професіоналів-скрипалів.

Ну, Баху не пошкодило, Моцартові не пошкодило? І кому може пошкодити народна музика, інші манери виконання, якщо вміння є, якщо слух є, так що ж тут пошкодиш? Якщо людина здібна, то вона вболіває за розширення своїх професійних можливостей.

Або взяти цілий підклас ударних народних інструментів, який би не завадило також запровадити до вищої музичної освіти, та і в середніх закладах не багато є цього.

Смичкові інструменти такі, як басоля або контрабаси, використовувалися в народі часто як ударні інструменти, по струнах яких билося патичком, створюючи незвичайне звучання.

Можна принаймні в клас віолончелі чи контрабаса вводити для ознайомлення навчання народної гри на цих дуже популярних в народі інструментах, що теж підняло би виконавську майстерність авангардну і класичну у майбутніх музикантів.

Зараз уже, слава Богу, в середніх школах таки запроваджено класи народного музичного співу, саме народного голосового звуковилучення, що є принципово відмінним від бельканто, якому навчали нашу талановиту співочу молодь. І не за горами той час, коли кабінет фольклору під керівництвом Євгена Єфремова перетвориться на кафедру, де буде викладатися український народний спів.

Це ж яка несправедливість, що найспівочіший на Землі український народ, який має найбільше зафіксованих народних пісень, має надто мало музичних закладів, де б училися співаки саме народному вокалові... Звісна річ, народний вокал не часто використовується, але вправні музиканти хочуть вдосконалити свою майстерність і охоче користуються і тим, і іншим. От, наприклад, Марічка Стеф'юк — вона неперевершена в класичній манері і разом з тим потрясаюча виконавиця в народному стилі. Особливо як зійдеться з Ніною Матвієнко, то весь час підбиває:

— Ніно, давай щось дуетом утнемо, ну?

Треба сказати, що та охоче відгукується, але ці славетні дуети, на жаль, не зафіксовані на звуконосіях чи бодай у фондових записах. Це щастя, що свого часу Марію Стеф'юк навчили спочатку народному співу близькі люди, народне оточення, а потім вона вже пішла в класичну освіту, але не забула принципово оті свої перші здобутки народного співу.

Моя думка: на спів, і зокрема академічний, дуже впливає народний музичний ген, ми ж все-таки відрізняємо манеру академічного співу нашого від італійського або, скажімо, від німецького. Це пов'язано зі специфічною артикуляцією, мовою, поданням слова, речення, фрази, думки, почуття. Звісна річ, це окремі речі — народний український спів і академічний. Потрібні принципово інші класи навчання, інші кафедри й іншу науку.

Можливо, треба створювати суто народні опери з суто народним вокалом і з суто народним музичним супроводом?

Бельканто італійське поставало теж із характерної народної італійської манери виконання народних пісень, і супровід до них створювався за допомогою народних інструментів, які дуже швидко стали «міжнародними», інтернаціональними.

Так не лише народна культура піднялася на певний рівень, — завдячуючи пропаганді власного народного мистецтва сталося те, що світова культура збагатилася.

Якщо в нас ще й досі нема вищої освіти з народного співу, то що ж ми зможемо дати світовому співу, і чи зможемо ми взагалі піднятися? Чи про нас світ дізнається, якщо ми будемо співати італійські арії?

Ми, арії, маємо уславлятися через чужі арії?

Але якщо ми створимо свої органічні, принципово відмінні способи музичної пропаганди, то тоді про нас будуть знати набагато краще і шануватимуть набагато більше.

Наші всі найкращі корифеї вокалу знали і любили українську народну пісню, і багато співали її, але в манері класичній, академічній, однак любов ця в них була — беззастережна. Хоч би в такий спосіб цю пісню вони щосили пропагували з високих сцен, на вишуканих зібраннях, на велетенських концертних майданах і навіть в оперних залах давали цілі концерти української народної пісні. І робили це з принципових міркувань.

Бо починали ці співаки все-таки з народного співу, тож віддавали шану цій пісні. На кожному своєму персональному концерті обов'язково в їхньому репертуарі були народні пісні, які йшли в парі з відомими аріями, хоча, скажімо, за манерою співу вони від цих арій практично і не відрізнялися. Може так і треба поставити навчання: народні пісні, а потім вже арії, так, як це складалося колись у навчанні, як це відбувалося з кожним найвідомішим нашим співаком.

Коли ще вчилися Євгенія Мірошниченко чи Анатолій Солов'яненко, народна пісня стояла на першому місці в усіх учбових програмах. А от зараз приходять співаки, яких набирають на академічний вокал, то мало хто з них взагалі знає українську народну пісню і спирається на неї.

Євгенія ж Мірошниченко, яка набула найвищих світових висот в оперному співі, у власному репертуарі, в концертах і програмах мала українських пісень народних багато, і це була в неї опорна частина концертна, бо ця співачка хоч і вчилася в різних учбових закладах, але ж від мами найбільше взяла змалку. Шана до своїх початків співочих не зникала ні на мить, навіть і в ті часи, коли вона була в зеніті всесвітньої слави.

Та й Марічка Стеф'юк звідки все те народне знала? Од мами рідненької, від коріння свого це уміння взяла, тому так високо потім виросла вгору, стоячи на такому фундаменті.

Зараз ми можемо говорити про те, що наша молодь взагалі не перетинається з рідним корінням, з нашим співом народним. Можуть не знати, навіть живучи в селі.

Це велика проблема. Чи зможуть вони професійно і творчо зростати? Якщо в них нема такого глибокого підґрунтя, чи стане хтось із них такою своєрідною постаттю, як Євгенія Мірошниченко, чи, скажімо, такою неповторною, як Марічка Стеф'юк?

Тому мусимо зараз впроваджувати народну пісню категорично, бо саме в ній криється майбутній зріст відомих наших майбутніх солістів, а вони ж мусять все це відчути, гени ж таки музичні українські залишилися, нікуди ж вони не зникли. От зараз в деяких музичних школах впровадили клас народного співу, автентичні звучання народних пісень, і не таких концертносамодіяльних, як раніше, фальшованих, а прадавніх, первісних, сказати б, — «вокально-архетипних». Вони розкішно звучить на молодих голосах, молоді подобається такий незвичайний спів. Незвичайний мусив стати, звісна річ, найзвичайнішим для них. Але самодіяльність, будучи народною, все одно була зорієнтована на оперний спів. Це була така самопальна гидка пародія і на оперу, і на народне виконання, та всіх це влаштовувало протягом надто тривалого часу, вважалося, що «шанель в борщі» — це європеїзація нашої культури, наближення до світової культури, хоча це була звичайна її профанація.

А в музичних школах, скажімо, асфальтова київська дитина співає таким нутряним, прадавнім способом, і всі заворожені... Магічним способом, тому що такий вокал впливає набагато глибше і досконаліше, аніж італійський спосіб бельканто. Це все вже почалося, але у школах педагоги до цього ідуть самотужки, тому що нема ні методичних посібників, ні розроблених програм. Деякі ентузіасти беруть, як можуть, з народу і несуть це до міських учнів своїх, а треба, щоб це стало системою. Адже російська народна культура насаджувалася саме серед міських наших жителів.

От взяти, скажімо, рід Леоніда Бендерського — це ж були київські прадавні міщани, і їхній син став досконалим музикантом на домрі і добрим викладачем цього інструмента, тобто впровадження чужої музичної культури народної на київських шляхетних теренах відбувалася дуже легко. Так чому ж і нам не зробити це так само легко. Адже нам ще легше це зробити з нашою національною музичною культурою, — впроваджувати на міські українські терени нашу ж культуру.

...Він учився і в школі, і в училищі, і в консерваторії все по класу чужинницького музичного інструмента, який, треба нагадати, закладений на основі українського народного інструмента. Бендерський був першокласним виконавцем, і його планово, «по рознарядці», по направленню послали працювати у Львів. Це було престижно, його ж не послали в якийсь там далекий районний центр, а в музичну десятирічку, в елітну школу, а не в середню музичну. Дали йому за це хороше житло у Львові, а у Львові з житлом великі проблеми, отримати хорошу квартиру там було практично неможливо тоді. Він у Львові зріс як фахівець, і лише потім, в 1965 році, поїхав у Свердловськ і став там професором.

(Ми ще повернемося до цієї теми, тому що я теж був дотичний до тих далеких географічних переміщень). Переїзд відбувся пізніше, а тим часом культура музична російська дала йому велетенський трамплін саме в Україні.

Чому ж ми не створимо тут такий трамплін для наших народних виконавців на народних інструментах? Правда, не для того, щоб їх засилати за Урал, а для того, щоб вони тут цю культуру поширювали і підносили її на професійному рівні значно вище, не на ентузіастів лише опираючись. Зараз маємо значно більші можливості, ніж у часи радянські.

Тоді відбувалася нестримна експансія насадження чужої культури, з особливим тиском на Західну Україну. Туди, на Захід, саме в закорінені наші області прадавні, де були традиції власної музичної культури!.. Саме звідти за північним велінням мусили вилучатися талановиті люди задля того, щоби російську музичну культуру нести у свій неросійський народ. Дурних або бездарних не обирали й не посилали, бо потрібно було робити цю справу тонко на теренах, ну скажімо, такого міста, як Львів. Ці посланці мусили, перш за все, демонструвати високий клас російської музичної культури і тим самим приваблювати тих людей, які просто і щиро люблять музику. І я зараз не побоюся сказати, що я зрештою, був тоді продуктом оцієї асиміляції, так би мовити, полоняником цих великих воєнних музичних дій і прикладом того, що могло би з мене статися, якби я потім круто не змінив свою долю самотужки. Робилося це насадження за

допомогою домри і балалайки, які, зрештою, в Росію прийшли таки з України. І син єврейського народу, талановитий музикант Леонід Бендерський змушений був братися до цих інструментів, бо, якщо подумати, то чи міг він в ті часи в Києві вивчати єврейські музичні народні інструменти або українські? Де, в який спосіб? У кого?

Додамо до того, що такий великий єврейський народ, а він — не має жодного свого національного музичного інструмента взагалі, історично так склалося. То ця невичерпна талановита сила змушена звертатися до тих народних інструментів, які єврейськими не є принципово. І це трагедія для кожного єврейського музиканта, але євреї звикли жити в трагедії і виживати в найскладніших обставинах.

А імперія теж прагнула виживати, вона не буде імперією, якщо не буде поглинати чужі таланти і пристосовувати їх до своїх великодержавних потреб. Тож нічого дивного в тому нема, що взяли саме татарський, дещо зукраїнізований народний інструмент і поклали його в основу власного народного інструментарію, який в них був відсутній.

І по сьогоднішній день в Росії більшість виконавців у всіх оркестрах — вихідці з України; цей процес продовжується, а в наші часи ще й посилюється, тому що музиканти, не можучи тут концертувати, їдуть в Росію, через неї вони здобувають собі дорогу в широкий світ, от в чому біда.

Ми ж бачимо, як здобутки української народної музичної культури пристосовувались і пристосовуються в Росії. Скажімо, народний танець «камаринский» раніше несміливо, а тепер все частіше використовує усі колінця нашого гопака. Росіяни вже танцюють навприсядки, то раніше вони навіть не згинали ноги і поляскували по халявах, танцюючи, а тепер садять гопака і презентують це світові як свій народний танок. Це той танок, який, до речі, світ уже увібрав. Уже більше 15-ти років світ потрясає брейк-данс, наймодніший танок, який є нічим іншим, як просто адаптованим до сучасних умов нашим-таки гопаком. Він вдосконалюється за допомогою пластикових підстилок, де людина може вдаватися до таких колінець, які на простій сцені і не виконаєш, але ж це однаково наш гопак. Це засвідчує нечувану, колосальну потенцію українського народного мистецтва. Ми просто проґавили певний момент, тому що він називається «брейк-данс», а не «гопак-данс», — ми проґавили цей танок, який міг би спопуляризувати нашу національну культуру і засвідчити її пріоритети.

А імперія тим часом продовжує цю експансію, особливо на естрадному фронті. Величезна кількість українських виконавців змушена була свого часу гастролювати по Росії з російським репертуаром, потім, повернувшись в Україну, пропагувати тут ті самі шлягери. Тобто у нас в Україні дуже мало зроблено такого, щоби ми свою музичну потугу обернули на наші національні потреби, не тільки на задоволення, а й розвиток їх і зростання їхнє.

Музична світова війна триває ще й досі. Ми програємо поля битв, ми програємо концертні площадки раз по разу, незважаючи на те, що Україна вже має самостійність і має можливості ці битви вигравати. Подивіться, що робиться в Україні! Та лише один конкурс імені Горовця, який відбувається тут, засвідчує неймовірну обдарованість наших юних піаністів. Світ приголомшений величезною кількістю цих музикантів, він запрошує їх до себе, і ці молоді виконавці

уже концертують там. Та що виконавці! Німеччина забирає до себе цілі класи наших дітей разом з педагогами, створюючи їм найпривабливіші умови для того, щоб і німецькі діти могли тягнутися за нашими юними геніями. Супермузична країна, яка дала стільки класиків і стільки музики світові, а класність викладання нижча, аніж у нас. Забираючи такого педагога з учнями до себе звичайне німецьке місто тут же отримує що? Школу! Класність височезну, яка піднімає рівень цього міста, цього округу, і в цілому піднімає музичну культуру Німеччини, як це не парадоксально звучить.

Світ експлуатує наші музичні таланти, а не лише одна Північна імперія. Сказати по правді, це зовсім не радує, а, навпаки, лякає ще більше, тому що виявилося, у світі є багато імперій, які можуть провадити музичні війни завдяки нашим же яничарам, чия музична потуга не піде на користь Україні аж ніяк. І нехай хтось пишається, що наш соліст у якомусь там закордонному місті щось там демонструє і співає краще, аніж місцеві. Радості в цьому мало, бо він співає все, що завгодно, лиш не те, що його створило цим співаком, він не співає нічого з того народного українського, що його свого часу змалку підняло над загалом.

Звичайно, ми визнаємо міжнародні музичні цінності, але для того, щоб їх збагачувати, підносити їх вгору, ми мусимо, в першу чергу, зробити всі умови, щоб наша національна музична ідея зростала тут, в Україні, і могла вносити свою неповторну барву, свої неповторні звучання у світовий гігантський оркестр, у світовий гігантський звучний хор, — тільки тоді ми можемо говорити, що ми щось створили для людства. А зараз ми віддаємо своїх дітей на службу чужим музичним ідеям.

І от подивіться, які парадокси: євреї і росіяни не мають питомих музичних національних інструментів, але мають свою велетенську музичну національну культуру. Але цей парадокс більше є парадоксальним для нас, українців, а не для них. Тому що ми в більш парадоксальній ситуації. Маючи народний інструментарій, народний вокал, найбільшу музичну пісенну культуру у світі — ми ще й досі не маємо розвинутої досконалої системи, яка б підносила наші душі саме в нашій музичній ідеї, а не в нашвидкуруч запозиченій у чужих. Занепад наш музичний ми спостерігаємо зараз в численних теле- та радіо ефірах, які демонструють опускання нашого музичного загалу, страшенну редукцію його — просто дивують своєю принциповою примітивністю, взяти хоча б реп або техно. Звісно, він не може вдовольнити ті вибагливі дитячі душі, які прагнуть справжньої музики, інстинктивно линуть до неї, але вони не мають можливості вправлятися і вдосконалюватися саме в тих органічних і притаманних формах, які б легко і невимушено піднесли їх до найвищих духовних висот. Вони мусять користатися сурогатами, мусять слугувати чужій музичній долі, мусять робити все, що завгодно, але не те, що їм би мало бути піднесене, вибачте, на тарілочці в готовому вигляді, щоб легко взяти для вибору величезну різноманітність музичних способів зростання.

Музичні інструменти — це ж не просто відсторонений елемент нашої музичної культури — це, власне, вона і є. Для прикладу, росіяни, які багато запозичили від інших культур, дуже вправно оперують своїми небагатими власними

здобутками. Тільки по Росії працює 56 державних професійних оркестрів народних інструментів, коли в Україні такий лише один — от вам співвідношення, ось вам масштаби цієї війни музичної і співвідношення бойових підрозділів на карті воєнних дій.

Це при тому, що у них надто обмежений вибір національного інструментарію, а в нас в оркестрі рахую лише сорок допоміжних, як ми кажемо зараз — епізодичних, музичних інструментів, не рахуючи вже велику кількість основних, але ми ще не навчені користуватися цією бойовою силою і не навчені, аби підростали молоді бійці і ставали в лави музичних діячів, які піднесуть нашу національну ідею — не лише музичну, але і всезагальну життєтворчу національну ідею.

Бо через музику душа підноситься найлегше і здобуває собі притулок найшвидше саме в музиці і через музику. І вона зростає, зміцнюється, підноситься, і вона буде втіленою душею, має шлях до цього втілення, а якщо вона не втілена, то і національна загальна ідея не може сформуватися і впровадитися в національне буття нашого народу.

А тоді страждає наша психіка і страждає наш всезагальний моральний стан, який, як ми бачимо, не дуже високий.

Повертаючись до наших теренів, як не згадати колишнього мешканця Білої Церкви Бені Гудмана, який створив в Америці джазовий оркестр. Той в основній масі своїх творів виконавських мав що? Фрейлехс. Традиційна єврейська музика, усталений в ній кларнет. Саме фрейлехсівські мотиви дуже органічно і легко увійшли у світову культуру — легко і невимушено. Цей чоловік родом з України. І коли він приїхав сюди в 1961-му році з оркестром на гастролі, то всі були вражені тим, що цей найвідоміший у світі джазист є, власне, наш земляк.

Чому ж так сталося, що фрейлехс у незмінному первісному вигляді дуже легко увійшов у джаз? Та тому лише, що джаз синкопований за своєю природою, так як і вся, власне, музика народна є синкопованою достоту. Вона зливається з джазом дуже легко, на відміну від класичної академічної.

І отут би згадати, що джаз почався від конголезців, народу, який втратив батьківщину і свободу, який був перевезений через океан, на чужу землю із забороною навіть вживати музичні інструменти. І митці їхні могли лише ритмічно ляскати в долоні, тупати ногами і вдаватись до хорового співу. І з цього в Нью-Орлеані на Конго-сквері і розпочалась нова музична культура — джаз, яка потім завоювала весь світ, — ось блискучий приклад музичної перемоги у світовій музичній війні, виграній поневоленим, знівельованим народом. Перемога, яка дає можливість іншим народам впроваджувати свої музичні ідеї, як зробив це Бені Гудман, у всесвітню велику культуру.

До речі, чомусь ми ще й досі не усвідомили, що́ таке концертні виступи нашого бандуриста Гриньківа з найвідомішим джазовим гітаристом Деміолою, яка це пропаганда українського народного інструментарію. Ці двоє легко зрозуміли один одного, тому що Гриньків є вправний музикант, який володіє всіма способами гри на бандурі, і ще він є великий імпровізатор.

Але хотілося, щоб у нас був не лише Гриньків, який особистими зусиллями цього домігся, а щоб це була і політика державна, яка дає можливість великій

кількості українських народних талановитих музикантів рівня Гриньківа впроваджувати національні ідеї на всесвітній загал.

...Тим часом Леонід Бендерський ніколи для мене і не грав на домрі, я ні разу не чув, як він це робить. Всі знали, що він був чудовий виконавець, але перед нами, учнями, він ніколи не показував своєї виконавської майстерності. Він все робив у межах педагогічної діяльності: міг щось показати, дещо підправити, але щоб він зіграв нам хоч одну-єдину якусь річ — цього не бувало. Чому? Він відчував, що справа, якій він служить, не є для нього такою, яка возвеличує його душу. Він ніколи не брав участі в концертах, не робив свого сольного концерту, як це водилося серед усіх педагогів музичної нашої школи. Він просто не хотів, щоб чули в його руках домру, і я, навчаючись у школі, не мав для себе взірця виконавства на домрі, для мене були інші ідеали виконавства. Скажімо, фортепіаністи, скрипалі, а домриста, як якогось кумира, я собі навіть не уявляв. Я мріяв стати Ойстрахом, але не на скрипці, звісна річ, а на домрі. Пам'ятаю жарт із тих часів:

«В Одесі після концерту Ойстраха виходять слухачі і він їх питає:

— Ну як, які враження?

— Та які враження. Страшні.

— ?

— Так весь зал був встав і скандував: «Ой, страх! ой, страх!»

...І знову Ойстрах в Одесі, тепер його оточили всі родичі, і він розпитує їх про враження.

— Ти знаєш, — каже йому дідусь, — коли ти опускав смичок струнами вниз, то наші душі слідом також опускалися униз. Коли ж ти підносив свій чарівний смичок по струнах угору — наші душі також злітали угору. А от коли ти раптом узяв, і пальцями почав по них бринькати... Скажи, це ти з нас знущався?»

Отак і я — грав увесь скрипковий репертуар, грав відмінно, але на домрі звісна річ, не смичком, а плектром по струнах.

І єдине, чого я прагнув, — це стати таким солістом, всесвітньо відомим домристом, неперевершеним майстром, на якого б рівнялися всі, така думка в мене була невідступна. Стати Паганіні.

Ці амбітні підстави мали-таки підґрунтя, я не чув жодного домриста, на яких я мав орієнтуватися, ну, наприклад, ні старшокласників своїх, ні з молодших класів, ані в оркестрах російських народних інструментів, які мені доводилося слухати. Це неймовірно, але саме відсутність ідеалу — саме це давало мені підстави до таких-от високих поривань: я вирішив стати найкращим світовим домристом.

Ще в школі ми закохувалися в наших дівчат. Але я був закоханий в одну актрису кіно. Звали її Лоліта Торрес. Певно тому, що в аргентинських фільмах музика була народна, все було побудовано на народному мелосі і звучання народних інструментів. Ще мені подобався Рашід Бейбутов. Він став суперзнаменитим. Чому? Бо активно застосував манеру азербайджанського народного вокалу. Музичних фільмів було, правда, не так багато, але музичне життя

у Львові тоді просто вирувало. Приїздили закордонні вокалісти. У нас виступала знаменита італійська вокалістка Ріта Гор, мецо сопрано, яку весь світ знав. Як я потрапив в оперний театр, коли вона співала «Аїду», Бог зна. Та я її чув. І ходив потім тиждень приголомшений. По кілька разів переглядав фільми з Маріо Ланца, всесвітньо відомим італійським тенором в головній ролі. Відвідував усі прем'єри в оперному театрі, а там тоді було поставлено майже всі опери Верді! (А зараз в київському оперному театрі репертуар практично не міняється роками. Ставлять лише на спонсорські гроші опери на виїзд, і квит. Артистичний склад чудовий, а реалізувати себе не може. Прем'єр фактично немає. Де українські опери у нашій Національній опері? А до речі, Львівський театр і досі ставить сучасні опери, хоча у них там зарплати не порівняти з київськими).

Дуже любив я симфонічний оркестр у філармонії, особливо, коли грали Бетховена, і міг слухати його без кінця. Все вбирав у себе. Змалку почав розуміти класичну музику. Тільки став на рейки професіоналізму, так Бетховен мене й заполонив! Та що казати, вдома ми постійно радіолу слухали, був увесь Бетховен у нас на платівках.

У Львові окрім філармонійного оркестру був ще один симфонічний оркестр. У Політехнічному інституті. Ну хто б міг у таке повірить, що Політехнічний інститут його мав? Це неймовірно, але факт. Багато з тих, хто не міг вступити до консерваторії, ішли в Політехнічний, і там ці люди об'єднувалися і блискуче грали в цьому оркестрі. Я користався цим феноменом і відвідував усі його чудові концерти. Львів'яни дуже пишалися цим оркестром. Уже у Львові почала потроху підводити голову й естрада. В основному самодіяльна, але надзвичайно цікава, строката і українська. (Завершиться цей процес так: на всесоюзному огляді саме політехнічна «Арніка» здобуде перше скандальне місце, після чого її тут розженуть).

А російських оркестрів народних інструментів в Україні було багато, в кожній області тоді був свій, і це все зумовило домровий бум. Коли вже я вступав до консерваторії, то приїхало багато претендентів, і я побачив, яка величезна кількість домристів підготовлена по Україні, яка шалена конкуренція при вступі до Київської консерваторії. Навіть у Львові був оркестр народних російських інструментів, і керував ним Казаков.

Дивовижно, але я в цьому оркестрі грав, ще коли був школярем. Мене запрошували на важливі виступи, щоби я допоміг, підіграв цьому оркестрові; я страшенно з того пишався, що я школяр, а вже граю у величезнкому оркестрі.

До речі, Казаков сам був блискучий домрист, а я, підігруючи там, не розумів навіть, в яких іграх, в яких військових музичних маневрах я беру участь як невеличкий гвинтик!

Потім Казаков став професором Львівської консерваторії по класу домри, тобто російська ідея впроваджувалась на всіх рівнях в нашу українську дійсність

Треба сказати, що наприкінці 50-х Львів збільшив своє населення з півмільйона до 750-ти тисяч мешканців — майже за рахунок того, що з усього СРСР туди звезли так званих «хіміків», які відбували частину свого покарання уже не у в'язниці, а на підприємствах. І Львів буквально був перенаселений карним елементом. Це була кримінальна експансія і значний тиск на місто. Хто бачив

блискучий фільм «Холодне літо 53-го», де показано, як Берія одразу ж по смерті Сталіна випустив з усіх в'язниць усіх до одного карних злочинців, аби натиснути на все суспільство, той зрозуміє, що означає така велика кількість «хіміків» на одне місто...

...І от в клубі «Харчовик» почав працювати оркестр, доволі великий, там було до 40-ка чоловік, в складі оркестру були домри, балалайки, баяни і гуслі. Хтось запитає — де ж бралися гуслярі в Україні? Так от, в музичних училищах в Україні були класи гуслярів — цей східнослов'янський народний інструмент пристосовано до російських потреб, і талановиті українські діти, яким не вистачало коштів і можливостей через великий конкурс навчатися на інших інструментах, йшли в оці російські гуслярі і поповнювали там шереги віртуозів.

(Забігаючи наперед, додам, що зараз в Україні немає жодного гусляра і нема жодного учбового закладу, який їх готує, і балалаєчників майже нема; домра занепадає, бо нема ніякого припливу і, мабуть, припиниться вища освіта домристів, лише російський баян ще широко побутує. Всі талановиті діти тепер ідуть грати на бандурі, на цимбалах, на сопілку. Вони поповнюють ряди рідної музичної армії, стають у шереги для майбутніх битв в наших національних лавах. Помінялася перспектива, і одразу ж змінилася кон'юнктура, зараз вона навертається на користь української ідеї. Створюється міцне підґрунтя для майбутніх проривів і з фронту, і з флангів, для того, щоб звільнити нашу Україну від навали чужинської музики).

А в ті часи російських народних оркестрів звучало більше, аніж симфонічних, їх тоді була переважна більшість по всіх музичних військових напрямках. Це був глибоко ешелонований наступ. Наприклад, балалайка в магазині коштувала 3 карбованці 20 копійок (!), а скажімо, домра — 5 карбованців 40 копійок, то уявляєте, яку шалену популярність і розповсюдження мали ці інструменти! І по селах, і по містах люди дешево купували їх, і саме на них опановували ази музичної грамоти. Це була цілеспрямована, сконцентрована політика національної нівеляції, яка дуже ефективно працювала в межах не лише мистецьких, а також у виробничо-цінових стосунках, тому що домогтися такої низької собівартості інструмента практично неможливо. Я маю підозру, що така низька ціна на інструменти була геть не випадковою, а демпінговою, тобто штучно заниженою з певною метою.

Імперія субсидувала таке виробництво, яке здешевлювало продажну ціну балалайки. Хто повірить, що музичний інструмент може бути в продажу дешевший, аніж табуретка теслярського примітивного виробництва?

Як же звучав оркестр народних російських інструментів, якщо в ньому всі групи були ідентичні, ну, скажімо, гуслі, балалайки і домри — вони всі ж імплікаторного звуковилучення і звучання. Вже коли значно пізніше ми багато гастролювали по Росії, після виступів заводилися дискусії, і всі, хто слухали наш оркестр, як один дивувалися, — вони ніяк не могли погодитися, що наш інструментарій звучить цікавіше, різноманітніше. Ці диспути зводилися до того, що величезні оркестри російські дуже недоречно скомплектовані — в них дуже збіднений тембральний склад, саме за тембральними можливостями воцукни збіднені, а насиченість звучання намагаються надолужити кількістю виконавців.

— А вот украінскій оркєстр — это, понімаєте, такая богатая, цветастая картіна, — казали вони після нашого виступу, бо, зрештою, у них лише баяни виділялися тембрально і створювали якісь можливості для колористичного маневру. — А вот украінскій оркєстр, у него столько красок, что можно іх, между собой смешівая і составляя, создавать огромную колорістіческую, насищєнную контрастамі картіну.

Або:

— Когда іграєт наш русский оркєстр, создаєтся впєчатлєніє, что всє музиканти навєсєлє. Почєму? Потому, что оні стараются хоть как-то разнообразіть свою палітру і поетому питаются іграть как можно разухабістєє. А украінскій оркєстр імєєт возможность звучать інтєллігєнтно.

В цих дебатах ми не вдавалися до контраргументів, тому що один виступ нашого оркестру був переконливіший, аніж тисячі теоретичних статей чи якихось диспутів на цю тему. Але в тодішній музичній війні звичайно виграш був не за нами, а за чужими велетенськими арміями, тому що в багатьох українських музичних школах давно вже були оркестри народних російських інструментів, в українських музучилищах — обов'язково, як і в консерваторіях. Це була «рознарядка», і вона строго виконувалася по всій радянській Україні. Робилося це для того, щоб українська національна ідея аніяк не зростала. За тим же принципом, що і гра на гуслях: тобто плектор тягається по всіх струнах одразу, а ті струни, які заглушені, — просто не звучать, а звучать лише ті струни, яким звучати дозволяється. Раніше на гуслях пальцями прикривалися заглушені струни, а потім ввели ще клавіатуру, і от така музика навпаки — була спроектована і на все музичне буття українського народу. Отак ми і жили з власними приглушеними струнами. Заглушені струни — це наче «мінус музика»; а «плюс-музика», яка активно існує, то вона існує за рахунок «мінус-музики».

Треба сказати, що ті оркестри російських народних інструментів, які існували в Україні, грали набагато краще, аніж ті, що були в Росії, тому що до них рекрутувалися українці, дуже музичні за своєю природою. Я пригадую оркестр російських народних інструментів у місті Луганську — прекрасне звучання, незважаючи на збіднену палітру; Донецьк мав чудовий оркестр, Харків мав розкішний оркестр російських народних інструментів, просто надзвичайно гарний. Але чомусь це великої радості не викликало, як казали в народі: «І тюрма гарна й велика — та чорт їй рад».

Ще треба додати, що на ці оркестри працювала офіційна музична теоретична думка, армії композиторів обслуговували цю музику, досвідчені аранжувальники створювали безліч партитур, які роздруковувалися мільйонними тиражами, — для того, щоби ці оркестри більш-менш нормально функціонували і могли між собою конкурувати, щоб у них репертуар був різноманітний, тобто додаткові колективні зусилля спрямовувалися на цю музичну ідею. Всі російські оркестри, працюючи на теренах України, не дозволяли собі ввести бодай якийсь український народний інструмент, наприклад, сопілку, бо це — не їхнє.

І тут в плані компенсації постають якісь дивовижні повороти, наприклад, мешканець Донбасу росіянин Євген Бобровников, великий сопілкар, який дуже любив гру на сопілці і не міг, звісна річ, застосувати її належно в російському оркестрі, став найбільшим віртуозом у цій грі, мало того — він став ще й ком-

позитором, написав твір «Дударики», який ще й досі вважається українським народним музичним твором. Тобто цей росіянин, у якого душа рвалася до справжніх народних звучань, став неперевершеним українським виконавцем, і є ціла школа сопілкарів, яка вважає себе послідовником саме Євгена Бобровникова, пишається цим — от дивина. Справжній геній, він робив усе, щоби грати народну музику на українських інструментах, і таки домагався цього. Він був солістом у хорі ім. Верьовки, мав сольні номери, які користувалися незмінним успіхом. Чоловік був дуже активний, певно тому, що під час війни він був моряком-десантником, і лишився по цій кривавій бійні живим, а такі люди мають дуже велику життєву енергію, аби впроваджувати потім її у життя.

Сопілка! По всьому світі вона є, у всіх народів, окрім російського, це неймовірний факт. Отой Андреєв, який сконструював балалайку і домру, — чомусь сопілку в інших народів не взяв, не сотворив із неї нічого для росіян, не пристосував, і тому жоден оркестр російських народних інструментів у своєму складі її не має.

Ну, чомусь мав він великі прогалини по знанню інших інструментів, які він не зробив російськими національними. А може саме спрощений склад оркестру дозволяв музичній промисловості випускати велетенські партії, що здешевлювало інструмент і тотальне втілення російської музичної ідеї. Скільки ж цих заводів тоді було по Україні, які штампували нескінченні балалайки і домри...

Я починав зі шкільної домри, яка коштувала тоді три карбованці п'ятдесят копійок, тільки вдумайтесь! Разом зі струнами, з усією атрибутикою — три карбованці п'ятдесят копійок... Дешевше, аніж навіть більшість дитячих іграшок, а був це не простий, клеєний інструмент, які складався з великої кількості деталей, — три карбованці п'ятдесят...

І отут треба пригадати нашого харків'янина Гната Хоткевича. Не випадково радянська влада цього Гната Хоткевича знищила в першу чергу, і його книжки про українську музику майбутню вилучила і спалила. Він описав українські народні інструменти, яких, до речі, не треба було ні вигадувати, ні штучно створювати; їхнє розмаїття таке, що якщо, наприклад, тільки по одній групі бандур зібрати всі її різновиди, то будь-який музичний дослідник буде розгублений, тому що охопити тільки групу щипкових, до якої належить така бандура, теоретичною думкою практично неможливо.

Гнат Хоткевич власноручно створив школу гри на бандурі, написав безліч музичних творів, виходячи з власної харківської манери гри. Цей письменник з принципових ідеологічних міркувань став музикантом і неперевершеним бандуристом — все це залежить від яскравої свідомості людської, яка не має спокою коли бачить таку величезну нерівноправність і кривду, якої зазнає український національний музичний інструментарій. Цей блискучий письменник зрозумів що в музиці закладена велика сила для піднесення національної ідеї.

Але всі ці перші паростки були викорінені, був знищений не лише Гнат Хоткевич, зазнала репресій сім'я, розкидалася по всьому білому світу... Безперервна музична війна, як ми бачимо, велася не лише методами музикальними. Чужинницькій музиці підігрували на державному рівні зорганізованими убивствами кращих представників української музичної національної думки. Радянська влада зробила безпрецедентний захід: зібрала в Харкові колосаль

ний з'їзд кобзарів, нібито з метою піднесення кобзарського мистецтва, а коли вони всі з'їхалися, їх потім було знищено. Ще й досі є кілька версій про це, і ось одна із них: сліпих музик-співців було вивезено у віддалену пустку, де вони, позбавлені допомоги, просто загинули повільною страшною смертю...

Ось якими засобами здійснювалися мистецькі музичні війни, ось яка була «конкуренція», бо ще тоді почали активно робити зачистку українських музичних теренів від українського національного компонента.

На Україні були закриті всі вищі учбові заклади, які практикували бандуру, а якщо якийсь юнак хотів вчитися у якогось кобзаря, то він і цього був позбавлений, тому що кобзарів практично не стало, а ті, що лишилися живі, — поховалися. Отже перспектива зростання виконавців на українських народних інструментах була яка? Як у тих незрячих, скликаних на з'їзд?..

Додати потрібно до того, що й усі інші музичні ідеї національних меншин, які побутували в Україні, також втратили будь-яку можливість нарощувати свій музичний потенціал — і от тоді рясно по всій Україні залящали лише балалайки.

...Я зараз не боюся зізнатися, що я теж мав усі шанси стати продуктом тієї епохи, її гвинтиком і коліщатком, до того все йшлося; ми ж то не розуміли, що ця всезагальна «стихія» є сконцентрованою і абсолютно керованою, ми були раді, що можемо безкоштовно здобувати музичну освіту. Я радий був, що міг ходити у клуб «Харчовик» і брати участь у великому російському оркестрі; а от щодо приказки «тюрма велика й гарна, та чорт їй рад», то ця приказка якраз у Львові унаочнювалася. Справа в тому, що там, де сходилися вулиці Чапаєва, Шевченка і Городецька, то саме біля оцього клубу, де грав російський народний оркестр, саме тамечки і височіла тюрма як єдина наша музична альтернатива. І от біля тої тюрми сидів я в оркестрі, торгав плектром чужинницькі струни і був страшенно щасливий, що вони у мене набагато краще звучать, аніж у старших професійних домристів цього ж не нашого, сказати б, оркестру. Правда я тоді й гадки не мав, що ми живемо в єдиній на Землі країні, в якій убивали лише за те, що ти граєш на певному музичному інструменті і служиш певній музиці. Це феномен доби, навряд чи десь на світі була країна, де б винищували флейтистів або гобоїстів, а у нас — кобзарів розстрілювали.

Але я цього не знав, мене захоплював дух змаганнєвості, мене захоплювала музика, і я ще не знав, що так чи інакше, але зможу навернутися на наші достеменні, первісні музичні принципи, навернутися до рідної музики.

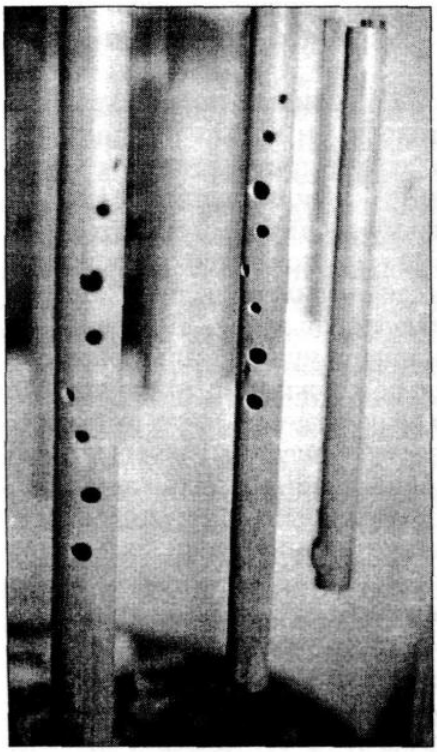
От я прийшов перший раз в той оркестр (це мене Бендерський передав Казакову), сів у ряд перших домр, відкрив ноти і заграв; от і все, дуже просто, я вже був готовий до гри в російському оркестрі. Аякже — вони отримали школярика, але такого, який може грати в оркестрі «з листа». Треба сказати, що я не міг відвідувати всі репетиції чи виступати скрізь із цим оркестром, бо я ж таки ще і в школі мав учитися, але мене запрошували на всі відповідальні концерти, де треба було показати майстерність у виконанні. І я, і моя сім'я пишалася з того страшенно, вони бачили, нарешті, що їхній син такий непересічний музика. Я, простий школяр, підтримував такий великий колектив, потужну музичну машину, тому що я вже й тоді був віртуозом, і це вже було загально визнано не лише в школі, але і на широкій публіці. Не в оркестрі троїстих музик, а в цьому

російському оркестрі я пройшов перший клас своєї оркестрової гри і осягнув себе всередині оркестру, в його складі; і мені це сподобалося, між іншим.

Казаков як керівник оркестру був визнаним музикантом, викладав домру і гуслі, а коли потім поміняло життя, він почав викладати цимбали в консерваторії, себто музикант він був дуже здібний і різноплановий.

Я мав за щастя грати в його оркестрі, але мені, найкращому тоді у Львові домристу, там не платили. Мені було задосить простої моральної сатисфакції відчути себе найкращим серед певного класу музик. Мене просто зачаровувала ця могутня потуга великого колективу, яка володіє колосальним впливом на залу, — і відчувати себе його часткою було дуже почесно.

Сопілки майстра І. Миколайчука.



Забігаючи наперед, скажу, що в консерваторії народники-виконавці проходять ще й курс диригування. Чому? Тому, що музична експансія і трималася на таких-от різнопланово навчених народниках.

Намагалися зробити з кожного соліста-виконавця ще й потужного організатора російської музичної справи. Ще й досі кращі диригенти — це народники, тому, що вони отримують «поліфонічність» навчання, вони, як правило, оволодівають кількома народними інструментами. А також проходять ще курс інструментовки, ну і звичайно, оркестровки.

От що таке оркестровка? Це вже майже композиторська діяльність, коли народники мають написати партитуру будь-якого музичного твору для російського оркестру. Диригування й оркестрування давали народникам набагато більше, аніж би міг взяти в консерваторії навіть першокласний скрипаль або піаніст, який сконцентрований лише на виконавській індивідуальній майстерності; а народника робили різноплановим, тому що це теж була мета російської експансії на українські терени, — це мусили бути «універсальні солдати».

...Наш тодішній «харчовий» оркестр грав дуже популярні російські твори, наприклад, «Пєснь о Байкалє». Вокалісти в цій речі не співали, хоча це була й пєснь про Байкал, який ніколи не був російським озером. Воно було дуже далеко од Москви, але стало синонімом російськості. І тепер цей «Байкал» перфектно-балалаєчно бринів і втинався у свідомість слухачів.

...Я в тому оркестрі пограв якихось півроку, бо вже вчився в дев'ятому класі, а далі мені треба було наполегливо працювати над випускною програмою, більш складною, тому я цей оркестр полишив.

Дивно, але саме з цього оркестру у мене не залишилось ні друзів, ані навіть просто знайомих, нікого я не зафіксував, ніхто зі мною не затоваришував із того величезного гурту.

Однак, в цьому оркестрі душа моя зростала, оркестрові звучання дуже розширили її обрії; а вони розкривалися дуже широко, тому що йшлося до закінчення школи. Ми тоді, чесно кажучи, не мали відчуття якоїсь пустки, як буває, коли дитина прощається зі школою, тому, що усі ми були націлені на консерваторію.



Бандура XVIII ст.

Ми були просто запрограмовані на це, бо ще від 1928 року в Київській консерваторії відкрився клас народних інструментів, виняткова російських: домра, балалайка, баян. Термін «музиканти-народники» — був однозначно російським, там не допускалося ніяке інше тлумачення народності, опріч російської.

На Україні ще раніше організовувалися професійні колективи, Гнат Хоткевич у 1909 році зібрав Всеукраїнський з'їзд кобзарів, створив із розрізнених виконавців спільний інструментальний ансамбль. Окрім того, живучи в Карпатах, досліджував ансамблі народної музики — троїсті музики. А що таке троїсті музики? Це прообраз оркестрового звучання. Хоча і на Дніпрянщині були інструментальні ансамблі, але на Західній Україні ця структура була розмаїтніша і яскравіша.



Бандура Антонія Паплінського. Початок XX ст.

Отже все почалося від кобзарів і лірників, яких об'єднав у ансамбль Гнат Хоткевич.

І лірництво, і кобзарство — це була підпільна організація, мережа якої вкривала всю Україну і змушена були існувати поза законом. У них була вироблена своя лебійська мова, тобто секретна. І ще й досі музиканти вживають слова з цієї мови, наприклад, слово лабать, запозичене сучасними музикантами в усіх оркестрах СНД, та інші — похідні від оцієї таємної кобзарської мови. Імперія завжди вбачала в них небезпеку, тому що вони були здатні консолідуватися і здатні були до таємного конспіративного буття. Козацькі лірницькі цехи — це ж були і учбові заклади для підростаючих музичних поко-

лінь, між іншим, це була освіта, хоча й саморобна, але стабільна, усталена і дуже ефективна.

...Я, навчаючись у музичній школі, про історію української музики тоді нічого знати не міг. Звідкіля б це? Адже про це всі мовчали. Слава Богу, що Львів мав дуже міцні підвалини академічно-класичного навчання, зберіг ще з незаполітизованих часів, це була стара західноєвропейська школа. Треба сказати, що саме тому в нашій музичній школі не надто забивали нам мізки різними совіцькими політнауками і не дуже переймалися всією комуністичною машкарою Треба віддати належне викладачам школи, які зуміли так тонко збудувати учбовий процес, щоб нас не дуже-то калічити.

А хто були наші викладачі?

Це люди, які прикидалися лояльними до системи, аби робити свою справу; і вони її робили. Вони ясно усвідомлювали весь жах радянської машини на знищення. Саме тому, на мою думку, в нашій школі не було занадто великого ідеологічного тиску.

Викладав, наприклад, у нас гармонію А. Кос-Анатольський. Ясно, що він не міг запроваджувати класову суть, скажімо, в європейську гармонію. Років йому тоді було 45, це був молодий, стрункий чоловік. Могутній! Дуже поетичну мав натуру і був трохи гомінкий, галасливий, темпераментний, запальний. Це ж тобі не якийсь там сухар-теоретик, а сповнений творчих ідей великий композитор. (Ось коли я потім уже вступив до консерваторії, то нам там гармонію викладали так, що мухи падали в аудиторії).

Кос-Анатольський ще і в Львівській консерваторії викладав. Коли ми його перший раз побачили, то оторопіли, адже був він автором вже кількох відомих балетів, опер, симфонічних творів, пісень.

Він нам запроваджував курс гармонії, який спирався на певний український музичний матеріал, що ідеологічно не засмічував наші душі. Хто б узяв підручник гармонії того часу, то побачив би, на яких взірцях ці гармонії базувались. Такі люди, як Кос-Анатольський, вже тоді виховували національно свідому молодь, яка потім і здобувала незалежність України.

Усі наші викладачі робили те само, в міру можливостей, які їм тоді були надані, так би мовити, в легалізованій діяльності.

А зараз, на жаль, знаходяться багато таких, які намагаються ту компромісну попередню когорту культурних діячів засуджувати, наприклад: «...от там ваш Рильський написав «Ой, з-за гір та з-за високих» — так це ж про Сталіна», — хто із цих суддів знає, що Рильський написав це в Лук'янівській в'язниці, коли йому кілька разів біля стіни вистрілили над головою в стіну, імітуючи розстріл. Але ж як багато Рильський зробив, скількох молодих поетів він підняв і наставив на вірний шлях. Ну вистрілили б не в стіну, а в Рильського, так хіба од цього було би більше користі — все змінилося б ще на гірше. А в сусідній камері, приблизно в той же час, Тичина писав вірш «Партія веде» — авангардову пародію на соцреалізм, на партійні вірші, бо цей вірш цілком абсурдальний. Однак червоній владі і цього було досить. Там же є неперевершені пародійні рядки «...не на Рейні, не на Марні, в МТС пошлем друкарні...» — ну це ж би авангардист Семенко, якого, до речі, розстріляли, помер би од щастя, якби він створив такі абсурдні поєднання.

Деякі діячі культури виживали лише в такий спосіб компромісний. Сказати б, які тоді могли бути в принципі компроміси? Це вже були не компроміси, а просто тотальне винищення. Тодішні митці все-таки зберегли великий пласт культури, вони стали синонімами цієї покривдженої, понівеченої, але все-таки української культури.

...Я пам'ятаю, як вперше до нас у клас зайшов Кос-Анатольський. Це була така солідна, міцна і дуже імпозантна фігура, при ньому — незмінний здоровенний шкіряний портфель, та в нього все було здоровенне, він десь був під два метри зросту, для нас, школярів, це взагалі був гігант. Не сказати, що худий, але цупкий такий чоловік, одягався дуже інтелігентно, завжди при краватці, у накрохмаленій сорочці, щоразу полюбляв нагадувати:

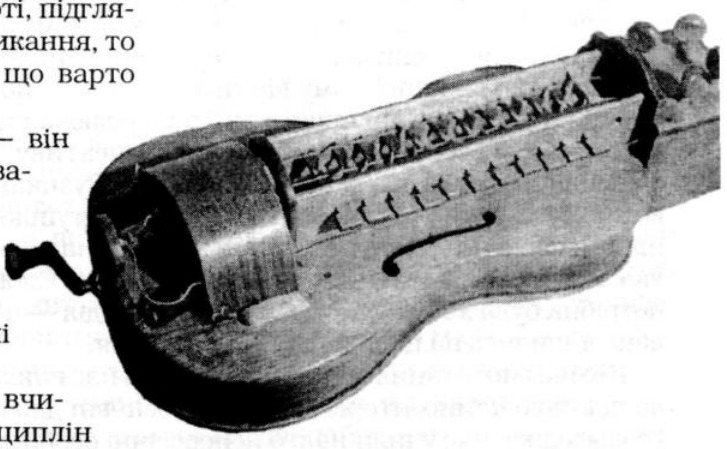
— Я є гуцул з Карпат.

А я, Гуцал, сидів і пишався з того, вважав, що ми з ним мало не тезки. Завжди на ньому був досконало випрасуваний костюм. (І зараз, коли я без краватки зі стоячим комірцем, без сорочки накрохмаленої, то я себе якось незатишно відчуваю. Ця звичка прищеплена ще з тих часів, це не тому, що, скажімо, я сноб, а тому що я бачив тих людей змалку і бачив, як вони себе поводять, як вони тримаються, як вони спілкуються бодай навіть із учнями, але це уже був такий стиль, якого в радянських кодексах морального будівника комунізму не віднайдеш. І де ми могли той стиль запозичити? Та лише в тих людей попереднього шляхетного покоління, українських інтелігентів, яких більшовики випадково не розстріляли свого часу).

Він же нас чим вразив із першої своєї фрази, він же до нас, нещасних семикласників, звертався на «ви» — до кожного лише винятково на «ви», і це в радянській школі, де це і хто таке чув!

В нас були й інші викладачі, які ставили крапки в журналі на наступний раз, і я, сидячи на першій парті, підглядав, кого позначили для викликання, то ми вже точно знали кому і що варто вчити.

Ліра колісна XVIII—XIX ст., на якій грав І. Власик.



А от Кос-Анатольський — він був не такий, він був несподіваний, сам захоплювався своїми викладами і часом сам не міг передбачити, куди поверне свою розповідь про музичні надземні витончені побудови.

Тепер я розумію, що наші вчителі загальноосвітніх дисциплін з нами наче гралися, видавали себе за суворих, а насправді просто давали нам поблажки. Хімію ми ж відбували формально, та й фізику, і що гріха таїти, всі ж педагоги розуміли, що не це головне в нашому житті.

А головне в нашому житті було те, що нам щедрою рукою розсипав Кос-Анатольський, і ми буквально дивилися в рот цьому потрясаючому, прекрасному, фактурному чоловіку. До речі, учневі Людкевича, од якого він багато теж успадкував і передавав по естафеті нам, школярикам. Я ж до Кос-Анатольського взагалі в очі живих композиторів не бачив, для мене це були небожителі якісь, які там десь лунають з радіоефірів або з великих концертних майданчиків, — а тут я бачу перед собою живісінького класика.

Я його музику чув раніше і знав, а тепер він живцем перед моїми очима стоїть. І хто б міг уявити собі, що б це зі мною трапилось, якби він мені, скажімо, поставив трійку... Та якби він мені навіть четвірку поставив, я з горя би вмер. Хоча він не був надто доскіпливий чи суворий, не шкодував хороших оцінок, ми ж собі й думки не могли дозволити, щоби дати собі якесь послаблення. Він же нам запроваджував ази цієї святої науки, як найперший наш буквар, що запам'ятовується на все життя і міняє тебе всього. Гармонія — це ж фактично початки складання багатоголосої фактури, оркестрової і хорової. Коли я згодом вступав до консерваторії, то нам на іспиті викладачка програла мелодію на фортепіано, а потрібно було згармонізувати на чотириголосся — тобі програли просту партію, а ти гармонізуй її на чотири голоси. Треба сказати, що вже тоді мені оці ази дуже придалися, я ж у школі не знав, що я буду диригентом, композитором, аранжувальником.

Я ж не знав, що це він, Кос-Анатольський, впливає на мою долю, на те, що мені потрібно було знати потім, на ще не сформовані мої поривання, але ж зародки цього всього мені дав саме він. Нам усім дуже тоді поталанило, що нам викладав отакий творчий чоловік, а не просто якийсь там «сухар». Трапився б якийсь сухий теоретик, то мені та гармонія могла так спротивитись, що моя б музична доля в інший бік повернулася.

Кос-Анатольський нам викладав до закінчення школи. Я міг спілкуватися з цією великою людиною, міг ставити йому запитання і на кожне отримувати відповідь. І от я зараз думаю, а навіщо ж це йому було потрібно? Чому він, забезпечена людина, викладач консерваторії, ішов до маленьких таких жовтодзьобих школяриків? Чому він цього прагнув, його ж ніхто не змушував, — от дивина. Гадаю, що він просто собі накреслював музичну перспективу загальну українську і хотів відчувати цю перспективу, хотів бачити можливості її здійснення навіть в нас, найменшеньких музикантах. І йому було необхідно, як кожному творцю, вдосконалювати свою інтуїцію, саме інтерполювати її, саме накреслювати ті музичні вектори не лише на нотних аркушах, але і в дійсності, яка тоді була аж геть ніяк не музикальною. Словом, я так відчуваю, що йому потрібна була хоч якась тоді надія, і ця надія — це були ми, які сиділи і зачаровано дивились на цього казкового велетня.

Ще нам поталанило, що сольфеджіо в нас викладала Богдана Фільц, яка стала відомою композиторкою. Оці дві основні для диригента науки — гармонія і сольфеджіо нас учили надто непересічні особистості.

До речі, сольфеджіо — дисципліна дуже складна, і саме те, що викладала нам вона, вводило в сольфеджійні лабіринти азартно і заохочувально. Це давало нам можливість невимушено і легко засвоювати складні теоретичні дисципліни, які потім збуджували наші перші музичні фантазування.

І тут треба сказати, що коли в мені вже почали звучати власні музичні образи, — я ж ні з ким із своїх однокласників поділитися не міг про це, просто якось було незручно, наче я між ними «вискочка».

Я міг довіритися тільки мамі і більш нікому. Бо ми ще діти, ми ще були не готові, щоб освідчитись в музиці своїм колегам. Ми тоді один про одного в школі знали тільки, хто як грає, хто як вчиться, як щось витворяє, викомарює, бешкетує, — це ми один про одного дуже добре знали.

У нас якщо й були спільні інтереси з учнями, то, наприклад, як зробити бертолетову сіль та підкласти вчителю під ніжку стільця, щоб коли він сяде, вона вибухнула, — ото така музика між нами була спільна, отакі в нас були спільні музичні таємниці, шумові. Це були жарти, скажімо, на уроках хімії, а от, до речі, ті жарти, які робилися в інших середніх школах, засунути сірники в клавіші піаніно, щоб вони там застрявали, то цього ми, звичайно, ніколи собі не дозволяли.

Або оте стокляте скло... Як не почни грати десь по дворах у футбол, обов'язково таке трапиться, що м'яч комусь влетить у шибку, ну і мамі доводилося викликати скляра... І я собі зробив такий висновок, що треба грати набагато точніше у футбол, і вже після того я по шибках не влучав. І не лише тому, що така вибита рама — це по бюджету удар, а тому, що треба було вдосконалювати будь-яку майстерність, де б ти не грав — чи в музичній школі, чи грав у футбол, — майстерність була на першому плані, щоб ніяких неточностей не допускатися.

В сім'ї мене ще рятувало те, що був у мене старший брат Павло, який шибок вибивав набагато більше. Він був надзвичайно активний, і завжди на нього надходили різні скарги з усіх кутків, то я на його тлі ще видавався сумирним хлоп'ятком, однак в сім'ї він був і найбільший помічник. Мені було легше бути поміркованою дитиною, тому що я вчився в елітній школі, а в тій середній школі, де навчався мій брат Павло, то потім так трапилося, що кілька учнів посідали у кримінал.

І яку треба було мати старшому брату самосвідомість, щоби й собі не стати на такий привабливий і «романтичний» шлях. Там же, в тій школі, кілька хороших хлопців були затягнуті не в хуліганські, а вже в злодійські компанії. Слава Богу, що батьки не допустили, щоби таке трапилося і з Павлом.

А з сестрами в нашій сім'ї поталанило більше, це були надзвичайно позитивні особистості, дуже толерантні, виховані, веселі і чемні дівчата, у них був один гріх — вони любили ходити на танці, зустрічатися з хлопцями, і в них уже було своє активне, доросле, дівоче життя, абсолютно незрозуміле для нас, хлопців. Вони могли безборонно зустрічатися з хлопцями, тому що мали такого старшого брата, як Павло, то навряд чи хтось би з їхніх кавалерів наважився моїм сестрам заподіяти щось зле. Та й менші брати відчували, як кажуть тепер у нас, «кришу», тобто ми були під захистом такого надзвичайно авторитетного і природженого лідера, як мій брат, і всі його знали в нашому районі.

Інша справа, що таке лідерство могло завести хтозна-куди, однак на життєвому шляху мого брата трапився надзвичайно хороший чоловік, якого він вважає своїм другим батьком, — це був ректор Поліграфічного інституту.

Коли мій брат туди вступив, то цей чоловік відчув нестримне лідерство у юнакові, і дуже тонко скерував його величезну силу на інший шлях, на шлях лідерства, але в інших царинах. В царинах дуже розмаїтих і розширених знань книгодрукування. От мені теж поталанило зустріти мудрого вчителя на життєвому шляху, і потім таких вчителів уже в мене було багато, але вони не були випадковими.

Так і моєму брату поталанило, тому що природжене відчуття лідерства мусить здобувати якісь позитивні підстави. Життя потроху налагоджувалось тоді, хрущовська відлига давалася взнаки — і от ми переїхали з вулиці Московської на вулицю Шевченка, де у нас вже був газ, де була вода, де була ванна. Незабутня зустріч з ванною, перший раз із власною ванною, — це ж для великої родини чого було варто, що ж це значило, коли можна всіх перекупати, легко перемити, перепрати, це була для нас величезна підпора.

Ну, мамі додали орденів за багатодітну сім'ю, допомога трохи збільшилась. А треба сказати, що наш стіл не був багатий і різноманітний, тому що родина була численна, але мама як відмінний кухар могла з простих продуктів робити якісь такі витівки кулінарні, що в нас не складалося враження про одноманітність їжі. Усілякими хитрощами вона урізноманітнювала їжу, і бувало, як накриємо великий стіл, то завжди із цієї розмаїтої простоти складалося враження багатства.

І ми всі щасливо підтримували таку ілюзію, щоб нам було весело, радісно і приємно сідати за один стіл і бачити одне одного в такому ж самому піднесеному стані. Одних лише страв з картоплі вона робила безліч, бо картопля була з нашого власного городу, і город нам родив картоплю на цілісінький рік. Як казали тоді, картопля — це другий хліб. Яких тільки мама фокусів не придумувала, як вона її смажила і які вона деруни виробляла, щоб ця картопля нам не приїдалася... А борщі, оці мамині борщі!.. Уже всі ми одружилися, і все одно ми борщі наших дружин порівнюємо з маминими борщами, до яких вона мала великий хист і вигадку.

І от зараз ми дружинам розповідаємо цей головний секрет, що мама перед тим, як покласти нарізаний буряк у борщ, його підсмажувала, і смажений буряк надавав борщеві, сказати б музичним терміном, іншої домінанти. І морквичку могла підсмажити, і квасолю мама варила окремо, а потім додавала до основної маси і знову варила.

Ці секрети щось і важать, але головного, чого в кулінарії не додаси з чужого рецепта, то це душі. З якою любов'ю і з яким натхненням мама творила на кухні, як вона порядкувала з усіма овочами і всім кухонним причандаллям, а без цього піднесення нічого в неї б не вийшло.

Що таке, здавалося, наварити обід на десять чоловік так, щоб усі наїлися і ніхто не відчув себе покривдженим? В нас же не просто були каструлі, в нас були велетенські казани, і от ці казани були дуже зручні для другої мамини «коронки» — для голубців. Їх мама витворяла з чого хочеш, все було цікаво і вигадливо, тому що голубці в неї були часто імпровізовані, але неодмінно надзвичайно смачні.

Ми не шикували, жили без витребеньок, але голодними ніколи не були і зараз, озираючись назад, згадуючи батька і маму, які провели таку численну

сім'ю без втрат крізь кілька голодоморів, крізь війну і всі лихоліття, що могли випасти на рід людський, — все це ще мені в спогадах видається і згадується як суцільне свято, такий якийсь феєрверк сімейний багатоголосий, гомінкий, де композитором був батько, а диригентом, звичайно, мама.

Всі ми ні разу не відчули тієї страшної біди, яка стояла за плечима у нас, яка тоді позабирала незліченну кількість не лише понівечених доль, але й життів. Так от, батько і мати нас від цього захистили, щоб ми і не знали цього, бо вони думали не лише про те, як би вижити і вцілити, а думали про перспективу, як би ще дітям створити кращу долю, аніж вони мали самі. І вони свого домоглися, навіть в межах тоталітарної отієї держави.

Це вже ми аж недавно узнали, що нашу земельну ділянку батько просто захопив самочинно. Бо коли почали зараз оформляти її приватизацію, то виявилося, що ніяких документів путніх, взагалі ніяких документів на ту земельну ділянку він і не мав. І довелося зараз все це заново оформлювати уже постфактум через багато десятиліть. Батько, який сам працював сторожем на залізниці, свідомо наважився на значний тоді злочин; і ми вижили, і він цей злочин від держави приховував, а закінчитися це могло в ті комуністичні часи лише однозначно... Батько цю таємницю проніс і од нас її вберіг, ми ні разу не мали навіть тіні сумніву, що ця земля, яка нас годувала і рятувала, нам не належить.

А треба сказати, що в місті Львові багатодітних сімей було небагато. Ну, мали одне, двоє, ну якщо троє малят, то це вже забагато. І ці малодітні сім'ї, яким було набагато легше виживати, навіть трохи нам заздрили, тому що ми жили таким велетенським табором і в нас завжди було весело.

Всі навколо завжди прислухалися до маминих порад і користувалися ними, бо вважали, що ця жінка знає якісь такі секрети, які допомагають їй з отакенеленним численним сімейством долати життєві перепони. Вони не помилялися, тому що у мами був неперевершений авторитет у сімейних справах, і всі навколо якраз горнулися до неї, і вона для багатьох сусідів була як дельфійський оракул у житейському морі проблем.

З усіх подруг найближчою у мами була тітка Люся. Вона приїхала сюди з Росії, за національністю була буряткою, тут у неї був чоловік офіцер, було троє дітей, тобто їй теж жилося нелегко, але мама фактично виняньчила і тих трьох дітей теж.

Та що говорити, усі навколишні діти — це були мамині діти, вона нікого не ділила на своїх і чужих, і як справжній диригент турбувалася про невпинне збільшення свого оркестру, кожен новий голос, кожний новий музичний інструмент в ньому — то для неї була радість. Вона все до себе приєднувала, щоби навколо неї вирувало життя, і відчуття цього життя вона невпинно хотіла посилити.

Байдуже, що, скажімо, мама не розуміла бурятської мови, а бурятка не знала українську, але вони спілкувалися своїми власними мовами, і саме екзотичність бурятська мамі додавала політональності у цьому гомінкому світі.

Батько, навпаки, був дуже стриманий, всіх друзів дитинства залишив у селі колишньому, а тут якщо в нього і були якісь друзі по його роботі, то додому до нас він нікого не приводив, мабуть, усі його чоловічі справи відбувались в межах робочого місця. Батькові з головою вистачало і нашого численного товариства, де спілкування він мав більше, аніж будь-хто із його колег. Вільний

від роботи час він проводив не в чоловічій компанії з пиятиками, доміно і різними принадами, а все його дозвілля — це була сім'я, а головне — город. Город для колишнього селянина — то була просто панацея для душі.

Він хвилинки рахував до того моменту, коли доторкнеться до своєї хоч невеличкої, але земельки. А поробивши городні справи, він там і відпочивав, і то намагався відпочивати так, аби цього ніхто не бачив. Ми знали його цю особливість, і не навертались йому на очі, коли тато нарешті десь там, підстеливши щось собі на свою улюблену землю, ліг передрімнути.

Цей стриманий і суворий чоловік ніколи не карав нас, взагалі-то це була прерогатива мамина, мама була експансивна, енергійна жінка і часто хапалася за ремінь, коли їй хтось надокучав і заважав, так би мовити, псував партитуру. Надто настирного з нас мати хапала і лупцювала ременем, то батько міг так глянути на це та сказати:

— Та, Палажко, кинь. Та годі уже бо. Та одпусти його бо, Палажко.

Він любив почитати газети, і оскільки був затятий опозиціонер до влади, то його невеличкі натяки і коментарі до прочитаного дозволяли і нам формувати до комуністичної пропаганди своє ставлення. Бувало, якусь замітку з газети прочитає вголос та таким підкреслено-іронічним тоном, що формально причепитись було ні до чого, а однак ми чудово розуміли ставлення нашого авторитетного батька до якоїсь роздутої події.

До відкритого коментування не вдавався, бо боявся підставити дітей, щоб дитина, бува, десь не повторила його фразу, не оприлюднила своїми невинними словами якогось коментаря, тому він був дуже обережний; однак ми чудово розуміли оці його остороги і ніколи батька не підводили. Ми ж всі піонери, ми ж всі комсомольці, а один його лиш погляд понад газетою, коли він читає, давав нам зрозуміти, чого вся ця газета варта.

Мама була дуже романтична, і їй це нове буття видавалось за найвище світове щастя; а тато, навпаки, дуже переживав за те, що тут з усією Україною діється, але його стриманість, затамованість і нам була чудовим прикладом для наслідування.

До речі, оця його внутрішня напруженість, мабуть, і вкоротила йому віку. Прожив він до 1959 року...

Звісно, якихось подарунків особливих ми не мали, тому що, наприклад, портфелі у нас переходили одне до одного, одежа часто теж, книжки, підручники також переходили з одних рук до інших, але в мене, малого, була особлива така стаття — мені дарували платівки, грамофонні платівки.

Зрозуміла річ, що такий подарунок був набутком усієї сім'ї, бо всі дуже любили потім послухати, а наше щастя полягало в тому, що симфонічна музика не була дефіцитною, і тому ми могли вибирати багато чудової музики, до речі, і плата була доволі помірна. В нас часто була ніби сімейна прем'єра нового концерту, це був той момент, коли весь гамір затихав і дослухалися всі до нових звучань. І одразу в нашій родині виникав теплий настрій, додавалось якогось нового життя, оці нові звуки нашу оселю переінакшували, розширяли.

Фонотека в нас була чималенька, бо робили її не лише батьки, але й брати старші, і сестри, кожен намагався додати свою нову платівку Мама музику любила, бувало, що наша радіола перепочинку практично цілий день не мала.

Київські суголосся

Випускний екзамен у музичній школі не був чимось екстраординарним. Програма була відпрацьована, і я знав, що вступатиму до Київської консерваторії. Багато друзів мене питає, а чому ти не вступав до Львівської консерваторії, чому ти, львів'янин, поїхав до Києва? Сталося так тому, що мій учитель Леонід Бендерський, який був учнем Геліса Марка Мойсейовича, возив здібних вихованців-домристів до Києва, саме до свого духовного батька. А Геліс був не просто викладач консерваторії, він був і завкафедрою народних інструментів у Київській консерваторії. Вивчати російські народні інструменти тут почали в 1928 році, а вже в 1938 році була створена кафедра народних інструментів із вилученням слова «російських». І нею керував професор Геліс. Бендерський був його студентом. Отже в цьому процесі естафета стала нерозривною. А тоді ж існувало ще дуже багато постанов партії й уряду про залучення великих мас людей до високої культури саме через народні інструменти, правда, не уточнювалося, що через російські народні інструменти. Ця політика впроваджувалася доволі активно, і на моєму прикладі бачимо, як кілька поколінь цій ідеї активно слугували. Геліс був багатогранною людиною. Перш за все він був піаністом дуже високого класу. Родом із Кременчука Полтавської області, із епіцентру розповсюдження великої Наддніпрянської культури. Що таке Полтавська область часів молодості Геліса? Це лірники, це бандуристи, це кобзарі, це прекрасні хори, яких тоді було дуже багато. Професор Геліс був людиною товариською. Він часто запрошував студентів до себе додому, і це була справжня дружба, а не стосунки учнів з метром. Він любив нас усіх, своїх учнів. Його життя-буття в мистецтві спонукало його до того, що він віддав перевагу народним інструментам, і в 1938 році молодий фахівець очолив кафедру народних інструментів Київської консерваторії. Він викладав домру, не граючи на ній. Геліс був чудовим музикантом і знав, як впроваджувати цю музику в студентські душі. Він же викладав не лише домру, але ще й балалайку. Потім викладав бандуру. Він ще викладав цимбали, баян, і, дивовижна річ, також гітару. Він не вчив мене технічним вдосконаленням гри, які в принципі були опановані ще в музшколі, а він вчив мене найголовнішому, чого вчать у консерваторії, — вчив музиці через певний музичний інструмент. Мистецтву — от чому він вчив. Треба сказати, що завдяки зусиллям Геліса ще в 1938 році відбулися перші конкурси виконавців на народних інструментах, були лауреати й переможці цих конкурсів. Тобто, машина музична запрацювала на повну потужність. Бо треба ж було насичувати музикантами величезну кількість оркестрів російських народних інструментів, і треба було ширити й армію викладачів, які б викладали народну музику. І саме тому народними інструментами опікувалися великі музиканти, а не якісь ремісники цієї справи. Вступаючи до консерваторії, я вже знав майже всю професуру і те, як вона ставиться до народних інструментів. Було зроблено все, щоб домра не вважалася другорядним, меншовартісним інструментом у кон-

серваторії. От як була поставлена ця музична наука. Народні інструменти заохочувалися й підпиралися всіма доступними методами. Ми нітрохи не комплексували, навчаючись поруч піаністів, скрипалів, виконавців на інших класичних інструментах. В царині народних інструментів робилося все можливе, щоби дужче цю стихію гальванізувати.

І от перші вступні іспити. Конкурс був дуже високий тому, що всі музичні школи і всі музичні училища прислали своїх кращих вихованців вступати саме в столичну консерваторію. А брали нас, домристів, на курс лише п'ятеро. І треба сказати, що всі абітурієнти грали добре. Але я мав ту перевагу, що неодноразово бував у Києві, виступав у консерваторії, і мене вже чудово знав Геліс, як свого музичного онука.

Сказати, що мені легко далися іспити вступні, то це було б неправдою. Найлегше мені далися іспити з фаху. Але... раптом виявляється, що треба ще здати іспит з диригування. А ми, випускники з музичних шкіл, диригування не знали і до нього ні разу не вдавалися. І в цьому я не мав ані найменшого зеленого поняття. То я змушений був моментально підготувати два твори і диригувати на екзамені. Це була така критична ситуація, яка змусила мене перемкнутися на зовсім незнаний для мене спосіб відтворення музики, тільки не з власного інструмента, а з інструмента підвладного тобі виконавця. Як це можна за кілька днів, зроду не тримаючи в руках диригентської палички, здавати іспит з цього предмета? Крім того, треба зважити, що ті, що вступали після закінчення музичних училищ, підготувалися до цього, в них уже була певна незалежність рук, відпрацьована вправність, в них була перевага. Однак виходу не було, я взяв два твори: один в повільному темпі, інший у швидкому і почав «на ходу» опановувати семантичну техніку, якої в мене зовсім не було. Переді мною посадили піаніста, я йому дав ноти, він грає, а я ним диригую. Але я твердо вирішив, що мені потрібно одразу подолати оце своє незнання і невміння диригентське, мені треба було якось одразу перескочити себе, щоби подолати в цьому плані розрив між собою та іншими абітурієнтами. Цей іспит я здав без жодних зауважень, ніхто навіть не подумав, що це для мене була новинка, яку я підготував за кілька днів. Я взяв паличку диригентську так упевнено, начебто я її вже споконвіку тримав у руках. В консерваторії мені треба було починати цей предмет від самих азів. І лише тоді я збагнув, на якому хиткому льоду я стояв на своєму першому іспиті з диригування. Цю дисципліну тут викладав найкращий фахівець Юрій Іларіонович Тарнопольський. Він узяв мене у свій клас по диригуванню. Це був надзвичайний чоловік, один із перших випускників народної кафедри, учень Геліса. І це була для мене доленосна обставина, що саме до нього я потрапив. Я почав підсвідомо спочатку, а потім уже й свідомо розуміти, що мені в житті потрібно від музики. І що потрібно музиці від мене. На іспиті було трохи незвично диригувати піаністом, тому що піаністом ніхто ніколи не диригував, я такого не бачив. Але це була лише мить, яку я подолав, опанував себе, взяв диригентську паличку і виконав ці два твори як диригент.

До Львова я повернувся переможцем. Як мене зустріла моя сім'я! Вони були дуже раді, що я виходжу в білий світ. І що я буду вчитися в найпрестижнішому музичному вузі України! Уже старший брат звільнив помешкання, дівчата, дві мої старші сестри, уже роз'їхалися, і потроху в хаті ставало просторо, хоча

звичайно, маму це не дуже й радувало. Тут треба зізнатися, що в мами я був мазунчиком. І саме те, що я іду в білий світ, для неї було найпекучішим. Я був пестунчиком, але найближчою людиною до матері був мій старший брат Павло. Бо він по всіх життєвих проблемах спеціаліст, він був у матері консультантом з нашого сімейного життя, — блискучий організатор і заводіяка страшенний. Коли він учився в Поліграфічному інституті, йому пропонували робити суспільно-політичну кар'єру. І він би дуже швидко сягнув там висот. Але наша сім'я — не визнавала цього, бо знали, що кожна людина мусить оволодіти справжньою справою. Батько казав:

— Ну, що це за фах — бути ідолом над людьми?

Павла переконали, що партійно-комсомольська лінія — це не спеціальність. Він був природжений лідер і потребував лідерства в усьому. Але тут погодився з батьками.

Моя мама була справжнім диригентом. Знаючи кожного з нас, вона дуже легко давала можливість прозвучати на тій ноті, яку ми найлегше брали. І все це оберталося навколо неї, і все ми робили на єдине — на спільне. І певне тому всі ми не виросли егоїстами, якимись зацикленими на собі людьми. А ми були зациклені на загал.

Треба вже було випроводжати мене у велике життя, а я був наймолодшим студентом консерваторії, наймолодшим тому, що я школу закінчив на рік раніше, бо пішов туди раніше вчитися. І в мене був найменший музичний стаж, бо я пішов у музичну школу з третього класу. І треба сказати, я б цю школу закінчив із золотою медаллю, якби не математика. З математики в мене була четвірка тому, що вирішив задачі на іспиті не тим способом. Потім уже вчителька збагнула, що в мене відповідь вірна, але спосіб її здобуття був не той, що вона нам пропонувала. Але саме цим я й пишаюся, що зміг знайти інший, але вірний шлях. Я любив усілякі нестандартні ситуації. Але одна справа була поїхати на місяць здавати іспити до консерваторії. а інша справа покидати рідний дім на все наступне життя!

Я пам'ятаю, як я жив у гуртожитку під час вступних іспитів у кімнаті, де окрім мене ще було десять абітурієнтів, і кожен готувався по своїй музичній програмі і грав на своєму музичному інструменті! Боже, яка буле це какофонія, часто не можна було втямити, що ти граєш, бо сам себе не чуєш. І хоч я був звиклий до перенаселення у нашій великій сім'ї, однак тут цей різношерстий конгломерат мене просто приголомшив. А публіка ж вступала не лише з усієї України, а з різних куточків Радянського Союзу.

У Львові мені було б краще і легше вступити в консерваторію, і навіть жити між при сім'ї, при батьках. Але скажу, що кафедра народних російських інструментів у Києві була найкраща не лише в Україні — але й в усьому Радянському Союзі взагалі. Отож у мене не було ніяких сумнівів, куди треба вступати. Я ж прагнув опанувати найвищі здобутки. Навіть Москва поступалася Києву в класі підготовки музикантів народних російських інструментів. От де парадокс! Київ був столицею російських народних інструментів, російського інструментарію, ну й звісно, продукував найкращих музикантів, які потім мусили роз'їхатися по всій імперії й піднімати національну російську культуру в Радянському Союзі. Київська кафедра була найвищим учбовим закладом,

вона виступала на найпередовіших музичних позиціях тогочасних. І найвищим спеціалістом був Марк Мойсеєвич Геліс. Він був велет педагогічної науки музичної, який стояв навіть поза тими музичними інструментами, які він викладав. Це був парадокс, але це була істина, суть, і всі дивились на нього, як на бога, це без перебільшення. Я чув його гру на піаніно. Не часто, а лише тоді, коли не приходив акомпаніатор, і грав він довершено. Треба сказати, що із інших міст СРСР учні Геліса привозили своїх пасинків до вступу в Київську консерваторію, до свого душпастиря. Він, запровадивши конкурси молодих виконавців з різних музичних шкіл, дуже добре знав, що робиться в якій школі чи музучилищі, і на якому рівні там перебувають майбутні професіонали, він легко орієнтувався в цьому конгломераті абітурієнтів і безпомилково відбирав найкращих. І він уже наперед знав, хто і звідки буде в нього вчитися. І ніколи в цьому не помилявся. Саме такий підхід безпомилковий дозволяв йому підтримувати навчальний процес у нашій консерваторії на найвищому рівні. Він був головний інструменталіст-народник в СРСР. Але є ще інший факт: тоді в Києві не було жодного професійного оркестру російських народних інструментів — при такій потужній підготовці спеціалістів. Але дивовижного тут немає нічого, якщо зважити, що ця потужна машина в Києві існувала для того, щоби готувати талановитих виконавців-народників для імперії. А чи є оркестр в Києві, то це імперію не дуже й переймало. Вже тоді майже кожна область російська, кожна філармонія в Росії мала свій професійний оркестр народних інструментів. І для того, щоби повнилися їх шереги, потрібна була велика кількість музикантів, особливо з України. Таке ж робили і з педагогічними кадрами. Наприклад, в консерваторії Свердловській (нині Єкатеринбурзькій), вся кафедра народних інструментів, яка там є, складається переважно з випускників Київської консерваторії.

Якби існували якісь дослідження політики Радянського Союзу в музиці, якби була опублікована статистика про переміщених осіб, які за рознарядкою, як тоді казали — за направленням, відтягувалися з України на терени Російської імперії, якби можна було провести перепис музичного населення Росії, то ми би, певно, побачивши правду, викладену в тих статистичних таблицях, здригнулися. Але таких статистично-географічних досліджень немає і ніколи не буде. Аби Україна не побачила й не вжахнулась, як то її обікрадено в музичному плані. І це висіло над усіма студентами музичної консерваторії, бо запроторити могли і в Караганду, і в Казахстан, і «туди, де Макар телят не пас», де створювалися російські народні оркестри. Як тоді співалося в пісні: «Мой адрес не дом і не уліца, мой адрес — Савецкій Саюз». І це аж ніяк не було дотепом. І тим більше, жартом. Багато наших випускників стали професорами російських консерваторій саме по класу народних інструментів. По різних окраїнах та глибинках чимало нашого брата українця. Імперія не дуже допускає у своє серце, у свою столицю, але візьми й ткни пальцем в географічну карту Радянського Союзу і подивися: куди б ти не влучив, то побачиш там українських музичних вихованців. Хоча й значна їхня частина осідала тут, в Україні, й несла в народ оцю, сказати б, паралельну музику та її музичні інструменти. Всі працювали завзято, тоді ще не усвідомлюючи, що власне робиться й чиїми руками. Як тільки я взнав, що я студент, я побіг і дав телеграму додому: «Я студент!

Навчання в школі перейшло в навчання в консерваторії, як одна безперервна лінія. А це, як потім виявилося, була стратегічна лінія керівної партії, комуністичної.

А я думав, що це моя доля.

Гра на домрі — складний психо-емоційний і технічний процес, як і на кожному інструменті. І як на кожному з них, головне — видобування звуків і вміння зіграти кантилену, тобто мелодію. На скрипці відтворити мелодію простіше. Тому що видобування звуку смичком дає можливість зіграти майже безкінечну мелодію. А на домрі це досягається за допомогою тремолювання. Як домогтися такого тремолювання, щоби звук лився безперервно? Оце було найбільше мистецтво. Я вважаю, що я домігся саме цього у виконанні музичних творів. Я цього досяг у більшій мірі, аніж технічної довершеності лівої руки, де треба було віртуозно пальчиками бігати, вправно перебирати. І в цьому мені допомагав професор. Ось, наприклад, я ще в школі грав «Мелодію» Чайковського. На першому курсі в консерваторії Геліс знову мені її дав для виконання. Я кажу, що я її вже грав.

— Е, то є велика різниця, як ти грав, і як ти гратимеш!

Він дуже тонко розумів музику і так же тонко міг її витлумачити в нюансах. Всі мої ноти були розписані спеціальною термінологією і знаками, які ставив особисто він. Та мало вірно розставити ці знаки, тут іще — як їх зіграти? Він дуже любив це все розкласти, показати і навіть намалювати. Як охопити всю мелодію? Як із шматочків скласти всю загальну чарівну картину? Як музикою чарувати? Ось головне питання! Геліс не намагався перефарбувати мене чи переробити. Він просто намагався всі ті задатки, які були вже досить розвинені, вдосконалити. Саме в моїй подобі. Він мене піднімав до розуміння вищого тієї самої музики, до якої я вже звик і в якій, мені здавалося, утвердився. Разом з тим у Геліса були домристи, в яких я побачив кращих фахівців, аніж я. І я в них також вчився. Ну, от зараз професор Донецької консерваторії Івко, заслужений діяч мистецтв, за віртуозністю як домриста його можна порівняти з кращими скрипалями. Я не уявляю, як цього можна досягнути, — це вже природа, це щось надзвичайне. Або Білоконєв, зараз професор консерваторії, а тоді студент четвертого курсу, потім аспірант. Треба зауважити ще й те, що є багато супердосконалих віртуозів, технічних, а як виконавці по музиці вони значно поступаються людям, які володіють великою душею і відчуттям тонкощів музики. Великий джазовий гітарист циган Джанго Рейнхард по техніці поступався фактично усім гітаристам, бо в нього скалічена ліва рука. Але по музиці він їх усіх перевершив, він створив такий спосіб власної гри і таку аплікатуру для своєї лівої скаліченої руки, які дозволили йому виконувати музику на найвищому рівні. Досі ще нема гітариста в джазі кращого за нього. Проблеми віртуозності й музичності дуже складні.

Але коли я потрапив до консерваторії, у мене широко відкрилися очі на те, що скільки ще треба зробити попереду, аби дотягнутися до цих неперевершених майстрів. Взагалі, бути учнем у Геліса, це вже означало одразу потрапити в еліту. В консерваторії уже почалася справжня мистецька висока конкуренція в музиці, яка, до речі, дуже підштовхувала до зростання. Якщо ти студент Геліса, то не можеш грати абияк та ще й погано. І він тобі б цього просто не

дозволив. Ну хоча б тому, що він міг відбирати кращих із найкращих. В Геліса ти мусив могти те, чого взагалі не можеш. Ти мусиш досягати більшого, аніж би ти сам хотів. От який був у нього принцип навчання. «Мелодія» Чайковського — це гарна музика, яку грають усі на скрипках і на домрах, трубі і кларнеті, флейті і віолончелі. Це хрестоматійний твір. Однак в консерваторії ти починаєш його грати інакше, бо починаєш його інакше переусвідомлювати. І от ця «Мелодія» Чайковського звучить в консерваторії на всіх поверхах, на всіх інструментах. І ти її мусиш грати півроку з іншими новими творами, які тобі дав твій педагог. Півроку ти її перевтілюєш у кращий варіант поетапно, на кожному такті-півтакті.

Коли я вступив до консерваторії, то жив у тій же самій кімнаті, що і на вступних іспитах, мало того — з тією ж самою братією, з такими самими бурсацькими порядками. З цим народом, бувалим у бувальцях. Взяти трубача, якого прозивали комісаром. Він ходив у військовій формі і тримався підкреслено по-військовому. Казали, що він і був комісаром, лише тепер ходив без погонів і грав на трубі, комісарив, так би мовити, в музиці. Або тромбоніст із Донбасу, який приніс із собою «музику металургійних комплексів». Їм було вже по 25 — 27 років, для мене, сімнадцятирічного, це вже були дядьки. І мушу сказати, мені було з ними цікаво, адже я не знав дорослого життя з усіма його звабами. Ми всі подружилися і жили одною нерозлучною сім'єю. До деякої міри ці дорослі люди мене навіть опікали, застерігали від нерозважливих вчинків. З точки зору життя попереднього, це життя не назвеш нормальним аніяк. Але для консерваторії, для бурсацького загалу це було нормальне буття. Мистецький вир, феєрверк! Щоденна побутова і музична колотнеча. Спати я навчився при будь-якій ситуації, при найбільшому гармидері. Я міг відключитися, але і міг займатися музикою за найгучніших катавасій. Я навіть міг слухати музику в собі. От усі полягали спати, вже 12 годин ночі, а раніше ми не лягали. І раптом грюкіт, стукіт, відчиняються двері, ввалюється наш комісар, вмикає світло, кидає на стіл наїдки й напитки і кричить: «Підйом! Полундра!» І ти, якщо хочеш, то можеш до ранку брати участь у спільній гульні, а якщо ні, то ти собі спиш і не чуєш навіть, що́ тут поруч за твоєю спиною відбувається.

Оце, до речі, мене навчило великій концентрації, що я міг відстронитися від будь-якої зовнішньої причини. В будь-якій ситуації найкритичнішій можна було опинитися раптом на самоті, наодинці зі своїми звучаннями, зі своєю внутрішньою музикою. І не чути найлютішого гармидеру. За будь-якого шторму в тобі бринить ота тонесенька, тріпотлива мелодія. Тоді це дуже допомагало. Це вже зараз, щоби заснути, то мені треба створити певні вибагливі умови. А тоді отаким чином відбувався оцей життєвий тренінг. Дивовижно, але у цій компанії я став старостою, диригентом цього какофонічного оркестру — отака була до мене, жовтодзьобого, довіра. Я їх змушував чергувати, по черзі слідкувати за порядком, прибирати і дотримуватися, якщо це можна так назвати, дисципліни. І вони мене слухалися. Я хоч був у кімнаті наймолодший, але ми були однокурсниками, і хаотичний рейвах почав перерости в керований. Такий гармидер міг би позбавити людину музичного слуху, принаймні, він зростанню його не сприяв. Але це так лише на перший погляд.

Музичний слух — це як гроші: або вони є, або їх нема. І треба сказати, що мені диференціюватися од різних звуків, відсторонятися від навколишнього середовища якраз гуртожиток навчив більше, ніж якби у консерваторії була така спеціальна дисципліна. Та якщо взяти й саму консерваторію: зайди туди в коридор, ти почуєш колосальну какофонію. Незважаючи на подвійні двері в класах, по всіх коридорах, по всіх закутках грають на кларнеті, на гобої, на трубі і на баяні. Здавалось би — гаплик? А ти зосереджуєшся, і все оце тебе не стосується, і ти вже їх не чуєш. Це називається вибірковий слух, вибіркове чуття. Це ще називається зосередженістю, концентрацією — і це потім надзвичайно допомагає в диригентській діяльності, коли ти у загальному звучанні чуєш кожного. І можеш чути лише когось одного. І сконцентрувавшись на мить, ти можеш дати йому абсолютно точну вказівку. Бо часом він і сам себе не чує в цьому оркестровому гаморі.

Гуртожитська какофонія була дуже щільна, бо гуртожиток був маленький, компактний, а студентів було багато. В кімнатах жило по 10 —12 чоловік. Був ще один гуртожиток на вулиці Володимирській, так би мовити, інтелігентніший. Але цей був зручніший тим, що він розташований поруч із консерваторією. Ми могли спати до за десять хвилин дев'ята — і встигали перескочити Хрещатик, вхопити по дорозі молока з булочкою в Пасажі і за кілька секунд до дзвінка вже сидіти в аудиторії. Але це змушувало до абсолютно чіткого порядку і музичної ієрархії в голові. Треба було своє життя корегувати і екстраполювати на спосіб життя інших, дослухатися до них і не загубитися самому.

Дослухатися оцим побічним чуттям, оцим кутовим слухом. І так само і всі інші співмешканці дослухаються до тебе, десь позасвідомо, підсвідомо, але вони знають про твоє існування в цьому мінливому, хаотичному, какофонічному звучанні. Однак кожен грає своє і намагається це зробити на повний голос. В кімнаті в нас стояло десять ліжок і дві шафи, казарма справжнісінька. Це був третій поверх, вже практично горище. А коли приходило весняне тепло, житло це нагрівалося добряче. Вікна завжди розчинені, і взимку в тому числі. Тому що десятеро дужих чоловічих тіл нагрівали цей замкнутий простір дуже інтенсивно. Якось в одному вікні вибили скло, то його й не було потреби вставлять, цілий рік на це ніхто не звертав ніякої уваги.

Мене самого дивувало, чому це так сталося, що в нашому гурті бурсацькому давати лад в нашій кімнаті на третьому поверсі почав я. Почав порядкувати, тому що я зрозумів, що ми можемо не вижити, не закінчити консерваторії, занадто публіка була строката і багата на різноманітні вихватки, які могли зіпсувати кар'єру і собі й іншим. Чому саме я став диригувати цією моделлю нашого суспільства, ну спонукати хоча б до того, щоб вставити шибку у вибите вікно, щоб сніг не падав на голови тим, хто спить в кімнаті? А найдивовижніше те, чого вони всі мене слухалися? Це люди — набагато старші від мене, непохитні і впевнені в собі, мали величезний життєвий досвід. Чому це все упало на мене? І чому я зміг? Це, певно, теж генетичний код, який дозволяє в певні моменти очолювати якісь людські гурти, для того, щоб цей гурт міг існувати в певних пропонованих обставинах. Гадаю, що це був вияв певних організаторських талантів, які дозволяють людині згодом стати диригентом, бо диригент — це не просто музикант, це людина, яка змушена керувати іншими

людьми. Тим паче, керувати людьми мистецтва, а це, можна сказати, майже невирішувана дилема. Найцікавіше те, що ставши неформальним лідером кімнати, я здобував силу в спілкуванні зі старшими людьми, і, власне, їхній життєвий досвід давав мені силу для того, щоб якось давати лад цьому строкатому товариству. Ми, зрештою, були єдиною сім'єю, практично в буквальному сенсі. Адже ми сиділи за одним столом, ми ж харчувалися разом, разом здобували засоби на прожиття і не лише, — нам ще вистачало і на численні розваги, якими тоді була така багата й приваблива столиця. І свята всі відзначали разом, гуртом, по-сімейному. Додати до того, що стипендія була 28 карбованців. Як же зуміти розгулятися на такі «шалені» гроші? Треба сказати, що ми всі до одного працювали. І це теж стосується до тих не окреслених у заліковці консерваторських дисциплін, які допомагали нам зростати не лише музично, але й фізично — як те, що загартовувало наш дух.

Моя старша сестра, яка жила в Запоріжжі, приїхала вчитися в Київ на курси вдосконалення кваліфікації. Вона завітала до мене в гуртожиток. А це вже була глибока осінь, сніжок пролітав. Уже була мінусова температура. Вона заходить до нас у кімнату й бачить, що, накрившись двома ковдрами, посеред дня спить один наш студент. А поруч вибите вікно. Сніжок сотається, стелеться на нього й так лежить. Сестра як побачила, то й ухопилася за голову!.. Її здивувало, що нікому не спало на думку, що хоча б не скло, але фанерку вставити чи картонку. Щоб не завірюшило в кімнаті. Сестра за голову взялася й каже:

— Боже, Боже, як же ти, братику, тут живеш? Ходім до мене, та хоч місяць по-людському поспиш.

Дивно, але я саме цієї пропозиції злякався. Бо я вже звик до нашого гармидеру й не мислив ніякого існування поза ним. Це вже потім я почав давати лад цьому життю, й ми засклили і навіть зашпаклювали шибку. Але тоді я сестрі не зміг пояснити, що тут постійнодіюча екстремальна ситуація, постійна окопна сила, яка тримає людину і не дає їй ні розслабитися, ані захворіти. Чоловік закутався у дві ковдри, які нам видавали на зиму, й собі приємно бачить янгольські сни. А ще сестру злякало, що весь цей гуртожиток, як то кажуть, реве та стогне на всі лади, на всі голоси, на всі музичні інструменти! Сказати, що як вулик гуде, — це нічого не сказати. І тут не так той сніг на сон студента мусив впливати, як оцей невпинний, м'яко кажучи, гомін, що для нас, музикантів, є своєрідним збуджуючим засобом. От я ще й зараз, ідучи на концерт чи в оперу, намагаюся прийти туди якомога раніше, сісти в зал задовго до початку. Для чого? Щоб почути, як починає бриніти оцей вулик, як він настроюється. Кожен інструмент щось собі там шукає, підстроюється, кожен бере «ля», а я сиджу, слухаю, і в голові у мене починається свято. Музичне свято, сказати б, увертюра перед увертюрою. Як мені цього не вистачає, то, бувало, зайдеш у консерваторію, пройдешся коридором і знову входиш в цей музичний хаотичний, святковий настрій. От уяви собі, що зайдеш у консерваторію, а там стоїть тиша, — це смерть. А всі бриніння — це і є життя, різноманітне, насичене, яке кожною ноткою пробує себе і хоче утвердитись у загальному вируванні звуків. Це така славна консерваторська традиція: починаючи з підвалу і кінчаючи горищем, весь простір наповнений звучаннями, весь перебіг життя супровод-

жується «саундом» — чи то йде лекція з філософії, чи й просто розмови, чи таємні поцілунки в закутках. Бо життя — це невпинне бриніння, невпинне звучання, де кожне має свій голосок, часто не узгоджений з іншим. От іде собі, наприклад, коридором викладач, а тут сидить студент і виграє собі, а поруч інший, і витинають щосили. І кожен навіть може не помітити педагога, і той не образиться, що з ним не привіталися, бо зараз не до нього, зараз іде велике музичне змагання в цьому хаосі, з якого, можливо, постане найвитонченіше, найдосконаліше звучання. Отак має бути, мусить бути присутня оця аура. Вона необхідна для кожного музиканта. Це і є додаткова, факультативна дисципліна, за яку тобі ніхто не ставить оцінку у заліковку книжку, але без неї музичне навчання неможливе. Тому, може, модерну музику здебільше люблять музиканти-професіонали, а не простий слухач. Але людина споконвіку слухає шуми природи, багато хто любить поблукати в лісі, послухати, як шумлять дерева, кущі, трави, як співають пташки, комахи наповнюють звуками навколишній простір, як життя вирує під сонцем, як це все виспівує і бринить, — і вбачає в цьому найвищу музику, до речі. Навіть геть не музичних людей такі звучання заспокоюють і дають їм лад і душевну гармонію. Дивно, але є такі люди, яких заспокоює ляцання жаб. Буває, жаби такий концерт здіймають, що людина не година почути й себе, але саме така музика діє на таких людей заспокійливо. І хіба оце звучання природи під небом можна назвати хаотичним? Певно, що ні. Тут є особливий порядок і почерговість звучань, і все це перегукується, і всі ці, сказати б, оркестрові звуки діють узлагоджено, за законами буття. Саме тому, перебуваючи на природі, людина і відчуває цей плин буття. І відчуває себе часткою цього плину. Це прелюдія до увертюри, до звучань потім створених із людської уяви про ці всі звучання, коли вони вже повністю відтворюються не силами природи, а музичними інструментами.

І все це дає основу не лише для класичної музики, а й для авангардної. (До речі, згодом оркестр народних інструментів дуже широко звернеться до композиторів, які пишуть сучасною музичною мовою. Це В. Зубицький, В. Рунчак, Я. Лапинський, Ю. Шевченко, Б. Буєвський, В. Шумейко, А. Гайденко. Твори, що вони написали для оркестру українських народних інструментів, були першими сучасними композиціями, які показали весь спектр сучасного музичного мислення. Ці композитори вже досконало знали всі можливості народного інструментарію зокрема і оркестру взагалі. Потім дехто з них почав залучати звучання народних інструментів у симфонічних оркестрах).

Дивовижно, але спочатку в симфонічні оркестри народні музичні інструменти почали вводити саме авангардисти, перш за все — Стравінський. Він уперше ввів у свою симфонічну партитуру цимбали. Потім композитор Таранов використовував у симфонічному оркестрі бандуру. Я впевнений, що якби М. Скорульський знав можливості сопілки, то він би обов'язково залучив її до партитури балету. «Лісова пісня», бо сопілка — це душа Лукаша, і взагалі — центральний музичний образ. «Лісова пісня» опирається на прадавні образи народних вірувань. Сама ж назва «Лісова пісня» апелює до справжніх лісових звуків, до природних прадавніх лісових мешканців, образів, які населяють лісову дійсність. А сопілка — це вершина тих первісних звучань. Я вірю, що

твором Лесі Українки ще захопляться модерні композитори і запровадять народні інструменти, додадуть екзотичних звучань, яких у нас, в українському оркестрі народних інструментів, дуже багато.

Треба сказати, у 1961 році, коли я вступив до консерваторії, саме був «розгул» хрущовської відлиги, навколо лунав американський рок-н-рол, джаз заволодівав уподобаннями інтелігенції. Мало того, в 1961 році в Києві гастролював уславлений Бені Гудман, вперше ми почули джаз живцем. У Палаці спорту було поставлено на сцені п'ять роялів, такого ще жоден слухач в Україні не чув. Це була тотальна мода. І багато хто з наших музикантів намагалися грати рок і джаз. Не лише для пародійного озвучування якихось фільмів, де цей західній вірус висміювався чи таврувався. Адже була така цілком серйозна приказка, без гумору: «Сегодня ти палюбішь джаз, а завтра Родіну прадаш?» А в компанії, якщо хтось міг на роялі відвалять бугі-вугі, то він був уже центровий авторитет. Магнітофонів тоді мало було, а на центральній вулиці, Хрещатику, в комісійному магазині продавалися джазові платівки Оскара Пітерсена, і всі ходили дивитися, скільки ця платівка коштує, — нечувану суму, 150 карбованців, більше ніж пристойна радіола. А поруч, у тому ж магазині, продавалося банджо. І всі дивилися на те банджо, аби побачити його зблизька. Потім його хтось і придбав. Хоча наша кобзочка — його рідна сестра. А на танцях звучала яка танцювальна музика? Уже тоді повним ходом ішов рок-н-рол «на кістках», тобто брали старі використані рентгенівські знімки (з кістками), трохи їх зволожували і робили саморобні пристрої, на які записували найсучасніші рок-н-роли Біла Хейлі. І це все продавалось на базарах і під магазинами грамзапису, тоді було дуже зручно такими платівками торгувати, вони не билися, як звичайні платівки. От стоїть собі в Пасажі такий фарцовщик і киває нам, пропонуючи з-під поли рок-енд-рол «на кістках», а ми кілька разів на день повз нього ходимо, то хтось щось у нього й купить. І все це поволі вливалося у свідомість тих, хто мешкав у столиці та й в усіх великих містах України.

Роки навчання в Київській консерваторії.



З радіоприймачів уже звучала різноманітна музика, в тому числі і симфонічна авангардова. Треба сказати, що американські й інші закордонні голоси глушилися ретельно в ефірі. Але коли доходило до джазу із Вашингтона Уілліса Канновера, то глушилки відключали для економії енергії. Таким от робом негритянська національна музика прийшла і в Україну. І Україна пригадала, що вся народна музика українська також синкопована і ритмізована у той же

принцип, що і рок. Ну, скажімо, не треба великої вигадки, щоб провести паралелі між рок-н-ролом і гопаком. Джазовий виконавець Армстронг став виконавцем № І. Весь Львів був вражений приїздом джазової співачки Джеррі Скот. Мало того, радянська промисловість випустила її платівки на музику Артура Вайля. І ми почули знаменитий джазовий шлягер «Меккі Мессер». Треба сказати, що гастролі у Львові мали несподіваний ефект. Телебачення львівське не могло заплатити їй за трансляцію в телеефірі. Але вона дозволила, і Львів здригнувся од співачки Джеррі Скот. І таке бувало. Це були ідеологічні проколи на початку шістдесятих. Маріам Макеба гастролювала Радянським Союзом, і незважаючи на те, що їй дали для акомпанементу найпоганіше фортепіано, це не могло заглушити справжню народну негритянську африканську душу. У нас була шкільна музична свідомість, а тоді у столиці ми побачили іншу перспективу, і ми зрозуміли, що така перспектива має нескінченні обшири.

Разом з тим треба сказати, що в 1960-ті роки дуже сильно зріс інтерес до українського народного інструментарію, як це не дивно, але народні інструменти були найменш амортизовані у свідомості слухачів. Це були незвичні звуки для нашого вуха, всі ці інструменти ще мають потрясаючу фоногенічність і безпосередню величезну впливову силу. З початку шістдесятих був дуже великий злет національної самосвідомості, і це, звичайно, не оминуло і музики.

Я тоді познайомився з Андрієм Гуменюком, він був кандидатом наук, працював у інституті фольклору й етнографії, вів дослідження народної музики і народних інструментів і почав їх оприлюднювати. Я записався в кілька бібліотек, а в цей час ті книги, які ще лежали у фондах, потроху почали з'являтися на полицях. Уявляєте, що я вперше тоді прочитав книги Яворницького, його етнографічні дослідження. Я прочитав книгу Боплана, де описувалася давня Україна, яка для мене була закрита за тодішньою шкільною програмою, консерваторською також. Я почав начитуватися усім тим, що для мене було раніше недосяжним. Треба сказати, що Історична бібліотека була неподалік од мене, це теперішній костел на Костельній вулиці. І хоча ми знали, що читачів, які замовляють заборонені книжки, беруть на замітку, але втриматися від спокуси читати цих заборонених авторів ми вже не могли. Вже тут, в столиці, я міг почути народний хор, я міг побачити ансамбль під керуванням Вірського, де звучала народна музика, правда, у виконанні малого симфонічного оркестру. Але було цікаво послухати, як така музика створюється, як відображає душу народного танцю.

Народний хор імені Г. Г. Верьовки використовував оркестрову групу, де було репрезентовано багато народних інструментів дуже яскраво. І там були представлені чудові сольні номери того ж Бобровникова Євгена, який грав не лише на сопілках, але й на бересті, на кувиці та інших інструментах, і це захоплювало душу. В Народному хорі можна було почути окремі твори для оркестру народних інструментів. В той же час на радіо звучав оркестр народних інструментів. Хоч він був у початковій стадії утворення, але його звучання розповсюджувалося ефіром, — на противагу західним музичним «шкідливим» впливам треба було підносити якусь таку музичну ідею, як казали наші ідеологи, яка може протистояти цьому нашестю. А треба зауважити, що вони завжди апелювали до національного духу, коли не могли протистояти закордонній навалі.

І от в 1961 році раптом виявилася величезна потреба в іншому музичному мисленні, аби вберегтися від «буржуазних» впливів. Додати, що з ефіру лунав великий потік румунських, угорських, чеських народних оркестрів, і звучали вони розкішно. Голоси соціалістичних країн в ефірі не глушилися. На найпоганішому приймачеві, в якого є середній діапазон, можна було такого наслухатися, що вистачило б на будь-яку і навіть на найубогішу музичну уяву. Звучали різноманітні народні інструменти, і аналогічні до наших. Колективи із союзних республік гастролювали по Україні, ми могли їх слухати, і мимоволі поставало питання: а де ж наш оркестр, де ж наша найбагатша народна музика й найбагатший у світі народний інструментарій? Чому ж він не втілюється в оркестрове звучання? Питання це було таке нагальне й принципове, що наша ідеологічна машина вже не могла стримувати цей попит.

Спочатку поставала концепція створити якийсь усереднений оркестр народних інструментів, вважай, удосконалений російський, який міг би бути оркестрово універсальний для всіх народів еСеРеСеР. Ну, наприклад, та ж домра легко могла стати домброю, а балалайка легко перетворювалася в комуз, киргизький інструмент. Тобто, домра й балалайка поверталися на ті азійські терени, звідкіля вони, власне, й походять. Але це було важко зробити, бо однак ці інструменти так чи інакше пристосовувалися під свій національний стрій і під свій національний лад. Аналогів між інструментами дуже багато, наприклад, наша кобза теж має якесь первісне походження, можливо, східне.

Професійний оркестр на українському радіо був заснований ще до війни, але він був російський. Заснував його Хіврич — випускник Геліса. Цей оркестр грав і українську народну музику. Це не була система, але таке траплялося в нашому ефірі, був такий компроміс. Популяризація — ось яка була тоді основна ідея тогочасного радіо. Тоді ж не було плеєрів чи портативних приймачів. А люди хотіли чути музику весь час. Зараз, правда, вся ця техніка є, але через неї народну музику не почуєш та й класичної практично нема. Подекуди лише джаз проривається. Тобто, обсяг звучання оркестрової музики у нас в ефірах значно зменшився, хоч пропорційно збільшилась кількість радіостанцій. Це парадокс? Ні, це якась така прихована новітня культурна політика.

Тоді ж було таке гасло: «Музика в маси!» І все було кинуто на те, щоб це гасло здійснювалось. І слава Богу, тому що величезна кількість музикантів, композиторів і вокалістів завдяки цьому отримували роботу. А після війни цей оркестр на радіо почав поступово перетворюватися в український. Туди ввели скрипки, бандури, цимбали, а також духові інструменти. Керівником став Андрій Бобир, який тут же почав кардинально міняти цей інструментарій. Почалася переструктуралізація. І коли я приїхав до Києва, цей процес в оркестрі ще не був повністю завершений.

А в 1960-ті роки, коли почалися музичні війни всередині нашої країни, радянська ідеологія зазнала нищівного удару ззовні від Західної Європи, від Америки, коли ці гіперпопулярні монстри, ідоли року раптом втрутилися в совдепську свідомість, розповсюдились по всіх квартирах і домівках завдяки магнітофонним записам та оцим «платівкам на кістках». Отут наша влада стрепенулась і почала вдаватися до патріотичних заходів, аби залишити якомога менше простору для військових маневрів отаким-от окупантам, які шален

експансувалися на наші терени. А експансувалися вони лише із-за однієї причини: хоч це й була англомовна пісня і музика, вона була вільна, вона не була заангажована, на противагу радянській заідеологізованій. І тут оця навала, оцей ураган розкомплексованої музичної культури, який одразу влучав у душу своїми ритмами, от саме це змусило задуматися наших ідеологів: що ж можна протиставити тій музиці, в основі якої лежить африканська народна? Довелося вдаватися до українських народних підвалин, до народного мистецтва. Та що говорити про музику, якщо навіть священникам дозволили по тотально російських церквах деякі молитви відправляти українською мовою! І батюшки, які недосконало знали церковнослов'янську чи російську мову, з радістю ухопилися за рідну мову. Таке просте й зрозуміле слово навіть у церковних текстах!

Якщо б нашим владцям не вдалося сколихнути народні підвалини, то ця новітня війна була б програна. А почалася вона з 1957-го року, коли в Москві відбувся Всесвітній фестиваль молоді, куди приїхала велика кількість іноземців молодих, які буквально закидали Москву записами, грамплатівками, що потім моментально розповсюдилися в магнітофонних записах аж до Камчатки. Ну і подальша хрущовська відлига, або як дехто її називає «оксамитовий сезон», сприяла тому, що ця музична пошесть окупувала наші терени. І слава Богу, що наші верховоди вирішили діяти організованіше, цивілізованіше і послати в бій свої власні музичні армії, переозброївши їх патріотичними музичними інструментами українськими. І найпершими з оцих армій ішов невеличкий оркестрик національних інструментів хору ім. Г. Верьовки, бо це був перший професійний оркестр національних інструментів. Його потуга була підкріплена чудовим хором і балетом. І взагалі, народний хор — це була, певно, єдина ланка, де українець міг зігріти собі душу. Чи створював Верьовка якісь концепції або теоретичні оркестрові дослідження? Теоретичних засад не створювали, тому що якби це поставало на папері, то було б інкриміновано одразу як націоналізм. Однак був колосальний досвід роботи попередніх фольклористів, був здоровий український глузд, який дуже легко підказував, як це все компонувати, опираючись саме на народні традиції, адже ще в ті часи це побутувало в селах, незважаючи на тяжкі часи й голодомори, — і дуже легко транспонувалося на сцену.

Отут саме треба згадати Якова Івановича Орлова. Він був одним із найперших диригентів цього оркестру, і саме він приніс туди велику кількість нововведень — застосовував новітні принципи оркестрування. Дивно, що вони здавалися тоді новітніми, хоча в народній музичній практиці стихійно використовувалися. Треба сказати, що Орлов продовжив оптимізувати склад оркестру, в колективі провадилася робота засвоєння нових інструментів, зокрема народних духових. Тут є велетенський внесок соліста-сопілкаря Євгена Бобровникова, в руках якого сопілка стала досконалим інструментом; було там ще кілька віртуозів. Таким чином Орлов упорядкував роботу оркестру і підніс її на новий рівень. А треба сказати, що партитури, які він мав, були чи не найперші партитури для оркестру народних інструментів. Це був дуже важливий момент для надання професійності українській народній інструментальній музиці.

Тоді ж не бачили якоїсь альтернативи, ніхто не уявляв собі повної перспективи, а намагалися в тих пропонованих обставинах сказати *щось*, хоч якось просунути вперед усякими легальними засобами українську патріотичну ідею. Сам Верьовка почав писати пісні: оця його знаменита «Шахтарочка» — «Я шахтарочка молодесенька» — це був радіохіт № 1 по всіх радіо і телепередачах, і по всіх концертних майданчиках. Вона була, звичайно, соціалістично-реалістична, однак, це був український хіт:

Я шахтарочка мала,
Звуть мене Маруся!

Така можливість створення української псевдонародної пісні надихнула багатьох композиторів. І саме ж тоді постали пісні, які одразу ставали народними. Це були пісні безкомпромісні. Ну, згадати хоча б Майбородів «Рушничок» на слова Андрія Малишка. Саме ця пісенна стихія започаткувала шалений спалах української естради на наступні десятиліття, породила цілий шерег неперевершених музичних тем і прихід молодих композиторів, які підхопили естафету. «Пісня про рушник» — вперше прозвучала у кінофільмі «Літа молодії» і заполонила серця всіх українців. Це було чудо створення істинно української народної пісні, яка моментально ввійшла в плоть і кров нашої нації.

Тут ще дивовижний феномен поета Андрія Малишка, який дуже часто і музику до своїх віршів складав сам, а потім дарував композиторам або іншим поетам. Дарував свої пісні з музичною темою і «рибою», первісним поетичним текстом, які потім розвивали. Українська музична душа, яка проривалася в поезії, дуже легко ставала, органічно ставала, в музичний ряд і перетворювалася в народну пісню. Андрій Малишко був дуже сильною стихійною людиною і тому створював неперевершено органічні пісенно-поетичні тексти. Усі 250 тисяч записаних українських народних пісень створювалися народними поетами-композиторами, потім народ підхоплював їх, фіксував у своїй пам'яті. Збагачені і доповнені, вони розповсюджувалися на всіх куточках України. Спалах української народної творчості в 50-х, початку 60-х років породив велику кількість композиторів із аматорів. Наприклад, Сабодаш. І хоча створив він пісень лише кілька, але вони одразу потрапили в ареал народних і були сприйняті народом, як свої власні. Або композитор Верменич, який написав «Чорнобривці» і став одразу знаменитий. Пригадайте актора Горчинського, який створив «Червону троянду дарую я вам» — неперевершений шлягер.

Саме в цю епоху бурхливого піднесення я вчився в консерваторії, і цей злет дуже радував і підносив. Однак були відчуття недовершеності: ми чогось недобираємо, недороблюємо, ще недостатньо опрацьовуємо — чогось найголовнішого, але все-таки нема! Я почав поглиблено вивчати український народний інструментарій, і особливо ті інструменти, які не використовувалися, не були оприлюднені і не виведені на загал. Це дивовижно звучить: народні інструменти, яких народ уже не знав! У мене з'явилася можливість взяти в бібліотеці книжку з ілюстраціями Рігельмана, який вперше дає опис і малюнок кобзи. Я пам'ятаю, як я трепетно перемалював цей малюнок. І хоча це були видання ще дореволюційні, однак дуже добре доносили до нас дух української прадав-

ньої народної музичної стихії. В цей час почали видаватися українські історики, дослідники запорізької старовини. Хоча в історичних музеях козацька доба була репрезентована в дивовижний спосіб, усі ці стенди йшли під такою назвою: «Середньовіччя на Україні». А експонувалася козацька зброя і малюнки Січі, яка трактувалася як поселення десь там на низу течії Дніпра. Навіть таке невеличке знання давало величезну енергетику й історичну перспективу.

Створилися клуби української творчої молоді, і спалахнув феномен української національної самосвідомості, так зване шістдесятництво. Постали неперевершені майстри художнього слова, малярства, музики, кіно. Створювалося нове національне підпілля, безкомпромісне й абсолютно не русифіковане, як усе те, що творилося в легальній сфері. З'явилися студентські самодіяльні театри і почалися капусники. А от капусники консерваторські були найліпші в Україні. Вони були музичні, тому в закамуфльованому вигляді подавали жахливі пародії на музичний соціалістичний реалізм, який тоді набив таку оскому, що люди в цих попурі і в різних музичних концертах дуже гостро бачили, як демістифікується так звана «соціалістична дійсність», як демістифікується сама комуністична ідея. Музиканти були розкутіші, бо у них була лише музика, без текстової частини, яка могла інкримінуватися владою, — студенти інших мистецьких вузів були цього позбавлені. Як тоді згадували приказку: «Слово не горобець, вилетить — не зловиш, а зловишся, — як горобець вилетиш». І багато студентів було виключено з університетів і з вузів, бо за цим дуже пильно слідкувала комуністична система. З'явилася велика кількість анекдотів, наприклад: «ЦК цикає, а ЧК чикає!». Була розгалужена система сексотів і взагалі нагляд за інакомислячими розширювався. Однак, не можна було охопити того всезагального зросту, який почався в часи хрущовської відлиги: коли люди отримали часточку свободи, то моментально почали переінакшуватися в суспільній свідомості і в свідомості кожного громадянина, і от оця стихія давала навіть можливість спроб тиснути на комуністичний ідеологічний апарат і на соціалістичну державу. Ця держава мусила часто поступатися своїми позиціями. Наприклад, спробує студент-філолог спародіювати якийсь там «видатний» твір соціалістичного реалізму, так одразу зазнає репресій, або художник намалює якусь пародію — і відразу його під «ковпак». Така діяльність залишає матеріальні докази. А музика прозвучала — її не вхопиш і в протокол не підшиєш. Треба сказати, що троїсті музики за своєю природою — витівники. Вони в музиці витинають і витівають. Їхні концерти йдуть із жартами, з вигуками, із навіть еротично-сексуальними співанками, куплетами або переінакшеннями відомих текстів. На концерті самодіяльності, де вони грали, підспівували, колгоспні частушки ішли про партію й колгосп, а приспів був такий швидкий, що журі не могло добрати, наприклад:

Ти гуцул, і я гуцул є,
Оба-с ми гуцули,
Так нас тато ізробили,
Що й мама не чули!

(До речі, на грамплатівках Апрелєвського заводу зафіксовано оцей перший потрясаючий випуск троїстих музик, і навіть редактура не почула антирадян-

ських жартів у грамзаписі і, здавалося б, несумісних поєднань. А далі знову повільно співалося про Армію Червону, яка береже кордони, або трактор радянський, який зорав колгоспні ниви на полонині).

Народ активно пародіював офіційну культуру. Зосібно це робилося в музичних формах. На всі комуністичні пісні і навіть на гімн Радянського Союзу виникали музикальні пародії. Ну, наприклад, «Євгеній Онєгін» виконувався на музику гімну радянського Союзу: «Мой дядя самих честних правіл...» Ці музичні пародії розповсюджувалися в народі швидше, аніж будь-яка форма дискредитації радянської влади. «Самвидав», який тоді буйно розквітнув, не мав такого широкого розповсюдження, бо легко простежувалося люди, які до нього вдавалися, швидко підпадали під нагляд, а також і під репресії.

Дуже популярним було й переінакшення українських народних пісень, які знущалися з колгоспної дійсності ::

«Била мене мати
Віником по .....,
Щоби я не боялась
Колгоспної праці».

Ну, і звісно пародіювався найвідоміший шлягер «Я шахтарочка молодесенька»:

«Я шахтарочка мала,
Звуть мене Маруся,
В мене розуму нема,
Та я й не журюся!»

Музика була дуже впливова річ, і навіть найзапекліші адепти комуністичної ідеології сміялися з таких переробок та й самі часто співали:

За горою високою,
За маєтком панським,
Там кохались два гуцули
З трактором радянським.

Свобода! Ось чим почала дихати вся наша музична культура. Словом, музичне життя в Україні буяло. Усі видавництва видавали збірники українських народних пісень і збірники популярних естрадних пісень. По всіх селах і містах дівчата й хлопці заводили альбоми, куди записували популярні пісні і залюбки виконували їх при найпершій нагоді. Тому що з'явилися пісні, які можна було співати. А не ті, які примушували співати згори, насаджували і намагалися впроваджувати в народну свідомість. Особливо це стосувалося пісень Другої світової війни, які дуже полюбляли виспівувати тиловики навіть на своїх сімейних святах.

Одного разу Остап Вишня, якому вже набридли ці вияви пісенного патріотизму, долучив свій голос до дуже популярної пісні «Эх, дороги, пыль да туман» він проспівав «Пыль да пламя». Всі зупинилися й питають: «А чому «пламя»? Він відповів: «А щоб страшніше було!». Людина, яка відбула ув'язнення за те, що була найпопулярнішим гумористом в Україні і в Союзі, у світі, вийшовши на свободу, не зрадила своєї вдачі і при першій же нагоді не проминула покепкувати

кувати з радянського шлягера. Обструкції піддавалися найвідоміший революційні пісні, пісні так званої революційної романтики: «Вишлі ми всє із народа, как нам вєрнуться в нєго?»

А повернутися в народ можна лише одним способом: якщо народне мистецтво органічно і послідовно впроваджувати в професійну діяльність, аби піднести його, підсилити і повернути народові у вишуканих взірцях. Музика — це була та стихія, яка могла піднести будь-яку ідею. Наприклад, вся комуністична ідеологія, яка починалася в 1917 році, підпиралася партійними гімнами і революційними піснями, що всі були написані на мелодії найпопулярніших тоді опереткових шлягерів. Вони набули епічності, а завдяки дуже великій музичній популярності моментально всотувалися в свідомість.

Провідні радянські заідеологізовані композитори використовували тоді найпопулярніші джазові теми, і навіть приказки про них ходили, наприклад, про найбільшого комуністичного композитора Дунаєвського: «Зі світу по нотці, Дунаєвському — премія». І от кінець п'ятдесятих — це якраз той час, коли вся маса так званої радянської музики почала перелицьовуватись, піддаватись сміхові, пародіюватися саме в народі і поставала як новітній фольклор. Часто ті «шедеври» пародіювалися з уживанням брутальної лайки, яка легко рифмувалася з ідеологічними куплетами. Цитувати їх ми, звісна річ, не будемо, а лише такий прецедентний:

«Як гарно нам жити в країні совітів,
Нехай же лунає із краю у край:
Нам сонця не треба, нам партія світить,
Нам хліба не треба, роботу давай!»

Словом, усе це діялося за традиціями вертепного театру. А він свого часу знущався з усіляких російсько-імперських державних порядків. І треба сказати, що троїсті музики теж беруть початок від вертепного театру, чиї вистави часто йшли в супроводі цих музик, які ще й вдавалися до коментарів сценічного дійства. У сюжеті вертепних театрів був танок ляльок, була пісня. Це були, так би мовити, лялькові оперети; зрештою із вертепом споріднена й бурсацька драма, і не побоюся сказати, що саме десь тут лежать початки наших славнозвісних капусників. Ці капусники в консерваторії пародіювали деяких педагогів, деякі педагогічні засоби, а подекуди і весь педагогічний процес. Частенько вони проходилися і по комсомолу, по цій доволі бездіяльній, але енергійній організації в межах нашого учбового закладу. Робили такий музичний вінегрет, робили таку січку, де по кілька тактів грали відомі теми, які раптом переходили на відомі комуністичні хіти. Все це відбувалося дуже швидко, і лише музиканти встигали прореагувати на ці іскрометні витівки. Це була радість, бо це була прекрасна відповідь і прекрасна реакція на ті музичні теми, які нам намозолили вуха, на нескінченні комуністичні марші, лакизницькі пісні, явні і завуальовані, які з радіо, з усіх радіоточок бомбували Україну.

Треба сказати, що згодом радянська влада схаменулася, стукачі почали на портативні магнітофони записувати репетиції цих капусників. Дехто «вилетів» із консерваторії і опинився чомусь у квітникових господарствах, працівни-

ками. Хоча ці люди залишилися музикантами, та лише на хатньому рівні — для вузького кола друзів. А тим часом, — це дуже важливо, — почали запроваджуватися західні передові музичні теорії, тому що за той час, коли ми були під комуністичний ігом, Захід дуже сильно просунувся вперед за музичною теорією, за музичною мовою, про яку ми нічого не знали. І оці здобутки просочувалися до нас різними способами. І в консерваторії багато аспірантів почали запроваджувати на спецсемінарах новітні знання. Скажімо, композитор Грабовський, який тоді був аспірантом, викладав нам сольфеджіо і гармонію на останньому курсі уже за тими новими і найновітнішими західними теоріями. Треба сказати, що в теле- і радіо ефірі потроху почала з'являтися і справжня музика, яка часто ставала народною. І Платон Майборода тоді розквітнув, і Білаш порадував неперевершеними музичними темами, і тексти були там чудових провідних українських поетів, — так чи інакше, вони в потоці ідеологічної музичної мішанини проривалися до свідомості народу. Хоча запровадження їх до ефіру — це теж була своєрідна боротьба. На радіо працювали люди, які прагнули, щоби воно олюднювалося. Забігаючи наперед, скажу, що згодом, коли я активно працював на радіо, то з цими людьми спілкувався, і я глибоко шаную їх, але як то тяжко було це їм робити! Адже радіо вважалося найголовнішим ідеологічним фронтом у цих самих тодішніх музичних війнах.

...А тим часом із найпершого курсу консерваторії я активно захопився диригуванням, і це був мій основний предмет з першого по п'ятий курс. Я почав багато працювати над оркестровками. Вони були спрямовані на вивчення, звичайно, російських інструментів. Однак, у зв'язку з тим, що в цей час потужно почало впроваджуватися навчання на бандурі і цимбалах, то ці інструменти теж увійшли до курсу інструментовки, хоча уваги їм надавалося небагато. Про духові народні інструменти й мови не було. Вивчення ж бандури й цимбал було поверховим, тому що в консерваторії не було народного українського оркестру, і ми намагалися вдаватися до якихось компромісних форм, наприклад, запроваджували епізодично в партитури партію бандури або цимбал вивчаючи можливості перекладення для російського оркестру з партитур інших оркестрів. Ми знайомилися з партитурами для симфонічного оркестру і для духового, і для естрадного, і вже потроху не гребували цікавитися й джазовими оркестрами. І скажу, що в той час я вже робив оркестровки, які цікаві для мене теперішнього, тобто вони були зроблені на дуже пристойному рівні. Але те, що я робив, ніколи і не гралося тоді, реального звучання я не чув. Простий педагог брав мою роботу і оцінював мої намагання. Проте більше він слідкував за грамотністю моєї нотографії. І хоча це дуже важливо, але він теж не міг почути реального звучання і сподівався лише на свій внутрішній слух, так само, як і оркестратор. Без розвиненого внутрішнього слуху партитуру написати неможливо. Це вже сьогодні можна на комп'ютері добре зробити будь-яку партитуру, відразу перевірити її звучання й моментально виправити. Тоді цього не було. І я вважаю, що слава Богу, що не було. Лише праця розуму внутрішнього слуху дозволяє зробити цікаву партитуру і розвивати оркестровщика як творчу особистість. Нагадаю, що найкраща народна і світова музика була написана без комп'ютерів. Для вивчення художньо-виражальних можли

востей інструментів я мусив був оволодіти обов'язково балалайкою, бандурою, цимбалами, баяном тощо. Усі ці інструменти нам викладали студенти старших курсів, а це їм зараховувалося як їхня педагогічна практика, вони на нас тренувалися, як впроваджувати своїм майбутнім учням ці інструменти. Ну, а ми тренувалися, як цими інструментами володіти, — із взаємною приємністю.

Я й раніше брав до рук бандуру, але тут довелося брати її професійно. Бандура — це основа в оркестрі українських народних інструментів. Почав я з того, що став підбирати акомпанемент на цьому інструменті. Головним було опанувати прийоми звуковидобування і штрихи. Я це дуже ретельно вивчав. Тому й зараз, якщо напишу щось для бандури, то у професіоналів не викликає ніяких заперечень, запитань, чи можна це зіграти на бандурі, чи ні. Звичайно, можна й так написати, що це виконати неможливо, адже бандура має свою дуже велику специфіку, яка виокремлює її від інших музичних інструментів. Перш за все вона їх переважає своїм неповторним звучанням і велетенськими художніми можливостями. У мене була можливість вивчити акордову техніку, зміни тональностей, виконавські можливості верхнього й нижнього рядів струн, способи звуковидобування — і це головне, бо коли пишеш музику для бандури, то треба її писати такою, яка могла б легко й вправно виконуватися бандуристами. Мій однокурсник бандурист Іван Коваль багато чого показував на бандурі, на жаль, цього чоловіка уже серед нас немає, але він розкрив мені тонкощі, специфіку й особливості бандурного виконання. Потім він працював у Полтаві в музичному училищі, очолював там ансамбль бандуристів, ним створений, і багато корисного зробив для впровадження бандури в музичну українську культуру. Тут була ще одна проблема: бандура переважно — акомпануючий інструмент, з давніх-давен вона слугувала для супроводу співу. Українці дуже любили грати й співати. І навіть ті інструменти, які заважають співати, наприклад, сопілки, підштовхнули людину до створення так званої «кози», де надувається міх, який час від часу дозволяє виконавцеві звільнити рота, граючи на дудочках, ще й добряче поспівати. Як робити інструментовку для оркестру, де є велика група бандур, яким чином їх поєднати між собою? З точки зору позаминулої доби, то навіть капела бандуристів — це нонсенс, бо бандурист є втілення яскраве саме індивідуала-виконавця. От узяти б нашого Кобзаря — Шевченка, його вірш «Перебендя», де ставиться в естетський принцип усамітнення виконання на бандурі, не лише індивідуальне, а — усамітнене! Справжній кобзар іде подалі від людей і сам грає й себе слухає (творить), це вершинне співіснування співака із бандурою. Але це було давно...

За останні півстоліття бандура у своєму розвиткові здійснила гігантський крок вперед і як сольний інструмент, і як оркестровий. Не було лише теоретичного підґрунтя, де би можна було познайомитися з реальними можливостями сучасної, новітньої бандури. Дехто нарікав на таку, я б сказав, прогресивну зміну можливостей, мовляв: в Україні не було двох однакових за строєм бандур, хоча б приблизно, бо кожен кобзар їх настроював сам, а ще бандура втрачає самобутність, змінивши стрій з діатонічного на хроматичний і т. д. Але наступна виконавська практика гри на бандурі показала, що без таких змін вже обійтися неможливо. Бандура має стати сольним і оркестровим інструментом,

в чомусь навіть уніфікованим. Це пішло на користь виконавству в цілому. Во
стала академічним інструментом. Словом, це тепер самодостатній інструмен
на якому можна грати будь-які інструментальні твори, і світову класику тако

Сопілку я опанував на професійному рівні без проблем, бо ми ще хлопчака
самі робили собі сопілки і вчилися на них грати. Робили із очерету, із верб
і кожен робив сопілочку під себе, під свої можливості й під свої пальці. І важ
сказати, хто нас вчив, певно ми вчилися один в одного. Сопілка це такий сп
конвічний інструмент, який відтворюється в дитячих долонях у приблизно в
ж саму усталену форму, яка оптимально відповідала розмірам руки. Адже до
від полягав у чому? Просвердливши дірочку під палець, ти починав її розш
ряти в той чи інший бік, і видозмінюючи тон, ставив її на тон потрібний. Ота
граючи, кожен хлопчак і вдосконалював цей інструмент. Але треба було зроб
ти хороший свищик, щоб був яскравий і соковитий звук. Ще треба було вмі
видобувати звук, бо від зміни кута при ладнанні її до губ сопілка може видозм
нювати свій стрій. Навіть сучасна вдосконалена сопілка, яка має десять отво
і повний хроматизм довершений, із зручною досконалою аплікатурою, одна
теж може мати деякі неточності, які потім надолужуються умінням само
артиста. Це можна сказати про всі духові інструменти, навіть досконаліші: в
одно музикант знає де, на якій ноті треба чогось додати або прибрати. Гобо
флейта чи кларнет вимагають також величезної різноманітності дихання і п
дачі звука.

Треба сказати, що в часи мого навчання у нас з'явився викладач П. Г. Ів
нов, який і почав нам досконало викладати й сопілку. Це ще не були супе
досконалі сопілки, але це вже були восьмиотворні, які відрізнялися в
традиційних, усталених в народі. Це були лише сопілки-прими, які він робі
власноручно. Більшість наших студентів до того і в руках не тримали сопілк
але я бачив, з якою цікавістю вони з нею знайомляться. Потім це їм знадоб
лося, тому що вони легко могли створити, наприклад, ансамбль сопілкарів п
будь-якому оркестрі народних інструментів, і цей ансамбль міг виступати я
самостійна творча одиниця. Отже, добра наука не пропадає. Так сталося й
мною, коли я в консерваторії самотужки вивчив цимбали, — забігаючи нап
ред, скажу, що мені потім довелося вести клас цимбалів в інституті культури
викладати їх там. А на таких інструментах, як ліра, басоля, коза, бугай ми то
не мали можливості вчитися. Баси, дуда, бербениці, кувиці, зозульки, торбан
жоломиги і ще багато, багато чого цікавого було поза нашою досяжністю в
часи. На сьогоднішній день ці інструменти вважаються епізодичними, бо в на
така велика кількість народних українських інструментів, що доводить
з найголовніших формовувати відповідні оркестрові групи за їхньою значим
тю і роллю у відтворенні оркестрової музики.

Виділяються такі інструментальні групи: струнно-щипкова, бандурна, ко
зова, духова, цимбалова і ударних. Це шість основних груп. А всі інші інстр
менти використовуються в оркестрі епізодично, в певних творах, і основни
бути не можуть, хоча й на них ми будуємо оригінальні, сказати б, екзотич
номери. Адже саме прагнення урізноманітнити звучання зумовлює те, що, н
приклад, у симфонічних оркестрах, використовують цимбали, мандоліну тощ

Вивчаючи всі оркестрові інструменти, треба прагнути, щоби оркеструвальник або композитор сам міг володіти багатьма з них, тому що ідеалізоване звучання інструмента може не відповідати реальним художнім можливостям його. В будь-якому разі оркестровщик мусить хоча б теоретично володіти можливостями кожного інструмента і абсолютно точно спостерігати, в яких межах він може бути застосований. Сьогодні ми бачимо, що є такі геніальні композитори і оркестровщики, які взагалі не грають на жодному інструменті, але абсолютно чітко уявляють, як вони звучать, і ці композитори досягають великих результатів. Вони можуть, не володіючи жодним із них, писати партитури. Так само і в навчанні: Геліс, граючи на одному фортепіано, був неперевершеним педагогом, який навчав грі на інших інструментах.

Окрім того, не треба забувати і про основну мою професію, про домру, якою я тоді оволодівав, опановував, здавалося б, уже володіючи нею з музичної школи. Кожні півроку треба було здавати академи, а потім ще й річні іспити, які відбуваються в присутності професури і всіх охочих. Це вже йдеться про прилюдні виступи, які не кожному даються легко, а тут ще треба додати, що ці прилюдні виступи чують одні з найвибагливіших слухачів, які можуть існувати на Землі, — це педагоги, і твої колеги-студенти, і студенти різних курсів, які дуже доскіпливі до тебе, бо знають тебе не лише як музиканта, а й як людину, з якою вони стикаються і в консерваторії, і в гуртожитку, й поза ними теж. Тобто знають тебе досконало. І свої музичні здібності демонструвати на такій аудиторії — справа нелегка, але якщо ти вже опанував це, тоді всі слухачі на світі для тебе не складають якоїсь особливої проблеми. Є така дисципліна, яка не заноситься в залікову книжку, — це виконавська практика, її здобуваєш в межах цього ж вузу. Окрім прилюдного складання іспитів у нас були ще й інші можливості виступати при слухачах. Це концерти в музичних школах, виступи у військових частинах. Пам'ятаю, якими приємними були для мене гастролі по Західному воєнному округові. Я знову опинився у своїх омріяних Карпатах.

Фахово я постійно зростав. Переграв дуже багато творів, написаних для скрипки, — найвідоміших, хрестоматійних. Дивно, але за роки навчання мені на думку не спадало обробити, опрацювати, оркеструвати якусь українську народну тему чи якийсь відомий композиторський твір для домри, я чомусь до цього не схилявся. Я на цьому інструменті здобував музику і намагався висловити себе в ній. Я на ньому вчився все робити в музиці. Зростав як музикант, а не лише як виконавець. Для цього була потрібна не лише царина музики, тут треба ще згадати, які цікаві люди були в Києві навколо мене, що музикантами не були, але для такого зростання дали дуже багато. Коли я приїхав до Києва, то розмовляв лише українською мовою. У нас у Львові, в сім'ї, на вулиці, а головне — у музшколі все викладання велося мовою рідною. Бендерський прекрасно володів нею. Краще ніж будь-який українець. А також і Геліс — це була його перша мова з дитинства. А Київ увесь тоді розмовляв російською. Напевне, я був єдиний, з ким професор Геліс проводив навчання українською мовою, а все ж інше текло тут по-російському.

Для такого українця, як я, прокидання української національної свідомості річ була не проста. Ми ж були продуктом своєї імперської епохи. Якщо в нас

були ідеї національні, то вони були компромісні. Звідкіля б могли тоді в на взятися радикальні? Та й батьки, чудово знаючи життя, намагалися все ж так уберегти від них дитину. Тому що старше покоління на практиці знало, чи закінчуються національні радикальні ідеї в такому ще й надто радикальном радянському суспільстві. І це стосувалося не лише моєї сім'ї. Наші батьки з ди тинства намагалися нас відгородити від реального життя, хоча це було дуж важко зробити, бо однаково діти дослухалися до розмов старших людей, і їх коментарі частенько дітьми заносилося в музичну школу.

Вже тоді ми починали усвідомлювати себе в ситуації **музичної війни**, як тотально велася нашою державою проти усіх «чужих» впливів. І, можливо, я ш й дещо приховував від своїх батьків, аби не бентежити їхні душі, знаючи, я вони вболівають за свою рідну дитину. Але дивно, що коли я приїхавши Львова до зрусифікованого Києва, саме тут і почалося зростання в мен національної свідомості. Якщо Київ і не був повноцінною столицею, однак са силові лінії і потоки інформації тут були ширші. І навіть заглушення і винище ня цих потоків інформації теж складало інформацію досить промовисту. М розумілися в езоповій мові інформаційних повідомлень у пресі і радіо, бо, ма чи досвід поліфонічний, в якомусь «лейтмотиві» могли почути більше, н у «головній темі». Сказати б, що я з першого курсу зрозумів існування у раїнської національної музичної ідеї, то це було б перебільшення. Я прос широко відкрив очі й вуха, дивлячись на



Бандура, на якій грав В. Кабачок.

історичне прекрасне велетенське міст яке звучало більш поліфонічно, аніж міс Львів, що за масштабами було менше в ч тири рази. Тут зростала кількість м зацікавлень, бо зростала і кількість н справедливості історичної, яка в Кие існувала в наочних формах. Наприкла руїни монастирів, збезчещена велика на дніпрянська культура і замовчувана, пр хована колосальна історія, яка тут бу присутня матеріально, а інформативно ла викреслена з ужитку. Усе це, безумов відкладається і штовхає до пошуків. Як же зр бити так, щоб справедливість відновлювала Принаймні хоча б у музичному житті, музично майбутті мого народу.

Вийшла книжка Гуменюка про народний музичн інструментарій український, — і що, консерваторія вся кинула вивчати цю книгу? Та Боже збав! Вона залишилася поза увагою цьо музичного закладу. Оце й змушувало поглиблювати знання саме в такому р рункові! Тобто вишукувати потрібну інформацію, яка б установила хоч яки інформаційний баланс. У мене був друг Володя Савченко — студент-режи театрального інституту, ми разом студентами їздили в одній бригаді виступа в Карпати.

Тут треба забігти наперед: коли я написав «Запорізький марш», а він уже був головним режисером Житомирського театру (тепер працює на телебаченні), то Володимир зізнався: коли по радіо звучав «Запорізький марш», він вставав і вислуховував його стоячи! Певно це й зіграло роль, що його син став професійним бандуристом, уже закінчив консерваторію як бандурист.

«Запорізький марш» починається із звуків козацької сурми; це звук нечіткий і нетривкий. Це такий наче несміливий звук, не окреслений різко, як би личило в марші. Але він проникає дуже глибоко, він проникає в ті людські сумніви, якими переповнена кожна людина. І цей не потужний звук, — нібито заклик півнів, які будять ранок ще у пітьмі. Чи розвидниться після тривалої ночі? Чи розвидниться музика? І зрештою, чи постане бойовий марш? Марш Запорізький?

...Отак ми й жили на першому й другому курсі. Ми ще не знали багато, але наші думки були вже сконцентровані і окреслювалися. Ми прагнули, щоб наша українська музика таки стала українською! І всі ідеологічні фронти над нею щоб розійшлися, як похмурі нічні хмари. А щодня відбувалися події, які слід було вірно відкоментувати. Правильніше сказати — відоркеструвати у своїй свідомості. Ми ж сперечалися не лише про музику, а й про літературу, і про мистецтво взагалі, і про історію.

Цікаві фільми тоді вже з'являлися, як-от «Олекса Довбуш». Я пам'ятаю фільм, який не сходив довго з екранів: «Лісова пісня» з Раїсою Недашківською в головній ролі, фантастичний, фееричний фільм. Якщо говорити тепер про всесвітньо визнане українське поетичне кіно, то треба було б дослідити вплив цих двох фільмів на його становлення. І не випадково, що цей фільм з особливою філософією буття тримається на музичній ідеї, на ідеї, яку несе в собі такий слабенький музичний інструмент, як простесенька сопілка! Ключем до потрясаючої образної структури є цей нехитрий музичний інструмент. За ним стоїть найвишуканіший твір, який опирається на прадавні українські віруванння, на тисячолітню українську міфологію, а не привнесену чи створену на цих теренах пізніше. І така українська ідея існувала в усі роки поневолення. Але як сформувати цю загальну ідею, зробити її наочною для всіх мільйонів українців, от де була проблема! Вона ідеально існувала в народному мистецтві, в українських піснях, але вона ще не ставала усвідомленою.

Отак розкривається завіса — перед тобою сидить прекрасна капела бандуристів, і всі ці бандуристи, сидячи на сцені, вдивляються в глядачів деякий час. Вони не співають, вони просто дивляться. Ці прекрасні українські обличчя навпроти, допитливі погляди, — ніби вони звертаються до глядача:

— Ну що? А чи ладен ти приєднатися, долучитися до нашої української капели?

Їхні погляди промовляють більше, аніж кинуті в залу листівки. І коли ця капела починає співати, про що б вона не співала, однак змістом їхньої музики є питання, яке вони замість увертюри ставили перед залою у формі художнього образу. А що глядачі могли їм відповісти, якщо вони так само, як і співаки, не сформулювали ще, не окреслили, ще не здобули свою рідну, органічну, національну ідеологію? І вже всі в залі і на сцені затамували подих, коли ж постане

така одна, яка буде універсальна для всіх: і для виконавців, і для слухачів. Спільна і для тих, хто ладен її проголосити, і для тих, хто ладен сприйняти її. Адже ця національна ідея вже існувала неоприлюднено, в небагатьох індивідуумах, існувала індивідуально, часто лише в рукописах. У кращому разі – в самвидаві. І що вони могли протиставити тоталітаризмові? Вони ж не могли протиставить йому тотальну ідею, тотальний опір; а зрештою, в шістдесяті роки такою ідеєю могла б також стати народна ідея музична, тому що наша душа споконвіку спиралася на пісню, і пісня в будь-які часи все одно є носієм і тим естетичним і моральним кодом, який не дозволяє людині зректись себе повністю, забути себе і свій народ. Мені доводилося бачити найпродажніших наших землячків-яничарів, які, співаючи українську пісню, не могли стримати сльозу. От яка була ця ідея, але вона не була ще повсюдно висловлена, чітко сформульована і виструнчена.

Кому лише Україна не підлягала за тисячолітнє існування? Але вона постійно палася багато разів усім, окрім оцієї не впевнено окресленої і конкретизованої музичної ідеї. Отже будь-яка душа — найжорстокіша, найпродажніша, і то могла собі здобути притулок і прихисток у найпростішій українській пісні. І сама пісня рятувала Україну від повного зникнення із світових теренів. А можливості зникнути Україні було надано аж надто більше, ніж би й годилося. І всі варіанти вона почергово все-таки пережила, перебороля.

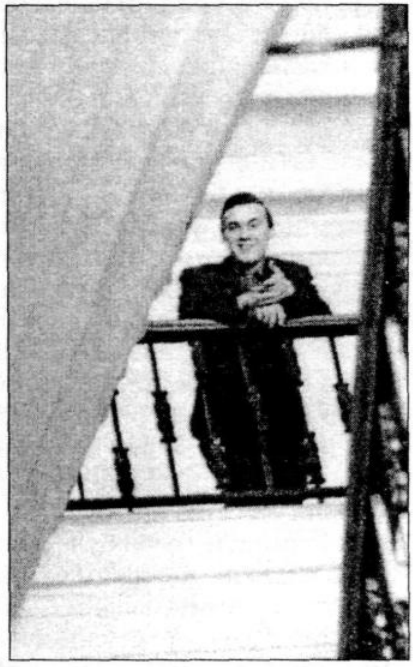
Варто було б поговорити при цій нагоді про український музичний ге Скільки тисячоліть нація перебуває без специфічної своєї питимої музичної освіти, органічної, притаманної цьому народу, а музика нації не переривається, тобто вона зберігається, передається з покоління в покоління на рівні генетичному, на рівні ДНК. Щоразу в новому сплюндрованому поколінні во відновлюється, і сама по собі це робить дуже ефективно. Вагомим доказ цього служить величезна кількість пісень, зафіксованих в Україні, — пон 250 тисяч. І це притому, що фольклористика завжди перебувала під загроз й знищувалася, не могла повною мірою фіксувати і зберігати пісенні текст Якби ця наука могла існувати в нормальних умовах, то ця кількість пісе збільшилась би. Хоча і в цьому випадку ми йдемо на рекорд у книзі Гінне А хто має ще стільки народної музики? А хто на землі має стільки народ усталених інструментів, таку їх величезну різноманітність і кількість? Ось ч та боротьба, ті музичні війни, які ніби вигравалися нашими поневолювача щоразу мусили з часом поступатися українському музичному генові.

І тому наші музичні окупанти не дозволяли формулюватися музичн українській ідеї на професійному рівні. Не дозволяли їй постати в блискучій дагогічній системі відтворення наших мистецьких талантів, а головне, не да ли нашим музичним талантам реалізувати себе. Мало того, як тільки в Укра з'являвся якийсь велетень духу, то йому пропонувалося одразу два варіан або їхати до імперської столиці і там реалізувати себе, але на теренах ін національної ідеї, або, в кращому разі, бути рекрутованому до війська без пр читати і писати.

Комуністично-тоталітарна доба цю альтернативу ще посилила, тобто ко український митець (в даному випадку ми оглядаємо сферу музики) мусив

свої музичні ідеї тут же заплатити життям. Адже більшовики перший свій терор 1919-го року почала з кого? Вони убили Леонтовича, вони почали винищувати українських митців, спочатку убивали їх поодинці, а потім, уже утвердившись, радвлада могла робити це тотально: катувати, розстрілювати у тюрмах або вагонами вивозити їх на Соловки і там знищувати. І вишукувати потенційних творців і духовних провідників та знищувати їх ще змалку, ще з дитсадків, слідкувати за ними і намагатися створити їм компромісні комфортні варіанти. А якщо цей механізм не спрацьовував, то тоді спрацьовував один зовсім простий механізм — це спусковий механізм нагана. Не кажучи вже про штучні голодомори. Скількох маленьких сопілкарів забрали вони, скількох діточок, які ще не встигли змайструвати свою власну сопілочку... Скільки їх полягло?

На консерваторських сходах: все вище і вище...



Чому було знищено Гната Хоткевича та й репресовано його рід? Українська музична ідея і її провісники підлягали тотальному винищенню (навіть якщо ти й не музикант, але родич музиканта, музичного ідеолога, який цю ідею піднімав). Отак і уявимо всю цю ситуацію музичну: як отой мільйонноголосий велетенський оркестр перед концертом, який сидить і настроює інструменти свої різноманітні — настроює і ніяк настроїти не може. А виходять з того розрізнені звуки, що не спроможні злитися у майбутню увертюру.

Звідкіля ж цей музичний ген у нас взявся? Наукові дослідження підтверджують, що в Україні існують глибинні підземні розломи тектонічні, де є виходи позитивної енергії із надр землі. На цих теренах з'явився найродючіший на Землі чорнозем. Можливо, це і є наслідок тої енергетики, яка підтримує все — і врожаї, і духовність. Чому така потужна сила не змогла реалізуватися в потужну музичну національну ідею? Тому що створювалися щораз нові й нові перепони до музичного самоусвідомлення цілої нації. Ці шалені перепони весь час вдосконалюються. Наприклад, Гнатові Хоткевичу за царя вдалося докупи зібрати усіх кобзарів, усіх тих, кого царський уряд, його поліція переслідувала й не давала проводити нормальне концертування. Він їх зібрав докупи і показав усю їхню силу. То вже радянська влада зібрала в Харкові в 30-ті роки з'їзд кобзарів, які були після того знищені. Після чого створюється в консерваторії, у відновленій столиці Києві кафедра народної музики, але кафедра російської народної музики. І нехай хтось спробує довести, що ці події не взаємопов'язані! Що вони не витікають одна з одної органічно!

Одним з головних завдань нашої кафедри народних інструментів було те, аби кожний студент організував маленький оркестрик народних інструментів російських в будь-якій школі, — чи в музичній, чи навіть у загальноосвітній. Це завдання входило в педагогічний проект, і ми мусили його виконувати. І от ми, рекрути-новобранці чужинницької музичної армії, змушені брати участь у бойових діях проти нашої української музичної ідеї. У мене була така зразкова, взірцева загальна школа № 78 на Бессарабці, яку нещодавно знесли під новозабудови, незважаючи на те, що це була взірцева, нещодавно збудована школа, мабуть, чи не найкраща на весь Київ. От саме в ній я був організатором оркестру російських народних інструментів, а до цього в школі ніяких оркестрів не було. І от мені було поставлено таке завдання: зробити там музичний осередок, своєрідний військовий підрозділ.

Я міг би обрати школу сам, але її мені нарадив Марк Мойсейович Геліс. Це була елітна школа, вона мала чи не єдиний в Києві власний критий басейн, успішно знесений тепер теж на радість новозабудовникам. Школа закупила народні інструменти, які тоді коштували копійки. Я почав ходити по класах і виявляти бажаючих займатися музикою. Чесно кажучи, учні не дуже хочуть братися для будь-якої сторонньої позаучбової роботи. Але чимало виявилося музичних дітей в 7, 8, 9-х класах. Багато хто згодився грати на інструментах, які вони зроду в руках не тримали. І це була моя робота — студента другого курсу консерваторії. А школа мала кошти, щоб доплачувати мені за ведення такого гуртка. Незважаючи на те, що з мене готували солюючого музиканта, я обов'язково мусив мати отаку практику з перших же років навчання. Ось й була диригентська педагогічна практика. Але вона не записувалося в заліковку книжку, бо «організація колективів», «організація оркестрів» — такої дисципліни не було в учбовій консерваторській програмі. Складність полягала в тому, що ніхто з учнів не вчився паралельно в музичній школі, а програма, яку вони вивчали на співах, — була ними забута, адже співи проходили в молодших класах. Починати треба було з азів, із постановки рук на музичних інструментах. Треба сказати, що дітям самим було цікаво: що з того вийде? Невже чудо може відбутися з ними, людьми, які ніколи не вдавалися до музичних інструментів, тим паче, до гри в чималому оркестрі? Ну й тут знов-таки спрацьовувала наша українська генетика. Незнищенні музичні гени спонукали і без того перевантажених дітей у взірцево-показовій школі до додаткових чималих напружень. Але ці напруження були музичними, і тим були привабливі для охочих до музики молодих українців. Дитині важко взяти до рук інструмент і почати видобувати з нього звуки — дуже важко, практично неможливо без попередньої підготовки. Але в колективі, в оркестрі, серед тих дітей, між якими є певна симпатія і конкуренція, це зробити набагато легше, бо кожній дитині наодинці починати екзерсиси дуже сумно. За колективного опанування музичними інструментами це відбувається значно легше, бо учні один одного підбадьорюють. Одному співати нелегко, удвох краще, втрьох — ще ліпше, а хор — це вже велетенська енергетика, це вже щастя! Так само і оркестр. Кожне проникається енергетикою одне від одного, вона додається і тут вже починається...

Було їх чоловік п'ятнадцять. Хто ходив постійно, хто ні, але вони згуртувалися навколо музики. Директриса тієї школи була мудрою жінкою й розуміла: діти

займаються музикою, то це для школи велика справа, і не поспішала нас виставляти напоказ. Із п'ятнадцяти чоловік були більшість дівчатка — вони терплячіші. В жовтні ми почали, а вже під Новий рік у нас було кілька пісеньок, які ми могли грати. Це були народні пісні, які я розписав на чотири голоси. Це були й мої перші втілені в життя оркестровки. А ще для мене це був досвід впливу на колектив, як одна людина може згуртувати таких непосидючих істот, як школярі, що мають до музики лише ентузіазм, а ніякої освіти музичної у них за спиною нема. Мені цю практику зарахували. А потім була ще й наступна — я взяв оркестр при Морському професійно-технічному училищі на Подолі. Тут закупили прекрасний комплект інструментів, уже не з найдешевших. Заступник директора училища по дозвіллю, людина, яка відала всією культурною роботою в училищі, створив там духовий оркестр, бо знав, яка то велетенська сила. Оркестр народних інструментів не я розпочинав, я його продовжив. Два рази на тиждень я туди приходив, але результати були набагато кращими, аніж у школі, тому що у майбутніх судноплавників була міцніша дисципліна. Але в першому і другому випадку становлення диригента відбулось на нульовому матеріалі, бо не були ж це фахові музиканти або учні музичних шкіл. Контингент збирався позамузикальний, якого єдина перевага була в тому, що він мав український музичний ген. Ну, і я не мав ніякого страху перед цим нульовим варіантом, бо мені йшов 20-й рік, то я й не розумів, з якого нуля ми починаємо свою оркестрову роботу.

Найскладніше полягає в тому, що в оркестрі грати по слуху не можна. Треба одразу привчати оркестрантів не лише до постановки рук, але й до нотної грамоти, щоб вони могли грати з нот. А цей етап є доволі тривалим, і тому ентузіазм починає швидко холонути. І тут все залежить від керівника, бо виникає проблема впливу на людей, безпосереднього, сказав би, сугестивного впливу, щоб аматори мали заохочення й енергію до таких спочатку нецікавих екзерсисів. Лише поодинокі виняткові таланти можуть грати по слуху в оркестрі, але такими навряд чи назвеш майбутніх річковиків, які прийшли поповнювати лави цього оркестру, бо попередній випуск їх страшенно прорідив. Я би сказав, що це була добровільно-примусова форма навчання і залучення до музичної творчості засобами творчого колективу. Дивовижно, що зараз така от форма навчання — оркестрова форма, не розроблена методично взагалі й не запроваджується Міністерством освіти. Оркестрова форма навчання залучає до музики людину всеохоплююче, кожна людина хоч-не-хоч, а стає музикантом. Між іншим, після війни, коли ми ще вчилися в школі, то дуже часто інтернатські діти, а після війни було дуже багато сиріт, в інтернатах проходили гру на духових інструментах. Це була для всіх інтернатів обов'язкова форма навчання. І ця оркестрова форма була, до речі, дуже результативна. Іще навчаючись в інтернаті, вони мали підробіток. Постійно грали чи на весіллі, чи на похоронах. Матеріальне заохочення було дуже важливим стимулом для сироти. Такі оркестрові форми навчання якось стихійно виникали в тодішньому Радянському Союзі, але саме в Україні вони досягали найбільшого результату, і, мабуть, підтримали нашу музичну ситуацію, бо багато хоч і не стали професіоналами, то принаймні слухачі у нас були набагато вибагливіші і досвідченіші, аніж ті, що ми нині маємо у наших залах концертних.

Це має стати системою.

Дитині мусить бути цікаво займатися музикою. А зацікавленість в гурті виявляється в конкурентності, в змаганні — ось найкращий стимул у просуванні музичної освіти. Німецький композитор Карл Орф створив таку колективну систему, яка запроваджувалася з дитячого садочка. Маленькі діточки грали на ударних інструментах: хто на дзвониках, хто на барабанчику, хто на трикутнику, хто на брязкальці — на найлегших інструментах, де найскладнішим був маленький ксилофончик дитячий. І головне, дитина не відчуває індивідуальної відповідальності, вони собі сидять усі поруч і одненьке одного підтримують у цій музиці. І дуже швидко долають комплекс неповноцінності стосовно музики.

А у нас, у Києві є такий фахівець Анатолій Шпаков, який розробив блискучу систему створення ансамблів і оркестрів для колективного музичного навчання. Він починає з того, що запроваджує саморобні музичні інструменти. Діти роблять ударні інструменти із макітерок, обтягнутих мембраною, і застосовують до музикальних інструментів усякі підручні речі. Зараз на Оболоні він має цілу власну школу. І туди проштовхнутись неможливо, бо багато є охочих вчитися в цій школі. Про нього, між іншим, зроблено кілька фільмів, які транслювалися по телебаченню. Однак із його здобутків ніхто не зробив висновків, особливо Міністерство освіти, а вони ж демонструють, як легко людина розвивається в музиці. Наочно видно, як вона ту музику здобуває, і як легко вона її тримає в руках. В дитячих садках вихователі, які на піаніно або на баяні грають діткам дитячі пісеньки, мають велику втіху, що малята під цю музику щось там виспівують. Однак ці дітки не є творцями музики. Похвально, коли дитина візьме в ручки якийсь дзвіночок чи брязкальце, вона відчуває себе учасником колосальної музичної гри, з якої має втіху ігрову, а це велетенський результат, який надходить сам по собі. У нас дітей учать вживати музику, а не відтворювати. Оця споживацька ідея, цей вірус переконує людину, що ти можеш стать музикантом для інших, щоб інші тебе слухали, сприймали, споживали. Якщо, звичайно, тобі вдасться опанувати майстерність і якщо в тебе буде можливість і бажання піти далі цим шляхом. Та величезна кількість випускників музичних шкіл музикантами не стає.

Навіть дуже здібні діти полишають музику. А якщо б цей музичний загал знав, що може об'єднатися будь-де, в будь-якій ситуації в музичний колектив, оркестр, навіть не маючи музичних інструментів, виготовивши їх, наприклад для барабанних ансамблів, то це був би результат. От, до речі, в Сполучених Штатах була застосована така форма, що в латиноамериканських і африканських гетто створювалися ансамблі, де люди грали на найпопулярніших інструментах — це були залізні діжки, в яких бомжі палили багаття, щоб зігрітися. Якщо таку діжку перекинути й гатити по ній дерев'яними ломаками, то дуже легко зібрати ансамбль із проблемних підлітків. Подібні ансамблі дуже швидко опанували терени Америки, а деякі з них стали професійними. Так ця ідея здобула собі блискуче продовження. Скажімо, найпростіший музичний інструмент — кілька пляшок, по-різному наповнених водою, — це чудовий ксилофон для музиканта-початківця. Але якби була оркестрова форма навчання запроваджена, то ясно, що Україна б виграла світову музичну війну за кілька

років, тому що нарешті би вся Україна організувалася, принаймні, якщо не в політичні єдності, то в єдності музичні. А поки що панує ідея така: якщо я сяду за цей музичний інструмент, то що мені за це буде, хто заплатить, чи здобуду я в перспективі якийсь прибуток від цього музикування?..

Ну і ще одна біда: не всі обдаровані діти мають можливість вчитися в музичній школі, тому що плата особливо висока для небагатих осередків. Зараз це чи не третина середньої зарплатні. А оркестрове музичне навчання могло б значно здешевитися, тому що один педагог працює синхронно з кількома вихованцями. От в чому ще переваги. Звичайно, ті діти, які виявляли більші здібності, прекрасно розуміли б, що вони можуть зростати індивідуально і йти в музичну середню або спеціальну освіту. Таким чином ми наші шереги музичних діячів поповнювали би найталановитішими дітьми, які могли б посилювати в суспільстві музичну генетику.

До того ж оркестр — не просто навчання, а це ще й призвичаєння до музичної творчості. Тут кожен оркестрант є і творцем музики. Застосування імпровізаційних методів навчання давали б блискучі результати. Бо часто навчання, яке націлює дитину лише на виконавство, зумовлює те, що ця дитина виростає не здатною до творчості. Може хтось би сказав, що це велетенська проблема, але на це можна відповісти так: якщо студент-другокурсник, не маючи аніякого досвіду в оркестротворенні, ішов у немузикальне середовище середньої загальноосвітньої школи і оркестр організовував, то які ж це можуть бути проблеми, якщо б така освіта стала системною? До речі, ця система дала б підробіток багатьом безробітним музикантам, які здатні застосовувати свої знання у грі в оркестрах, вони могли б докладати свою музичну освіту так, щоб вона їх годувала. А тут інтереси суспільства і оцих музикантів зійдуться повною мірою. Кожен такий оркестр перетворив би уроки на музичну гру, коли дитина навчається чогось, граючись. На гру, а не на виснажливий обов'язок. Адже доведено, що залучення до музики сприяє гармонійній роботі і розвитку обох половин людського мозку, і це дає одразу поліпшення успішності в усіх дисциплінах.

Саме отака музична освіта, яка по суті своїй є найпростішою, і годиться для охоплення найширших верств населення. І додам до цього те, що в післявоєнні роки не було такого розгулу дитячої злочинності, який ми спостерігаємо тепер. Не було такої занедбаності музикальної ідеї, яку ми маємо тепер. Наприклад, Леопольд Ященко ще за радянської влади зміг зібрати народні хори — дивовижну людську потугу, яка об'єдналася і функціонує ще й тепер як школа, як музичне навчання і як спосіб життя! Бо для великої кількості його учасників спілкування й перебування разом складає сенс існування. І кожен виступ хору на природі починається із заохочення слухачів приставати до гурту не лише на цій концертній програмі, а й приходити на заняття колективу. До речі, багато людей, і особливо молоді, погоджуються, і потім усе життя про це не шкодують. Навіть ті, які походи́ли незначний час, відчули, що їхнє життя змінилося докорінно. Ще й досі серед старшого покоління можна почути: «От я співав у «Щедрику», або «Мій знайомий співав у «Щедрику». Колись був такий дитячий хор дуже великий, з кількома підрозділами. І всі, хто брав у ньому участь, — це вже якась інша суспільна верства Слово «Щедрик» — то вже таке гасло, яке

об'єднує людей багатьох поколінь, що давно пережили часи молодості, а «Щедрик» — у їхніх душах звучить. Ідеї колективного виховання музикою дітей і дорослого покоління мене не відпускають, і мені болить те, що я не маю можливості організувати при оркестрі народних інструментів студії — дитячу і дорослу, де могли б зустрічатися аматори народного музичного виховання і вдосконалюватися. Річ у тому, що така робота потребує додаткового помешкання, репетиційних класів, інструментальних фахівців, тобто потребує хоч незначного, але фінансування. Зараз оркестр народних інструментів перебуває в стабільних умовах існування, але він не здатен потягнути цю ідею на власному фінансуванні, лише на ентузіазмі, самотужки. А за незначної підтримки спонсорської чи державної, я б дуже легко цю ідею колективного музичного навчання міг би посунути хоча б на засадах фахової музичної оркестрової студії. Це було б те найкраще, що ми могли б зробити для української музичної ідеї. Така студія могла б на конкурсній основі готувати таланти ще змалку, і такі артисти ще змалечку б могли брати участь у деяких наших теперішніх дорослих концертах. Можна було б заохочувати дітей, які закінчили музичну школу і не знають, де собі знайти пристосування, бо не могли вступити до музичного училища або до консерваторії. Вони свої таланти скеровують в якомусь іншому напрямку. Скажімо, реалізують їх навіть і в кримінальному світі, бо тамечки дуже охоче відбирають молодих, енергійних юнаків і дівчат, отже кожен може прожити геть інше, протилежне життя, і не взнати, що він був музичним талантом.

Що є простішого і дохідливішого, ніж українська народна пісня і музика, яка вже сама по собі є органічною атрибутикою буття кожного українця? Як же буде розвиватися громадянин, який не може почути народну українську пісню і не може виконати ані жодної? Якщо ця пісня народна, то вона є найприйнятнішою для народу і найприйнятнішою для викладання і виховання. А тим часом уроки співів міняють на уроки футболу! Футбол як дисципліна запроваджений у всіх школах України. Для поліпшення здоров'я і зміцнення сили наших школярів? Для відбору талановитих гравців, які потім мають перспективу бути проданими в закордонні клуби за дуже великий прибуток. Величезна кількість українських музикантів їде за кордон і там працює. Але від цього ніхто не має ніякого музичного прибутку тут. Музикантами, слава Богу, ще не торгують, як повіями, наприклад, або спортсменами. То запровадити по школах уроки футболу спромоглися, й зусилля до цього наші міністерства доклали. Але перспектива такого державного футбольного уроку є аніяк не позитивною для культури України, навіть для здоров'я української нації фізичного і морального. Вона є сприятливою лише для продажу спортсменів.

Ми пропонуємо для всіх шкіл на кожен клас створити відповідний музичний CD-диск за певною програмою, яку учні в класі зможуть опанувати. Ми хочемо зробити таку програму, щоб у ній звучала переважно українська музика, українська пісня. Ми готові це зробити, бо в нас у принципі все напрацьоване, є навіть записи цих пісень і музики, які тільки варто скомплектувати відповідно до вікових цензів школярів. Ми можемо це зробити і для дитячих садків, і для училищ, і для вищи

учбових закладів. Ми можемо створити таку програму на нашому багатющому матеріалі і для найменшеньких діток, і для старшеньких. Можемо ознайомити їх і з інструментарієм українським народним, і призвичаїти їх до відмінності звучання цих інструментів. Ми можемо вдосконалити музичну освіту в загальноосвітніх закладах усієї України. Нам для цього треба небагато — лиш незначну фінансову підтримку і згоду відповідних міністерств!..

Багато ігрових музичних програм у світі давно існує, їх лише нема в Україні, які б спиралися на українську мелодику; а такі ігри не важко розробити й запровадити, пустити їх у широкий продаж. Батьки охоче купували б їх для дітей, аби ті не переймались жорстокими комп'ютерними розвагами, чужинницькими, кривавими. Он коли літаки атакували торговельний центр у Нью-Йорку, то раптом виявилося, що були комп'ютерні ігри, які вчили керувати літаком Боінг саме на такий маневр, як проліт до хмарочосів! І треба сказати, що навчальні ці програми були досконаліші, аніж навіть комп'ютерні навчальні програми для пілотів! Правда, після вибухів, всі ці диски з іграми зникли не лише з ліцензійного продажу, але навіть і з піратського. Всі були приголомшені наслідками таких-от ігор, які можуть прислужитися і кривавій терористичній ідеї. Та чи варто когось переконувати, що треба виховувати не потенційного терориста, а людину духовно обдаровану. Саме музика може створити конкуренцію оцим-от жахливим іграм, до яких діти вдаються лиш тому, що інших практично і немає. Зараз весь світ захоплюється караоке. Чому ж така популярна музична гра не застосовується в шкільній музичній освіті, чому б не створити гру караоке на українській народній музиці? От і запровадити б таким чином українські народні пісні в дитячу свідомість. Ми бачимо, що тут техніка дуже допомагає. В усьому світі гра караоке і конкурси караоке запроваджуються в усіх населених пунктах і всіх регіонах. Чому ж у нас у країні, у народу, обдарованого сильним музичним геном, цього нема?

А які ми ігри дивимося по телевізору — лише мільйон гривень, лише заохочення чисто фінансове, де азарт базується лише на основі прибутку, якого ТВ-студія так ніколи і не заплатить за Гран-прі, і всі грають в цей обман, всі розуміють, що головного призу ніхто не здобуде, бо завжди знайдеться таке питання, на яке не може дати відповідь аніхто на світі! Запровадьте на телебаченні музичну гру, в яку може грати кожна дитина, яка захоче оприлюднити здобуті результати своєї музичної гри, познайомити з нею всіх бажаючих. Зробіть просту гру і конкурс на складання пісень у зйомочному павільйоні. І ви побачите, який резонанс матиме ця гра не лише серед молодих гравців, а і їхніх немолодих батьків, братів і сестер, тому що творчий азарт є вищим, аніж якийсь азарт меркантильний.

Завваживши, що зараз комп'ютери дешевшають, а в музичних іграх можуть застосовуватись не нові і не найпотужніші, то тут уже треба швидше вдаватися до такого комп'ютерного заохочення. Якщо вже комп'ютери навчають людину такої небезпечної справи, як водити автомобіль або літак, чому ж не створити українські національні комп'ютерні програми для оволодіння українською власною музикою?

Ми ще голову не схилили. Ми працюємо над програмами. Мій диригент Іваниш працює над відбором таких музичних творів, які легкі для запровадження в різних освітніх закладах. Я вже неодноразово спілкувався з Міністерством освіти і нас підтримали, але все упирається елементарно в гроші. Причому, як не парадоксально, гроші геть невеликі.

Нещодавно світ довідався, що Україна вийшла на перше місце по піратському CD-виробництву аудіо і відео продукції. Тобто Україна має колосальні потужності, які могли б перевернути цілий світ, і вони цей світ перевертають — тільки не в потрібний бік. Тіньова промисловість потужно працює, а скажіть, де наша «світлова» промисловість? Світла, просвітлена, яка буде працювати на просвіту? До речі, такий продукт є прибутковим. Зараз, наприклад, розповсюджуються диски з автентичними виконавцями народними — «Перли», і народ охоче їх бере, хоч вони продаються за досить високу ціну. Тому, що вони чують автентичне звучання народних інструментів і справжніх народних виконавців-вокалістів. Про що це свідчить? Про те, що електронні звучання вже в'їлися в психіку так, що людина їх не хоче, вона заплатить дорожче, аби послухати найсправжніші, найпервісніші звучання, які є і найфоногенічнішими. Академічний інститут фольклору й етнографії накопичив велику кількість автентичних записів, зроблених на місцях від автентичних виконавців. І зараз це національне багатство починає використовуватися і починає давати прибуток тим, хто його вводить у продаж, хто запроваджує це у дійсність. Кажу це для того, щоб відкинути сумнів у фінансовій спроможності таких проектів, які спираються на народну музику, народне виконання, народний інструментарій. Колись була передача «Золоті ключі», яка існувала за рахунок цих записів інституту фольклору та етнографії. Вона користувалася великою популярністю, бо там можна було почути живі голоси, живі мелодії, не спотворені ні самодіяльністю, ні невдалим професійним виконанням.

А тим часом поля битви залишаються не за нами. Наприклад, фабрики музичних інструментів уже практично не функціонують. Чернігівська фабрика ледве дише, Львівська ще випускає бандури, а Мельниця-Подільська практично вже не існує, лише виготовляє поодинокі майстрові музичні інструменти, тобто майстри працюють на індивідуальні замовлення, а не на замовлення цілих колективів. До речі, їхні ансамблі сопілок ще й досі продукуються й користуються великим попитом у населення. Отож би не завадило випустити посібники про виготовлення найпростіших інструментів самотужки. Ні для кого не є проблемою, скажімо, виготовити чи сопілку, чи якийсь ударний інструмент. Якщо ми пригадаємо історію, то побачимо, що раніше в селах робилися навіть скрипки. Це не були Страдіварі, але придатні для того, щоб звучати в народних ансамблях. Так само виготовлення глиняних музичних інструментів. Раніше ж не святі ці горшки ліпили. Зараз є устаткування для обробки дерева набагато раціональніші, ніж вони були колись, коли все робилося вручну. Є велетенський інструментарій по обробці дерева. Ось чому варто мати теоретичну літературу про виготовлення музичних інструментів, що дало би потенційний заробіток тим, хто це робить, а можливо б сприяло появі нових непоганих майстрів цієї справи. Дитина робить свій перший свисток із вербички й має

втіху од того, що цей свисточок свистить. А якщо до нього додати ще й пару отворів, то це музика. А якщо додати шість отворів, то це вже сопілка. То чому ж у брошурі про саморобки не почати про виготовлення сопілки, найпростішої, вирізаної з очерету, якого ще в Україні є багато. Або описати виготовлення свирілі із кількох цівок. Найпростіші інструменти, а мають найскладніше і найвитонченіше звучання! Може дивно звучить, але все музичне мистецтво в Україні завжди було саморобним. Воно було саморобним і самовідтворюваним. І тому було незнищенним! І вся музична освіта в Україні теж була самочинною. Самодостатньою, бо не хочеться вживати слова «самодіяльною». Отож треба її потроху навертати на ці саме терени, якщо немає можливості навертати її на терени професійні.

Хоча ми легко переконаємось, що і професійні терени музичної освіти в Україні не є такою вже важкою проблемою. Адже наша класична музична освіта найдовершеніша у світі, і це визнають усі. І музиканти наші найпривабливіші для світових музичних оркестрів, де вони без якихось конкурсів здобувають собі роботу. Здобувають там, а не тут. Чому? Тому, що наша музична дійсність занепадає. Музиканти не знаходять собі тут і притулку, і заробітку, і можливості зростання. А можливості у нас найбільші в світі! Це як ті поклади, родовища нашого чорнозему, який окупанти навіть вивозили потягами до себе. Інша справа, як навчитися збирати з цих родовищ великі врожаї? Як на цих «чорноземах» застосувати найновіші технології, найпрогресивніші для поліпшення кількості та якості врожаїв? Як цими врожаями прогодувати себе та й весь білий світ? Така можливість є, але досі вона проблемна, хоча найбільша проблема була — таку проблему створити, яка створена зараз. Оскільки тепер ми маємо проблему, то як цю проблему подолати? А це зробити ми можемо. Ми, нація з музикальним геном. Ми, нація із найбагатшою у світі народною культурою!.. Ми, нація з найбільшим у світі бюрократичним апаратом, який усім цим завданням заважає найкраще у світі також. Це та армія, яка протидіє усім нашим потугам у всіх наших музичних війнах! І діє не музичними способами, а адміністративно-господарськими, політичними, економічними, ідеологічними, тіньовими. Однак, подолати музику вони не здатні, застосовуючи усі ці напрацьовані методики разом. Чому? Може ці бюрократи теж носять в собі український музичний ген?

Згадавши музичні фабрики, які занепадають, треба сказати, що і майстрова справа в Україні не розвивається, не вдосконалюється. Правда, з'явилися професійні об'єднання майстрів, але якщо попит зменшується, то відповідно і майстерність також од цього не зросте. А ті майстри, які ще тут є, хочуть передати досвід молоді. Нещодавно я був на конкурсі імені Гната Хоткевича в Харкові, і там показали виставку українських музичних інструментів, новітню виставку. Я скажу, що це гідна робота, дуже високоякісна, інструменти потрясаючі! Гудок первісний відтворено, це той самий гудок, якого ми бачили на фресках Софії Київської, якого відновили науковці і якого ми потім віднайшли в народі. Відновили й збільшили кількість струн. Бандури роблять нові, новітні й старосвітські, сопілок чимало. Там цим ділом переймається пан Чемерський, і скажу, що поступово у Харкові налагоджується ця справа. Та що

говорити! Сам уже конкурс, який названо іменем Гната Хоткевича — це вже велика перемога, це відродження!

У Києві є дивовижні майстри. Десь в 60-х роках з Ленінграда приїхав Григорій Кирилович Ткаченко, старосвітський кобзар, бандурист. І він тут почав виготовляти старосвітський інструмент, зроблений із липи, з дерев'яними кілками, з невеличкою кількістю струн. Серед інтелігенції знайшлося чимало людей, які захопилися цією справою, виготовленням, а також навчанням гри на старосвітській кобзі старосвітським методом.

Наш оркестр забезпечений хорошими інструментами ще з 60-х років, з моменту його створення. До речі, створення оркестру одразу й підняло справу виготовлення українських народних інструментів на високий щабель. Наприклад, знаменита фабрика в Мельниця-Подільській, яка виготовляє народні інструменти, не існувала б, якби там не було чудового самодіяльного оркестру народних інструментів. Оркестром керував Василь Зуляк. Знакомитий чоловік був, знавець інструментальної музики і гри на цих інструментах. Це була потужна лабораторія по виготовленню й ходовому випробуванню інструментів. Музично-хорове товариство дуже підтримувало цей колектив, і таким чином постала ця унікальна фабрика, яка продукувала народні українські інструменти. Будь-якого типу й ґатунку.

Історію деяких великих майстрів я знаю чудово. Мій тесть Ничипір Лупич робив чудові бандури, до війни працював майстром на фабриці сольних інструментів і в капелі бандуристів; виготовляв бандури для цієї капели. Народився він 1910 року під Святошином в селі Білгородці, там весь його рід мешкав. Колись був град, місто з часів Київської Русі, яке вже потім занепало, стало селом. Він був гарний фахівець, а тим, хто хотів у нього навчитися робити музичні інструменти, казав так: «Спочатку зроби гарну табуретку, і я скажу тобі, чи вийде з тебе музичний майстер. Роби так, щоб вона трималася без жодного гвіздка! А далі подивимось...». Почалася війна, Ничипір Лупич воював, а коли війна закінчилася, то вся Україна була заповнена трофейними скрипками, привезеними з Німеччини. Це були добрячі «фабрички», але на кожній із них стояло «Страдіварі». Спроби відновити Київську музичну фабрику виявилися марними. Він так до кінця життя й проносився з цією ідеєю. Почав викладати свою справу в училищі ім. Глієра, майстрував скрипки, бандури, ремонтував різні музичні інструменти. Весь час за ним був нагляд, влада гадала, що він виготовляє свої «Страдіварі» і заробляє великі гроші на кожному інструменті. По війні він лазив руїнами й виймав звідти дошки, які ще не встигли розмокнути під дощем чи снігом. Деякі дошки — ялина, клен — сохли довгий час у домашніх умовах, це був прекрасний матеріал, і цими дошками він заповнював усі простори і в квартирі, і в Білогородці. Коли його питали: «Навіщо тобі так багато?», він відповідав: «А як почне фабрика працювати, де ж ми візьмемо деревину?» Людина він був легендарна, і увійшов в історію музики в дуже несподіваний спосіб. У Ростроповича була улюблена віолончель роботи Гварнері, яку він узяв у державній колекції. Таким великим майстрам держава видавала їх мов би в оренду.

Анекдот про Ростроповича:

Всі говорять: Ростропович, Ростропович, Ростропович! А забери в нього віолончель — і хто він? Звичайнісінька людина!

Цей анекдот повторився в житті: ця улюблена віолончель гварнерівська взяла та й луснула десь біля грифа. Ну, Ростропович поїхав у Кремону, на батьківщину Гварнері. Там майстри взяли з нього чималі гроші, щось намудрували, але віолончель не могла грати так, як хотів Ростропович. Він її возив до всіх майстрів.

— Ті майстри, — як казав Лупич, — дуже навчені, вони вже навчилися добре гроші брати, а ремонтувати добре ще не могли.

Прочув Ростропович, що в Києві живе такий майстер Ничипір Лупич. Зустрівся він у Києві з Ничипором Михайловичем і каже: «Зможете полагодити?» — «Зможу», — відповів той. « А яка плата буде?» — Ростропович поліз по гаманець, бо гаманець і нього був чималий! «Заховайте гроші, — сказав Лупич, — якщо я полагоджу віолончель, то ви запишете велику платівку української народної музики». Подивувався музикант із такого гонорару. Ничипір Лупич добре відреставрував віолончель, і Ростропович у 70-х роках записав платівку української народної музики. На віолончелі він грав у супроводі струнного ансамблю, і це підтверджується дискографією. Отакі майстри були в нас в Україні, і таким майстрам комуністична влада не давала робити улюблену справу. Їм не давала робити, а музикантам через це не давала грати! Коли Лупич уже постарів, він в училищі викладав факультативну дисципліну — конструкцію і настройку струнних музичних інструментів. Багато учнів до нього ходило, бо часто студент не то що струн не може натягти — не може поставити ні душку, ні кобилку, словом, це була така дисципліна, яка потрібна для виконавців. Вся його майстерня була завалена витриманою деревиною різних порід, яку він беріг на майбутнє, хоч був уже чоловік старий. А в цей час один колекціонер по Києву збирав скрипки, зроблені Никифором Михайловичем, і зібрав він їх дуже багато, й вивіз за кордон і тепер володіє цією колекцією одноосібно. Ці майстрові інструменти в Києві можна було купити недорого, порівняно до цін в інших країнах. Лише одна ця історія засвідчує високу якість роботи українських майстрів.

В Києві мешкає Флоріан Ілліч Юр'єв, який вперше за всю історію людства запатентував власну скрипку. Ось який рівень! Теперішні майстри, яких чимало в Україні, борються за те, щоб зробити майстерню, яка виготовляла б інструменти високої якості. Однак все це наражається на, м'яко кажучи, нерозуміння... До речі, Ничипір Лупич робив і ліри для лірників та для оркестрів. Одна з цих лір зберігається при музеї оркестру народних інструментів. Там же зберігаються і бандури, зроблені Лупичем.

...Головне моє завдання в шкільному оркестрі, в якому я проходив першу педагогічну практику, було не лише навчити учнів, новорекрутованих музикантів тримати інструмент в руках, а й зробити так, щоб їм це дуже сподобалося. Щоб вони мали з того радість, втіху, щоб знали, як вони можуть

звучати спільно. Для взаємного задоволення, для взаємної радості! І те, що вони раніше могли почути лише на концерті або по радіо — стало для них дійсністю; раптом вони зрозуміли що і самі є творцями такої ж складної оркестрової музики. А що таке для артиста, коли тобі аплодує зала? Це неперевершено, це породжує ще більший ентузіазм і любов до музики. Практика оркестрового музикування була в Україні давно: і в троїстих музиках, і у вертепних оркестриках; часто ці колективи сходились на великі свята. Треба було лише цю практику відновити, але для цього потрібен був поштовх і певні зусилля громадської думки.

5.06.1959 р. в газеті «Молодь України» з'явилась стаття А. Гуменюка «Такий оркестр потрібен», де порушувалося питання про створення професійного оркестру українських народних інструментів. Це була революційна ідея. Відповідь кафедри народних інструментів Київської консерваторії не забарилася — в тій же газеті у вересні з'явилася інша публікація «Справа важлива, невідкладна», тут ішлося про те, що професійний оркестр потрібен, але він мусить складатися з тих інструментів, які викладаються у середніх та вищих учбових закладах України, а це ж, фактично, всі інструменти російські. Цю думку виборювала вся кафедра на чолі з Гелісом. Однак музичну громадськість така теза не вдовольнила, бо це означало нівелювання української музичної ідеї. І тоді свою вагому позицію висловили корифеї нашого мистецтва: М. Рильський, Л. Ревуцький, Г. Майборода, П. Майборода, В. Довженко, М. Гордійчук, І. Ляшенко, О. Лисенко, Т. Масенко, Я. Орлов, які в статті «Для подальшого розвитку мистецтва» висловилися саме за створення оркестру українських народних інструментів. Такі вагомі слова влада не могла знехтувати.

З Гелісом я тоді ще не дискутував, я тоді ще не був теоретиком, у мене було інше надзавдання: все-таки консерваторію закінчити, й закінчити її успішно. Але відлуння музичної війни в душі відкладаються, можливо, вони зосереджуються в якійсь маленькій краплинці... Краплинка починає в тобі дзвеніти, і вже хочеться щось змінити, якось інакше діяти, цю дійсність повернути трохи іншим боком. Хоча я був домрист, і апріорі перебував у таборі протилежному, але ідея відновлення старовинного народного інструмента кобзи в первісному його стані — лютневому, почала мене потроху бентежити, тому що я відчув, що всі призабуті народні українські інструменти можуть зазвучати, як отой гудок, знаний ще з часів Київської Русі. А інструмент зберігся, дожив до нашого часу, й зараз радує шанувальників старовинної музики. То чому ж всі інші інструменти і варіації цих інструментів не перевести в актив, не озвучити ними Україну? А як же інакше «А ми тую Україну, гей, гей, розveселимо!»?..

Це вже зараз археологи викопали найдавніші в історії людства музичні інструменти, — начебто ксилофони, зроблені із мамонтових кісток. Викопано багато трипільських глиняних пищиків двоотвірних, які звучать так, як вони звучали п'ять тисяч років тому. Але ж не всі музичні інструменти в нас робилися з довговічної глини або кісток мамонта. Вони ж такі тендітні — один невдалий рух і інструмента вже нема. А чи довго він пролежить у землі, чекаючи

свого археолога? Найчастіше він зігниває раніше, ніж земля вкриє його надійним шаром...

Перспектива відновлення забутого ареалу інструментів бачилася мені ще в перші студентські роки. Чому? Створюючи оркестровки, я вже чув звучання невідомих інструментів. Ну що з того, що я свого шкільного оркестрика російських народних інструментів 78-ї школи направив на українську мелодію «Йшли корови із діброви»? Та ми всі, здавалося, як ті корови ідемо, ідемо із діброви, а вийти ніяк не можемо. Коли вже ці «діброви» перетворяться на питимі, достеменні українські звучання? Коли вже наше співуче дерево зазвучить повноголосно, втілене в наші музичні інструменти? Ну, скажімо, зробив я оркестровку-обробку «Щедрика», ну, матроси мої утнули її на балалайках. Ну і що? Звичайно, це не кепсько, але не тих звучань вимагала первісна, обрядова українська музика. Це виглядало крадіжкою: от узяв, украв тему й приніс її, крадену, і ніякого задоволення від володіння цією темою не відчуваєш. Єдине, що рятувало, це класична музика. Геліс міг донести і вкласти її в тебе так, що ти відчував, як ти зростаєш від твору до твору.

...На всю консерваторію, яка ляцала балалайковою російською мовою, був у мене лише один друг Іван Коваль; ми зійшлися з ним на першому курсі, бо лише з ним ми могли побалакати щирою й відвертою рідною мовою. А нас уже і в колгосп посилали, де ми збирали королеву полів — кукурудзу. Так от, після трудового дня ми з ним заліземо в тепле кукурудзиння, полягаємо й починаємо співати українські пісні. А в нього був чудовий баритон. Сам родом із Полтави, і в нього була від роду саме ота згадувана мною українська музична генетика. Він вивчав бандуру. Ми могли поговорити і про політику, адже людина в музиці теж ішла за своїми переконаннями, і я заздрив йому, що він може під бандуру заспівати чудову українську пісню, не порушуючи її органіку ані жодною нотою! А тоді саме Олександра Довженка ввели в учбову програму і з'явилися, хоча й добряче поскубані цензурою, його «Щоденники», які нас усіх приголомшили. Ми відчували, що поруч нас стоїть наша правда, інша, ніж та, що у всіх на слуху, і ми вже могли відчути бриніння її. Я й подумав: чи не залишити консерваторію та й не податися в театральний інститут? Може, покинути все к бісовій матері, вхопити свою домру та й дременути в якусь далеку країну? Світ за́очі? Я вже себе в консерваторії відчував, як Амвросій Бучма у фільмі «Подвиг розвідника», коли не знаєш, хто твій друг, а хто твій ворог. Неначе підпільник якийсь. Дивуватися тут нічому, адже українська музична ідея фактично була тоді в глибокому підпіллі. Мене дивувало, що всі мої колеги цим не переймаються. Ну, скажімо, всі думають, як би швидше дременути з лекцій та урвати на Хрещатик. Які дівчата Хрещатиком ходили! А який за тилом консерваторії був сад з розарієм... Там освітлення не було, а зате скільки стояло лавочок! Можна було сидіти, цілуватися, дивитися у вікна консерваторії, де читають... освітні лекції з наукового комунізму. Он зараз дивишся, їде молодь, цілується в метро... А чого? Бо нема де цілуватися. А в наш час ще були парки, і лавочок тоді вистачало на всіх закоханих. І ми це робили гарно, бо були молоді і красиві. А який у мене чуб був — чорний, густий... І коли я довго працював над партитурою, то в мене через цей чуб голова нагрівалася! І дівчата на мене заглядалися. А я ду-

мав: ні, ось іще напишу один такт, а тоді... А тоді що? Треба знову братися за інструмент і вдосконалювати тремоло. Це вже зараз голова «пішла мені назустріч» і волосся трохи на ній поменшало. А тоді ж усього стільки було навколо, що залишалося лише затиснути голову і вуха руками, не чути щоб і не бачити, що навколо цікавого робиться. Треба ж удосконалюватись, твори треба було вивчати...

Десь із третього курсу і на початку четвертого почав особливо налягати на диригування, бо зрозумів, що як виконавець на домрі я нічого в майбутньому українському оркестрі не зміню, а от як диригент я міг би докласти деяких зусиль, аби ситуацію покращити. Вже тоді збагнув, що потім штампувати подібних до себе домристів було б великим гріхом перед молодими музикантами. І тут у мені постала одна думка, що буду я вступати в консерваторію до аспірантури на оперно-симфонічне диригування! Ця ідея просто врятувала мене од тих протиріч, які буквально розривали мою душу. Я почав більше уваги надавати студентському оркестрові.

А що таке був оркестр народних інструментів консерваторії? Тут зібралися дуже потужні музиканти. Віртуози і майстри своєї справи. І я теж грав у складі цього оркестру, і диригував ним по потребі, по черзі з іншими. Керував тоді цим оркестром Тарнопольський. З великих педагогів, у яких я вчився, це був найкращий, кожен мріяв у нього бути учнем. Чому я потрапив саме до Тарнопольського? Він мене сам примітив ще на вступних іспитах — побачив мої руки і одразу відчув у мені велику перспективу. І треба сказати, що не помилився. Що таке диригування? Це перш за все мануальна техніка, за допомогою якої необхідно відтворювати музику і впливати на оркестр. Я на початку ще не відчував у собі особливого потягу до диригування оркестром, а він, вчитель, уже в мені ту схильність побачив. Оркестр консерваторії — величезний, чоловік на п'ятдесят; баяністи, коли треба, брали струнні інструменти й розширяли таким чином групу. Це був найбільший оркестр російських народних інструментів в Україні. І певно, що найкращий. І хоч він був непрофесійний, але міг втерти носа будь-якому професійному.

Треба сказати, що в Києві професійного оркестру російських народних інструментів і не було. Обминуло це щастя Київ! Певно, цьому сприяла особлива київська духовна аура, постійна культурна протидія багатьох великих людей, починаючи з Рильського, Ревуцького, Людкевича та інших, які все-таки оберігали український дух, чинили постійний спротив національні нівеляції навіть у тоталітарні часи. Культурна протидія не була така очевидна, але скрізь по кулуарах вона була доволі активна. У Харкові російський професійний оркестр існував. Це мабуть тому, що Харків був першою столицею Радянської України, і звідти почалася активна експансія російського державного духу в Україні. Там цей оркестр розвивався чудово. Зауважу, що коли вже в Києві створився український оркестр, то постійно звучали вимоги, щоб паралельно з ним створився й російський. Ці розмови й до цього часу точаться.

Повороти долі, або Вперед, до прадавньої кобзи

...А тим часом, навчаючись в консерваторії і вже закінчуючи четвертий курс, я зіткнувся з однією нечуваною спокусою, такою, яку я подолати не зміг.

Саме тоді мій колишній шкільний учитель Леонід Бендерський запропонував мені роботу на новоствореній кафедрі в Уральській консерваторії — викладати домру. Себто, мені треба було кидати мою Київську консерваторію після четвертого курсу і п'ятий курс уже закінчувати заочно. Спокуса була колосальною.

Я мав розмову з Гелісом, який, до речі, категорично заперечував проти цього. Але вплив Бендерського був вельми великим: це ж мій духовний наставник, це той, хто мене підняв із небуття, увів мене, школярика, у велику музику. Не так усе просто — зараз вже можна взяти та й розкласти все по поличках, а тоді в мені вирувала ціла стихія, цілий вир почуттів до цієї людини і до його пропозицій. Ну й додати до цього ще і юнацькі амбіції: бувши студентом четвертого курсу — здобути викладацьку посаду, це багато значило в ті часи. Бо таких прикладів було мало, це треба ж розуміти, що ні одному зі студентів не довіряли викладацьких посад, тим паче недоученому студенту, який буде кінчати ще заочно одну консерваторію, а вже викладати в іншій.

А треба сказати, що завідувачем кафедри народних інструментів у далекому Свердловську був Блінов, випускник Київської консерваторії, та й більшість викладачів там були з Київського консерваторії, тобто утворилася ціла колонія київських випускників.

Бендерський вже кілька років працював там, і йому були потрібні дуже надійні помічники в його роботі. Попри категоричні заперечення мого теперішнього учителя Геліса, я кинув усе к бісовій матері і першого вересня, замість того, щоб виходити вчитись на п'ятому курсі, подався на Урал... І навіть не подумав благати Бога в Господній молитві «...та не введи бо мене у спокусу»...

За мене просив Геліса Блінов, а той йому відмовив, тобто ніякої офіційної згоди ні од Геліса, ні від адміністрації Київської консерваторії не було, і все одно я знявся, як птах, і полетів туди. Бо я так собі гадав: закінчу я цю консерваторію, то вже напевно, але цей рік для мене не буде втрачений, я здобуду ще досвід викладання в консерваторії, — це тоді я так міркував, йшов мені ледве двадцять перший рік. Хто ж може відмовитися в такому віці від суперамбітних поривань, адже вони були безпрецедентні: я хотів бути найпершим. Був ще шалений азарт, адже непокоїла реальна можливість втратити все, вилетіти з Київського консерваторії і залишитися недоуком.

От, можливо, це саме і підстьобувало. Але уявив перспективу: я одразу мав би своїх студентів-домристів і кілька ансамблів у Свердловську. Чим животіти тут п'ятий курс на стипендію, то там можна було цей час прожити за хороші гроші, і крім того з'явилася можливість отримати власну квартиру, яка для мене, дитини з багатодітної сім'ї, — була недосяжною мрією.

Оце мене і підігрівало!

Рідні мої теж були категорично проти мого переїзду. Влітку я побував у Львові, і вони якось дивно на мене дивились, — розуміли мої амбітні поривання, але відчували осторогу. Мій старший брат Павло уже працював у той час на Уралі, куди кинула його доля, але, слава Богу, він прекрасно потім з цього піке вивернувся і повернувся в Україну. Але батьки розуміли, що Павло — не пропаде ніде, він завзятий і хвацький хлопець, а я ж тонкий музикант і в мене ж душа ніжна.

А треба сказати, що у Свердловськ ми вирушили саме зі Львова. Тому що Бендерський відвідав Львів, маючи нову автомашину «Волга», і хотів перегнати її на Урал.

Тож ми спакувалися, сіли та й поїхали.

У Бендерського була просто необхідність перегнати новісіньку машину туди, де він працює, але він несподівано ще й здобув досвід неперсічного автомобіліста, ралліста-кросівника, тому що це була суцільна гонитва з перешкодами, скачки з бар'єрами, — отака їзда. Бувало, вийдеш з авто перепочити, сядеш на повалений стовбур, візьмеш домру та й забринькаєш на всю цю «необозрімую» та «неодолімую». А те, що ми тисячі кілометрів подолали на авто, то й досі не розумію, як в машині колеса не поодпадали через ті страшні лісові тракти. Я намагався відволіктися, їхав з «легким» серцем, без домовленості з Гелісом, але я думав, що все-таки рано чи пізно Бендерський з Бліновим його укоськають і умовлять дати згоду, адже це все були його колишні учні, — ну думаю, як же це вони не домовляться? Якось це зроблять і врятують мене.

...Ще зі Львова до Києва доїхали легко, перепочили у батьків Бендерського і щасливо добратися до Москви. В Москві мені сподобалась кільцева дорога, все таке декоративно красиве, а далі, особливо за Казанню, як кажуть самі росіяни, — шляхів нема, є лише напрямки. Це була моя перша поїздка по Росії, я ж Росії не бачив; тільки знав з кіножурналів священну імперську столицю Москву, яка радувала всіх своїми архітектурними принадами, а від'їхати од Москви сто кілометрів, то такого побачиш, що за голову вхопишся. Тоді і в Україні було «не Париж», але ж те, що ми побачили в Росії, то не піддається аніякому описові. Адже у нас в Україні який би не був колоніалізм і кріпацтво, однак біля кожної хатки людина у вільний від колгоспної рабської праці час та хоч щось посадить, та щось виростить, хоч обгородить це і хоч побілить хатку...

Бендерський боявся зупинятися не лише в селах, але і в містечках. Ні зупинитись, ні поїсти, ні перепочити, ні попити — це ж по-справжньому страшно, тому що новенька «Волга» — це величезна принада для усіх тих, хто її не має і ніколи не матиме. То ми, від'їхавши в глушину, замітаючи сліди, з траси звертали і ховали машину або за скирту, або ще десь за якісь чагарі, щоб ні у кого не виникло підозри, що тут можуть заховатися двоє автомобілістів з України.

І там, затамувавши подих, ночували. Спершу Бендерський мене смішив такими своїми пересторогами, а потім я зрозумів, що він тут уже два роки прожив і пропрацював і, мабуть, таки має певний досвід, знає місцеві порядки.

(Нещодавно ми їздили на гастролі по Росії, це був рік України в Росії, і я побачив, як мало що змінилося. Але в ті часи, в 1965-му році, хоч по Росії можна було побачити щось зоране, щось посіяне і щось зросле, а зараз і цього майже нема. Оце ми їхали від Волгограда до Саратова автобусами, то не побачили нічого, що можна було назвати сільським господарством. Їдемо і бачимо розкішні землі, а всі в занепаді, нічого не зоране, і суцільна трава, і бур'ян, і людей не видно ніде. От тобі і славетні заволжські степи. Отак їдеш собі і думаєш: ну чому, чому, маючи стільки власних земель, колосальну кількість незораних, незайманих земель, чому росіяни весь час прагнуть захопити їх ще більше, коли вони не користуються тим, що мають більше, аніж будь-який народ на земній кулі. Ну чому, чому їм мало того, що їм і не потрібне взагалі? Мені, який звик збирати врожай між військових пакгаузів у Львові з маленького клаптика землі, що харчував велику сім'ю, дивитись на такі безмежні, спустошені, без ознак діяльності простори — ну просто було для очей боляче).

...Ну, а тоді після Казані ми уповільнили наше просування імперією через те, що на кожному прогоні, етапі, чекали на групу, чекали на певну кількість автомобілів, які, згуртувавшись, наважувалися разом долати певний проміжок шляху. І такі знаходилися на кожний географічний проміжок, теж залякані, теж із бажанням гуртуватись, але з деякою попередньою недовірою, бо невідомо з ким згуртуєшся, адже попереду уже не дорога, а тракт. Тракт — це така в тайзі широка просіка, і цю широку просіку ґрунтовкою і не назвеш, — калабані такі, що один загинеш, якщо поруч нема кілька автомобілів, які тебе разом на цугундері не витягнуть із якоїсь ями, прірви. Отак ми їхали одне одного підштовхуючи та витягуючи. Дороги в Росії і донині за сотні років не змінилися — це дороги, якими можна тільки каторжан гнати етапом у Сибір. Так все і лишилося. Нічого там не покращилося.

...Ми рухалися головним Сибірським трактом. Зібралося нас п'ятеро автомобілів і купочкою трималися, і навіть на пором боялися поодинці заїжджати. Чим далі ми їхали, тим думки мої про життєву перспективу мінялися, бо я ж їду і порівнюю те і це. Дивно, але подолали ми значну відстань географічну на запасах, які взяли з України, — ковбаса, хліб, сухарі, різні консерви. І за весь цей час не палили вогнища, тому що вночі ми це робити остерігались, щоби не привабить як не людей в тайзі, то хижих звірів, яких там, до речі, чимало було. Бендерський це переносив краще, бо він знав у своєму житті і гірші моменти, наприклад, у війну, в окупацію, а я ж того не знав і знати не хотів. Здавалося, мені молодому і море по коліно — а дідька лисого!..

Для Бендерського цей переїзд був необхідним, тому що він відчував: у Львові перспектива домри — російського інструмента — почала звужуватися, ця перспектива почала зменшуватися і в Києві, і по всій Україні. Чому? Тому, що з'явилися перші теоретичні розробки про поставання нової музичної армії, нової музичної сили, — української. А в Свердловську для нього була робота неосяжна. Міняти Львів на Свердловськ — це нонсенс з будь-якої іншої точки

зору, з будь-якої іншої, окрім перспективи розвитку музикальної ідеї, якій він професійно служив.

Це все була перемога у великій музичній війні Росії над Україною, вона могла черпати безкінечну кількість висококласних спеціалістів для піднесення своєї велетенської імперської музичної ідеї. Треба додати, що випускники Київської консерваторії, особливо по класу народних російських інструментів, мали прекрасну професійну підготовку, тому й попит в Росії на таких спеціалістів, що походили із нашого брата, був вищий, аніж на своїх землячків. А тоді ж діяв, так званий, розподіл, коли випускників направляли на місце роботи з наказом трьохрічного обов'язкового відбування праці за місцем призначення, і одкрутитися від цього було неможливо, тому що можна була втратити диплом. А його видавали вже після того, як ти був закріпачений на певні терени неізходимої Росії, і не тільки Росії, адже російські народні інструменти насаджувались і в інших братніх республіках, де відкривалися такі кафедри, які теж мусили продукувати рекрутів на безперервну музичну війну.

Подібний розподіл був ще і престижним, бо все-таки після консерваторії потрапити працювати у вищий учбовий заклад — це було краще ніж опинитися у якійсь задрипаній районній школці. І тому наші випускники гордо несли свій стяг по всіх найвіддаленіших закутках Радянського Союзу, пишаючись тим, що вони є найкращі випускники на цю всю велетенську країну.

Пропрацювавши в Уральській консерваторії два місяці, я відчув, що мої нерви не витримують через невизначеність, — адже домовленості між Гелісом, моїм професором і тутешньою адміністрацією не відбулося.

Не довго думаючи, я сів у літак і полетів назад в Україну, де все було рідним, привітним. Це була моя щаслива земля, моє підсоння, моя аура. І я звернувся до Господа, і подякував йому за те, що він одвернув мене од такої страшної справи; не дав мені лишитися у спокусі і визволив од лукавого!.. Який же я був щасливий, що скинув із себе проклятий той чар амбітний, який мене мало не запхав у ту Сибіряку навіки.

Скажу, що пропрацювавши на Уралі два місяці і повернувшись назад, я й не помітив, щоби Геліс навіть оком моргнув на цей мій вибрик. Тут проявився дивовижний вплив Геліса на адміністрацію і на учбову частину, які розуміли, що такий конфлікт зі студентом варто «замять» і зробити вигляд, що нічого не було, спустити його на гальмах, щоб не «рецидували отакі прецеденти».

І ніхто зі стукачів не стукнув, і ніхто доносів не написав. І ще треба додати, що декан нашого факультету професор Яблонський — музикант ще давньої школи виявив величезну толерантність і розуміння отих молодечих наполеонівських честолюбних вибриків.

Моїй радості не було меж, коли я знову опинився у своєму рідному гуртожитку і вся наша компанія з'єдналася. Найбільше враження, що лишилося після всього цього демаршу, — це відчуття великого чуда. Із Свердловська до Києва я прилетів за чотири години, і це було, як вознесіння, як янгольський переліт, як просто чарівне переміщення в просторі і часі, коли раптом я зі смогу, з холоду, з льоду, зі снігу, в пальто виходжу з аеропорту — а тут сонце, всі бігають в піджаках, все усміхнене, рідне, навколо квіти, яскраві фарби, тобто знову я потрапив у свій український рай.

Життя моє пішло непогано, тому що ми мали весь час не тільки чудове навчання, але й роботу. Були оркестри і в Жовтневому палаці, і в Будинках культури заводів «Більшовик», «Арсенал» — їм же завжди треба було показати марку, «видати звук», саунд, а для цього їм потрібно було в кожній групі мати по кілька пристойних професіоналів. Вони доплачували нам, ми охоче на це погоджувались, грали одразу з листа, і всі були взаємно задоволені. В принципі один професійний музикант може заповнити цю нішу: якщо він дає дуже хороший польотний звук, то тоді вся група струнних виглядає зовсім інакше.

А ось вже й квітень місяць підходить, і треба напружитись на найрішучіший і останній бій, на випускні іспити, то я вже занурився в навчання так, що мені було не до «халтур» і не до життя взагалі. А чим важливий саме квітень? Бо у квітні йде розподіл, тобто ти мусиш підписатись на рабство чи на кріпацтво в якийсь віддалений куточок Радянського Союзу, а потім тебе вже допускають до випускного державного іспиту. Спробу саморозподілитися я вже зробив невдало у Свердловськ... А що мені було робити, якщо я володів досконало домрою, інструментом, який на теренах України є, м'яко кажучи, неорганічним.

І тут якось ми перестрілися в консерваторії з Андрієм Гуменюком, музикознавцем, зі святою людиною, він мені так загадково каже:

— Ти знаєш, в наш Народний хор вирішили ввести новий прадавній український інструмент, який щойно оце відреставрував Іван Скляр, із небуття повернув. Ну, так ти якось підійди в хор, поцікався, що то за чудо там таке, — наполягає Гуменюк.

— А що ж то за новий інструмент?

— Та кобзочка, — каже Гуменюк.

Тобто Іван Скляр і Гуменюк повернули історію навспак.

Як прийшла ідея ввести кобзу — національний інструмент до оркестру Народного хору? Як ця ідея влучила в мене? Ну, по-перше, коли я ще навчався в консерваторії, всі знали, що я цікавлюся народним інструментарієм більше навіть подеколи, ніж своєю домрою. Іван Скляр, який працював в оркестрі Народного хору, почав створювати кобзу. Це був один із загублених українських інструментів, згадки про який залишилися лише на малюнках — козак Мамай сидить і тримає таку кобзочку з ладами. Добре видно лади, і видно струни, — скільки їх було. Ну і звісно, я читав праці Хоткевича, Лисенка, Гуменюка. Було досить дивно, що бандура лишилася у вжитку, а кобза і кобзарі якось одійшли. Кобзарями стали називати і мандрівних бандуристів, тому що їхні інструменти ззовні трохи схожі, але за типами видобування звуків вони зовсім різні. І от виникла думка у Скляра і була підтримана Гуменюком — просто відновити старий, реліктовий, архетипний український інструмент.

Кобза — це інструмент із ладами на грифі. (І коли Сергій Козак представляв новостворений оркестр народних інструментів, він казав: «Оце група бандур, а це група кобз, і це дві великі різниці»). Це був різновид із чотирма струнами. Є кілька картин з козаком Мамаєм, де кобза ще без приструнків. Потім уже додавалися приструнки, є ще такий інструмент, як панська бандура — торбан. Там були кілька грифів, приструнки і лади були. Тобто, варіювалися ці народні інструменти дуже різноманітно.

І от Скляр з Орловим і з Гуменюком вирішили застосувати ладову кобзу в оркестрі Народного хору, а мене запросили бути солістом-музикантом у ньому і освоїти цей відновлений інструмент.

Якщо колись Андреєв на основі ладових інструментів (в тому числі й української кобзи) створив домру, — то тепер Іван Скляр взяв і відтворив кобзу ладову українську, повернув цей музичний інструмент Україні. Йому нічого не треба було вигадувати, як це зробив Андреєв, бо Андреєв зробив інструмент, якого раніше в російському народі не існувало. А тут маємо свій стародавній музичний виріб, який зображений на багатьох картинах про козака Мамая. Ці картини XVII і XVIII століття декого навіть обурювали, бо вони там бачили ладовий інструмент і вважали, що це неграмотні художники таке намалювали. Художники могли бути грамотними чи неграмотними, але вони в XVIII столітті малювали той інструмент, який бачили в себе перед очима.

...Звісна річ, що я був теоретично обізнаний з кобзою, знав, що це старовинний інструмент, який був надзвичайно популярний, а потім був витіснений новітнішими з музичного побуту (в першу чергу були «витіснені» із суспільного життя виконавці на кобзі і, що важливо, їхній репертуар. — *Ред.*), але хіба я міг і мріяти про те, що повернення історичної, музичної правди вирве і мене із сердечного хаосу, із сум'яття найпротирічливіших відчувань?

Раптом виникає в моєму житті потрясаючий варіант: є такий інструмент, на якому я можу грати легко і без усіляких комплексів та перебудов. Чого гріха таїти, у мене вже й тоді виникала ідея перекваліфікуватися і стати професіональним оперно-симфонічним диригентом, але скільки у мене було шансів стати диригентом, коли оркестрів було менше, ніж отаких розумників, як я...

Існувала ще й така «перспектива» — на викладацьку роботу в музучилище в якийсь закуток неозорих просторів нашої комуністичної «батьківщини»... Я мав шанс опинитись як не на Камчатці, так на Сахаліні, та вже доїхавши до її середини, до Уралу, я мав од цього лише шок. А що казати про наступні території неосвоєної музикальної цілини у вигляді 1/6 земної кулі?

Я затамував подих, я не вірив: невже можна в Київ отримати розподіл? Невже пощастить мені повернутися до народних ідей, до звичаїв наших українських древніх, і придатися, знадобитися в цій справі у якості виконавця, музиканта, і, не побоюся сказати, віртуоза?..

Ідею кобзи довго виношував Іван Скляр, який працював бандуристом, а потім і диригентом в оркестрі Народного хору. Вони ще з Григорієм Верьовкою цю проблему узгодили, але Г. Верьовка у 1965 році помер, і в 1966 році, коли я випускався з консерваторії, ця ідея була втілена Авдієвським. Це ж не просто ввести новий інструмент у оркестр — інструмент, якого до того ще ніхто не чув. Був складний шлях проб і перевірок, і добре, що Гуменюк саме тут був теоретичною підпорою у пошуках Авдієвського. Гуменюк тлумачив кобзу як передвісника бандури і, мало того, в нього була ще така думка, що первісна бандура також іноді могла мати лади на грифі. Така ідея була небезпідставною, якщо врахувати, що в Україні дві хоча би приблизно схожі бандури знайти важко, у кожного бандуриста була абсолютно іншої конструкції бандура.

Я особисто вважаю, що кобза і бандура — це все-таки два різні інструменти, просто вони між собою мали велику схожість у формі, але були принципово

відмінні у звукові і звуковилученні, от що головне. Адже в Європі було безліч інструментів теж схожих на ладову кобзочку, ну можна було долучити до цієї еволюційної лінії ще і торбан, так звану панську бандуру, який теж подекуди мав лади, хоча мав і бунти, які навіть ішли поза грифом.

Так воно чи інак, але ідею збагачення звукової палітри оркестру народних інструментів хору імені Верьовки поділяли і Авдієвський, і керівник цього оркестру Яків Орлов. Вони вводили ще один інструмент, дуже популярний в Україні, — басолю. Практично він дуже схожий на віолончель, але спосіб гри на ньому інший, басоля часто використовується як найдосконаліший ударний інструмент, але про це мова буде пізніше. Вони ще збільшили кількість скрипок, додали цимбалістів, тобто цей оркестр міг виступати не лише у складі хору, але і як окрема творча одиниця. Це вже була мобільна, потужна тактична одиниця в нашій незнищéнний музичній армії.

На той час в оркестрі було два блискучі солісти — Євген Бобровников (сопілкар) і Сергій Баштан (бандурист), а загалом було 18 музикантів, тобто ансамблем таку структуру уже не назвеш.

Керівники колективу хотіли творити не акомпануючий, допоміжний музичний підрозділ, а потужну, самостійну, самоцінну атакуючу армію. Почали створювати спеціальні оркестровки, почав розширюватися репертуар — бо якби Яків Орлов забажав скористатися чиїмись оркестровками і аранжуваннями, то він би цього зробити не зміг за тієї простої причини, що їх просто не існувало в цілому білому світі.

Жоднісінької!

Скажімо, Орлов би міг брати аранжування з оркестру українських інструментів на радіо у Андрія Бобиря, але в нього було абсолютно інше завдання. Оркестр радіо акомпанував більше солістам, а оркестр Народного хору мусив працювати самостійно в концертах. Крім того гра до танцю або акомпанемент до хору теж мали свої особливості. Народний хор — це симбіоз трьох різновидів мистецтв: музики, співу і танцю; і все це разом має виступати органічно, без значної переваги якогось жанру.

І от я з'являюся в Народному хорі працювати за розподілом. Спасибі Іванові Скляреві за відновлений інструмент.

Взагалі Іван Скляр — це був геніальний чоловік; наприклад, встановити на бандурі перемикачі — це його велика ідея, і втілив її він сам, треба нам назавжди запам'ятати того, хто її переінакшив докорінно, і створив бандуру теперішню. Цей перемикач або підвищує, або понижує струни на півтону, що дозволяє змінювати тональність.

Теперішня бандура може грати в будь-якій тональності без аніяких найменших напружень, хоча колись вона настроювалася переважно в соль-мажорі або мі-мінорі, що зменшувало можливості художньої виразності гри. Але це ж треба було винайти, треба було зробити і запровадити в практику.

А щоби кобзочку виготовити, Скляр вивчав, досліджував різні малюнки, описи, спогади про ті інструменти, які ще траплялися в XIX столітті по українських селах.

Довго радилися в Народному хорі і запросили мене як музиканта-практика. Я пам'ятаю, як це сталося. В кабінеті Авдієвського вся художня рада слухала

мою гру, а я намагався якнайкраще продемонструвати можливості новоствореного інструмента, і, врешті, всі зійшлися на спільній думці, що для акомпанементу такий інструмент просто необхідний. Особливо для танцювальної музики, де треба брати такі акорди, які б підкреслювали саме слабку долю в такті. Кобзочка тут була суперовою і незрівнянною.

Відтоді вона пішла гуляти по всьому світу з моєї легкої руки. Я був перший з музикантів, хто на ній грав. Скляр потім зробив другу кобзу, але вона була менш вдала, аніж попередня. Потім вдосконалений варіант почали робити за його взірцем інші майстри, наприклад, Прокопенко; він, викладач консерваторії, запалився цією справою і почав робити кобзи, які і досі звучать в нашому та і в інших оркестрах. Потім уже почали їх робити промислово, як-от на фабриці в Мельниця-Подільській.



Кобза XX ст.

Були створені оркестрові різновиди кобзи: прима, альт, тенор, бас. Постала монолітна група кобз. Час показав, що все-таки найбільше відповідають вимогам оркестру це прима, альт і тенор, а щодо баса, то тут в нас вже є басолі, тут є контрабаси, тобто група кобзочок, посіла свою, особливо потрібну нішу тембральну і нішу діапазонову.

Групи в оркестрі розподіляються на певні регістрові діапазони; регістр теплого, м'якого, але водночас серединного звучання досконало посіла оця древня, але наново відтворена кобза. Вона ожила, вона з'явилася в руках багатьох виконавців і одразу стала на своє місце в музичному менталітеті нашого народу. Але це все сталося дещо пізніше.

А тоді я був один кобзист, ну і що я міг один заповнити в тому оркестрі Народного хору, яку середину? Слава Богу, що поруч зі мною були цимбали, а вони ж дуже гарно стикуються по тембру, поруч звучить бандура, і якщо я граю щипком, то ми в парі зливаємося воєдино. Як це й склалося історично, так і зараз історично відновилася гармонія трьох інструментів надзвичайно споріднених і в музиці, і в свідомості кожного українця.

Кобза — це символ нашого духу, адже недаремно Тарас Шевченко назвав свою першу книжку «Кобзарем»; зважте, не «Бандуристом», а «Кобзарем». Нарешті наша музика, музика України, здобула в оркестровому складі окрім бандур ще і кобзу. То було історичне засідання в кабінеті Авдієвського, коли кілька великих, умудрених досвідом мужів, не рахуючи ще не випущеного студента консерваторії, повернули Україні символ її вдачі, її менталітету і за-

провадили його до життя, дали цьому символу голос, звучання. Як колись розумний чоловік меценат Симиренко дав гроші на видання книжки поезій Тараса Шевченка — «Кобзаря», і Україна тоді почала культурно і політично швидко змінюватися, повертатися на свої прадавні, правдиві шляхи, так і в музиці стався чимось подібний феномен, коли майстер І. Скляр повернув своєму народу голос кобзи в повній своїй красі.

На деяких картинах з козаком Мамаєм видно, що той грає на кобзі, тримаючи в пальцях плектр, — чи то був шкіряний, чи із кості, але видно, як він склав пальці так, що ясно, що звуковидобування може бути лише за допомогою «стороннього» предмета. Звісно, на них можна грати і пальцями, якщо брати акорди, але якщо треба застосувати дрібну техніку, наприклад, «козачка» заграти, то вже пальцями не здолаєш цього ніяк, тут потрібна допомога якоїсь пластини, щоб звук став відчутніший, акцентованіший. Ну, і головне це те, що кобза відрізняється від тієї домри, яку колись Андреєв створив на базі народного ладового інструмента (запевне, що то була таки кобза). Домра має грубий, доволі такий гугнявий звук, трохи, сказати б, матовий, а кобза завдяки іншій побудові має м'який, сріблястий, ніжний тембр. Вона чимось схожа до наших первісних бандур по звуку. Завдяки звучанню групи кобз наш Національний оркестр народних інструментів відрізняється від усіх інших у світі оркестрів саме тонкою ліричністю, ніжністю і проникливістю. І це м'яке, гарне, красиве, густе забарвлення у звуці, гадаю, найголовніше, що відрізняє групу кобз од багатьох інших інструментів, адже такі ніжні звуки, — і в той же час соковиті, — важко видобути інакше.



Бандура конструкції І. Скляра.

Крім того кобза має, як і скрипка, великі технічні можливості, хоча для нас це не головне, бо якщо при цьому у музиканта немає найважливішого — живої музики, то це просто досконале тріскотіння. Хоча багато хто із слухачів полюбляє саме оцю супертехнічну досконалість, таку віртуозність, яка і видається за справжнє мистецтво.

Звісно, слухачі часто від музики вимагають віртуозності, наочного підтвердження неперевершеності виконання, і тут, звичайно, супертехнічні викрутаси дають їм велике задоволення, але це задоволення не естетичне, воно радше розумове.

Так от: на кобзі можна зіграти найвіртуозніші твори, але якість і неперевершеність бриніння оцих срібних струн — варта кращого застосування. Менталітету українців більше відповідає заглибленість у відчуття, зануреність у царину духу, плинність, легкість, замріяність. Власне тому наш оркестр є неперевершеним саме в акомпанементі українських народних пісень, — ніхто так

не зіграє супровід до них, як ми. Чому? Тому що в нашому оркестрі суголосять вокал і супровід до нього, який мусить підтримувати голос і посилювати його в нюансах, давати йому опору і, головне, збагачувати його.

Чому всі вокалісти найохочіше працюють саме з нами? Тому, що наш оркестр — це та основа, на яку може спертися, лягти голос виконавця; і при цьому не понівечитися, а навпаки, здобути додаткових обертонів, додаткових красивих забарвлень. Провідні українські співаки світового рівня знають, що краще акомпанувати, аніж наш народний оркестр — не може жоден.



Кобза конструкції В. Зуляка.

А все тому, що українські народні інструменти надзвичайно мелодійні, вони співають. Навіть цимбали, які є ударним інструментом, і то звучать у нас мелодійно і співочо, і в той же час надзвичайно вільно, тонко, досконало. Це той випадок, коли, здавалося б, грубий, різкий інструмент — а він співає, особливо «підпертий» на кобзочки і на бандури, звісно, в суголоссі.

Зараз краса звучання музики під загрозою, тому що велика кількість дітей, які вчаться в музичних школах, не мають коштів купити справжнє, хороше піаніно, не кажу вже про рояль, а купують для навчання електронні інструменти. Але навіть клавішні, навіть з динамічною клавіатурою, вони мають надзвичайно малі можливості урізноманітнення у видобуванні звука; звісна річ, що техніка такого учня збіднюється в процесі навчання.

Прикро мені знати, що багато батьків радіють з того, що дитина може готувати вдома музику, слухаючи інструмент через навушники і нікому не заважати в хаті. Сидить собі тихенько, перебирає пальчиками якісь клавіші, і хатнім од того аніякої шкоди нема. Та таким навчанням, такими заходами можна перетворити на ніщо найкращу, найталановитішу дитину, майбутнього генія, — спростити його, зробити з нього просто «тамагочі». Ну і на що́ така дитина буде налягати? Та на те саме: на швидкість і на техніку, і можливо з нього виросте віртуоз — великий, досконалий, але не справжній маестро. Оце ж найголовніше — звуковидобування, звуковилучення, те, що у піаністів називається *туше*. Тут же найголовніше, як ти звук візьмеш, як ти його вилучиш, піднесеш і як ти його пошлеш до слухача.

Бандура найкраще звучить у верхньому регістрі, а в нижній її частині — малій октаві — струна вже не має сильного натягу і тому не відтворює так звук, як би того хотілося; а кобза в парі з нею, навпаки, дуже гарно звучить у регістрі малої октави, от вони в парі звучать природно, злито, органічно.

Геліс поставився спокійно до того, що я підписав направлення в Народний хор, він мабуть подумав, що там буде звучати домра, він же не знав, яку «ідеологічну диверсію» підкотили під радянське музикознавство, під радянсько-ро-

сійську музику кілька українських патріотів і як вони цю ідеологічну диверсію запровадили в життя.

Якщо знову згадати про боротьбу ідеологій щодо створення українського народного оркестру і те, яку в ній Геліс посідав позицію, то треба сказати, що він був категорично проти його створення. Однак, в невпинній музичній боротьбі виникнення кобзи зіграло переломну роль, тому що саме вона втілила відродження музичної національної української ідеї, і саме її з'ява в оркестрі показала усю гармонійну силу звукових поєднань, і музичну органіку оркестрового виконання. Переломний момент наступив не лише в усіх когортах домристів, в головах їхніх та душах. Відбувся практичний і теоретичний поворот від ідеї Андреєва, який нашу музичну стихію колись дуже вдало скерував на розвиток російського національного музичного інструментарію. Поставало нове усвідомлення у домристів, які усе своє життя грали, удосконалювалися, досягали вершин, створювали величезну кон'юнктуру, і раптом усі довідалися, що існує чудовий інструмент, який є повною альтернативою домрі.

Можна було би ще багато теоретизувати про художні можливості кобзи і про доцільність оркестру українського, але коли зазвучала ця кобзочка, то всі одразу переконалися, що вона набагато співучіша, музичніша і органічніша за домру. І тут уже теоретичні суперечки моментально припинилися. Однак багато домристів, які продовжують грати на домрах, ще й досі співають своєї:

— От якби зараз з'явилася кобза, подібна до домри, то ми б охоче взялися за неї.

Це б, сказати, абомовочки і стереотипи, якщо не назвати демагогією. Кобза ж стала на шлях свого утвердження і свого розвитку одразу в оркестровій грі, і хоч вона почалася з пошуку, однак не створила в цій складній справі жодних проблем і органічно вплелася в оркестрову тканину.



Кобза конструкції П. Малиновського.

А от дебати навколо можливості постання українського оркестру парадоксальні тим, що ніколи не дебатувалася можливість створення оркестру російських народних інструментів в Україні, і тут же раптом кафедра заговорила про створення саме такого штучного оркестру. Висувалося це питання як контраргумент до створення оркестру українського, який багатющий на власні інструменти.

Дебати ці ширилися для того, щоб не дати піднятись колосальній музичній стихії, колосальній музичній українській армії.

Тепер можна твердити напевне, що в Києві і в Україні перемогла ідея оркестру українського народного. На великий жаль всім нашим інтернаціоналістам-русифікаторам.

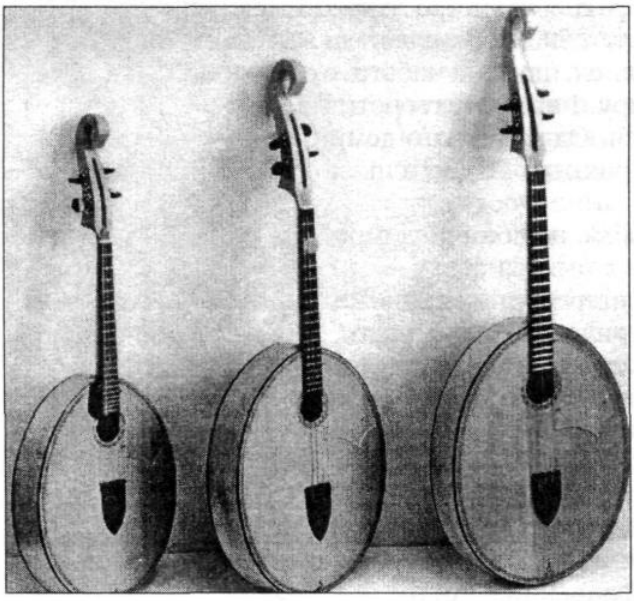
...Ну, а що ми, тодішні «інтернаціоналісти», знали про той великий світ, який лежить поза межами нашої імперіалістичної радянської системи? Адже поїхати

туди практично не міг ніхто. Хіба що їздили московські колективи. А з України Москва зрідка організовувала виїзди ансамблям народного танцю чи Народному хорові.

Тоді потрапити за кордон звичайній радянській людині у капіталістичний світ було неможливо, та й у соціалістичний так само. У Польщу з'їздити було все одно, що зараз на Місяць злітати, — це була така подія, про яку знали всі сусіди й родичі, пам'ятали довіку. І коли це траплялося з нашим братом артистом, то вимагало великого морального стоїцизму, бо починалися безкінечні перевірки перед виїздом за кордон.

Люди у цивільному приходили навіть до сусідів і випитували, як я поводжуся, що я говорю, чи нема за мною якихось антиінтернаціональних висловів. А потім музикантів по-одному викликали, фільтрували і перепитували, зіставляли з тим, що вони назбирали на кожного артиста. Це все проходило фільтрацію в Москві, бо тоді в будь-який закордон ми виїздили через Москву. Моєю першою поїздкою в капіталістичний світ була мандрівка до Канади на всесвітню виставку «Експо-67». Для мене і багатьох артистів це було найбільше диво. Такого добробуту ми й не уявляли. Кажуть, що дехто (не з нашого колективу), коли там потрапляв у простенький навіть магазинчик, то втрачав свідомість.

Кобзи конструкції М. Прокопенка.



Мене вразив перший же газетний кіоск різноманіттям преси; там стільки найменувань періодики продавалося, що для мене було неймовірно. Адже в наших газетних кіосках було заледве п'ять найменувань. А тут він газетами обвішаний з усіх боків, якими хочеш назвами газет з усього світу, вкупі із совєтскими!

Експо-67! Всесвітня виставка, де ми перебували у якості експонатів! Мусили засвідчувати величезні культурні здобутки Радянського Союзу, ми були одним з екзотичних колективів, що мав дуже високий професійний рівень. Поселили нас тоді не знаю чи в найдорожчих, чи найдешевших номерах, але умови були чудові порівняно з нашими гастролями по СРСР. Ще тут був незвичний для нас елемент поваги. (Це вже зараз по Україні навіть в маленьких містечках з'явилися пристойні готелі). І мене в Канаді, звичайно, приголомшив не лише ком-

форт, у який ми потрапили, а та проста думка: а що ж у нас, українців, одібрали? Ким би ми могли бути, якби не цей суцільний інтернаціоналізм? В яких умовах могли б жити ми, мешканці найбагатшої на природні ресурси і кліматичні умови країні? Адже навіть за радянською географією ми знали, що являє за природними ресурсами Канада порівняно до України...

Ще слід сказати, що до нас були приставлені деякі співробітники органів, які нас муштрували перед виїздом. Вони чомусь маскувалися під представників Міністерства культури. Ми спостерігали канадське життя, а вони спостерігали за нами: як ми його спостерігаємо. Досліджували нашу реакцію... Отже «роботи» в них вистачало. Адже після кожного концерту стоїть біля зали сотня українців з автомобілями і всі запрошують артистів до себе в гості! Ці люди переповнені вдячністю за те чудо, яке ми їм явили, хотіли якось віддячити особисто, хотіли поспілкуватися з нами. А нам же не можна. Канадійці цього не розуміють і обурюються. І от нам тоді було дозволено (!) відлучитися до когось на запросини, за однієї умови, щоб до 23-ї години ми були як штик у готелі. Нам канадці душу відкривали, показували як вони живуть, чим вони дишуть, і це нас просто ошелешувало. Тому що ми бачили, як прості люди, працівники не дуже кваліфіковані, в яких умовах можуть перебувати завдяки своїй праці. В мене очі розкрилися на білий світ набагато ширше, ніж я собі міг уявити до цього. А ще ми знайомилися з їхніми аматорськими хорами, танцювальними колективами, оркестрами, і все це розвивалося без впливів «ідеологічних», а в органічній українській аурі. Українська культура за океаном могла бути природнішою, аніж на рідній, тоді підрадянській неньці-Україні.

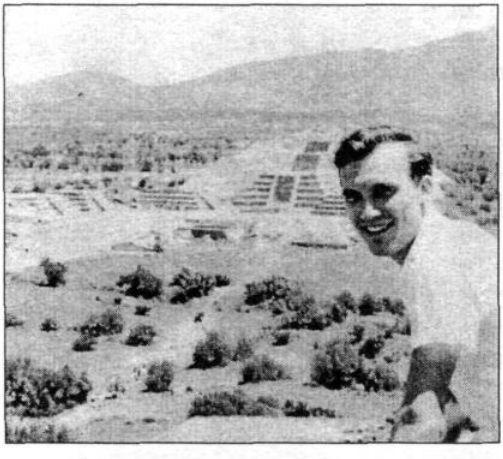


В. Гуцал в козацькому одязі.

Керівники канадських колективів теж вдавались до конспірації: під виглядом туристів відвідували Україну й намагались збирати тут потрібну музичну інформацію, щоби потім скерувати на розвиток України в Канаді, хоча, треба сказати, в них було набагато більше надруковано і книжок і нот українських, і ми на це дивилися великими очима, адже в них не існувало заборони на певні твори й певних композиторів. У них не забороняли виконувати Кошиця, тому що Кошиць виїхав за кордон і не повернувся — отже став ворогом нашого народу! А для канадців це було дико — як це можна когось забороняти, а когось

дозволяти? Комусь? Кимось? І отут почався обмін досвідом — ми не мали таких умов матеріальних для зросту нашої культури, але й вони не мали автентичних умов, були відірвані від власного споконвічного фольклору. Вони часто використовували наш репертуар, відкидаючи різне сміття, бо в наших концертних програмах багато творів були заідеологізованою радянщиною. А скільки в них було оркестрів народних інструментів? (І вже забігаючи наперед, скажу, що у 1989 році я приїздив у Канаду консультувати їх, робив їм семінар. Диригував, передавав той досвід, напрацьований Державним оркестром народних інструментів, бо вони хотіли підняти свій рівень на вищий щабель). А тоді, під час першої мандрівки, мене вразила та українська музика, якої ми тут в Україні не могли почути: це колядки, щедрівки. Адже в Україні вони були заборонені як християнсько-релігійні. Хоча до християнства вони спочатку ніякого стосунку не мали, це просто християнство їх пристосувало до своїх потреб. Але в нас заборонялись під грифом релігійної пропаганди, як же не заборонити, якщо там співалося про Господа Бога? І це мене приголомшило! А які в них були капели бандуристів, і як вони підтримували це все, і як вони плекали, і як душа їхня зростала, коли вони співали і слухали ці співи. Цьому ж треба було повчитись! Фактично діаспора й вижила саме завдяки мистецтву, мистецтво їх єднало і підносило в оточенні, яке аніяк до українства не було дотичне. Вони гуртувалися навкруги української пісні, і всі колективи — це був той механізм, який їх утримував на білому світі. Це вже зараз глобалізація втрутилася й туди, і розїдає їхню єдність, і нівелює українців Канади, Америки; хоча багато молоді їхньої знову починає вивчати українську мову. А хто був відмовився, той повертається на ці терени, але вже по науці, яка створена їхніми батьками, по напрацьованій методиці; всюди намічається протидія глобалізації серед молоді.

Біля древніх пірамід Мексики.



Старша генерація, яка потрапила в Канаду після війни, це найактивніші, найпереконаніші й найдієвіші люди. Значна маса остарбайтерів, яка знову покірно поплелася назад, в «радянську щасливу дійсність», практично вся опинилась по Сибірах, по концтаборах. Емігранти, хто зміг скинути з себе ту облуду, то були люди, у яких самосвідомість переважала свідомість совіцько-колективну. Тому в Канаді після війни у нової хвилі емігрантів так розвинулось українське мистецтво. Вони не могли по селах позбирати зразки народного мистецтва, але перші в Канаді створили музей архітектури під відкритим небом! Експонати відтворювали власноруч, по пам'яті. Відтворювали побут різних регіонів України з чистого аркуша, але ж вони це робили, бо були завзяті, зорганізовані і переконані. Я побачив там українські книгарні, українські

газети і українські часописи, то це для мене був правдивий шок! Я погортав їх і подивився, що пишуть вони про те, що людині потрібно, а не друкують суцільний ідеологічний мотлох, яким були зашпальтовані наші підрядянські видання. Я зрозумів, що Бандера й Петлюра — то герої, а не виродки, як їх трактувала наша радянська історіографія.

Потрапили мені до рук і книжки з українськими піснями, які в нас не видавалися. І я побачив, що людина може бути щасливою, працюючи навіть не на своїй землі! То якою ж вона могла бути, якби таке буття вона могла забезпечити на рідних теренах? Але чому, чому саме такої можливості українці на батьківщині не мали? І я дивився тоді на ті книгарні і з жахом розумів, що жодної книжки придбати не можу. Ні, гроші в нас були, ми економили на добових. Але ж провезти жодного цього збірника, жодного цього альманаху ми не мали права, ми, українці, не могли нічого українського взяти з собою із Канади! Як же це можна було зробити, коли ти повертаєшся в готель з концерту й бачиш, що всі твої валізи перевернуті й передивлені вже вкотре! І сьогодні іще раз це зроблено! Якщо навіть гральні карти не можна було брати, бо це трактувалося як азартні ігри.

Ну, можна було купити струни, які у нас би тут і не приснилися. Можна було придбати ще плектри, камертони тощо. Я накупив собі струн і тут же їх поставив. Моя кобзочка одразу зазвучала по-іншому! Мене вразили українські народні інструменти, зроблені канадськими майстрами. Це були переважно бандури. Робили їх у великій кількості, щоб забезпечити численні ансамблі справжнім інструментарієм. У них був майстер і бандурист Чорний, який створив цілу школу майстрів. Це ж у нас Ничипору Михайловичу Лупичу не дозволяли створити майстерню для виготовлення інструментів, а у них вона законно існувала. І мало того, у них уже були об'єднання кобзарів! Це те, чого бракувало в Україні. Кобзарі-виконавці уже були об'єднані, і всі один одного знали. Вони могли проводити з'їзди, спілкуватися й обмінюватися майстерністю. І незважаючи на те, чи жили вони в Канаді, чи в Америці, чи Аргентині, у них не було ніяких перешкод у спілкуванні.

Лише у 1969 році Олександр Чумак зорганізував Перший з'їзд кобзарів України у Києві. А в Америці й Канаді кобзарі існували легально, створюючи свої школи, де викладали відомі бандуристи. Отаким був Штокалка, який створив чудовий підручник для цієї справи. А для них, живучи в англомовному оточенні, це не так і просто — зберігати свою природну ідентичність. Адже навколо все те, що не є твоїм. Дивовижно, що в складі їхніх оркестрах народних інструментів були скрипки, бандури й були мандоліни! Мене це вражало. Адже у них кобзочок не було, і вони надолужували тим, що було в них під рукою. Це ще раз доводить, що такий інструмент, як кобзочка, мусив бути в оркестрі, що певну нішу вони заповнювали плекторним італійським інструментом, — вибрали найспорідненіше, що могли знайти у своєму середовищі. І в складі оркестрів у них були не баяни, а акордеони. Тобто вони уникали усілякої русифікації в інструментарії.

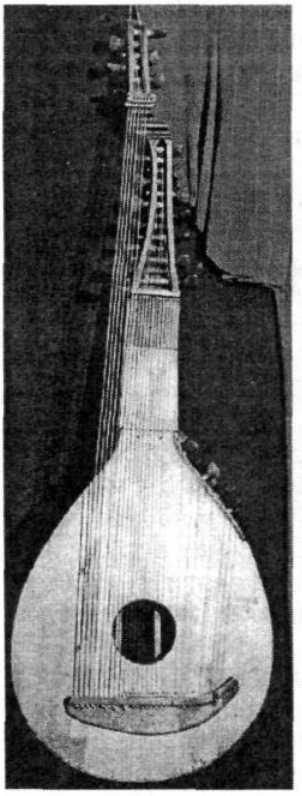
Інтерес до моєї кобзи був величезний. Весь час мене запрошували на гостину додому або на зібрання, де грали місцеві невеличкі колективи, чудові троїсті музики переважно гуцульського типу, які виконували народну українську

музику. В Канаді ж переважає західна діаспора, саме з Гуцульщини, ще від часів першої еміграції початку XX століття.

Спілкуючись із ними, я часто чув такі пропозиції:

— Пане Гуцале, лишайтеся в нас, житимете, як самі собі захочете, працюватимете, викладаючи нашу музику.

Я бачив, що це не жарти, а конкретні пропозиції, які мають під собою дуже великі підстави, адже в них було замало професіоналів. Спокуса була велика, але не для мене. Як же тут залишишся, коли в Києві була моя сім'я і всі мої численні родичі. Можна собі уявити, що б з ними сталося... Я ж не міг ставити їх під удар. А мама? Вона б мене напевне не зрозуміла.



Торбан XVIII ст., на якому згодом грав торбаніст О.Бородай.

Тут, в Канаді, вони вже все мали, чого хотіли, а в Україні цю роботу треба було лише починати, аби зробити хоч щось, аби хоч на міліметр ту Україну посунути в кращий бік. І бачачи, як тут люди хапаються за все українське, як вони живуть сподіваннями побачити Україну вільною, як вони товаришують, як тут додержуються звичаїв, як намагаються своїм дітям все це передати, то я відчував усім серцем, що моя сила й моє майбутнє — на українській землі. І доказом, що саме за великою Україною є велике майбутнє, був той факт, що коли тут побачили оту кобзочку, одреставровану в Україні, вирвану із віків і повернуту в ареал музичний, то це могло статися лише у великій Україні. Як вони дослухалися до цього інструмента, вони хотіли потримати його в руках, кожен музикант намагався взяти кілька нот на ньому, і як вони були причаровані його звучанням... Це доводить, що майбутнє України лежить там, де перебуває і її минуле. На тих же самих теренах, на тій же території, на тій лише землі. Я намагався їм пояснити, що так, як цей давній інструмент відновився в Україні і став новітнім, так само наша прадавня Україна зможе теж новітньою стати! Але для цього ми мусили в них багато чому вчитися, особливо, як зберігати свою душу і свою музику. Вони могли робити якісні бандури, майстерно підлаштовували їх під окремих виконавців, що дозволяло краще опановувати інструмент. Мало того, канадські українці виготовляли те, чого в нас не було, — маленькі бандурки для навчання. Але відреставрувати кобзу у них не вистачало фаху, наукових підвалин, і вони розглядали кобзочку й зрозуміли, що зробити її тут не зможуть. Бо треба не лише скопіювати, а ще й сконструювати її, зсередини осягнути. А те, що їхні діти могли мати інструменти для навчання, — це те, чому ми можемо повчитися зараз.

І тут лише торкаєшся такого важливого аспекту — залучення сучасних дітей до народної музики. Це велетенська проблема — відновити зацікавленість до народного інструментарію. Слід щось вигадати, аби минуле могло сполучитися з сучасним, щоб дитина, взявши до рук інструмент, могла відтворювати й найсучаснішу музику. Міг би прислужитися давній український інструмент — торбан, або панська бандура, як її називали. Цей інструмент широко побутував колись в Україні. Навіть гетьман Мазепа, який написав кілька пісень, що стали народними, виконував їх на торбані. Інструмент має два грифи з ладами (до речі, багато сучасних електрогітар мають по два грифи) і приструнки, як на бандурі. Якщо запровадити такі інструменти в школі, то дитина, граючи на одному інструменті, опановувала би гру на двох, що підвищило би зацікавленість учня.

Зараз модно грати на гітарах. Діти йдуть на гітарні відділи, які тепер стали найпопулярнішими в музичних школах, але не всі туди можуть потрапити через високу плату. А от запровадження на народному відділенні такого інструмента, як торбан, могло б до своїх лав узяти набагато більше дітей. Зараз зменшилася кількість тих, хто хоче вступати на домру. А що може скомпенсувати цей ладовий, недорогий в оплаті інструмент? Це торбан... Він не лише екзотичний, він є перфектним за звучанням і може замінити домру.

От в Канаді робили дитячі бандурки, то так само можна зробити дитячі торбани, тобто зменшений варіант торбана, який би відповідав усім вимогам народної музики. Давайте вже привчати міських жителів до народного звучання! Хоча б і через моду, через можливості виглядати модним. Наприклад, зараз танцюрист із будь-якого народного дитячого ансамблю дуже легко робиться «центровим» у молодіжній компанії, тому що він може утнути такий брейк-данс, який не кожен тренований брейк-дансист показати може.

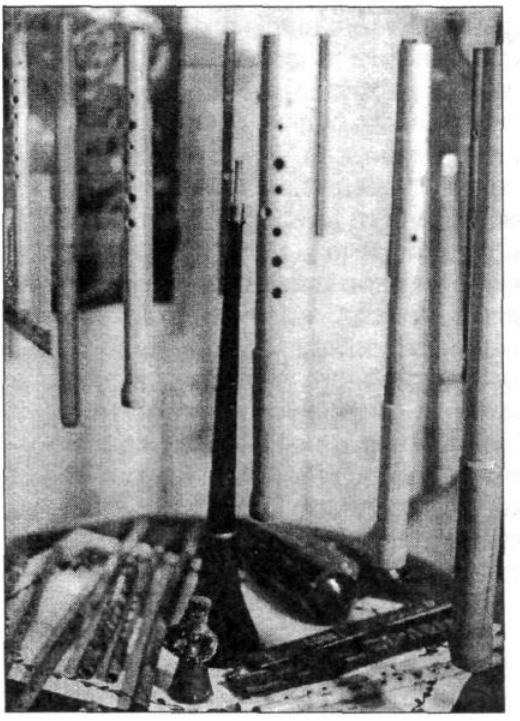
А торбан — це що? Лютневий інструмент, що колись мав лади на грифові. Це ж і є ота осучаснена «бандура», де досконало поєднано минуле й майбутнє. Поширювати її серед дітей і молоді потрібно просто негайно, бо ми можемо навіть в сучасних умовах програти нову велику музичну битву.

Сопілкова ідея

Я гадаю, що вчитися народної української музики все-таки найлегше починати із сопілкових інструментів, які діти самі можуть виготовити — найпростіші, найперші. Вони можуть бути запроваджені не тільки в музичних школах, але і в загальноосвітніх. Адже сопілка — символ нашої душі. Пригадаймо «Лісову пісню» Лесі Українки. Ми, українці, перебуваємо в такому стані, як і її персонаж Лукаш, — ми ніяк не можемо наблизитись до цього найпростішого народного інструмента і взяти його на оз-

броєння задля підняття нашої покривдженої і понівеченої кількома підневільними епохами душі. Ми вже згадували Карла Орфа, що створив музичну систему виховання, яка починалася з ударних інструментів, всяких дзвоників, бубонців, тарілочок і так далі. З найпростіших ксилофонів, віброфонів — дерев'яні ксилофони не так складно виготовити самотужки, набагато легше, ніж будь-який музичний інструмент. Лише треба підстроювати дерев'яні вібратори під певну висоту звука. І хоча в ньому невеличкий діапазон, яких пять пластинок, але ефект радості від володіння таким інструментом у дитини дуже великий. А любов до дзвоників у нас споконвічна; вони чіплялись навіть до великої рогатої худоби, аби було чути, де вона пасеться. Образно кажучи, отак як довірливі ягнята на пасовищі серед лісу, так якби і кожна дитяча душа музикою звучала, щоб ніхто із молодого покоління українців не загубився у культурному вакуумі, у цій глобалістичній тиші, яка на нас насувається звідусіль.

Сопілки майстра Д. Богданівського.



А згадайте, з якою радістю дитинчата-янголята беруть участь у різдвяних походах, як їм приємно й весело калатати у дзвоники і підігрувати колядкам, щедрівкам. Народне дзвоникарство — це була доволі поширена народна музична культура. Часто дитина підбирала собі кілька дзвоників із різним гоном і долучалася до пісенного ритуалу старшого покоління, де ще не могла підтягувати голосом, але вже піддзвонювала і тим долучалася до громади. Якби дзвоники ввести у підклас народних ударних інструментів як дисципліну, яка буде викладатися в школах, то це було б дуже велике підпертя для музичного розвитку і найменших дітей, і старших також. Все могло б бути, якби загальноосвітня школа повернулася обличчям до потреб народної душі, до мистецтва.

А от скажіть, чого в наших школах ще й досі не викладається мистецтвознавство? Педагоги для такого музичного тотального навчання вже є. Це могли б бути студенти консерваторії, музичних училищ, старші учні музичних шкіл, а потреба в цьому велика.

Немає провідників, немає розуміння серед владних структур. Немає аніякої ініціативи подолати мистецький вакуум, прірву бездуховності. Народні музичні інструменти зручні тим, що учнів можна набирати не обов'язково

в перший клас, а в другий, третій, четвертий і навіть п'ятий! Брати усіх, в якому б віці вони не зголосилися здобувати музичну освіту. Можна розглядати деякі народні інструменти, як-от ударні, ніби початковий курс майбутньої перспективної музичної освіти для талановитих дітей, які свої таланти могли б виявити у найпростішому способі музичного навчання. Якщо народний інструмент — це найлегший інструмент для здобуття музичної освіти, то тут треба зазначити, що ще не розроблено по цій тематиці методичок пришвидшеного музичного навчання. Адже після сопілочки дуже легко переключитися на інший складніший інструмент: на флейту, на кларнет, на саксофон або в когось навіть прокинеться бажання грати на смичкових інструментах та й на будь-яких інших. Якщо батьки побачать, що їхня дитина музично обдарована, то вони зрозуміють, що такій дитині треба давати хід вгору і підтримають її! Але ж біда в тому, що деякі батьки ніколи не дізнаються, що їхня дитинка була музично обдарована...

Ну, а щодо перспектив використання народних ударних інструментів, то сьогодні без них не обходиться наймодніша, авангардна, найвишуканіша і найскладніша музика. Тобто перспектива для школяра, який вступає на відділення ударних інструментів музшкіл, була б колосальна, тому що зараз цінуються саме акустичні ударні інструменти і їхнє різноманіття! А це означає, що навіть найпростіший дитячий музичний інструмент може стати окрасою найсерйознішої інтелектульної музики. Величезна кількість ударних інструментів запозичується із Південної Америки, з Африки, Японії, бо вони мають колоритне, свіже, абсолютно не амортизоване звучання — ми навіть уже чули кам'яні ксилофони... В будь-якому випадку таке навчання може мати перспективу і престижність.

Зараз в оркестрах народних інструментів запроваджено чимало простих, або як їх ще називають екзотичних, епізодичних музичних інструментів. Окрім сопілок — це зозульки, свиріль, телинка, трембіта, дводенцівка, окарина.

Одних сопілок може утворитися ціла сім'я, чого раніше не було; це новація, яка розроблена власне в нашому оркестрі: прима, тенор, альт і бас. В народі такого не знайдете. Це ми зробили для розширення ігрового діапазону групи сопілок. А потім ми зробили таку сопілку, якої взагалі не існувало, — супербас. Щоб її сконструювати, довелося робити сопілку трохи конусну. Цьому передували складні наукові пошуки: майстер повинен був зробити такий конус, який би давав стабільне звучання. Такого інструмента немає аніде у світі. Перспективи сопілки, цього найдавнішого і найтрадиційнішого інструмента, лише починають вимальовуватися. Отже, існування нашого оркестру викликає до життя нові інструменти, тому що розвиток інструментарію неминучий. І дуже добре, що традиційні інструменти не залишилися історичними пам'ятниками, а вдосконалюються. Зараз такий ансамбль сопілок грає найсучасніші, найскладніші речі.

От узяти трембіту — величезну дерев'яна трубу, у якій звук видобувається лише за натуральним звукорядом. Натуральний звукоряд — це послідовність тонів, які входять у звучання кожного основного звука за обертоновими коливаннями. Але й трембіта зазнала вдосконалень. Возити її на гастролі дуже

незручно — доводиться тягати довжелезний ящик. Тому була створена розбірна трембіта.

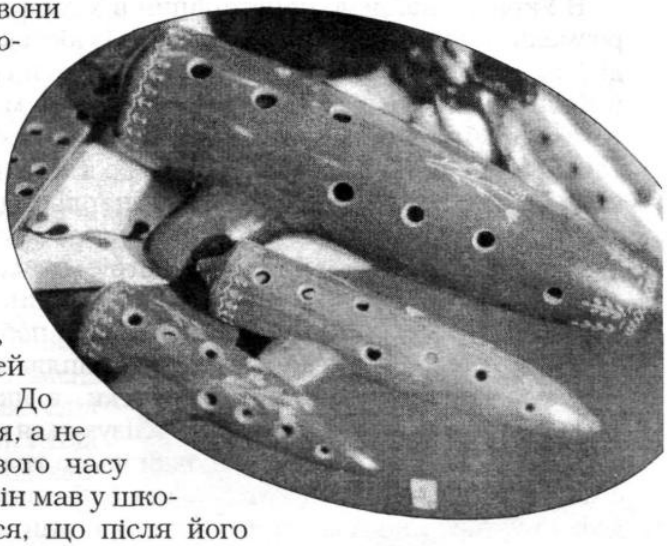
Знаменитий «Запорізький марш» починається із козацької сурми — це також був древній неусталений інструмент, якого відтворили за деякими взірцями і запровадили до оркестру. Ми знайшли майстра, який зробив нам первісні сурми. Гнат Хоткевич перший віднайшов креслення старовинної сурми в Санкт-Петербурзькій бібліотеці і видав їх у своїй знаменитій книзі про українські інструменти. Так постала на світ прекрасна українська козацька сурма! Тож в Україні є величезне поле для удосконалення і відродження старовинних інструментів, велике підґрунтя, щоби творити новітні музичні інструменти. Ні в кого не викликає заперечень існування того самого саксофона, якого ніколи людство не знало, а от раптом він виник і органічно зазвучав. Екзотика музична володіє величезною силою заохочення, аби її вивчали. У світі зараз, як і в нас у Києві, виникає багато оркестрів старовинних, середньовічних музичних інструментів. Безліч таких інструментів уже втрачено в країнах Європи, і там робляться спроби, аби знову повернути їх до життя. Якщо на цю проблему глянути широко, то будь-яка музична освіта в кожній країні мусить починатися з народних інструментів. Так і простіше, і доцільніше, це збагачувало б світову музику і піднімало б зацікавлення до музики різних народів, тому що вона б невпинно урізноманітнювалася. Але нині старовинні прекрасні інструменти виходять із обігу, потрапляють на задвірки і таким чином випадають із музичного життя. А вони могли б найефективніше протистояли глобалізації, вони допомагали б людській душі краще сприймати рідну музику.

Зараз у деяких наших музичних школах запровадили клас вокалу, щоб діти учились музиці в школі без музичних інструментів, а тільки за допомогою того, що їм дав Бог і батьки. І щоб заохотити дітей, запроваджуються саме способи народного співу. Це привабливо для дітей, бо вони можуть використати своє вміння одразу. Це дає їм перспективу співати в хорі, на естраді, у джазі, в опері, де завгодно, бо лише народна пісня дає дитині можливість опанувати майстерність найкраще, найшвидше, найдоцільніше і найраціональніше. Клас народного співу привабливий тим, що він для кожної української дитини природний і дає їй можливість поспівати власним голосом, а потім уже вирішувати, куди цей голос краще застосувати. В принципі, якщо б уведення такого вокалу було не лише у музичних школах, але і в середніх, то один такий вокал може перебудувати українську культуру. Принаймні пісню — напевно!

Дивовижно це може прозвучати, але ж виконавця виховати набагато важче, ніж дуже хорошого вчителя, який вчитиме таких виконавців. Адже педагогіка володіє безліччю методик, що вже напрацьовані, і потрібні лише люди, які б застосовували ці методики. Вони б самі вдосконалювалися, впроваджуючи ці методики серед учнів своїх. І такі видатні люди є і не переводяться в Україні. Тут відіграє провідну роль наш музичний ген, який вимагає, аби ми не лише відтворювалися біологічно, а щоб ще й вдосконалювалися од покоління до покоління, як істоти, що мають особливі моральні та естетичні потреби. Коли були музичні звіти областей, мені довелося перезнайомитися з великою

кількістю ентузіастів, фанатів музичної справи, які демонстрували високі досягнення. От із Немирівського району із села Чуків приїхав у столицю один чудо-чоловік, Валентин Буко, який все своє життя поклав на виховання дітей, на прилучення їх до високої музики через сопілку. Людина, яка створила систему сопілкового музичного навчання, яка розробила методики, щоб це навчання стало масовим, яка запровадила їх у життя й довела, що ці розробки є абсолютно придатними до втілення... Цей чоловік зробив так, що вся його школа, абсолютно вся, грає на сопілках! Вся школа — це велетенський сопілковий оркестр. Він привіз учнів на звіт Вінницької області, і коли вони всі заграли, то зала була приголомшена достоту. Це щастя, що він не всіх привіз, а лише чоловік сорок, бо буває так, що в декого від радості і серце не витримує... Я не міг пройти повз цей феномен і був дуже радий, коли ми познайомилися. Він запросив мене приїхати до себе і подивитися, як він творить таке диво. Цей чоловік — музичний педагог. До речі, це середня загальноосвітня, а не музична школа. Однак тут свого часу працював Микола Леонтович. Він мав у школі хори і ансамблі; а здавалося, що після його смерті все це мусить пропасти. Воно нібито і зникло, але нема нічого дивного, що в цьому місці знову та ще й так рясно забуяла наша музична українська сила.

Окарини майстра О. Шльончика.



Глиняний звук є звуком земним, видобутим у вигляді глини з-під землі та ще й гартований вогнем. Об'явившись на світ Божий, він чарує усіх, хто здатен до нього дослухатися. Скажімо, змайструвати десятиотвірну дерев'яну сопілку не так і просто, а з глини це виробити легше, особливо, якщо вона робиться у вигляді зозульки, — те що в Україні вміють робити усі. А нагадує вона вареник. В Україні по багатьох селах є багато порцелянових, керамічних майстерень і заводів. Зараз активно ці майстерні відроджуються в різних областях. Та в принципі виготовлення керамічних музичних інструментів великої проблеми не складає, тому що вони можуть виготовлятися й по формі. Скопіювати глиняний інструмент не є проблемою, бо він складається із двох половинок, які виробляються двохполовинчастими за формою і зліплюються зсередини. В оркестрі народних інструментів є цілий шерег глиняних інструментів — од найменшого до найбільшого. Коли виходить ансамбль грати, то глядачі завмирають, бо чують органічний для них звук, але зовсім новий, незнайомий. По-перше, тому що зозулька прадавній інструмент, а по-друге, оцей земний

і водночас вогненний звук притягує до себе. Як земля і вогонь приваблює всіх нас, так і цей звук одразу притягує всіх, хто чує, хто здатен слухати. Цей інструмент не просто вогняний, він запечений у найгарячішому вогні, найпекучішій вогняній стихії. І це все теж позначається на звукові, додає теплоти, іскристості звучанню. Енергетику зозулька має надзвичайну, вся душа грає, коли чуєш такі звукові поєднання. Крізь людину проходить вся земна і вогняна енергія, яка лине вгору, в небо і пронизує кожного, хто на шляху цієї музики трапляється. Проніцзує і душу, і тіло.

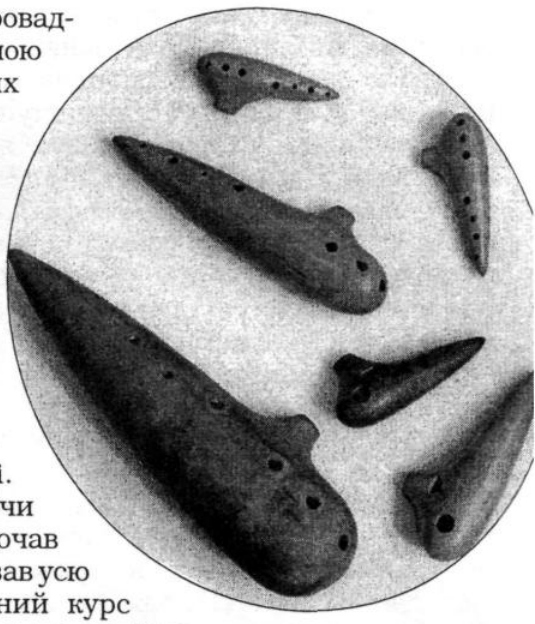
Себто, глиняна сопілка не просто забавка, а така річ, яка єднає землю, людину і небо. І оцей прадавній інструмент знову здобув собі повсюдне життя.

В Україні знайдено найстаріший в історії людства музичний інструмент — розмальований ксилофон, зроблений із кісток мамонта. Він зберігається у відділі археології Музею природничих наук на вулиці Богдана Хмельницького в Києві. І кожен може подивитися, якими ми володіємо музичними пріоритетами. Якби такого ксилофона одкопали б десь у Польщі, то поляки б зчинили такий галас, що всі би почули! А ми собі тихенько «мовчимо в ганчірочку» й не можемо похвалитися, що музика наша рідна у світі найдавніша. Ще не дослідили звучання й тони, які видобуваються з такого прадавнього ксилофона. Зараз цей музичний інструмент сам багато гастролює, вивозиться на різні музичні виставки в зарубіжні країни. Коли він потрапив до Японії, то з японцями був справжній шок, коли вони побачили це земне чудо, видобуте із землі археологами. Подібні знахідки трапляються в Київській, Житомирській, Черкаській областях. Мамутові хатки, в яких жили первісні мисливці за мамутами (мамонтами), якраз локалізуються в центральній Україні.

Дивовижні археологічні знахідки часто трапляються на розкопках Трипільської культури. Справа в тому, що будь-який предмет, викопаний із землі, деформується і не може бути використаний на сто процентів функціонально. Так-от, глиняні пищики двоотвірні, багато тисяч літ назад зроблені нашими пращурами трипільцями, функціонують так, як вони звучали ще за 4—5 тисяч літ до наших днів. Чому? Тому що глина не деформується. Той же самий тон видобувається з тих пищиків. Це три ноти, які стоять поруч. От би взяти оцю колекцію в Інституті археології та зробити Трипільський ансамбль сопілкарів! І кожен може почути отой первісний прадавній звук, повернути оті 4 тисячі років назад, повернути собі прадавнє звучання, достеменно — це був би найдревніший ансамбль, який звучить так само, як він звучав і в первісну епоху! Скажіть, хто у світі ще може похвалитися таким? Ми можемо відтворити ті звуки, які звучали ще до побудови єгипетських пірамід. Тож нічого дивного нема, що сільський чоловік із Немирівщини поставив сопілкарство в основу не лише навчання музичного, а в основу всього процесу навчального. Він за допомогою сопілок з'єднав колектив воєдино, школа в нього — це моноліт! І вступаючи до школи, діти через музику прилучаються до громади, а закінчуючи школу — не відходять, бо пам'ятають спільні сопілкові звучання. У нас мало відбувається конкурсів сопілкарів, де самородки-віртуози змогли б заявити про себе, а інші — подивитися й послухати, що може зробити людина із прадавньої сопілочки. Із віковічної сопілочки — звучання нашої душі.

Якщо врахувати, що сопілка є найдешевшим і найпростішим у виготовленні музичним інструментом, то можна легко заснувати цілу матеріальну базу для сопілкової концепції освіти. На таких засадах можна створити і дошкільну освіту музичну для дитячих садків, інших дошкільних закладів. Тому що діти дуже люблять бавитися дудочками, пищиками, брязкальцями, дзвониками, бубонцями, барабанами. Чому їхній невпинний потяг до забав не перетворити на забави музичні, які стануть для дітей доступними і закладуть підвалини наступного музичного виховання? Але тут ще повинна діяти й державна політика, а не лише бажання окремих людей, розкиданих, розпорошених по всій Україні, які ці сопілкові зусилля самотужки об'єднати не можуть. Добре, що ці окремі люди ще є, борються, створюють концепції, вони здобувають досвід і вони здатні його передати для загалу. Звичайно, все можна списати і на теперішню кризу, обґрунтувати неможливість запровадження. Але економічна криза не є перепоною саме для навчання на найдешевших музичних інструментах. У нас немає головної перепони, немає головної кризи — кризи талантів. Діти обдаровані талановиті у нас є, і їхня кількість навіть за будь-якої кризи — не зменшується. Інша справа, що їх слід підтримати, не дати їм захиріти. І тоді в нас постануть такі велетні сопілкарства, як Бобровников або Попадюк, що піднялися до світових висот сопілкового виконання лише тому, що змогли з дитинства навчитися грати на сопілці. І грали на ній все своє життя, зростаючи і невпинно вдосконалюючись. Попадюк почав із сопілки, потім став флейтистом, опанував усю музичну науку, включаючи академічний курс консерваторії. Але все-таки повернувся до сопілки і став віртуозом виконавства на ній. Він грав у різних ансамблях, а потім створив свій ансамбль «Перевесло». Хто підніме ту сопілочку, яка випала із пальців Попадюка?

Окарини. Майстер о. Шльончик.



Євген Бобровников створював ансамблі сопілкарів у різних навчальних закладах. Не маючи професійної освіти, він з'єднував величезну кількість ансамблів і давав концерти з великими ансамблями народних інструментів, зведеними воєдино. От був який чоловік... Але він усіх підкоряв незаперечним авторитетом саме сопілкаря-віртуоза! І зважте, що це робилося за часів радянської влади, яка не хотіла й чути про такі звучання та об'єднання. Або згадаймо ще Попадюка. Він втілював у собі потрясаючий метод зростання в музиці. Почав із народного виконання, пройшов вишкіл на професійному європей-

ському інструменті і завдяки цьому став найбільшим віртуозом сопілкової гри. Це дуже прикметний шлях, який наочно показує, що такий розвиток можливий, потрібний і необхідний. Кожна дитинка може взяти до рук бандурку дитячу, потім вирости до бандури з перемикачами, але протягом цього часу вона розширює досвід, набуває можливості, розширює свій репертуар, здобуває собі визнання не лише у близьких людей, але виступаючи на концертних майданчиках з гастролями — у слухачів. І зростає ця дитина, а ще швидше росте угору її душа...

Як це відбулося з чудовим бандуристом Гриньківим, який сьогодні, напевно, найвіртуозніший виконавець на бандурі. Він дає концерти з найвідомішим у світі джазовим гітаристом Деміолою. І ці двоє людей, які навіть не мають спільної мови для спілкування, спілкуються музикою на сцені й зачаровують велетенські аудиторії. А чому? Тому що спрадавна синкопована українська музика виявляється дуже подібною до гітарних джазових звучань і легко імпровізаційно сплітається та існує в найскладніших, найвіртуозніших варіантах виконання. Для найвибагливіших світових глядачів, для найдорожчих концертних майданчиків. А як Деміола познайомився з Гриньківим? Вони випадково повинні були виступати в одному концертному залі почергово. Деміола зайшов раніше й почув, як репетирує Гриньків. Його вразила ця музика, вони познайомилися і в той же день дали спільний концерт. І це тому, що Гриньків володіє усіма абсолютно школами бандурного виконання, а також є новатором і вдосконалювачем гри на бандурі. Він працював над акустичним поліпшенням бандури, й він таки цього досяг! Мало того, він створив цілий концерт сучасної модерної музики. І ми маємо грати разом, і ми виконаємо цей намір — зробимо спільний концерт. Уже давно ведеться суперечка, який спосіб гри на бандурі кращий — чи київсько-чернігівський, чи харківсько-полтавський? Багато хто з кобзарів вважає, що бандура з перемикачами, з регістрами взагалі не має права на існування, тому що це порушення традиції. Ну, щодо цього можна зауважити: якщо кому не подобаються перемикачі, можуть ними не користуватися взагалі. Власну бандуру ти можеш настроїти на свій лад і грати на ній, як ти сам хочеш. Інша справа, що бандура в поліпшеному варіанті може використовуватись як оркестровий інструмент. От в чому її життєдайність і життєздатність. Адже не важко простежити ще в давні часи шлях удосконалення бандури: збільшення на ній струн, заміна струн жилавих на сталеві, потім винайдення струн із канітеллю і т. д. Чомусь проти цих нововведень наші вболівальники старовинних канонів не нарікають.

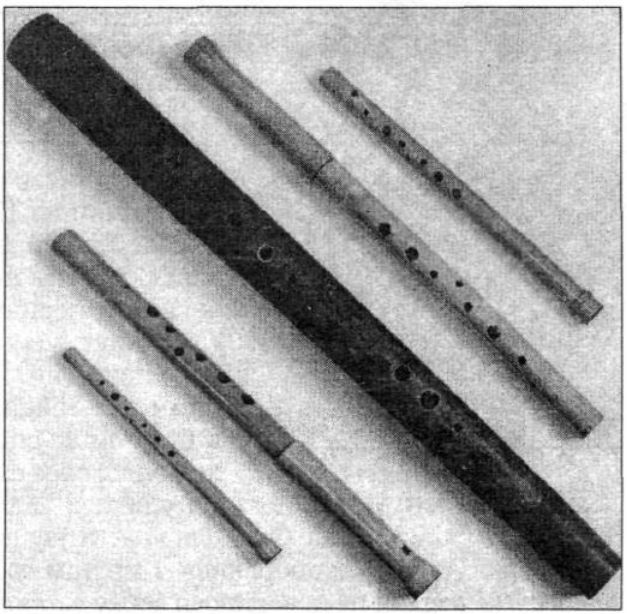
Харківсько-полтавський спосіб гри, який свого часу пропагував Хоткевич, тим доцільніший, що тут задіяно одразу дві руки, що вилучають звуки. Якщо хто з цим не згоден, то може грати, як хоче, тому що багато видатних бандуристів вдавалися до різних індивідуальних способів звуковилучення. Звичайно, треба створювати канони і зберігати їх, але не забувати, що канон не є щось навіки усталене, заради чого варто жертвувати поступом у розвитку наших національних музичних інструментів. От наприклад, великий бандурист Баштан наполягає на київсько-чернігівському способі, де основна гра робиться правою рукою, а ліва грає лише на басах. Бандура — це інструмент

сольний, призначений для співака-соліста; і тексти народних дум дуже впливають на виконання. Вона мусить відтворити все те, що проспівано словами. З цієї точки зору харківсько-полтавський спосіб, на мою думку, більш привабливіший.

Одні наполягають на тому, що треба грати лише нігтями, інші — що лише пучками пальців. А дехто вважає, що грати треба лише плектрами, пальцевими плектрами, тому що при цьому звук більше артикулюється. Але так чи інакше ніхто з цих видатних майстрів гри не повернеться до стародавніх жилавих або кишкових струн, на яких грали наші прапрадіди. Якщо зараз будуть винайдені новіші струни — титанові чи скловолокнисті, то усі одразу без довгої задуми перемкнуться на такі струни, і суперечок не виникне.

А тепер уявімо, що Гриньків грає ускладнений модерновий джаз разом із гітаристом Деміолою, то, звичайно, можна теж закинути Гриньківу, що він іде навперекір традиціям. І чого це бандура мусить звучати з гітарою? Ну, хоча б тому, що як бандура, так і гітара — лютневі інструменти, вони споріднені за походженням, вийшли із одного кореня. Всі музичні інструменти розповсюджувалися, мандрували по землі, але це не значить, що треба відцуратися від «не нашого», «неукраїнського» минулого. А джазисти — це народ вихватний, дуже рухливий і здатний на всякі новації. Можливо з легкої руки Гриньківа наша бандура піде у світ широкий, тому що світ такого інструмента не знає. І дасть Бог, колись ми побачимо, що бандура зазвучить і в симфонічному оркестрі! А чому б і ні? Он бандура зазвучала на естраді, а кому від цього стало гірше? Чи бандурі, чи естраді? Скажімо, для симфонічного оркестру арфа не є екзотичним інструментом, а усталеним. Можливо ті, що протестують проти гри на бандурі двома руками, стверджують, що цей спосіб наближений до арфового виконання. А якщо з'явиться бандура з оригінальним конструктивним принципом, то треба бити на сполох і категорично заперечувати таку новацію? Я думаю, що в Україні вистачить місця усім бандурам і всім новаціям, які на бандурі будуть виявлятися. Ніхто ж нікому не заперечує повернутися до бандури шестиструнної, найстарішої, з дерев'яними кілочками і жилавими

Сопілки конструкції Д. Дерегуса.



струнами. До речі, можливо наша та древня бандура зазвучить якось оригінально, по-новому, тому що вона буде незвична для нашого вуха. Ну, і на здоров'я нам і нашим вухам. Адже багато старосвітських бандуристів притуляли бандуру до розхристаного коміра для того, щоб тіло, тулуб додавався до резонування й посилював звук. Це як отой в'єтнамський інструмент, у якому резонує земля. А тут сам бандурист підсилює звучання... І це не просто резонує його тіло, резонує і його душа. Та пісня, яка злітає з його голосових стулин, теж зазнає додаткових обертонів, це ж дивовижний спосіб поєднання голосу й акомпанементу! То хіба можна зауважити цим бандуристам, що вони теж допускалися новацій, які неприпустимі? Навпаки. Цей спосіб гри і співу треба навіть розвивати.



Харківська бандура кінця XIX ст.

...Коли Альвіна прийшла до Народного хору, то в неї теж виникли деякі проблеми, бо це для неї була новація, розширення можливостей оркестрових звучань, до того вона грала лише в симфонічному оркестрі. А мені довелося переробляти, дороблять партитури і впроваджувати до них голос нового інструмента — кобзи. Це було чимале навантаження, і вимагало багато часу, якого завжди не вистачало.

Коли ми разом на одному курсі навчалися в консерваторії (вона по класу віолончелі), то я остерігався дивитися на цю красуню, відмінницю. Про неї навіть газети писали, така вона була талановита. Вона мені згодом зізналася, що теж не наважувалася глянути на мене з самого першого курсу, бо тоді вже я вступав у полеміку з викладачами, особливо з теоретичних дисциплін. Ну, а зараз в Народному хорі між нами вже ніяких теоретичних проблем не було, а була лише спільна народна музика, в якій ми кохалися обоє самовіддано.

...Весілля ми з Альвіною відгуляли в Народному хорі з усім колективом: з хором і з балетом, і це було для колективу дуже приємно, що двоє його учасників між собою та й побралися. І ми там собі розважалися, і грали одне для одного. На весілля не доводилося збоку запрошувати якийсь оркестр, коли був чудовий свій. Треба сказати, що в народному хорі шлюби між артистами були певною традицією. І відбування таких весіль не стало для колективу чимось несподіваним. Це ж добре, що молоді паруються в музиці і коханні. Народний хор потроху перетворювався на могутній клан подружніх поєднань. Тон цьому задав ще сам Григорій Верьовка зі своєю дружиною Елеонорою. Бо де ж краще спізнаєш одне одного, як не в спільній музиці, не в такому духовному спільному перебуванні — у традиціях українського народу. Дівчата й хлопці споконвіку знайомились де? На співах, на танцях, на вечорницях. Навіть свято Купала було призначене й присвячене паруванню майбутніх подружніх пар. І На-

родний хор — так неминуче склалося — це була одна велика сім'я, з роками споріднена духовно, душевно й любовно...

Як одружилися ми в грудні 1967 року, так і по цей день мало що в нашій сім'ї змінилось, бо увесь мій вільний час поглинається оркестровою роботою. Якщо спочатку я був просто виконавцем, то тепер моя робота полягає в тому, що я граю не на кобзі, а на величезному оркестрі. Ясно, що вільного часу практично не буває. Тридцять п'ять років прожили як один день! Ну, в 1969-му році в нас народилася донька Ярослава, яка докорінно змінила наше спільне життя. Це був переломний рік. Дружина пішла в декрет, і Ярославі нашій дуже поталанило в тому, що в Україні є такий звичай: як мати носить дитину, то вона мусить співати гарних пісень, бачити гарні речі, перебувати в хорошому стані, — тоді дитина стає гармонійно розвиненою. Отож нашій дитині дуже поталанило, що в неї батьки музиканти, бо вона виховувалася на прекрасних музичних обертонах. Це не означає, що я абсолютно всіх вагітних жінок запрошую ходити на концерти оркестру народних інструментів, хоча ця думка є не такою вже примхливою, тому що саме ці звучання витончені, вони генетично споріднені з нашими українськими матерями. Вони робили б дуже хороший вплив на майбутніх дітей, які, вже доведено, знаходячись у материнському лоні, все чують, що робиться назовні. Ми тоді з дружиною часто й багато гуляли на природі, підіймались у Ботанічний парк, бо жили поруч. Там і в мене з'явилялася можливість легко дихати, вільно думати.



Бандура майстера Горівеця. Середина XX ст.

Саме тоді в мені зародилася ідея написати «Запорізький марш», почутий у виконанні кобзаря Адамцевича, — він мене так захопив, і зазвучав уже в душі, як могутній гімн нашого лицарства. Ми згадуємо, посміхаючись, як в ті часи, коли ми йшли по вулиці, гуляючи, дружина чекає, щоб я їй сказав щось хороше, веселе, а в мені вже все гуде, все реве «Запорізьким маршем». Уже вирнули підголоски, уже ти думаєш де, що мусить зазвучати і в якій послідовності. І звичайно, це теж було доволі весело. Іноді я не міг відповісти до ладу на якесь питання дружини, бо саме тут у мене в голові роїлися контрапункти або починався цікавий ритмічний малюнок. Ми часто сміялися одне з одного, бо до того мене ще жодна музична річ так не поглинала, так не захоплювала цілком, як отой «Запорізький марш», який тоді в мені поставав.

Про Сашка Чумака

У мене була одна дивовижна спроба змінити свою долю і кар'єру. Мені стало в оркестрі Народного хору вже затісно. І я серйозно подумав, а чи не вступити мені на театральну режисуру в Театральний інститут. Чому? Тому що це був єдиний шлях до режисури оперної. От яка мене заполонила мрія. Я гадав, що зміню своє життя, ставши оперним режисером, і зможу тоді керувати великими колективами і великими мистецькими стихіями. Альвіна... погодилася. А от чи погодився б Авдієвський? Зрозуміло, що мені довелося б відходити з Народного хору. Але мені все-таки дуже хотілося бути оперним режисером, хотілося навчитися володіти великою музикою, великими оркестрами, великою масою музичних виконавців, бо в мене з дитинства було таке невідпорне бажання — керувати музикою, бути лідером. Мені не вистачало видобувати звуки лише з одного музичного інструмента! Мені хотілося усієї музики відразу, і хоч оркестр Народного хору тоді для мене був чистий рай, але я надумав цей рай кидати задля іншого ще більшого раю. І я вже почав був збирати документи для складання нових вступних іспитів, сподіваючись, що перша вища освіта дуже допоможе мені в цьому. Театральний інститут тоді знаходився на Хрещатику. А кварталом вище, по вулиці Пушкінській було Музично-хорове товариство. І от, повертаючись із Театрального інституту, де я ознайомився з усіма правилами вступу, я зустрівся з Олександром Чумаком, відповідальним секретарем товариства. Це було Боже Провидіння! Посередині між цими двома закладами була кав'ярня «Донецьк». Сиджу я за столиком і думаю про свою майбутню долю. Аж раптом заходить Сашко Чумак, підсідає і каже:

— Ти знаєш, ми вирішили створити оркестр українських народних інструментів.

Я мало каву з рук не випустив!

— Але по достаткові, — каже він, — це буде трохи гірше. Ти вже в Народному хорі, ти не бідний, їздиш по закордонах. А новостворюваний оркестр народних інструментів тобі такої гастрольної можливості не дасть.

Я й кажу:

— Начхать на статки, тут є речі важливіші, аніж статки.

А треба сказати, що всі ми, музиканти, співаки, диригенти, були братчиками Музично-хорового товариства. І там я брав активну участь як консультант по самодіяльних оркестрах народних інструментів, як член журі різних фестивалів і конкурсів, як член журі з надання творчим колективам звань «народних» і «заслужений». Тоді художня самодіяльність, якою опікувалося Музично-хорове товариство, була добре організованою, провадилася активна творча робота. Ми це все дуже любили й хотіли, щоби такого музичного життя в Києві і по всій Україні було якомога більше. Отак на цій діяльності ми з Чумаком познайомилися й зійшлися. Знав мене й Сергій Козак, голова Товариства.

А Козак і Чумак — це були могутні, динамічні фігури, які охоплювали весь музичний велетенський світ України! Музично-хорове товариство мало необмежені можливості в той час, бо це була громадська госпрозрахункова організація: усі всеукраїнські конкурси, огляди музичні, усі консультації, усі рекомендації, утримання керівників самодіяльних колективів, організування величезної кількості музичних шкіл воно контролювало, отже активно впливало на українську музичну ідеологію. А чому не Міністерству культури? Міністерство культури — це був адміністративний орган, який здійснював керування професійними структурами, а всю музично-самодіяльну роботу в Україні організовувало й здійснювало саме Музично-хорове товариство. От який був дивний симбіоз. Активно діяв аматорський масив, який став для професійної музичної освіти величезним підґрунтям, де все було у сфері впливу Музично-хорового товариства. От ми зараз говоримо про музичні школи, про музичну освіту, так це ж саме Музично-хорове товариство вперше створило музичні школи при загальноосвітніх школах. І в таких школах могли працювати ентузіасти навіть без музичної освіти! Тобто народні музиканти, народні майстри, на що Міністерство освіти й Міністерство культури дивилися негативно. Але в житті часто бувало так, що са́ме ентузіаст міг повести за собою й захопити, запалити дітей, бо тут головне не папірець, а вміння прививати любов до музики. Часто великими самодіяльними колективами керували не музиканти з дипломами, а талановиті аматори. І це все грало на користь Товариства.

От Сергій Козак. Це була незвичайна фігура! Це був монумент, вершитель ідей, який примудрився в радянські часи зробити так багато, що ніхто ще й досі не оцінив його здобуток.

З Олександром Чумаком у мене було все простіше. Ми давно відчули одне до одного велику симпатію, дружні стосунки у нас з'явилися ще тоді, коди ніхто й не думав про оркестр народних інструментів. Одразу подружилися сім'ями. І яка у нас була розвага? Ми любили усі разом сімейно піти на природу і там блукати, розмовляти. Дач тоді в нас не було. Олександр брав свою дружину Світлану, і ото ми гуляємо, про все говоримо, і не лише про музику. Ми говорили на різні теми, в основному про українство. У Сашка і його батька Романа Мусійовича була спільна бібліотека — найбільша у Києві й, може, в Україні приватна бібліотека українки. Вони були фанатичні колекціонери. Що казать, якщо в Олександра було два повні комплекти видання Наукового товариства імені Шевченка. Це по 134 томи! Другий комплект він тримав — це дуже велика цінність — аби на нього виміняти у когось із таких же фанатів, як він сам, щось дуже цінне, чого в його бібліотеці ще не було. А всі ці томи він збирав по одному, він вишукував їх з усіх можливих і неможливих джерел. Адже томи НТШ найкраще горіли в огні кагебістських кострищ. Це була заборонена література.

Після прогулянки ми могли зайти десь до кав'ярні, посидіти і розслабитися після виснажливих мандрів. Ми з Чумаками ходили на прогулянку навіть і за два дні до народження моєї донечки Ярослави. Так що можна сказати, що вона виплекана також Олександром та Світланою.

Олександр Чумак тоді в Музично-хоровому товаристві створив музей українських народних інструментів. Всі стіни були буквально завішані унікальними бандурами, лірами, трубами, трембітами. Він збирав їх по всій Україні як етнограф і добре знав, де що можна знайти, посилав туди співробітників у відрядження, щоб ті їх привозили до Києва. Народ «екскурсіями» ходив до Музичного товариства, щоби поглянути на те багатство. (І так мені ця ідея припала до душі, що вже тепер в Національному оркестрі народних інструментів ми створили свій, окремий музей українських інструментів). Але коли ми із ним ближче подружились, я долучився до його бібліотеки. Мамо рідна! Це для мене був справжній шок! Я навіть підозри не мав, як багато є книжок про нашу українську справу! Особливо по музиці! В НТШ було стільки розвідок відокремлених, що не завадило б зараз узяти та зібрати це в окремі томи. І я в нього брав такі книжки, за які можна було потрапити в ув'язнення. Ну, скажімо, за Донцова.

Тоді я вперше у нього до рук узяв книжку Гната Хоткевича, якої десь в іншому місці мені просто б не дали. Ця знищена по Україні книга була в його колекції, він її тримав, він її беріг, розуміючи, що у світі залишилося цих книг одиниці. А я міг її взяти до себе додому, сісти й попрацювати. А там же – прочитавши один абзац — скільки виникає думок, скільки роїться ідей! Стільки усяких перспектив одкривалося, що світ навколо розвиднювався одразу! Чумак, якщо із ким починав спілкуватися на дуже близькому й душевному рівні, міг дати людині дуже багато. Не лише книжки прочитати, а він міг розкрити свою душу. І його величезні знання в будь-якій галузі одразу кожного спонукали прагнути ставати таким самим, як і він. Бо він не розповідав нічого такого, що б не було цікавим та захоплюючим. Він був письменником, як і його батько, — знаний роман Чумака-старшого «Бране поле» був широковідомий. А молодого Чумака друкували не дуже охоче, бо він був набагато радикальніший у своїх поглядах. І його трохи остерігалися наші чиновники від літератури.

— Ну то що, діду? — питає Чумак, — Будемо робити професійний оркестр українських народних інструментів? Чи ні?

Питав він підсміюючись, бо розумів, що для мене питання це занадто риторичне.

Гострі дебати в пресі про можливість створення такого оркестру точилися дуже давно, суперечка була доволі різка і компетентна. Настав певний час, коли в нас цю ідею можна було зрушити з мертвої точки, це були роки, коли при владі був Шелест. Як я вважаю, добряче законспірований український патріот в шаленому оточенні керівних компартійців-інтернаціоналістів. Ідея ця в повітрі вимальовувалася, але ж не Міністерство культури її втілювало. Хоча воно мало всі можливості й підстави для такого творення, але тут мало було адміністративних потуг, тут потрібні ще були ентузіасти, які могли б цю ідею сподвигнути, втілити в життя. Це могла зробити лише творча спілка, яка працює з творчими людьми, з музикантами. Незважаючи на відхід хрущовської відлиги, в Україні почалося шелестівське відродження. І тут головне було цю можливість не проґавити, тому що всі знають, чим шелестівське відродження

в Україні завершилося. Воно завершилося на початку сімдесятих років страшним розгромом і посадженням до в'язниці багатьох національно свідомих людей. Духовне відродження тоді ішло не від верхів, воно рухалося знизу, від творчої інтелігенції. І хоч проти цієї ініціативи наші чинуші боролися завзято, але все одно всі ці паростки пробивалися, наприклад, Олександр Чумак був активним членом того знаменитого Клубу творчої молоді при Театральному інституті, який перед цим розігнали і добряче погромили. Їх потім всіх назвали «шістдесятники». Не можна сказати, що ті шістдесятники тоді не могли нічого зробити. Вони саме тоді багато зробили й багато чого втілили в життя, здавалося б за практичної неможливості такого діяння.

Одне діло робити організаційні заходи про створення народного оркестру, але ж ці заходи потребували колосальних коштів!.. Музично-хорове товариство на чолі з Козаком і Чумаком завершило довготривалу дискусію в пресі, що розпочалася ще 1959 року, і через десять років ухвалило силову постанову про створення оркестру народних інструментів. Ну, а великому колективу треба надати житло, закупляти інструменти, костюми і т. д. і т. п. Це ж з усієї України треба було зібрати виконавців на народних інструментах українських. Талантів! Я вважаю організацію такої справи подвигом. Звісна річ, обробка політичних та ідеологічних кіл — це був приорітет Сергія Козака, але мозком і мотором усієї справи був Олександр Чумак. Саме тому його Козак і взяв до себе на роботу. Олександр був дуже великим витівником, він знаходив нестандартні вирішення занадто стандартних комуністичних проблем. Попри весь свій гуманітарний досвід і колосальну ерудицію, Чумак ще був неперевершеним преферансистом. а це багато значить: він міг розкладати такі пасьянси й так вирішувати всі складні, практично картярські, бюрократичні ситуації, що досягав своєї мети за будь-яких проблем. Це була людина настільки духовно багата, що здатна була всю силу свого духу обернути на вирішення практичних завдань. А от втілювати це на офіційному рівні, матеріалізувати ці здобутки міг уже і вмів Сергій Козак — колишній полковник Радянської Армії, народний артист УРСР, соліст Оперного театру. Але ідеї що і як треба робити — це все було здобутком Чумака. Тут ще треба зрозуміти, як Чумак ставився до Козака. Він ставився до нього з величезною шанобливістю як до українського митця. Як до корифея. Це не були звичайні стосунки заступника до свого начальника. Чумак був дуже гордий,



Олександр Чумак.

самостійний чоловік, але пієтет до Козака — то була цілком заслужена реакція на ті здобутки й звершення, які цей великий маестро зміг досягнути. (І вже потім, згодом, коли Музично-хорове товариство було розгромлене, і здавалося б, ніщо не пов'язувало цих людей, і ніякої взаємозалежності між ними не було, то мені доводилося спостерігати, як вони між собою спілкувалися, на якому рівні толерантності, поваги і зичливості). Чумак дуже шанував людей, які власне і втілювали собою українську культуру персонально. Ну, а Сергій Козак не тільки був полковником Радянської Армії, він же ще й закінчив академію Генерального штабу. І в нього було стратегічне мислення дуже розвинуте. Як він став співаком? Він мав дуже сильний голос, а голос у нас в Україні або є, або його нема. І от саме сила його голосу дозволила йому дуже швидко зробити співочу кар'єру. До речі, вокалісти найлегше проходить усі перепони в нашій ієрархії музичній, і навіть у радянські часи вокалісти були пестунчиками долі, особливою кастою, вони могли навіть не відвідувати й не здавати загальноосвітні дисципліни в консерваторії. Тобто в нашому мистецтві це була єдина ланка, де людині воздавалося по таланту. Це був той рідкісний випадок, коли військова людина була творчою людиною, величезним ентузіастом і патріотом. Він закінчив Московську консерваторію, у нього був розкішний баритон. І співав майже весь баритоновий репертуар. Сергій Козак тут, в Україні, умудрявся підносити національну культуру за тих надзвичайно складних умов, за яких наша культура тоді перебувала. Таку велику розумну голову мав, такий височенний лоб і такий ясний розум і бачення перспективи й, головне, знання, як стратегічно цю преспективу здобути. Сергій Козак був неперевершений. Ми вже говорили, як здогадався він в мережі шкіл середніх створити школи музикальні. Це ж була суперідея! Це була надзвичайна глобальна ідея. Інша справа, що їй не дали довго проіснувати. Але звичайна школа працює в першу зміну, а в другу зміну в цих помешканнях можуть працювати музичні класи. Ми зараз говоримо, як дітей залучати до музики? Але саме якраз та ідея була найкращим вирішенням проблеми, як талановитих дітей вводити в музичне життя.

Ідея створення національного оркестру була найнагальнішою, найпекучішою думкою в Чумака. Він її вважав завданням усього свого життя. Тому що це для культурного життя України був би надзвичайний внесок.

Тут треба пригадати ще одну величезну подію, яку сподвигнув Чумак. Усі кобзарі, які є в Україні, називають Олександра Чумака своїм татом. Сивочубі люди, старші набагато за нього, ставилися до нього, як до свого батька. А чому? Він був ініціатором ідеї проведення всеукраїнського з'їзду кобзарів. Тоді мало хто й вірив, що кобзарі в Україні лишилися. Але Чумак знав, що вони є, і провів колосальну організаційну роботу, щоби відшукати таких людей і надати їм можливість з'їхатися в Києві. Неймовірно, але ці люди зібралися й побачили одне одного, побачили, як їх є в Україні багато, і Україна побачила їх.

Чумак організував тоді концерти цих величних старців, цих бардів історії України. Був спочатку концерт у Спілці композиторів, а потім був колосальний концерт в оперному театрі в Києві, і це вже обвал, це була навала, туди потрапити не можна було ніяким способом. Коли український народ дізнався, що

є ще величезна кількість прадавніх, справжніх, автентичних кобзарів, то всі хотіли особисто пересвідчитися в цьому. І такий аншлаг не зміг би зробити жоден світовий виконавець, як оці старенькі немічні наші Гомери. Потім вони поїхали у Львів, і там Львів став дибки!.. збурився! Потім вони дали ще кілька концертів. А це все треба було підготувати, це ж треба було прорахувати і зметикувати, як втілити...

А от чому й молодша генерація кобзарів до цього часу теж називає Олександра Чумака своїм татом? Та тому, що Чумак примудрився створити за принципом музичної школи на теренах школи середньої — у школі № 87 — школу кобзарського фаху. І ця дворічна школа дала перший випуск. І вже навіть коли Музичне товариство було розгромлене, школа кобзарського фаху працювала довго і встигла дати другий випуск кобзарів. А що це означає? Ну, хоча б те, що пісня «Гей, наливаймо повнії чари..» похідна пісня, яку вважають народною, насправді належить кобзареві Лісоволові, випускнику першої школи кобзарського фаху, і написана на слова відомого поета Крищенка. А це у нас зараз найпопулярніша козацька пісня. Хіба мало, коли одна така пісня стала народною! То це вже пам'ятник тій великій справі, яку сподвигнув Чумак!

Олександр був романтиком, він удома тримав бандуру й навчився на ній грати. Звичайно, він не міг стати фахівцем, але в нього було кілька пісень, які він співав, це «Кобзо моя, непорочна утіхо» і «Євшан-зілля». Звісно, він ніколи нікому не показував свою «непорочну утіху», це він любив робити наодинці сам із собою, як отой Перебендя, оспіваний Тарасом Шевченком. Олександр був велетенської статури під два метри чоловік дуже великої фізичної сили й енергії, безкомпромісний, але надзвичайно сентиментальний, що стосувалося усього кобзарського. Хто знав його, то дивувався, як ця людина могла розчулюватися од найперших звуків кобзи. А як він цінував можливість поспілкуватися з кобзарями! Допомогти їм, сказати добре слово, а головне, надати чималу матеріальну підтримку... Ці люди й досі згадують його з величезною подякою, тому що після Чумака такого розуміння й допомоги ніхто вже й ніколи не зазнає. В улюбленій пісні Чумака «Кобзо моя...» є рядок: «Доки з німих не воскресне Вкраїна!». Ось заради чого варто було битися й змагатися, й домагатися свого.

Коли Олександра Чумака звільнили з роботи, він два роки не міг ніде влаштуватися, аж поки не дозволили в занедбаній і з великою кількістю «трудновоспитуемых» дітей школі проводити уроки. Це ж скільки йому треба було побиватися за ці два роки безробіття, що чоловік змушений був продавати книжки зі своєї колекції розкішної. А що робити, коли маєш на руках двох малих дітей? І то справжнє чудо, що школа кобзарського фаху продовжувала існувати під час гоніння! Чудо, бо ота школа № 87, де існувала школа кобзарського фаху, — це була та сама школа, яку колись закінчив і Олександр Чумак! І саме там Бог оберігав оцих аматорів, які стали потім професіоналами, в часи найбільшого національного розгрому в Україні. Уже й гроші викладачі не отримували, а все одно школа існувала й випустила ще й другий курс кобзарів лише на одному ентузіазмові. От що таке людська переконаність, енергія і талан. (А коли, значно пізніше, Чумака не стало, преса не сповістила

ро його смерть, але на Байкове кладовище зійшлося стільки народу, що рацівники кладовища не можуть пригадати ні до, ні після хоча б трохи подіб- их похорон! Це зійшлися всі люди, кому Чумак зробив добро! От і все. А вия- илося їх дуже багато. Жаль лише, що ці люди змогли зібратися й побачити дне одного лише по смерті цього видатного чоловіка...).

Над усе він цінував бесіду, спілкування з людьми. Хто до Чумаків у гості отрапляв, той знає, яке ж це треба й здоров'я мати, бо так, як вони частують, о такого вже старосвітського способу тут в Україні треба й пошукати! Отієї атріархальності, якої додержувався їхній рід, нелегко було дотримуватися. Чому Україна втратила ці риси? Тому, що найбагатша країна на землі стала чи ле найбіднішою. І пригощати гостей, як спрадавна заведено, тут уже нема сна- и, — важко прогодувати власну сім'ю. А от Чумаки завжди боролися за прадав- ні принципи і завжди перемагали. Якщо додати, що Олександр Чумак усі вільні роші витрачав на книжки, то можна зрозуміти й оцінити оцю традиційну остинність. Олександр Чумак мав велику втіху від колекціонування книжок, йому доводилося стикатися з величезною кількістю збирачів і колосальною ількістю підпільних спекулянтів-пройдисвітів, що, до речі, йому давало ималий досвід спілкування з пройдисвітами офіціозними, чиновниками ізними. І ті й інші відчували на собі, що Чумак знав набагато більше, аніж зони, і набагато більше знав, аніж він їм це показував.

Але ця пристрасть мала й зворотний бік, тому що Чумак охоче давав ці над- звичайно цінні книжки для роботи іншим культурним діячам. І треба сказати, що не всі вони повертали їх назад...

— Ну, як, — хитренько примружувався Олександр Чумак, — чи підеш ти працювати в оркестр національних інструментів? (Це я знову подумки повернувся до нашої доленосної зістрічі...).

Важко згадувати, як було розлучатися з Народним хором мені, колишньому студенту, для якого Авдієвський зробив усе: дав роботу, можливість гастроль- них поїздок, перспективу творчого зростання, змогу робити власні оркест- ровки, аранжування, створювати сольні номери для співаків. Він дав мені житло, правда, місце в гуртожиткові, але це все-таки було помешкання в столиці. І от заради своєї мрії, заради музики, я мушу йти з Народного хору і ступати на свій власний творчий шлях.

Авдієвський чудово розумів, що означає створення такого нового оркестру! Що це означає для України і що це означає для музичної культури взагалі...

Ну, й слід сказати, що я не «оголив за собою тили». Я порекомендував кобзис- та, який закінчив консерваторію. Я йому передав свій інструмент. Отже цей виконавець влився в Народний хор дуже швидко й продуктивно

Найпершою проблемою було — підібрати талановитих виконавців. Мало того, ще й таких, які були б здатні до оркестрової гри. Бо не кожен народний віртуоз до цього здібний. І от тоді мене послали по всій Україні, щоб я вишу- кував і збирав здатних до цього людей. Мені тоді було 25 років, моя молоденька дружина народила мені донечку, а я подався в мандри вишукувати таланти для новоствореного оркестру. Я й до того був активним членом Музично-хорового

товариства. І вже знав, де по Україні хто є із потрібних нам музикантів. Я знав, де є хороші ансамблі, де є виконавці-самородки.

Тоді зі Львова я взяв трьох бандуристів, випускників консерваторії. Мало того, я вибирав таких, які ще й співали! А де найкращі фахівці з цимбальної гри? В Чернівцях. Отам я почув музиканта, який був на четвертому курсі музучилища, а зараз це народний артист України — Георгій Аграгіна. Неперевершений світовий цимбаліст! Він зараз їздить із сольними концертами по всьому світові. Ну от як такого талановитого юнака відірвати від сім'ї, не давши йому можливості довчитися? Але в мене були такі сильні козирі, які мені в колоду підсунув Сергій Козак. Я пообіцяв Аграгіні можливість вступити до Київської консерваторії й паралельно працювати в оркестрі! Звісно, він погодився, бо для нього найголовніше в житті — це музика, можливість у ній зростати і вдосконалюватись.

Я вишукував лише молодь. Бо знав, що дорослий музикант, який мав дім, сім'ю, не зможе зірватися з місця. І тому вся ставка у мене була на молодняк.

Треба сказати, що саме львів'яни почали професійно вчити сопілкарів. І мабуть не випадково, що я там знайшов одного молодого флейтиста, який чудово володів і сопілкою. До речі, у Львові при консерваторії був створений і перший оркестр народних інструментів, який працює й дотепер. Це такий оркестр, якого в Київській консерваторії немає й досі. А почав його створювати на засадах аматорських відомий скрипаль, а потім і диригент Тарас Ремешило. Продовжує його справу композитор і педагог Мирослав Корчинський.

З Харкова ми запросили хороших кобзистів*. Там була дуже добра школа домристів, які легко перекваліфікувалися в кобзистів. Але більшість музикантів були все-таки з Києва. Адже склад оркестру сягав аж 60 чоловік! Ми набирали, виходячи з міркувань оркестрових груп. Але які вони мали бути, по скільки чоловік, як вони мусять співвідноситися в оркестрі, ми ще не знали.

Хто на цю тему теоретизував і хто формував ці ідеї? Перші оркестровки для оркестру я написав сам, виходячи саме з доцільності навантаження певних оркестрантів. Перші твори, які взагалі були виконані оркестром, це були моя «Веснянка» і декілька оркестровок з доробку оркестру Ремешила. А потім — «Запорізький марш»! Треба сказати, що «Веснянка» — оригінальний композиторський твір. Мені в цій ситуації треба було не брати до обробки якусь пісню, відому народну тему, а треба було створити саме свою для того, щоби на ній легше було відчути доцільність підбору музичних інструментів до аранжування. Потім з'явилися й інші твори. Не можна сказати, що ми йшли навпомацки. Ми чудово собі уявляли наперед, як воно буде звучати. Інша справа — пересвідчитися в цьому на звучаннях у великих концертних залах. До речі, перший досвід дозволив нам порушити схему, запропоновану теоретиком Гуменюком в його книжці «Українські народні інструменти». Там він описав склад і порядок розташування оркестру народних інструментів, який мусив, на

* У практиці оркестру народних інструментів виникло слово *«кобзист»*, що означає виконавця інструментальної музики, який грає на кобзі, на відміну від *«кобзаря»* — українського народного співця, що супроводжує свій спів грою на кобзі (нині кобзарів ще називають «українськими бардами»).

його погляд, бути найраціональнішим. Так от ми від його схеми відійшли, бо перше звучання оркестру показало, що ліпшим буде інше розташування. Однак все одно теоретичним підґрунтям для нас лишалися Гнат Хоткевич і Гуменюк. а за основу побудови оркестру ми взяли, і це я пишу в усіх своїх теоретичних роботах, троїсті музики, це головна база. Потім уже — розширюючись, збільшуючи кількість оркестрових груп, ми набували оркестрового звучання. Де в ансамблях грає один-два музиканти, то в оркестрі грає уже ціла група. І кількість музикантів у групах має бути така, аби вони досягали узгодженого звучання.

Деяка частина наших оркестрантів були люди іногородні. А в той час існувала така жахлива річ, як прописка. Особливо в столиці її було тяжко зробити, перепрописатися. А тут іще проблема — треба ж усіх забезпечити житлом, репетиційними класами й іншим реквізитом. Так от я скажу, що Музичне товариство давало не лише все це, а воно давало й квартири нашим музикантам. Той, хто живе у Києві, розуміє, що це означає. Отримати квартиру в ті часи поза чергою, то була нечувана річ. Це військові оборонні підприємства мали ліміт на житлову площу. А ми теж були підприємством воєнним, але в царині музичних воєн.

Виникла проблема ще пекучіша: як забезпечити оркестр високоякісними інструментами? Постало питання про заснування бази для створення оригінальних, безпрецедентних у світовій практиці музичних інструментів. Причому таких, які могли б діяти узгоджено з уже усталеними. І це питання не швидке. Воно мусить вирішуватися поступово. Багато інструментів ми закупили на державних фабриках: бандури, контрабаси, ударні установки, флейти, кларнети та інші. Але були великі проблеми, скажімо, з цимбалами. Ті, які випускалися Чернігівською фабрикою, нас не задовольняли, бо це були так звані оркестрові інструменти спрощеного зразка. А нам були потрібні великі концертні, з широким діапазоном, які, за нашим задумом, мали посісти чільне місце в звучанні оркестру. І тому ми звернулися до Угорщини. В Угорщині оркестр народних інструментів явище не поодиноке, як у нас, а навпаки, дуже розповсюджене. До речі, прецедент з мадярськими цимбалами дав великий поштовх до того, аби такі цимбали стали виготовлятися і в нас. Що завершилося дуже успішно. Україна тепер робить добрі концертні цимбали на Чернігівській фабриці.

Отже створення оркестру дало поштовх і для створення музичних інструментів. І це була головна мета оркестру — давати розвиток музичному життю України в усіх його напрямках, в тому числі і в створенні майстрових сольних інструментів. Мали ми великий клопіт і з кобзами. Їх була поодинока кількість, а оркестр потребував їх багато і різних типів. Скажімо, Ничипір Лупич міг у цьому плані нам допомогти, але він саме захопився виготовленням лір для нашого оркестру.

І от ми тоді звернулися до майстра Василя Зуляка, який працював у Мельниця-Подільській. Він керував знаменитим на той час оркестром українських народних інструментів і разом з тим був ще й видатним майстром їхнього

виготовлення. Він при своєму самодіяльному оркестрі створив експериментальну майстерню, яка виготовляла питимі українські інструменти. І це робилося за підтримки Музично-хорового товариства. Усі до одного музиканти оркестру Зуляка були майстрами, які робили інструменти. Унікальне явище! Його оркестр це той полігон, де він випробовував якість звучання. Чого, до речі, позбавлені усі фабрики, тобто ніхто не може дозволити собі розкоші мати випробувальний стенд. А це було дуже важливо, бо народні музичні інструменти не мали такої довгої історії вдосконалення, як світові академічні музичні інструменти. І саме те, що Зуляк і його однодумці були майстрами і оркестрантами водночас, давало можливість швидко поліпшити якість створюваних інструментів. Вони самі себе забезпечували інструментами, але коли з'явилася така потреба в нас та й у інших колективах, то тоді майстерня Зуляка за допомогою Музичного товариства перетворилася на унікальну фабрику народних майстрів, народних умільців, які почали робити найдосконаліші інструменти. А Музично-хорове товариство спромоглося здобути у Мельниця-Подільській помешкання і дати майстрам зарплату, щоб вони сіли за верстати і заходилися із високоякісного дерева створювати на всю Україну такі потрібні народні інструменти. Це, власне, була фабрика саме українських народних інструментів. Бо інші фабрики виготовляли також домри, гітари, балалайки — усе те, чого потребувала музична інтернаціональна ідеологія.

Треба пояснити, чому Музично-хорове товариство було потужне у фінансовому відношенні. Організувавши таку та інші фабрики, воно отримувало незначні відрахування від проданих інструментів. З якого ж рахунку наш оркестр отримував зарплату? Та за рахунок господарчої діяльності товариства. Існували майстерні пошиття одягу для самодіяльних колективів оркестрових, танцювальних та багатьох інших, яких було дуже багато по Україні, і вони потребували великої кількості різноманітних концертних вбрань. Кожен такий колектив хотів мати костюмів по кілька комплектів з різних етнічних регіонів України, щоби репрезентувати свою творчість у відповідних строях. Це ж була ціла індустрія, яка працювала на потреби культури, здобувала прибуток з виробництва, і цей прибуток тут же пускала на підтримку цієї самої культури.

Оце був механізм самоокупності культури, що дуже важливо зрозуміти зараз, в час, коли навколо кричать, що культура потребує дотацій. Так от, якщо культура функціонує нормально, то вона легко може взяти на дотацію і якісь інші галузі народного господарства. Де взяти велику кількість майстрів для такої, сказати б, промисловості? Були в той час народні майстри з різних регіонів України, які добре знали, як це робити за народними традиціями і народною методикою. Музично-хорове товариство змогло створювати подібні майстерні по всій Україні, і воно їх створювало. А керував цим потрясаючим процесом Олександр Чумак! Так велася національно-культурна розбудова в найпрямішому значенні цього слова. Гроші з прибутку він виплачував оркестру народних інструментів, не очікуючи, доки цей велетень підведеться з колін, напрацює репертуар, почне концертувати. От в чому була сила мислення на перспективу Олександра Чумака. Наприклад, швацькі майстерні шили для самодіяльності, шили для професіоналів, шили для театрів різноманітні

костюми, шили будь-яке взуття, дуже складне для масового виробництва, але ручна праця мала ту особливість, що досягала виняткової якості виконання саме за рахунок того, що вироби шилися за народними традиційними методами, — от в чому була їхня принципова перевага.

Цю систему вигадав Сергій Козак. А здійснював її Олександр Чумак. І за прибутками, і за фінансуванням, і за грошовим обігом Музично-хорове товариство було напрочуд стабільним. Воно мало ще прибуток і від концертної діяльності, яку провадило, і від музичних платних шкіл мало дещицю, але то були копійки відносно до тої виробничої діяльності, яку воно розвинуло. А тут же треба зауважити, що це виробництво було екологічно нешкідливе, національно зорієнтоване, вона відтворювало етнографічно-національний продукт і відтворювало в людях ту індивідуальну майстерність, яка за всіма канонами комуністичного буття мусила одійти у безвість. Ще в «індустрію» Музично-хорового товариства влилася і створена Мельниця-Подільська фабрика музичних українських інструментів. Навіть після розгрому Музично-хорового товариства, після того, як од нього одлучили Козака й Чумака, ця галузь промисловості працювати продовжувала. До речі, одним із головних звинувачень Козака й Чумака було таке: вони, бач, переймалися й робили те, чого їм робити не слід було за профілем, вони, мовляв, продукували не музику, а продукували музінструменти. Це ж зараз смішно звучить. Оце б тепер треба дати їм по ордену за те, що вони спромоглися в жахливих умовах тодішнього цілковитого розвалу легкої промисловості поставити на ноги цілу галузь! Адже в умовах комуністичної держави власне легка промисловість діяла за принципом залишкового фінансування, вона була занедбана і потреби народу не вдовольняла аніяк. А Чумак з Козаком (а прізвища ж їхні — які символічні, це ж які діяльні особи української історії!.. — *Ред.*) спромоглися налагодити її на засадах споконвічної народної майстерності, і це вони зробили задовго до тої задрипаної, хваленої й перехваленої «перестройки»! Вони створили промисловість, яка вже тоді діяла за моделями розвитку сьогоднішніми. Але найголовніше, що ці люди працювали на українську національну ідею!

Ці історичні звершення ніким не оцінені й досі, тому що деякі теперішні чиновники як чорт ладану бояться доказу, що культура може бути не лише самоокупною, а що культура за нормальних умов легко може бути ще й прибутковою. Пригадати хоча б кінематограф, який давав колосальні прибутки, другі за показниками після горілчаної промисловості. Погляньмо ж зараз на цей кінематограф, який знищений кількома чиновницькими постановами. Або погляньмо на те, що досі не створено аніякого законодавства про гастрольну діяльність(!). Народні й академічні колективи відірвані від власного народу, а натомість йому підкидається низьковартісна «попса», для якої закони не писані, бо там обертаються великі тіньові кошти. Чому? Тому, що багато кому не хочеться, щоб культура піднімалася високо, вони роблять все, щоби зробити її збитковою, аби потім дорікати їй, що вона не вижила в «новітніх ринкових цивілізованих умовах»! Колись же було — від виторгу з футбольних матчів існували всі різновиди спорту, які не були фінансово прибутковими. Ідея проста — задля того, щоб спортивний рух зростав і ширився, треба, щоб у сфері фіз-

культури прибуткові її різновиди давали прибуток для всіх інших. Тоді спортивна ідея росте, ширяться, самовідновлюється і здобуває перемоги.

От зараз в культурі — флагмана її, кінематограф, знищено, і вся вона автоматично стає на коліна. Раніше вся діяльність високої академічної чи народної музики відбувалася в широких масштабах за рахунок відрахувань від колективів естради, які збирають глядачів на багатотисячні концертні майданчики, і, звісно, дають прибутки більші. Це ж зрозуміло. А от хіба ж може конкурувати з невеличким рок-ансамблем великий симфонічний оркестр? За кількістю глядачів і за кількістю прибутку? Академічні колективи здійснювали гастролі по всій Україні й піднімали культуру, піднімали рівень слухачів. Тепер же наші філармонії стоять порожні й молять Бога, аби завітав якийсь естрадний гастролер та хоч трошечки дав їм відрахунків, щоб заплатити за опалення та комунальні послуги. А ті приїхали, хапнули прибутки, підхопили свої манатки й подалися далі. От філармонії і скніють, а там скніють і ті академічні колективи, які окрім височезної культури ніякими, бач, іншими цінностями не володіють.

А ще в ті далекі часи Козак із Чумаком створили працездатну, конкурентноздатну, прибуткову модель української культури, яка могла давати прибуток і надавати можливість для поширення, розвитку і вдосконалення цієї самої культури! Треба ще сказати, що саме Чумак надав притулок першому в Україні естрадному колективові «Кобза». Він дав їм можливість концертування і гастролювання, а головне — зростання.

Всі прибутки Музично-хорове товариство витрачало на ті свої колективи, які прибутку дати не могли; і оці пересування коштів здійснювалося в межах товариства дуже раціонально, без якихось спеціальних постанов, простим нормальним людським глуздом його керівників.

Дивовижно, але музичні школи, створені товариством на базі середньоосвітніх шкіл, теж давали прибуток! З чого? З найменшої платні учнів за свою музичну освіту! Вона була аж 5 карбованців у місяць. Але музичні школи ще й давали можливість зростанню і загальношкільної освіти, й освіти музичної. Тобто Музично-хорове товариство створило такий комплекс, замкнутий цикл, в якому оберталися і музична освіта, і зростання музикантів, і виникнення та підтримка професійних музичних колективів. І все це зроблено в тоталітарних комуністичних умовах, але за принципом самоокупності культури — і мало того, давало значні відрахування в скарбницю держави.

Така система музичної освіти прагнула відновити в Україні систему навчання грі на національних музичних інструментах. Але це була тоді лише зародкова стадія позашкільної музичної освіти, якій так і не дозволили саморозвинутися, вдосконалитися, і вона, після погрому Музично-хорового товариства, була з часом повністю ліквідована. А це була грандіозна ідея, яку б зараз, в теперішніх умовах можна було б реалізувати із величезною користю для культури і для держави. То в чому ж справа? Перевелися «козаки» і «чумаки»?.. В кожному обласному відділенні Музично-хорового товариства був і шкільний відділ, який наглядав за діяльністю надзвичайно розгалужених шкіл паралельної музичної освіти. Найсмішніше те, ще при ідейному погромі Козаку й Чумаку інкримі-

нувалося саме створення такої паралельної системи музичної освіти і підрив авторитету міністерських учбових закладів, а отже й держави.

А воно таки й «підривало», бо поставало питання, а чому ж ці міністерства і сама держава не вдавалися до таких простих заходів або не підтримали їх, або, ще краще, не взяли на себе отаку функцію створення позашкільної музичної освіти? Адже на той час усі музичні школи були переповнені, там були великі конкурси, бажаючих учитися музиці було дуже багато, наша система освіти не могла надати музичну освіту всім бажаючим. А що це означає? Це означає те, що велетенська кількість дітей були позбавлені можливості вдосконалювати свої духовні потреби. Простіше кажучи, викидалися на вулицю! А там, на вулиці, вони здобували собі зовсім іншу «освіту» і перед ними відкривалися зовсім інші «перспективи».

Чумак і Козак дали усім педагогам, які заробляли в державних музичних школах 100 з гаком карбованців, можливість додаткового заробітку, що, непогано було для педагогів і для піднесення престижу вчителя музики, отже, з точки зору викладача, це було прекрасно. З точки зору дітей, які прагнули музики, це було геніально, — діти переймалися корисною справою. А були невдоволені хто? Ті бюрократи, яким будь-яка людська діяльність, будь-яке людське щастя було як ножем по горлу лише тому, що не вписувалося в комуністичну ідеологію. А тут, бачте, з'явилися якісь розумники, які, навпаки, хочуть добро зробити. Оцим бюрократам дуже прикро за свою людську недолугість, і тому вони хочуть, аби вона стала нормою, бо ж противага недолугості — культура — нормою може стати. Отже самі бюрократи й чиновники бажали «контролювати» культуру. І саме вони, й більш ніхто, аніякі там «розумники-вискочки». Ну а ще ці чиновники як чорт ладану боялися оцього самого націоналізму. Бач, Чумак створив першу в Україні школу кобзарського фаху! Але ж це був прообраз шкіл, які би готували фахівців саме народної, рідної, національної музичної орієнтації.

Бо що таке кобзарський фах?

Адже кобзарі — це жива пам'ять нашої мови, музики та історії, це вони передають одне одному її, і отак вона й живе од покоління до покоління. Не дати урватися цій традиції — от чого домагався Олександр Чумак.

Марш і марші

Від кого кобзар Адамцевич перейняв «Запорізький марш»? Невідомо. Але коли я його почув, то втратив спокій, так мені хотілося його перетворити на оркестрове звучання. Так що в мені він почав послідовно складатися в партитуру.

От ми ходимо, гуляємо з моєю дружиною Альвіною і маленькою донечкою, яка тоді перебувала в маминому лоні, а в мені музика починає вирувати, ну я дружині ще не кажу, що в мене робиться всередині. А потім ми з Олександром Чумаком і його дружиною Світланою сиділи разом в кав'ярні, я й кажу:

— Непогано було б зробити оцей «Запорізький марш» оркестровим! — І дивлюсь на Альвіну, а вона зрозуміла, чому я став такий неуважний, вона мене добре знала, притамувала посмішку, відчула, що в мені почав звучати оркестр. Марш уже замарширував у мені. Я кажу Чумакові:

— Оце буде річ, яка стане візитною карткою нашого оркестру.

Я ще не знав, що марш стане візитною карткою всієї нашої України! Коли думаєш над програмою оркестру, то вибудовуєш її за певними принципами зацікавлення слухачів. Вона мусить бути і контрастною, і органічною водночас як за жанрами, так і за емоційним навантаженням. Марш ми завжди ставили на кінець, і тоді всі встають. Ні разу ніде не було, щоб люди не встали!

Одного разу ми поставили його на початок, але це була помилка. З точки зору піднесення емоційного тонусу слухачів і настрою це було правильно, але ми тоді ще самі не знали, що то є для людей цей марш. Ми ж не знали, що це прихований гімн України. І треба ще сказати, що глядачі, які слухають наш концерт, вже знають про «Запорізький марш», і всі на нього очікують, — вони ждуть його! І якщо його зіграти на початку, то люди встануть, і що, всю програму слухатимуть стоячи? Це вже наприкінці концерту вони дають волю своїм почуттям. Вони встають, в такт аплодують. Вони аплодують своїй мрії, своїй Україні, яка існувала в ті часи лише в музиці. Більше ніде.

(На нещодавніх гастролях до Львова я навіть не поставив марш у друковану програмку, бо я знав, що ми його обов'язково зіграємо. Так, як у Львові сприймають цей твір, — ніхто ніде його так не слухає і так на нього не чекає. Всі наші гастролі до Львова це засвідчували, а зараз оце ми грали у Львові й думали, ну чому людям він так потрібен, адже ми уже живемо в самостійній Україні? Невже ця політична ситуація ще не суголосна тій музичній, довершено вирішеній в оркестровому звучанні?).

В перші часи, після прем'єри маршу багато хто хотів грати цей твір. Диригент духового оркестру Творун зробив переоркестровку. Здавалося б, саме військовий оркестр може виконати його блискуче в такому жанрі. Але дива не сталося. Всі намагання зіграти його багатьма духовими оркестрами не досягають того, чого досягаємо ми. Тут потрібен суто національний склад, щоб відтворити тонко всю ускладнену музичну матерію. Як це не дивно, але в зву-

чанні мідному, посиленому, де він набуває маршової структури, він перетворюється просто на військовий марш! Він же не є тим функціональним маршем, під який треба гупати по плацу. Він і таким може бути, але у своїй суті він є маршем зовсім іншого емоційного навантаження. Перш за все він має ідеологічне навантаження, яке приховане глибоко в темі музичній.

Біля мене жив один відомий скульптор, європейського рівня, і ми з ним часто бігали у дворі, робили зарядку. Так от, він думав, що цей марш написав Бетховен. Я не став його переконувати в протилежному. Він уловлював лише його колосальну епічну сутність. В марші вже перша бандурна тема підтримується потужною структурою акомпанементу. Саме тут постає мелодія, головна тема маршу, яку наснажує диханням весь оркестр, і вона стає урочистою і піднесеною. А потім починає працювати драматургія, ця тема починає розвиватися, на повторі набуває ще більшої епічності, акомпанемент і підголоски працюють трохи інакше, постає мужність, неприхований героїзм, уже видно, що твір починає вигравати м'язами. Це той перший момент, коли глядачі хочуть встати на ноги. Але... Знову починають бриніти мажорні акорди, знову йде апеляція до душі слухача, знову з'являються підголоски, які надають іншої властивості і насичення, іншого піднесення, це вже апеляція до серця людини, до того серця, яке заждалося цієї музики. І вся ця структура, гармонійна, емоційна, раптом спалахує... Чим? Додатковою музичною темою; «Ой, на горі та й женці жнуть»! Спалахує відвертою крамолою. Так би мовити, розставляються всі крапки над «і», і всі крапки над «ї». А зверху над цією відомою темою продовжують усі духові, усі сопілки і сурми грати первісну структуру маршу, тобто ці дві теми входять у контрапункт. Дехто запитує: «А чому ж ти не поставив «Ой, на горі та й женці жнуть» контрапунктом, а вивів його у головну тему?». Але ця відома українська тема потрібна була як підсумок, як вивершення, як виверження вулкану, це та мелодія, яку в Україні декілька разів забороняли ще до «Запорізького маршу». Вона, власне, була кульмінацією. «Ой, на горі та й женці жнуть» заборонили тоді, коли деякі аналітики профільтрували, що Дорошенко й Сагайдачний ходили разом в похід лише один раз, на Москву. І тут, слава Богу, знайшлися люди, які довели, що це був не Дорошенко-гетьман, а полковник Дорошенко, — геть інший, щоби «перевести стрілки» й врятувати од заборони улюблену пісню. Я ще пам'ятаю, як був



Кобзар Євген Адамцевич. 60-ті рр. XX ст.

малим, а це була наша улюблена сімейна пісня, мені часто батько говорив: «Ти ж дивися, синку, не співай цю пісню серед людей сторонніх, не треба. Співай лише серед людей своїх, бо ті, чужі, її так або інак хибно зрозуміють». Це ж він говорив ще за сталінських часів, коли ця пісня дійсно була заборонена. Минулася сталінська доба, почалася хрущовська відлига, потім почалася брежнівщина, яка заборонила мій «Запорізький марш». Взагалі треба написати історію заборон на українські пісні, коли когось із пісенних поетів і композиторів нищили, й тут же починалися репресії на їхню творчість, вилучались пісні. Заборонялись народні пісні, бо хтось там десь стукнув, що то, мовляв, була улюблена пісня, скажімо, Петлюри! А інша — улюблена пісня Бандери. І її ретельно викреслювали зі збірників, репертуарних списків, із концертів.
(Хтось із видатних націоналістів колись переклав «Інтернаціонал» на українську мову. І потрапив під репресії. Так-от, усі твори цього перекладача були знищені, а «Інтернаціонал» продовжували співати в його перекладі. Не могли ж вони заборонити свій «Інтернаціонал»! Ось які марші в нас співалися українською мовою. Правда, в народі постали на нього пародії, надто сороміцькі).

Протягом наступного періоду радянської влади нашому народу не вистачало вільного епічного настрою, козацького духу, щоби кожен відчув себе воїном і хліборобом, козаком, щоби кожен відчув себе на марші!

Українська національна ідея була сформована багатьма великими людьми. Словесно вона була матеріалізована блискуче! А от музично цього ще не відбулося, йдеться про музичне втілення цієї ідеї. Йдеться про естетично-музичні поривання народу, які не були вдоволені жодного разу. І звісно чому — тому, що не було українського оркестру національних інструментів! Лише він, а більш ніякий інший, здатний відтворити таку музичну структуру в найвитонченішому варіанті.

Коли я приступав до «Запорізького маршу», я знав, що в Миколи Лисенка теж є «Запорізький марш», написаний для фортепіано. Але я також знав, що його ніхто ніколи не грав. Бо сама ця назва засвідчувала крамолу. Я звернувся не до Лисенка, а до Адамцевича. Вже коли наш оркестр створився, усталився, лише тоді я взявся за цей твір нашого видатного композитора, але зробив його геть по-своєму.

Я завдався думкою, а чому Лисенко своїй «Запрізький марш» написав для фортепіано? Певно тому, що Лисенко був неперевершений піаніст-віртуоз, по-друге, можливо він гадав, що, розповсюджуючи цей марш у клавірі, зробить його популярним швидше. За часів Лисенка було дуже поширене видання нотних збірників для фортепіано, і по всіх салонах, по всіх вечорницях, по всіх зборах грали на фортепіано величезну кількість репертуару, — отак можна було відтворити і розповсюдити саме оцей запорізький дух!

Я зробив ще для оркестру марш Ігоря Поклада із мультсеріалу «Як козаки...». Він має таку дивовижну мелодію, яка запам'ятовується одразу, дуже веселий і не претендує на вселенську піднесеність. Створений для мультиплікату, він дуже добре звучав у гопак-опері «Конотопська відьма», де також був на своєму місці. Але й цей марш працював на національну ідею тому, що саме козаки могли собі дозволити такий марш — веселий і значною мірою самоіронічний.

Я вже казав, що в духовому оркестрі «Запорізький марш» звучить не щемко, він не торкає глибин душі. На офіційних заходах часто «Запорізький марш» звучить у виконанні духового оркестру. Аби якомога гучніше відгупати його й цим зіпсувати його найголовнішу суть. Насаджуючи цей марш через духові оркестри, таким робом він нівелюється, опускається, амортизується. Здавалося, духовий оркестр за своїм характером дуже епічний і нібито за якимись ознаками суміщається з героїчністю «Запорізького маршу». Однак тут потрібна багатотембровість, поліфонічність народних звучань.

Це все нам вдалося зробить тому, що створення «Запорізького маршу» відбувалося паралельно інтенсивному створенню самого оркестру народних інструментів, і в його оркестровці мусили бути відтворені, вирвані із забуття прадавні, первісні, правдиві звучання, — отак, як із небуття поставав і оркестр, і поставала народна музика, що вершилася оркестрово. Зараз, коли всі наші звучання вже є канонізованими, ми маємо значний досвід. А тоді був величезний ризик запровадити, скажімо, сурму на самому початку звучання твору. Але ми саме домагалися цього, щоб запорізька сурма починала запорізький марш, — це була не примха, а це була фундаментальна засаднича теза для постання і маршу, і оркестру. Так воно й сталося, так воно і мусило статися, і ніяк інакше!



Бандура з колекції М. В. Лисенка.

Російський поет Володимир Маяковський у своєму вірші «Наш борг Україні», про те, як Росія пограбувала українську культуру на свої потреби, раптом несподівано вставляє фразу: «...сурми заграли!». Він відчував, який інструмент є найхарактернішим для української культури. І от ці сурми справді заграли! Вони нарешті зазвучали, і їхнє звучання вже ніхто у нас не відбере і не перекладе на потреби культур інших.

Коли я створював «Запорізький марш», наш оркестр ще не був повністю укомплектований. Однак уже тоді я випробовував певні звучання деяких оркестрових груп, щоб переконатися, що та музика, яка бринить у мені всередині, відповідала реальним звучанням. Йшов гігантський експеримент відтворення питомих українських звуковиявів. Які потрібні інструменти, які інструментальні групи, чи можуть вони ансамблювати, як вони прозвучать у звуковому поєднанні? Так, щоби постала справжня краса. Я проходив оркестровку разом із тими інструментами, які до нас в оркестр надходили. І кожному з них одразу шукав відповідне місце в партитурі «Запорізького маршу». Треба було оволодіти їхніми можливостями, і ці

можливості ще й удосконалити, покращити. А як же інакше? Кожен музикант відчував, що зароджується нова краса, і буквально кожен чародіяв на своїх інструментах... Особливо це відчувалося в опановуванні сурми. Або взяти нашу ліру. Треба було її добре дослідити, вивчити, щоби написати щось для неї, аби вона могла вповні відтворитися в оркестрі. Діапазон цього інструмента невеликий, безперервно звучить одна струна «бурдон», але цього безперервного звучання не має жоден інший музичний інструмент. Як оцю невпинність втілити в оркестрі так, аби вона співіснувала з іншими інструментами? Як зробити, щоби не втратилося її оригінальне первісне звучання?

Якщо послухати магнітофонні записи виконання на бандурі Адамцевича, то нас пронизує трепет від найпростішого, первісного звучання бандури. Ми намагаємося це зберегти і зробити частиною оркестрової гармонії, відтворюючи ліричне, м'яке бриніння великою групою бандур. Це треба для того, аби нашу ніжну, м'яку українську душу виплекати, збудити і закликати до височезного епічного піднесення. Але перед цим обов'язково причарувати.

От і в мені спочатку виникає певний план музичних дій, які мусять втілитися, матеріалізуватися. Але так, щоб із цього матеріального існування апелювати до структур позаматеріальних. Отих внутрішніх, із яких вони первинно постають. Спочатку музика визріває, а потім починає поставати план втілення нетривких, ще неозначених вібрацій, зароджується драматургія народження і постання кожного твору, і намічаються шляхи його впровадження. В деталях я перевіряю всі ці порухи внутрішнім слухом. А потім починаю розвивати це і переносити в партитуру, і часто роблю щось насупроти першим намірам, створеним уявою. Я точно мушу вибудувати всю структуру твору, спочатку в експозиції, потім в його розвитку, розробці, особливо в кульмінації, потім в підведенні під фінал і особливо в завершенні. І от коли воно все в мені визріє, я переношу задумане на папір, інакше все це може привести до хаосу. Хоча є багато композиторів, які беруться за ручку, сідають, пишуть і зачаровуються тим, куди воно все рухається в процесі написання; втім, куди воно йде, туди воно й пішло, і куди воно потім повернуло — це їм страшенно цікаво, й вони цим бавляться, і, зрештою, саме так досягають прекрасних результатів.

Отак я створив оркестровку «Маршу», приніс в оркестр, до нашого керівника Якова Орлова й кажу:

— Ось я написав те, що стане візиткою нашого оркестру.

І ми приступилися до репетицій. Як первісну партитуру приніс, так воно все і втілилося. Дивовижно, але ця моя первісна партитура потім із оркестру зникла; коли згодом мене з оркестру «витіснили», то хтось попіклувався, аби зник і цей першотвір. Певно хтось вбачав у цьому рукописові магічну силу, фізичну присутність якої в оркестрі вважали за чарівну. І цієї партитури не знайдено до цих пір. Але збереглися деякі окремі партії, за якими, коли заборони на «Запорізький марш» було скасовано і я знову повернувся до свого улюбленого оркестру, з великою радістю легко й натхненно відтворили твір, на якому ми всі разом й поставали. Потім з пам'яті я відтворив повну партитуру і надрукував її у своєму збірнику, а також і в окремій книжці «Запорізький марш». І тепер уже знищити й заховати ці ноти практично неможливо. Ні за яких обставин. Ну,

скажімо, зникнення партитур — це явище для нашого комуністичного і посткомуністичного суспільства нормальне. Так само, як вилучення і знищення книжок, як знищення творців музики (от як трапилося з книгою Хоткевича, із самим Хоткевичем). Здавалося б, знищили все, заборонили навіки й згадувати, але кілька примірників таки ж збереглося! І донесли до нас велетенську геніальну музичну ідею великого письменника... І ця ідея таки впровадилася в буття нашого народу. Тобто, незважаючи на гігантські втрати, ми вирішальну музичну битву не програли.

...І от коли «Запорізький марш» ліг на диригентський пюпітр, і ми почали перші такти розучувати, то оркестрові цей твір надзвичайно сподобався. Одразу, із першої ж магічної формули, від назви «Запорізький марш» кожен оркестрант відчув, що відтворюється цілий пласт музики, цілий жанр, вирваний із історичного життя нашого народу, і ми почали репетиції одночасно із початком Нового 1970 року. Але в репетиційному періоді я нікому поза оркестром маршу не показував. Ні Сергію Козаку, ні Олександру Чумаку — взагалі нікому; я хотів, щоби твір визрів сам у собі. Без сторонньої чиєїсь, навіть найкваліфікованішої реакції. Мені хотілося, щоб марш самовідбувався. Бо часом навіть найприхильніші відгуки можуть цей процес самопостання здеформувати хоч трохи; це ми всі знали, всі тримали це в собі до першого публічного виконання. Ми хотіли донести первинність, незайманість і досконалість цього твору, щоб він постав перед людьми так, як він поставав у нас. В принципі всі знали, що ми готуємо, і яка перша програма в нас буде. Але ніхто не втручався, всі розуміли, що це мусить відбутися, визріти межи нас, межи оркестрантів, межи учасників новоствореного колективу. Звідси й починається це чудо, тому що усі, так само, як і ми, очікували, що саме цей акт народження і постання оркестру мусить відбутися спонтанно, у такому органічному вияві.

В комуністичній державі завжди існувала традиція, святий обов'язок: будь-яку концертну програму мусили переглянути так звані «відповідальні люди». Але те, що оркестр створювався не ідеологами в царині міністерств і відомств, а власне в Музично-хоровому товаристві, то оцих перевірок і безкінечних здач музичних програм не було жодної! Правда, ми остерігалися, що сама назва «Запорізький марш» може насторожити і одразу ж настроїти на негатив усіх чиновників, від яких залежало наступне існування оркестру Музично-хорового товариства. Бо якщо б вони знали, який це марш, то це значить — війна! Зараз я вже зізнаюся, що деякий час в репертуарі цей твір називався «Запорізькою похідною», щоби не бути відвертим викликом, хоча і слово «похідна» стосується бойових дій не менше, аніж марш, бо марш може бути й на маневрах, а «похідна» — то це вже про чийсь похід на когось напевне. Хоча я ніколи не був згоден з цією назвою, але прекрасно розумів, що в ті часи, коли громилася уся українська культура, такий компроміс був необхідний. Ну, нехай вже буде «Запорізька похідна». А сама суть твору, її сприйняття людьми все розставить на свої місця. Бо тут же під загрозу ставився весь наш найперший концерт у Києві, уся програма, якої сімдесят відсотків оркестровки зробив тезка я. Здійснити все це з колективом і не донести це діло до слухача — ризик був занадто великий.

Ну й слід сказати, що весь перший наш концерт пройшов на сцені оперного театру прекрасно, а «Запорізький марш» у фіналі — це була бомба. Бомба! Інакше й не назвеш, всі підхопилися, зал зірвався на ноги, вибухнув аплодисментами. Це був найбільший тріумф, якого ми й не сподівалися! Бо ми, чесно кажучи, думали лише про одне: треба, щоби в глядачів залишилося хороше враження... Але щоб зала вибухнула такими овоціями й вигуками... Так, це була перша велетенська перемога у вітчизняній музичній війні.

Відгуки преси були дуже схвальними, надзвичайно прихильними. Всі розуміли, що сталася видатна подія в культурному житті країни, і навіть наші вороги, теоретичні й «практичні», й ті не спромоглися навіть на краплю дьогтю в бочці меду. Це була їхня безапеляційна капітуляція. Бо художній рівень, враження від виступу оркестру було неперевершене. А ще додати до цього тогочасну акустику оперного театру, і той стан, в який заглибився глядач, і та шалена бурхлива загальна реакція — у кого ж повернувся б язик, щоби щось натякнути проти своїх колег, які здобули такий небувалий, нечуваний успіх? Та й оркестр же грав не з оркестрової ями, а зі сцени — тобто це була справжня лобова атака на тих, хто причаївся межи людьми в залі й сподівався бодай хоч на якісь кікси! Однак всі ці сподівання виявилися марними. Ми відіграли на такому піднесенні й бачили серед глядачів найвидатніших українських діячів, бачили їхній захват, захоплення, сльози на їхніх очах... Все це одразу перевернуло наше наступне життя. Дмитро Гнатюк підійшов до мене за кулісами й сказав своїм неперевершеним баритоном:

— Вітю, марш оцей тебе прославить!

Пройшло більше аніж 20 років, і коли мені в 1991 році вручили Шевченківську премію, Гнатюк знову підійшов до мене, обійняв і сказав:

— Ну що? Я казав, а ти не вірив? Але запам'ятай, що тепер у тебе ворогів буде ще більше, аніж, тоді, під час першого виступу!

Гнатюк, на відміну від нас тодішніх, мав велетенський досвід різних закулісних баталій. І він міг собі дозволити цікаві сентенції. Він знав людей, знав світ музики і навколомузичний, знав, чого варто вибитися в ньому на самісінький верх, і як за це потім платити і чим. Тут відбулася дивовижна річ, що цей марш із слабеньких кобзаревих струн привів мене до премії імені великого Кобзаря, і тепер для кожного українця не знати цього маршу — це не бути українцем, — як не можна бути українцем, не знаючи Шевченка.

Я весь час мав мрію невідступну: а що якби цей марш почув Тарас Шевченко? Як би це на нього вплинуло? Якби він мав можливість тоді, в XIX ст., слухати таку музику з концертної зали?..

Або, скажімо, як би на цю подію прореагував замучений Гнат Хоткевич?

Та що казати, якщо ми навіть у Москві «Запорізький марш» виконували тричі «на біс»! В Москві! На «біс»! Та ми ж грали його не лише в Москві, ми грали його по всій Росії. Люди реагували на нього адекватно, тобто захоплено вітали і розуміли козацький дух, велику потугу, піднесення.

Навіть тоді анекдот виник про наш оркестр:

— Ну, як цей оркестр одіграв концерт?

— Дуже погано. Слухачі встали й примушували його кожну річ тричі переграватиі наново.

Йшли перші концерти, глядач був цілковито наш, квитків на концерт не купиш, було велике емоційне єднання — це був злет. Це було суцільне свято, яке розпочалося 12 квітня, в День космонавтики, і ми теж почувалися себе першовідкривачами космосу, нашого українського, музичного.

На перші наші концерти неможливо було проштовхнутися. Я тоді знав, що в залі зібрався весь квіт української нації, всі найбільші звершники духу були тут, і я знав, що це вони своєю силою і наполегливістю допомогли створити національний оркестр. А на сцені — Мірошніченко, Козак, Фокін, Білинник, Кікоть, Гнатюк! Хіба це опишеш, коли на сцені такі сузір'я, — адже це вони повірили в нас, відчули, що ми того варті, створювали нам трамплін, давали потужний старт, — недаремно ж це відбувалося в День космонавтики.

І відразу ж почалися гастролі нашого оркестру з провідними солістами Опери. Я щоразу себе ловив на думці, чи міг я кілька років тому помріяти навіть, що мені доведеться з такими всесвітніми велетами працювати в одній команді? Так воно й пішло од першого концерту: Солов'яненко, Кондратюк, ну і звісна річ, сам Сергій Козак. Разом зі своїм другом Фокіним — дует чудовий у них був. Знаменитий! Українські пісні і особливо романси «Де ти бродиш, моя доле?», «Ми підем, де трави похилі», «Коли розлучаються двоє», пісні Платона Майбороди, О. Білаша, І. Шамо — у їхньому виконанні стали класичними. Виконувалися з великим пієтетом, не так, аби лише вийти та показати голос, це було зачарування душ. Що вони робили із залою...

Взагалі, початок був дуже напружений, бо глядач не просто ішов, а ломився на концерти. Адже це було щось нове. Дивовижно нове, бо воно було тим новим, що є занадто й древнім, надто традиційним, але ще ні разу ні ким не почутим. От парадокс! Вся Україна нарешті діждалася. Київ почув першим, і ще хотів чути, але ж і вся Україна того бажала.

Наступною була Одеса, навіть не Одеса, а село поруч — Любашівка. Там Сергій Козак мав свого друга — директора радгоспу, і от ми дали концерт одразу після тих двох київських. Кожен захоче одразу дізнатися: а де та Любашівка? Що це за село таке? Голова був Героєм Соціалістичної Праці — господар всього і вся навкруги. Розкішний клуб, готель — там все в нього було на вищому рівні, як годиться. Тобто Козак вирішив нас обкатати не так на народі, як на райських кущах. Селяни нас сприйняли прекрасно, слухали піднесено. Дали один концерт, а на ранок поїхали в Одесу.

Одеса не найпроукраїнськіше з наших міст. І що? Відтоді і аж донині одесити полюбили оркестр і щороку запрошують на гастролі. Одеса почалася з козацького міста Коцюбіїв, з того місця, де тепер Привоз. То щоб Одеса генетично не любила «Запорізький марш»?

Часто півконцерту люди слухали стоячи, і це ж тобі не якесь «Боже, царя храні», чи «Саюз нєрушімий», ні, навпаки! «Запорізький марш» — це була музика принципово протилежна тій, яка до того піднімала зали на ноги. Ось чому на початку 90-х років були пропозиції зробити його гімном майбутньої незалежної України, бо він мав здатність підводити людей на ноги в буквальному й пере-

носному значенні. Хто зараз взагалі пригадає тодішній гімн Радянської України, який був, фактично, перелицьовкою, переспівом есересерівського гімну, ну, і хто вставав під нього? Лише по команді люди це робили. Не було в ньому аніякого духу, аніякої енергії — усього того, чим переповнений наш «Марш». Що примушує людей вставати? Я їх розумію, адже так довго не було патріотичної мелодії, яка консолідувала би українство. В ті жахливі часи раптом хтось чує крізь ефірні завади оту козацьку зазивну сурму, отой голос надії на краще, на неминучі зміни, бо має ж колись ця історична несправедливість одступитися, і жива душа в людини починає підноситися, зростати і проситься до щастя. Єднає духовно! От головне, і робить це в данному випадку музика, а не слово, яке було в ті часи надто профільтроване і заблоковане.

Добре, що Музично-хорове товариство мало свої філії в усіх областях, і ми дуже просто організували концертні гастролі. В першу чергу, звичайно, до Львова. Філармонія заповнена вщерть, «Запорізький марш» виконувався чотири рази на біс, грався би він і вп'яте, і вшосте, і... Дивина якась, люди стоять, аплодують, Орлов уже не знав, що йому робити за диригентським пультом, бо не знати, чим такий патріотичний підйом може скінчитися, це ж просто акція почалася, це ж тобі не Київ, ще, гляди, націоналізм пришиють. А що відчував я? Були в мене передчуття на успіх, але щоб такий!.. Це було справжнє щастя, справжнє визнання в моєму рідному Львові, тут мене моє дитинство слухає, моя юність.

Якщо б зібрати усі наші концертні програми, особливо гастрольні, то вийшла би поважна картина. У нас є книга обліку в бібліотеці, і там зафіксовано де, коли, скільки і чого зіграно. Звісно, цитувати всі зіграні програми немає сенсу, можна лише назвати кількість. Десь понад дві тисячі творів зіграв наш оркестр, а це для великого оркестру чимало, якщо не сказати: багато. Зауважу, що тут зафіксовані не всі твори, які ми зробили, бувало й таке, що композитор приносить, ми вивчили, зіграли, але в програму не взяли. Але ж до кожного з цих творів я доклав своїх рук як диригент і аранжувальник; а якщо додати до них ті, що я зробив в інших оркестрах, то загальна цифра лише моїх аранжувань сягне набагато більше, аніж дві тисячі назв. Треба зауважити, що весь цей музичний матеріал, — новий, незнаний. Він не був уживаний в музичній практиці до нашого виконання, він не був усталений, тобто кожен музичний твір поставав з нуля. Мало того, кожен музичний твір — це розвиток, це зростання оркестру як творчої одиниці, отже, перелік робіт — це шлях усталення оркестру. Кожен оркестр мусить мати час для організації і стабілізації складу. В нас цього часу практично не було, хоча проблем ми мали стократ більше, аніж би в якого іншого загальновизначеного за інструментальним складом колективу. Лише за півроку ми приготували двогодинну програму з двадцяти восьми творів. А далі вже пішло заведеним порядком: щось знімається з репертуару, щось додається. Отак ми рухалися вперед, отак напрацьовували свій величезний доробок.

Мені навіть іноді здається, що я не пригадаю свою першу репетицію, бо скільки їх потім було! Пам'ятаю, як зайшов, став за пульт, а всі на мене див-

ляться: ну, що ти нового нам скажеш, чого ми ще не знали? І так із дня на день, із дня на день, протягом усього свого життя, і кожен раз приходжу, як на першу репетицію. Правда, з одного боку тоді мені було легко — я молодий, завзятий, мені було двадцять шість років, і в оркестрі сиділи мої друзі, які мене легко розуміли. З іншого боку, я розумів, що мої перші кроки як диригента і керівника дуже важливі для постання мого майбутнього авторитету. Отут і створюється колізія, яка полягає в тому, щоб за нормального спілкування з колегами не допускатися аніякого панібратства. Бо на тобі лежить відповідальність значно більша, і ти вже хоч-не-хоч, а не можеш собі дозволити того, що вони можуть дозволити собі, спілкуючись одне з одним. Я не вважаю, що в такій позиції моїй проглядає якась ущербність або зверхність. Кожен мусить виконувати свою роботу. Тут же довелося назавжди полишити свій улюблений інструмент — кобзу, це ж страшно подумати, я вже на людях ніколи на ньому не грав...

А чи нема за ним якоїсь туги? Сказати по правді, ще протягом багатьох років у мене на пучках пальців були мозолі од струн; і вже скільки років пройшло, а вони весь час були, не сходили. Дивно? Отаке дивне відчуття, такий дивний стан, що ти ніяк не можеш одвикнути од того, що ти ж колись був дуже добрий виконавець на кобзі... Тепер ти граєш на музичному інструменті, назва якому «оркестр», і де тепер в тебе од нього мозолі? Часто сниться один і той же сон: от я сиджу з кобзою в оркестрі, весь час в мене щось не виходить, я хвилююся, що я чогось на ньому не довчив, — і тут я бачу, що диригент на мене сердиться. Приглядаюся: а диригент хто? То це ж і за пультом стою я сам. Ось які мозолі... Дійсно, міняється життя, міняється доля, а пучки однаково проростають мозолями, хоча на них вже немає начбето й навантаження, тобто навантаження постійно є і дуже велике — психологічне.

Тут одна рада — брати і опановувати якісь інші музичні інструменти, не для того, щоби потім грати на них, а для того, щоби краще знати їхні художньо-виконавські можливості. І навіть коли трапиться якась технологічна проблема у когось із виконавців, — взяти і показати йому, що насправді такої проблеми немає, — були й такі випадки. Наприклад, сопілка для мене не проблема. До речі, в книзі своїй про українські народні інструменти я описав її художньо-виконавські можливості не лише для композиторів, але і для фахових оркестрантів. Щодо цимбалів — то мені довелося викладати цей інструмент у вищому учбовому закладі, в університеті культури — тобто я професійно опанував цей інструмент, і, як видно, не лише для себе особисто. Бандуру я опановував як другий свій музичний інструмент ще в консерваторії, і знаю усі тонкощі, всі його можливості, хоча сам публічно не граю. Часом буває, коли я працюю як композитор, то в мене виникає бажання перевірити самостійно якусь партію, але я цього не роблю. Якби композитори грали на всіх інструментах і перевіряли себе щоразу, то не було би ніякого прогресу у виконавській майстерності музикантів, бо композитор і є той самий каталізатор, який створює прогрес уявної музики. Часом він пише, здавалося б, і невиконуване — музикант мусить грати, а потім це входить в аннали оркестрових складнощів, на яких виховуються класні музиканти. Якщо композитор буде орієнтований на власну

виконавську майстерність, а вона ж у нього не завжди висока, це буде впливати на нього психологічно. Але в мене для моєї уяви є найдосконаліший інструмент — цілий оркестр. І він живить мою творчість, і я омріюю його в нових, щоразу складніших варіаціях.

Наші опоненти, незважаючи на творчий успіх новоствореного колективу, теж не сиділи, склавши руки. Дався взнаки здичавілий менталітет машини, яка споконвіку працювала на відтворення російської культури, яка постачала «гарматне м'ясо» на неозорі музичні терени імперії. У владних структурах чудово розуміли, що означає постання оркестру українських народних інструментів. Чесно кажучи, наші вороги сподівалися, що це тимчасове явище, що такий великий оркестр просто не втримається Музично-хоровим товариством без державної підтримки, що, можливо, колектив скоро розколеться. А ті музиканти, які опинилися в Києві, перебіжать до інших, прибутковіших колективів. Але головне їхнє сподівання було на те, що в Музично-хорового товариства не вистачить коштів, аби тримати на собі такий чималий колектив, найбільший народний оркестр на всю Україну, та ще й забезпечити його всім необхідним на майбутнє. Але коли вони згодом побачили, що їхні сподівання виявилися марними, що весь народ сприймає, підтримує і співчуває нам, тоді вони перегрупували свої бойові порядки й заходилися діяти вже випробуваним методом.

Вони вдалися до розгрому Музично-хорового товариства як до форпосту української національної культури, наказовим порядком перебрали на себе всі його інфраструктури. Утримання оркестру перебрала на себе держава. Так було зроблено для того, щоби з'явилася можливість керувати оркестром безпосередньо і щоби наслідки діяльності такого колективу були ними передбачувані абсолютно. Отакий шар національної культури, як народна інструментальна музика, вони просто не могли віддати на вільний плин долі, на органічний розвиток. Таку ідею, яка почала дуже швидко вдосконалюватися й зростати, — під контроль! От коли оркестр змушений був перейти під егіду, під патронат Міністерства культури, от тоді-то оркестр і взнав, що таке кожний новостворений твір провести через контрольовані міністерством підрозділи, що таке «здавати» його функціонерам-чиновникам, а вже ті мусять затвердити.

Але й тоді нас рятувало те, що в наших програмах музичних не було нічого такого конкретного, що могло б послужити речовим доказом. Це ж народна музика, яка може сподобатися безпосередньо і якомусь там секретарю ЦК Компартії, тут же не було нічого такого заокеансько-буржуазного. Не було якихось формалістичних «вєяній» чи «загниваючого декадентства». Музика впливає зовсім іншим способом, аніж слово. І як музика впливає на людину, це ще й досі секрет для науки психології. А от як впливає на неї ідеологічний відділ при ЦК Компартії, то тут уже для нас ніяких секретів не було.

Для ЦК КПУ стало повністю ясно, що музика у виконанні оркестру українських народних інструментів дуже сильно патріотично впливає на загал впливає на загал. Але як вона, «клята», це робить? І в який бік може повернути цей самий загал? І куди скерувати?

Хочу нагадати, що «Запорізький марш» не брався до виконання за кордоном. І це нас рятувало. Бо варто було б з'явитися «Запорізькому маршу» в «капіталістичному світі», то це могло обернутися для нас катастрофою. А ще слава Богу, що до виконання «Запорізького маршу» в ті часи не брався жоден оркестр чи симфонічний, чи духовий, чи ще якийсь. Цей твір складний для виконання, суто національний і може повноцінно звучати лише в такій оркестровці, яка була недоступною для будь-якої іноземної культури. Це не є якась космополітична або глобалістична музика. Така музика може всебічно функціонувати лише на національних теренах.

«Запорізький марш» блискуче увійшов у відомий фільм «Пропала грамота» режисера Бориса Івченка. Марш, коли він виникнув, ще не зазнав на собі «прістального взгляда» «нєкоторих товаріщей». А вже коли почався шабаш із забороною фільму, тоді почала поставати люта реакція чинуш і на музику, яка той фільм органічно підпирала.

До заборони фільму «Запорізький марш» вважався створеним для загалу. А коли з екрана побачили, який шалений вплив має ця музика на кіноглядача, то збагнули, який може бути ефект від масового тиражування такого кіно. Можна було б узяти до фільму іншу музику, якої було вже чимало. Але «Запорізький марш» тоді вже звучав, і такі люди, як Борис Івченко, чудово розуміли, що то за звучання і що воно означає для суспільства. Борис Івченко обрав наш оркестр для озвучення свого фільму. Він розумів, що правдивою ця музика буде лише у звучанні саме того колективу, який цей марш породив і поставив на ноги. Ми всі приїхали на кіностудію у велетенський звуковий павільйон, прекрасно обладнаний для запису, і грали під живе зображення на екрані, що було для нас дуже цікаво і незвично. Ми грали, як то кажуть, «під картинку». Тобто в темпах і ритмах, які уже задавали нам рухомі зображення. Режисер уже визначив під який епізод буде звучати наша музика, в якому темпі; все це вони спланували і затвердили із звукорежисером картини. Потім це було узгоджено з оркестром, як колись і робилося в усіх кінокартинах. Це зараз починають конструювати музику окремо, а потім її «зводити» із зображенням. А тоді вимоги до музики в кіно були високі. Треба було узлагодитися по темпу, по внутрішньому ритму, часто треба було грати в контрапункт із зображенням, розставити десь яскраві музичні акценти, а де й непомітні. От, наприклад, скаче кінь, а ми мусимо втрапити в оцю його клусу, у чвал. А це не збігалося ані з визначеним, первісним темпоритмом твору. Треба було «наступити на горло власній пісні» заради спільного результату, який, ми розуміли, був потрібен українському кінематографу. І треба було усім нам усвідомити, що в кіно музика підпорядкована зображенню. Бо рідко коли буває навпаки. Тим більше, що фільм уже був знято, і ми ж не могли скомандувати акторові, який скаче на коні, й задати йому темп. Під час озвучування доводилося міняти темпоритм нашого виконання. І зробити це треба було непомітно, хоча зміни порушували структуру нашого маршу. Тут треба було шукати якийсь проміжний варіант, якийсь контрапункт між звуком і зображенням, щоб все разом, у комплексі було цікаво для гладача.

Не довелося мені відразу після створення подивитися фільм «Пропала грамота», бо його заборонили до показу в Україні. Подивився я його значно пізніше, коли вже дозволили і «Пропалу грамоту», й знову дозволили заборонений «Запорізький марш». І скажу, що в мене враження було фантастичне. Адже я бачив на озвученні лише фрагменти фільму, а коли подивився увесь фільм цілком, побачив роль нашого маршу в загальному контексті картини, то колишні оті прикрі претензії до творців фільму скасувалися одним духом. Бо цей фільм взагалі збудований як довершений пластичний шедевр, де зображення рухається з досконалістю музичною, і я пишаюся з того, що саме наша музика дозволила додати нові художні якості цьому неперевершеному кінофільмові.

Умови гри

Я написав соло для козобасу з оркестром — козобас у нас в оркестрі постав дуже оригінальний, наш бубніст Миколайчук придумав власну конструкцію. Цей старовинний інструмент на теренах Наддніпрянщини практично вже був утрачений. а на Західній Україні ще зберігся й до наших часів; дожив, щоправда, в поодиноких екземплярах. Це струнно-ударний інструмент, де за резонатора слугує барабан, в народі цей барабан був обтягнутий шкірою з кози. Ще й мав на грифі козячу голівку, щоб ні в кого не виникало сумнівів про походження його звучань. І такий інструмент необхідно було впроваджувати в український оркестрарій. Мені забагнулося створити такий твір, в якому козобас виявить усі свої властивості — щоби цей наш неперсічний інструмент не просто прозвучав у якомусь там епізоді і все, а показати усі його достоїнства. Для цього слід було створити театральну режисуру для виконавця; він же не просто мусив грати на козобасі, але й вдаватися до деяких артистичних театральних дій, як то тепер кажуть «перформенс». Бо кожен народний музика — це перш за все артист, він не просто на музичному інструменті грає, а він ще й зображує певну роль, що, до речі, поліпшує його музичне виконавство, і звісно, посилює вплив на слухача. «Козобас» завжди гарно сприймався слухачем, бо сам інструмент виглядав дуже оригінально, та й звучання було незнаним.

В народній практиці використання козобаса було пов'язане із ритуалом водіння кози. Тобто із зимовим фольклорним циклом, коли по всіх селах ходили гурти колядників і щедрувальників. Народна інструментальна музика органічно пов'язана із святкуваннями, з дійсністю, яка вся була практично театралізованим дійством, переважно музичним, — з піснею, танцем, хорами,

музичними жартами. Музика ні на мить не відпускала од себе своїх виконавців, які були водночас виконавцями й слухачами. Лише згодом цивілізація розділила ці два класи на два табори, чітко розмежувавши функції виконання і споживання чужого виконання.

Але повертаючись до козобаса, скажу, що після відтворення його в нашому оркестрі Мельниця-Подільська фабрика випустила дуже багато козобасів, яких я потім чимало зустрічав на своїх гастрольних маршрутах. Цей інструмент в багатьох регіонах України знову став виконувати своє святкове призначення.

Ми досягли нашої мети. Такий задум наш був: створюючи репертуар, робити акценти на забутих народних музичних інструментах для того, щоб повернути їх людям і показати, що вони існують і можуть багато чого гарного нам надати. А дивно те, що зараз, в електронну добу ми можемо твердити, що всі відтворенні нами інструменти мають надзвичайно фоногенічне звучання, тобто дуже зручні для запису їх на магнітні носії. А зовнішність яка у них незвичайна!.. Та це ж цілі авангардні скульптури! Взяти б хоча торбан. Як він зроблений — це ж чистісінької води конструктивізм!

Або оті зозульки, простісінький інструмент, але на що він здатний в руках фахівця... Особливо в ансамблі професіоналів. У зозульок просто необмежені можливості, і кожен, хто їх чує, одразу починає розуміти, що ми володіємо такими скарбами музичними, які ще реалізовані тільки на початковій стадії. І здатні звучати напрочуд сучасно. Бо якось так уже наша більшість схилилася була до думки, що цими інструментами треба лише милуватися: покласти їх на поличку, пускати сльозу й казати:

— От у нас колись отаке було...

І хоча зацікавлений слухач може сприймати і стародавні автентичні звучання, однак треба дати йому можливість почути й наситити душу й оновленими, новітнішими звучаннями. Дуже добре, що є аранжувальники, і композитори, і виконавці, які творять музику для народних інструментів, але роблять це своєю мовою, новою мовою сучасних людей.

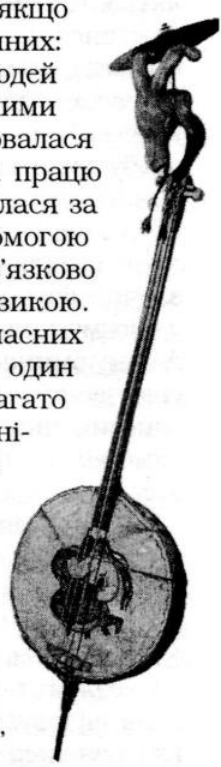
Ну скажіть, будь ласка, якби оті африканці, які створили світовий джаз, опиралися лише на свою автентику, то хіба цей би джаз прозвучав? Без сучасного тодішнього європейського інструментарію? Чи змогли б африканські безіменні раби увіковічнити свою музичну культуру так, як це зробили вихідці із Конго, які в Нью-Орлеані на Конго-сквер заходилися осучаснювати свої музичні прадавні ідеї? Ні, звісно, нічогісінько у них не вийшло, так би вони одійшли у безвість разом з тою музикою, і ніхто б, навіть жоден музикознавець не зміг би пригадати оте африканське диво.

Формування народного менталітету відбувалося впродовж безлічі віків значною мірою за допомогою музичного фольклору. Це єдина освіта й та духовна сила, яка була доступна кожному з наших предків, якою вони дуже легко користувалися, могли її вдосконалювати і водночас зростати разом із нею. Вони, неписьменні, робили дуже легко і органічно — відтворювали і примножували нашу культуру і в будні, і в свято..

Ми називаємо їх неписьменними... А як назвати отих, хто позбавив себе найголовнішого — своєї автентичної музичної культури? Дуже просто їх на-

вати можна — біороботами. І нехай хоч якими вони були суперграмотними, суперцивілізованими і навіть тотально комп'ютеризованими, і який би в них суперудосконалений побут і матеріально забезпечений рівень життя не був, їм однаково бракує найголовнішого багатства — людяності, душевності.

А наші предки володіли цим повноцінно, вони жили в пісенному світі зранку до вечора і будь-якої миті були готові творити його й сприймати. З величезною насолодою поспішали віддати музиці кожну вільну хвилину свого життя, користуючись святами, які у них були чи не кожного дня. Колись були свята присвячені місцевим божествам, місцевим звичаям. А якщо такого свята не було, то була величезна кількість свят родинних: весіль, днів народження; навіть похорони перетворювався для людей на свято, і абсолютно всі свята відбувалися за певними музичними сценаріями. Марксисти висунули тезу, що людина вдосконалювалася завдяки фізичній праці. Дурниці, це людина вдосконалювала працю завдяки тому, що працювала співаючи. Людина вдосконалювалася за допомогою музичного життя набагато більше, аніж за допомогою мускульних зусиль. Треба ще сказати, що вся фізична праця обов'язково супроводжувалася в наших предків співами або якоюсь музикою. Незмінно! І то була не така безтямна і бездумна праця, як на сучасних виробництвах. Ну скажіть на милість, десь, колись, хоча б один чоловік хоч раз заспівав, на виробництві? (Співають, це може багато хто засвідчити, але не про гайки та машини, а всупереч технізованим обставинам — про щось людське, задушевне. Оті ж самі народні пісні, в першу чергу... — *Ред.*)



Козобас майстра О. Щеглова.

В цивілізованій Франції було опубліковано дослідження етнографів про те, коли і в яких провінціях Франції на початку XX століття почав зникати автентичний французький фольклор. Інша ж географічна карта країни була присвячена розповсюдженню патефонів. І от дивовижно, що оці обидві карти розповсюдження механічного грамзапису музики і зникнення місцевого фольклору в часі і в просторі накладалися, суміщалися повністю. Люди одразу дуже легко із творців перетворювалися на споживачів музики. Функція творення музики у них відпадала. Адже щоби відтворювати записану музику, не треба було докладати ніяких зусиль душевних, варто було лише поставити голку на грамофонну платівку, — одразу тобі зазвучить, цивілізованіша, досконаліша, набагато ускладненіша і приємніша для сприйняття музика. Який же сенс співати самому, коли можна почути найдосконалішого співака у себе вдома з грамзапису? Як звичайну людину переконати, що одна-єдина нота, проспівана власним голосом, цінніша за безліч інших, почутих за допомогою механічного відтворення? Як можна переконати сучасну людину, що непевне, немайстерне, несміливе співання вголос однієї пісеньки є набагато важливіше, для морального і фізичного здоров'я, аніж найдосконаліші музичні композиції, прослухані з плеєра?

Узяти, наприклад, японців, які народний спів запроваджують у будь-які програми для вищої освіти, і щосили форсують почуття поваги, пошани і любові до набутків своєї старовини. Незважаючи на те, що в них фольклор дуже простенький порівняно до світових музичних зразків. Але він їх від інших народів відрізняє, і саме завдяки цьому японці можуть дати іншим народам щось таке, чого ті народи не мають. І навіть в царині електронних здобутків діють ті ж принципи. Японці олюднюють електроніку.

Це ж саме японці вигадали іграшку «тамагочі» — електронне втілення малятка, про яке треба піклуватися, і погляньте, як усі діти цивілізованих країн кинулися за цією іграшкою, аби мати можливість когось доглядати, когось плекати, комусь допомагати. Невипадково, що саме японці вигадали гру «караоке», де можна було сполучати здобутки «патефона» — відтворюваної звукової електроніки з власним живим голосом. Так японці зуміли навернути здобутки цивілізації на боротьбу із нею ж. І тепер по всьому світові безліч конкурсів-караоке, де люди змагаються у живому співі.

Тут ще потрібно звернути увагу на деструктивні суспільні явища, які постали в цивілізованих країнах, оці повальні ознаки деградації: наркоманія, злочинність і інші. Вони ж нехарактерні для тієї ж самої Японії, ця країна у своєму цивілізованому бутті якось оминає, уникає оці «всесвітні» тенденції. А чому оминає? Тому. що кожен японець з дитинства плекає власне свою японську душу, і плекає її у властивий японський спосіб. А не якийсь там інший, запозичений збоку, набагато кращий, але не власний. І от виявляється, що саме він і є геть не найкращим для душі, тому що для японської душі найкращим може бути тільки те, що є питомо японське.

Психологія японця буває лише японська, якщо якийсь японець запозичить чужу психологію, то він японцем уже не буде. Смішно думати, що він стане, наприклад, англосаксом або центральноєвропейським арійцем... Якщо він позбавиться японської ідентичності, то він стане ось ким — біороботом.

Чи можемо ми на співочій Україні, маючи ще й співочий ген, поставити усю колосальну віковічну музичну культуру, аби вона знову виховувала дітей, аби вона виховувала дорослих, аби вона працювала на людяність, на моральне вдосконалення громади, всього народу? Цей шлях, мені здається, один з найголовніших. З цієї точки зору — що є наш національний оркестр народних інструментів? Це є невеличкий елемент піднесення й пропагування отієї самої національної музичної культури. Чому саме елемент? Тому, що в Україні мусить бути багато таких колективів а ще більше самодіяльних оркестрів. А ще більше має бути ансамблів, а ще більше — хорів, щоби було більше особистостей, які знають, люблять, народжуються і живуть із піснею. Наш оркестр — це невеличка музична лабораторія, де досліджуються і впроваджуються нові автентичні звучання. Звучання автентичні шліфуються, збагачуються, невпинно розширюючи оркестрарій.

Тібетські монахи вдосконалюються тим, що виспівують одноголосні молитви-мантри. То в нас, українців, молитви-пісні багатоголосні, дуже розмаїті, надзвичайно досконалі, тож і треба, щоб вони служили надзвичайно досконалому зростанню особистості. А сказати точніше — досконалій системі буття.

Свого часу наш оркестр дуже багато гастролював, і ці численні гастролі не минались просто так. Там, де ми виступали, зростала кількість ансамблів, збільшувалася тяга до народних інструментів, до заохочення вивчати народну музику в школах. На підтвердження цього можу сказати, що і Мельниця-Подільська фабрика народних інструментів запрацювала на повну потужність тому, що виникла в Україні потреба саме в народних інструментах. При багатьох музичних училищах почали створюватися відділення народних інструментів, поставали там народні оркестри; це був поштовх до того, аби українська народна музика лягала в основу музичної освіти. Виробництво народних інструментів збільшувалося у Львові, Чернігові і навіть у самому Києві, нарешті, з'явилася організація «Золоті руки», яка почала виготовляти саме народні інструменти.

Можна з певністю твердити, що це наслідки того велетенського музичного буму, того величезного потягу до українських музичних інструментів, що породилися створенням одного-єдиного на всю Україну справжнього національного оркестру. Ця подія підняла не лише колективи, які вже існували або новостворювалися, але підняла і окремих музикантів на місцях, коли вони довідалися про такий оркестр, і головне, коли вони могли почути, як цей оркестр гастролював у обласних і районних центрах. Багато хто, послухавши народну інструментальну музику, одразу захотів опанувати наші новинки. А величезна кількість музикантів із професійною освітою раптом починали цікавитися екзотичними українськими інструментами, які були досить віддалені від їхньої музичної діяльності.

Чи є перспектива постання нових народних інструментів? От ми зараз спостерігаємо у футбольних фанів такі духові інструменти, де стоїть поперечна мембрана; якщо туди дмухати, то видобувається потужний «паровозний» звук. Я не здивуюся, якщо через пару років з'явиться народний інструмент, де вібратором стане така поперечна мембрана, яка має набагато більший коефіцієнт корисної дії у звуковилученні. От в народі був найпопулярніший народний інструмент, це коли на гребінець клали поперечну мембрану — цигарковий папір і видобували цікаві звуки. Євген Бобровников у деяких своїх ансамблях застосовував такий інструмент і ставив масові ансамблі виконавців. Інструмент був популярний у ті часи, коли продавався цигарковий папір для самокруток, і тоді всі творили музику на гребінцях, навіть були справжні віртуози цієї справи. В народі спрадавна грали на бересті, на березових листочках, а тепер почали грати на поліетилені, зрізаному із кульків. Аби був хороший матеріал під рукою! Євген Бобровников продовжив життя сопілки, коли з'явилися вінілові рурки й він почав робити її з вінілу. Звучала вона дуже пристойно, й довговічність її набагато більша, аніж древ'яної. Вона не мокла, не пересушувалася, вона падала і не розбивалася; навіть коли на неї сідали, наступали, а вона жила. Але по якості звуку таки трохи поступалася дерев'яній. Маючи такі неперевершені властивості, вінілова сопілка годилася для навчання дітей.

...І от коли хрущовська відлига скінчилася безповоротно, комуністи знов почали закручувать гайки, однак в цей період ідеологи чомусь на музику одразу

не звернули уваги. Це вже потім, аж у 1978 році нам було абсолютно чітко вказано, що́ нам грати, як нам грати, і коли, і про кого.

Дивно, але в той же проміжок, під кінець сімдесятих, нашими музичними діячами було зроблено не менше, аніж подвижниками духу — шістдесятниками, які докладали багато зусиль для пробудження української громади. Навколо поставали народні ансамблі, виникали майстерні й фабрики для виготовлення музичних інструментів, в музичних училищах почала ширитися національна музична ідея. Поставали не лише ансамблі й оркестри, поставали й хорові ансамблі, які консолідували величезну кількість людей; через них проходило дуже багато і молоді, і дорослих. Що таке хоровий ансамбль? От взяли вони й проспівали одну-єдину пісню: «Заповіт» Шевченка. І що сталося з оцими всіма людьми, які з'єдналися в хорі? А сталося дуже багато, у них поміняв кут бачення оточуючого світу. Або в танцювальному ансамблі зібралися непогані хлопці й дівчата і розучили танцювати гопакову танцювальну сюїту. Можливо, й вони не помітили, і навколо них ніхто не помітив, що це вже стали інші люди. Вони вже цікавилися не лише історією цього танцю, але й історією свого народу, і всім, що цю історію творило...

Виникло дуже багато оглядів-конкурсів, і навіть відбувся Всеукраїнський конкурс троїстих музик. А це 1972-й рік! Найстрашніший, коли пройшли повторні аерешти наших дисидентів. Але саме тоді було видані великі платівки в альбомі «Троїсті музики», і це видавала Москва на своєму Апрелєвському заводі. Вони собі гадали, що на Вкраїні нехай собі в цю музичку побавляться. Лишили один клапан для випускання національних емоцій. «Побавились», але не заспокоїлись, почали квітнути ще дужче і коріння пускати. Почали створюватися оркестри старовинних інструментів, середньовічних; такі оркестри сприймалися владою як екзотичні. Звичайно, дивно і дико, що свої прадавні інструменти стали нам в екзотику. Почала відроджуватися і вдосконалюватися дуже потужно ліра. Скажімо, в XIX столітті вже складалася така думка, що лірництво — це занижений жанр, порівняно до кобзарів, до бандуристів — це майже старці, майже жебраки. Така думка склалася за особливостями звучання ліри, звук у неї безперервний, журний, і пісні, які під неї співалися, були жалісливі, тому і викликали таку реакцію. Але ж треба було розглядати весь репертуар лірників, весь лірницький епос в контексті їхньої власної творчості. Ліра ж колись у Європі була улюбленим інструментом мандрівних лицарів. А лицарів не стало, і якщо хтось співає тужні пісні, то відповідно складається вже таке ставлення, як до прохачів. Але був і лірник-закличник, який будив, який нагадував історичними думами людям про героїзм минулих часів і апелював до героїчних поривань у сучасників.

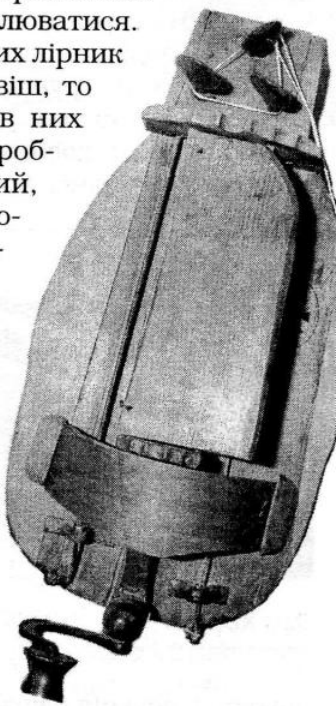
Лірник належав до того ж цеху, що й кобзар. Тут треба звернути увагу, що «кобзар» і «козак» слова майже тотожні. Кобзарі це були ті козаки, які отримали якісь поранення в бою, хто осліп у неволі, і вони, старі й немічні співаки, усім своїм виглядом промовляли:

— Ось подивіться, я фізично, немічний, а не піддався, я співаю, бо дух мій незламний. Ось дивіться на мене, молоді, — й набирайтеся мого духу!

І цих людей любили, поважали, берегли. Застерігали од напасті.

Ліра — музичний інструмент простий у використанні й нескладний, аби на ньому навчитися грати, і дуже зручний, аби застосувати його будь-якому співакові. Це єдиний струнний інструмент, який дає нескінченний, безперервний звук. Первісний нутряний звук, дуже густий, фоногенічний звук, який пробуджує надзвичайно глибокі резонанси в душі слухача.

Історія ліри простежується десь із XI століття, називали її ще реля, ріла. Була дуже розповсюджена в Західній Європі, грали на ній всесвітньо відомі виконавці, наприклад, лірник-француз Відорт (XVIII ст.). У Франції це був національний музичний інструмент, але поставали нові інструменти в цивілізованій країні, які повністю відтіснили цей первісний і доволі простий, як на просвіщенну епоху, інструмент... А в нас вона все-таки трималася. Слава Богу, що не занепала і почала поволі вдосконалюватися. Якщо колись вона мала лише дві струни, і на одній із них лірник міг змінювати мелодію за допомогою відповідних клавіш, то тепер уже ліри роблять трьохструнні, резонатори в них набагато досконаліші, тут застосовується досвід виробництва віолончелей, звук став набагато потужніший, багатший, впливовіший. Третю струну називають порізному, наприклад, «прима». Ничипір Михайлович Лупич зробив нам таку ліру, де можна змінювати не лише голосову струну, а ще й можна було міняти тон і на бурдонах.



Колісна ліра XVIII ст.

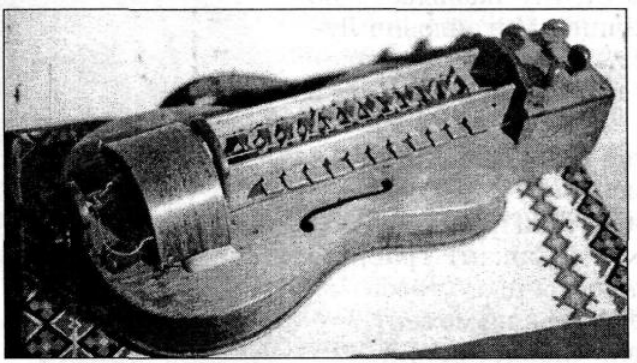
Тобто ліра настроюється в одній тональності, а натисканням додаткових клавіш можна було змінювати тональність. Раніше ми брали дві ліри й настроювали їх в різних тональностях, і музикант грав, беручи до рук то одну, то іншу. Але для цього треба було зупиняти безперервність звучання; на момент перестановки інструментів оцей славнозвісний безперервний звук мусив увірватися, що є принциповим порушенням гри на лірі. А вдосконалена ліра Ничипора Лупича саме і давала можливість цього не робити.

Всі вдосконалення українських народних інструментів викликали побоювання, що це є порушення їхньої автентики. Дехто вважає, що краще інструмент повернути на прадавній стрій і прадавнє звучання. Я вважаю, якщо ми поліпшуємо звучання, не змінюючи кардинальних його засад, то ми на вірному шляху, — ми ж не перетворюємо ліру на віолончель!.. Якщо ми починаємо первісну ліру вдосконалювати, то в чому ж проблема? Адже ніхто не забороняє сучасному лірнику на вдосконаленій лірі грати саме так, як на лірі первинній.

Якщо вже пильніше придивитися, то ліра, що побутувала на початку XX століття, не була тією, яка використовувалась в XIX столітті. Адже для виготовлення її застосувалися інші матеріали, інше дерево, та й струни інші. А це вже принципово інше звучання — адже колись струни були жилаві. Вони були

зовсім іншої якості, наприклад, сучасні жилаві струни виготовляються із мавп'ячих кишок. Ну де міг лірник XVIII чи XIX століття взяти таку струну? Не кажучи вже про дерево, про сучасні лаки, про інший клей. Змінилася вже й сама корба. Докорінно. Наприклад, Ничипір Лупич посадив корбу на підшипник, — погіршилася від того ліра чи ні? Звук став лише усталенішим. Цей прогрес, застосування підшипника — це погіршення якості чи ні? Зрештою, якщо хтось проти підшипника, то вийми його й постав туди якусь прокладку; якщо ти вважаєш, що металеві струни не автентичні, зніми їх. Якщо ти вважаєш, що мавп'ячі струни псують виконання, то постав струни з баранячих кишок.

Всі сучасні музичні інструменти надто відрізняються від своїх прадавніх прототипів. Ви б воліли почути зараз гру на первісній скрипці? А чому б і ні? Перетягніть струни, поміняйте смичок, і вперед! Прогрес нам дає і інші дивовижні несподівані повороти. Зараз з'явилися нейлонові струни, дуже якісні, ніби ближчі до струн кишкових, популярні вони стали на гітарах і дуже багато гітаристів ставлять їх комбіновано: три струни нейлонові і три струни металеві, чим досягають різноманітності звуковідтворення. Старовинні майстри, які колись робили скрипки, проектували й створювали їх під жилаві струни, принципово вони на них розраховували, і вся скрипка була налаштована саме на такі вібрації, — ну не на сучасний же «томастік», чи на якісь «суперканітелі». А ще жоден скрипаль і жоден музичний теоретик не висунув гасло: «Назад, до Страдіварі!» Якби Страдіварі, Аматі, Гварнері почули свої скрипки з сучасними струнах, то гадаю, для цих митців-майстрів то було б величезне щастя! Отже, помінялося все! Але, як доводить реакція слухачів і реакція музикознавців, — помінялося лише в кращий бік. Навіть камертон настройки весь час підвищується, і вже становить подекуди 444 герц, а не стандартних 440.



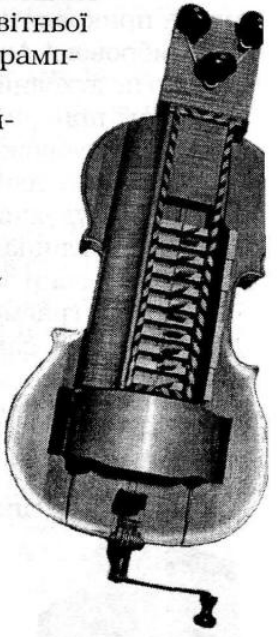
Ліра XIX ст.

Людський тонус змінився. Змінилися люди. І характер їхнього сприйняття вже зовсім інший. Тонус змінився тому, що навіть артеріальний тиск в людини міняється. Наші предки не знали, що таке гіпертонія, то тепер це стала хвороба нашого часу. Адже все це супроводжується змінами психологічного стану людини. А той шалений інформативний потік, який буквально пронизує кожну людину, чи міняє він, зрештою, психологію сприйняття і музики?

Чи можна врятувати людину од музичної навали? До речі, доволі досконалої. От спробуйте в сучасному місті віднайти де-небудь такий закуточок, аби туди не проникала крізь стіни, бодай крізь підлогу, або із сусіднього будинку, або із автомобіля якась мелодійка. Спробуйте побути в позамузичній тиші зараз! І все

це відбувається не просто абияк. Все міняється, і це результат діяльності всіх людей, всього людства.

Ничипір Лупич почав міняти ліру після 1969 року. Одразу, як постав наш оркестр, нам була потрібна ліра оркестрова, бо оркестрового виконання первісна ліра до того не знала взагалі. Оцей злам 1969—70 років можна назвати рубіконом в історії української інструментальної музики і музики світової. Можна це ще назвати початком новітньої української інструментальної музики або можна назвати трампліном, каталізатором, ескалацією нової музичної якості.



Ліра конструкції С. Снігірьова.

І тут справі прислужилося те, що ми з Ничипором Михайловичем породичалися. Ми безперервно говорили про музику і про народні інструменти, і про можливості їхні, і про нові потреби, які щоразу виникають в оркестрі, що невпинно розширює свої можливості. Він щось вивчав, досліджував, щось брав од невпинного прослуховування нашого оркестру і видобував із свого фантастичного уміння й майстрових навичок саме такі, які допомагали йому переусвідомити традиційні потреби, традиційні звучання. Зробивши незліченну кількість смичкових інструментів, він справедливо вважав, що ліра є й мусить бути продовженням власне смичкових інструментів. Він прагнув використати їхню спорідненість. Це ж він застосував такий перемикач, який міг вимкнути один із бурдонів: піднімається — раз! — і струна уже піднялася й не торкається корби, і вона вже вилучена з музичної гри. Сучасна музика дуже динамічна, весь час змінюється, переливається. Як зробити так, щоб не вилучати ліру з гри і в той же час дати їй можливість існувати в невпинних оркестрових варіаціях? Ще й до Лупича були спроби вдосконалення ліри. Це робив видатний музичний майстер Скляр Іван Михайлович, він змайстрував ліру з ладами, де можна було натиснути пальцями на струну й міняти довжину резонуючої частини вже не клавішою, а за допомогою пальців. А дехто з майстрів робив так, що це були і не клавіші, а щось на зразок баянних кнопок.

В оркестрі ліра є потужним музичним тлом. На ній можна виконати нехитру сольну партію, одначе вона знову ж таки мусить повертатися до свого прадавнього призначення: безперервного монотонного, одноманітного звуку — таке тло дуже допомагає оркестрові, додає кожній оркестровій групі обертонів. Є взагалі великий прогрес саме у використанні оркестрової ліри. І є вже в Україні музикант, хто яскраво використовує її як сольний інструмент. Це соліст Чернігівської філармонії Василь Нечепа. Він використовує ліру як сучасний інструмент на сучасному етапі музичних завдань, і дуже збільшує цим її можливості.

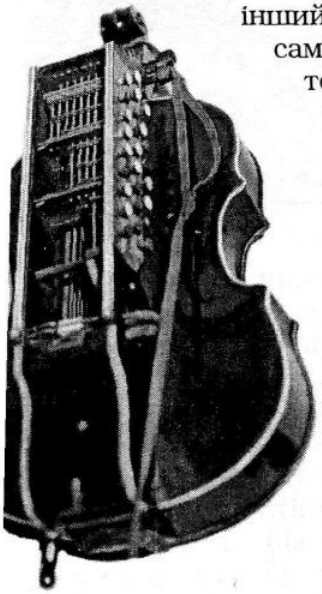
Забігаючи трохи наперед, скажу, що коли я працював у оркестрі народних інструментів радіо, то написав твір для ліри з оркестром, який так і називається «Ліра». Він створений вже, звісна річ, для вдосконаленої ліри. Коли б ми

для оркестру захотіли скопіювати стародавню ліру, то в нас нічого б не вийшло, адже у нас зовсім інший склад і зовсім інша кількість музичних груп. І аудиторія ж у нас інша, розрахована не на десять-двадцять чоловік, а на півтисячі, на тисячу, а бували навіть більші концертні майданчики.

Кожен народний музикант ладнав власний інструмент на свій лад. І важливо не так те, як він строїв його, а важливо, як він виконував. Він обов'язково мусив прикрасити кожну свою ноту! Розцяцькувати її, вона не повинна бути безтембровою! Академічні виконавці прикрашують ноту за рахунок вібрації. А якщо це духовий інструмент, то за рахунок артикуляції, дихання. А народний музикант прикрашає її мелізмом, чи глісандо, чи форшлагами, і тоді виникає оте диво дивовижне, яке ми називаємо словом барвистість. А ми, українці, це надзвичайно любимо, візьмемо, наприклад, здобутки малярства наших народних художників, то ми побачимо, як вони прикрашають свою картину, вони ж не залишають там порожнього тла — якщо в них є блакитне небо, то по цьому небу вони запустять безліч візерунків.

Коли ми граємо, нам кажуть: «Яка ж у вас яскрава палітра». А цій палітрі додають барв саме оці непомітні детальки. І те, що ми зараз в оркестрі використовуємо дуже багато різноманітних народних засобів гри, дає нам підстави зауважити ось що:

— Наш оркестр українських народних інструментів має набагато ширший діапазон звучань і можливостей, аніж будь-який інший, включаючи й симфонічний. Наш оркестр багатший саме своїм тембральним забарвленням і можливостями оце тембральне забарвлення міняти. Це твердження досить легко довести, адже ми ж усі знаємо склад симфонічного оркестру і знаємо склад оркестру народних інструментів. Якщо в більшості творів у нас звучать десятки тембрів, то цього не можна сказати про симфонічний оркестр, де є усталені групи. І якщо ми граємо деякі твори із симфонічного репертуару, ті, які базуються на народному мелосі, то якщо порівняти наше звучання із симфонічним оркестром, — то складається враження, що композитори писали для симфонічного оркестру, а чули в душі інше звучання — звучання інструментів народних. І тому в симфонічному оркестрі лише позначаються ті народні елементи, які він виконати не може. І навіть якщо симфонічний оркестр запроваджує народні звучання, однак оркестр нездатний підійти до суті народного виконання. І народна манера гри однаково в симфонічному оркестрі реалізуються штучно і навіть збіднено.



Ліра конструкції І. Скляра.

Дуже часто симфонічні оркестри вдаються до імітації. Ріжок, наприклад, імітується гобоєм, ліра — скрипкою. Скрипка грає квінту, здається, що це ліра, але насправді ж це геть не так. Якщо ми граємо саме таку симфонічну музику, то вона набагато краще

звучить, аніж у симфонічному оркестрі. Яскравий приклад — «Угорські танці» Брамса, написані для симфонічного оркестру. Коли ми деякі з танців переклали для нашого оркестру, і в них зазвучали цимбали, то врешті виявилася справжня суть цих творів, бо нам не довелося вдавалися до імітації звучання цимбалів. Вони зазвучали природно, як вся угорська народна музика, де такі звучання легкі та органічні. Бо мадярська народна музика спорідненіша з українським народним інструментарієм більше, аніж з інструментами симфонічними. От вам і Брамс!

Багато світових композиторів у своїй музиці спиралися саме на ті власні давні народні голоси, які в душі цих композиторів бриніли. А куди ж ти подінешся від своїх мелодій, які закладені тобі в генах? Як же ти позбудешся своєї народності? Та які б ти рафіновані загальноєвропейські твори не писав, однаково вони будуть забарвлені національно. Хто краще за нас зіграє таку музику? Нам не треба вдаватися до імітацій саме в таких музичних творах. Адже народність усім велетням світової класики давала можливість вирізнитись один від одного й піднятися до світових висот. Вони брали розмаїття музичних тем і мелодій саме від свого народу, і саме цим вони були цікаві для інших європейських народів. Саме це їх піднімало і давало їм натхнення, це була їхня база творення.

Так було завжди і так воно є й зараз, і в сучасній музиці, і навіть в естрадній, і в рóковій. Візьміть, наприклад, славнозвісний ансамбль «Бітлз», який перевершив усю світову популярну музику. Вони здобули світову славу за допомогою використання забутих народних пісень. Навіть отримали орден «Почесного легіону» за популяризацію у світі англійської народної пісні. А вони ж популяризували і шотландські, і уельські та навіть деякі бразильські музичні теми використовували.

Справжні композитори фольклор підняли до такої висоти, що тепер на рівні симфонічної музики він сприймається як класика, але дуже оригінальна, дуже колоритна і надзвичайно приваблива. Яскравим прикладом є сучасний аргентинський композитор П'яцолла. Весь світ грає його твори — і то лише танго! Окрім танго він нічого не писав, якщо робив симфонію, то це симфонія — танго, концерт для якогось інструмента з оркестром, — теж танго, все в стилі танго, в стилі своєї народної аргентинської музики. Танго захопило весь світ в середині 20-х років XX століття. Але до того цей надзвичайно модний танець існував у надрах народної музики, народного танцю, і це така багатюща платформа, такий багатющий фундамент, який не заважає творити найвитонченіший світовий симфонізм.

Одним словом, ми могли б багато виконувати музики народної, яка написана для симфонічних оркестрів, але останнім часом ми цього не робимо, бо це не наш шлях. Не таке завдання стоїть перед нашим оркестром, це не наша мета — виконувати західноєвропейську класику. Можливо на перших етапах існування оркестру народних інструментів нам такі твори були необхідні для того, аби показати всьому світові, що, наприклад, найскладніші завдання, які стояли перед західноєвропейською симфонічною музикою, ми дуже легко вирішуємо. Це була така ідея, і на першому етапі існування оркестру вона спрацювала блискуче. Всі музичні критики побачили, що ми це робимо досконало.

Зараз ми граємо твори українських композиторів світової величини, музика яких набагато ближча за своїм характером і духом, колоритом до нашого оркестру.

Українські композитори, які беруться до використання народних тем у своїй творчості, намагаються підкреслити якомога більше саме оці елементи, ускладнити їх, урізноманітнити. І от у таких творах нашим музикантам є що продемонструвати і показати витонченим знавцям — свою найвищу віртуозність.

Публіці нам уже доводити нічого. Ми собі хочемо довести ось що: для нас є великою метою передача через народні музичні інструменти глибинних психологічних станів, внутрішніх переживань. Переважно українська інструментальна музика яскрава, різноманітна, і має оптимістичний, життєствердкуючий характер. Отож нам немає потреби показувати саму по собі віртуозність, адже вона в характері самої музики. Інша справа — відтворення емоційно-психологічного стану. Тут є над чим працювати. Ми ввели в репертуар дуже багато таких творів, які стали еталонними. Я їх іноді називаю й інакше — візитними картками. Це такі, що якщо їх захоче зіграти якийсь інший оркестр, то він просто цього не зможе зробити ніколи. Бо, наприклад, не вистачить йому музичного колориту. Хоч би й той же самий знакомитий гопак! Музична тема дуже відома, і грають його усі оркестри. Але в тому аранжуванні, в якому він існує в нашому оркестрі, його не заграє жоден колектив. Або той же «Запорізький марш». Адже наш оркестр володіє унікальним, надто розширеним звучанням, а також побільшеними можливостями звучань і звукопоєднань, які не підвладні жодному оркестру у світі — саме вони складають неповторність нашого оркестру, в чому нас ніхто не перевтне. І саме цим ми впливаємо на слухача, цим ми його «розбещуємо», так його вдосконалюємо, що досвідченому меломанові після нашого суголосся важкувато одразу піти слухати якийсь інший оркестр. Звуки нашого оркестру неперевершені; в прямому й переносному значенні цього слова — вони нечувані. Їх ніхто не зможе почути в жодному оркестрі. Завдяки цьому ми створили неповторну ауру навкруги нашого оркестру. Ми її не лише підтримуємо, але й ще вдосконалюємо, бо саме вона є найорганічнішою для відтворення висококласної української інструментальної музики, і ті взірцеві тектси, які були створені, переконали усіх, що ми на вірнім шляху.

А на початку існували різні бачення майбутнього оркестру, різні уявлення про звучання великої кількості музичних інструментів, об'єднаних в оркестровій грі. Однак виконання нами великої кількості творів переконало в доцільності нашої концепції й потроху позбавило наших опонентів будь-яких аргументів. Це означає, що за ці роки стабілізувався наш колектив і стабілізувалася ідея найускладенішого і найдосконалішого інтсрументального звучання. Воно виробилося, постало класичне, хрестоматійне, дуже органічне, настільки неповторне, що відмінне від будь-якого іншого на Землі. І його навіть не можна порівняти чи сплутати із якимось іншим, — ні із симфонічним, ні з духовим, ні з естрадним, ні з естрадно-симфонічним, ні тим паче з оркестром російських народних інструментів. Це те, чого ми домагалися, що є і мусить бути у звучаннях найскладнішої інструментальної музики — оригінальність і неповторність. Наш оркестр весь час готує підґрунтя для свого наступного

зростання. Під впливом існування нашого оркестру почали створюватися в музичних училищах класи українських народних інструментів. Аби талановиті діти змогли опановувати їх, аби поповнювати шереги бійців для майбутніх історичних музичних воєн! Ну, скажімо, в Харкові, зросійщеному місті, де раніше сама ідея заснування українського народного оркестру була б абсурдною, так от там уже є два подібні оркестри, вони, правда, самодіяльні, але хто ж винен, що ці оркестри держава не може взяти на утримання, аби вони могли професійно зростати й залучити професійних музикантів? Керівники цих оркестрів дуже часті наші гості, і ми їм допомагаємо, чим можемо: передаємо репертуар, партитури, не тримаємо перед ними аніяких виконавських секретів — все, що маємо, одразу стає їхніми набутками і здобутками.

Збільшується ареал, збільшується кількість людей, залучених до сфери української народної музики, національної музичної ідеї. Збільшується кількість музикантів, зростає народний інструментарій в Україні, тобто збільшується багатоголосся, збільшується потужність нашої музики. Деякі музиканти з нашого оркестру зараз працюють в інших оркестрових колективах. Це нормальне явище, плинність кадрів — закономірний процес, але ми свої ряди поповнюємо лише за рахунок молодих виконавців, випускників консерваторії. Чому це так? Тому, що ми потребуємо ентузіастів, людей молодих, запальних, готових до пошуку. Оркестр і починався з молоді, і ми прагнемо приросту саме молодої сили.

Наша музика надзвичайно яскрава і дуже приваблива для балету, вона легко відтворюється в танцювальних композиціях, бо наче видима, дає великі можливості для сюжетного розвитку, для драматургії, аби її потім унаочнити в танцювальному колективі. Треба сказати, що цією особливістю ми часто користуємося. Ми навіть створили цілу театральну програму, де геніальний декламатор Анатолій Паламаренко читає композицію Остапа Вишні «Ярмарок», а ми — акомпануємо. Це правильно й доречно, бо багато народної музики гралося саме на ярмарках. Наприклад, вертепне дійство, — ці театрики по ярмарках гастролювали з музичним супроводом. Під художнє слово можна підкласти музику. Але вона буває доречна чи недоречна, а от у витворі Остапа Вишні є повна суголосність читецького тексту і музичного супроводу на народних інструментах. Музика може бути ілюстративною, може бути контрапунктичною, але бажано, щоби характер її і зміст збігався з літературним задумом. Як вокальна сольна партія зливається з акомпанементом, так і виступ Паламаренка органічно сплітається з нашим супроводом. Ми домоглися повної взаємодії двох компонентів: декламації та оркестрової гри. Для мене така робота була незвична, це ж не те, що зробити аранжування чи розписати партитуру. Під художнє слово музику підкладати не так і просто. Я взяв текст, уважно вчитувався й міркував, де, до якого епізоду, абзацу, яка може бути відповідна музична фраза. Можна було б написати спеціальну музику до «Ярмарку», але народна музика більш колоритна, більш природна. Уявімо епізод про лірника, який співає молитву, то тут сам Бог велів поставити уривок з «Ліри», яка вібрує з інтонаціями цього персонажа. Ми пишаємося з того, що із такого видатного актора, як Паламаренко, ми ще й зробили співака! Йому

довелося звернутися не лише до мелодекламації, але й до співу. Треба сказати, що наш оркестр вдається до акторської гри і під час виконання всіх власних номерів, позаяк ми оркестр народний, чи з офіційним званням, чи без нього — всі в нашому оркестрі народні артисти!.. Ми не сидимо, як засушені мумії, на стільцях, втупившись у пюпітри. От у симфонічному оркестрі: що б там не грали, а музиканти зберігають однаковий вираз обличчя, тобто характер музики нічого не міняє ні в їхній поставі, ні в зовнішньому вигляді.

У свою чергу наш колектив вдається до акторської гри і під час виконання оркестрових номерів.

Народна музика допомагає розкритися музикантові, вона спонукає до зміни настроїв у всіх виконавців, це все в традиції троїстих музик. Ну як же музикантові не «підіграти» своїй музиці, наприклад, коли ми виконуємо гопак? Це ж тільки поглянути на наш оркестр: усі музиканти «підтанцьовують» обличчями, танцюють поставами, здається, ще мить і весь оркестр зірвіться в танок. Цей артистизм заохочує слухацьку увагу й слухацьку активність, що також глибоко закладено в традиціях української інструментальної музики, і ці традиції треба підживлювати. Особливо це стосується тих музикантів, які під час виконання жанрових сценок музичних виходять на авансцену й вдаються до ансамблевої гри. Чи можна назвати це пантомімою?

Певно, що так, хоча пантоміма складає окремий жанр.

Музика це тонка матерія, тут навіть пауза промовиста, вона, закладена в партитурі, може бути виразнішою за звук! Як, з яким внутрішнім станом виявляють музику музиканти? Од цього багато залежить, адже вона апелює до тих прадавніх часів, коли людина ще не користувалася мовою, а вдавалася до вигуків, до інтонацій. Багато мовознавців схиляються до думки, що людина спочатку навчилася інтонувати звуконаслідування, висловлювати свої емоції й побажання в інтонаційний спосіб, музичний по своїй природі. Людина у своєму розвитку спочатку навчилася «співати», а потім членувати окремі звуки на фонеми й складати із них слова, і в цьому нема нічого дивного, ще й досі людство зберегло багато мов, де саме музикальність містить у собі предметне значення. Взяти китайську мову, так там один і той же звук, сказаний в іншій тональності, має протилежне значення. Те ж саме слово у написанні, щодо вимови може мати багато значень, якщо в ньому інтонується на чотири ноти кожна голосна літера. А тепер ми повертаємо звучання нашої мови на оркестрове інтонування. І чесно кажучи, ефект дуже й дуже позитивний. Часто в українському селі можна було знайти людину, про яку кажуть: «говорить, як співає». Людина в буденній розмові слова просто так не вимовляє, а намагається будувати речення за законами музики. Власне з цього постала українська проза, згадати хоча б «Народні оповідання» Марка Вовчка, де інтонація така могутня, що навіть присутня в друкованих словах. Недарма ж українська мова має у своїй граматиці закон вокалізму — чергування голосних і приголосних звуків, варіабельність заміни голосних на приголосні там, де цього потребує музикальність вимови, а ще — спрощення груп приголосних, повноголосся і т. д.

А специфічна мова музи́к? Раніше цех кобзарів і лірників користувався своєю так званою «либійською» мовою. Для спілкування майстрів поміж собою,

цехового спілкування, щоб їх ніхто сторонній не міг зрозуміти. Бо кобзарі і лірники змушені були вести напівконспіративне життя в Україні.

Чому музикознавці не взялися досліджувати такий феномен, як либійська мова? Серед них побутує думка, що це щось занижене і майже вульгарне — оця мова, яка перейшла в сучасний музичний жаргон. А між іншим, на цій темі «закопана» не одна докторська дисертація для музикознавців. Адже серед інших народів яка каста, суспільна група створювала свою окремішню мову? Лише каста жерців. Тут можна, очевидно, простежити витоки либійської мови од таємної мови і таємних знань волхвів, також повністю витіснених із побуту. Хто перейняв їхні функції?

Зрештою, нещодавно й народна українська музика теж трактувалася як занижений жанр. Слава Богу, що існування Національного оркестру народних інструментів України цю думку скасувало повністю.

Багато народів вдається до специфічної музичної символічної мови, наприклад, для передача інформації на далекі відстані за допомогою тамтамів. В Андах є племена, які спілкуються за допомогою свисту. Інтонуючи його, вони надсилають доволі складні повідомлення. І пересвистуючись од села до села, що одмежовані гірськими проваллями, передають інформацію на значні відстані.

У нас це існує і дотепер. Трембітарі перемовляються поміж собою з гори на гору й передають найрізноманітніші новини. Вівчарі розкидані по полонинах, а іноді треба швидко повідомити, якщо щось трапилося. Телеграфу тоді не було, та й зараз там його нема. Який вівчар зараз може собі дозволити стільниковий телефон? От і користуються дотепер трембітою. Є особливі типи награвань, які закликають людей до певних дій і подій. Одне діло — скликати друзів і родичів на весілля, а інша річ — скликати людей на похорон. Трембіта моментально розносить усі новини і дозволяє спілкуватися між собою одразу багатьом людям, гуртуючи їх навколо якоїсь події.

У нашому оркестрі трембіта теж широко використовується, але ми вдаємося лише до трембітання, які стосуються великого свята. Урочисті, закличні, радісні награвання.

У нас є кілька трембіт. І в народі вони зустрічаються різних типів: короткі й товсті з широким горлом, а є довгі й вузькі. Взагалі, чим довша трембіта, тим більше вона має обертонів. А це дуже важливо для натурального звукоряду. Довша має міцніший, стабільніший, стійкіший звук. Це сама природа змусила колись дуже давніх наших пращурів винаходити такий інструмент далекого засягу дії. І хоча в Карпатах допомагає звучанню й відлуння бескидів, однак гуцули намагалися видобути звуки якомога потужніші.

Довбається трембіта із розколотого стовбура ялиці. Є така порода дерева, яка так і називається: музична ялина. Труба видовбується ізсередини, а потім знову складаються дві половинки й обтягуються берестою.

Кожна трембіта має свою індивідуальну душу (своєрідний спектр почуттів), і з багатьох ми для оркестру підібрали саме таку, яка була б суголосніша до звучань інших оркестрових груп.

Є в нас козацька труба і козацька сурма. Труба відрізняється від сурми тим, що сурма має подвійну тростину, а в трубі козацькій амбушур зовсім інший — трубний. І звук видобувається через мундштук губами. Козацька труба виго-

товляється з монолітного бруска, з якого точиться конус, а потім висвердлюється конічний отвір, і вже потім вручну вправними різаками підганяється до правильного звучання. Звісно, дерев'яна труба краща, аніж металева. Адже досвід її виготовлення існує впродовж багатьох тисяч років. А ковальський досвід набагато коротший. Коли ковалі досягли такої вправності, що могли зробити трубу металеву, відтоді історія труби докорінно змінилася. Звісно, металева труба потужніше звучить. Але дерев'яна — має неповторні мелодійні обертони. У неї звук не гучний, а ліричний, в душу проникає лагідніше, аніж мідний поклик труби, який практично є наказовим. Окрім звичайної сурми в нас є альтова сурма та басова сурма — ці різновиди сурм, разом складають органічний ансамбль.

Утворення оркестру українських національних інструментів не мало аналогів у музичній світовій практиці, бо поєднати таку кількість інструментів ще не вдавалося нікому. Щоб здійснити це, треба було дуже багато часу. А ми це зробили в рекордний термін — менше аніж за півроку. До того ж, це робилося в процесі набування і підготування величезної програми теж до того раніше не знаних музичних творів. Для нас це був великий ризик. Але сьогоднішньому слухачеві байдужі твої проблеми, він вимагає чистих, злагоджених і коректних звуків та найшляхетніших їхніх поєднань. Він хоче слухати музику, яка створена за всіма канонами виконавської майстерності, й хоче, щоб це був найвищий рівень.

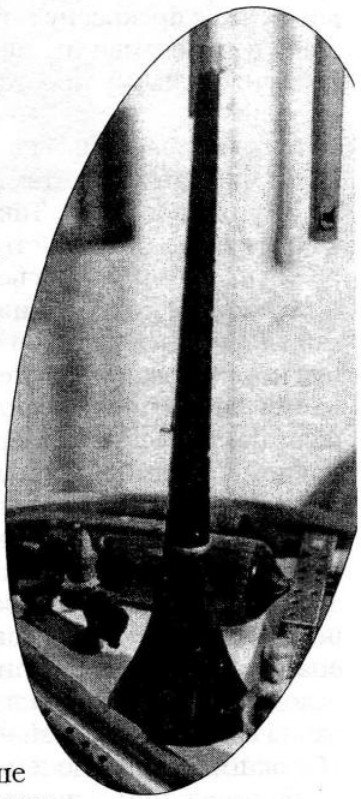
Оцей самий ризик, як не дивно, надавав наснаги нашим музи́кам. Усі вони розуміли, що змагаються з долею, — несправедливою долею українських народних інструментів. І тому щосили прагнули одвоювати в долі програні музичні обшири, і це вони зробили.

Калинова душа Дмитра Демінчука

Наш сопілкар Демінчук Дмитро зробив сопілку, яка й досі є інструментом неперевершеного рівня. В українському народі творилися мільйони сопілок, але я вважаю, що зробити сопілку довершеніш технічно вже неможливо. Тепер лишилося її вдосконалювати лише виконавською майстерністю. А що означає еталонна сопілка? Це означає, що її можна робити на конвеєрі, бо вона усталена за розміром, за діаметром, за довжиною, за товщиною, за отворами, і що важливо — за строєм. Але найголовніше, що винайшов і втілив у життя Демінчук, — це усталену

аплікатуру. Його сопілка має повну хроматичну аплікатуру, і на ній можна грати, як на інструменті вже давно вдосконаленому, наприклад, кларнеті, гобої, трубі. От лише такою аплікатурою візьмеш ноту «ля», а не інакшою. Це дуже полегшило й виконавську майстерність, тобто — музикант міг досягнути вищого виконавчого класу на сопілці легше, ніж був здатен це зробити дотепер. Віртуоз Євген Бобровников міг взяти будь-яку ноту, але різними способами; цей же новий інструмент стабілізував звуковилучення і, що цікаво, спростив його.

Козацька сурма майстра Д. Демінчука.



Народна сопілка мала п'ять, шість отворів і не могла надати необхідних виконавських можливостей музиканту. До Демінчука був Скляр, який теж перейнявся цією проблемою, багато чого зробив у цій галузі, він перший створив квартет сопілок. Але революційний крок в удосконаленні сопілки зробив все ж таки Демінчук — вона стала еталонною.

Новостворена десятиотвірна сопілка піднесла сопілкарство на новий, якісно вищий рівень. Демінчук зробив досконалу зброю для музичних воєн, вдосконалив найпопулярніший у народі підклас музичної зброї — сопілочку! Чи одержав Демінчук який небудь орден? Адже він за короткий час удосконалив і підніс на сучасний рівень те, що багато сотень років не удосконалювалося. Він навіть не має ніякого почесного звання. Хоча велика кількість музикантів, які носять звання заслужених і т. п., не зробили й тисячну долю того, що зробив для культури Демінчук. А чому це так? Демінчук ідеально пристосований до музики, до музичних проблем, і саме тому здобутки, які він зробив для свого народу, лишилися непоміченими. Повноцінна хроматизована сопілка імені Демінчука! Ось його нагорода, ось його титули і ось його почесна грамота на віки віків!

Демінчук зробив хроматизовану сопілку не лише приму, але й альт, тенор і сопілку-бас — усі з усталеним тотожним пальцюванням. Це означає, що на всіх чотирьох різновидах сопілки можна грати однаково. Чого не скажеш про попередні інструменти. Якщо ти навчився грати на сопілці-примі, то ти можеш тепер заграти й на будь-якій іншій з квартету сопілок і продемонструвати свою віртуозність. Вдосконалившись на басі, ти можеш потім скористатися цим досвідом, граючи на альті. І досвід, здобутий на альтовому виконанні, ти можеш перенести на приму. Тобто ти здобуваєш цілий сопілковий світ. Завдяки цьому у нас виник ансамбль сопілкарів, перший професійний оркестровий ансамбль. Це дозволило урізноманітнити репертуар оркестру і виконувати значно складніші твори.

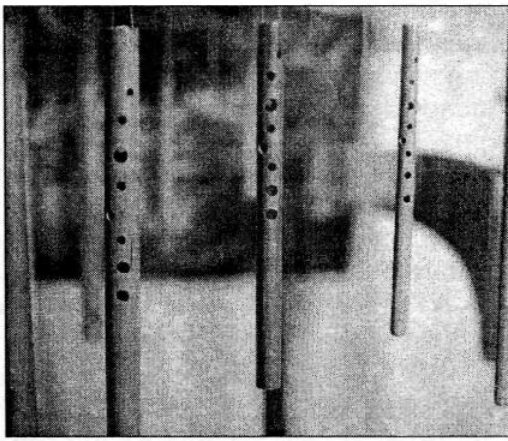
Так постали можливості всезагального музичного виховання за допомогою сопілки. І такі прецеденти в Україні є. Найпопулярніший у світі і в Україні інструмент може стати найпопулярнішим в царині шкільного виховання. Здобутки Демінчука пішли у світ. Ми вже маємо в Немирові середньоосвітню школу імені М. В. Лисенка, де усі школярі грають на сопілках. Уся музична освіта — уроки музики чи співів — опираються на сопілку. І кожен школярик може собі придбати сопілочку, адже це найдешевший інструмент. Вся ця школа звучить величезним бджолиним роєм. І яка радість батькам, учителям і всім дітям, коли вони чують, як оживає нечуваний в історії людства величезний оркестр, який може грати узгоджено й прекрасно. А чому? А тому, що Демінчук дав їм таку прекрасну можливість і відкрив перспективу для всієї України, яка з цієї перспективи ще не користається, бо Міністерство освіти України ще не побачило в цьому простенькому інструменті колосальні виховні й педагогічні можливості.

Мельниця-Подільська майстерня випускала сопілки наймасовішими тиражами, цілими квартетами. Розкуповувалися ці тиражі моментально, бо потреба була всезагальна. Так чудово: купив собі дерев'яну сопілочку, і враз твоя душа здобула можливість самовиразитися. Ти можеш грати для себе, грати для родичів, друзів, для усього світу! Аби було бажання набувати майстерності, притаманної колись в нашому народі майже кожній людині. Гадаю, що така можливість повернеться знову. І тут заслуга є й нашого оркестру. Якби Демінчук не працював у нас, не перейнявся загальними проблемами, то невідомо, чи він міг би так швидко зробити свій музичний еталонний винахід. Адже колись, коли наш колектив створювався, я відшукав Демінчука в Буковинському народному ансамблі. І ця людина проторила шлях для піднесення, озвучення української душі. Аби лишень та душа мала можливість і бажання досягати небачених висот за допомогою музичного інструмента. Ніщо так не захоплює людську душу, як прекрасна музика. І пробуджена, зворушена душа може легко збільшувати свої можливості і свої здобутки в будь-якій іншій царині, будь-якій іншій галузі людської діяльності. Якого б фаху людина не мала, якщо вона опанує найпростішу музичну освіту, то вона вже у своїй діяльності професійній теж докорінно зміниться. Особливо це стосується наших діточок і нашої молоді, які ніяк не можуть знайти своїй душі притулку чи застосовування на благо собі і ближнім. Музика допоможе їм духовно сформуватися.

Демінчук принципово змінив інструмент, який налічує кілька тисяч років історії. Здавалося, ну що тут такого? До шести отворів на сопілці додав ще чотири. Але цей винахід додав імпульс розвитку музично-духовному життю цілої нації. Та й цілому світу. Адже сопілка є в кожного народу, в кожнісінького. І кожний народ на Землі може тепер значно поліпшити свою духовну структуру в музиці. В народній музиці — то це вже напевне.

Для нашого оркестру Дмитро Демінчук зробив справжню міхову козу. Але козу не просту, а вдосконалену. Якість звучання в неї набагато вища від усіх попередніх. На цій козі теж два бурдони і головна цівка, на якій грають мелодію. Демінчук робить і козацькі сурми, бо це той рідкісний випадок у музиці, коли професійний майстер і теоретик, і винахідник, ще й добрий музикант.

Чи є в нас навчальний заклад, який би виховував музичних майстрів, реставраторів музичних інструментів або бодай настроювачів? Звідкіля ж беруться в Україні ці талановиті люди?.. Самоплодом — ось звідки і як. Ще до таких майстрів-універсалів треба віднести й Івана Миколайчука, який окрім того, що зробив бубон, бухало, козацьку сурму, козобас, так він ще й зробив басову сопілку. А згодом у нього майстерність виготовлення інструментів узяла гору, і він одійшов од музики як виконавець. Бо в один чобіт дві ноги не всунеш. І людина мусить вибирати, особливо фахівець, на чóму сконцентрувати свої зусилля і чомý присвятити своє життя.



Сопілки Д. Демінчука.

Як тут не згадати видатного виконавця Георгія Агратіну? Хто йому дав таке значуще прізвище? В перекладі з латини — це чоловік, який стоїть на землі. Сам він родом з-під Чернівців, а в місті вчився в музичному училищі, звідки ми його й забрали в оркестр. Коли я почув цимбали цього хлопця, відразу з перших же звуків відчув великого музиканта. Подібне відчуття є до багатьох молодих виконавців, але не багато з них свої здібності доводять до такого високого стану, як це вдалося зробити Агратіні. Талановиті діти заспокоюються на тому, що вони талановиті, що все їм легко вдається, і тим самим одтинають собі шлях до велетенського зросту. Вони перебувають на рівні вимог до стандартних оркестрантів і не дуже напружуються, аби зростати, користуючись для цього найменшою можливістю.

Я пам'ятаю однин із перших приїздів батька Георгія Агратіни до Києва. Пам'ятаю, як ми гостювали в мене на дачі і як він майстерно обрізав тоді виноград. Вони не з самих Чернівців, а з Вижниці, села поруч, звідкіля пішла ціла плеяда українських естрадних майстрів. Георгій Іванович мав музичну практику змалку. З дитинства вже грав на цимбалах на весіллях. І його батько, який теж з дитинства грав на весіллях, передав йому все, що знав сам. Але того хлопцеві було замало, він вступив до музичного училища і, ще не закінчивши його, потрапив до нас в оркестр, де відразу почав виділятися серед наших музикантів. Для хорошого професіонала досить, якщо він сидить в оркестрі і виконує все, що йому покладуть на пюпітр, і це вже велике щастя мати такого оркестранта. Але це — не про Георгія Агратіну, той ніколи не міг сприймати буквально ту композицію, яка надходила від аранжувальника, композитора чи диригента. Він весь час вимагав більшого, він сам створював свій репертуар, удосконалював свої партії оркестрові й сольні. Намагався будь-де примножити музичну красу. Підкреслити, забарвити, урізноманітнити... І дуже швидко виріс у блискучого музиканта, а оркестр таку можливість йому давав.

Сам Георгій Іванович зробив велику кількість і своїх власних оркестровок. Він саме з тих рідкісних музикантів, про яких сказано: «Це той, хто працює не лише руками, але й головою». Цей чоловік вже має вагу і має ім'я! І він не лише світовий неперевершений виконавець-цимбаліст, а ще й видатний майстер виготовлення цимбалів. Він сам робить весь цей складний великий інструмент. І навіть палички.

(Та що таке палички? Палички я й сам робив. Ничипір Михайлович Лупич зробив мені такий шаблон, і я під нього підганяв паличку. А потім згинав, лише треба спочатку нагріти її. У мене був такий період, коли я в інституті культури викладав клас цимбалів. Це, загалом, цікава тема, як і для чого диригент робить палички, але не диригентські, а для інструмента. Бо студенти ж народ хитрий — часто приходять на урок і кажуть:

— Вікторе Омеляновичу, я забув палички.

Ну з ким не буває? Ну, забув. Ну то на тобі нові! Мені треба було мати при собі запас, який я невпинно поповнював. Бо купити їх ніде було, їх же не продають у магазинах!

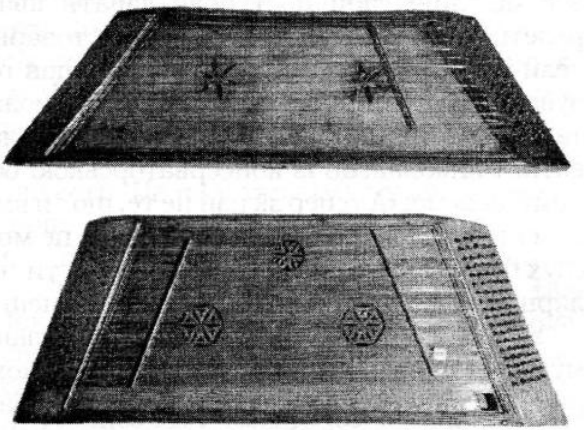
А Георгій Агратіна не лише цимбали може зробити. Він робить свирілі, і він є прекрасним виконавцем на цьому інструменті.

Треба сказати, що в нашому оркестрі практично кожен музикант стає майстром, кожен собі щось удосконалює. Музикант робить собі лише такий інструмент, який найзручніший для нього. Особливо це стосується бандур, кобз, цимбалів і різних духових інструментів. Саме в цьому неповторна риса нашого колективу. Не думаю, що десь є ще один професійний оркестр, де би музиканти самі могли б виробляти і вдосконалювати собі музичні інструменти!

Це вже зараз музиканти-виконавці дуже мало втручаються в партитуру, а раніше, в період становлення оркестру, такого не було. Кожен музикант робив свої зауваження, побажання, кожен музикант вдосконалював інструмент, і ці вдосконалення одразу ж втілювалися в партитурі. Таким лише чином наш оркестр зміг створити оте неповторне звучання, яке ми зараз без ніякої фіктивної скромності можемо називати еталонним. Скажімо так — визнаним. Але хто знає, як ми ці звучання шукали? І скільки на це було покладено зусиль усього нашого колективу? Сполучити багато різного інструментарію не важко, але що з цього вийде? До якої органічності все це приведе? І чи буде там будь-яка органічність взагалі? Чи воно, це звучання, коректне, чи воно вишукане, чи воно гарне, чи воно барвисте? В цьому всі працювали спільно, і не можна сказати, що лише диригенти мали якийсь еталон, або знали його, або прагнули до нього, або його уявляли. Звичайно, кожен із керівників знав, чого хотів. Без цього й не можна, інакше тобі музиканти не повірять. А як цього досягти, тобі вже допомагає вся громада. Якщо ти цю громаду переконав, що ти щось і сам од неї взнаєш і зможеш до цієї громади дослухатися. І внести у свої знання певні корективи. Бо хто знає, чого були варті оці дерев'яні епізодичні інструменти? І чого було варто узгодить їх із усім оркестром і чого варто було нам усталити їхній стрій!.. А колорит? Хоча й колорит теж можна пристосувати. Бо чим більше йде награвання різних варіантів, то колорит концентрується, вдосконалюється. І входить в органічну структуру музики. Іде таке притертя взаємне,

в якому й породжуються оці органічні музичні вияви. Бо коли йде притирання інструментів одне до одного, виникає щось оригінальне. Створюються такі нечувані, небувалі звукопоєднання, яких жоден музикант, жоден фахівець ще не чув. І яке ж охоплює нетерпіння донести всі ці знахідки, здобутки до широкого слухача!

На початку всі групи оркестру здавалися такими розхристаними і принципово необ'єднуваними, непоєднуваними, неконтактними. Як у цьому контексті прозвучать окремі інструменти? І от музиканти, треба віддати їм належне, самі у себе вчилися і самі здобували деякі музичні істини, виборювали їх, виводили із тривалого забуття. Ми всі радилися, чи буде нормально, коли цей епізод зіграють цимбали, а оцей — краще віддати кобзам. А цей, певно, краще віддати для бандур. А як було при всьому цьому робити оркестровки й передбачати все наперед? Уявляти? Виручало те, що у нас всередині весь час звучали усталені в народі троїсті музики. От і все. Всі інструменти в троїстих музиках теж дуже «розхристані», але вони вже настільки призвичаєні в природі і в менталітеті, вони вже настільки усталені в нашій духовності, у нашій музиці, що само по собі це вчило і допомагало. Бо були еталони звучання невеличких, але надзвичайно динамічних, рухливих музичних мініоркестриків. Звісна річ, були й деякі хитання в учасників оркестру на перших порах, але якось воно це все ухиталося, уколивалося і утряслося. Тому що здобутків, винаходів, знахідок виявилося набагато більше, аніж прорахунків. А головне, що дуже швидко в такому процесі зростала майстерність музикантів. І це було для них найпривабливішим призом за всі зусилля й поневіряння. І вже на зламі 1969—70-го років музики відчули, що можливості такого колективу будуть набагато більші, аніж їм може запропонувати якийсь інший колектив. А ті, які не могли в собі перебороти загальні стереотипи, ті відпадали. Але таких було дуже мало. Практично, одиниці. Це були ті, які не могли увійти в наш незвичний загальний музичний потік, що вже починав вирувати, бриніти новими, абсолютно незнаними тонами. Ну, і всі музиканти ішли назустріч один одному. Вони йшли, спотикалися, піднімали один одного, перемагали, і це був шлях зближення, шлях взаємного творення. У нас була загальна музична національна ідея — дуже красива, яка ушляхетнювала усіх.



Гуцульські цимбали. XIX ст.

І якщо виникали якісь негаразди, то суто житейські: де проводити репетиції, де жити людям чи якісь особисті прикрощі, які наші оркестранти намагалися

не виносити на загал. Навіть із зарплатою не було проблем. Бо ми тоді отримували платню, яка по всьому СРСР на той час була визначена. Проблеми були в тому, як забезпечити музиканта житлом, гідним його. Тому що життя в гуртожитку не є життям для митця-фахівця, якому треба наполегливо працювати. Попервах митця підтримує ентузіазм, однак наступає такий час, коли душа потребує хоч якого комфорту, бодай мінімального. Адже цей наш гуртожиток був у напівпідвальному приміщенні в кінці Пушкінської вулиці. Але ми робили все можливе, аби поступово давати квартири музикантам. Спочатку ми репетирували в Музично-хоровому товаристві. Там же, хоча це створювало величезний дискомфорт для працівників товариства, відбувалися й прослуховування. Ну, це процедура стандартна, можливо не дуже приємна для музиканта, але в принципі це невід'ємна частина життя, бо треба ж себе задемонструвати. І виконавець із консерваторською освітою показував, що він міг. А ми йому кажемо: «А тепер зіграй не те, що ти вмієш і хочеш. От, наприкалад, зіграй нам щось на слух». А він каже: «Я так не можу». Для декого заграти гопачок на слух було майже приниженням. Якщо ти не можеш цього і не знаєш найпопулярніших народних тем, то як же ти хочеш працювати в народному оркестрі?

У такий спосіб ми відбирали ентузіастів, які переймалися, які горіли музикою народною. Це була згуртована команда, що прагнула лише одного — швидше вирватися на фронти музичних баталій.

І оця громада мусила зрештою озвучити українську національну музичну ідею. А тоді це було непросто, тому що кожен тут був новачком і нас до дії єднав лише всепоглинаючий ентузіазм. Бажання злитися докупи в музиці, і цю музику подати слухачеві, який ніколи подібної й не чув. Ми всі разом і виробляли традиції, основи, засади музикування, засади певного життя, зрештою, духовності. І усвідомлення величезних завдань, які ми вже виконали, і тих величезних завдань, які будуть перед нами поставати. Треба сказати, що саме це дозволило багатьом із нас піднятися дуже високо, зрости духовно, професійно, збільшити свою виконавську майстерність. І все це гідні люди, шляхетні. Навіть якщо і не всі залишились до теперішнього дня з нами, то однаково вони зберегли в собі оті набутки, до яких вони зросли. А ті, хто в нашому оркестрі від першого дня й дотепер, — це кістяк оркестру і кістяк української оркестрової національної музики.

Здавалося б, небагато? Найяскравіший приклад — це наш цимбаліст Аграфіна, він же професор Національної музакадемії. Петро Чухрай — бандурист, народний артист України, професор університету культури. Любов Чайківська — професор Львівської консерваторії. У нас зросло чимало музикантів, які мають тепер вплив на музичне життя України.

Багато музикантів пройшло через оркестр, і він потроху зростав і академізувався. Це було одним із наших завдань: створити не просто народний оркестр, а взірцевий, вишуканого ґатунку. Наш оркестр суперорганічний, хоча він може легко розділитися на два оркестри або й на три. В таких зменшених складах він наближається до ансамблів троїстих музик, і має значно більші можливості для імпровізації.

А тепер така наша досконалість, така імпозантність — чи не бентежить вона? Чи набута академічність не є небезпекою? Ясно, на концертах ми не можемо вдаватися до імпровізацій, хоча багато майстрів твердить, що імпровізація — це добре відпрацьована заготовка. Репетиційно відшліфована. Імпровізацію можна сміливо ототожнити із народною стихійністю виконання. І ми цієї стихійності додержуємося неухильно. А от що таке імпровізація індивідуальна? Це коли соліст свою тему щоразу грає по-іншому, шукаючи якісь нові варіації. Або до цього вдається група солістів, як у троїстих музиках — усі троє оркестрантів можуть це легко робити. Імпровізувати цілим великим оркестром — справа дуже складна, хоча вона може бути закладена аранжувальником. Адже коли він щось аранжує, то це і є суцільна імпровізація. Він розкладає тему на багато голосів і для кожного шукає найоригінальніше звучання. То виділяючи певну групу, то підкреслюючи звучання окремого інструмента, то поєднуючи в загальному звучанні весь оркестр. Це як у троїстих музик — скільки б там не було учасників-імпровізаторів, однаково є лідер — або сопілкар, або скрипаль, який узгоджує й скеровує всі спільні імпровізації. Він визначає тональність, він визначає темпи. Звісна річ, у великому оркестрі таке здійснити практично неможливо. Оркестр має інші завдання, це не ансамбль. Тут треба, щоб кожна новація, нововведення, входили органічно в дуже великий масив загальної гри. Але стихійності ми додержуємося. Скажімо, якась оркестрова партія прописана на дуже високому емоційному рівні, то вона виглядає майже так, як досконала імпровізація. Бо ми, на відміну від інших оркестрів, не привчаємо музикантів тамувати свої почуття, а навпаки, якомога дужче висловлювати їх, щоб це все звучало не сухо, академічно, а з якимось індивідуальним підтекстом. Дуже часто ми вдаємося до суто стихійних народних засобів. Грає оркестр, несподівано бандуристи, скрипалі, кобзисти кладуть свої інструменти, беруть сопілки, виходять на авансцену й утворюють ансамбль сопілкарів. Слухачі в залі бачать, що музикант починає грати «не за фахом» і розуміти, що це є не просто імпровізація, а перехід музиканта в іншу якість взагалі.

Тут потрібен артистизм, це мусить відбуватися надзвичайно органічно. Ніхто ж не звертає уваги, у який спосіб на сцену виходить симфонічний оркестр... Пригляньтеся. Музиканти сидять із цілковито індиферентним виразом на обличчі. Це вже стало ознакою високого класу між професіональних музикантів — зображати абсолютну відокремленість від того, що ти робиш на сцені. Це не викликає заперечень ні в слухачів, ні в музикантів, ні в диригента. У нас же такого бути не може, бо український костюм, який одягнув артист, не дозволяє якоїсь фамільярності, якогось побутовізму в ставленні до сцени, до зали. Чи бодай найменшої недбалості. Тобто народна стихійність має бути виправдана по задуму. Це ж своєрідна увертюра до того, що оркестр буде грати далі. Увертюра до всієї концертної програми. І на який настрій цей вихід налаштує слухача, таким значною мірою буде враження від виконання. Ми не хочемо заакадемічуватися достоту, адже ми за своєю природою й походженням однаково є троїсті музики! І ця стихія весь час мусить нуртувати у нас всередині.

Мінус тиша

Зараз чомусь у незалежній Україні гастролей для нашого оркестру нема. А дуже жаль. Здавалося б, виснажлива концертна діяльність – це не мед для музиканта. Але справжнім медом для виконавця — це був, є, буде слухач. І це найкращий вчитель. Контакт із глядачем – найвище й найбільше, чого мусить прагнути музикант. Ніякими словами, ніякими теоріями не можна пояснити музикантові, як треба грати. А слухачі це роблять без жодного слова, передаючи музикантові назад відчуття тої музики, яку він виконує.

У нас ще досі залишаються три складові репертуарної політики, три кити. Перше, до чого ми йшли й на чому ми стоїмо — це народна інструментальна музика України. І ми прагнули охопити всі регіони України. Ми невпинно розширюємо свій репертуар, який би збільшував репрезентативні можливості, — різнопланові, різноманітні, з різних куточків країни. Це була наша мета, якої ми прагнули повсякчас. Ми і зараз шукаємо, вишукуємо і знаходимо кожного разу те, аби ще ширше репрезентувати етнографічні зразки інструментальної музики.

Другий наш напрямок — українська класична музика, яка свого часу не була написана для оркестру народних інструментів, бо тоді такого не існувало. Але така музика виграє саме в нашому виконанні. І ми тепер так мусимо зробити переаранжування деяких творів, щоби наш підхід відповідав первісному задуму композитора. І аби ми могли цим піднести творчість таких композиторів, як Лисенко, Вербицький, Калачевський, Овсянико-Куликовський, Завадський, Гулак-Артемовський, Стеценко, Леонтович, Кос-Анатольський. Ми граємо і всіх тих композиторів, чий творчий менталітет абсолютно суголосний українській національній музичній ідеї. Власне, ця ідея і формувалася цим менталітетом ще в часи дооркестрові. І коли настав час, то ця співпраця підносить і їхню творчість, і звучання нашого колективу.

А третій шлях — акомпанементи найвидатнішим співакам, які виконують українські народні пісні. Тим співакам, які уславлюють українську народну пісню і яких уславлює українська народна пісня.

Але ці три складові не обов'язково присутні в програмі кожного концерту. У нас багато програм, які міняються в залежності від виступу в тому чи іншому регіоні України. Кожен концерт має свою оригінальну тематику. Ще в нас є спеціальні програми. До них можуть входити будь-які твори. Але головне — тут ми можемо показати народну інструментальну музику в найширшому її вияві. Окрім української класики, тут обов'язково мусять бути і сучасні українські композитори, і, звичайно, акомпанемент солісту-інструменталісту чи вокалісту. В одному концерті можуть бути різнопланові, різножанрові твори, які можуть урізноманітнити й зробити таку програму дуже яскравою. Тут саме час подумати й про те, а на яких же засадах створювалася загальнонаціональна

музикальна структура організації оркестру, і чи можна її так взагалі назвати? Може її слід назвати всеукраїнською музичною структурою, яка би стояла поза регіонами або стояла на засадах кожного окремішнього регіону, але була поєднаною в органічне ціле.

На яких принципах будувалося класичне звучання нашого оркестру? Які його еталонні взірці? Уже те, що протягом постання колективу у нас виробився точно усталений інструментальний склад оркестру — це саме по собі дає підстави, аби впевнено сказати, що такі звучання уже є усталеними і узаконеними. Тобто українська національна музична ідея втілилася в інструментах, які належать до різних регіонів України і які виявили себе досконало у можливостях найвищуканіших, найвитонченіших звукових поєднань. І виробилася відповідна оркестрова партитура, яка об'єднує голоси кожного інструмента, взятого з різних регіонів України, і яка враховує усі можливості поєднань таких звучань інструментів у групах і в цілому. Партитура вироблена і уже усталена, вона фіксує усталений інструментальний склад, а відтворення її і створює звучання нашого оркестру, яке абсолютно адекватно сприйняте найширшим українським слухачем.

В нашому оркестрі, в нашій партитурі й відбулося злиття усіх регіональних музичних концепцій у загальну українську національну музичну ідею. Виробився той колорит і єдине звучання, в результаті чого ми можемо говорити, що постало, виробилось етнозвучання. Нарешті народна українська музична ідея – озвучилася.

Це, напевно, найголовніше. Тепер будь-який слухач чи із Західної України, чи Східної, чи Центральної, чи Південної, чи Північної — чує, що це звучить оркестр українських народних інструментів, і в нього не виникає аніякісіньких сумнівів щодо цього. Наш колорит, який склався як результат багатьох чинників уже не можна сплутати з колоритом інших оркестрових звучань. Нічого подібного у світі більше не існує, що було хоч би трошки схоже на наше органічне поєднання рідних українських народних інструментів. І ми можемо говорити тепер про створення українського ідеалу оркестрового звучання. Завершилися пошуки основних звучань окремих груп, а також їхньої співзвучності. Завершилося закладання фундаменту, підвалин для того, щоби така ідея існувала взагалі. Існувала в матеріальному музичному відтворенні. Це завершення відбувалося саме в той історичний проміжок, коли були репресовані усі речники національної ідеї, які існували тоді легально. Були запроторені до таборів і вбиті всі ті, завдяки яким постала тепер українська незалежна держава. Але саме в цей період прапор цієї ідеї високо тримала музична українська культура, яка в цей час здійснювала оформлення й реалізацію наших музичних пріоритетів. Особливо після нашого першого концерту, коли пішла дуже активна гастрольна діяльність, яка несла цю музику в народ, то саме під час гастрольних поїздок була велика зворотна реакція на місцях, так би мовити, зворотний зв'язок із слухачем. Ми відчували, які зауваження він робив і чого він ще прагнув такого, чого ми в перший рік не встигли зробити. Все це давало нам право збагнути, що ми на вірному шляху. І поширити наші пошуки саме в цьому керункові.

Нам треба було запроваджувати новації для того, щоб відтворити споконвічні концепції, ті, які історично були відібрані в українського народу, власне, разом із його усією історією. Ці ж концепції не були озвучені, не були почуті українським народом. Нечувані концепції! Вони існували в народі в якій завгодно формі, лише не в оркестровому звучанні. Ми чули, як зали реагують на певний твір, щодо якого у нас були деякі сумніви, і це дозволяло нам експериментувати зі слухачем. Власне, це слухач експериментував з нами. І ми повільно допрацьовували ті слабкі ланки в репертуарі, щодо яких у нас не було остаточної певності.

Але щодо теоретичних засад, на яких поставали ці самі музичні концепції, то і ми прислухалися до теоретиків, до громадської думки, яка в ті страшні репресійні часи ще подекуди презентувалася в засобах масової інформації.

В 1978 році я зміг видати навіть книжку про оркестрування, про інструментовку. Що було підсумком величезної праці, практичної і теоретичної. Треба було, щоби проминуло майже 10 років роботи, аби така книжка постала. Але справа в тому, що за цей проміжок часу ніхто й не переймався думкою, щоб створити таку книжку. У мене ж виникала така потреба, щоб підвести абсолютно конкретну риску-підсумок і якось зорієнтуватися самому в усіх напрацюваннях, переконатися у вірності своїх пошуків.

Ми не хочемо, щоб українська національна музична ідея була репрезентована лише частково. Треба репрезентувати великий масив музики в повному складі. Все те, що створює велику епічну силу, що і відтворює музичну стихію української душі. Коли звучить в оркестрі ансамбль сопілкарів, то і тоді за ним має дихати велетенський оркестр. І це дихання дає колосальну підпору солюючим інструментам. Оркестр має бути оркестром. Повноцінним.

Ця велетенська робота базувалася на аналізові — ми готували музичний твір, грали, після цього починалася дослідницька праця виявлення позитивних і негативних моментів в партитурі. Так накопичувався досвід, який я уже застосовував у наступньому аранжуванні, у наступному творі. У нас практика рухалася за теорією, а теорія потім рухалася, опираючись на практичні здобутки. І все це разом накреслювало наступну перспективу діянь оркестру, — саме виходячи зі здобутків попереднього звучання, попередніх теоретичних концепцій. І не все було так гарно, як тоді нам здавалось.

Тепер ми вже переробили деякі наші найперші речі, спираючись на багаторічний досвід звучання нашого оркестру.

Для мене це щастя, що поруч є такий колектив, з яким можна зростати як аранжувальнику й випробовувати кожен свій крок, вивіряти в реальних оркестрових відтвореннях! Це колосальна практика. І не лише практика ужиткова, але й практика теоретична. Це випробовування теорій, перевірка їх і теоретичне вдосконалення.

От, скажімо, мені вдається щось створити. «Це добре», — скажу я собі, і це «добре» я вже мушу зафіксувати навіки. І вже потім вдосконалювати цей набуток, користуватися ним і знати, які з цього будуть практичні наслідки. Це своєрідний контроль між внутрішнім і реальним звучанням. Надзвичайно цінна можливість мати поруч такий колосальний складний механізм, який дає змогу

і право перевіряти себе на кожнісінькій ноті. Це і рушій усього музичного прогресу мого диригентського й, можу сказати, оркестру. Я починаю відпрацьовувати, створювати певні методи, певні застосування, певні принципи напрацьовувати. Просто мені завжди дуже хотілося пройти складний шлях пізнання до вміння реалізувати всі творчі завдання. Інша справа, що треба ще й докладати величезних зусиль, щоби оці набутки не перетворилися на шаблони. Я хочу сказати, що часом виробляються певні стереотипи в процесі такої роботи. І це може зашкодити. З'являється автоматизм, який породжує ремісництво. Звучати такі «здобутки» можуть і непогано, однак це — вже щось кволе і почасти безпорадне. Немає нічого гіршого, аніж немічна, безживна краса.

Секрети звука

Композитори, які пишуть відповідно до свого внутрішнього відчуття, які, здавалося, мають мало реального і практичного досвіду слухання нашого оркестру, створюють дивні речі. Їхня неапробована фантазія часто дає такі цікаві злети, які для мене є відкриттям щоразу. І отут я вже в них починаю вчитися і перевіряти їхні здобутки на собі й на оркестрі. Мені вдається це осягнути і перевтілити в оркестрове звучання, я починаю кілька разів переусвідомлювати цей набуток, а потім, спостерігаючи реакцію композитора на репетиціях, знову ж таки перевіряю вкотре сам себе і свої висновки.

Починаючи з шістдесят дев'ятого року, я намагався кожен свій крок теоретично обґрунтувати, бо я дуже добре знав народні самодіяльні колективи, їхні проблеми, я спілкувався з їхніми керівниками, часто допомагав їм їх вирішувати, що, до речі, рятувало мене і від деяких власних, у перспективі, проблем. Наприклад: не вистачає репертуару для троїстих музик. Я створив збірник і видав його. Або гостро не вистачало репертуару для сопілкових ансамблів — я також видав такий збірник. Потім — брак теоретичної бази з інструментування для оркестрів, ансамблів українських інструментів — це дуже пекуча проблема, адже існувало лише безліч теоретичних розробок для російського складу народних інструментів. І жодної — для українського інструментарію. Я написав найпершу в Україні таку книжку в 1978 році. І це було великим підсумком тій внутрішній моїй роботі яка, сконцентрувавшись у книжці, дала мені можливість робити наступні кроки. І стало своєрідним сигналом для наших ворогів. Коли ця книжка з'явилася на світ, вони збагнули, що прогавили мене, почали тиснути на мене і вже в наступному році змусили мене піти з оркестру. Це був пік брежневської епохи, ідеологічного шабашу, однак, як не дивно, видавництт-

во «Мистецтво» функціонувало, і треба було задовольняти хоча б мінімальні потреби розвитку української музики. Зараз Брежнєва нема, але справа його живе... Практично роботу видавництва у цій сфері зупинено, тобто теперішні ідеологи надолужили його «упущенія» в національній політиці.

Іншу книжку по інструментуванню я видав у 1988 році, коли шалений тиск влади трішки послабився. І це був ще один етап мого зростання, бо я побачив, що змінилося в нашій оркестровій справі за цей період. Вони проморгали й цю книжку, і ось чому. Просто вони не досить своєї вбивчої уваги приділяли музиці, бо її ж пальцями не помацаєш, однозначно ідеологічно не визначиш. Хоча в спецорганах були експерти, які дуже чітко пасли усі наші музичні тенденції, однак ці, високолобі, більше остерігалися «западних вєяній», і тому давали іноді можливість проскочити між цензурними Сціллою і Харібдою. Вони набагато більше фільтрували українську літературу, пресу, радіо, телебачення. Але тут до них доходить, що в якомусь там оркестрі «Запорізький марш» грають чотири рази на біс на кожному концерті. «О! — думають вони, — це вже небезпека. Ану, заборонимо-но ми цей марш». І заборонили, вилучили його з репертуару і розмагнітили всі фондові записи. А це були ж наші найперші, найсвятішого виконання. Ну, турнули мене з оркестру, «галочки» у своїх проскрипціях відповідні проставили і тимчасово заспокоїлися. Але ми в ті роки теж не сиділи на місці, накопичували власний досвід в теорії і в практиці.

На той час був уже повний контроль над усіма концертними програмами, під приводом посилення дружби народів нам спускали згори циркуляри, вказівки, накази грати музику усіх народів неосяжного їхнього есересеру, і, перш за все, російського. Воно наче й хороше діло, але позбавляло часу й можливостей розвивати свій, український репертуар. Як ти не напружуйся, але ж, наприклад, азербайджанську музику краще від азербайджанського оркестру не зіграєш, бо в тебе ж душа трохи інша. Ну, а вони хотіли ці душі знівелювати, прикриваючись святими гаслами дружби народів. Граємо ми на гастролях в Узбекистані узбецький танок, їм це приємно, але ж потім слухачі роблять нам короткі зауваження про невідповідність їхньої музики українським інструментам. Звучання наші їм більше подобаються, коли ми граємо свою, власну музику. Ну, а бонзи наші тишком-нишком раділи: «Нехай краще ці народи дружать за допомогою понівеченої музики, аніж знайдуть собі для цього більш радикальні заходи, сконсолідуються за справжніми критеріями». А тут в музиці ця дружба відбувається дуже гучно, показово і геть безпечно для верховод.

Але коли вийшла моя книжка, то вони усвідомили, що це я зробив спробу підняти ту булаву, яку вони вибили із рук Хоткевича. Була ще книжка Гуменюка, але вона була більш ілюстративна і не давала теоретичних засад, вивірених практикою. Моя книжка давала конкретні настанови щодо методів оркестрування для великого складу оркестру. Мало того, вона давала й поштовх для композиторів, які мені зізнавалися, що посібник став у них настільною книгою, він допомагає писати нову музику, спираючись на досвід, набутий мною та іншими оркеструвальниками в практичній роботі. Ця книга давала їм можливість теоретично оволодівати українським інструментарієм, робити це краще, доцільніше. Особливо цінною вона була для молодих композиторів, які ще не

мали великого практичного досвіду для написання такої музики. Це відчулося й на творчості досвідчених у цій галузі композиторів, які мали з нашим оркестром тісний і давній контакт: Кирейко, Дремлюга, Домінчен, Лапинський, М'ясков, Буєвський — це плеяда старших, а потім же й молоді: Зубицький, Яковчук, Яворик, Шевченко, Шумейко, Рунчак, чиї твори стали еталонами колористичного звучання.

Треба сказати, що маючи таку можливість — перевіряти теорію практикою, оркестр практично не вдавався до змін у звучаннях після того, як із твором ознайомилася громадськість. На безпосереднє виконання вона може впливати, бо всі музиканти — живі люди, але по колористичності звучання все залишається без змін, тобто так, як зроблено на репетиціях; шукається ідеал звучання, який не мусить змінюватися, незважаючи на різні концертні зали, що бувають більш або менш акустичними. Отже теорія, яка переросла в реальність в колективних зусиллях, вже є непохитною. А саме концертування й підказує, що часто легше врахувати певний досвід, набуток в якійсь наступній речі, аніж виправляти вже ретельно зроблену. Звісно, були й такі речі, які доводилося переоркестровувати, особливо, коли запишеш цей твір в апаратній на магнітну плівку. Тоді виникає набагато жорсткіше відчуття реальності, бо по-іншому сприймається загальний задум твору. У мене є твір «Троїсті музики», він зараз звучить до десяти хвилин, а колись це була ціла симфонія. Але коли ти чуєш власну річ вже не як автор, і навіть не як виконавець, а як відсторонений слухач, то виникають інші відчуття і думки, аніж ті, що були до того. Жаль, що великі колишні композитори не могли чути свої твори в досконалому записі, бо, поза сумнівами, наприклад і Петро Ілліч Чайковський міг би чіткіше відчути деякі свої «тривалості».

Але, якщо подумати, то Петро Ілліч Чайковський, який увійшов у російську музику (так, як письменник Гоголь у російську літературу) і багато чого там створив українського, якби він, наприклад мав для свого користування оркестр українських народних інструментів? Бо яка ж музика звучала в його душі, і яка тоді не знаходила адекватного відтворення? Це дуже цікава тема, хто чиїм музичним досвідом користується, і для кого потім здобутки з того постають. Адже Чайковський жив на Україні довший час, і, безперечно, деякі інструменти народні чув. Те, що український мелос створив його як композитора, то це безперечно. Будь-яка музика починається з мелосу, а мелос починається з чого? Він починається з глибини душі народної. Інша справа, як потім ця база використовується творцем, чи повертає він оті борги, взяті замолоду. Ще одне питання — чи повертання цих боргів поліпшує якість особистості? Чи, навпаки, погіршує? Чайковський, — геній світового масштабу, однак в його творах є повнісінько епізодів, які ні з якими іншими, як не з українськими, не порівняєш. Награвання в нього є такі типово наші, в деяких випадках він навіть імітував звучання деяких наших інструментів! Все, що він чув тут, на Україні, так чи інак відклалося в підсвідомість, і вже проблема інша, що свідомість з усім цим зробила.

Кожен народ має свою музику, але це й щастя, що вона відрізняється від іншої.

мали великого практичного досвіду для написання такої музики. Це відчулося й на творчості досвідчених у цій галузі композиторів, які мали з нашим оркестром тісний і давній контакт: Кирейко, Дремлюга, Домінчен, Лапинський, М'ясков, Буєвський — це плеяда старших, а потім же й молоді: Зубицький, Яковчук, Яворик, Шевченко, Шумейко, Рунчак, чиї твори стали еталонами колористичного звучання.

Треба сказати, що маючи таку можливість — перевіряти теорію практикою, оркестр практично не вдавався до змін у звучаннях після того, як із твором ознайомилася громадськість. На безпосереднє виконання вона може впливати, бо всі музиканти — живі люди, але по колористичності звучання все залишається без змін, тобто так, як зроблено на репетиціях; шукається ідеал звучання, який не мусить змінюватися, незважаючи на різні концертні зали, що бувають більш або менш акустичними. Отже теорія, яка переросла в реальність в колективних зусиллях, вже є непохитною. А саме концертування й підказує, що часто легше врахувати певний досвід, набуток в якійсь наступній речі, аніж виправляти вже ретельно зроблену. Звісно, були й такі речі, які доводилося переоркестровувати, особливо, коли запишеш цей твір в апаратній на магнітну плівку. Тоді виникає набагато жорсткіше відчуття реальності, бо по-іншому сприймається загальний задум твору. У мене є твір «Троїсті музики», він зараз звучить до десяти хвилин, а колись це була ціла симфонія. Але коли ти чуєш власну річ вже не як автор, і навіть не як виконавець, а як відсторонений слухач, то виникають інші відчуття і думки, аніж ті, що були до того. Жаль, що великі колишні композитори не могли чути свої твори в досконалому записі, бо, поза сумнівами, наприклад і Петро Ілліч Чайковський міг би чіткіше відчути деякі свої «тривалості».

Але, якщо подумати, то Петро Ілліч Чайковський, який увійшов у російську музику (так, як письменник Гоголь у російську літературу) і багато чого там створив українського, якби він, наприклад мав для свого користування оркестр українських народних інструментів? Бо яка ж музика звучала в його душі, і яка тоді не знаходила адекватного відтворення? Це дуже цікава тема, хто чиїм музичним досвідом користується, і для кого потім здобутки з того постають. Адже Чайковський жив на Україні довший час, і, безперечно, деякі інструменти народні чув. Те, що український мелос створив його як композитора, то це безперечно. Будь-яка музика починається з мелосу, а мелос починається з чого? Він починається з глибини душі народної. Інша справа, як потім ця база використовується творцем, чи повертає він оті борги, взяті замолоду. Ще одне питання — чи повертання цих боргів поліпшує якість особистості? Чи, навпаки, погіршує? Чайковський, — геній світового масштабу, однак в його творах є повнісінько епізодів, які ні з якими іншими, як не з українськими, не порівняєш. Награвання в нього є такі типово наші, в деяких випадках він навіть імітував звучання деяких наших інструментів! Все, що він чув тут, на Україні, так чи інак відклалося в підсвідомість, і вже проблема інша, що свідомість з усім цим зробила.

Кожен народ має свою музику, але це й щастя, що вона відрізняється від іншої.

мали великого практичного досвіду для написання такої музики. Це відчулося й на творчості досвідчених у цій галузі композиторів, які мали з нашим оркестром тісний і давній контакт: Кирейко, Дремлюга, Домінчен, Лапинський, М'ясков, Буєвський — це плеяда старших, а потім же й молоді: Зубицький, Яковчук, Яворик, Шевченко, Шумейко, Рунчак, чиї твори стали еталонами колористичного звучання.

Треба сказати, що маючи таку можливість — перевіряти теорію практикою, оркестр практично не вдавався до змін у звучаннях після того, як із твором ознайомилася громадськість. На безпосереднє виконання вона може впливати, бо всі музиканти — живі люди, але по колористичності звучання все залишається без змін, тобто так, як зроблено на репетиціях; шукається ідеал звучання, який не мусить змінюватися, незважаючи на різні концертні зали, що бувають більш або менш акустичними. Отже теорія, яка переросла в реальність в колективних зусиллях, вже є непохитною. А саме концертування й підказує, що часто легше врахувати певний досвід, набуток в якійсь наступній речі, аніж виправляти вже ретельно зроблену. Звісно, були й такі речі, які доводилося переоркестровувати, особливо, коли запишеш цей твір в апаратній на магнітну плівку. Тоді виникає набагато жорсткіше відчуття реальності, бо по-іншому сприймається загальний задум твору. У мене є твір «Троїсті музики», він зараз звучить до десяти хвилин, а колись це була ціла симфонія. Але коли ти чуєш власну річ вже не як автор, і навіть не як виконавець, а як відсторонений слухач, то виникають інші відчуття і думки, аніж ті, що були до того. Жаль, що великі колишні композитори не могли чути свої твори в досконалому записі, бо, поза сумнівами, наприклад і Петро Ілліч Чайковський міг би чіткіше відчути деякі свої «тривалості».

Але, якщо подумати, то Петро Ілліч Чайковський, який увійшов у російську музику (так, як письменник Гоголь у російську літературу) і багато чого там створив українського, якби він, наприклад мав для свого користування оркестр українських народних інструментів? Бо яка ж музика звучала в його душі, і яка тоді не знаходила адекватного відтворення? Це дуже цікава тема, хто чиїм музичним досвідом користується, і для кого потім здобутки з того постають. Адже Чайковський жив на Україні довший час, і, безперечно, деякі інструменти народні чув. Те, що український мелос створив його як композитора, то це безперечно. Будь-яка музика починається з мелосу, а мелос починається з чого? Він починається з глибини душі народної. Інша справа, як потім ця база використовується творцем, чи повертає він оті борги, взяті замолоду. Ще одне питання — чи повертання цих боргів поліпшує якість особистості? Чи, навпаки, погіршує? Чайковський, — геній світового масштабу, однак в його творах є повнісінько епізодів, які ні з якими іншими, як не з українськими, не порівняєш. Награвання в нього є такі типово наші, в деяких випадках він навіть імітував звучання деяких наших інструментів! Все, що він чув тут, на Україні, так чи інак відклалося в підсвідомість, і вже проблема інша, що свідомість з усім цим зробила.

Кожен народ має свою музику, але це й щастя, що вона відрізняється від іншої.

Багато є такої музики, якої ми не знаємо. Що ми відаємо, наприклад, про кантрі-мюзик? Ми її чули, але чи спадало нам на думку її грати? Або китайську музику? Арабську? Індійську? Це велетенські музичні культури, але вони поки що за колом наших музичних інтересів.

Але нас вражає те, що італійці не мають професійних народних оркестрів. Те, що ірландці, маючи колосальну народну музичну культуру, жодного разу не чули її в оркестровому органічному відтворенні, еталонному. Та й самі бо англосакси в Америці цього не мають. Змушені вдаватися до негритянської народної музики, аби чимось потішити, зігріти свою спраглу душу — ось феномен доби... Навіть втішена в такий спосіб, вона однаково страждає. Корінні індіанці, загнані в резервації, — здатні вдовольнити цю свою потребу, а цивілізоване населення США — аж ніяк не здатне це зробити органічно. Вони це роблять за допомогою блюзу і мають ілюзію сатисфакції, хоча здогадуються всередині, що це геть не так. Якщо говорити про цивілізовану Європу, то там також справи не кращі, однак Європа може слухати, наприклад, Горана Бреговича, слов'янина, наймоднішого натепер музиканта в Західній Європі, аби хоч якось зазнати глибинних природних душевних переживань. Нічого дивного немає в тому, що з наших рок-груп там найчастіше гастролює група «ВВ» — найнародніша з усіх українських груп, тому що власна народна душа в західноєвропейських народів болюче, болісно відмирає. І їм не вистачає тепер своєї віковічної душі, і вони шукають її серед тих народів, які її ще зберегли, ось парадокс.

А можливо, ота емоційна стихія, яка шукає собі притулку, знаходить його в сурогатах — наркотиках тощо?

Невже втрата душі є платою за високу цивілізованість? Але ж є на землі народи, де ці дві сутності не взаємовиключені. Наприклад, Японія. Тут народне мистецтво, власні давні традиції пріоритетні на всіх щаблях людської діяльності.

Чому в Італії процес становлення італійської музичної ідеї не створив національного інструментарію? Не створив народного оркестру? Чому пішов іншим шляхом? Хоча італійці мали цілу низку народних інструментів, а ще, головне, велику кількість видатних теоретиків народної музики. Хто їм забороняв? Але — не зробили, от загадка!

На ці питання відповісти важко, особливо нам. Нам же за це одбивали руки, але ми здійснили. Росіяни це зробили з нуля, з нічого, без жодного свого народного інструмента (!), аби лише зберегти свій мелос, і на цьому рівні це зробили блискуче. Бо вони були взагалі в катастрофічній ситуації, адже свій справжній, прадавній мелос, угро-фінський, втратили, втратили народні свої інструменти (відмовилися задля своєї псевдослов'янської державної ідеї) геть давно, ще до Петра I; але крихти його, перелицьовані з найближчих своїх «братніх» слов'янських народів, зафіксували досконало, і мають тепер 56 (!) державних народних оркестрів, це більше, аніж в усіх інших народів на планеті Земля разом узятих. Бо це їхня державна культурна політика, щоби чинити культурну експансію на народи своєї імперії. Вони користуються найменшою нагодою, навіть нульовою, вони навіть таку розвивають в абсолют. На межі XIX та XX ст. (!) вони створили свої народні інструменти (!), відповідну теорію і перші в історії

людства оркестри народних інструментів(!). І створили із нічого поняття російської народної інструментальної музики, яка сьогодні ні в кого не викликає заперечень і здається споконвічною, хоча їй не виповнилося і яких ста років (!).

Чого не скажеш про Італію, Іспанію, Францію (!), Німеччину (!), які, маючи колосальний народний інструментальний ареал, оркестру народного не створили. Деякі ансамблі народних інструментів у них є, і дуже непогані, але на засадах аматорських. Але ансамбль — це ще далеко не оркестр. Може, саме тому в них зараз такий занепад і народної пісні? Можливо, це дуже велика проблема — органічно об'єднати всі усталені звучання в спільне? А можливо, це проблема менше теоретична, аніж практична. Але ж ми це в себе, в Україні, здійснили, та ще в часи тотального погрому усього, що було національним, в ті кляті страшні погромні сімдесяті роки, які в них, жодній цивілізованій країні ніколи не настануть. То коли ж у них почнеться музичний національний бум?

От в Іспанії я бачив колосальний ансамбль гітаристів. А ще бачив оригінальний ансамбль волинщиків. Якщо навіть об'єднати такі два, то ефект може бути вражаючий, це реально і це може бути колористично вишукано. Додати ще народні ударні, і справу майже зроблено. Але вони цього не зробили — цивілізація їх перетворила у своєрідні «соляні стовпи» раніше, аніж вони змогли згуртуватися навколо музичної ідеї. Та цивілізація, яка називається глобалізацією. Вони не встигли це зробити тоді, коли ця ідея в них ще жевріла, коли в них були ще живі люди з народу, які володіли цим простим і високим мистецтвом.

Втрати людської сутності у світі прямо пропорційні індустріальному зростанню. Це здійснюється за простої наївної логіки, що, можливо, цивілізація, забравши дещо, потім оддасть сторицею вже душу вдосконалену, модернізовану... Може й оддасть, лише нікому вже буде взяти.

Крихти, залишки свого колишнього багатства й розмаїття музичного в деяких країнах тепер збираються дуже ретельно. Виділяють значні субсидії на існування народної музики, щоби показати світові хоча елементи її залишків але це вже не рятує їх од занепаду. А наш оркестр, маючи колосальну інструментальну і репертуарну базу, позбавлений тепер можливості не лише світові це показати, а вже й Україні. Цей парадокс чи не більший за попередні означені. Може це якийсь дивний баланс у світі — у них так, а в нас усе геть навпаки? Хтось би сказав, що це як закон сполучених посудин, а я скажу: ні. Я вважаю, що духовність у нас набагато вища, тобто основа духовності.

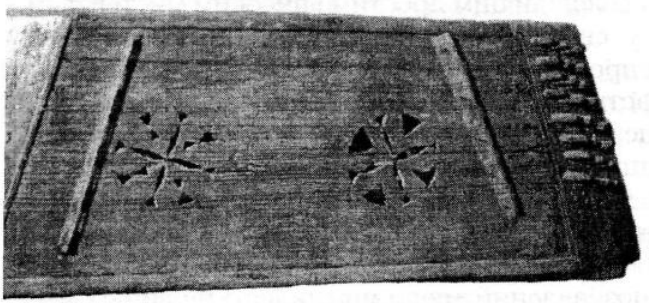
А в них — надбудова. Шоу, суперові рок-концерти, наприклад дають в шоубізнесі США прибутки більші набагато, аніж в якій іншій галузі народного господарства. Там діячі їхнього мистецтва не канючать в держави (!) гроші на підтримання культури, там держава здобуває, навпаки, в скарбницю велетенські податки з неї. Можливо, не все це можна назвати культурою, але мистецтво на своє існування не канючить. Їхня висока прадавня культура, яку нещадно девальвували, вижила на компромісі; а наша — при тому, що її нещадно винищували, піднеслася на супротиві.

І те, що ця, наша, звикла оживати, поставати з попелу — це надало їй здатності виживати за будь-яких умов, а коли створювалася найменша шпарина,

наприклад, після супертотального сталінського винищення настала хрущовська відлига, то вмить багато чого в культурі встигло зреалізуватися, і навіть брежнівська наступна прірва не змогла вже того поглинути.

Може нас в музиці врятувало те, що ми мали ареал інструментів народних з десятки разів більший, і не лише ареал, але й різновиди їхні, аніж будь-яка європейська країна; і, мабуть, лише завдяки цьому народні інструменти не винищили, багато чого лишилося. І за найменшої нагоди відновилося. Постало і в теорії, і на практиці. Адже наша музична стихія існувала довгий час дуже потужно; щоби витравити її з генів, потрібні значно довші періоди терору, аніж на це здатен тоталітаризм. Взагалі потужні пласти культури дають світові прецікаві парадокси: перська мова з тисячолітньою, надзвичайно розвинутою літературою... не мала граматики. І тоді наш-таки український філолог Агатангел Кримський... створив цю граматику. За що йому поставлено пам'ятник. Він устиг це зробити раніше, аніж комуняки його розстріляли. радянська влада встигла знищити словник української мови, який він впорядковував, але лише половину його, отже й нам дещо лишилося. Може... мені таки дійсно створити в суперкультурній Італії з тисячолітньою музичною культурою оркестр народних інструментів? Може там мені пам'ятник поставлять?

В Україні й окрім мене є чимало фахівців, які такий презент італійській культурі можуть вручити, бо вони мають величезний досвід роботи саме з народною інструментальною музикою. Хоча, певно, італійці вже на сьогодні так могутньо адаптовані в сучасному культурному потоці, що їм з головою вистачає сьогодення. Згадаймо хоча б всесвітні фестивалі італійської пісні, яка базується на прадавній їхній народній традиції — як не бельканто, так урляторе, і чудово при цьому розвивається саме в італійському руслі. Істинно італійському, бо коли навіть такий відомий співак, як Адріано Челентано, проспівав концерт англійською мовою, то це була цілковита катастрофа для нього, і більше він до такого не вдавався. Італійці мають таку досконалу свою національну сучасну культуру різних жанрів, що їм цю структуру повертати до прадавніх музичних ідей вже немає сенсу, вони нею володіють повноцінно в органічно видозміненому сучасному стані. У них там повсюди звучать народні ансамблики, і цього їм достатньо, аби вдовольняти їхні народно-інструментальні потреби. А здебільше ці колективчики грають для кого? Для іноземних туристів, яких там сила-силенна. Властивість туристів споживати чужу, незвичну для них музику — теж феномен. Дуже часто вони люблять її набагато



Цимбали гуцульські. XIX ст.

більше, аніж свою рідну. Однак біди в цьому немає, бо це дає можливість існувати народній музиці в цілому світі, завдяки обміну такими вболівальниками екзотики.

Але чому ми так турбуємося про італійський народ? Він і сам собі прекрасно дає раду. Це, певно, тому, що вони не втратили те, що ми могли дуже просто втратити за сталінізму.

...Однак нашому новоствореному оркестру був потрібен лише один концертний рік (!) 1969—1970-й, аби він здобув перфектне, еталонне, нечуване ніколи раніше звучання. Якщо називати етапні речі в репертуарі, на яких ця ідея піднімалися і усталювалася, то це будуть усі номери з першої концертної програми, бо вони поставали й репетирувалися не випадково, а продумано наперед; ми ж репертуар також вищукували, вибудовували в певному порядку, випробовували різні засоби і можливості. Поставала нова система створення програми, яка була, окрім того, що концертною, ще й програмою відновлення української музичної системи, ідеї. Це були взаємопов'язані програми, які рухали оркестр до досконалості. Почули ми, наприклад, «Гуцульські наспіви», твір Тараса Ремешила, скрипаля, композитора й аранжувальника, якого ми взяли працювати в оркестр. Він, приїхавши до нас, привіз ще кілька народних творів у своїй обробці. Ми вибрали один, вищеназваний, він був найвдаліший, бо Тарас був гуцулом і чудово відчував саме таку народну музику, він знав і колорит, і можливості скрипки, знав народну манеру гри. Ремешило переробив власний твір для нашого оркестру, використавши нові можливості звука. Отак набувалися нові звучання, напрацьовувалися додаткові співзвуччя. Деякі оркестранти приносили в оркестр цілі «в'язки» народної музики, цілі ядра, лакуни, комплекси, віддавали їх охоче на загал і таким чином збагачували нас усіх.

Георгій Аграті на вищукував твори для цимбалів, і через нього в нас розвивався цей інструмент в оркестрі, утверджувався, посідав належне місце в інструментовці і збагачувався співзвуччями з іншими інструментами.

Цимбали посіли своє нове, усвідомлене і визначене місце. Завдяки Аграті ні, великому цимбалістові, ми знайшли ще й такого аранжувальника й композитора, як Ілля Міський; саме в нього було безліч обробок для цимбалів, і ми довго вибирали, які з них ліпше стануть в загальний репертуар.

Був ще один шлях наповнення і усталення програми — це коли сам береш, вишукуєш певні музичні твори, і вдаєшся до відповідних аранжувань. Перш за все ми взяли твори сучасних українських композиторів. Хоча вони апріорі не писали творів для українського оркестру, бо такого тоді просто не існувало. Вони творили українську музику для оркестрів симфонічних, але, почувши свою музику на репетиціях у звучанні нашого оркестру, геть переоркестровану, не заперечували, щоби ми робили перекладення їхньої симфонічної музики на народний інструментарій. Тут був певний ризик, тому що ці речі вже звучали в симфонічному виконанні, і можна було цим звучанням мимоволі перейнятися, не створивши свого, власного.

Як поєднати звучання інструментів і груп, аби втілити на інших інструментах художній зміст твору? Одну і ту ж емоцію можна висловити різними способами, ну як слово святе «мама» можна вимовити з різними, але прекрасними-таки інтонаціями, з іншим колоритом, але щоб це слово прозвучало свято. Немає ж такого, що певний емоційний стан можна зобразити одним-єдиним способом, їх може бути надто багато. І оркестровок може бути відповідно багато різних, єдиним мусить бути лише внутрішній, єдино притаманний емоційний зміст того твору, що ти виконуєш. Якщо ти його зберіг, доніс до слухача вірно, то іноді не має значення, на якому саме інструменті ти його створив. Георгій Аграгіна нещодавно дуже вірно на подібне питання відповів:

— Яке це взагалі має значення, на якому саме інструменті ти граєш? Важливо — як ти граєш. От і все.

Ми просто намагалися щосили не допустити, аби пошкодити сам художній твір, за який бралися. Це не значить, що ми не допускалися якихось огріхів, чого там казати — було й таке. Але ми часто навмисне брали такі твори, щоби оркестр міг саме своїм колоритом доповнити, додати художності творові. Наприклад твір, написаний для фортепіано. Ми зробили оркестровку, і композитор почув його у виконанні великого оркестру. Це ж надзвичайно цікаво для композитора, навіть за умови, що він не з усім, скажімо, згоден. Таких прикладів було багато, і всі вони працювали на збагачення твору композитора і на покращення, уякіснення роботи оркестру — це дуже бажана для обох сторін співпраця. Особливо, коли аранжування робить новий, принципово інший оркестр, з музичними інструментами, для яких певний твір не писався. Але робити це треба коректно, щоб у композитора не виникало бажання повертатися до своєї попередньої версії, щоби йому подобалося, цікаво було почути свій твір в іншій інтерпретації, можливо навіть набагато кращій. Таке переоркестрування здатне до деякої міри змінити і драматургію, коли твір починає, наприклад, в деяких фрагментах звучати ліричніше, а в композитора ці уривки були напруженіші, або навпаки. Але ці зміни мають бути переконливими. Адже це ж музика. Музика! Грати треба лише досконало, відтворювати художній зміст твору, і якщо ти це робиш вправно, то байдуже, яким інструментом ти це робиш чи якою групою інструментів.

Однак ми саме цим себе випробовували і перевіряли. І мали дороговказ. Ну, скажімо, слово симфонізм ще означає й багато чого іншого поза головним своїм значенням. У наших троїстих музик теж багато чого такого бувало, що хоробро також можна назвати симфонізмом, хоча, звісно, не в усталеному західноєвропейському класичному значенні цього слова, — це імпровізаційні вставки, складні тональні переходи, зіставлення декількох тем відразу і багато чого ще іншого. Що таке симфонізм? Це — розвиток. Це вже ми, просвіщенні, вважаємо, що симфонізм — то щось таке надто ускладнене, недоступне для неосвіченого загалу. А він присутній в кожному музичному творі, в більшій чи меншій мірі. Особливо, якщо це справжній музичний твір, навіть якщо він і далекий від класичної музики. Ми не повинні були уникати симфонізму, не

допускати збіг народного з класичним. Можна було піти дуже привабливим, але хибним шляхом. Взяти, наприклад, симфонічний твір Домінчена і зіграти його за класичними законами, однак іншим інструментарієм. Кажучи спортивною термінологією: переграти супротивника на його полі. Але для нас головне тут було що? Переусвідомлення. А не підробка чогось під щось. Нам треба було не переграти, бо перед нами стояло принципово інше завдання: взагалі інша, інакша гра. Ми створювали в музиці такі відмінності, які нас розокремлювали, розтотожнювали з усталеною класичною манерою виконання. Тому я, як оркеструвальник, звертав увагу на характерні наші музичні інструменти — саме вони мали в першу чергу звучати. Отак незнаний колорит і створювався, не дублюючи симфонічний оркестр, не протидіючи йому, — а просто створюючи щось інше, також в музиці надто гарне.

От приходить до нас по роботу оркеструвальник, я йому кажу: «Ось бачиш склад нашого оркестру? Спирайся на суто колористичні інструменти, прагни цього щосили. Зроби спершу характерне наше звучання, тоді і поєднання з іншими інструментами вийде легко й органічно». Таким чином ми співпрацювали з першими нашими українськими композиторами, і дуже хотіли, щоби вони долучилися до нас в непростому становленні усталених принципів. Бо в наших українських композиторів був отой народний непоборний дух і якесь підсвідоме чуття наших органічних звучань, і не лише підсвідоме, але й часто усвідомлене. Вони напевне таки слухали і знали народні інструменти, інша справа, що їм ніколи не доводилося й разу чути повний український оркестр. Коли композитор пише, він спершу чує внутрішнім чуттям повний звук, усі міксти, поєднання на основі певної слухової практики. А практично знали композитори перш за все симфонічний оркестр. На жаль, вони тоді ще не мали практики слухання оркестру народних інструментів, опановували наше звучання разом з нами. Але найголовніше, що наші оркестровки їхніх творів зауважень не викликали, тому що, як говорилося попереду, творчість сучасних композиторів все-таки базувалася на підсвідомому відчуванні народних звучань. Потім багато композиторів-симфоністів почали активно писати музику конкретно для нашого, вже знаного ними оркестру.

Також дуже важливим був момент, коли народний кобзар Адамцевич почув свій «Запорізький марш» у нашому трактуванні. Я певен, що це річ народна, яку він перейняв од інших кобзарів, але про це буде окрема розмова, бо попрацювали над цим питанням ще й дуже «цікаві» експерти.

Теорія маршу

...От ми привели в залу цього сліпого чоловіка, посадовили його зручненько посередині. Я хвилювався значно більше ніж він, адже це була одна із моїх перших самостійних робіт. Для нього це також було незвичайне випробування; я не певен, що кобзар до того взагалі чув потужний звук живого велетенського оркестру, — де б він, сільська людина, міг такий слухати? Хіба що по радіо, але ж радіо і акустичне живе відтворення — це зовсім різні речі, я б сказав — принципово різні. А натуральний звук він чув лише зі своєї бандури, от і все. Він, незрячий чоловік, слухав її й серцем, притискаючи до грудей, коли грав; тоді душа його і він сам були живим резонатором до власного виконання. На відміну від усіх кобзарів, він до того ще й грав пучками пальців, тобто видобував надто ніжний звук, з яким він і виріс, і прожив життя.

Для нас усіх наступив вікопомний момент — уперше живцем зійшлася автентична народна музика і професійне її відтворення.

Коли оркестр заграв, то сивий чоловік в залі весь зіщулився, висока хвиля звучань накотилася на нього, він завмер. Марш, який він за свій вік переграв багацько разів, звучав тепер не з нього, а звідусіль. До того він слухав збоку лише своїх колег-кобзарів, і невідомо було, як він і їх сприймає, бо вони усі надзвичайні індивідуалісти, і виборюють своє сприйняття. А чиє ж іще? Кожен з них виборює протягом усього свого життя свій власний еталон, і вже потім ніколи його не міняє ні на йоту. Він не може слухати чужої музики, він її не сприймає, і правильно робить. Пригадаємо Шевченкового кобзаря — Перебендю, який йде на могилу і там грає так, щоби його ніхто не чув. Кожен з них ішов у музику своїм шляхом, особистим, і коли чув когось іншого, то як він міг погодитися з кимось, а не із собою?

...І раптом він чує, як зусібіч на нього накотилася навала звуків, він зачув велетенську музичну армію, потужну махину оркестрову. Та навіть коли досвідчений слухач чує оркестр живцем, це для нього величезне навантаження, це завжди подія, це завжди психологічне перевантаження, саме в цьому і є суть оркестрового виконання... Аби уміти слухати складну оркестрову музику, її треба вчитися слухати, просто треба багато слухати — єдина рада. Вухо і слух людини мають адаптуватися до того звучання, аби набути до цього великий досвід, бо де ж його іще, такий досвід брати?

Для Адамцевича це був шок.

(Історики розповідають, як Катерина Білокур уперше відреагувала на велетенські картини світових майстрів живопису, коли її привели у велику художню галерею, — вона вирішила, що це з неї кепкують, адже вона виросла лише на своєму власному досвіді — навіщо ж усе це інше, навіщо ж малювати інакше?).

...Лише коли вступила група бандур, Адамцевич, почувши знайомі звуки, трохи розпружився, пожвавішав. Але ж поруч з цим бринінням, окресленим, виділеним, ішли цілі навали супроводу інших оркестрових груп, там же грає вся смичкова група поруч, група кобзочок, потім пішли контрапункти, бандурні звуки розплавляються, розчиняються в них, постають додаткові музичні теми, підголоски, поліритмія, поліфонія. І він знову втиснувся у крісло. Адже звучала тепер безмежна річ, та, яку він колись підняв. Чи знав він, що ця річ підніматиме в оркестровому звучанні цілу Україну?

Реакція після прослуховування його була дуже стриманою. Незрячий чоловік, який все життя прожив наодинці сам із собою, сам в собі, звик не виявляти своїх почуттів, емоцій, — як він міг висловити їх уголос? Він хотів говорити, потім ворухнув пальцями, потім передумав і вирішив промовчати. Які слова йому були потрібні? Не сказав нічого, бо був просто приголомшений, щоби щось розповідати. Так що отака була у нас із ним зустріч.

...Він і далі грав свій «Запорізький марш» перед своїм власним слухачем, на ярмарках, на базарах, на весіллях, грав так, як сам умів, нічого не міняючи й не вдосконалюючи, — і вірно робив, як і належить первісному кобзареві. Жив він непросто, адже в радянській країні виступ такого митця на людях прирівнювався... до жебрацтва, яке інкримінувалося як злочин Карним кодексом.

Йому було не звикати до напівлегального існування, він мандрував по селах, по містечках, продовжував нести в народ кілька своїх пісень, які перейняв від свого попередника-кобзаря. Може, в нього їх було й більше, але на Першому всеукраїнському з'їзді бандуристів він грав лише їх. Адже справжній кобзар ніколи не дає концертів, ніколи не виконує усього свого набутку поспіль, він завжди грає лише кілька своїх творів, залежно від свого емоційного стану в даний момент і залежно від ситуації. Було в нього в репертуарі на з'їзді дві думи, одна власна, авторська, гумористична «Дума про п'ятнадцять суток». І ще одна, без слів. Часто він чув тепер по радіо чи зі сільських радіодзвонів, як диктор оголошує:

— Запорізький марш. Записано від бандуриста Адамцевича.

Знову звучав безмежний оркестр, де чітко поставала і його рідна, виплекана музична тема. Не знаю, чи пробував він коли тоді підіграти нашому оркестрові, чи яка його була реакція кожного такого разу. Чи усвідомлював він, що здійснив подвиг: проніс крізь все своє непросте життя, зберіг оті свої вісім тактів музичного твору, який без нього пропав би у безвісті? Як пропало багато розкішних народних музичних тем. Але не ця.

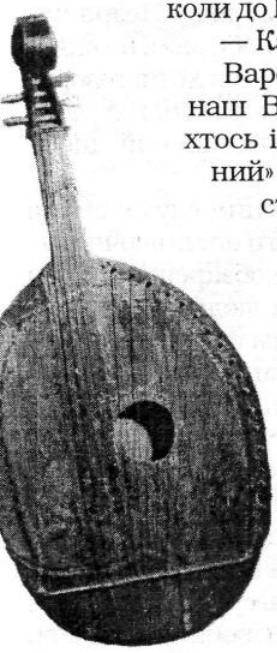
Чи є зараз така можливість, перспектива такої знахідки в народі? Такої незнаної для загалу музичної яскравої теми? Я гадаю, що така можливість є. Можливо, щось зі старовини збереглося, і от саме зараз десь в селі якесь дівча виспівує, перейнявши од бабусі, незнану для фольклористів пісеньку. А можливо, десь народився хлопчик, який проживе життя і створить одну пісню, це коли душа в нього проспіває. Одну-єдину, хтось почує, додасть кілька слів і піде пісня між людей. Тобто я хочу сказати, що процес творення музичних тем у нас в Україні ще не припинився. Адже щоразу у нас поруч із відомими композиторами-професіоналами поставали народні творці. Ще наша музика живе.

Ще пісні народжуються, ще одбираються в народі кращі з них. Не знаю, але мені здається, що скоро постане тема, мелодія, яка, з'явившись, підніме Україну ще раз, цього разу назавжди.

«Запорізький марш» віднайшовся і відтворився в момент відродження нашої історії, в потрібний для неї момент, — він був тоді неофіційним нашим гімном. Неофіційним, але справжнім, на відміну від усіх офіційних, але несправжніх. Може так і запрограмовано десь усе, що, купно з'являючись, творить нашу історію. Могло б і не відбутися в нас 1991 року, коли до Кравчука прийшов генерал Варенніков і заявив ультиматум:

— Какая такая незалежність? Ми войска вводім в Кієв і всьо!

Варенніков — яке дивне прізвище, був, певно, колись якийсь наш Вареник, можливо із ще Гоголівських персонажів; і потім хтось із нащадків його перекопилив це прізвище на «общепонятний» штиб, додавши до нього «-ов». Щоби якесь наступне чадо ставило ультиматуми своїй Батьківщині і погрожувало військами.



Бандура XVIII ст.

Чому ті війська не пішли? Відбувся ж якийсь поворот в людських душах. А може, цей «Марш» — і не дав? Піддатися ультиматуму, стати на бік Варенніков оцього. Можливо, не лише «Марш», ще зусилля дисидентів-мучеників, і хоч їх було небагато, але про їхню діяльність тут у нас знав кожен. Знав навіть з брехливої подачі брехливих тутешніх засобів інформації, знав спотворено, але ж знав, за що вони сидять, за яку ідею — і саме це було нашою надією, що ця ідея реалізується колись. Бо ще була протидія цьому тодішньому кошмару — вона ж десь узялася навіть в серці колишнього секретаря з ідеології ЦК КПУ панатовариша Кравчука — оця протидія усьому тому, що було незапорізького кореня. Можливо, наша музика була хоч якоюсь підпорою оцим слабким, але все-таки наявним зусиллям протидії.

А які підпори мала наша УПА? Та одною із головних була пісня, адже діяла армія в смертельному оточенні, все навколо було проти них — і фашисти, і комуністи. Але наші боївкарі мали багато чудових пісень, ще стрілецьких і своїх нових, які вони самі й створювали. Ці пісні проривалися крізь вороже оточення і йшли в народ, і наявно демонстрували усім, що ідея ще жива, вона ще б'ється, вона ще бореться. І навіть коли не стало УПА, то в народі од неї лишилася пісня. І хоча вся інформація про УПА перебрехалася сто раз, але пісня несла й далі правду нашому народу про наш народ.

От і тепер, якщо ми хочемо бути гідними людьми і дбати про майбутнє своєї країни, ми маємо думати про пісню, про музику, яка є найпершою і необхідною опорою нашій духовності. Для того, аби виникли пісні УПА, треба ж було, щоби пісенна культура існувала попереду їх. І вже на базі нових пісень УПА музична ідея рухалася далі, слугуючи підпорою до діянь наступних.

Є дивовижні приклади великої мужності, як українці в будь-який спосіб намагалися берегти наші марші. Нещодавно якийсь російський канал транслював як свою агітку кінофільм «Щорс». Олександр Довженко тричі його перезнімав наново за вимогами Сталіна і ризикував страшенно. Але що ми чуємо з екрана? На ньому марширують червоні бійці, а музика грає яка? У симфонічному виконанні постає... марш січових стрільців! Так-так, той самісінько, який з'явився вже після смерті Щорса, — (ще й розстріляного, до речі, за наказом комуністичної верхівки) — але ж і Довженко ішов на смертельний ризик, ставлячи відверто антикомуністичну музичну тему в прокомуністичний фільм. Як виявилося нещодавно, він воював у петлюрівських військах і цей свій секрет дуже оберігав. Ану, хто з кіномитців здатен був погратися в смертельні ігри з найбільшим душогубом в історії людства «товаріщом» Сталіним? Цією музикою кінорежисер заявляв про своє справжнє ставлення до дійсності, яку фільмував, це була йому нечувана сатисфакція; цю музику було розписано на партитури для великого оркестру, записано на фонограму і кінокартина її зберігала би стільки, скільки б не існувала комуністична влада. А якби якийсь фахівець тоді збагнув, яка ж музика грається в цьому кіно? Дивовижно, але багато музикознавців, хто знався на піснях січових стрільців, розуміючи, чого буде варте розголошення таємниці, шанобливо мовчали!

Цей приклад чудово показує, як наша справжня українська музика проходила крізь ідеологічні рогатки, як вона проникала в народ. Ось іще один приклад: московський Апрелевський завод випустив був у шістдесяті роки платівку-міньйон, де Кондратюк у супроводі оркестру співав ще один марш січових стрільців! «Ой, видно село, широке село під горою». Лише замінивши в ньому два слова «січовії стрільці» на доволі іронічну конструкцію «червонеє військо» — і все! Редактори не знали, вони не могли знати, що Кондратюк дає відсіч усім русифікаторам цією піснею. Де би опинився той Кондратюк, якби хто стукнув. Але ті, хто знав, такі не стукають. А в КГБ тоді ще, певно, не створилися спецмузичні відділи, ще високолобих фахівців не западлючили на таку роботу, це вони вдарили на сполох трошки пізніше.

Дуже цікавий той факт, що найперші бойові марші творили в нас жінки. Маруся Чурай написала «За́світ встали козаченьки», бо свого коханого виряджала в похід, і лірична душа її таким дивним робом тужила і раділа. Чи не відтоді всі наші марші пронизані лірикою? Бо українці ж емоційно розвинені, ліричні люди, тому, можливо, нам треба більше створювати мужньої музики, активної, яка би утверджувала нашу гордість, стійкість, твердість духу.

Взагалі би було непогано записати диск лише маршової української музики, і його б розкупили моментально. Бо проведення будь якого свята, чи сімейного, чи офіційного, потребує урочистої музики. Яку фонограму вмикати, щоби півтори години все йшло чинно, гідно? Чи шкільний, чи інститутський, чи урядовий захід потребує комплексу піднесеної музики. У нас же в календарно-обрядовому пісенному циклі є які хочеш величальні, то можна би зробити такий урочистий диск. Життя міняється, і тепер за кордоном на похороні лунає пісня Селін Діон до кінофільму «Титанік». Може й нам до весілля переробити Мендельсона на Скорика? От на Західній Україні в обряді є обов'язковий марш

нареченого. Є марш молодої. Є марш «Входини». Є марш «Коли гості йдуть». Або універсальна: «І в вас, і в нас хай буде гаразд». Народна, усталена музика – лише з неї взяти.

І от що цікаво: в українців, які довгий час були позбавлені державності, шлюбний обряд мав усі її ознаки: князь, княгиня, бояри, озброєна дружина вершників. Себто цим дійством державність закладалась на майбутнє, на результат шлюбу. Структура була створена українським народом для найважливіших в житті людини моментів, де одержавлення відбувалось би хоч на рівні сім'ї. Ну, і, звісна річ, марші всі там були, їх тут стільки, як ніде інде. Я не думаю, що багато гуцулів знали про Гіменея, про шлюбні грецькі марші-гімни, просто для всіх народів при святкуванні утворення нової сім'ї характерне особливе музичне піднесення. Треба це розвинути, треба піднімати наші обряди, виводити таке дійство на більші урочисті масштаби; бо ми й на дні народження вже співаємо «хеппі бьозди ту ю».

...Після першого славнозвісного маршу, ми створили ще кілька маршів. Чи були це спроби перевершити попередній? Я так не скажу, бо чудово знав матеріал, з якого ці марш поставали. Спочатку був «Марш Богдана Хмельницького», написав його російський капельмейстер Петкевич (теж, певно, з наших земляків) для духового оркестру, він був створений ще до жовтневого перевороту. І Яків Орлов аранжував його для нашого оркестру. Зроблено це було зумисне, як альтернатива до «Запорізького маршу». Чому? Навіщо?

Щоб не грати «Запорізького маршу», а грати «Богдана Хмельницького»... Бо там було поєднання кількох російських і українських мелодій, тобто наочна музична «дрючба народів» — ось яка там була головна ідея. Це була чистісінька альтернатива до «Запорізького маршу», і поступово, за чиїмось таємним розпорядженням, ми все рідше й рідше грали «Запорізький марш», а частіше – «Богдан Хмельницький», доки повністю на цей, останній, і не перейшли. Тобто ми отримали підробку, та ще з якою назвою!.. Звісна річ, бучнішою. Хочете мати марш? Майте, але не той, де музика була чомусь промовистіша за всі слова, за всі назви. Отак почався цей процес, який закінчився знищенням партитури «Запорізького маршу», розмагніченням усіх його фондових записів. Мене викинули з оркестру. Все. Справу зроблено. Й лише десь по Україні сліпенький сивий кобзар Адамцевич, лише він один, перебираючи струни, ще воював. Ще намагався ним піднімати думи людей із апатії і безнадії...

Звісна річ, зараз ми не виконуємо того «Богдана», граємо лише свій відновлений «Запорізький». Мало того, вирішили відновити ще один давній «Запорізький марш» — написаний Лисенком, це річ достоту наша, гідна, написана композитором для фортепіано, але ми його відтворимо в найепічнішому оркестровому звучанні.

Якби Бетховен почув

Одного разу з ансамблем ми були на фестивалі народних оркестрів в Іспанії. З'їхалося безліч колективів з усього світу — яких ти тільки хоч. Я створив ансамбль для танцювального колективу «Політ» при Інституті цивільної авіації. Ми в Іспанії чудово виступили, а попереду був гала-концерт. І от засновники цього фестивалю зібрали всіх учасників й кажуть:

— У нас тут виникла одна ідея... Треба під фінал, під урочисте закриття заграти знаєте що? Фрагмент із 9-ї симфонії Бетховена, той, який грається при апофеозі міжнародних свят.

Всі перезирнулися. А засновники продовжують:

— Зіграти знаєте як? Щоб усі присутні колективи разом взяли і заграли.

Вони попросили, щоб я взявся за створення цього найунікальнішого збірного всесвітнього оркестру. І я — погодився.

Але ж треба збагнути, які тут були колективи: із Африки, Індонезії, Мексики, Океанії, Китаю і багато, багато з яких інших країн. А інструментарій... Боже, який там був інструментарій!.. З усього світу зібраний, словами не опишеш, бо я вперше їх чув і вимовити деяких назв не вмів. Такі інструменти, яких я зроду й не бачив, і не уявляв навіть, що такі є. А два дні лишилося часу. Коли ми зібралися на першу репетицію, то я за голову взявся. Переді мною сиділо більше сотні народних музикантів, і всі різнонаціональні, і їм теж цікаво: впораєшся ти, чи ні? І що з того всього взагалі вийде? Бетховен, все-таки.

І слава Богу, що Бетховен, я його всього напам'ять знаю. Я написав з пам'яті ноти, і роздав своїм музикантам. Ну, мої дивляться на мене, що ж я робитиму. Дійсно, що? Але ж треба тримати марку високого українського фахівця, і я через кількох перекладачів запитав:

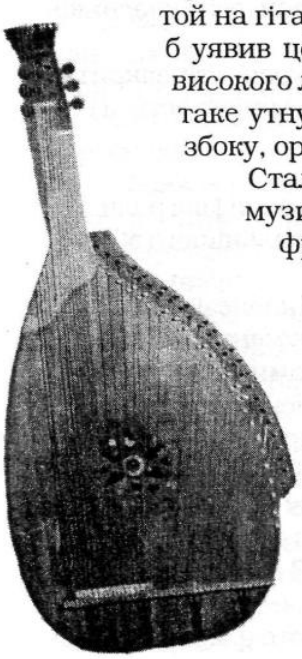
— Чи знає хто з присутніх ноти?

Підняли руки лише одиниці. Бо на фестиваль були запрошені оркестри автентичні, воістину народні. Але тих, нотограмотних, я посадовив попереду і розклав ноти. Це була в мене опорна група. Вона так-сяк програла шедевр. Тобто інші мали після того зіграти на слух, «на чуйку». Як почали вони, хто на чому вигравати та дріботіти... Як почали вони імпровізувати, як почали між собою змагатися! Постала така надзвичайно цікава музика, що я, м'яко кажучи, отетерів. І вони теж, і на мене усі дивляться. Ти ж, мовляв, диригент, ну ж бо, роби що-небудь. Ну, я й почав розводити «оркестрові» групи, тобто одних посадив ближче, хто краще грав, а інших подалі. Найголовнішою проблемою виявилося спілкування диригента з оркестрантами, можливість хоч якось порозумітися. Говорили лише нотами, хто це розумів, і на пальцях з тими, хто дурався нотної грамоти.

І хто б подумав?!.. На концерті найкраще грали африканці на тамтамах, бонгах, марімбах, гонгах, брязкальцях різних; вони так чудово, по-своєму

розкішно орнаментували знамениту мелодію, що я вдруге отетерів. Вони таке видавали, що Бетховен би од такої музики од щастя воскрес, якби його могилка була десь поруч.

Зіграли! Чудово зіграли, все коректно, і навіть злагоджено! Так, що велетенський стадіон слухачів підхопився увесь! Ще б пак, це ж чудо — найвища світова музика постала екзотичним масивом, і нехай мені тепер хто скаже, що народні оркестри є проблемою. Будуть проблемою для тих, хто не хоче, аби вони існували. А наш цей супернародний усіх рас і націй так утнув, що й ще раз на біс. Той на дудці, той на ксилофоні, той на мюзеті, той на ерху, той на гітарі, той на бубнах і сопілках, а той вже на невідь чому — хто б уявив цей хаос, але хаос упорядкований. Це була потужна стихія високого людського духу, яка зійшлася докупи один раз в житті, щоби таке утнути. Ми, українці, в центрі, творимо основну тему, а ті всі збоку, орнаментують, прикрашають на слух, хто як і на що гаразд.



Бандура кобзаря Єгора Мовчана.

Сталася ця знаменна подія в 1992 році, коли ми вибороли оту музичну велетенську перемогу — цей найзнаменитіший фрагмент 9-ї симфонії, який фрагмент! Хору в нас там тоді не було, та я й не певен, що хтось із присутніх взагалі володів німецькою мовою. Але всі вони, з різних континентів люди, володіли музикою. І хоч вона була у всіх геть відмінна одна від одної, однак для кожного з музикантів тут присутніх вона була святою.

Підходять до мене усі, вітають, особливо засновники фестивалю:

— А знаєте, — кажуть, — ми навіть не сподівалися, що щось подібне вийде. Як це вам удалося зробити?

Я чую їх і поволі відходжу од шоку.

— Запитайте у Бетховена, — кажу.

А дійсно — як? Ну, по-перше, наш український ансамбль тут був найбільш цивілізований, і навколо нього згуртувалося ядро супероркестру. А по-друге, — ідея, ось що. Вона, вона. Бо ми часом так перевантажуємося своїми високими ідеалами, а втілити навіть найменшу, найпростішу ідейку не хочемо. А чого боятися? Боятися доведеться тоді, коли постане ідея велика, а реалізувати її нікому буде, бо ще не призвичаїлися до малих.

Чи зміг би я керувати таким вселенським супероркестром, не маючи досвіду попереднього творення оркестру українського? Ясна річ, що ні. Хоча такий спільний оркестр виник спонтанно, і можливо, що такого більше не трапиться, але я довів сам собі: об'єднання різноманітних інструментів і музикантів задля спільної мети хоча й пов'язане з велетенськими проблемами, але — можливе. І потрібне.

...Коли створювався наш перший оркестр народних інструментів, то в мене, звісна річ, таких проблем не було. Бо ми набирали вже підготовлених фахівців

З нами були брати Микола і Василь Литвини, вони з нами — з найпершого дня. Від самісінького з'їзду кобзарів вони постали. Це були наймолодші кобзарі, вони мріяли про кобзарство, продовжували справу стареньких, сивеньких митців, і робили це на великому емоційному піднесенні. Вони в нас працювали бандуристами в оркестрі, але виступали і сольно, починаючи з найпершого нашого концерту.

Звідкіля ж вони взялися, такі молоді й завзяті? Старі кобзарі зі споконвічних традицій, старші чудом лишилися живі і показали себе українському світові, а от звідкіля постали молоді кобзарі? Із Львівської консерваторії, ми їх звідтіля забрали, один баритон, другий тенор, чудовий дует, в них був великий кобзарський репертуар. Бандура — це яскраво виражений інструмент до співу, він не має такої велетенської потуги для оркестру, але вкупно з голосом має надзвичайну силу і вплив — їхні виступи буквально підносили душі. Вони довго в нас попрацювали, років з десять, доки не вийшли на свій власний творчий шлях. Микола став дослідником української музики, журналістом, письменником, написав повість про Веделя, а Василь присвятив себе вихованню молодих кобзарів. Обидва вони — композитори, тобто неважко уявити, який значний внесок вони зробили в становлення нашого колективу, без них в наш оркестр би не вдихнулася жива душа. Це були справжні націоналісти, патріоти найвищого ґатунку. Чому «були?» Вони й зараз є такими!

Яскравою особистістю була в нас Люба Чайківська, моя однокласниця, скрипалька, лауреатка республіканського конкурсу, вона стала концертмейстром в оркестрі.

Працював у нас блискучий цимбаліст Дмитро Попічук, зараз народний артист України, який писав власні твори для цимбалів і сам їх чудово виконував. Він був педагогом в консерваторії у Г. Агратіни. Це той унікальний випадок, коли учні і вчитель зійшлися в одному оркестрі. І зараз це в нас вже стало традицією — нині професор Григорій Агратіна і його вихованці В. Овчарчин і А. Бойчук грають у нас разом. Соліст оркестру, народний артист України П. Чухрай виховав у консерваторії для оркестру кількох бандуристок.

Одним із перших музикантів у нас був сопілкар зі Львівської консерваторії Дмитро Гусак. Він був перший виконавець всіх наших партій сопілкових, а сам за освітою і фахом флейтист. Але перейшов на сопілку, змінив свою комфортну львівську квартиру на наш гуртожиток, одружився з нашою ж оркестранткою, все як має бути.

Звісна річ, в будь-якому оркестрі є нерівноцінні музиканти. Є сильніші, є слабші, та вони й не можуть бути однакові, зрозуміло. Бо мають різний життєвий і мистецький досвід. Але завдання диригента полягає в тому, щоби підтягнути слабших до середніх, а середніх до сильніших. Були в мене і власні проблеми, адже я не мав великого досвіду працювати з музикантами такими ж за віком, як я, а часто ще й старшими. Це були особливості спілкування, що не дуже просто для диригента. Долав я їх, доводячи музикантам, що вимагаю від них лише те, що є необхідне, що в мене немає розбіжності з їхніми уявленнями про гру в оркестрі. Це було непросто, бо вони також мали невеличкий досвід у цьому. Багато чого вони мені тоді про свої уявлення говорили, багато говорив

я, чимало ми сперечалися. Кожен має свої власні уявлення про музику і диригування. Як то кажуть: поганий той оркестрант, який не хоче стати диригентом. Але, попри все, не було виявів негативних чи відвертої протидії. Я гадаю, це сталося так тому, що ми робили загальну справу, якої до нас ще не здолав ніхто, і нам усім це було дуже цікаво: а що з того вийде? Ми вчилися разом. Вони мені дуже багато допомагали в пізнанні інструментарію, бо лише музикант, який грає «сам на собі», лише він достеменно знає всі свої можливості наявні і можливості приховані, і чого вартий оцей самий інструмент насправді і на що здатен. Як би я добре не знав художньо-виражальні засоби цимбалів, навіть якщо я потім цимбали ще й викладав, — але ж цього не можна порівняти з тим, що про цимбали знає Агратіна. Бо він про них знає таке, що... й вони самі про себе такого не знають. Або напишеш, бувало, партію для якогось іншого інструмента, а виконавець каже:

— Оце незручно.

— А як зручно? — питаєш.

І він тобі показує, і ти враховуєш, і це абсолютно нормально, і до цього треба лише дослухатися і дякувати за кожну слушну пораду. Інше діло, коли музикант слабше підготовлений і не може подолати деякі технічні складності; він тобі починає доводить, що тут винен ти. Я, як диригент, вимагаю, а він, як музикант, не може виконати — оце вже протистояння. Однак, коли ти вже від них добре навчився і знаєш, які в кого є проблеми щодо виконавства, і ти до них дослухаєшся, то все йде навзаєм добре. Хоч це й дуже нелегко, але це єдиний спосіб позитивного контакту з музикантами. Слава Богу, в нашому оркестрі не було інтриганських вихваток, це та біда, на яку багаті інші оркестри, бо ми були надто усі захоплені спільною інтригою — здолати перепони і створити нову музику.

...Чи були якісь тертя з Яковом Орловим? Адже він спочатку був художнім керівником, а я в нього помічником. Він був непростою людиною, особливо в контакті із колегами, мав деякі людські слабкості, а музиканти це дуже добре відчувають і починають користуватися. І вже з ним дехто був запанібрата, а це для дисципліни «амба-кришка». Що можна було цьому протиставити? Перш за все — роботу. Репетиції всі на мені лежали, вся чорнова робота йшла через мене, тут уже не можна було давати аніяких поблажок ні собі, ані оркестрантам. Головне, що в мене з ним у творчих питаннях не було аніяких конфліктів, я його поважав як музиканта, він мене також поважав у такій же якості.

Надто багато треба було писати партитур тоді, і ми з Яковом Орловим тут не могли сперечатися, бо ніколи нам було. Він був людиною дуже знаючою і досвідченою, а головне, дуже добре знав, чого хотів. В оркесторовках він мав більший досвід, аніж я, мав усталені свої принципи в народній музиці, багато з них випробував на практиці, мав певний еталон звучання народного оркестру, який ми мали виробити в нашому колективі. Він робив чудові аранжування, це ще я пам'ятав з нашої спільної роботи в Народному хорі ім. Г. Верьовки.

У Якова Орлова не було якогось плану, складеного хоча б на рік-два наперед. Ми цей план намацували в спільній роботі, щоразу корегуючи його в робочому порядкові. Інша справа, що процес цей, дуже бурхливий і результативний на

початку, потроху почав уповільнюватися, гальмуватися. Все почало упиратися в репертуар, від якого залежить обличчя оркестру. Від репертуару залежить і якість звучання. Нам потрібен був свій, власний, який би перебував у гармонії з нашим народно-інструментальним мистецтвом. Орлов дуже полюбляв, щоб у програмі була російська або європейська класика, — може це й було вірно, бо на перших етапах слід було продемонструвати високу якість оркестру на усталених в цивілізованому світі музичних стандартах. Але складалося враження, що ми вдаємося весь час до світової класики через неповновартісність, весь час намагаємося бігти попереду паровоза. І ще: надто великі зусилля докладалися до цього, а краще було їх використати на оркестрування творів українських композиторів-класиків і залучення наших сучасних молодих до спільної роботи. Тут би ми могли продемонструвати клас всесвітнього рівня, і ці зусилля пішли би на покращення власне нашої рідної музичної ідеї. От яка була заковика. Чи притика. Бо коли ми потім потрапили під егіду тодішнього Міністерства культури, то частка української музики в нашому репертуарі надто зменшилася, — там уже був відвертий ідеологічний тиск.

Пізніше тенденція зменшення української музики дужче посилилася, бо коли мене з оркестру «пішли», а потім Орлов помер у 1981 році, в оркестрі почали мінятися різні керівники, то вони посилили саме останні тенденції. Внаслідок яких оркестр практично занепав. Додати, що вкорінилася хибна практика, що частина репертуару має бути написана керівником. А це вже взагалі катастрофа. Саме завдяки такій негативній тенденції тоді оркестр загубив контакт зі своєю молодою аудиторією. А ще гірше — з молодими талановитими композиторами, які й забезпечували контакт з молоддю. Композитори мають дуже великий вплив на громадську думку, вони створюють загальну думку і про окремі мистецькі колективи. Тісна співпраця з композиторами — це позитивний імідж кожного оркестру, а Орлов фактично її відкидав:

— Як це можна, щоби модерніст писав для оркестру народних інструментів?

Оркестр законсервувався. Як у всьому сущому, якщо немає нових пошуків, нових тенденцій, нового мислення — то швидко залишишся позаду. Я це дуже гостро відчув у 1984 році, коли повернувся в оркестр. Навколо нього не було аури, чару того, що до нього приваблює; і не лише мистецької аури, відчувався повний духовний вакуум. І ми почали тоді активно працювати над відновленням іміджу новаторського колективу. (Ми до цього періоду ще дійдемо, просто я хотів показати, до чого призводять деякі негативні тенденції, коли вони мають шанси стати магістральним напрямком).

...А найперші ж наші гастролі були шаленими — 120 концертів за рік, це дуже багато, адже ще треба якісь дні, аби переїздити з місця на місце, на вихідні тощо. Потім ми почали не витримувати і скоротили до 110 концертів. Ми поспішали, бо хмари потроху над оркестром починали клубочитися, і все могло трапитися. А в нас була мета дивовижна — ми прагнули, щоби наш оркестр почула вся Україна, уся-всенька. В Києві було концертів два-три — і все. В основному були виїздні, ми об'їздили не лише обласні центри, але і всі райцентри — ми і в селах виступали! А в селах тоді траплялися такі клуби, що

ого-го! Навіть районні, бувало, набагато слабші. Ми виїздили мінімум на місяць — і щодня концерт. Потім півмісяця одгулів, і знову в бій.

А коли ж набувати нових музичних номерів, коли їх вдосконалювати? Одне діло це робити на «зимових квартирах», інше — в суцільних готелях, де ж ти там навправляєшся? Позитивом гастролів є те, що репертуар, який на них везеться, шліфується досконало. Але недобре тут те, що дуже погіршуються умови для розвитку репертуару, поповнення його новими творами, бо на це просто немає часу. Але, зрештою, все потроху збалансувалося за рахунок зменшення концертної діяльності десь у 1984 році.

Спершу ми гастролювали по західних теренах України — Луцьк, Івано-Франківськ, Рівне — не лише тому, що там люди зичливіше ставляться до всього істинно українського, але й тому, що там значно більше самодіяльних народних колективів, тобто більше наших безпосередніх спільників. Нехай хто уявить концерт в Мельниця-Подільській, там, де утворилася ціла фабрика виготовлення наших народних інструментів!.. Де працював Василь Олександрович Зуляк, директор її, та ще й керівник великого оркестру народних інструментів. Дуже добре знаю і сина його, який продовжив справу батька в інституті культури. Та це ж усі в цьому славному місті — наші найперші спільники, і приїзд оркестру — величезна подія для істинних шанувальників музики.

Особливо, коли ми приїздили з уславленими співаками. Який диригент не мріяв працювати з супервидатними вокалістами? А хто ж не мріяв зблизька почути Євгенію Мірошниченко?

Секрети світових співаків

Що впливало на співучість нашого оркестру? Насамперед, дуже відомі співаки, які з нашим оркестром концертували. А це особистості світової ваги. Сьогодні відчувається велика різниця між співаками старшого покоління і співаками теперішніми саме в плані існування в народному мелосі. Це наслідок непродуманості нашої політики музичної, що зумовлює відрив нових потужних перспективних особистостей від народної музики. Це наслідок музичного навчання в дитсадку, в музичній школі і так далі, але більшим чином — того, що вони в дитинстві чують. А що вони зараз чують? Іноді страшно подумати, що ж вони здебільше чують...

Співаки старшого покоління мали і мають добре народне музичне підґрунтя. Саме завдяки цьому вони створювали потужний вплив на формування звукового ідеалу нашого оркестру. А будь-який оркестр, будь якого ґатунку, складу, жанру, має одну просту мету — він повинен співати. Якщо оркестр не

співає, то слухач має затулити вуха і йти геть. Тобто ідентичність між співом і звучанням оркестру — має бути абсолютна.

Якщо пісні, яку співак виконує, допомагає ще й спів оркестру, то тоді відбувається повне взаємопроникнення, повна, кажучи сучасною мовою, — оптимізація. І лише тоді може по-справжньому звучати голос. Часто оркестрові доводилося міняти «модус операнді», бо одну й ту ж пісню можуть виконувати не лише різні виконавці, але й різні голоси. Безумовно, оркестр впливає на виконавчу манеру співака. Але й співак, якщо він досвідчений майстер, буде значно міняти характер звучання оркестру. І хоча оркестр мусить підпорядкуватися солістові в найменших його примхах, співак може, саме завдяки прагненню змінити щось у звучанні, не досягти бажаного художнього результату. Тут завжди треба шукати співзвучності, бо часто намагання просто посилити вплив породжує намагання перекричати оркестр.

Співак впливає на оркестрантів у першу чергу своєю обдарованістю, вона окрилює всіх музикантів і диригента, і змушує часто переглянути деякі постулати. Оркестр виявляє ще більшу схильність до співака, підстроюється під його наміри, тонко вловлюючи навіть мимовільну зміну настрою, стану душі соліста. Тут усе вирішує дует соліста й оркестру. І в цій взаємодії створюється загальний емоційно-психологічний підтекст виконуваної пісні.

От, наприклад, співає Євгенія Мірошниченко українську народну пісню «Стоїть гора высокая», на слова Л. Глібова. Здавалося, який в цій простій пісні може бути особливий психологізм? А всі глядачі у залі плачуть, і навіть дехто з оркестрантів, оце така сила геніальності співачки, яка змогла віднайти в тій пісні найголовніше, що лежить далеко за межами тексту й жанру пісні. І в оркестру завдання тут надзвичайно тонке, аби виявити ту мету, якої прагне досягти співачка. Або, скажімо, її спів у пісні І. Шамо «Дніпровський вальс» — аніякої драми там, здавалося б, нема, аніякого трагізму, ну, вальс собі і квит, — а душу солістка торкає так, так її підносить, що вона розчулюється безмежно. Оркестр має підтримати її надзвичайно тонко, суперделікатно.

І от запитайте кожного з найвидатніших наших співаків, з ким би вони хотіли заспівати українську народну пісню, то відповідь буде однозначна — лише з Національним оркестром народних інструментів України. Отут є пряма залежність між народною піснею і прекрасним її оркестровим відтворенням, бо мелос український голосовий та інструментальний співзвучні лише в нашому варіанті. Є багато оркестрів, співаючи з якими виконавець прагне їх перекричати, бо оркестр гримить. А наш оркестр, хоч він і великий за складом, здатен на найтонше піанісимо — от в чому секрет нашого успіху серед вокалістів. Для них це вже інше навантаження, це ж інший фундамент, це, сказати б, як вибір: жити в наметі чи в першокласному люксі. Велике значення має, коли ти відчуваєш себе комфортно на сцені, коли ти знаєш, що пісня прозвучить навіть краще, аніж ти сам того хочеш. Одна річ, коли тебе огортає аура удосконалення, а інша — коли ти затиснутий на сцені в жорсткі рамки бідних можливостей, що набагато звужує твої голосові якості.

Отже тут дуже важить вміння акомпанувати.

А воно в першу чергу виявляється в здатності диригента слухати співака, і не лише слухати, але й чути. І дихати спільним диханням разом зі співаком і «виспівувати» разом із ним, проникати разом з ним у глибини пісні.

...З жахом згадую, як мені довелося вперше працювати з Євгенією Мірошниченко, — без жодної репетиції мені довелося вийти на престижну сцену. У збірному урядовому концерті, де вона співала разом з нашим оркестром... Такі випадки наш художній керівник Яків Іванович Орлов не довіряв нікому і ревно їх оберігав. Він дуже довго проводив з нею репетиції, щоби призвичаїтися до цього надзвичайного таланту. Але в день концерту він несподівано занедужав... І ось мені, як диригентові оркестру, слід замінити свого художнього керівника. Тобто концерт вже йде, і на черзі виступ нашого оркестру, і вже нічого не можна ні змінити, ні відмінити, бо Євгенія Семенівна Мірошниченко вже в гримувальні і от-от має вийти на сцену. Слава Богу, що я був при колективі, швидко перевдягнувся у фрак і приготувався вийти до пульта.

Зала повнісінькка, всі нетерпляче очікують на Євгенію Семенівну. Вона ще готується до виходу, а я вже давно готовий, хоча надто хвилююся. І увесь оркестр розуміє мій стан — без репетиції диригувати у виступі зі світовою примадонною. Стою і думаю, що пані Євгенія — жінка з дуже крутим характером, і на що вона здатна по-праву, знають усі. Наприклад, вийде на сцену, побачить геть іншого диригента і цілком справедливо обуриться:

— Що це за фокуси? А може це підкоп під мій талант — чому я бачу за пультом диригента, з яким я не мала жодної репетиції?

І от така сильна особистість має зараз показати себе, свій неймовірний голос, і зробити це так, щоб, звісно, було краще за попередні рази. В нормальних умовах на репетиціях диригент і солістка мусять одне до одного пристосуватись, визначити всі деталі і тонкощі у виконанні, і, якщо відверто, і деякі примхи примадонни. Адже це була єдина співачка на Землі, яка могла чисто (й легко!) взяти «ля» в третій октаві. А все інше, що вона може ще взяти, знає лише вона і Господь Бог. Я ж, хоч був присутній на репетиціях, чудово розумію, що й під час концерту солістка має право на імпровізації, бо живе виконання — це творчість. А я ж знаю лише загальні темпи. Про це все я думаю, вийшовши вже на сцену; всі чекають на з'яву геніальної співачки. Особливо я. Тримаюся твердо. Аби ніхто не відчув, не здогадався, що насправді в цей момент діється в моїй душі. Кожен музикант знає, як це буває, коли раптом доводиться на концерті несподівано «читати просто з листа» новий твір. А тут же — не з листа, а з Євгенії Семенівни Мірошниченко, і, скажімо, акомпанувати не на фортепіано, а велетенською машиною на шістдесят людей оркестрантів, які теж, розуміючи ситуацію, хвилюються і потребують диригентської уваги.

Все в залі напружилося, очікує. Концерт же урядовий, в «Україні». І я думаю, як Сагайдачний перед найбільшою битвою під Хотином, — на кого перетворяться оті, за спиною — на спільників, чи, не приведи Господи, на «опонентів»? Це та мить, яка взагалі може перекреслити усю наступну долю початкуючого диригента, — бо якщо щось, якась бодай дрібничка трапиться не так, — то тобі на все життя причеплять ярлик, од якого ти вже ніколи не відкрутишся:

— Оно, дивіться, це той, хто зіпсував виступ Євгенії Мірошниченко...

Чи захоче вона після того співати з оркестром? Не відомо, але те, що вона зі мною ніколи не буде виступати, то це напевне. І вже, мабуть, і жоден інший вокаліст.

Це були два нові твори. Доволі складні, багатопланові, зі зміною характеру, зміною темпів, з ускладненою драматургією, з великою насиченістю настроєвою. Ну, і складності великі в акомпанементі, і вступи ускладнені, і відступи, і перегри дуже «перевантажені»; і в співі надзвичайно великі складності, бо Євгенія Семенівна простеньких творів собі ніколи не дозволяла — і все оце разом акомпанувати — дуже й дуже непросто.

Коли співає Євгенія Мірошниченко — уся зала наелектризовується емоційно. Це закон, бо вона так тонко проникає у найглибші, навіть не звідані самою душею глибини її, що втриматися неможливо. Оркестранти, професіонали на сцені, які багато разів грають, супроводжують цей незрівнянно чарівний голос, здавалося, вже б могли звикнути, але й вони підпадають під чар її голосу. Треба сказати, що тоді не було та й натепер не існує такого акустичного приладу, який би здатен був хоча б приблизно зафіксувати живий голос співачки, і кожен, хто її слухав хоча би раз, лише вони можуть згадати, викликавши із душі своєї спогад про цей досконалий голос, лише в серцях їхніх зберігається цей спів.

І ще сказати треба от про що: Євгенія Семенівна має одну дивовижну особливість — окрім нечуваного вокального таланту, вона незрівнянно знає, розуміє, відчуває українську пісню. Вона так проникалася її серцем, душею, як ніхто цього не може й дотепер. Мелодикою, підтекстом, сказати б — нутром пісні, але ж і її матерією, плоттю живою, тілом — і все це пульсує в неї, наповнює вщерть будь-яку велику концертну залу, і всіх, хто там присутній, увесь загал — усіх перетворює на вкраїнську пісню до останньої їхньої кожної клітини.

А от чи трапиться це зараз?

... І тут мені спало на думку таке:

«Адже от такий саме момент — це і є найбільше випробування для оркестру, і для мене, і для моїх колег. Чи переборемо ми обставини, чи витримаємо цей іспит на міцність, згуртованість, узлагодженість? А яких же ти іспитів хотів? Ти ж радій, що екзаменатором у тебе сама Євгенія Мірошниченко, а не хто-небудь нижчого рангу».

Так-так, це тобі не вступні іспити з диригування в консерваторію здавати, це іспит набагато серйозніший...

Треба зрозуміти специфіку виступу на збірних концертах, коли ні соліст, ні оркестр не мають достатніх репетицій, не можуть ґрунтовно призвичаїтися до сцени, а за один-два номери повинні показати все, на що здатні. Найстрашніше, що тебе отут, в залі ж будуть порівнювати з усіма, хто виступав до тебе і хто виступить потім.

І от я чую, як цокотять ще за кулісами її каблучки, ось вона йде, найрозкішніша жінка і актриса, ось вона в концертному царському своєму платті пливе до мене по сцені, бачить там раптом... мене. І що вона робить? Вона не змигнула й оком навіть, вона моментально все зрозуміла, вона відчула мене, мій стан. Вона ж краще за мене знала, що означає така ситуація. І от вона проходить

поруч і своєю чарівною посмішкою висловила усю свою впевненість, яка миттєво передалася мені.

Простий людський погляд. Але, сказати б, благословила. І ми одіграли. Оркестр тоді виклався, ну, і я, це вже звісно. Не знаю, чи до того, чи після того ми коли краще грали.

І от я вже бачу, що все позаду, два твори ми разом одспівали, дуетом, сказати б, я, смертний, і вона — богиня, і що я стою, що я не впав. Овації, крик в залі, букети, привітання — все як в тумані. І от вона повернулася до оркестру обличчям, підняла долоні — і всі музиканти встали, взяла мене за руку і ми разом почали вклонятися глядачам. Це тоді вона передала мені заряд енергії і впевненості, радості від співпраці і життєдайну силу творчості.

Відтоді ми з нею великі друзі, дуже багато було спільних концертів, не злічити, і жоден з них не був ординарним чи байдужим, бодай не святковим.

Пройшло багато років. І в нашій спільній праці стався випадок, коли й ми змогли її, велику співачку, підтримати. Це коли в неї стався конфлікт в Оперному театрі і «її звідти пішли». Вона тоді так це тяжко переживала, що насправді втратила голос. Тобто голос від неї ніде не подівся, але психологічно вона не могла себе змусити співати. Це була трагедія... Наш оркестр на той час тісно співпрацював з Національно-культурним центром «Русь» під егідою Олександра Чумака. Так, того самого, який нас, оркестр, колись створив. І от до нього раптом приходить письменник Владислав Таранюк і каже:

— Хлопці, а хто згадав, що наближається визначний ювілей співачки? Але чомусь ніде ані в пресі, бодай по радіо про це ніякої згадки...

Як таке могло статися? Чи забули, чи навмисне за чиєюсь «підказкою» так діють? Це ж тільки уявити собі такий сором — от-от ювілей, а велика мисткиня оточена вакуумом неуваги... Ну, ми сполошилися, але це м'яко сказано, ми зробили все, що в наших силах: Олександр Чумак зорендував концертну залу «Україна» — було вирішено зробити ювілейний концерт великої співачки з нашим Національним оркестром.

І тут треба сказати правду: вона образилась. Не на нас, звісно, а на тих діячів, які підтисли за чужою командою хвости і зробили вигляд, що такої співачки — не існує. Я спробував її умовити, а вона категорично відмовляється:

— В мене немає голосу співати.

Мене як грім ударив. І я ж розумію, що це неправда, і я розумію, чому ця велика жінка змушена так відповідати.

— Це не так, — кажу я їй. — Цього бути не може.

Але вона не погоджується. Тоді я почав діяти хитрощами — через її маму. А мама, Сусанна Єгорівна, була дивовижна людина. Я любив з нею розмовляти, як колись, бувало, зі своєю мамою. Вона іноді «критикувала» свою доньку і казала:

— Всі вони не вміють співати народні пісні!

І показувала, як це треба робити. Треба сказати, що це була єдина людина на Землі, яка мала на це право. Адже це вона була першою вчителькою співу у маленької Жені. Я завжди мав велику насолоду спілкуватися з нею. Мама як ніхто все розуміла, всю ту ганебну ситуацію, яку створили навколо Євгенії Семенів-

ни; і от лише за допомогою впливу найріднішої людини ми переконали співачку, що на концерті виступатимуть лише її численні вихованки, що прийдуть лише друзі і давні шанувальники її таланту. Насилу ми її вмовили.

І ми блискавично й оперативно влаштували славний ювілей — в залі переаншлаг, як у нас з нею здавна заведено, не встигли почепити афішу, як квитки на таку подію розхапали вмент, — і співали всі її учениці, і лише твори з її репертуару; а потім вже й вона, геніальна співачка, не змогла стримати свого серця, і раптом підвелася, і почала співати Шевченкову пісню «Така її доля, о Боже мій милий». Що в залі сталося! Вона співала прекрасно, розчулено, божественно, як лише вона одна на Землі може, це було дивовижно; і все було, як завжди, як належить, як має бути на справжньому ювілеї і навіть, може, трохи краще.

Вона й зараз дуже любить співати, але тепер усі свої знання, серце й уміння вкладає у своїх учениць. І ми, за нашою старою традицією, граємо їм супровід. Бо ми її любимо, а вона любить нас усіх.

Євгенія Семенівна приходить до нас в оркестр, як до себе додому, а ми так само радіємо, коли вона тут. Вона сама сидить в залі на улюбленому місці — біля лівого виходу, і її оточує цілий віночок юних красунь, її послідовниць, рояться прихильники, почет, як заведено, навколо королеви.

Американська делегація славістів, що була якось присутня на «Травіаті», вражена її співом, не могла зрозуміти:

— Що це за країна така, що в центрі міста йде така прекрасна опера, співають чудові співаки, а ніде про це немає інформації? Ні менеджерів, ні реклами...

Єдине, що там було, — це сама Євгенія Мірошниченко, яка панувала в залі і дарувала по-царському своє тепло і доброзичливість присутнім, а її вихованки дарували справжнє мистецьке чудо. Бо в академії музичній вона — центр тяжіння, всі силові лінії сходяться до неї. Вона вже давно викладає, а її вихованки — це нині уславлені солістки.

Євгенія Мірошниченко продовжує звучати в нашому оркестрі голосами своїх учениць. Колоратурне сопрано — це як золота флейта з багатьма обертонами і ніжністю звучань. Мене весь час не відпускає думка, що пора вже робити велетенське турне, зібравши кращих її випускниць, її послідовниць, і щоб увесь її репертуар, напрацьований разом з нами, знову входив у людські душі. Назвати цю програму «Феномен Євгенії Мірошниченко». Це вона підняла так високо Україну, авторитет її у співі беззаперечний — в її голосі звучить українська душа.

В сімдесяті роки режисер Олег Бійма зняв на «Укртелефільмі» фільм-концерт про Євгенію Мірошниченко. І хоча тодішня звукова техніка геть недосконала була, але навіть при такому «гандікапі» її голос — неперевершений, — ось який запас якості має цей голос.

Спілкування з нею багато в чому допомогло мені і всім оркестрантам — бо її відчуття мелосу, її неосяжний талант, її незрівнянний досвід — все це вплинуло на нас, і, треба сказати, змусило переглянути й дещо з усталених наших концепцій. Адже робити оркестровку для Євгенії Семенівни — це одна справа;

інша справа — для Діани Петриненко або для Марії Стеф'юк. Співпраця з такими корифеями фіксується назавжди кожним оркестрантом, які, чуючи ці незрівнянні голоси багато разів, самі змінюються на краще, без упину вдосконалюються — це той неоціненний безпосередній вплив одного музиканта на іншого, який часто є навіть непомітним, недирективним, але надто і надто суттєвим. І от коли ми варіюємо ці оркестровки під кожну іншу всесвітньо відому співачку — оркестр кожного разу змінюється, інакшиться, ці зміни здавалося б, стосуються деталей, загальне звучання лишається єдиним, усталеним, однак в душі кожного з нас постійно бринять оті неперевершені індивідуалізовані інтонації вокалу наших співачок.

Чого гріха таїти — в кожного оркестру є улюблені співаки, а є, сказати б, — не дуже. І є такі, яких ми не любимо взагалі, однак музичне життя наше складається не завжди так, як велить нам серце.

Ну і що? Такі випадки — це теж досвід, випробування на міцність колективу, і якщо колектив це розуміє, долає ці перепони, то це лише йому на користь.

Тут постає ще одне питання, яке мені часто ставлять:

— Так багато було зроблено музичних творів під співаків, у найрозкішніших оркестровках. Стільки праці докладено. Ну, а чому б не зберегти ці оркестровки, замінивши, скажімо соліста-вокаліста якимось музичним інструментом? Або, бодай, групкою таких?

Це зауваження не позбавлене практичного сенсу. Однак, якщо добре подумати, а що, що може замінити голос Євгенії Мірошниченко? Що є такого на цім світі, яке може бодай дорівнятися йому?

...Тим часом наш оркестр набував сили, випробовував нові можливості. Роботи була прірва, і життя другого диригента в оркестрі складалося із суцільних екстраординарних випадків. Адже головний диригент — художній керівник — забезпечує стратегічний шлях у виборі програм, а потім, в концертній діяльності, на гастролях вся практична робота лягає на плечі диригента другого. Тобто він завжди має «бути готовий» пройти весь той непростий шлях перевантажень, шлях випробувань, щоби стати справжнім диригентом. Бо як казав колись один досвідчений диригент:

— Художній керівник і другий диригент — це дві великі різниці.

Здавалося б, і той диригує, і той диригує. Але тут, дійсно, є велика різниця в підходах до роботи не лише в концертній діяльності, але, в першу чергу, в репетиціях, де доводилося са́ме другому диригентові «розминати матеріал» нових творів і проводити всю чорнову роботу першого.

Ми дуже рано почали працювати з Марією Стеф'юк, од самих початків нашого оркестру. Вона щойно закінчила консерваторію і прийшла в оперний театр. Ми запросили її на гастролі. Вона з радістю згодилася, бо мала надзвичайно великий репертуар. Ця дивовижна співачка дуже відрізняється від інших оперних дів і примадонн своєю людяністю і скромністю. Очевидно тому й голос у неї такий проникливий і теплий, і так вправно вона ним користується. А ще вона дуже гарна жінка, краса її — од яскравої краси Карпатських гір, де вона народилася.

Зважаючи на індивідуальні особливості її голосу, ми зробили спеціально для неї репертуар, саме ті пісні, які вона знала з дитинства від своєї матері і які співала надзвичайно природно. Її голос органічно вплітався в наше звучання. Він надзвичайно гармоніював зі звучанням скрипок, сопілок, бандур, кобз, цимбалів. А ще вона має легкий і веселий характер, і тому в складних гастрольних поїздках нам з нею було завжди радісно.

...Умови гастролювання бували різними, але нас не бавили комфортом. Стан концертних майданчиків, умови тимчасового проживання на виїзді — часто набували екстремального характеру... Це проблеми для будь-якого гастролювання, навіть одноосібного, скажімо, для когось із солістів, а що вже казати про чималий колектив, де кожен учасник його потребує людського ставлення і умов? Вивозити весь час таку велетенську машину і вимагати, щоб вона нормально функціонувала, тобто видавала за будь-яких умов найвищу мистецьку якість навіть по райцентрах, навіть по селах, — кожна така гастроль це випробування надзвичайне для нервів і для чого хочеш іншого. Як не дивно, але все погане чомусь відходило вже тоді на другий план, а зараз в пам'яті лишаються лише радісні моменти. Але чого лише не траплялося: скажімо, розселення по двадцять чоловік в кімнаті, або й просто по клубах ночували, там, де потім доводилося й виступати, найактивнішим робом «обживали концертну точку». А що постелить? А як же поспати, і як же потім прокинутися і привести себе до якоїсь, бодай умовної, норми? Ну, спали як? На стільцях. Слава Богу, їх і в найменшому клубі завжди є набагато більше, аніж нас, оркестрантів. Але відбувалося це завжди весело: жарти, дотепи, гомін, ніяк укластися не могли, бо треба ж було перетравити попередні враження. Дивно, але такий, сказати б, некомфорт, лише тісніше згуртовував оркестр в переносному і прямому значенні цього слова — траплялося, що після таких гастролей у нашому колективі поставали нові сім'ї.

Або якось Діана Петриненко запропонувала:

— Є можливість поїхати в Полтавську область на жіноче Міжнародне свято.

Було й таке, на восьме березня. Ми сіли у два автобуси, які нам придбало Музично-хорове товариство, і заїхали вже бозна-куди; потрапивши на об'їздні грунтові дороги, кардинально загрузли обидва. Ну і що? Посеред якоїсь грунтівки ми всі опинилися, як у пастці. А це ж березень місяць, тобто не жарко. Особливо вночі. І що робити? Поночі, по коліна в багнюці, ріллею почали вибиратися. Звісно, збилися з керунку, а який там керунок, коли навіть і зірок за хмарами не видно. От тобі й Міжнародний жіночий день, коли чоловіки, несучи, рятуючи інструменти, несли й рятували наших оркестранток. Ну, якимось чудом натрапили на людські житла. Приходили до тями аж під ранок, одшкрябали грязюку, а тоді вже знайшли трактора, він витягував наші автобуси. Як ми тоді не застудилися всі? Як Діана Петриненко голос свій чарівний взагалі не втратила — це вже пояснити неможливо. І виступили гарно, й слухачі браку ніякого не відчули і не здогадалися навіть, що виступ наш був екстраординарний. Кажуть, що в екстремальних умовах в людині прокидається якась додаткова сила. Ну, так от в нас така додаткова сила прокидала-

ся дуже часто. І їй хоч-не-хоч, а доводилося доволі часто прокидатися. Може, ми саме й тому такі усі дужі були?

Або поселяли нас в залізничних вагонах — ставили їх десь на задвірках станції, і ми там перебували. Ну, ще поспати, то Бог з ним. Але які, м'яко кажучи, гігієнічно-санітарні умови? Зручності десь за кілометр відстані, води не знайдеш, а щось там зігріти, то це вже зась. А просто почистити зуби? А поїсти? І ми там жили і вижили, і концертів стільки дали — на весь Донбас. І не нарікали, що б там не було.

Зате з нами жив разом Микола Кіндратович Кондратюк!

Він — людина надзвичайна, це цілий епос. Ми якось прожили разом з ним на коліях десять днів, це було на вузловій станції Ясинувата, де гуркіт стоїть страхітливий, і диспетчер цілу ніч галасує крізь динамік на маневрові потяги. Жили ми однією сім'єю, і тому мали нагоду споглядати співака зблизька, якщо не сказати: упритул. Ну, а от хто може похвалитися, що жив на сусідній «поліці» з Карузо?

Це дуже мобільний, рухливий чоловік, який ніколи не відмовлявся від гастрольної поїздки, навіть якщо вона була не в Сочі. Він дуже добре знав умови нашого концертування, які б увігнали в шок будь-якого іншого співака. Цей чоловік міг іти й на більший ризик — скільки разів ми з ним виконували «Марш січових стрільців» під зміненою назвою за першим його рядком «Ой, видно село». Це ще були такі часи, коли про наших січових стрільців боялися говорити навіть пошепки, а Кондратюк співав про них на повне горло. А горло в нього було — дай Боже. Уявіть, як ця пісня звучала на західних теренах України, де більшість знала, чия це пісня, а меншість, то вона й не здогадувалася. Знав і дуже добре сам Кондратюк, але мав велику втіху саме од того, що знав. Це дуже розумний чоловік, мав велетенську бібліотеку і завжди цікаві книжки возив із собою на гастролі. Рідкісна його особливість — адже співаків чомусь вважають самородками з народу, яким ерудиція й ні до чого.

Звісна річ, Микола Кондратюк — самородок. Він з мого рідного Поділля, од чорнозему. Його знання поширювалися на все. Це він навчив мене вирощувати картоплю за новою технологією, ще й дав для цього посівного матеріалу. А який гумор в нього — лагідний, без скепсису. І ні за яких обставин цей ерудит не втрачав його. Мабуть, оці некомфортні мандри й підточили його здоров'я. Однак це людина такої веселої вдачі, що ніякі прикрощі його не виведуть з рівноваги.

Але тому, як він знався на чаї, то можуть позаздрити і японці. Він про чай знав усе, а колеги везли йому з-за кордону різноманітні сорти, якими він пригощав увесь наш чималий загал. Дуже міцної будови, кремезний, кілограмів сто десять ваги, він поважно сідав до церемонії, обтягнутий, неначе в тогу, в простирадло, обов'язково рушник на шиї, обставиться заварним причандаллям і починає, як він сам приказував, «пріти». Тоді з чаями в СРСР були проблеми, але Кондратюк завжди дбав про запас — зараз пам'ятаю його валізу, де найбільше місця посідали червоні пакетики індійського чаю. Як істинний чаювальник, він до чаю не додавав анічого. Ніхто ж не здогадувався, що це

церемонію на весь колектив він запровадив, аби підтримувати усіх нас у некомфортному нашому гастрольному бутті, — чашка гарячого напою з рук великого співака — що може зігріти душу оркестранта краще? Ну, і розмови. Він дуже цінував бесіду, і од нього можна було довідатися чимало такого, чого не візьмеш ні з якої довідкової літератури. Особливо багато знав про світову музику і ділився своїми знаннями з усіма охочими.

Співак він надзвичайно коректний, і ніколи не форсував свого неповторного баритона з басовим тембром. Ноти низькі в нього надзвичайної краси. Верхні ноти він брав легко й невимушено. А треба сказати, що є співаки, які бояться верхніх нот, і коли ідуть на верхню ноту, то оркестр, безумовно, має їх підтримати, створити підпору, дати додаткове дихання, так само, як вони, співаки цю підпору собі створюють диханням власним, щоби радісно й легко «взяти цю планку». Микола Кондратюк — найкращий виконавець романсів, саме вони й вимагають вищих нот, але він виконував їх з глибоким почуттям, не вдаючися до форсування, бо й без форсування його голос переконував достатньо. В нього було своє меца-вочо, своє дихання, специфічна мелодекламація й дуже багато засобів звукотворення, але він дуже охоче і часто, як то кажуть, «йшов по руці диригента». Йому було цікаво повністю віддатися оркестрові, він краєм ока завжди стежив за мною, бо чудово знав, що коли диригент корегує переходи, затримки, уповільнення або прискорення — то в загальному звучанні можна досягти кращого спільного результату. Тобто він міг дозволити собі дати більшої свободи оркестрові, знаючи, що в цьому випадку можна вилучити додаткові позитиви. Він чудово розумів, що музика зі співом — течуть здвоєними руслами, перетікаючи з одного в одне, течії такі примхливі, то трохи уповільнюються, то прискорюються, створюючи неоднорідний плин, чим, власне, музика й стає цікавішою. Цей прихований пульс, невідчутний навіть для звичайного слухача, додає загального дихання, флеру, чарівливості. Микола Кіндратович Кондратюк любив погратися з оркестром в ту гру, яка іменується музикою. Його голос дуже цікаво вплітався в колорит нашого оркестру, додаючи своїх тембрів і радіючи з кожного нового вдалого суголосся.

...А от уявіть тепер в сучасних умовах спробуй не дати солісту-співакові люксовий номер, то він тобі особисто покаже такі вокальні свої здібності, що аж... І правильно зробить, до речі. Бо йому тепер геройські вчинки Діани Петриненко, Миколи Кондратюка — не в приклад. Але в тогочасній ситуації ми взагалі усі раді були, що маємо можливість показувати себе Україні, аби знала, якою велетенською музичною потугою вона володіє. Подібні екстраординарні ситуації й випробували оркестр на міцність, на згуртованість, на силу духу, на власну потугу.

Звичайно, іноді ми бували й на «базі», в Києві, де відбувалися репетиції, де ми розучували новий репертуар, який треба було потім кидати знову в бій, знову на гастролі. Працювати над новим матеріалом на виїзді неможливо, бо це суцільні переїзди, а після них треба ж якось оговтатися, відпочити. А якщо вдавалися в таких умовах до репетицій, то лише для того, аби опанувати новий сценічний майданчик — настроїти інструменти, себе настроїти, щоби бути

абсолютно упевненими в якості концерту. Зіграти і тут же виїхати. До речі, не кожен колектив таке витримує. Тут потрібен гастрольний досвід, а головне, бажання до цього. Найстрашнішим було те, коли од вологості набубнявілі інструменти починали детонувати. Оце вже біда. Бувало й гірше — ми приїхали на концерт, а вантаж наш з музичними інструментами й костюмами — затримався. Де він, що з ним? Ще ніхто не довідався, бо якщо машина зламалася посеред дороги, то звідкіля ж водій зможе зателефонувати? А ми сидимо і невідомо на що очікуємо. І що в такій ситуації вдієш? Одміниш концерт? Перенесеш на завтра? Тим паче, що невідомо, чи вантаж взагалі прибуде. Немає цимбалів, немає контрабасів, немає ударних, бандур... Ну, дехто найзавзятіший бандуру при собі возив, бо хотів трохи повправлятися на ній, живучи в готелі. І от що? Сідаємо, як є, і починаємо грати. Без повного складу оркестрового, без костюмів. Чому? Бо *люди прийшли. Вони ж покинули усе, аби послухати* нас, вони ж ніколи такого оркестру не чули. То що — вони його ніколи й не почують? Ми похапцем беремо місцеві розбиті інструменти, бо в клубах були ж якісь, із самодіяльності, нашвидкоруч переналаднуємо їх, міняємо трохи концертну програму і одігруємо концерт. Звичайно, на артистів і диригента це лягає додатковим нервовим і психологічним тягарем, бо доводиться надзвичайно швидко все міняти. Ну, наприклад, місцеві інструменти розладнані й не строять. Отже треба «розвантажити» деякі партії до можливо допустимого мінімуму. Але ж серед слухачів у залі є чимало й музикантів, яких не просто вдовольнити таким мінімумом. Тому перед концертом ми робимо промову, в якій просимо пробачення за умови, які склалися не з нашої провини, але ми спробуємо-таки здійснити наш мистецький подвиг. І зала це розуміє. Бо в ній також сидять не прості глядачі, а специфічні — шанувальники й ентузіасти української народної музики. І вони підтримують нас. Бо концерт такий завжди незвичний. Він починається не о шостій чи о сьомій годині, а в райцентрі чи в селі він починається о дев'ятій вечора. Щоби господарі встигли попоратися по господарству, подоїти корів, дати лад найменшеньким дітям, покласти їх спати. А потім прийти послухати нас, столичних віртуозів, заплативши за тодішніми цінами немалі гроші за квиток, бо вони дуже хочуть послухати своєї української музики. А ми їм що, скажемо:

— Звиняйте!

Ні, не скажемо, бо це ж іде війна, це ж фронт, це боротьба за духовність.

...Вже сутеніє, люди лише починають збиратися, а ми встигаємо привести до якогось стану місцеві розбиті інструменти, на високому злеті і підйомі даємо концерт, зриваємо бурхливі аплодисменти і вже під ніч вирушаємо назад, до далекого готелю, й молимо Бога, щоби знову не загрузнути на якійсь із численних об'їзних доріг, десь на них підібрати вантажівку з інструментами та реквізитом, викликати для неї поміч, та вже хоч би посеред ночі щасливо доплутанитися до ліжка. Звісна річ, не всі наші сто двадцять концертів були такими екстремальними. Кожна область мала свої можливості приймати такі великі колективи, окрім того, був жорсткий графік переїзду з області в область, і тому наша численна армія мусила часто і швидко маневрувати. Який колектив міг похвалитися таким життям? Та жоден, окрім хіба що спорідненого до нас

Народного хору на початку свого творчого життя; як вони розповідали, що й волами на возах попоїздили. Бо у повоєнні часи автобусів ніяких не було, щастило, коли траплялися вантажівки. Артистичне життя на Вкраїні — це суворе життя, споконвіку кобзарі і лірники пішки мандрували всенькою Україною, і окрім дощів та снігів на них ще чатувала влада, яка могла запроторити до буцегарні, потрощити інструмент, а іноді навіть і вбити. От запитайте у такого кобзаря: а навіщо ж він мандрував і іншого життя собі навіть не уявляв?

А як наш народ міг ще послухати найдосконаліше оркестрове звучання, якби ми не гастролювали? Іншого виходу ні в нас, ні в нашого народу не було. Отож ми їздили, хоча в багатьох були і діти, й сім'я, і такий спосіб життя сім'ю не зміцнював, виникали проблеми різні.

Оце, наприклад, настають свята, коли всі нарешті можуть відпочити. Всі, але не музиканти оркестру, бо це саме та пора, коли треба нести радість людям в усі куточки України. І тут же нікуди не подінешся, бо ми здебільшого й гастролюємо від свята до свята.

Звичайно, на гастролях люди змучуються і фізично, і морально, і духовно. Однак як радіє музикант від того, як сприймає його зала, як вона додається до його дихання — хто цього не відчував, той ніколи собі такої радості не уявить. Музикант навіть не аналізує, що це таке і чому це так, просто він мріє про перебування в активній музиці, де ти не є звичайною, простою людиною, такою, якою тебе сприймають навіть найближчі люди. Як тобі аплодують! Здається ж — не тобі конкретно, а колективу — однак саме оце відчуття єдності особистості з загалом, з музикою, це надзвичайно важливе враження. Лунають аплодисменти, ти бачиш всю залу, повнісіньку посмішок, радості, взаєморозуміння, ба, навіть взаємопочуття. Тут уже нічого удаваного нема, кому не до вподоби, той не почне кривити міну, удаючи щастя, тут люди перебували в спільноті з оркестром, вони вдячні, що оркестр з'єднав їх на час концерту, незнайомих переважно. Твої флюїди передалися тут через кожного кожному, — і повернулися тобі назад в іншій уже якості, на іншому рівні. Такий психологічний зв'язок не висвітлений, до речі, і ніхто не пройнявся ідеєю дослідити таку святу взаємодію, взаємовплив різних людей за допомогою музики. Хто буде досліджувати, вивчати їхні позитивні стани, їхні радісні відчуття? Більше досліджень є про ненормальні почуття, про ненормальний їхній взаємовплив. Можливо, це тому, що вони окресленіші, бо складають певну небезпеку для суспільства, тому дослідники більше ними й переймаються.

Хто організовував тоді гастрольну діяльність усіх колективів? «Укрконцерт». Хто зараз це робить? Ніхто. Знайшлися такі розумники «перебудови», які перебудували цю організацію, тобто зліквідували. За часів керування Кравчука зліквідували упень «Укркнигу» також. Мовляв, це організація застаріла, а нам треба принципово нова. Де ж вона, «принципово нова»? Насправді ліквідування «Укркниги» означало геть інше — передачу нашого книжкового ринку іншій державі, а що тепер у книговиданні твориться і чия книжка панує — це вже ми бачили. Так же само сталося і з «Укрконцертом». Розформувавши його в тому ж 1991 році, наші гастрольні терени фактично віддано закордонним гастро-

лерам. Для чого було нищити найпотужніші плацдарми власної культури? Для того, аби звільнити місце для інших, звісна річ, не українських стратегій.

Тепер ніхто на державному рівні гастролювання не планує, не узгоджує, ми самі вишукуємо можливості гастролювати. Але це ж катастрофічно хибно. Обласні філармонії поставлені в жахливі умови існування, оплатити наш виїзд для них часто просто не реально. Не кажучи вже про райцентри, чи, наприклад, села. Зараз, правда, ситуація потроху починає улагоджуватися за рахунок дотацій, завдяки яким ми можемо виїхати в ту чи іншу область. Але назвати це напруженою гастрольно-концертною діяльністю аж ніяк не випадає.

...А в ті, наші перші роки ми підключилися ще й до «Союзконцерту», і заходилися пропагувати нашу культуру ще й по радянській імперії. Гастрольна діяльність тоді була стабільною, і ми твердо знали, що на нас чекає в новий період. А головне, стабілізувалося ставлення до нашого колективу. Стабілізувалося продукування програм. Навколо оркестру згуртувалися кілька оркеструвальників, які досить вдало працювали над створенням нових оркестровок. (Це вже після тривалої перерви, коли я знову повернувся в оркестр 1984 року, я побачив, як багато треба міняти, бо за час розлуки тут змінилося кілька художніх керівників, і потрібне було свіже бачення ситуації, аби її не лише підняти до рівня колишніх можливостей, але, виходячи з великих змін у свідомості суспільства, з огляду на великий прогрес вітчизняної і світової музичної культури, дещо й відновити). А до 1979 року я з чистою совістю підтримував ту лінію, яку провадив Яків Орлов у своїй діяльності.

Розгром національного руху в Україні тривав, але оркестр зростав і набував сили, озвучена музична ідея хоч якоюсь мірою компенсувала непоправні культурні втрати. Однак імперія завдала чергового удару в іще ось який спосіб – усунула від влади Петра Юхимовича Шелеста, першого секретаря ЦК КПУ. Офіційно йому, комуністові, закинули... націоналізм! Було видано його книжку «Україна наша Радянська», і от абревіатура з цієї назви — УНР, мовляв, крила в собі назву «Української Народної Республіки», незалежної нашої держави часів т. зв. громадянської війни. Насправді в тій книзі був пункт, якого Шелестова Брєжнєв не міг пробачити: Шелест необачно, підсумовуючи цифри виробництва, зазначив, що за валовим продуктом на душу свого населення Україна тоді випереджала... Японію! Це була правда. Адже, незважаючи на варварські способи виробництва, Україна дійсно продукувала величезну кількість товарів, і в кожного читача такої книги мимоволі поставало питання:

— А куди ж усі ці товари зникають? Адже українці їх не бачать, навколо суцільна нестача їх, суцільний «дефіцит»!

Що нас рятувало тоді? Робота. І ще одне — ми встигли довести свій високий професійний рівень, і тому в нас була опора — ми співпрацювали з велетнями співу, людьми з незаперечним авторитетом, які ним могли підтримати нас.

Жоден зі співаків ні разу не відмовився від пропозиції працювати з нами – їм усім було зручно й приємно співати під наш супровід. Співати з таким оркестром — це значить висловити свою душу краще, аніж би й вона того хотіла, це ж як мед для неї.

Народну пісню треба співати правдиво і природно. Ось наше кредо в роботі зі співаками. А їх у нас було дуже багато — від початківців до уславлених майстрів, які впевнені в тому, що властивості їхнього голосу неперевершені. Одні підкреслюють і люблять мелодійність, інші — блиск і міць свого голосу. Кожний співак — це своєрідний мікросвіт з усіма своїми складними тонкощами.

Наш оркестр вважається найкращим акомпаніатором для солістів. Сила його в умінні не лише не заглушати соліста, граючи тихо, а й створити для нього таке музичне середовище, в якому би артист міг природно себе виявити і розкрити. Головне наше завдання не «ловити» співака, це може робити будь-який кваліфікований диригент, а цілком злитися з виконавцем, передбачаючи його наміри, і, разом з тим, довести його зусилля до кінцевої мети: розкриття образно-емоційного задуму народної пісні.

Співати з оркестром можуть не всі. Багато «розхристаних» виконавців, які звикли вести за собою акомпаніаторів-піаністів, просто не здатні зрозуміти всю красу ансамблевого виконання, коли соліст ніби «купається» в звучанні і барвах оркестру.

В кожному акомпанементі ми створюємо творчу атмосферу для найкращого виявлення художніх можливостей співака. Розуміння, відчуття творчого контакту між оркестром і солістом, в якому той почувається вільною творчою особою, дозволяє ставати оркестрові співтворцем у сольному виконанні співака. Ми вміємо слухати і розкрити виконавця, а той відчуває всю художньо-емоційну оркестрову напругу. Таке наше уміння і, зосібно, уміння «дихати» разом із солістом завжди імпонує всім виконавцям, бо це творить органічне поєднання творчого процесу.

Акомпануючи, оркестр може бути лідером, а може тонко йти за солістом, передбачаючи всі виконавські нюанси заздалегідь. Я часто звертаюся до музикантів оркестру з проханням перш за все слухати голос, а потім вже дивитися на руку диригента. Це дозволяє відчувати дихання співака і силу необхідного динамічного нюансу. Разом з тим дає можливість співакам слухати всю партитуру оркестру, відчути її поліфонічність і осягнути весь колорит звучання.

У виконанні української народної пісні ми даємо вокалістові демонструвати не лише свій голос, а допомагаємо зрозуміти всю драматургію і зміст її. Для цього велика увага надається текстові пісні і його змістовним акцентам. Адже саме в українській пісні текст органічно пов'язаний з мелодикою. Вони випливають одне з одного як внутрішньою суттю, так і образно-психологічним підтекстом. Я наполегливо і послідовно акцентую увагу саме на такий елемент у виконанні пісні, бо саме тоді з'являється правильна акцентуація, певне забарвлення мелодії, яскравість тембру, тонкість динамічних нюансів, вивірений темпоритм, емоційна насиченість. І все це, в результаті, допомагає знайти вокалістові єдино вірний шлях до поєднання слова і музичного звука.

Диригент має володіти вокальним чуттям, без якого неможливо відрізнити забарвлення, тембр голосу і проаналізувати співзвучність його до художнього образу і змісту пісні. Тонке вокальне чуття диригента допомагає співакові обрати найкращу тональність і подолати деякі технічні проблеми інтонування.

В народній пісні важливе змістовне інтонування, що складається з точної дикції і музично-вокальної інтонації. Цьому, перш за все, допомагає глибоке знання рідної мови. Виважені акценти на словах, вимовлення окремих звуків і поєднання їх між собою може зробити лише людина, яка співає рідну пісню. Лише на національному підґрунті співу виникає природна вокалізація.

Разом з тим я звертаю увагу співаків не на артикулювання або виспівування окремих слів, ба, й окремих фонем. Головне — передати зміст через цілу фразу або навіть цілий куплет. Це дуже важливо, бо співаки часто намагаються стежити за окремими звуками і словами, забуваючи про загальну логіку музичної фрази.

Особливо багато співаків зловживають ферматами на окремих нотах, які не відповідають змістові пісні. Такий спів говорить, що співак, перш за все, хоче показати свої вокальні можливості без урахування внутрішнього змісту самої пісні.

Важливо в пісні знайти і точний темп. Не раз говорилося, що в народній пісні геніально пов'язані слово і мелодія, які створюють єдиний зміст. Через слово відбувається темпоритмічне злиття музики з текстом. Але я завжди надаю велику увагу тому, щоби слово не переважало над мелодією в пісні, бо мелодія є виразником глибинної суті та емоційного змісту пісні, вона насичує високими почуттями виконавця і слухачів.

Правильно проспівати текст і мелодію — це ще не все. Важливим тут є ще й те, що я називаю «вірно обраний тон» в пісні. Забарвлення його має велике значення. Адже виконання кожної пісні потребує свого тону і його відповідного вокального забарвлення.

Часто молоді виконавці, незважаючи на характер пісень, виконують їх усі однією манерою, переважно міцним і сильним голосом. Але хіба можна «кричати» сумну пісню? Або веселу співати «тьмяним» голосом? Забарвлення, тембр, емоційна сила голосу залежить від характеру пісні і від її образного змісту. І віднайти це можна лише в процесі емоційного переживання, виконуючи її. Знайти тембральне забарвлення пісні — це осягнути внутрішню думку у змісті її. Протягом багатьох віків народ шліфував внутрішню суть пісні, але виконавець мусить віднайти власне відчуття музичного образу, не перекреслюючи вже усталеного. Ми завжди підтримуємо бажання співака шукати щось своє у виконанні і користуватися своїми особливостями голосу. Глибинний зміст народних пісень дає можливість солістам співати одні і ті ж пісні по-різному, не впадаючи у примітивне виконавське копіювання. Що талановитіший співак, то більше він заглиблюється у художній образ пісні. Я, як диригент, сприяю кожному виконавцю у виявленні власного образу. Тут ми допомагаємо співакам оркестровою палітрою, міняючи фарби у звучанні оркестру залежно від музично-прихологічного образу пісні.

Особливо увагу я надаю вступові до пісень і переграм між куплетами, тому що вони є оригінальною частиною проспіваного куплету, і соліст має відчути сенс і значення перегри. Тільки після такого усвідомлення він може вірно й достеменно влитися в образ наступного куплету.

В акомпанементі оркестр є творчим однодумцем усіх солістів, які разом із ним можуть виявити весь свій артистизм, красу власного голосу і емоційну

силу, а оркестр звучить усіма своїми оркестровими барвами, де голос соліста — одна з найкращих його барв.

Співпраця з Дмитром Гнатюком — видатний період в житті нашого оркестру. Від нашого найпершого концерту, де він виступив разом з нами, — так ми й лишаємося нерозлучними. Тому що він відчув, як ми розуміємо природу його чудового голосу і як пристосовуємо своє звучання, аби йому було найвигідніше демонструвати свої вокальні інтонації. А для співака інших аргументів на користь оркестру й не потрібно. Треба сказати, що тоді в опері була ціла плеяда баритонів — Гуляєв, Ворвулєв, Гришко — це ж потужна конкуренція, але Гнатюк її не боявся, бо голос у нього особливий, за акустикою гортані, за тембром, за силою, за виразністю! Унікальний. До того ж Дмитро Гнатюк був людиною з народу, з карпатських гір, і вже як він співав народні пісні, то був неперевершений — кожен, хто його чув, просто схилявся перед ним. В поданні української народної пісні і в поданні сучасної пісні авторської рівних йому нема.

Роблячи для нього оркестровку, я перш за все дбав, щоб не порушити усіх отих барв, якими він дуже урізноманітнював своє звучання, і намагався, щоби його голос вплітався в наші колористичні нюанси. Щоби це суголосся було органічним, природним. Із Гнатюком було водночас легко й приємно працювати, чути і буквально купатися в його обертонах, нюансах, меца-воче, в змінах подавання звуку. Він дуже легко співав упівголоса там, де іншому співакові доводилося ту́житися, налягати на голосові стулини, буквально кричати — Дмитро Гнатюк дуже ніжно й лагідно міг огорнути нас своїм голосом, що іноді незрозуміло було, як його можна видобувати з такою легкістю. Це надзвичайно складне мистецтво мелодекламації, якого багато співаків, навіть дуже відомих, — просто не опановують. Але саме такі Гнатюкові нюанси й вимагають від акомпанементу такої ж філігранності й витонченості. Легше працювати з такими вокалістами, які демонструють голос, намагаючись якомога гучніше його подати, — то там і проблем в оркестру менше. А тут ішлося про тонкі матерії, де працювати могли лише «пастельні», «акварельні» фарби, прозорі, але надзвичайно розмаїті. І це була радість пошуку наших таких же відповідних звучань, і цього хотілося нескінченно довго і мені, й оркестрантам, велике щастя для всіх бути дотичним до цього чуда. Та просто бачити поруч себе такого величного чоловіка, людину-монумент, отут, поруч, яка зійшла, здавалося, з п'єдесталу і працює з тобою бік у бік. Якщо вже говорити про фарби, то як не сказати про те, що Дмитро Михайлович має вишукану колекцію картин, і певно її барви надихають його урізнобарвлювати свій спів.

Але водночас супроводжувати Гнатюкові й нелегко, а навіть ризик тут є дуже великий, особливо на концерті, в живому виконанні — бо найменший, найдрібніший огріх тут би одразу став надто наочним, значимим. Нам допомагала його підказка, він чітко формулював свої вимоги. Однак він міг їх змінити під час концерту. Особливо це стосувалося його «неритмічного» виконання, голос його ж дихає живим життям, а не за метрономом, голос підвладний лише почуттям співака, а вони ж нестандартні — мінливі, примхливі — вільні у вті-

ленні, виконанні, — ад лібітум, кажучи науковою мовою, абсолютно розкуті. Але це для нього легко бути вільним, а для величезного оркестру, який не може так одразу зманеврувати за найпершим порухом душі соліста, — то це велетенська проблема. Але ж ти ж не попросиш співака такого рівня бути трохи простішим, бо це не потрібно йому і, до речі, й оркестрові також. Він творить за велінням своєї душі, а не за підказкою диригента, бо це оркестр супроводжує його, а не навпаки. Правду сказати, є такі оркестри, які просто диктують солістові свій супровід, та ще вважають, що то велика честь для нього співати під такий «акомпанемент». Не знаю, чи є на землі оркестр, який би наважився запропонувати щось таке чи трохи подібне Гнатюкові... В таких випадках оркестр має вчитися у майстра, а не навпаки. Тут потрібна надзвичайна увага не лише диригента, але й кожного оркестранта, тонкий слух, тонке чуття, я б навіть сказав — переживання, чуйність, і разом з тим цілковита узгодженість колективних зусиль.

І оркестр навчився. Він надзвичайно тонко зумів дослухатися до співака, зумів бути щосекундно готовим до будь-яких несподіванок, змін тембру, ритму, гучності, подовженості звучань, і навіть, власне, дихання співака. Це було настільки складно, що, подолавши безліч проблем, які поставив перед нами Гнатюк, ми значно підняли власний рівень майстерності.

Якщо тут згадати про те, як з оркестром працювала Євгенія Семенівна Мірошниченко, то вона була значно коректніша, толерантніша і йшла назустріч оркестрові там, де в нього могли виникнути складнощі у виконанні, — вона надолужувала, черпаючи зі свого багатого внутрішнього світу, там, де виникала потреба в її допомозі. Але вона робила це непомітно, делікатно, розважливо.

А Гнатюк — він повністю віддавався велінню свого серця і вимагав від нас коритися його настрою. Адже співати українську пісню — це непросто. Бо вона дуже примхлива. Дмитро Гнатюк завжди піддавався своєму станові в момент виконання і абсолютно вірно чинив, і це додавало щоразу пісні додаткових обертонів. Але ж ми, оркестр, мусили тут же відреагувати. А подекуди навіть і передбачити наступні модуляції. Бо він дуже точно відчував саме оцю природну властивість народної пісні і народної манери виконання і ніколи не приховував стану своєї душі в момент виконання. Він мав щастя народитися в селі і всотати народну пісню з молоком матері, і довгий час, слава Богу, у цій справі не мав інших вчителів.

Знову треба згадати Євгенію Семенівну Мірошниченко, яка всі народні пісні перейняла від матері, скільки вони разом переспівали! То була дивовижна жінка, слухаючи, як оперні виконавці співають народну пісню, стільки разів критикувала:

— Та вони ж усі невірно співають!

Звісна річ, неправильно, бо вони «ноти беруть», а не душу вкладають, тобто співають «антинародно», це мама наполегливо вчила свою доню співати саме зі свого серця, з душі. Мама усвідомлювала, що її доня — найвидатніша світова оперна співачка, але ж опера не була для мами прерогативою або якимось критерієм взагалі — вона народну пісню ставила над усе, і від доньки того вимагала. І мала до цього всі резони.

...Дмитро Гнатюк змалку чув і знав, як пісня співається в народі, усі тонкощі народного виконання і примхи, усі варіанти кожної пісні. Ну, і треба зважити й на те, що народна пісня часто регіонально змінює свою мелодику. Навіть в сусідніх селах одну й ту ж пісню співають змінено, ось що має значення. А також є великі відмінності навіть у словах. Ця варіабельність дуже примхлива, але саме вона — це закон. Гнатюк знає варіантність окремих пісень і часом її застосовує. Але для концертного виконання він підбирає найпопулярніші, сказати б, хрестоматійні, і, не побоюся сказати, — класичні. Їх співають усі, але кожен співає по-різному, по-своєму. Звідси й постає справжня краса народної пісні.

Саме через виконання народної пісні його почули і запросили до консерваторії. Його дивовижний голос, змалку вихований на вкраїнській пісні, так чарував слухача, що ще замолоду, студентом його повезли в Москву, де його слухав Сталін. Між іншим, це не означало, що з того буде позитивний результат: видатного нашого співака Донця тиран через свою якусь примху розстріляв. Однак навіть і в цього, найбільшого у світовій історії нелюда, серце здригнулося й тьохнуло, коли він почув молодого красеня з полонини...

Репертуар народних пісень у Гнатюка необмежений, якби він вирішив проспівати усе, що знав, то на це не вистачило би ніяких концертних програм. Але були в нього особливо люблені. От глядач іде слухати, і кожен знає, що буде все, що хочеш, — але як же без «Гандзі»? Без неї концерт — це не концерт, і всі очікують, і радісно завмирають, коли конферансьє хитренько робить невеличку паузу перед тим, як цю усталену пісню оголосити. Серед будь-якої низки «хітів» вона обов'язкова, і які б нові пісні не входили до програми — ця була незмінно неодмінною.

Або «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» — він її перший виконавець історично, а також і по якості. Дмитро Гнатюк любить розповідати, як довго вони з композитором Кос-Анатольським вагалися, якого темпу надати цій пісні. Часто в народі її співають, не знаючи навіть, хто написав музику, та й не здогадуються, що слова належать Іванові Франкові.

— Можна було, — розповідав мені Дмитро Гнатюк, — зробити її, як вальс, бо мелодія її тридольна, а можна було подати по-філософському.

І от до цієї ідеї вони й прийшли разом, зробивши пісню глибоко психологічною. Це той ідеально-неповторний випадок в історії української музики, коли геніальний композитор і геніальний співак разом шукають усталену форму пісні. Адже текст скільки років чекав, доки народиться музична тема, що варта Франка, гідна народу, а отже і втілення має бути непомильним, і тут композитор пішов за настроєм співака, тому що розумів: у народній пісні, якою мусила стати ця, найголовніше саме те, щоб настрій виконавця став визначальним.

Дмитро Михайлович Гнатюк співав її саме отак, глибоко міркуючи над кожним словом, вчуваючись в глибини свого серця, у свій психологічний стан, у свої почуття до омріяної дівчини.

До речі, Анатолій Солов'яненко співав її як вальс, грайливо, аби краще виявити своє бельканто. Тобто абсолютно відмінно, але він мав на це право, бо він був геніальний оперний співак, і саме з цієї позиції він подавав цю пісню.

З позиції, яка стратегічно найвигідніша саме йому в цій пісні. Ясна річ, він має цілковитий резон.

Взагалі, таких протилежностей, таких антагонізмів, які існують межи великими співаками, — то такого немає ні серед яких інших митців. Бо вони – надзвичайні індивідуалісти. Однак саме ця властивість і є головною підпорою для їхньої неповторності. А як же інакше?

І тут постає важка дилема для диригента: адже Дмитро Гнатюк чує і знає, як мій оркестр виконує цю ж пісню з Анатолієм Солов'яненком, і звісно, має щодо цього інші міркування. А Анатолій Солов'яненко чує, як ми акомпануємо Гнатюкові в цій пісні, і що ж він стосовно цього відчуває, і що він думає? Але дивовижне те, що співаки ніколи мені «ревнощів» стосовно докорінно зміненої концепції не виявляли, чудово розуміючи, з яких, власне, міркувань вона змінена. Чому ж вони не нарікали? Бо ще шанували й третю сторону — оркестр, який, як вони розуміли, досконало підтримує виконавську концепцію співака того, який має на це право.

Головне тут що? Смак. Адже Солов'яненко співає переконливо саме тоді, коли він робить це так, як вважає за потрібне, — і лише тоді слухач повірить йому і сприймає найкраще, адже саме в такий спосіб співак додає до цієї пісні свій тонус, найвигідніший для власного голосу, — і тут виявляється, що ця пісня... зовсім інакша! Що вона легко може бути ще й такою. Такою, яка найкраще виявляє голос співака, а сама ніби відходить на другий план — це коли голос того вартий. Так де ця, як ми кажемо, творча правда? Де? В особистості митця, а більш ніде.

Кажуть про театр: автор мусить загинути в режисерові, режисер має загинути в акторові. Отак і диригент має загинути в співакові. Зміна темпу в цій пісні — не головна проблема, значно важче змінити тональність. Якщо Гнатюк співає цю пісню в до-мінорі, то із Солов'яненком треба грати в мі-мінорі. Отут вже починається майстерність оркестру, бо партитуру Кос-Анатольського ми ніколи не переписуємо. Адже наші музиканти легко грають на тон, на півтора і навіть на терцію вище, аніж написано в нотах.

А які оркестри ще можуть цим похвалитися? Жоден оркестр не може. От був у нашій практиці взагалі екстраординарний випадок, який не підвладний людському розумінню. Був урядовий концерт до якоїсь там чергової урочистої дати. На сцену кіноконцертногї зали «України» росіяни ставлять африканця, він мав непоганий баритон і вивчився вокалу в Росії. І вивчив там... українську народну пісню «Чорнії брови, карії очі». Так, в Москві, іншого місця на Землі для цього не було. І раптом тут, в Україні він цілком справедливо вирішив співати саме цю пісню в супроводі симфонічного оркестру оперного театру. Баритони співають взагалі в тональності до-мінор, це хрестоматійна істина. І раптом на генеральній репетиції африканець і каже:

— Мені це низько. Я співаю це в ре-мінорі.

— А в мене така партитура, — уперся диригент.

— А я, — уперся той, — співаю так, як мені звично.

Бо в нього такий своєрідний африканський голос, що ні баритон ні тенор, нестандартний, словом, баритон. Мало того, голос у нього «їздив» туди й сюди–

з баритона на тенор і назад, специфічно африканська особистість. За що його і брали в концертні програми, і це завжди була родзинка концерту.

Що робити? І Шарварко просить:

— Ну, Володимире Марковичу, ну зіграйте так, як вас просять, — на тон вище.

А той каже:

— Ні. Оркестр симфонічний цим не займається. І музиканти цього не можуть робити з листа.

А Шарварко лише усміхнувся і оголосив у мікрофона:

— Ану, покличте оркестр Гуцала.

Таке не було для нас несподіванкою, бо ми дуже часто працювали з різними співаками, яких шанували, і за їхнім проханням у відповідності до самопочуття їхнього голосу могли понизити або підвищити тональність пісні.

Ми стали на сцену і з першого разу легко зіграли в іншій тональності. І без ніяких проблем і питань. І одіграли на урядовому концерті на превелику радість Шарварка, уряду й африканця.

Ми — робимо це. Оркестр навчений це робити, за що нас люблять і цінують, бо ми можемо в будь-якій ситуації врятувати. Хтось може зауважити, що симфонічний оркестр принципово цього не може, він «не гнеться». Ні, просто його не навчали цього, бо й музикантів не навчають цьому в консерваторії. А чому? Тому, що не вважають за потрібне. Там дбають, аби він зіграв те, що написано в нотах. А чому б таку дисципліну, як транспонування, не ввести в курс консерваторських наук? Це б лише збагатило майбутнього оркестранта, дуже «просунуло» його. Кажуть, що геніальний Ріхтер — йому став ноти хоч в будь-якій тональності — буде грати по нотах цих, але в тій тональності, в якій потрібно. Іноді для розваги йому ставили ноти догори ногами, але він однак грав не «перекинуто». Звісно, такі здібності закладені в природі геніального виконавця, але цьому можна й навчити, щоби музикант міцно «стояв», щоби його не можна було перекинути аніяк.

В симфонічному оркестрі кожен музикант дуже зациклений на своєму досконало усталеному інструменті. На народних інструментах, як-от цимбали, бандури, — транспонування здійснити значно складніше, — бо вони грають не по одній ноті, а акордами! Одне діло, коли тобі треба підняти на тон одну написану перед тобою ноту, — немає проблем, лише досвіду треба трохи набути. А тут — акордами, уявити це на цимбалах, де оркестрант бігає одразу по безлічі струн, транспонуючи, та ще й слухає, щоби це відповідало тому, що грають інші, аби не одійти од спільних звучань. Ми можемо впевнено заявити, що природа оркестру народних інструментів, природа троїстих музик, полягає в тому, щоби в будь-який момент, будь-якої секунди бути готовим до будь-яких, бодай і найкардинальніших змін у грі — без репетицій, без підготовки — одномоментно. Бо це в природі народних виконавців взагалі, вони тримають руку на пульсі ситуації постійно, і в них би викликало подив, якби світ був улаштований інакше, — невпинно змінний, складний, але цим і цікавий світ народної музики. І ми завжди стоїмо на тому, якщо воно колись так межи музиками було, то воно так і має бути. Хоча нам, оркестрові, велетенській машині, дуже нелегко

це робити на найвищому рівні, адже оркестрики троїстих музик значно менші за складом і набагато мобільніші.

Ми зараз наблизилися до розуміння того, чим такий оркестр, як наш, принципово відмінний від усіх оркестрів: оця наша якість, про яку щойно сказано, – одна з наших відмінних найкращих якостей. Окрім того, що він має унікальний, неповторний еталон звучання, плюс ще отака якість — мобільність в акомпанементі. Не кожен оркестр може похвалитися тим, що він гарно акомпанує, хоча всі вони це роблять постійно. Але супровід у народній пісні – це не є схематичне, ритмізоване відтворення звуку, як в оперній арії або концерті для скрипки, фортепіано з оркестром, де чітко кожен виконавець грає свою усталену партію, а ти йому лише акомпануй, знаючи, що він ніяких собі не дозволить варіацій, не дасть собі аніякої свободи. І це, напевно, правильно, коли йдеться про усталений твір. В народній пісні не повинно бути закутого метрошаблонного виконання; це буде антимузично, пісня вимагає імпровізації і перш за все виявлення свого духу, свого почуття, свого змісту — суті народної пісні. Вона може бути простою у вокальному сенсі, але в підтексті вона є завжди складною безкінечно.

В народній пісні треба дуже багато висловити, навіть якщо мелодія і складається із кількох нот і інтервальність не дуже велика, але скільки в ній глибинних може бути змістів — різних, мінливих... Як це передати?

...І от уявімо собі велетенський колектив, всі вони бачать на найбільшій сцені перед собою африканця, який у Москві вивчив українську пісню, а диригент і каже до усіх їх:

— Панове музиканти! Ану ж бо змінимо ту тональність, яка зараз у ваших нотах, бо цей африканський хлопець заспівати інакше не зможе.

Шарварко нас любив. Він поважав нас усіх, і висловив свої почуття фразою:

— А Гуцал це уміє.

Маючи на увазі увесь оркестр.

Буває й складніше, коли часом співак не в голосі. Ну, таке трапляється, застудиться чи ще що-небудь. Одного разу Дмитро Михайлович Гнатюк приходить і раптом каже, що в нього сьогодні щось із голосовими стулинами непевне, і що його улюблену й незмінну «Гандзю» слід супроводжувати сьогодні інакше:

— Вікторе Омеляновичу, можна понизити на півтону? Не в до-мажорі, як споконвіку, а в сі-мажорі.

— Які проблеми? — кажу.

От і все. Ми це робимо для взаємного нашого задоволення, а головне, для величезного задоволення глядачів.

Я мав дружні добрі стосунки з усіма співаками, з якими працював, але ні з ким не був на «ти», окрім Анатолія Солов'яненка. Ми жили душа в душу, хоча всі навколо нарікали на його складний характер. А який характер мусить мати видатний митець? Простісінький? Друзів серед музикантів і співаків він мав небагато. Але це були його справжні побратими, в долі яких він брав найактивнішу участь. Я вважаю так — ті, кого ти запрошуєш до себе додому на домашні свята, — то це справжні друзі. Саме те, що серед музикантів він їх мав мало, це створювало для нього деякі проблеми. Але в музиці він не бажав дослухатися ні

до чиїх порад, певно тому й не хотів мати взагалі таких розмов. Видатні майстри співу — це виняткові індивідуали і, м'яко кажучи, не сприймають один одного. Чи правильно це чи не правильно? З точки зору людської — ні. Але з точки зору творчої особистості — то я вважаю, що це нормально. Такий творець світового рівня не може поставити когось вище за себе, бодай поруч поставити не може, — бо він не зможе тоді творити. Зрозуміти таке важко, але навіщо великим чиєсь розуміння? Колізія починається, коли двоє великих талантів сходяться на одній сцені в одній опері, ну, здавалося, що їм ділити? Однак через свій характер, бувало, виникали навіть проблеми сценічного спілкування між солістами. Можливо, хтось вважає, що є співаки, абсолютно толерантні до інших? Так от — таких співаків немає. Це люди надзвичайно вразливі. От, наприклад, усі ми пережили Чорнобильську катастрофу. Але ж ніхто не здогадується, що у всіх українських співаків тоді шалено почав «сідати» голос, він почав пропадати! Який це кошмар був для кожного з них, великих, і як вони усі переживали це, як боролися, і як перемагали, кожен поодинці — не дай Боже це комусь спізнати!

Вони, геніальні співаки, вони мають право бути собою. Чого б це їм особисто не вартувало. Таким був і Анатолій Борисович Солов'яненко.

Такого тембру, як в його голосі, на планеті Земля другого не існує. Це дивовижна особливість — жити відокремлено від інших, але одразу всім людям давати радість і щастя — от що є надзвичайним в біографіях великих людей, в тому числі і Солов'яненка. Не стало його, і всі одразу стали сиротами, бо відчули, яка це велика втрата для кожного з нас, для людства. Духовна аура співу Солов'яненка творила чудеса. Слухачі отримували буквально фізичне відчуття щастя і радості, фантастичний заряд оптимізму, кожному з них хотілося, я так думаю, заспівати і полинути у духовний вирій любові, добра і надії. Їм хотілося відірватися від буденності, від приземленого прагматизму. ...Голос його не мав меж, він сягав вершин духу і завойовував мільйони людей.

Я пам'ятаю, ми гастролювали в Росії по Краснодарському краю, а там дуже ж багато живе нашого брата українця. Люди на коліна ставали в залі, отак вийдуть до сцени з квітами і забувають, чого вони вийшли, стають перед ним на коліна. А після концерту біля службового входу стоять, чекають, доки він вийде — і падають на коліна, бо слів у них вже немає говорити... Там люди просто обмирали від його голосу. Отака була вдячність слухачів, і перш за все, українців, які одірвані од України, — всупереч страшній місцевій русифікації не згубили з нею ментальної спорідненості, не втратили своєї сутності на генетичному рівні. Станиці там багатющі, будинки культури розкішні — з мармуром, з картинними галереями, але ж вони до того зроду не чули такого українського голосу. І от почули безмежну українську душу — незрівнянний голос, який знали з радіо, з телебачення, — наші співаки були дуже популярні в СРСР, бо кращих за них на цих теренах тоді не було, якщо й були, то вихідці з України, — а от почули, нарешті люди такого славетного співака упритул — і ноги в багатьох підігнулися.

А ми робили усе можливе, аби посилити такий вплив своїм супроводом. Мистецтво акомпанувати неможливе без уміння диригента перевтілитися у співака, бо коли співає соліст, то мої голосові стулини в горлі вібрують так же

само, і тому я чую співака ізсередини, буває, якщо довгий концерт, то горло в мене перетруджується, як у нього, або й навіть більше — адже я «співаю» ще й за оркестр, це така взаємна вібрація, таке взаємопроникнення. На кого ще з музикантів впливає отак співак? Гадаю, що ні на кого, — кожен оркестрант зосереджений на своєму інструменті, це ж диригент відповідає за все разом, тому він перевтілюється і в кожного музиканта також, бо як же інакше він чутиме кожнісінький інструмент в загальному звучанні?

Коли соліст співає, диригент мусить дихати разом з ним, входячи в його як емоційний, так і фізичний стан. Звичайно, все узлагоджується на репетиційних процесах. Треба ж знати наперед і визначити, де не можна розривати фразу, де не слід розривати слово, — і таким чином ми доходимо спільної згоди. Репетиції з А. Солов'яненком завжди були творчими, емоційно насиченими. Співав він завжди повним голосом, не беріг стулин, не беріг своїх емоцій, домагався найтонших нюансів як в голосі, так і в оркестрі. Це була важка і напружена праця, але й доброзичлива і товариська, бо ми всі розуміли: це робиться для того, аби на концерті не було ніяких технічних вад, жодних відхилень у темах і емоційного заниження тонусу у виконанні. Якщо в оркестру одразу щось не виходило, він міг спокійно чекати і слухати всю репетиційну роботу. Але на концертах — це була зовсім інша людина. Чуттєво схвильований, він був увесь у рухові, назовні невисокий і худорлявий — на сцені поставав велетом, а коли починав співати — неначе янголи Господні огортали вашу душу. І поступово зала наповнювалася високою формантою, і все починало бриніти: душа, тіло — навіть люстри — все. Й голос його сягав тої межі звучання, коли кожен слухач забуває, що звук цей іде од його золотих струн — горлових стулин. Такі лірично-тенорові ноти мало хто брав.

Народна пісня — це безмір його душі, безмір, якому він був відданий достоту. Він втілювався в його зміст, характер, сутність. Коли Солов'яненко співав українську пісню — співала кожна українська душа. Сила його художнього виконання пронизувала оркестр, який починав дихати в повний унісон зі співаком, дотримуючись усіх його тонкощів. І велика радість була нам усім бачити, як після закінчення пісні або романсу Солов'яненко одним оком, навіть однісіньким кутиком ока, приязно нам підморгував. Це говорило про повне його задоволення і собою, і нами. Надзвичайна аура панувала в залах, кожен твір його супроводжувався шквалом овацій, і от що характерно: це не розслабляло співака, не вводило його в спокусу ейфорії успіху, а тривалі аплодисменти він використовував для того, аби зосередитися для наступного твору. Це була колосальна внутрішня концентрація, яка зникала лише після концерту. Слід сказати, що Солов'яненко на концертах дотримувався певної програми і рідко піддавався забаганкам слухачів — виконати відомий український «шлягер», хоча насправді такі в його репертуарі були. «Чорнії брови», «Там, де Ятрань...», «Дивлюсь я на небо» та інші — асоціювалися лише з виконанням Анатолія Борисовича. Але його кредо було іншим — популяризація не лише відомих пісень, але й рідко виконуваних, а часом і зовсім незнаних: «Як я поорав», «Задзвонили дзвони», «На горі діброва», «Чом дуб не зелений» та багато інших. Хто тепер їх заспіває? Ніхто!

Молоді співаки, які приходять зараз в оркестр, намагаються співати лише відомі пісні, і це прикро, бо намагання швидко здобути успіх за рахунок відомої пісні, а не за рахунок власного таланту, зумовлює нівелювання особистості. В самовдосконаленні, в постійному пошуку, у відданості мистецтву — молодь зобов'язана брати приклад із Солов'яненка. Й не лише в служінні мистецтву, але і в побуті, який надзвичайно характеризує людину.

Такі людські властивості найповніше виявляються на гастролях, і мушу сказати, що са́ме найвидатніші співаки — дуже невибагливі люди.

От Анатолій Солов'яненко — у нього вимога була одна: щоби номер, де він живе, і гримувальня, де він перевдягається, — були теплі. От і все. Це нормальні вимоги, адже інструмент виконання у співака дуже примхливий і чутливий до зовнішніх умов. Звісна річ, ми маємо ці умови забезпечити. Ще він вимагав, щоби зала була тепла, хоча в наших гастролях були такі випадки, коли він співав, а з рота пара йшла... А це для нього катастрофа, тенори особливо чутливі до температури повітря. Але ж співак розумів, що це не від нас залежить, і навіть не нарікав.

Великі співаки бувають дуже щедрими, не бережуть себе. А були випадки просто драматичні. Якось ми гастролювали із Солов'яненком у Львові. А перед тим мали кілька концертів в інших містах. Все йшло чудово, голос звучав блискуче, і раптом абсолютно без будь-яких причин — пропав... В чому справа? Звернулися до лікарів — виявляється, якась інфекція вразила стулини, і голос не слухається виконавця. Всі ми, і в першу чергу співак, шоковані, а Львів чекає, всі ж квитки продано заздалегідь. Можна би було цілком офіційно відмінити концерт, і люди б це зрозуміли. Але це — не про Анатолія Борисовича. Він над -зусиллям примусив себе, і силою волі та духу проспівав увесь концерт, та ще й як...

Або... Гастролі в центрі Росії. Зима, холоднеча мінус двадцять за Цельсієм, ми всі сідаємо в поїзд, а він, виявляється, геть не опалюється. Всі труби луснули од морозу, провідники п'янісінькі, бо «гріються» іншим робом. Що робити? Порушувати графік гастрольного маршруту? І Анатолій Солов'яненко знайшов вихід: запропонував перейти у загальний вагон, де повнісінько було пасажирів, які грілися власними подихами, там ми якось примостилися і рушили. То вже навіть прості люди, які пізнавали Солов'яненка, обурювалися таким ставленням, але ще й якимось чудом роздобували, носили для нього гарячий чай, поділилися своїми ковдрами, аби в такий спосіб вберегти голос улюбленого співака.

І справжній співак ніколи не пошкодує нічого для них. Він завжди співатиме стільки, скільки того вимагає зала. А слухач трапляється «ненаситний», не бажає прощатися з улюбленим артистом. І так, бувало, затягнуть концерт, що вже я змушений шепнути солісту, що давно вже пора кінчати. Відповідь була неодмінно така:

— Люди ж просять...

Люди! Ось найголовніше для справжнього митця. Бо якщо не він, то хто ж у цім світі ще може дати їм справжню радість? То ж нехай вона триває стільки, скільки вони її, нарешті, прагнуть.

Таким був Солов'яненко, особливо, коли тривали бурхливі аплодисменти. А інших, треба сказати, він не мав. І він дарував своє мистецтво людям стільки, скільки вони того хотіли, — в нього був велетенський запас додаткових пісень на такий випадок, він ніколи, як то кажуть музиканти, « не жмотив». Тобто концерти завжди затягувалися. І хоча кожен оркестрант мав якісь нагальні справи увечері, весь наш колектив розумів: люди просять.

Оце закон — наші люди, адже, слава Богу, було ще в кого просить.

Дуже багато наших найуславленіших співаків переїхали до Росії.

Але й там, треба сказати, вони дбали про Україну, відстоювали її інтереси своїм авторитетом. Не побоюся сказати, що доля нашого оркестру починалася з одного такого великого чоловіка, і коли ця доля була під загрозою, він небезпеку відводив.

Найуславленіший тенор Іван Семенович Козловський почав свою кар'єру дуже рано: коли йому було 14 років, він вступив до трупи Садовського! Починав як драматичний актор, гастролював у Харкові, Полтаві. Позаяк класичний український театр — музичний за своєю природою, хлопець тоді виявив неабиякий голос. Чудово там співав, уславився арією Андрія із «Запорожця за Дунаєм», і це був потужний для нього стартовий майданчик вже для оперної кар'єри. Чи міг він забути Україну? Стільки підтримки він надавав для наших земляків у імперській столиці — то мабуть ніхто стільки не зробив. І от наші перші гастролі в Москву, і виступаємо ми в Колонній залі профспілок; з великими почестями привезено Козловського, посаджено якнайвигідніше, і він прослухав концерт новоствореного колективу у захваті. І хотів дуже заспівати просто на концерті, але оркестр був до цього не готовий, не мав відповідних творів та й часу для таких репетицій. Треба сказати, Іван Семенович дуже вимогливий до акомпанементу, хоча й піддався був на чар нашого надзвичайно мелодійного оркестру й хотів «одразу, негайно і тут». Хоча йому виповнився тоді 71 рік, він був у голосі, він міг чудово співати тоді, в 1970-му році.

Ми тоді й познайомилися. Перший раз я побачив живим і зблизька цього знаменитого співака, втілення історії світового вокалу. Але потім довго, на жаль, наші шляхи не перетиналися. Весь час наші перемовини про спільні гастролі відкладалися. Згодом у 1985-му році я навіть ходив до нього додому про це домовлятися, дуже хотілося і йому, і нам зробити спільні виступи. А треба знати, що всі офіційні зустрічі Іван Семенович проводив винятково за обідом. Це в нього був такий ритуал — за доброю трапезою обговорювати важливі питання, це ще старосвітський спосіб життя, од якого нас потроху одучили. Ми з директором оркестру Євгеном Калгановим поїхали спеціально для цього в Москву, щоби попрацювати із «Союзконцертом» і домовитися про гастролі, помандрувати закуточками Росії, де дуже багато живе нашого брата українця, аби він нас, нарешті, почув. А також щоби вискочити потім і за кордон, в дальню діаспору, — бо іншого тоді шляху, окрім як через Москву, не було. Це ж вона всі подібні поїздки «регламентувала». Хоча треба сказати, експорт нашого «національного продукту» — річ непроста, адже колектив дуже великий, тут лише квитки окупити, то треба великі кошти, ти ж двома «пазиками» за

океан не поткнешся. Поспотикалися по кабінетах, а тоді вирішили за краще діяти старим способом — через видатного нашого земляка. Потелефонували, і він нас одразу ж запросив до себе. Це потрясаюче, я ж ніколи тоді не уявляв двоповерхової приватної квартири — навіть у більшовицьких можновладців тоді таких не було. Жив Козловський поруч із Мосрадою, заходиш, там тебе зустрічає покоївка, тобто все, як було заведено у митців ще до жовтневого перевороту. Проходимо у велетенський хол, на подіумі стоїть рояль, все як у справжньому концертному залі. Сіли, розглядаємо картини, чекаємо. Бо він не міг просто так вийти до гостей, йому треба було до цього підготуватися, перевдягнутися. І от з другого поверху широкими сходами спускається людина — шляхетна, гарна, в чорному смокінгу і з метеликом на шиї. Митець! Виходить, вітається, розпитує нас чудовою українською мовою:

— З чим прийшли?

— Та, — кажемо, — не дають нашому брату ходу.

Він покивав головою і одразу запрошує на обід у вітальню. Заходимо туди, посередині стоїть довжелезний овальний стіл, старші дві жінки вже сервірували все, припрошують. Всі встали, він прочитав молитву, перехрестився, ми сіли, почали частуватися, статечно і гречно. Розпитав про всіх знайомих в Україні, ми розповіли про свої чималі проблеми і попросили поради, до кого звернутися краще, а кого слід оминути якнайдалі. Побалакали про українську літературу, про те, якби він приїхав до нас у Київ на гастролі або ми в Москву до нього, як — це вже від нього залежало. Я вже був тоді художнім керівником, і дуже хотів зробити щось надзвичайне для нашого слухача, знаючи, що в Івана Семеновича чималий український репертуар, геть неамортизований, ну і хвилювався дуже, як він сприйме оцю ідею тепер. Для нашого оркестру це був чималий плюс — виступити з живою легендою світового вокалу, та ще й на українському матеріалі. Бо наш колектив, як і усі інші, зазнавав коливань — зле́ти і падіння, навіть ковзання вниз. І треба ж невпинно дбати про реноме оркестру Козловського. Він не відмовлявся, навпаки, ця ідея захопила його, ми почали складати виробничі графіки.

Страва була з п'яти перемін, їжа проста, але різноманітна, така, як заведено було в старовину: суп, салати, вінегрети, гречана каша з печенею і підливами, приправи різні. Ну, звісна річ, він запропонував по чарці. Ми, як гречні гості, повитягали перцівку і коньяк, і тут почули несподіване:

— Ви не образитеся, якщо я від цього відмовлюся?

Чи могли ми образитися? Нам соромно стало за своє таке стандартне пригощання, бо, ясна річ, богорівні вживають винятково амброзію.

Тут покоївка ставить на стіл графина, ми аж шиї витягли, що ж воно там таке.

— Ви вперше в мене, то ж не дивуйтеся, бо я протягом усього свого життя п'ю лише ось це, — зробив він урочистий жест на графин, — самогон.

Ми б роти поодкривали, якби могли, з великого подиву. Нам тоді промерехтіли думки, що казьонка може трапитися убивча, хоча такі люди, як Козловський, легко могли здобувати експортний її варіант. Ясно, тут була якась інша заковика... Яка? Але ми тим часом перекинули по одній, по другій, а розмова ж

точилася не про цю таємницю, а про ті пісні, які би він хотів заспівати. Навіть про те, з ким у дуеті це краще йому зробити, і, як він висловив побажання, він хотів запропонувати це Ользі Басистюк. Бо він пильно стежив за всім, що діялося в музичному житті України, і чудово орієнтувався, хто йому найкращ пасував би.

Потім поговорили про те, де нам в Києві (!) можна взяти багато музичної літератури, аби користуватися, — він і це знав. Дуже багато прізвищ називав треба сказати, що ми цим скористалися, адже нам ніхто потім не міг ту відмовити, знаючи, що ми звертаємося за порадою самого Козловського. Майстер знав не лише новини нашого життя, але й багато чого з давніх-давен, з своїх колишніх зв'язків. Пам'ять мав прекрасну, називав безліч прізвищ, адрес фактів. Весь час називав прізвище Алчевського, родича великого вкраїнського сподвижника, тонкого знавця музики й колекціонера нотних записів. Це родина була знаменита — відомих співаків, композиторів, поеток.

А зустріч тривала й тривала, знаменна для мене зустріч. Я шкодував, що не захопив фотоапарат. А магнітофон? Такого запису вистачило б на чимал книжку «Дещо зі спогадів про І. С. Козловського». Ну, а наприклад, хто б міг по думати, що він нам тоді розкриє секрет свого творчого довголіття? І який секрет!

— Дехто на самогон кривиться, — сміявся він, — але це не ті, хто буває в мен в гостях. Річ у тім, що справжній самогон має трохи сивушного масла, трохи але достатньо. А це масло дуже корисне для судин і для серця, воно наче змащ їх. От запусти ти авто на найкращому бензині, а масла не залий, — і далеко так авто заїде? Лікарі старої закваски ще не боялися інфарктникам рекомендувати по тридцять грамів на день саме самогону. Бо горілка сушить судини, коньяк дубить, а самогон пом'якшує. І, знаєте, голосові стулини мають безліч капіля рів, від неправильної роботи яких може багато зла бути, а цей, — він кивнув на графина, — отак зволожує, сказати б, пластифікує.

Ми сиділи і вже відчували, як на нас починає благотворно діяти цей напій з рук найвидатнішого нашого тенора.

Ми тоді усі думали, що наші стосунки лише починаються, ми ж вважали, що Іван Семенович уже тоді переміг час, що попереду в нас довга щаслива співпра ця. Ми споглядали тоді його, милувалися, знаючи, скільком людям він допоміг а скількох навіть і з того світу витягнув, — адже Сталін колись високо цінував його голос і прислухався не лише до арій, але й до простих його людських кло потань. От так.

Ось яка дружня зустріч у нас була, але ми відчували, що багато чого в на шому оркестрі зміниться на краще. Бо ми знали, що свого часу, коли оркестр лише створювався, одна лише згадка про те, що Козловському наш оркестр сподобався, — лише одна вона багато для нас змінила на краще.

...Але невдовзі сталася Чорнобильська катастрофа, яка все нам перекинула з ніг на голову й зірвала всі наші чудові плани. Отже поспівати разом нам не вдалося, лише поспілкуватися. Але наслідки того спілкування вже були дуже вагомі, і нам дуже вчасно посприяли.

Ну і ми сприяємо усім, хто того потребує. Наша творча доля переплiталася із долями наймолодших, бо оркестр їх завжди підтримує. Це наша політика, я почав її впроваджувати, ставши співголовою допомогової ради опіки «Нові імена України» при Українському фонді культури. Це моє завдання і моє кредо — «витягувати» молодь, допомагати їй. З нашим оркестром грало безліч талановитих дітей: бандуристи, піаністи, цимбалісти, флейтисти і навіть... тубіст. Йому дванадцять років, а він на сопілці солює з нашим оркестром. А скрипалі які — Олесь Семчук, який зараз заслужений артист, лауреат конкурсів, Анастасія Пилатюк, теж лауреат міжнародних конкурсів, та інші.

Всі лауреати цього постійно діючого всеукраїнського конкурсу — грали в нагороду з нашим оркестром. Це молодь — їм десять-п'ятнадцять років, а вони вже мали можливість зіграти, уперше у своєму житті, з великим професійним оркестром. От юний талант грає на тубі. Які, здавалося, стосунки можуть бути у туби з народними інструментами? На що може бути схожа туба в контексті нашого інструментарію? На трембіту? Не обов'язково. В цьому випадку йдеться не про народну музику, а про художньо-виконавську якість оркестру, бо, зігравши з нами, юний митець здобуває відчуття упевненості, а отже, й силу. Якщо з нами грав сопілкар Олесь Журавчак, то це зрозуміло й органічно. Але грали з нами навіть і піаністи! І ми їм створили чарівний, казковий супровід, в якому вони виявили всі свої здібності.

Від самого свого початку ми грали не лише народну музику, але й найскладнішу європейську класику. Колись телережисер Віктор Борисович Кісін зняв фільм про підтримку молодих талантів, і там є великий сюжет, де наш оркестр акомпонує одразу чотирм роялям! Це був концерт для чотирьох фортепіано й оркестру Гайдна. Я зробив аранжування для оркестру так, щоби узгодити з роялями в першу чергу наші народні інструменти. Такого ніхто до того не чув і не бачив, особливо Віктор Кісін, який був з того дуже задоволений, що почув надто незвичайну музику, але дуже органічну.

Звісно, це міг би зробити легко й будь-який симфонічний оркестр, але вони «не возяться» з «малечею», вони забули, що кожен з них теж був дуже здібною дитиною і також потребував підтримки...

Що таке прослухати конкурс «Нові імена України»? На це здатні лише небайдужі митці, бо важко сидіти декілька днів поспіль і вислуховувати претендентів з усіх областей України. Але ж треба віддавати належне цій молоді — хто б це не був: баяніст чи флейтист, контрабасист чи тубіст — адже йдеться не про інструменти, а про музику. А ще фонд визначає молодим стипендії, що немало значить для юного таланту — це реальна підтримка. Бо вони геть не певні своїх великих можливостей, і треба дати їм відчути, що це дійсно так. А ще як вони виступлять в заключному концерті з оркестром — то для них це вершина в їхній ще невеличкій творчій біографії.

От коли зараз спитають у скрипаля Андрія Белова, якого вже весь світ знає:

— З ким ти починав свою концертну діяльність?

То він відповість:

— А я у свої дванадцять років уже грав з оркестром Гуцала.

На жаль, телебачення не фіксує такі доленосні виступи молодих митців. А це, між іншим, був би найцікавіший архів, бо всі наші стипендіанти обо-

в'язково стають визнаними у світі солістами. За деякий час такі відеокадри стали би безцінними. От якби зараз хто відкопав плівочку із записом, де з кимось уперше проспівав Паваротті, ото би була сенсація!

Багато хто вважає, що таланти самі проб'ються. Ні, це не завжди так, їм зараз навіть важче, аніж у, колишні радянські часи було. Я це прекрасно розумію. Тому я завжди охоче відгукуюся, коли йдеться про будь-який конкурс юних виконавців. Я це підтримую.

Багато чого нам доводиться робити й поза народною музикою, але це також іде нам на карб. Та ми навіть із дуже відомою естрадною співачкою Лілі Іванової виступали! Це було недавно, і ми зробили спільну програму «Вечір романсу». Здавалося б, у неї естрадний голос, це не зовсім те, до чого ми звикли. Але в нас уже був величезний досвід естрадного супроводу, ми працювали разом із Сергієм Захаровим, дуже відомою на теренах СРСР естрадною зіркою.

Естрадний супровід вимагає від оркестру кардинального переінакшення манери гри, геть відмінних партитур. Так от, наш оркестр уміє кардинально перебудовуватись. Здобуваючи при цьому новий, унікальний досвід. Це при тому, що ми не маємо аніякої електроніки — принципово не маємо, але ж добре відома істина, що без комплексу електронних інструментів естрада не існує. Однак вправна оркестровка може його замінити акустичними інструментами так, що музика звучить колоритніше і привабливіше, що, до речі, йде лише на користь виконанню.

Лілі Іванова зупинила свій вибір на нашому оркестрі, бо їй був потрібен найакустичніший оркестр. Звісно, цьому передувала велика робота. Лілі Іванова, перш, аніж приїхати, вислала нам ноти, і ми зробили оркестровки. До того я її часто чув з радіо, з платівок, це естрадна співачка з надзвичайно сильним голосом, який не позбавлений болгарської народної компоненти, тому він добре звучав у моїй уяві. На репетиціях вона дещо нам підказала, попрохала трохи в деяких місцях «розвантажити», трохи прибрати нашарування певних інструментів, в дечому попросила додати їй «підпори», масивності звучань, бо в неї ж є усталений свій стиль, свій окреслений стереотип, адже її досвід спирався переважно на естрадно-симфонічні оркестри, які, маючи у своєму складі ще й рок-ансамблі, створюють можливості потужного звуку, тому ми посилили динаміку звучань. Вона була вражена нашими можливостями.

Дивовижно, але нам не довелося залучати навіть «варягів» із ритм-групою, бас-гітарами тощо, — ми просто застосували свої «приховані» акустичні ритмічні резерви. Співачка дуже своєрідна, із власною, оригінальною манерою, що для естради є обов'язковим. Ритмічно вона дуже організована, бо є й такі естрадні виконавці, надто, сказати б, артистичні, які що хочуть, те й «виробляють» на сцені. Але Лілі Іванова не така, надзвичайно лірична індивідуальність, з попереднім досвідом народного співу, переможниця усіх можливих світових конкурсів. Колись вона стрімко увірвалася в нашу свідомість — і відразу змінила лице естради, така це була надзвичайно сильна, а на перший погляд, здавалося, мініатюрна жінка.

Ну і ще одна проблема в нас була: виступи транслювалися по телебаченню, а воно вимагає свого настроювання мікрофонів — не під певну акустику кон-

цертної зали, а «під тракт», що порушує, а іноді й просто псує концертний звук. Однак, вірно розташувавши наші «бойові порядки», ми створили на концерті такий звук, який «воював на два фронти» дуже успішно. Глядач був надзвичайно задоволений, а, головне, Лілі Іванова була в захваті, адже її авторські пісні багато чого мають від народної пісні, і те, що ми посилили в оркестровці і в підпорі голосу саме такі обертони, дало для неї неочікуваний, а для нас передбачуваний розкішний результат. Мелос! Вона співає майже «народним» голосом, «подача» його йде зсередини, од серця, од душі, і підтримавши саме ці вібрації, ми, як не дивно, дали можливість прозвучати Лілі Івановій дещо по-новому.

Концерт Сергія Захарова, дуже популярної російської зірки (так-так, саме того, чий стрімкий злет був перерваний гучною кримінальною справою), складався із повних двох відділів. Нам був потрібен лише один день (!) репетицій, аби повністю узгодити супровід з усіма номерами. Як він це витримав? На репетиції він не співає в повен голос, головне, що ми узгодили всі тональності і порядок куплетів, темпи і художньо-емоційний зміст кожного твору, познайомилися з його манерою виконання. Чому він обрав саме нас? Бо улюблений його жанр — романс. А він вимагає тонкощів. Була проведена велика робота заздалегідь, адже, знову-таки, знімало весь концерт телебачення, а тут є ще одна небезпека: найменша неточність, фіксується відеоплівкою, може стати прецедентною і повторюваною в телеефірі; ніхто ж не бажає знати, що терміни підготовки були, м'яко кажучи, надто стиснутими; однаково загал вимагає від оркестру якості, особливо коли йдеться про соліста — всезагального улюбленця. Ми йдемо на такий ризик свідомо. Це змушує всіх нас дуже концентрувати зусилля, що корисно для зростання оркестру, потім це додасть нашому оркестрові й нових можливостей для нашої основної роботи. Будь-яка музика, будь-якого жанру — а таки має які витоки? Та лише народні ж! До того ж виступ зі знаменитістю, нехай навіть іншого з нами «профілю» (а може й саме тому, що іншого!), дуже піднімає рейтинг оркестру. Бо кожен слухач і телеглядач неодмінно запитає себе кілька разів:

— А чому це Сергій Захаров обрав саме оркестр народних інструментів? Що, йому мало було усіх інших?

Мало! Ось яка відповідь.

А нам дуже потрібні такі урізноманітнення, бо оркестр повинен бути в течії новітніх вимог, які ставить перед суспільством життя, і це наше кредо — бути, як то кажуть, на гребені музичної хвилі.

Ми користуємося найменшою нагодою, аби якомога розширити свій ареал звучань, інша справа, що не кожен естрадний виконавець на силі «підняти» такий оркестр, як наш. Їх вдовольняє інструментальний ансамбль, а вершиною поривань є балетна група, бодай невеличка. А ще одна причина — голос потрібен, щоби співати з великим оркестром. Бо відсутність голосу, як ти його оркестрово не посилюй, а буде дуже відчутна на контрасті з досконалими оркестровими звучаннями. Це причина, яка нас змушує відмовлятися від деяких пропозицій. Незважаючи на те, що це би підкреслило, сказати б, наші переваги, — але ж зіпсоване враження від концерту в слухача лишається загальне, а не вибіркове, тому ми за краще вважаємо не ризикувати.

Наша співпраця з естрадними співаками може стати прикладом для тих, які збагнуть, що можуть значно вийти за межі усталених уявлень про себе за допомогою народних інструментів. Зараз взагалі спостерігається світова тенденція — поворот до акустичного звучання, що наголошується і в афішах, і в анонсах. І я весь час про це думаю — як можна використатина естраді наш багатющий колорит, не використаний абсолютно. Однак я би дуже не хотів при цьому залучати додаткові електронні інструменти, а прагну шукати нових власних можливостей звучання, це моя головна мета, бо, шукаючи суголосся з незвичним для нас солістом, ми здобуваємо їх і для себе. Якщо ж соліст нам таких можливостей дати не годен, тобто ніякого творчого «прибутку» нам з нього не буде, то навіщо й розпочинати гру?

Як не дивно це прозвучить, але естрада доволі інертна, вона йде в руслі власної кон'юнктури й дослухається лише до неї, і нікому з великих її діячів не спадає на думку... змінити кон'юнктуру. Я не бачу якихось принципових змін в нашій естраді — її створюють деякі композитори і поети, які намагаються йти в колії світової естрадної моди. Зі значним запізненням вони застосовують її здобутки і пишаються, що прагнуть світового, мовляв, рівня. Той світовий рівень лише посміється з таких прагнень.

Якось був всеесендеківський конкурс співаків естради, і там раптом після всіх в колишньому еСеРеСеР уславлених артистів виступила Ніна Матвієнко. Заспівала без супроводу (!) народну пісню (!) і «стягла ковдру» з усіх претендентів. Правда, тамтешнє журі знайшло аргумент, аби дати їй лише другу премію, мовляв, пісня ж була-таки не естрадна, а народна. (Ну, ми вже наочно бачимо, які аргументи знаходить журі, аби «завалити» наших співаків на таких конкурсах, наприклад, на «Слов'янських базарах», де почали перемагати неслов'янські, сказати б, тенденції).

Але слухачі — це не «компетентні журі». Вони інакше оцінюють. Якщо є справжня краса, то вони їй оддадуть перевагу, незважаючи ні на які інші резони. Після тодішнього виступу запала приголомшуюча пауза, яка зірвалося виром аплодисментів.

З Ніною Матвієнко наш колектив працював небагато. До супроводу великого оркестру вона не пристосована принципово. В неї немає потужних децибелів, аби «перекрити» оркестр, і тому вона любить більше виступати з камерним складом. Хоча треба згадати, що попервах вона працювала в Народному хорі виводчицею, тобто була нею саме завдяки властивості звучати гучніше за інших. Але дуже швидко з'ясувала для себе, що потужність така зменшує можливості до нюансування, а саме цим Ніна Матвієнко є найцікавішою; і тут їй, звісна річ, рівні нема. Виникли проблеми з її сольними номерами, і Авдієвський доручив аранжувати їх мені, двадцятичотирирічному новачку; мовляв, ви з Ніною тут наймолодші, от ви й розбирайтеся між собою.

Я розумів проблему її голосу, і створив два найперші в її кар'єрі аранжування, зробив їх з величезною обережністю, аби ніяким чином супровід не «заступив» солістку. Враховуючи здатність співачки до імпровізаційного виконання, оркестровки теж слід було робити варіаційними, тобто кожен інший куплет мав звучати по-новому. Народна пісня, власне, не може бути раз і назавжди усталеною, той, хто слухав автентичних виконавців у природному

їхньому оточенні, той знає, що народний співак, справжній, первинний — ніколи не проспіває двічі однаково ту ж само пісню, і зробить це з міркувань засадничо-принципових. Особливо, коли це діється дуетом, то тут уже повтору не очікуй, коли тріо — то й не сподівайся: тріо тобі виплітатиме щоразу нові поєднання-візерунки, і саме поставання їх, неочікуваних, — є найвищою насолодою для виконавців і слухачів, бо імпровізація — ось живе русло народної пісні, і в ній вона живе, дише, остерігаючися найбільше усталеності, канону.

Коли Ніна Матвієнко виступає з Національним оркестром народних інструментів, то ми застосовуємо для неї найтихіші поєднання інструментів, і застосовуємо ті регістри, які б не приглушували, а, навпаки, вирізняли її тембр. От Ніна вирішить «тут і зараз» змінити темпи, то що робимо ми? Намагаємося ж одразу йти за солісткою.

В ансамблі чи в маленькому оркестрі троїстих музик, здатних до яких завгодно моментальних змін гри, вона би виступала чудово. Хоча у цьому в неї немає аніякої потреби, бо це ж яскраво виражена «акапелістка». Вона сама собі хазяйка, й хазяйнує в пісні так, як їй лише не заманеться — імпровізувати, робити модуляції, повтори і все таке інше, — адже голос її надміру прегарний і самодостатній, аби вершити найвищу красу.

Вона по-справжньому стихійна співачка. Дехто називає її неорганізованою, дехто навіть некваліфікованою. Але Ніна Матвієнко — це народний музичний інструмент, сказати б, найбільше усталений у свідомості українців, найприкметніший наш голос, це взагалі символ української пісні. От як, скажімо, звучання Національного оркестру народних інструментів України є символом української душі. Але дивовижний той факт, що поєднати їх було непросто. Вона взагалі найкраще звучить, коли співає акапельно і вільно лине її неповторний тембр, якому може завадити будь-яке суголосся; власне, справжня пісня завжди така, з одного-єдиного досконалого голосу українська народна пісня буває дуже інтимною, часто виконується співаком лише для себе. Кажуть, що Ніна Матвієнко вживається удвох у співі з власною мамою. Нічого тут дивного немає, адже вона навчилася співати з маминого голосу, вона як співачка походить з нього, то які ж там можуть бути розбіжності?

На підтвердження сказаного додам, що останнім часом Ніна Матвієнко випустила поспіль чотири (!) альбоми на касетах, де переважно які пісні? Та акапельні ж!

Треба вишукувати таких, як Ніна Матвієнко, талановитих змалку, доки їх доля не прибила або доки вони не потрапили в школу вокальну, де їх зніверлюють під загальний копил. Або в хор, де привчать співати не своїм, а радісно-концертним голосом, ще й приз за це дадуть, і тоді — прощавай матусина ріднесенька інтонація.

Зараз робляться спроби зібрати народних виконавців із музичних шкіл, де діти вже навчаються народному вокалові, — яскравих, по-народному тембрально забарвлених, потужних, автентичних, — і почати розвивати в них лише їхні органічні, природні здібності, аби вони розкрилися повною мірою. Знаю, що цим переймається й сама Ніна Матвієнко, бо розуміє: треба передавати далі свій досвід, як колись мама передала їй.

Дуже багато ми виступали з Раїсою Кириченко, хоча в неї є власна «екіпа», добряча потуга, ансамбль «Чураївна», однак виступати з великим оркестром, таким, як наш, — це зовсім інша річ. Ми навіть записали з нею альбом пісень, вона з радістю відгукається на найменшу можливість співпрацювати з нами. Чому? Її всю переповнює радість, коли співає, а наш оркестр їй цієї радості ще додає. Це справжній професіонал, і за кожної нової нашої зустрічі вона чітко знає, чого вона від нас хоче, і формулює це в завершених пропозиціях. Ми ж зі свого боку маємо також «зустрічний план» пропозицій на покращення наших спільних зусиль, і одразу її енергетика запалює нас усіх до новацій. До них вона завжди відкрита як творець, як майстер — і проблем нема ніяких, оркестровки готуються заздалегідь. Для неї ми робимо спеціальні аранжування, бо вона має свій, новий, незнаний ще для широкого загалу, репертуар, і ми не можемо взяти щось із творів загальновживаних українських народних чи авторських. Тобто — анічого хрестоматійного. Чому ж її пісні ніхто не «амортизує»? Відповідь дуже проста: тому, що в неї унікальний голос.

Це не просто голос — це цілюще джерело, чистий ковток повітря, це нерозмінняна душа, це сила творяща, міць духу. Це голос, який допомагає українському народові долати навалу попси і «ширвжитку», переборювати рутину сьогодення і зберегти душу незаплямованою. Її голос, її пісня сприймаються кожен раз по-іншому. Я би сказав, по-новому, бо кожного разу її голос глибше проникає в тебе, і ти стаєш мудрішим і чутливішим. Вона співає про вічне, адже діапазон її душі необмежений і щоразу спалахує іншими гранями. Її пісня буде й надалі нуртувати, зростати, руйнувати перепони — і невпинно зростатимуть прихильники її голосу, прихильники її таланту, бо це прекрасний скарб, без якого не мислиться наше духовне і культурне життя. От що таке голос однієї з українок — Раїси Кириченко.

Чому останнім часом не постають такі великі зірки, які піднімалися колись, навіть незважаючи на тодішню більшовицьку епоху? Тому, що навчання вокалістів в останні роки має надто специфічний ухил, — вони націлені на міжнародні конкурси. Викладачі пнуться, аби вихованець вирвав там хоч якусь медальку. А в перспективі прорвався на європейський чи світовий ринок і заробив гроші. Тобто вся програма складається для тієї кон'юнктури, і, звісна річ, там немає місця українській пісні. А що це значить для співака? Ті звучання, найдавніші, найрідніші, найчуттєвіші, які можуть виокремити його голос, — саме вони не розвиваються. Майбутній співак навіть не орієнтується на концертні програми, з якими він може гастролювати по Україні. А між іншим, співак зростає на концертах, на слухачах, рідних слухачах. Якщо він на них, своїх, начхав, то він втратив базу, підпору, яка би довгий час живила його талант. Проспівати рідну пісню — це, до речі, не легше, аніж хрестоматійну оперну арію. Народна пісня дає зростання; співаючи, виконавець розвиває свою душу, ясна ж річ, вона в нього таки не італійська. Природа тобі дала голос — рідна природа, і треба посилювати свої органічні обертони. Раніше співаки спершу здобували визнання в Україні, і саме рідна «компонента» розвивала їхню неповторність — прикладів тому було безліч. Тепер же вони щосили

намагаються позбутися акценту в іноземних мовах, аби органічніше виглядати на закордонній сцені. І що? Голосові особливості усереднюються. Звичайно, співак зростає в опануванні оперних партій як у творчому, артистичному, так і в драматургічному аспектах. Але рідну пісню він кожного разу може виконувати по-різному, залежно від свого психологічного стану — і це нормально, тут він здобуває щоразу нові нюанси в тембрі, в емоції, і в голосі цей досвід плюсується. Є тут база колосальна для зросту, яка тепер часто просто не використовується. Що не йде на користь співакові і на міжнародному конкурсі.

Діаспора і «діаспора»

Уже ж подумати страшно, скільки українців перебуває за межами України! На відміну, скажімо, від канадських наших земляків, чи американських, німецьких, які мають повний комплекс українського навчання включно з вищими українськими освітніми закладами, наші земляки в Росії — не мають анічого. Десь, здається лише в Москві, є недільна школа, та й того. Але ж мільйони людей не навчиш в одній тій школі. І щоразу, коли ми гастролювали Воронезькою, Курською, Бєлгородською, Ростовською областю, Кубанню, Ставропольським краєм, Тюменню... і так далі, ми з жахом усвідомлювали, що окрім нас, Національного оркестру народних інструментів, — наші слухачі-українці живцем української музики не чули. Тобто професіоналів української музики у вічі не бачили. Спершу сприймали нас, як екзотику. Швидко їхнє ставлення до нас на концерті мінялося — вони раптом пізнали глибокий щем, кожен відчував, що музика їм наша до душі.

Я певен, що кожний наш концерт в російській діаспорі запам'ятався більшості слухачів назавжди. Багато хто поривався до нас із розмовами, це було для них як ковток свіжого повітря, швидко переходили на забуту українську мову, висловлювали свої думки про нашу музику, відчуття свої — відчуття — це мало сказати! — захоплення; розпитували про нас, про Україну. Вони нарешті розуміли, за чим сумують, адже відчуття ці в них раніше були неокреслені, їх ніколи не називали уголос, кожен знав, що він є громадянин-«радянин», як писав один пііт. Пісні, які ми беремо на такі гастролі, це найвідоміші. Їх знають навіть там і подекуди співають. Дуже багато українців тамтешніх мовою не володіють, а пісні співають, от, здавалося б, дивина. Ну, по «Маяку» вони багато наших пісень чули, тому що українська пісня була і є найпопулярнішою і найвідомішою на всіх теренах СРСР. Так от, пісні вони чули по радіо. Але що таке радіо порівняно з живим масивом, навалою звуку оркестрового? Безумовно, це було велетенське несподіване свято. Свято душі. Вони підходили і так просто й казали:

— Це для нас свято душі!

Дуже часто нам на Кубані люди доводили, що пісні в нашому репертуарі — кубанські.

— Я її, будучи в станиці Раздорській, сам записав і от співаю! — говорив один музикознавець.

Звісна річ, він її там записав, а де ж іще? Яку ще пісню він там записати міг? Правда, трохи вже деформовану, але!.. Ми не сперечалися, а просто намагалися, аби він її ще й од нас записав, на що він охоче погоджувався. Адже для них українські народні пісні — рідна кубанська народна музика!

На Кубані ми були двічі — один раз із Солов'яненком, інший раз — із Мірошниченко. З такими суперспіваками, що в будь якій європейській столиці на концерт їхній не проштовхнешся аніяким робом, а тут, у провінції, — слухай, скільки душа хоче.

Довгенько ми туди не виїздили. Остання наша нещодавня — у 2003 році — гастроль Росією тривала двадцять днів — починаючи з Ростова і вгору по Волзі, безліч різних великих міст аж до Курська, Орла, Воронежа і Белгорода, тобто знову ж таки на етнічні українські терени.

От чомусь саме нас поставили в авангард — послали в Росію на рік України; ми тут виступили як розвідники, як «проба на алергію». Бо не відомо тепер, за часів нашої Незалежності, чи взагалі нас там чекають з «разпростьортимі об'ятіямі». Це був справжній десант. А що таке десантні війська? Наймобільніші, найвитриваліші, найдобірніші підрозділи. І це були нелегкі гастролі, довготривалий рейд, але ж ми знали наперед, що ми це здолаємо. І ті артисти, що гастролюватимуть по наших слідах, матимуть менше несподіванок, бо контакти вже налагоджені. Контакти з новими концертними структурами, а не лише із глядачами.

Пріоритетною політикою нашої держави в культурній сфері має бути показ того, чого в інших країнах нема й бути не може. І не лише в Росії, але й по всьому світові, наприклад, у США — адже в цій супердержаві є все... окрім народної творчості, народної пісні, народних інструментів. Хоча народів різних там є чимало, і коштів, їм, здається, не бракує. Але — нема! Вони ж про нас думають, що ми якісь недолугі, а от би подивилися, то, може й собі повчилися щось подібне в музиці зробити. Я б навіть наш оркестр на три менші оркестри розбив, аби «завдати масованішого удару» по їхніх уявленнях про нас. Як нам переконати Європу, що ми культурна нація? Та за допомогою народної музики, яка в них була, але вони її втратили. Нагадати їй, що географічний центр Європи знаходиться не на їхніх теренах, а на наших. Де? Та під Рахівом, в епіцентрі нашої народної музичної культури.

Пригадаємо відкриття Олімпіади в Сіднеї — колосальне шоу, яке коштувало півтора мільярди доларів (!) і було побудоване саме на прадавніх аборигенівських архетипах, на їхньому первісному фольклорі. Хоча зауважимо, що цього добра у нас незмірно більше, — ми його не пропагуємо. От Австралія — що вона могла ще показати світові? Якщо в неї нічого нема давнього, справжнього, окрім аборигенів, то ось як вона підняла їх — увесь білий світ, припавши до телевізорів, дивувався на це дивовижне і дороге видовище. Та в нас на всю

культуру за всі часи її існування не було асигновано стільки грошей, скільки в них на однісіньке оце шоу!

Споконвічне мистецтво... Навіщо про нього треба нагадувати? А ось для чого: якщо ми говоримо про унікальне явище — існування нашого оркестру, то слід наголошувати на всесвітній меті його існування, а не лише на регіональній. Ми вже попереду зауважили про можливість створення всесвітньої корпорації народних виконавців на базі саме нашого оркестру. Тоді постане сила, яка почне підводити на ноги покривджені глобалізмом душі. Бо це найлегше і найдоцільніше робити саме через музику, завдяки якій люди стають на ноги, плачуть і аплодують не лише музиці, але й самі собі за те, що вони нарешті свою душу відчули.

Виступ на Співочому полі у Києві.



Українцям зараз найбільше не вистачає зорганізованих і узлагоджених засобів «піару». Якщо такі і є, то це ті, що активно проти України працюють. Велетенська кількість діячів саме на «піарі» створили собі політичний багаж, влаштовуючи зі своїх виступів великі шоу.Нас і зараз ще перемагає ця безсоромна демагогія, брехня несусвітня. Але — організована. Бо часи надто змінилися, ЗМІ тотально впливають на свідомість. Змінилися способи впливу. Ми цього в політичному житті не робимо, ми не створюємо інформаційні «бомби», хоча нам це робити набагато легше — адже правда на нашому боці. І кожен одурений чоловік це знає, але боїться, остерігається проявити, аби не

накликати на себе ще більшої біди. Якої — ще більшої? Вже ті катастрофи, які пережили ми, виявилися найстрашнішими в історії усього людства, і ми — подолали їх. То чого нам боятися ще?

Нам треба пропагувати наші здобутки за законами епатажу. Як це робить, наприклад, театральний режисер Андрій Жолдак-Тобілевич. І всі раптом прозрівають, бачать, що наші актори, наш театр — найкращий. І це одразу починає бачити й світ. (Ніхто в це, мабуть, не повірить, але саме цього Андрія я навчав виконувати українську народну пісню для вступу в театральний інститут. Бо там треба було прозу напам'ять прочитати, вірш, байку, і, звісна річ, щось заспівати. Тато його приводив, аби той мав повноцінну програму до вступу. Дивовижніше інше — він вступав в інститут імені Карпенка-Карого... Свого рідного прадіда! Прямий нащадок його. І не мав сили подолати скромність, зізнатися в цьому приймальній комісії... І провчившися там п'ять років і разу про це не вибовкнув. Ну? Оце — українці! Слава Богу, підрісши, він тепер одкинув скромність у своїй роботі, популяризуючи її).

Як це робить блискуче Юрій Іллєнко — про його «Мазепу» світ кричав рік (не бачивши!), і буде ще довго кричати, узрівши. Бо Юрій Іллєнко режисйрує не лише фільм, а здійснює набагато ширшу режисуру, продуману до дрібниць, — навколо фільму. Так-так, це той самий Юрій Іллєнко, який оператором зняв «Тіні забутих предків», фільм, який і дотепер тримає світовий рекорд за кількістю міжнародних нагород.

Наша Україна має безліч світових пріоритетів. І саме в культурі. Наприклад, перші в історії людства архітектурні споруди. Не намети чи печери для житла, а сконструйовані з фундаментом, стінами, кроквами споруди із голів, кісток і бивнів мамутових. У нас їх розкопано сотні. Ці споруди на десятки тисяч років старші за єгипетські піраміди. Найперша в світі архітектура... Та якби, наприклад в сусідній Румунії чи Польщі знайшли б один такий зразок, то здійняли би крик на весь світ, щоб усі про це знали . Або найперші витвори мистецтва — кістяні й кам'яні фігурки доби раннього палеоліту, які пропагуються по закордонних атласах історії мистецтв, а не в наших. Цих пріоритетів є надто багато у нас, один такий би уславив будь-яку націю. Лише не нашу. От, наприклад, найперші в історії людства культові споруди з найпершим письмом де знайдено? На тисячі років старші за шумерські та хетські. Так-так, в Кам'яній Могилі на Мелітопільщині...

Чи довго наші здобутки будуть в могилі пропадати — кам'яній, кістяній, земляній, цегляній, бетонній?..

...А тим часом поставання наших музичних пріоритетів відбувалося дуже непросто. Ці процеси не були паралельні — розгром Музично-хорового товариства і передача нашого оркестру Міністерству культури. Спершу влада знекровила Товариство, зітнула йому голову. Які були етапи цього знищення? Я ж не був членом КПРС, а все це вирішувалося на рівні партійних закритих постанов, закритих партзборів. Там вирішувалося все, а ми відчували це на своїй шкірі — зменшувалася до нас увага, зменшилася кількість концертів, почався тотальний тиск, колосальна кількість перевірок, почали дискредиту-

ватися музичні школи, створені на базі середньоосвітних, почалися підкопи під виробничі комбінати, провокації і все таке інше, на що була така багата радянська влада. І в результаті значно зменшилися прибутки Товариства, а це одразу позначилося на функціонуванні оркестру, адже ми існували саме за рахунок цих надходжень. Чому вони так сполошилися? Бо схаменулися, що існує якась недержавна організація, яка почала широкомасштабну розбудову української культури, і робить це, не канючачи гроші в держави, щоб існувати в бюджеті за «залишко́вим» фінансуванням, тобто в останню чергу в бюджеті. А навпаки, даючи державі прибуток. Наочно продемонструвала ця організація, що культура може бути не збитковою. Прибуток од мистецтва! Та це вже крамола. Бо могла сподвигнути на такий шлях і інші недержавні організації, а тоді постане питання: навіщо ж взагалі потрібна така держава, од якої одні лише збитки та нездоланні проблеми?

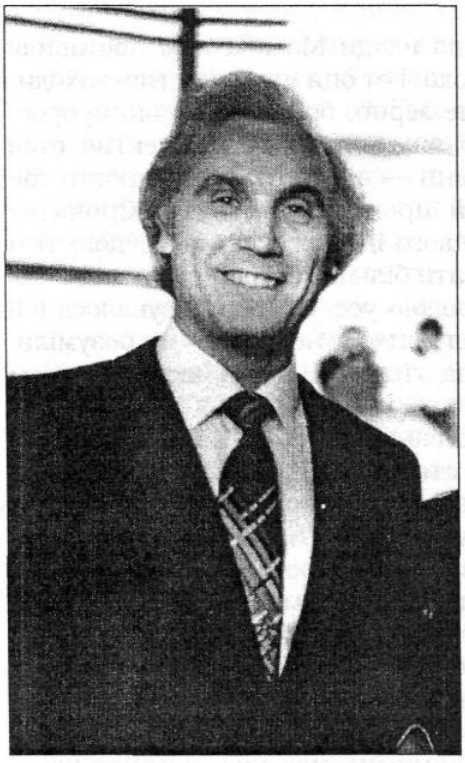
Ну, як скинули «націоналіста» Шелеста, до влади Москва нам поставила Щербицького, і почалася його довжелезна епоха. І от оця «новая мєтла» заходилася мести, тобто викорінювати національне зерно, бо воно почало проростати. Але авторитет оркестру в суспільстві вже виріс. Наш колектив став невід'ємною частиною музичного життя країни — влада не могла просто так його «ліквіднути», тому вона вирішила цей процес розтягнути. Спочатку прибрати до себе ближче, щоби зробити з нього ідеологічний осередок, тим паче, що наш колектив був здатен гастролювати більше, аніж інші.

Влада намагалася взяти «на короткий поводок» усе, що не вписувалося в її розуміння. Ну, а треба сказати, що у нас і іншого виходу не було, — ми розуміли, що часи несподівано швидко міняються на гірше, і треба якось шукати порятунку.

А вже у пресі пішов сморід про «зловживання» Сергія Козака, «деляжнічество», мовляв, користуючись службовим становищем, він так порядкував своїми гастролями, що перебрав ліміт і таке інше. Який міг бути ліміт на виступи надто популярного співака? Якщо слухачі хочуть його, то виступай хоч десять разів на день. А от «ніззя», мовляв, це «нескромно». Власне, йому закидалося, що він... співав (!). А позаяк Олександр Чумак був його правою рукою, то також підпадав під «анахтему». В цьому процесі не забули й про мене — почали «розбирати» на загальних зборах оркестру за якусь невірну музичну політику, про «невірне», мовляв, тенденційне впорядкування програм. Про що йшлося? Вочевидь, про те, що в гастрольних програмах мало було музики про «дрючбу» народів, авторських творів композиторів про щасливе наше сьогодення тощо. Цей фокус у письменників називався «паровозиком»: коли хтось видавав збірку оповідань чи віршів, то попереду мав стояти цей самий «паравозік» — твір про нашу славну компартію і компартяків, і він тягнув до друку усі інші твори. От ми ставили: композитор Вимер, «Ленінові у вінок», прізвище композитора звучало тут дуже двозначно, отакі перли. А я, мовляв, сповідував ухил не в той бік. Але щось забагато од нас тих «паравозіків» почали вимагати, не могла ж уся наша програма з них переважно складатися.

Чому ж «наїхали» не на Якова Орлова, а на мене? Бо, мовляв, Орлов мало їздив на гастролі, де саме я й впровадив свою хибну програмну діяльність.

Чумак мене захищав, хоча йому самому вже було непереливки. Можливо, це ще дужче роздратувало наших ідеологічних верховод. Директора нам в оркестр тоді нав'язали такого, який почав «нєдрємно» пантрувати, він «активно» втручався у творчість колективу, прагнув стати на чолі цього процесу, щоби «оправдать порученое доверіе». Новий адміністратор рвався прибрати до рук всі бразди, хотів викинути з програми «Запорізький марш», яко «слішком тєнденціозний», а я цього йому не дозволяв робити. Почалися виробничі конфлікти, але ж усі чудово розуміли, що геть не ті, про які офіційно йшлося. Це взагалі було політикою на державному рівні — в усіх творчих колективах завжди протиставляли і нацьковували творчі інтереси й адміністративні. Ідеологічне керівництво завжди здійснювалося саме через адміністрацію. Бо художні керівники переважно не могли охопити весь процес, в якому політико-виховна робота була би на першому місці.



Після репетиції.

І от саме Олександр Чумак мусив улаштувати таку проблему. На тих загальних огудних зборах Чумак виступив дуже коректно, наголосив, що якщо я на гастролях заміщаю головного диригента, то я й можу вносити корективи в програму залежно від ситуації. Тобто він повівся «не соотвєтствующе». Мені лише закатали сувору догану із занесенням в особову справу... але звільнили з роботи того надто активного директора оркестру.

Може, воно й на краще, бо якби одразу пришили «націоналізм», то це було би геть кепсько. Висувалися звинувачення стосовно музичного матеріалу, але який саме «інкримінувався»? Той, що найбільш національний; ми зростали, але й «нєдрємная» система зростала теж, вона створила, «виплекала» собі фахівців, які теж переймалися теорією й практикою, які могли порівняти, зрозуміти — це вже була система з професійними кадрами, а не просто активістами-стукачами. І не просто з тупими ідеологами, але з «опонентами»-аналітиками, які могли простежити походження і підґрунття кожного нашого твору. Знавці, чорт би їх забрав, продажні дослідники тонких матерій. Такі, яких багацько вже в них було з літературознавства, котрі вивчали, «випасали» письменників, стояли в них за плечем і зирили в кожнісінький написаний рядок, будь вони прокляті. Хоча вони вже й тоді були прокляті і тому дерлися зі шкіри, вислужуючись із усієї сили.

Ну, ще їх бентежило, що я був безпартійний. Вони ж завжди залучали тих, кого вважали провідниками «ідеологічєского фронта». Щоби обов'язково партійна група в колективі була, і чим більша, тим краще. Це ж ціла політика, ідеологічне промивання мізків, нескінченні політсемінари, політзаняття, політінформації, а в проміжках між ними суцільні профзбори, партійні збори відкриті й закриті... В нас було комуністів чоловік сім. Ну, які це були, власне, комуністи? Того в армії прилучили, той не міг інакше в консерваторію вступити. А також Яків Іванович Орлов — без партквитка йому би зроду не дозволили бути головним диригентом. І от верховод дратувало, що ніхто особливо в лави КПРС і не просився.

Почав телефон «потріскувати», люди почали якісь з'являтися, буцім з комунальних служб, трошки почали сусідів турбувати — ну, я до цього звик давно, ще з 1966-го року «люди» такі з'являлися, як я працював у Народному хорі, то перед кожною поїздкою «фільтрували» й родичів, і сусідів, і розпитували, як я себе «веду», які балачки за мною є. Цікавилися навіть, який я в побуті, чи не п'яниця, чи не розпусник, чи не «асоціальний тип», чи я гасла які промовляю. Дивлюся, а сусіди на мене якось пильно починають зирити — еге, думаю, знову почалося... І, скрушно хитаючи головами, що нічого виявити не вдавалося, ті «люди» одступалися. Я вже навчився й не помічати цього, бо голова мала бути завантажена іншими, творчими проблемами. Звичка жити під «ковпаком» привчала до аскези, змушувала ретельніше контролювати вчинки, навіть концентрувала до якоїсь міри.

Коли почали мене «відтирати» од колективу, то цим стимулювали мою теоретичну роботу, бо позаяк у мене з'явився вільний час, не можна було його гайнувати. Звісно, Яків Іванович Орлов сам всю роботу виконувати не міг фізично, і тому в оркестрі почалася деяка «розслабуха».

Почали «фільтрувати» й інших оркестрантів, особливо братів Литвинів, — це були відверті люди, національно свідомі, які своїх почуттів і думок не приховували. І от ці прекрасні хлопці вирішили піти з оркестру, аби не наражати його на «неприємності». Один з них, Василь, так той просто пішов кобзарювати, а Микола пішов у журналістику, бо давно вже хотів писати розвідки про українську музику, і це, звісна річ, принесло в колектив деяку зажуру. Збільшилося творів у репертуарі типу «Леніну у вінок» (траурний, звичайно) чи «Дума про Леніна», звісна річ, це були не ті твори, від яких очі в музикантів засвічуються радістю (та і в слухачів також). Посилювалася ідеологічна дисципліна, але творча дисципліна почала занепадати. А музикант це ж творча людина, і дуже чітко відчуває, де треба напружитися, сконцентруватися, але й де можна надто розслабитися.

Я ще деякий час протримався, однак потім з'їли Олександра Чумака, оркестр перепідпорядкували Мінкульту, Орлов цілком підкорявся настановам нового керівництва. А хіба він міг протидіяти? Це б одразу завершилося розформуванням оркестру, а цього він допустити не міг, радше погоджувався на по́ступки, компроміси. А вони полягали в тому, що мене фактично відокремили від роботи з колективом, не замовляли вже оркестровки, концертні гастрольні програми стали формувати без моєї участі. Хоча й художність цих програм вже не була першокласною. Адже задовго до того вважалося, що

музика не може бути явним носієм певних переконань, однак це таки відбулося — наша творчість виявилася теж промовистою. Отже почався «новий» етап у житті нашого колективу, який не можна назвати творчим. Ми жили й працювали, як і вся наша країна на той час, — впадаючи у застій та сплячку.

Певне, саме тому в цей час я взявся до теоретичних досліджень в царині народної музики — не міг же я просто так сидіти й гаяти час!.. А можливості теоретизувати в мене не міг відібрати ніхто, бодай би проконтролювати її. По-перше, я став більше спілкуватися з музикознавцями, і особливо з Гуменюком: він був завідувачем кафедри інституту культури і вів аспірантів. Я навіть вирішив був вступати до нього в аспірантуру, ми цю проблему з ним уладнали. На той час в мене назбиралося чимало опублікованих статей, хоча це не прерогатива диригентів. Я знав усі проблеми і здобутки в народному інструментальному музикуванні, бо в Музичному товаристві я буквально відповідав за цю галузь діяльності — народно-інструментальної музики. (Це зараз я — голова Асоціації народних виконавців, а тоді, звісна річ, про таку Асоціацію не можна було й навіть мріяти). Я дуже добре знав усіх керівників народних оркестрів і ансамблів, постійно з ними спілкувався і їздив у різні колективи, бо яко молодий і завзятий цим надто переймався. Мені було дуже цікаво чути живе вирування народної музики — конкурси, концерти, огляди. Я любив слухати нових виконавців, знайомитися з регіональним музичним репертуаром, споглядати цікаве використання інструментів і новітнє поєднання їх, відчувати зростання виконавської майстерності.



Під час творчого процесу.

Я збирав од музикантів матеріали, переписував ноти, слухав автентику в її безпосередньому оточенні. Одним словом, я знав що діється в кожному регіоні і не лише в інструментальному жанрі — я дивився й танці, слухав сольний спів, бачив, як зростає хорова культура; комплексна велетенська картина поставала переді мною. Це як здіймаєшся на повітряній кулі — чим вище, то більші обшири розкриваються перед тобою. Я дуже багато звідти брав, а головне, мені моя фантазія, збуджена таким впливом, підказувала й багато власних набутків, знахідок. Дуже цікаво було відчувати і зворотній вплив, адже всі вони чули наш оркестр як живцем, так і по радіо, і багато чого у нас брали, використовували, переоркестрували, — і все це йшло на покращення народної інструментальної музики.

Дуже позитивним був наш вплив, зростала кількість таких народних колективів, бо вони мали перед собою взірець функціонування повноцінного оркестру українських народних інструментів. Розрізнені музиканти почали об'єднуватися в ансамблі, в оркестрики не для того, щоби грати лише для себе та для близьких. Вони намагались самотужки «виходити в люди» — вони починали виходити на сцену, а це вже принципово інша галузь виконання, принципово нова царина побутування народної музики. На той час на сцені переважала здебільше самодіяльна хор-ланка, плакатно-театралізовані «вистави» і духово-мілітаризована музики. А тут на кін почала виходити питомо інша сила музична, причому не санкціонована згори, — троїсті музики, піднімаючись з вечорниць, колодок, гулянок. Вони набували оркестрової ознаки, і посилювалися в цій іпостасі, зростали кількісно, якісно, вже мали взірці й еталони, наслідуючи давні канона. А що таке для митця вихід на сцену? Це переворот у свідомості людини. І де б вона не грала потім, вона однаково здіймається вгору зі своєю, вже одвойованою сценою, бо мала визнання, до неї ставилися як до митця, як до достойника, що несе високе мистецтво межи люди.

Так сталося, наприклад, із самодіяльним оркестром з Мельниця-Подільської, що на Тернопільщині, під керівництвом великого ентузіаста, гарного музиканта і громадського діяча, Василя Зуляка. Раніше за межами цього міста його ніхто не чув, він там сам в собі варився. Але от вони з'їздили в Рівне, потім в Київ, потім почалася в них гастрольна діяльність, часто вони сходилися на одній сцені з іншими колективами і, бувало, за кулісами грали музиканти одне для одного більше, аніж на концерті. Ще й виступи не почалися, а вони межи собою вже тнуть та шкварять, бо ті з Косова, а ті з Борщіва, а ті з Вінниці — це був той стихійний джем-сешн, який часто набагато цікавіший, аніж наступні концертні виступи. Поставала велетенська зорганізована сила, а не розрізнена, як було колись. Це вже була не партизанщина, а регулярне військо, яке дуже швидко самонавчалося і, найголовніше, почало напрацьовувати не лише тактику, але й стратегію музиних битв.

Вони почали робити рейди країною, скрізь залишаючи по собі бажання серед інших здібних людей рекрутуватися до музичних лав. Якби хто тоді провадив статистику та простежив процес становлення із троїстих музик ансамблів, а з них — оркестрів, а також прослідкував їхній зріст від повоєнних років, коли їх лишилося мало, недобитих, через п'ятдесяті постсталінські, далі крізь хрущовські шістдесяті і в брежнівські сімдесяті? Ми би побачили, незважаючи на загальну суспільну депресію, — справжню динаміку зростання музичної потуги, от що цікаво. Поставали колективи, які «діють» в музиці не спільними зусиллями окремих виконавців, а узгодженими групами споріднених інструментів. А це вже принципово інша гра. Скажімо, коли спільно діють п'ятеро скрипок, то це вже оркестрова група, вони не можуть звучати розрізнено. Якщо це чотири бандури, то вони в першу чергу мусять зважати одна на одну, аби ліпше поєднатися в музиці зі скрипалями. Це вже не гра поодинці, тут потрібне оркестрове мислення. Така тенденція спонукала до пошуків інших засад виконавської майстерності, аніж здобуті раніше. Стимулювало зростання і ускладнення оркестрової гри. А це дало більші творчі

можливості. І більші можливості виступу на великих сценах. Зросла й результативність впливу на слухача; збільшилося визнання окремих колективів і керівників, а це ще більше заохочувало до роботи. Якщо виступає солідний оркестр, то в ньому кожен із учасників може чути як себе, так і свої відлуння і в кожному з колег. От Рахівський оркестр утворився з великої кількості міні-оркестрів. Велетенська епічна духовна сила почала здобувати своє втілення, якого в маленьких ансамблях не здобудеш, — це вже не «скачки-грачки», це масштабна, велична сила. Мало того, об'єднавшися, вони одразу значно збільшують репертуар, бо кожен з них має своє, усталене, перевірене, а тепер цей досвід легше лягав на загал, аніж би його доводилося накопичувати «з нуля».

Керівники обмінювалися нотами між собою; якщо твір був колоритний, яскравий, незвичайний, то він одразу здобував визнання і в інших народних оркестрах. Наші наддніпрянські оркестри, які були перевантажені псевдонародними, псевдоепічними творами «для самодіяльності», переймали західноукраїнську музику, не заангажовану. А головне, віртуознішу. Бо ускладнена темповість — в характері коломийок, козачків, з їхньою закучерявленою мелізматикою. Адже музикантам найближче до душі виявити і показати власну майстерність. А вже гуцульські оркестри переймали од наддніпрянських уповільнені, «замріяні» твори, а також інструменти — бандуру і кобзу, для Західної України не дуже характерні. Тобто відбулося взаємозбагачення як репертуару, так і інструментарію.

Наш оркестр зібрав музичні інструменти з усіх регіонів України, і народні музики дивилися на нас і наслідували нас. Це зумовило зріст замовлень, збільшення майстрових осередків виготовлення інструментів. Надзвичайно швидко почали застосовувати вдосконалені наші сопілки, замовляти їх одразу по кілька квартетів. Почали «озброюватися» ладовими кобзочками. Мало того — створився незнаний до цього дефіцит навіть на бандури, хоча їх випускало кілька фабрик. Треба було в чергу ставати (навіть нам!), щоби придбати кілька бандур. А народним музикантам же було ще важче здобувати інструменти, бо фабрики в першу чергу мали забезпечити державні структури – школи, училища, консерваторії. Ми ще й жартували, що самі собі, власне, й створили проблему. І це було чудово, знати, що наша ідея швидко повниться, зростає, посилюється.

Поїдеш на огляд — гріх називати самодіяльністю цих майстрів з народу – в якусь область України, довідаєшся чимало нового, сідаєш і пишеш статтю про цю подію в газету чи журнал. Я з задоволенням це робив (і досі це люблю) – зосередитися й підсумувати почуте і побачене. Це ж були не просто описові статті про подію, це були міркування про шляхи розвитку й становлення музики в народі. Я почав готувати велику роботу для наукової своєї майбутньої діяльності.

Саме на цей час розпочалася діяльність ентузіастів, які реконструювали давні, старосвітські бандури та способи гри на них. В Києві працював Григорій Кирилович Ткаченко, кобзар ще з давніх інтелігентів, який навчався в Парижі, потім довгий час не міг і поткнутися в Україну, пережив страшні сталінські часи в Ленінграді, де, до речі, була чимала українська громада. От він, архітек-

тор, підійшов до цієї справи конструктивно — зробив креслення давнього інструмента, і знайшлися майстри, які почали робити їх з липи, з дерев'яними кілками, виготовляли геть недорого, — раптом на це пішла ще й мода, і вже багато хто з інтелігентів перейняв манеру гри та співу Григорія Кириловича. На сімейні свята частенько заходив хтось зі знайомих таких кобзарів та розважав громаду. Серед інтелігенції ця річ визнана ще від часів гетьмана нашого Мазепи, який не лише вправно володів інструментом, а ще й написав кілька пісень до нього! Звісна річ, і його урядовці були небайдужі до пісні. Грав Мазепа не лише на бандурі, але й на торбані. Так, гетьман-кобзар — це образ! Може ще й діждемося такого. Щоби і він давав приклад всьому народу, а не лише ми, оркестр.

Освідчення в музиці

Оркестр — оце освіта! Дехто вважає, що гра в оркестрі — ще одна вища освіта. Особливо в нашому оркестрі — це абсолютно інша наука, що часто не збігається з офіційною вищою. Консерваторія чи інший вуз створює навички технічного забезпечення гри. Безумовно, це глибоке проникнення в музику, в її теорію, культуру. Студенти одержують підґрунтя до всього цього і знання, які потім треба застосувати на практиці. Але часом трапляється, що весь цей комплекс не відповідає тому, чого вимагає вже по завершенню освіти оркестр, в якому доведеться грати й жити. Мене часто дивує, що навички гри навіть на бандурі, на кобзі не відповідають тим завданням, які стоять перед нашим оркестром. Гра в оркестрі — це підпорядкування загальним принципам колективного музикування і створення загального образу-ідеалу звучання оркестру. Загального! Музиканта добряче напрактикували на звучання чисто індивідуальне, а в нас це індивідуальне треба розвинути і довести до загального, в спільній групі, а потім вже в усьому оркестрі. А випускник, виявляється, саме до цього й не готовий.

Ми вже говорили про те, що музичне виховання і навчання легше впроваджувати через оркестри. Думка проста, і вона вже реалізується скрізь в розвинених державах — там кожен коледж, навіть не музичного спрямування, а будь-якого іншого гуманітарного чи технічного — має свої оркестри. На Заході відсутня така культура народного оркестру чи навіть народного музикування, бо загубили народний інструментарій, в них переважають духові оркестри чи симфонічні. Але дитина змалечку вже грає в оркестрі — добре чи не дуже добре це вона робить, то вже як зможе, однак намагається, силкується і здобуває певні результати.

А в українців є сопілка. Це ж щастя, що ми сьогодні маємо найдосконалішу у світі сопілку конструкції Демінчука — простий і разом з тим досконалий інструмент. Ну чому на ньому не вчити й не робити музичні ансамблі в дитсадках і школах? В них кожна дитина зможе грати простеньку партію, але вони, зливаючись, утворюють, — і це несподіваний ефект для кожного «оркестранта», — спільний конкретний музичний твір. Колективні ігри завжди найпривабливіші для дітей. От як футбол — який би ти не був геніальний, але ти мусиш грати в команді, інакше гри не вийде. Де є місце усім, залежно від здібностей, коли всі узлагоджені, — отоді приходить фортуна. І тоді результат набагато більший, аніж ти сам того сподіваєшся, — перемога!

Часто дитину просять родичі, знайомі щось зіграти: «Якщо ти музикант, так покажи, що ти там граєш». І дитина починає додавати, імпровізувати, розширяти свою музичну партію, де звучить вже вся музична тема, тобто вона починає грати соло, хоча це не завжди їй в оркестрі доручено. А це справжня творчість. Дитина починає самостійно шукати себе в музиці. І якщо це в неї добре виходить, то вона надзвичайно задоволена собою. Усі знайомі раптом бачать, що з простого шибеника починає поставати музикант, то й собі починають думати, як би й свого туди приладнати, аби був з нього хтось. Якщо ми зараз не почнемо це активно запроваджувати, то буде — як в народі кажуть — повний гаплик. Ми маємо безліч прикладів, коли тяжка у плані виховання дитина завдяки музиці потроху переродилася в нормальну. Пишуть же в газетах, що в колоніях дитячих створюють... театри. Бо юні правопорушники, як правило, мають значний артистизм, схильні до удавання, зображання із себе когось іншого тощо. І виявляється, що це зменшило на дев'яносто відсотків правопорушення. І це — в колонії, в ув'язненні! То що вже казати про вільне життя, де наслідки мають бути набагато результативніші. Звісна річ, адже діти усі — природжені артисти, але чомусь саме ці властивості не розвиваються, бо шкільні програми всі побудовані за іншим принципом, часто, якщо б не сказати, цілком протилежним. А в школах більшість дітей ще не злочинці, але дітям, особливо яскравим, артистичним, — ніде себе притулити.

Навіть порівнявши навчання музиканта в консерваторії, в іншому вузі з перебуванням музиканта в нашому оркестрі, неважко помітити, що тут він набуває набагато більшого досвіду, яскравіше усвідомлює розширення можливостей власного інструмента. Саме в оркестрі народних інструментів, де є велике навантаження на виконавця, йому в максимальній мірі доводиться використовувати всі свої можливості і часом грати те, що не зовсім притаманне технічним можливостям того чи іншого інструмента. Однак така, здавалася б, «несумісність» дає непогані художні ефекти. Окрім того, наші музиканти опановують додаткові інструменти, і це також зумовлює їх зростання. Але це можливо лише в нашому оркестрі народних інструментів: не збільшуючи кількість музикантів, збільшити кількість інструментів. Чи зможе хтось зі скрипалів у симфонічному оркестрі взяти до рук, скажімо, басолю? Та нізáщо. В духовому оркестрі — якими інструментами можуть помінятися оркестранти? Ніякими. Трубач там ніколи не візьме до рук навіть валторну. Це інші для нього речі, і він не намагається цього не лише робити, але й прагнути. А в нашім оркестрі ансамбль

скрипалів легко стає ансамблем сопілкарів. Сопілкарі перетворюються на ансамбль зозульок, гобоїсти можуть грати на сурмах, кобзисти на лірах і т. д.

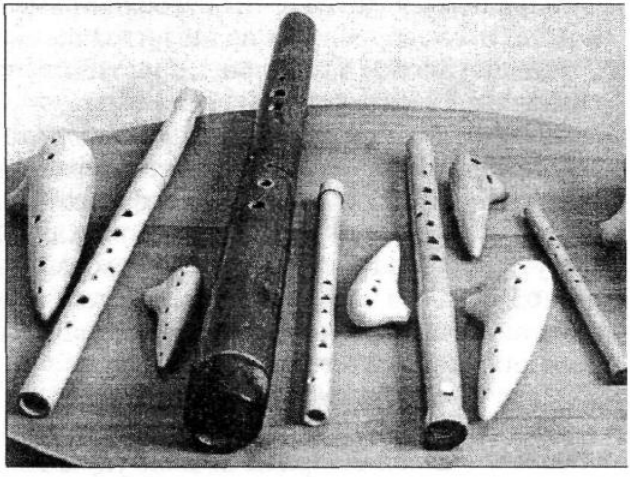
То як же вчити цьому музикантів у консерваторії? Дуже просто — треба, нарешті, в консерваторії хоча б запровадити оркестр українських народних інструментів, та й починати практично вивчати всі народні інструменти і, головне, народну інструментальну музику, бо вона дає можливість урізноманітнити, розширити межі музичної освіти.

Те саме можна робити і в дитячих народних музичних школах. Запропонувати вихованцю більші можливості — опанувати кілька інструментів. Нереально? От в деяких середньоосвітніх школах дитина вивчає вже кілька іноземних мов, а не одну. І батьки саме в таку школу прагнуть оддати свою дитину. А кожен народний інструмент потребує набагато менше часу на опанування, це факт. Отже вивчення декількох інструментів відразу — можливе. А батьки радітимуть:

— Мій син бандурист! Але ще й сопілкар.

Або: кобзист та ще й цимбаліст — різноманітний музикант, і це, до речі, не жарти. Бо дитина часом не помічає, які обсяги й чого вона опанувала, але дуже чітко усвідомлює, коли міняється ставлення до неї. Повага! Ось головний стимул діяльності маленької людини, яка щосили хоче подорослішати.

Різновиди сопілок і зозульок.



Вона прагне визнання, і не завжди здатна його здобути, тому часто вдається до «радикальних» заходів — цією властивістю дуже вдало користуються інші навчителі з вулиці, які, вихваляючи негативні якості дитини, активно стимулюють швидкий розвиток саме їх. А тут йдеться про можливості помітного для дитини зросту саме позитивного, духовного.

Чому опанування народних музичних інструментів відбувається швидше? Не лише тому, що вони простіші, але й тому, що вони — природніші. Як наша народна музика для нас природніша. То чому ж нам з цієї переваги не скористатися? Як в музичній школі, так і в загальноосвітній?

Треба впроваджувати в систему виховання людини саме виховання музичне; бо ми ще довго балакатимемо про духовність і бездуховність молоді — і нічого не зможемо їй сказати, як таку прірву подолати. Слід почати зі створення методичної літератури, бо багато вже хто в Україні давно запровадив свою методику, власну, за своїм розумінням, і успішно цим користується. Але хто намагався цей досвід підсумувати, оформити методично?

А що роблять цілі армії методистів по міністерствах, обласних та районних відділах освіти і культури? Які нагальні справи їх відволікають на цей момент?

Тим часом зменшується катастрофічно кількість обдарованих дітей, що вступають до музичних шкіл. Можливо, запровадження оркестрового навчання в середньоосвітніх школах сподвигне деяких талановитих дітей усвідомити себе в цій якості — майбутнього музиканта. Ну, якщо не оркестрового, то, принаймні, ансамблевого — але це би однак виявило приховані таланти. Чи хоча би хорового, але систематизованого. Або... Однак тут потрібна політика державна, широка підтримка. Хіба для держави це проблема? Якщо не проблема — запровадити до обов'язкових шкільних дисциплін футбол...

Це неймовірно, але таку спортивну ідею пролобіювали. Футбол сам по собі річ непогана, хто ж заперечує, і нам зараз як ніколи потрібно виявляти нових гравців, бо ця справа по Вкраїні геть занепала. Як і інші різновиди спорту, але чомусь про них не йдеться. Ну, гаразд, уроки футболу. Але ж лише для хлопчиків, а що в цей час робитимуть дівчатка? От цікаво просто запитати в цих мудрих запроваджувачів. Вчитимуться вболівати чи вивчатимуть основи футбольного суддівства? Чи футбольний менеджмент, як потім цих футболістів продавати за кордон? От на що витрачає свої зусилля держава.

Чи помічено футбольне зростання після всеукраїнської футбольної глобалізації? Ні, аж ніяк.

Це колись наша юнацька збірна виграла світову першість (!). Яким робом? Запровадженням повального футболювання? Ні — вибіркового. Той же самий Олександр Чумак вже за часів Незалежності взяв на себе фінансування нашої молодіжної збірної — і вся Україна виграла. Уперше! І востаннє?

Тут ще й інша проблема є — а чим взагалі заохотити нашу молодь? У «вільний од вільного часу час»? Знову ж таки, треба дати їй можливість духовного зростання, активізувати систему позашкільної освіти, в якій чимала частка має припадати на музичні гуртки.

Але це лише мрії. Деякі ентузіасти-педагоги в музичних школах та училищах намагалися відкрити відділи української народної музики, де би можна було навчати грі на народних інструментах. Але інерція мислення була сильнішою, тим більше, що вона була посилена ще й міністерськими вказівками про недоречність перебудови навчальних планів, які базувалися на геть інших, не українських, інструментах. Хоча інструменти, які побутували в народних оркестрах, не були ще охоплені середньою і вищою освітою, але потяг до цих інструментів створив попит. І от вершина цього процесу: аспірантура музичної академії має, нарешті, сопілкаря. Тобто цей, найпопулярніший і найстаріший на планеті Земля народний інструмент, лише в останні роки здобув наукове і освітнє визнання. Аспірантура — це ж бо найвищий щабель професійної освіти. Ось аж коли!

...Ще в сімдесяті роки, я почав друкувати статті про народний інструментарій з теоретичними викладками. Розчахнулося велетенське сучасне поле для теоретичних міркувань і практичних порад — від методології створення оркестрів до методології керівництва ними, методології набування репертуару

і т. ін., тобто це був систематизований підхід до проблеми. Я намагався свій досвід, набутий в рідному оркестрі та в роботі з іншими народними колективами, використати на їхнє ж благо. Міністерство культури видавало ще й методичні збірники для самодіяльності, де мої статті також передруковувалися і потрапляли в кожнісінький клуб. І кожному клубові ставало ясно, що, якщо хочеш «прогриміти» в районі, в області, в республіці, то найліпше це зробити, об'єднавши місцевих самородків у великий оркестр саме народних інструментів, бо його вкомплектувати з народних умільців набагато легше й доцільніше, аніж духовий, естрадний чи симфонічний (хоча ці усталеніші по структурі). Чому легше? Знову ж таки — він природний для українців, і виконавців легше заохотити до гри в ньому, бо увесь репертуар давно в серці, в голові і «в пальцях» у кожного майбутнього оркестранта. Це ж безперечно, що до своєї музики народ набагато охочіший, аніж до якої іншої.

Якщо ми не будемо розвивати і підтримувати те, чого в нас є багато, то воно занепаде. Воно в нас — вічне, але, якщо його не підпирати, може у вічність і одійти. От як на Заході: одне якесь покоління прогавило цей момент — і всі наступні покоління позбулися народного мистецтва. Конкурси-огляди народних оркестрів, так само, як і народних наших хорів, показують, що в нас їх, прекрасних, велика кількість, і є професійна музична освіта, яка підтримує цю величну стихію народно-хорового мистецтва. Однак цього всього може виявитися замало, якщо ми не почнемо до нього залучати змалечку наших наймолодшеньких митців. Яким робом?

От у нас в самодіяльних хорах є багато учасників, які проспівали в них десять, двадцять, тридцять років — чому би їм не видавати посвідчення «Фахівець хорового співу»? Адже такі люди мають досвід величезний і могли би застосувати його для розвитку ідеї. Хоча не всі вони здатні на це, але те, що вони вже є «хормейстери», — то це безперечно. адже ними напрацьований величезний репертуар, є колосальний досвід концертування, участі в конкурсах. Треба лише їх номінувати на це право. Можливо, при відділах культури різного рівня зробити методичні центри, де таких активних людей «підперти» методично, чим уякіснити цю справу, щоби людина активна отримала, нарешті, за свою діяльність атестацію. Щоб не грамоти про участь в хорі до шухляди складати, а мати диплом — визнання фахівця цієї справи і заохочення до її популяризації. Створити дипломовану структуру, яка би сама себе посилювала і сама себе вдосконалювала за дуже незначної методичної і організаторської підтримки. Це лише треба централізовано скерувати й дати можливість ходу — і ота музична всезагальна освіта запрацює ефективніше, аніж позашкільна система освіти чи й, може, шкільна.

Хор-сім'я, хор-вулиця, хор-клас, хор-школа, хор-село... А ще недавно — було!..

Хор-Україна? Цілком можливо!..

Так само і в самодіяльних оркестрах. Саме слово «самодіяльний» — часто сприймається і застосовується як означення принизливе, меншовартісне. (От, наприклад, дві наші найвідоміші українські художниці, які здобули найбільше всенародне і світове визнання — Катерина Білокур і Марія Приймаченко — хіба

вони достатньою мірою визначені словом «самодіяльні»? Та вони стократ професійніші за деяких навчених митців, але термінологічно навіки «опущені» до аматорського рівня).

Так от, музикант, який грав усе своє життя в народному колективі, — хіба це не високий фахівець? Хіба він не показав, як це досконало робиться, не навчив одного, двох, десятьох грі на своєму інструментові? Без нот, без методики — але на простому людському рівні, рівні зацікавлення і заохочення? Так само, як його хтось був заохотив свого часу. От би проанкетувати таких майстрів — а як у них починався шлях у музику, якими народними прийомами вони почали опановувати інструмент, якими прийомами користуються, приваблюючи до цієї справи інших, та які прийоми ще знають? Оце би вийшов підручник народного опанування музики — найкоротший шлях у музичну культуру, найпопулярніший, найдоцільніший, зрештою. А скільки митців з народу потім пішли би в професійну музосвіту?

Де дипломи матерям Ніни Матвієнко та Євгенії Мірошниченко?

Де диплом тому чоловікові, який навчив узяти до рук сопілку Євгена Бобровникова?

Де дипломи усім тим, хто проніс народну українську музику крізь найстрашніший в історії людства комуністичний терор?

Зараз постає для неї загроза набагато більша; та, колишня, діяла винищенням, а ця, теперішня, діє підкупом. Це глобалістична індустрія, яка ефективно застосовує до людських душ теорію великих чисел; переводячи в грошові потоки, нівелюючи якість музики, перетворює її на промисловий продукт, для споживання якого необхідне «опускання» споживача до рівня індустріальних взірців. Цей процес технологізації музичного життя розпочався од первісного грамофона, коли уперше музична стихія вийшла поза межі людини. Безпосереднє виконання музики почало надто розвиватися, зростати, диктувати свої специфічні закони. Індивідуально-виконавська музика почала відступати, витіснятися. Деякі народи вже практично цілком втратили свою споконвічну народну музику за які півстоліття.

Однак дуже багато народів витримали цю музичну війну. Не поступилися душею! Знайшли, виробили засоби протидії. Проте і для них зараз застосовуються сильнодіючі «пестициди» у вигляді надмірно технологізованої електроніки, настроєної на людські біоритми, та багато чого іншого, що все загалом називається загальним терміном «шоу-бізнес». От би кому в голову ще недавно спало таке: слухати не музику, а бізнес-шоу слухати?

Наша народна душа, наше село взагалі занепадає. Там часто відмикають електрику, нема ні радіо, ні телебачення, ні преси. Що ж людям лишається робити? А те, що вони робили споконвіку. Раніше людина співала зранку до вечора, навіть той, хто був позбавлений особливих музичних здібностей, щось собі під ніс мугикав. Це був не лише колосальний навчальний комплекс, який вдосконалював душу людини, а взагалі пісенний спосіб життя.

Згадаємо ще раз про східні вчення, які дбали про душевний стан своїх адептів, активно вживаючи мантри — найпростіші гармонізовані звучання, які складаються з кількох «абревіатур». Невпинне наспівування їх, начебто,

стабілізує психіку, успішно лікує тощо. То неважко припустити, що велетенська музична стихія, в якій перебували наші пращури, мала не менший терапевтичний ефект і не згірше поліпшувала, вдосконалювали психіку, піднімала душу. В нашій музичній культурі на кожен випадок життя є значний пісенний комплекс, який допомагає впорядковувати буття. Це коли людина співає одна; а коли пісні виконують вдвох-утрьох, то ці співзвуччя буквально перероджують особистість. Чи треба про це сперечатися? Хіба що в деталях...

Треба розробити кваліфікаційну гратку усіх народних інструменталістів і співаків за їхніми можливостями й досвідом і надати їм відповідну кваліфікацію. Щоби ця «система сатисфакції» охоплювала їх усіх. Чому? Ці ж люди не прагнуть за свою діяльність аніяких грошей чи статків, вони прагнуть лише визнання власної майстерності. Вони жадають доказів на підтвердження власного зростання. От дитина принесла додому якусь грамоту за участь в конкурсі й одразу здобуває невеличке, але гідне визнання від усіх родичів, близьких та друзів.

Визна́ння!

Навіть конюхи і їздові мають розряди, доярки і свинарки мають тарифікацію у своїй праці; а от те, що вони всі — митці, які гарно співають у хорі чи грають в ансамблі, — ніякими щаблями зростання не позначається, не фіксується і не кваліфікується. Вони позбавлені найголовнішого — моральної підтримки, а це, між іншим, саме ті люди, які втілюють народне мистецтво, несуть його далі, заохочують до нього, впроваджують в інші людські душі. Таким музикантам просто необхідно надавати відповідні посвідчення або дипломи.

Чому б і ні? Такі дипломи не лише заохочували б до музичної діяльності, вони б ще й зобов'язували до неї. Якщо тебе визнали сопілкарем-інструктором, то ти вже якось маєш підтверджувати цю кваліфікацію, зростати, готувати собі зміну, аби здобути, скажімо, сопілкаря-учня.

Мабуть про це варто поговорити ще й тому, що в ситуації, коли держава не лише не підтримує музичне життя, а, навпаки, винищує його, обкладаючи музичні школи ще більшими податками (що змушує їх збільшувати платню за навчання), зменшується набір найталановитіших дітей з неімущих верств населення, — треба стимулювати духовність, впливати, аби народна культура пожвавлювала себе ізсередини, поза структурами офіційно-бюрократичними. Треба дбати, щоб механізми культурної спадковості усталилися в народі на іншому рівні, аніж було дотепер. От ми читаємо в біографіях багатьох наших давніх провідників культури: «...співав у церковному хорі». Ну, нібито невелике диво за дореволюційних часів, але ж звідти починався шлях визначних наших композиторів у високу культуру. І хоча вже ніхто не пригадає того дяка, кума чи свата, який якимось робом заохотив дитину долучити свій голосок до янгольського того хору, але дяк, кум чи сват свою справу зробив блискуче — в перспективі постав, скажімо, Березовський.

Просто той невідомий «інструктор» поставив майбутнього митця в нову для нього якість, дав йому можливість ототожнити себе в трохи складнішому вимірі музики і несподівано згодом створити підґрунтя, аби змінити все життя його,

а також трохи переінакшити життя й мільйонів наступних своїх слухачів та прихильників у цілому світі.

...От коли зазнав тиску оркестр народних інструментів, почав поставати хор Леопольда Ященка. Він, фаховий музикознавець, розумів, що тій ідеологічній вбивчій навалі можна протиставити дію ізсередини культурного процесу. Хто з киян не пам'ятає чоловіка із сопілкою в метрополітені? Крізь навальний гуркіт коліс протинався тоненький голосок сопілки, і кожен, кого це вражало, звертався до цього сивого чоловіка — таким робом той згуртував у Києві (!) три народні хори. Люди, які там опинялися, приводили із собою знайомих — пішов нормальний (!) природний процес самовідродження народної музики. (І цей його велетенський осередок активно працює і зараз — він відроджує забуті ритуали, прадавні свята. Хто не бачив святкування Купайла, відновлюваного на Гідропарку? Тут лише слухачів збирається набагато більше, аніж би там, де звучить «блатна попса», — і кожен душею оживає, багато хто просяться в колектив).

Цей метод називається методом самовідтворення. Бюрократія вважає, що якщо в тебе немає папірця на дозвіл такої діяльності, то це вже самочинність, сваволя. Тобто «і сам не гам, і другому не дам» — ось яка в нас держава. Ця бюрократія організовано зростає, тарифікується, оновлюється. От чиновник має офіційну кваліфікацію «чиновник». Він — визнаний. А митець з народу – такого посвідчення не має. Його як митця на нашій землі офіційно просто не існує. «Нетуті»!

В такій ситуації бюрократично-бездуховній навалі можна протиставити лише ентузіазм мас. Як його досягти?

Недалекоглядна політика держави зумовила значне падіння зацікавленості в молоді до народних інструментів, кількість вступаючих на відповідні відділення значно зменшилася. Та й на академічні інструменти, закономірно, також упала. Збільшується набір лише в клас гітари. Школи не встигають охопити всіх бажаючих — бракує фахівців. А тим часом без роботи опинилася значна частина інших викладачів. Значить, треба вводити в музичну освіту лю́тневий інструмент, гітароподібний, навчання на якому буде дешевше, ніж на всіх народних інструментах. Йдеться про торбан, наш народний інструмент, дуже схожий на бандуру, але який має додатковий гриф з ладами, тобто він ще й гітароподібний. Хоча за звуком має набагато більші можливості. Очевидно, що відновлення його могло би сумістити моду й традицію «одноосібно» в одному інструменті.

Це, звісна річ, нелегко, однак набагато простіше запровадити сопілку. Найпопулярніший у світі інструмент, який, нагадаємо, в Україні доведено до найдосконалішого взірця майстром Демінчуком; дитина ази гри засвоює вже за тиждень. Компактний, дешевий, дуже мелодійний. Існує усталена методика навчання, чималий репертуар. Є ще простіший — кувиця, свиріль. Її можна змайструвати навіть самотужки, підрізаючи дерев'яні циліндрики по довжині під певний тон. Викладачі народних інструментів, які втрачають роботу, можуть найлегше опанувати цілий підклас духових народних інструментів і запроваджувати їх до навчання, адже їхній попередній музичний досвід не повинен бути змарнований, таке марнотратство недопустиме.

змогли. Великодержавний тиск на український духовний світ виявився безсилим, коли є бодай одна згуртована, організована сила — музика. Оркестр народних інструментів почав впливати на всю культурну сферу України, резонуючи потужно до глубинних світоглядних почуттів та відчуттів, і ті спрацювали усі на користь національної ідеї.

Рік-два ворог не міг отямитися, але згодом кинув у бій всі засоби економічні — інфляцію, депресію, корупцію, зраду, злочинність, тіньовиків, — і одіграв у нас майже повністю молоду, неокреслену ще культурно, політично і економічно Незалежність. І далі, користуючись адміністративними важелями, продовжує активний наступ, маючи безліч союзників за кордоном, продасть скоро туди за бе́зцінь навіть землю з-під наших ніг.

Серед артистів оркестру.



Що ми, артисти, можемо цьому протиставити? Силу духу, як і колишні поневолені африканці, що були в значно гіршій ситуації, аніж ми зараз. Ми маємо мільйонні армії народних митців, кращих чи гірших, але в кожному селі, в кожному місті навколо їхньої музики гуртується стільки людей, скільки вони ладні зорганізувати. Недаремно ж слово «лад» стосується не лише музики, але й суспільного впорядкування, — державний лад, який також мусить бути гармонізованим. А не потворно какофонічним, облудним. За часів Хмельниччини, коли наш народ боровся з поневоленням, одна тендітна дівчина, Маруся Чурай, створивши кілька пісень, надала імпульс надзвичайної духовної сили своєму народові, одна-єдина, а скільки душ вона владнала, зорганізувала проти ворога.

Зараз, нарешті, ця справа сколихнулася, зійшла з мертвої точки — почалися огляди-звіти з областей України, де кращі митці з народу здобувають визнання. Їм передують відбіркові огляди районні, а тим — на місцях, по селах і містечках. Мене часто запрошують туди, і я бачу, як постає, зорганізовується ця, колись розпорошена велетенська сила; деморалізація, яка відчувалася на початку дев'яностих, одступає.

Наш потенціал духовний зараз ще перебуває в умовах, коли він вариться у власному сокові, коли владні структури чинять усі перепони, аби він там і перебував. Але те, що він неймовірно потужний, засвідчують і конкурси літератури, наприклад, «Коронація слова», які збирають за один рік тисячі (!) великих творів, де перемагають професіоналів пера митці з народу, які самотужки

опановують такі складні незнані жанри, як кіносценарій або особливо масштабний жанр — роман.

Музичні огляди не лише засвідчують велику кількість талантів, вони цим талантам дають наснагу до подальшого творення. Дехто нарікає, що ці огляди, мовляв, «показушні». Показушними вони були тоді, коли самодіяльність виконувала штучні партійні «шедеври», а зараз вже йдеться про справжню якість, а не ту, колишню «для галочки».

Така регулярність оглядів ще корисна тим, що справжні митці бачать одне одного, вчаться навзаєм, вони починають розуміти, як їх багато є, яка їх сила. Не самоплив, а гуртуюча структура, яка потроху починає самовідновлюватися, посилюючись молодими, новими голосами, новими здобутками.

Я знаю всю загальну картину, де, на яких теренах інструментальний жанр на доброму рівні, де — на дуже доброму, а де недостатній. Це дуже важлива сфера моєї діяльності, я ж не лише слухаю, виникає спілкування, і я чим можу, тим допомагаю колективам. Існує ще багато проблем, особливо в інструментарії, однак цілком очевидне й те, що оркестри потроху навертаються на той склад, який був... у Київській Русі. Постає картина відновлення автентичності нашої прадавньої, і це процес органічний. Йдуть спроби створення консерваторських оркестрів, де в процесі освіти студент долучається на практичному рівні до народного інструментарію. До речі, цей процес йде не попереду народних колективів, а за ними, — стихія передує цим значним процесам, великим змінам.

Феномен самовідродження нашої музичної культури, незважаючи на значні утиски, дуже яскраво виявився, коли урядові структури практично знекровили «Музичну Україну» та «Мистецтво», що ледь жевріють. Це ті видавництва, які видавали ноти, посібники, самовчителі, методичні брошури, підручники, журнали. Все це зникло, те, що досягало до всіх закутків нашої країни, — зазнало нокаутуючого удару від наших владних землячків. І що — наші музичні школи припинили своє існування? Що то значить: самовідродження! Все, що потрібно для освіти, а також самоосвіти, перейшло на засоби ще догутенбергівської, додрукарської епохи — необхідні матеріали переписуються ручним робом, перексерюються, йдуть на обмін, «з вуст у вуста», а також переганяються з дискети на дискету — плодяться на місцях в усіх музичних закладах. Це така дивовижна властивість сьогодення — використання цивілізації і давніх методів, культура в такий спосіб борониться і... перемагає! Головне, як то кажуть в народі, «щоб відстрілу не було», тобто фізичного знищення митців, як це було за влади комуністів, які убивали вибірково. Нині убивають загалом, скоротивши населення наше за десятиліття на чотири мільйони. Але ж не на дев'ять мільйонів, як було колись за один 33-й рік. Страшно звучить це «лише»... Тобто винищення не таке інтенсивне, і дух наш і за такого убивчого стану здатен на дивовижне протистояння, на протидію. За нечуваної навали на культуру й на освіту, особливо у віддалених місцях. Це можна назвати «феноменом Шевченка», який змалку ховався в бур'янах і там, не маючи можливості купити книжку, — од руки переписував собі Сковороду, дитина створювала власну бібліотечку, творила власний підручник, за яким потів самонавчалася

і зростала. Те, що було до вподоби, до душі творити самому, — отже в цьому процесі викристалізовується індивідуальність. А коли царат і заслав Тараса Шевченка в солдатчину, в пустелю, заборонивши читати й писати, що ж робить цей митець з народу? Користується ще своєю дитячою методою. І хоч бур'янів у пустелі немає, він на безлюдді таємно створює книжечку захалявну і продовжує активно творити культуру, навіть випавши цілком із культурного оточення, репродукує із самого себе й для самого себе. Чи думав коли Шевченко, що його естетичний ідеал, кобзар Перебендя, який сам для себе творить усамітнено, ховаючись од загалу, — втілиться в ньому ж особисто в такий нещадно-наочний спосіб? Певно так, певно передбачав і це, й готувався до цього ще змалечку.

За наших часів, доки ще Україну не перетворили на пустелю, доки майстерність може передаватися древнім способом — безпосередньо із рук в руки, культура за будь-яких умов продовжує зростати.

Віками ми свою культуру віддавали в чуже користування — скільки світових митців наших постало не в нашій культурі, а в імперській!

Народне мистецтво пристосувати до імперських потреб набагато важче, аніж професійне, от в чому заковика.

Імперія може споживати культуру лише за умов, коли кращим представникам її дати чужу освіту, — тоді їх можна використати для імперських потреб, «пріпахать». Народне ж мистецтво на таке не здатне, воно просто такої можливості позбавлене, бо саме «бере» освіту і лише саме в собі. Йтися може лише про розширення ринку, де б імперська культура побутувала. А що цей ринок є найпотужніший — хіба ми здогадуємося? В США, наприклад, в шоу-бізнесі обертаються гроші більші, аніж в будь-якій іншій (!) сфері економіки чи галузі промисловості. Але ж ми знаємо, що ті інші галузі промисловості в США теж геть не хирляві. Ось де собака зарита! Якщо війна в Чечні точиться лише через одну, неназвану, причину — через нафтові поля, то в нас, в Україні, існують поля куди більш потужніші — це культурний ринок. Наш книжковий ринок, цілком переданий Росії, дає їй прибуток дуже й дуже великий. Додайте до цього ринок музичний. Радіоринок. Телеринок. І ви побачите, що усі вони разом, ті, які складають ринок культури, дають прибуток набагато більший, аніж, скажімо, чеченська нафта.

Так-так, це та царина, яка дає велетенський прибуток, і не потребує дотації, як нас до того привчають. От у США яка б якість шоу-культури не була, але вона надзвичайно прибуткова. І США пильнують свій ринок, будь-який іноземний продукт, який на нього хоче потрапити, ставиться законом в надто сегреговану позицію. А в нас — навпаки: закон обкладає внутрішній продукт податком (прямим і по дотичній) набагато більшим, аніж імпортований продукт(!).

В 1999-му році вибухнув усесвітній скандал саме стосовно цієї проблеми: виявилося, що Україна вийшла на перше місце і є світовим лідером з культурного виробництва... Де? Якого? А такого, що вона стала форвардом виготовлення піратських копій відео- і аудіозаписів. Гігантська промисловість продуктування магнітних носіїв: компакт-касет і відеокасет! Світової величини і...

теть кустарна. Це ж по підвалах, конспіративно (!) ми стали передувати в царині виробництва культурного продукту. З найпередовішими технологіями — і в глибокому підпіллі!..

Неважко уявити, якби у сфері культурного виробництва закон не нищив його, а дав можливість існувати легально, то ми би легко перегнали передові країни світу і мали лише з виробництва культурного продукту прибуток набагато більший, ніж з будь-яких інших галузей промисловості. Додам, що таке виробництво, на відміну від металургії, наприклад, не засмічує навколишнього середовища, — що само по собі є статтею ще прибутковішою.

Ці факти засвідчують, що в царині культури ми можемо бути світовими лідерами. Навіть за таких несприятливих умов, у яких ми зараз перебуваємо. Що культура наша — це і виробник, і споживач дуже й дуже потужний. Захистити цей комплекс урядовці не здатні, навпаки, вони докладають титанічних зусиль, аби його знищити упень. Як же в таких умовах рятуватися, як захиститися?

Духовність наша нас рятує, бо вона надто специфічна, оригінальна, така, в яку втрутитися і знівелювати її надзвичайно важко. Це та царина, що нищилася нашими поневолювачами в першу чергу. За комуністичних часів українських письменників було знищено удвічі більше, аніж по всіх (!) «братніх» республіках СРСР, разом узятих... Навіщо ж їх стільки було понищено? Відповідь проста — щоби «зачистити», пристосувати для свого ідеологічного продукту наш книжковий ринок.

Однак, слава Богу, духовність наша — це явище набагато ширше, аніж книжковий ринок. Та ширше й за кіно-, відео-, теле-, радіоринки, — бо вона існувала вже набагато раніше, аніж ці ринки створилися.

Хтось із великих сказав: «Кожний різновид мистецтва в ідеалі своєму прагне стати схожим на музику».

Наше українське буття музикою переповнене. Немає такої людини, в якої б вона не звучала в серці, своя власна. Інша справа, що мало хто до неї дослухається.

Але в кожному кварталі міста, в кожному селі є кілька «музичних діячів», в яких вона, нереалізована, постає в несподіваний спосіб. Часто бентежачи чи розважаючи сусідів. Ці «митці» переважно вдаються до пародій, до жартів, до кпинів з оточуючих. Незамінні вони на весіллях, днях народження. Дуже часто співають свої витівки, долучаючись до музик, стають в таких гуртах солістами. Вони вступають в музичні школи, училища. Їхні гурти, заробивши трохи на весіллях, купують кращі інструменти, ускладнюють гру. Один такий народний гурт, ставши професійним, — «Рушничок», виходив усередині вісімдесятих років у чемпіони тодішньої нашої підпільної аудіоіндустрії, але з «американізованим» ритмом — на всіх базарах, автовокзалах лунали їхні, піратського розповсюдження, концерти. Інша справа, що «Рушничок» не поповнював свій репертуар, не вдосконалював манеру гри й тому швидко замортизувався, але «передав естафету». Пародіюючи, мавпуючи його стиль, поставали інші гурти, зростаючи на цій стихії. Дечим зобов'язаний йому й рок-панк гурт «ВВ», з не-

стримним баяном, зі знаменитою гітарою, вирізаною зі шкільної парти. Здобувши перше визнання на першому ж дозволеному фестивалі самодіяльних рок-колективів, почав швидко ускладнювати музику, тексти, вдаючися й до джазових підтем, імпровізацій, перемагаючи на усіх тодішніх еСеНДеківських конкурсах, обходячи супернавчених своїх конкурентів, активно експлуатуючи колишні свої сільські «приколи» й «заморочки», залучаючи нові інструменти (наприклад, трубу, використовуючи її в цілком народному стилі), виконуючи переаранжовані й народні пісні, багато гастролюючи за кордоном, сходячи на найвищі сходинки рейтингу української популярної музики, — ось що таке самовідроджуваність музичної української стихії.

Багато є супротивників у «ВВ», мовляв, вони мають кепський смак, але це са́ме «ВВ» найпотужніше популяризують серед молоді народнопісенні жанри (наприклад, веснянки).

Усі наші найвідоміші гурти, які пройшли приблизно такий же шлях зростання, активно виконують коломийки. Не лише традиційні, але й, розвиваючи народну стихію, складають власні. І навіть та молодь, яка не знає і не шанує українську пісню, радісно підхоплює їхні наспіви. Коломийка, завдячуючи подібним рок-гуртам, робиться модною і в міському середовищі.

Самовідтворюваність української музичної культури працює, і хоча наші гурти репресовані на рідному шоу-ринкові, популярність цих нещодавно самодіяльних колективів швидко зростає. Як не дивно, виступ таких гуртів — навіть на фестивалях в Росії — це завжди виступ «намбер ван».

Компонента народнопісенна в них — надзвичайно виразна, вона акцентованіша, переаранжована на сучасний копил (який дуже близький до народного «троїстого» стилю) — дуже ефективно продовжує традиції інструментальної народної музики.

Нам, великому за складом оркестрові, звісна річ, важко вийти на естрадно-роковий рівень популярності серед молоді. Хоча варто би зробити кілька рок-композицій на народних інструментах. Так-так, нічого дивного в цій ідеї немає, адже українська народна музика за своєю природою геть синкопована. Візьмемо гопак. Також наголошення ненаголошеної долі — основна ритмічна ознака його. Біда полягає саме в тому, що багато оркестрів намагаються його «метризувати», посилюючи, але спрощуючи ритм.

В рок-н-ролі немає анічого такого, чого б не було в нашій інструментальній музиці ще прадавній. Гопачки, козачки, тропачки, коломийки, — володіють усім арсеналом ритмічних засобів року. Тобто всі його шанувальники слухають зараз те, що в нас давно було. Не кажучи вже про вокал — «надсадний» спів, саме він є з роковим просто спорідненим.

Зараз вже півтора десятиліття у світі не минається мода на «брейк-данс» — жоден музикознавець не заперечує, що це є трохи видозмінений, дещо акробатизований, наш гопак.

Ми вступаємо в нове тисячоліття під тим щасливим знаком, коли світова кон'юнктура популярної музики по суті наближається до української народної.

Дивного тут нічого нема, адже народна музика по своїй природі — популярна. І слава Богу, що ми маємо велику кількість ансамблів і оркестрів народної музики, які здатні піднімати і задовольняти попит на таку музику. Особливо це не є проблемою для нашого Національного оркестру народних інструментів України. Відтворення комплексу прадавніх, глибоко традиційних структур, відродження «забутих» інструментів (ну, наприклад, ліри чи дримби, кувиці чи жоломиги), які є суголосними з найсучаснішими звучаннями,— це не випадковість. Адже саме популярна музика щосили шукає неамортизованих звучань. Наперед у ній вириваються ті, хто може цим здивувати і настроїти душі слухачів на інший, незнаний ще саунд. А ми маємо безкінечно багато «екзотичних» звучань. Мало того, що вони незужиті, то вони ще й надзвичайно фоногенічні, щодо запису на будь-які носії. Це вони надають музичному твору несподіваного «ракурсу», змушують дослухатися до його нюансів.

Але це дуже складне питання: осучаснення інструментальної української музики. Що таке «сучасність»? Це поставання незнаного, того, що вводиться в сприйняття, що замінює попереднє, відкидаючи його в історію.

Коли ми граємо саме надто наближену до фольклорних звучань інструментальну музику, то молодь її сприймає з оваціями, тобто не треба нам нічого «американізувати», «латинізувати», «гаваїзувати», — варто наголосити, — як це роблять справжні троїсті музики, — трохи ритмічну структуру, і зал починає дихати захопленням. Це можуть підтвердити і всі інші народно-інструментальні колективи, які мають концертний досвід.

Тут інша біда є — в молоді почасти відсутній досвід відвідування концертів. В школі ж цього не вчать, всі тепер переконані, що концерт — це дорого. Звідкіля ж молода людина може ознайомитися з живим звучанням? З рідним мелосом, зі своїми ритмами?

Нам не вистачає досвіду й уміння користуватися тим, що в нас є, й тим, що в нас було. Треба було нам по перебудові років сім, аби зрозуміти, що ті, наприклад, харчі, які виготовлені в Україні, — кращі. Кожен наш громадянин має смакові відчуття, але зазомбованість перед незнаним колись закордоном потребувала довжелезного часу, аби переконатися в цілком очевидних речах. Ну, тут, слава Богу, людина змушена щодня їсти, і тому мала можливість щоразу порівнювати. Хто не пам'ятає захват від турецького хліба? Довго треба було думати, аби збагнути, що його важко порізати, а намазати неможливо. Хто не пам'ятає радісні таблички: «батон нарізний, намазний»? Або як довго ж ми йшли од різних закордонних маргаринів до свого-таки масла?

Хто його зна, а може таки й треба пройти цей шлях поневірянь, аби гостріше відчути отой щем дотику до прадавніх простих істин? От зараз весь світ у захопленні од реггі. Це з Ямайки почалося, доволі ускладнений по ритму стиль, його не кожен ансамбль утне. Але ця поліритмічна структура привабила світ, і він охоче піддається на її примхливі мелодійні візерунки.

Яку структуру поліритмічну, багатотемну, поліфонічну ми можемо запровадити у всесвітню свідомість? Скажімо, ті самі коломийки — для імпровізування рокового, джазового, попсового це цілий непізнаний всесвіт з нескінченними

варіабельними можливостями. Коломийка — невичерпна, вона «невичерпніша» за диксиленд, який оно скільки часу витрясав світ.

Тарас Шевченко писав вірші переважно коломийковим розміром і став світовим генієм, — тобто ця прихована енергетика дуже підносить поезію. Ми можемо з певністю говорити про світові перспективи коломийки. Це характерна гуцульська мелодика з дуже специфічним темпоритмом. Ті народно-інструментальні колективи, які здолали засвоїти її, почали виділятися на загальному тлі.

У нас в Україні дуже багато характерних танців, які можна без особливих зусиль подати в ритмі, котрий сприйметься, як «осучаснений»; навіть не в ритмі, а в музичному лексиконі; і ми це робимо, але маємо робити більше, щоби вдовольняти саме сучасне сприйняття музики.

Це розуміють і найвідоміші наші композитори — Сильвестров, Скорик, Станкович, покійний Карабиць — творці сучасного ґатунку. Чим же вони довели це? Вони черпають зі свого коріння, одбираючи й розвиваючи ті елементи народного мелосу, який суголосний світовому модернізму, однак саме чим від нього, світового, й відмінний. Це світові композитори, музика яких може підняти реноме України. Адже речниками країни завжди були її найвидатніші митці, а композитори — це «квінтесентори» духу, які промовляють до інших народів без перекладача.

Важко інше: великі інструментальні колективи не такі мобільні, як, скажімо, поп-гурти. Обширний акустичний звук — це недешева забавка, вивезти за кордон її непросто. Правда, зараз постає хороша перспектива: з'ява так званого телетеатру — багатоканальної аудіовідтворюючої системи, яка перетворилася з п'ятиканальної, шестиканальної на восьмиканальну, що, можливо, значно покращить обмін досконалими, акустичними музичними ідеями у світі.

Легше значно це робити поп-гуртам, тому що світ хоче чути лише ті наші колективи, які ні на що йому знане не подібні. Тобто ті, які спираються на автентичну музику, бо чим ти ще здивуєш перенасичений Захід? Блідою пародією на нього самого? Ні, він прагне незнаного.

От, наприклад, гурт «Танок на майдані Конго». Він урізноманітнив коломийку, подекуди замаскував під «хіп-хоп», подекуди під реггі, заполіфонізував, заполіритмізував, переклав на багатоголосний вокал — і став бажаним гостем на міжнародних фестивалях та гастролях. А головне, на багатотисячних наших святах, на центральному нашому майдані (ні, не Конго...) Незалежності. Тексти вони беруть усталені, уживані, і весь неозорий тамтешній слухач радо підхоплює спів, «коломийкизуючись», навертаючись на наші прадавні істини. Тут можна дебатувати стосовно деяких аспектів інтерпретації, але безсумнівне одне — це «модняк», який приваблює і захоплює молодь.

А також полегшує життя Національному оркестрові народних інструментів України, чия велична, ускладнена музика легше знаходить шлях до молодих сердець. Може саме з цією метою варто зробити кілька концертів з уславленими популярними співаками? Адже деякі з них надто близькі до народного виконання.

Тактика музичних битв

...Але тим часом в 1979 році розгортався тиск на оркестр, а особливо на мене, бо я вдавався до значних популяризаторських заходів, впроваджуючи досвід оркестру по всіх куточках України. От потроху влада відчула небезпеку, бо з'явилися публікації теоретичних статей в журналах, а головне — методики. Правда, почав я теоретизувати саме внаслідок того, що мене відтиснули од оркестру, і я вирішив не гаяти вільний час. Кожен день я працював, поспішав звірювати теоретичні викладки з практикою, доки є така можливість. Книжка «Грає оркестр народних інструментів» вийшла в 1978 році у «Мистецтві», там же я видав збірники для троїстих музик і ансамблю сопілкарів (1981 та 1982 рр.). Річ у тім, що видавництва належали іншій бюрократичній інстанції, про інструментальну народну музику видань не було, і тому вдалося заповнити цей вакуум.

З чого ж почалися мої найперші теоретизування? Я розумів: без написаного, без викладеного, без узагальненого досвіду ми втрачаємо багато наших набутків. Йдучи вперед, будь-яка ідея мусила бути зафіксованою, виставленою на загал, щоб вона здобула підтримку або й осуд серед музикознавців, серед громадськості.

Найперша ж моя розвідка в «Культурі і житті» 1971 року — про створення музею народних музичних інструментів, який був у приміщенні лютеранської кірхи — виставковій залі Музею народної архітектури. Музеєм завідував цікавий чоловік — Шрамко. Основу колекції складала та, ще зібрана Олександром Чумаком у Музтоваристві. (Пізніше ця колекція була передана в Печерську лавру, в один із її музеїв). Я написав про ці раритети — дивовижно, що всі вони могли звучати! Але наш народ про них, здебільше, не знає... Це фантастика — народ не знає, не користується, а його здобутки духовні лежать у музеї і на свій народ звідтіля дивляться. А теоретик говорить народу про те, що він має, чим володіє і чого може позбутися. А також про перспективи рідної інструментальної музики, яка вже оживає в новоствореному оркестрі, і той на весь світ звучить, щоби весь наш народ також не був зданий в музей.

В царині теорії народного музикування на той час працювало декілька відомих теоретиків: Гуменюк, Омельченко, Іванов. Гуменюк був популяризатором, і це зрозуміло, бо ідея ж була нова-новісінька. Він обрав вірний хід: на основі забороненої тоді книги Г. Хоткевича створив паралельну версію, яку би можна було видати в радянський період з деякими реверансами в її бік, аби вберегти першоджерело, — адже тоді ніхто й гадки не мав, що Хоткевича зможуть колись реабілітувати. Це ж він, Гуменюк, ще в 1959 році написав статтю найпершу про необхідність утворення оркестру народних інструментів — і започаткував дискусію, яка вибухнула буквально ж наступного дня в інших газетах. Полеміка! Річ нечувана для совкового суспільства. Неймовірно, що вона завершилася ще й створенням нашого оркестру.

Згадані музикознавці заклали теоретичний фундамент, я так гадаю, і ми їм дуже вдячні за це. Це природно, коли висока теорія здобуває втілення. Музична ідея вже починала втілюватися і розвивалася.

Але практичний досвід був найбільший у мене. Одна справа розповісти про наш інструментарій, його історію і розвиток, а інша справа — використання народних інструментів у виконавському аспекті. Це було мені ближче, доступніше, адже цей досвід здобував оркестр крок за кроком разом зі мною.

Я писав про те, як краще розпочати створення оркестру, як його побудувати, як починати роботу, яку музику брати на перших етапах, який репертуар створювати, бо ніколи ж цього не було раніше. У нас же не було навіть усталеної побудови партитурного звукоряду. Як це заведено в інших оркестрах.

А як таке усталення відбувалося? З теоретичного усвідомлення, обміркування і, врешті, ухвалення остаточного рішення — після якого вже відступатися не можна було. Від усталених канонів і структури побудови — а створювалося це на засадах кропіткого поетапного усвідомлення довгих спроб і варіантів.

З чого починалося постання такої ієрархії звучань? Як воно розклалося? Адже кожен писав по-своєму партитури для нашого оркестру. І як диригентові працювати — коли в нього бандури то «згори», то «знизу»? Орлов писав по-своєму, я писав по-своєму. Деякі позиції поставали в дискусіях з ним, він вважав, що якщо граємо, то й добре, навіщо ж морочитися? І навіть у дискусіях із самим собою, бо часом здавалося, що буде зручніше, якщо усталеності не буде, тобто за певної такої «свободи». Якщо взяти наші ранні партитури, вони надто видозмінені і навіть не подібні одна на іншу. А якщо це треба надрукувати було? Воно ж могло усталитися в неозначений спосіб, і що тоді? Ось і відповідь на питання: «Нащо це робити»? Бо хтось із наших «опонентів» радо б скористався з таких наших розходжень. Навіщо ж їм давати можливість дискутувати на цю тему? Тут треба було зробити, та й годі.

Розташування ієрархічне усталювалося в залежності від звучання і позиції групи інструментів в оркестрі. Ми і вирішили, що струнно-смичкова група — знизу; далі, виходячи з міркувань важливості, — група бандур, потім група цимбалів, потім — група кобз, а потім вже йдуть духові інструменти. Було багато розходжень в тих видавництвах, де видавалися ноти, партитури і книги, бо вони теж не знали структурної побудови партитур для народних інструментів. А нам же треба було подати все по-іншому. І в результаті — я випускаю репертуарний збірник для троїстих музик, а там же ж так — різні склади є. І от як розташувати ці інструменти? Скажімо: сопілка, скрипка, бандура, цимбали — як по ієрархії це на нотописцю поставити?

В 1978 році, коли я мав справи з видавцями, то спалахувало багато теоретичних диспутів, бо вони ж теж освічені музиканти:

— От бандура, вона чимось нагадує арфу, от треба її поставити на ту позицію, яку арфа посідає в симфонічному оркестрі.

Я кажу:

— Але ж арфа це епізодичний інструмент у симфонічному оркестрі, вона стоїть в оркестрі позаду, її слухач і не бачить, не в кожному музичному творі ви знайдете, що вона там є, а в нас бандура не одна, їх ціла група, і вони використовуються в кожнісіному творі. То хіба ми можемо урівнювати їх?

— Ну ні, принципово це те ж саме — щипок, арпеджіато, і таке інше, — наполягають вони.

А куди ми помістимо цимбали? Вони ж розписуються в партитурі на двох лінійках, в одній лінійці не вміщаються, бо у цимбалів діапазон величезний, отже ми беремо одну лінійку в басовому ключі, іншу — в скрипковому ключі, об'єднуємо їх однією фігурною околадою, єдиною партією йдуть цимбали в партитурі. А в нас же двоє цимбалів, це фактично базовий інструмент, і по центру на сцені вони стоять, на передньому плані, то куди ми цимбали поставимо, хіба туди, де в симфонічному — фортепіано?

І знов дискусія з редакторами.

Можна би було і по-іншому побудувати, я не виключаю того, бо на звучанні живому воно не відображається, це ж лише нотний запис, але диригент мусить мати його перед очима в однаковій позиції для стабільності своєї праці.

Скажімо, де розташувати козацьку трубу? Для теоретиків ясно: там, де в симфонічному стоять мідні духові. А це ж у нас геть інший тембр, інша сила. Або куди поставити нашу ліру?

Для видавців нот це все було незвичним, неусталеним, однак врешті-решт вони погодилися, іншого виходу в них просто не було, бо вони не змогли знайти мені опонента-практика.

В результаті спільної роботи з музикознавцями видавництв усе тепер йде від тієї головної позиції нашого партитурного аркуша; од нього відштовхуючись, ми робимо таке ж розташування і для малого складу, для будь-якого маленького оркестрика, навіть якщо в нього деякі групи інструментів і відсутні, однак порядок, з пропусканням їх, є той самий. І це було дуже важливо не лише для нас, але і для усіх інших ансамблів і оркестрів. В російському оркестрі позиційні канони розташування груп не викликають питань: вони вважають балалаєчну групу головною, вона першою центральною і є, а далі все йде по їхньому порядку — все усталено, якщо взяти будь-яку партитуру їхню, все одразу чітко видно. І я того також домагався в нашій справі — справі розвитку троїстих музик у великий оркестр. (Треба сказати, що принцип триєдиності всього сущого притаманний нашому менталітетові споконвіку, — усі засади наші філософські, моральні, етичні — усе в нас триєдине. Цілком зрозуміло, чому наш Державний герб — тризуб, прообразом якого є гильце — троїсте древо життя. Навіть пракультура наша за дивним збігом назв — Трипільська. Тому й му́зика наша невипадково — троїста, троїсті музи́ки.).



Бандура конструкції В. Тузиченка. 40—50 рр. XX ст.

Оркестровки в новоствореному оркестрі, особливо на перших порах, бувають досить пістряві. Це вже зараз оркестровщики надзвичайно доладно подають матеріал, але на перших порах це була новина, і кожен наш оркеструвальник вчився на власній оркестровці. Потім диригент вносить свої корективи, він або погоджується або ні, — але він вчиться. Перші оркестровки робили як диригент, так і музиканти оркестру.

Чи багато на Землі є оркестрів, де власні музиканти є й оркестровщиками? Це стосується винятково народних оркестрів. А чому? А тому, що такі оркестри складають власний репертуар. Їм ніде взяти готові, хрестоматійні взірці, бо таких просто не існує. І ще: новостворені оркестри народних інструментів складаються переважно з дуже молодих виконавців. Ці оркестри постають з певних передумов, з певних суспільно-політичних зрушень, тому складаються вони з дуже переконаних людей, великих ентузіастів. Є країни, які би могли спокійно собі дозволити створити такі оркестри, однак в них бракує інструментарію, не вистачає фахівців, не вистачає теоретиків, не вистачає ентузіастів — і не вистачає усього цього в комплексі. Як Андреєв створив оркестр російських інструментів, не маючи професійного інструментарію? Він їх — винайшов, створив ансамблі, які потім стали оркестровими групами, він мав ідею і підтримку, а, головне, мав багато молодих ентузіастів!

Народні початкуючі оркестри не мають набутого оркестрового досвіду, на який віками працювала найвища світова музична культура, витончені музичні теоретики та цілі плеяди, покоління найбільших світових композиторів. Ось чому ми, коли створювалися, мусили напрацьовувати власний досвід в оркестровках. Адже практичний досвід був розпорошений. Доки професійні композитори зорієнтувалися, осягнули такі нові для них можливості, і необхідність, і потреби. Отже все ми робили самі, бо нам необхідно було це зробити. Так, як це завжди було заведено в народі, — оркестранти самі виростають в оркестровщиків, вони мусять бути ними, їм же ніхто збоку не допоможе.

Тих музикантів ми запрошуємо до оркестру в першу чергу, які в потенції можуть стати оркестровщиками і навіть керівниками. Ми надаємо перевагу не суперзірці, яка «погулює на стороні», а новачкові, але стабільному, який саме в нас пройшов певний курс навчання, вписався в оркестр, і ми знаємо, що досвід, який він набув у нас, він далі передаватиме «у спадок» наступнику – саме з такими оркестр буде нормально працювати й функціонувати. Отже, ми працюємо найпильніше над тим, аби процес зростання музикантів поглиблювався і пришвидшувався, хоча в нас попереду й тисячолітня історія. Ми ж працюємо над створенням тих традицій, які будуть і після нас. Вони мусять відтворюватися і прислужитися усім наступним створюваним колективам, а ми ж висновували власний досвід, який проходив через серце, душу, крізь усе наше єство.

Зростання нардного оркестру значною мірою залежить і від того, які перспективи накреслював його керівник. Він же не лише бачить недоліки і долає їх, покращує, узгоджує — але якщо він при цьому не бачить величного майбутнього — то це би була мертва справа принципово... Які перспективи бачилися нам на початку нашої діяльності, і що вже тоді хотілося міняти? Які

саме хотілося розвивати набутки, щоб вони перетворилися на канони? Аби деякі з них могли стати традиціями оркестрової народної гри. Так-так, традиціями. Дивна ця річ — творити традиції наперед. Просто треба знати, чого ми хочемо, — саме це й здобуває найбільшу перспективу стати традицією.

Які перспективи наступного розвитку самого інструментарію, як він повинен розвиватися, в який бік зростати, тобто які групи оркестрові потребують переінакшення, чи збільшення, чи вдосконалення. Яка майстерність на окремих інструментах має зростати, яка саме манера є перспективною в певних керунках вдосконалення. І — надзвичайно важливо — що саме має найбільшу можливість побутування в народі. Ну, і вимоги до зростання професіоналізму — набування освіти, виховання музикантів, культурне збагачення.

Ось які були критерії зростання нашого колективу. І хоч вони були дуже важкі, складні й різнопланові, ми відчували, що здатні посуватися вперед, осягаючи їх. І кожна невеличка наша перемога складала низку подібних, ми втілювалися, але й водночас уже бачили в перспективі нові перепони, до яких треба було братися. Такі перспективи завжди мають майоріти попереду, бо високий професіоналізм, — це не лише здобуті раз і назавжди навички, це й бачення новітніх, які, власне, якщо їх шукати і бачити, — є перспективою зросту.

Ми нині усталені, але однаково постають необхідні зміни інструментарію, долучення нових звучань, які треба виводити на передній план. Тут у нас, треба визнати, є ще велика перспектива. Ми вважаємо, що ми сформувалися, стабілізувалися, це так, але стабілізувалися до певної міри. От ми вже відновили деякі народні інструменти, ввели їх в активний обіг. Однак є ще цілий шерег інструментів на сьогодні не задіяних, «незайманих». Дослідження їх, застосування, зумовить обов'язково зміни, бодай навіть і колориту. І ми не боїмося цього. Я мушу як художній керівник поставити перед собою таке завдання, аби незадіяні чи задіяні частково інструменти посіли гідне місце. От, наприклад, той же торбан, якого ми ще вповні не використали. Його можна взяти і як акомпануючий, і як сольний інструмент. Або та ж козацька сурма. Її слід би ще вдосконалити, аби вона частіше звучала, але це не тому, що ми того не хочемо, а це ще й проблема поліпшення її звукотехнічних можливостей. Це нормальний процес, бо їй, фактично, в нашому оркестрі лише тридцять і три роки, хоча насправді більше тисячі років — аналогічний пициковий інструмент зображено на фресці Софійського собору. Там зображено й гудок, і його, до речі, не лише відновили, але й знайшли в народі діючий! І реконструкція цілком збіглася з оригіналом, от дивина. Хоча, якщо подумати, яка ж тут дивина — ті ж само люди робили, які на цій самій землі жили весь цей час в одній і тій же музиці.

Людство розвивається, і розвивається, безперечно, і його музичне сприйняття теж. Дуже багато нових звуків з'явилося навколо людини, які змінили звукове оточення, а відповідно і відчуття звукової картини світу. Хто небудь задумався, як на нас впливає щоденне «курликання» автомобільної сигналізації, під яке ми іноді навіть засинаємо, — так уже призвичаїлися, що вони вже увійшли в нашу суть?

Змінюється і сприйняття музичних інструментів. Я вважаю, повертатися назад не варто, треба шукати інших спільних звучань, активніше вводити інші

інструменти, можливо навіть вдасться віднайти взагалі ще незнані інструменти. Приклад — зозульки, про які тридцять років тому ніхто й гадки не мав, що існують такі глиняні інструменти, що вони зазвучать в нашому оркестрі, мало того — що буде чудовий ансамбль зозульок! А тепер без них ми не уявляємо свого звучання. Тепер це — класика, однак мав проминути певний період, аби це звучання прижилося й усталилося.

Слава Богу, ми мали можливість створювати власні співзвучності самотужки — всередині оркестру, своїми оркестрантами, і зафіксувати їх в партитурах, бо в іншому випадку нам би не вдалося так швидко виробити ідеал власного звучання.

Нашими оркеструвальниками були й викладачі консерваторії.

А ще й багато композиторів — вони хотіли випробувати себе в новій якості, адже їхня музика лягала на незнані звучання і поєднання їх.

... Сьогодні звучить неймовірно, але ми могли композиторам тоді платити за роботу — в Міністерстві культури існувала закупівельна комісія: оркестр замовляє музику, а міністерство сплачує. Були розцінки на всі різновиди музичної творчості — на пісню, марш, сюїту, і вони вдовольняли композиторів, ті могли жити на гонорари. (Коли я повернувся до оркестру в 1985 році, то встиг до 1990 року через цю комісію замовити величезну кількість творів, наче знав, що це швидко урветься). Ми могли замовляти ті твори, яких потребували, і в тих композиторів, які могли це зробити.

Так ми могли зростати саме в тому напрямкові, в якому в нас була потреба, де ми відчували нові можливості, нові здатності оркестру, які прагнули розвинути і утвердити.

Наші вимоги дуже різнопланові, тому ми залучали до співпраці багатьох композиторів. Однак є такі, які стали рідними для нас. До цього кола належать особливо ті, що для нас пишуть дуже багато, щедро і, головне, якісно — від самих наших початків і до сьогоднішнього дня. Хто досконало знає український музичний фольклор. Хто майстер в плані сучасної музичної мови, сучасної думки, може втілювати фольклорну музику для сприйняття сучасним слухачем, бо саме такої мови потребує сьогодення. Адже зараз слухач змінився, це переважно інтелігентна публіка, яка вимагає мови осучасненої; не може бути по-справжньому інтелігентної людини, якщо вона не знає рідного фольклору, інструментів і пісні.

Музика апелює до добра, допомагає утверджуватися йому, розвиває людину в позитивному сенсі, дає можливість себе відчувати духовно багатим. Звісно, коли це висока музика, людяна.

Мистецький вплив на людину необмежений; однак він навіть в термінах не вироблений, не вивчені його способи проникнення в людську особистість, не досліджено зворотні зв'язки й наслідки взаємодії митців і суспільства. Бо це би грало на розвиток позитивних якостей людини, на її свідомість, на поліпшення людської особи, — наближення її до образу і подоби Божої, як про те говориться у Святому Письмі. Але верховодам-можновладцям саме це й не потрібно. Історія — це суцільна низка спроб «керівного апарату» пристосувати духовність до своїх ідеологічних завдань.

А от як людину піднести до Неба — нам не дають цим перейматися. Весь час відволікають на буденні речі, провокують постійні несусвітенні проблеми, стимулюють різноманітну чорнуху. Мистецтво — це сильний вектор позитиву, це нитка, яка не дає увірватися людському глуздові, промінь, який єднає людину із Всесвітом, із Вічністю, і найперше цьому єднанню підвладні музиканти і ті, хто музику сприймає.

...Я скажу, що багато музикантів недооцінюють саме фізичні вправи. Особливо диригент має бути фізично витривалою людиною. Існують різноманітні фізичні вправи, але до них треба ставитися обережно. Я вважаю так, це моя особиста думка: кожен народ має свої особливі розуміння фізичного навантаження. Індійці, китайці, японці мають свої вправи, виникла колись йога, цігун, ушу. Це ціла філософія. Японець, споглядаючи, набув певної постави, і вона вже діє. А ми можемо стати в цю ж позицію, а отримаємо протилежний результат. До фізичних вправ обов'язково потрібна певна філософія, якщо вона збігається з ментальністю і певним різновидом діяльності, лише тоді вправи дають користь. Колись видатний майстер мініатюр Сядристий, чия робота вимагала колосальних напружень і терпіння, створив для себе комплекс харчування, комплекс вправ, який йому дозволяли концентруватись, щоби зробити рекордно витончені речі.

Чи можна поділитися своїм таким досвідом? Кожному музикантові необхідно мати свій власний, відмінний комплекс вправ. Він має поставити собі це за мету, прислухатися до організму і виробити власний комплекс вправ.

Не можна сказати, що я маю феноменальне здоров'я. Є і в мене проблеми. Але зменшити їх — першочергове завдання, адже на нас діє не сама хвороба, а наше ставлення до неї.

Перше, на що диригентові треба звернути особливу увагу у своїй роботі, — це на дихання. Бо коли ти, виконуючи музику, внутрішньо відтворюєш її і пропускаєш через себе, ти не просто дихаєш. Тут можна провести аналогію зі співом вокаліста. Він же не дихає рівномірно і регулярно, як це природно відбувається в житті. Співак дихає відповідно до музичної фрази. Так дихає і диригент. Отже вправи на дихання — це основа фізичних вправ для диригента.

Дихання — основа співу. В Італії не вчать співати. Вчать правильно дихати, правильне дихання це — правильно поставлений голос. Або — навпаки.

Отже фізичні вправи дають диригентові велику внутрішню енергію. Я сплю не багато, шість годин — це вже достатньо сну, після чого я йду на розминку за будь-якої погоди! Мені хочеться рухатися, цього вимагає моє тіло, аби дати підтримку моїй духовній енергії. Без консенсусу тіла і свідомості, без їхньої гармонії нічого не вдбудеться. Але коли така злагода є, то, як кажуть, можна перевернути гори. Це я кажу для майбутніх музикантів. Лише тоді можна все зробити, все встигнути. Встигати доводиться дуже багато, а особливо писати партитури.

З 1979 року я веду приблизні записи того, що я зробив; із них видно, що я не менше п'ятнадцяти творів на рік оркестрував. Але найбільша моя продуктивність припадає на високосні роки, бо я народжений у високосний рік. Дуже

важливо для людини знати свої потенційні можливості, про взаємодію з оточуючою природою, із Всесвітом, щоб не зламати собі долі.

Окрім того, диригент на кожного музиканта мусить психологічно впливати різними методами. Одного можна підбадьорити жестом, мімікою, поглядом, інший потребує емоційного силового натиску, а дехто навіть і погрози, тому що ніжність і ліричні погляди на нього не діють. Третьому потрібне співчуття, а дехто потребує навіть сугестивного, гіпнотизуючого впливу. Просто терапевтичного, сказати б, психотерапевтичного діяння.

І це, звісно, вимагає міцного здоров'я, бо коли ти стоїш між музикантами і залою, навіть незважаючи на всезагальну гармонію, ти один в дечому дисонуєш до неї, бо, можливо, ти тут єдиний, який відчуває не лише позитивні емоції, але й негативні, — заздрість, настороженість, підозру, недовіру і т. д. Ти стоїш посередині між двома велетенськими силами, і тебе перетинають спільні поля, спільні промені, ти і найщасливіший тут, бо тобі вдалося зробити дещо навіть краще, аніж ти того бажав, ти уникнув того негативу, який підстерігає тебе серед безлічі некерованих, несподіваних факторів, які ти ладен узгодити і скерувати в єднання обох потужних сфер.

Коли ж гіркота виникає, ти вдаєшся до аналізу, намічаєш спроби, зусилля, які подолають хиби, це крок до прогресування, бо в мистецтві не буває такого, на чому би можна було зупинитися і вирішити, що оце вже остаточна якість.

Чи не тому я ставлю на кінець програми «Запорізький марш», відчуваючи, що два-три його виконання на біс знімуть відчуття деякої недосконалості, що трапляються після виконання попередніх творів? Хочеться посилити загальну ейфорію, щоби в ній потонули твої претензії до власного виконання. А коли ще хтось із зали вигукне:

— Слава Україні! — то вже геть добре.

Пам'ятаю, як на найпершому нашому концерті в Опері кілька чоловік крикнули було «Слава!». Як непросто в ті часи було таке вигукнути. Дехто був і ляknувся цього, бо ми лише починалися, нам найголовніше було тоді впровадитися в цю дійсність так, щоби потім навіть в Кремлівському палаці з'їздів заграти на біс тричі «Запорізький марш»! В самісінькому лігвиську чорної сили програти їм таке. Вони, правда, не вставали, але вимагали (!) ще і ще. Не вставали, бо був на тому концерті присутній і головний їхній ідеолог Суслов, і всі дивилися на нього, чи він встане. Не встав. І це теж було занесено «в аннали», і, звісна річ, не спрацювало на мою користь як автора цього твору.

...Викликали мене до «органів» і почали мурижити на предмет стрілецької пісні, що була дуже схожа на основну тему Адамцевича в «Запорізькому марші», і як це могло трапитися. Та дуже просто — Адамцевич же мандрував по Україні, кобзарював, то й міг у когось ту тему почути. Або навпаки, давня запорізька тема могла прислужитися авторові стрілецької пісні. Однак й те, й інше інкримінувалося мені; раптом дуже почали надокучати криві погляди різного начальства, які засвідчували, що я — людина в оркестрі «нежелатєльная».

Чи відчував це оркестр? Безумовно. І такий стан речей не покращував хід справ у ньому. Я відчував повагу музикантів, і знав, що роблю правильні речі.

І не лише в оркестрі, але й у ширшому масштабі — випускаючи посібники, підручники, дослідження. Мав я позитивний імідж в Україні, мене вже добре скрізь знали як музиканта, як диригента, як практика і теоретика.

Однак відвертий тиск схиляв мене до думки, що я своєю присутністю в оркестрі наражаю колектив на неприємності. Особливо мені було боляче споглядати Якова Івановича Орлова, який також виявляв чи не відверто такі ж настрої. Ніколи не повірю, що це він діяв за власної своєї ініціативи, я розумів, що на нього тут надто тиснуть як на секретаря партійної організації, — лише він, людина старшої нашої генерації, ніколи відверто не зізнається, що це так. Його, звісна річ, зобов'язали, він починав схилятися до думки, що краще «віддамо ферзя, але врятуємо партію».

Мені частіше ставала перед очима така картина: мисливці йдуть полем зі своїми псами, а перепілочка, одбігши од гнізда, тікає, б'є крилами, аби відвернути увагу на себе од дітей маленьких, одвести біду.

Пішли ми з Яковом Орловим до Міністерства культури, я міг папірця написати і Орлову, але йому незручно було, він хотів, аби я подав заяву не йому, а чужому бюрократу. Там мені так лагідно сказали:

— Отож, Вікторе Омеляновичу, ми вас звільняємо; якщо хочете, то напишіть заяву за власним бажанням, щоб ні у вас, ні у нас не було проблем. Ми беремо на ваше місце іншого фахівця.

І я подав заяву й пішов геть.

Зустрічаючись із Олександром Чумаком, також на той час безробітнім, я бачив, як інша близька людина реагує на все це, коли в тебе одібрано улюблену справу. Це ж не лише зміна устрою життя, усталеного розпорядку дня, це набагато гірше. Як мені було дивитися на Чумака, людину, яку я безмежно поважаю, в такому ж стані?

— Отак, діду, — казав він, — майже всі кинули мене. Було повно друзів у Музичному товаристві, і ні один навіть не подзвонить.

Ось які відчуття у людини. Він же був епіцентром там, навколо нього вирувало життя. А тепер ніде на роботу не беруть, вказівка така скрізь пройшла, а на руках батьки, сім'я, двійко дітей. Страшно було почути од нього й таке:

— Знаєш, Вітю, почав я вже бібліотеку продавать...

Колекційні книги! Це вже була для нього крайня межа. Аж через два роки йому дозволено було влаштуватися учителем географії у віддаленій школі, та й то такій, де був великий рівень дитячої злочинності, ну й кинули його туди, нехай, мовляв, покрутиться. Однак він і там швидко дав лад, школа пішла вгору, за кілька років роботи його навіть призначили завучем по виховній роботі.

Такого педагога, як Чумак, треба пошукати по всій Україні. Усі колеги його, і учні, і методисти з Міносвіти захоплювались ним, усіх дивувала енергія цього велета.

— От, — розповідали, — в школі діти бешкетують. А нижнім поверхом іде Чумак, і його ще ніхто не побачив, але всі вмить втихомирилися. Таке враження, наче десь там нечутно, але потужно пливе атомний підводний човен. Чумак пройшов!

Я бував у нього в школі і спостерігав, як там усе мінялося, коли він з'являвся. А що він викладав? Географію. Дуже пишався з того, що знає напам'ять усі річки й річечки України. Хто не вірив, брав атлас і програвав.

Звісна річ, школа для нього — це не той масштаб, однак і в ній є велика кількість дітей, яких можна назвати поіменно, що завдячують йому життям. Він, бігаючи по міліціях, без кінця витягав, рятував од «дружків», усіма способами їх, приречених піти в кримінал, заохочував, настановляв на чесний шлях. Хоча це й коштувало йому величезних зусиль. Всі дивувалися — та на дідька йому ця додаткова морока? Одчитав, мовляв, свої години, і вільний. Однак дивувало й інше — підлітки таки сходили з хибної стежки. Забігаючи наперед, скажу, що згодом, коли Чумак став великим бізнесменом, він не покинув школу, їздив викладати ще й і в університет! Дивна це була картина, коли на шестисотому мерседесі підвозять під навчальний заклад викладача. Здавалося б, ну навіщо це йому треба?

От треба, є такі люди, яким це треба.

Лабораторія звуків

...Дуже тяжко переживала мою бездіяльність дружина. З 1965 року ми працювали разом: спочатку в Українському народному хорі ім. Г. Г. Верьовки, потім перейшли разом у новостворений оркестр народних інструментів. Але тут постало одне таке делікатне питання: чи може працювати дружина в оркестрі, де чоловік диригент? Це складна психологічна проблема. Альвіна нервувала, коли я був за пультом, родинні стосунки заважали їй. Тим більше, що наша донечка Ярослава підростала, на гастролі разом їздити ставало проблемою, і через рік моя дружина перейшла до симфонічного оркестру телебачення і радіо. Якщо в 1969 році дружина пішла за мною в оркестр, то тепер мій шлях пролягав услід за нею.

Я завітав на радіо в оркестр А. Бобиря, бо здогадувався, що вони мене можуть взяти. Якщо казати правду, то керівником радіокомітету був один дуже цікавий чоловік, Борис Іваненко, один з небагатьох партійців, хто розумівся добре на культурі. Він мене взяв на радіо з відкритими обіймами — оце я можу сказати відверто. Я навіть не сподівався на таке, рушивши до нього на співбесіду. Але спершу, звісно, домовився з Андрієм Бобирем, з керівництвом радіо переговорили; безумовно, вони мене чудово знали як фахівця.

Кормига це була чимала, однак саме там я відчув, нарешті, полегкість. Ну така би, здавалося, заідеологізована організація, але я відчув, що саме несусвітенні обсяги роботи дають можливість багато чого зробити й хорошого. Для

людей! Я ж завзятий був, мене сила розпирала, я хотів її всю застосувати. Адже радіо — то потужний рупор, його чути по всій Україні і далеко за її межами, і я відчував, що можу з цього скористатися.

Ішов 1979-й рік, епоха Брежнєва повільно, але невпинно котилася у прірву, і все разом з ним продовжувало агонізувати. Ну, маразм цілковитий був тоді!.. Слава Богу, настала і деяка дезорієнтація, розгубленість серед компартійного керівництва. Всі напружилися, чекали змін, перестановок портфелів і крісел, і їм тоді не до нас було.

На радіо мене вразила творча атмосфера, я маю на увазі серед музичних редакторів. Головним у них був молодий, дієвий чоловік — Роман Стецюк. Великі обсяги музичної радіотрансляції змушували їх вишукувати музику, вишукувати колективи; музика — це було щось єдино дієве, що вони могли протиставити в ефірі «ворожим голосам». Держтелерадіо мало симфонічний оркестр, естрадно-симфонічний, хор, дитячий хор, тріо бандуристок. І, зокрема, оркестр українських народних інструментів, який прийшов на заміну російському оркестрові під керівництвом Хіврича. А трансформація відбувалася таким робом.

Спочатку на радіо була капела бандуристів під проводом Бобиря, який почав потроху свою капелу тихою сапою перетворювати на оркестр на противагу оркестру Хіврича. Він запровадив спершу скрипочки, потім цимбали, потім і все інше необхідне.

І треба віддати належне А. Бобиреві, що він спромігся оркестр російських народних інструментів потроху з радіо витиснути. Здійснив нечуване таке діяння за рахунок чого? За рахунок якості звучання, за рахунок велетенських стратегічних переваг українського інструментарію, за допомогою якого оркестр його може зіграти будь-яку музичну літературу.

Це була значна перемога в музичних війнах, адже радіоефір — найбільша в Україні концертна зала. Отака сталася метаморфоза, і немислимо й уявити, — коли? Та в самісінький апогей ідеологічної навали на Україну!

От вам і радіо, де в музредакціях були патріоти. Необхідність такого оркестру була нагальною на радіо, бо для різних передач потрібно було багато народної музики, а за нею по Україні не вженешся, аби записувати на місцях. Додам, що тоді на радіо звучало більше музики в живому виконанні, аніж в записі. Але ж це усе треба було комусь робити якісно, їм потрібен був чоловік дієвий, щоб здійснити велику кількість оркестровок для запису українських народних пісень з провідними нашими співаками. Наші солісти-вокалісти користувалися великою пошаною в суспільстві, і кожен прагнув мати свої фондові записи, це була колосальна популяризація на той час. І навіть не так через телебачення, як саме через радіо. Дивно, але тоді українські народні пісні звучали в ефірі набагато частіше, аніж зараз, в епоху незалежної України... Незважаючи й на той факт, що зараз надзвичайно зросла кількість радіостанцій, але...

Зараз Національна рада з радіо й телебачення позбавляє в першу чергу ліцензій саме україномовні станції, віддаючи звільнені частоти «общєчєловєчєскім». Вони пильно відстежують зростання рейтингу українського мовлення і тут же передають саме цю, «підняту» частоту тим, хто порушує закон про

державну мову. Себто, це все здійснюється вже не комуністичним тиском, а іншим, більш дієвим робом, економічним і глобальним...

Мало того, до застосування запису на цифрових носіях, посилаючись на брак магнітної плівки (комбінат у Шостці, найбільший у світі, зупинили ж таки!), тишком-нишком на радіо нашому почали розмагнічувати унікальні записи, звільняючи у такий варварський спосіб плівку для поточного, мовляв, виробничого процесу.

Це живу історію нашу нищили! А ті записи, до речі, дуже високої якості. (Зараз зустрічаю когось із редакторів, і ті розповідають, що буквально забирають додому деякі бобіни, аби хоч якусь свою роботу врятувати. Оте, що ми колись були одвоювали в комуністичного режиму, нищиться сучасниками беззаконниками. З яких міркувань? Чи за чиїм завданням?).

...Андрій Матвійович Бобир — неординарна людина, прекрасний спеціаліст, але був уже чоловік в літах. І вирування невпинно поглинаючого ефіру не витримував. Одному йому потогонну щоденну роботу провертати було не до снаги. Треба когось на підміну, бо один би цього не витримав ніхто. Борис Іваненко мені відверто сказав:

— Незважаючи на всі ваші оті перипетії (він точно знав, про що йшлося. – *Авт.*), ви тут будете на місці. Бо роботи буде по самісіньке горло!

Чому вона так інтенсивно поставала на той час? Увесь світ вже давно перейшов на стереофонічну радіотрансляцію, яка тоді давала якість звуку набагато вищу, аніж навіть і стереоплатівки. СРСР, звісна річ, і тут пас задніх. І от почалося переобладнання на стереозвучання і нову систему запису.

Коли я прийшов у оркестр радіо, він не був укомплектований, з моєї точки зору. Це було проблемою, тому що я вже мав здобутий ідеал звучання оркестру народних інструментів, який ми досягнули в Державному оркестрі, і мені нізащо не хотілося відмовлятися від тих досягнень, ясна річ. Навіщо ж робити крок назад? Слухачі, фахівці — усі вже орієнтувалися в якості звучань, то як же тепер — відмовлятися від них?

В чому був недолік, чого не вистачало для більш-менш пристойного звучання? Ну, про цілковиту відсутність групи кобз можна би посперечатися, однак була абсолютно неукомплетована духова група: була одна флейта, один кларнет, їх підпирали в масі звучання... два баяни. Не була повною струнно-смичкова група. Це надто обмежувало можливості у виконанні, бо я вже звик працювати з композиторами, які знають конкретний склад народного оркестру; а тепер що — пропонувати їм утискувати свої можливості? З теоретичної точки зору це взагалі нонсенс, адже якщо інструментальна музика досягла усталеного визначеного складу, як це є в усіх інших стихіях, — симфонічній, естрадній, джазовій, духовій, як це є в оркестрі російських народних інструментів, то чому ж на радіо, яке має найширшого слухача, ми маємо йти на компроміс? Це неправильно, в усьому має бути лад. Вже почали випускатися партитури для народних українських оркестрів, вийшли у світ мої теоретичні книги, було закладено міцний теоретичний фундамент. То навіщо ж знову повертатися до проблем, уже вирішених теоретично і на практиці? Я так вважав, і мене підтримало тодішнє керівництво радіокомітету, яке дозволило

набирати нових людей, збільшувати оркестр, щоби він був до певної міри аналогом Державного.

Зі мною з нього перейшло чотири кобзоньки, група, якої на радіо взагалі не було. Ще пішло троє скрипалів. Це не був демонстраційний крок, розійшлися вони тихо, мирно, полюбовно. Додалися ще бандури. Додалися другі цимбали. Словом, запроваджувалися нові-старі українські інструменти, нові оркестрові групи.

Почалася напружена робота: кожен тиждень створити, відпрацювати й видати «на-гора́» десять-п'ятнадцять хвилин досконалого фондового запису. Таких темпів роботи я ще не знав, це було схоже на конвеєр, однак не той, що млинці пече, а створює надзвичайно тонку, складну «продукцію».

І треба було, не зупиняючи його, збільшити склад, перекомплектувати, а часу на експерименти не давалося й хвилини. Все це відбувалося в процесі поточної планової роботи... Якщо мені колись видавалися нечуваними світовими рекордами зусилля по створенню першого оркестру народних інструментів у 1969—70-х роках, — то тут ми всі ті рекорди побили, причому в напруженому виробничому темпі, ми ж «конвеєр» не зупинили й на мить!

От, наприклад ми вводимо «в процесі»... цілу групу кобз! А в партитурах для них партії не написані. Так оце доводилося мені моментально дописувати всі ці партії, як то кажуть, будувати «з коліс». І вже й дня не вистачає, вже й ніч мала, а ти сидиш, пишеш, пишеш, голова горить, рідні з острахом на тебе поглядають. Чому? Бо бачать, що ти робиш усе це — із задоволенням. Щодня з 10-тої до 15-тої години на радіо, прибіг, хутко пообідав і за перо, за ноти. Скільки може людина витримати такої гонитви? Це була праця, коли вгору глянути було ніколи, вона забирала мене усього повністю, однак я відчував себе як риба у воді. Тобто — «і щуку кинули у річку!» Багато співаків вирішило створити на радіо програми з українських народних пісень і записати їх саме з оркестром радіокомітету.

Андрій Бобир був професійним співаком. Він добре знався на вокалі, і намагався ці знання, ясна річ, застосувати в роботі. Але я швидко збагнув просту річ: вокалісти не дуже люблять, коли їх вчать під час запису. Кожен хоче проспівати по-своєму, треба їм лише надавати саме такі можливості. Вони дослухаються, коли їм підказуєш щось по суті, але не хочуть, аби хто втручався в їхню «технологію» виконання. Коли відбувається запис пісні, то щосили намагаєшся виявити характер, внутрішній її зміст, донести слово, мелодію, поєднати це все; але коли ти втручаєшся в їхні технологічні навички, вони починають наїжачуватися, адже треба знати цих надзвичайних індивідуалістів — кожен з них же вважає, що в нього голос найкращий.

І це справедливо, артист, на відміну від інших, чує свій голос ізсередини, він весь резонує, вібрує, коли співає. А коли чує когось іншого, то в нього набагато менше оцих вібрацій виникає, і він має всі «об'єктивні» підстави вважати, що звучить краще за інших. Це єдино можливий критерій оцінки і зіставлення себе з іншими колегами, і єдино можливий шлях до невпинного зростання в мистецтві. І це, до речі, не вада співака, це його така особливість, адже він і є для себе власним інструментом виконання — де ж у світі може бути, в такому

разі, кращий? І це треба знати й дуже поважати це. Й іншого шляху у співпраці нема й бути не може.

Андрій Матвійович Бобир як співак був такий самісінько. Тому він і намагався свої внутрішні відчуття також перенести на кожного виконавця; але ж одна справа працювати з оркестром, а інша — зі співаком.

Одверто кажучи, запис на радіо якості додати не може, він технічно недосконалий ще й по цей день. Це доволі жорстке дзеркало, в яке ми були змушені дивитися щодня. І треба було нам з оркестром зробити все можливе, аби якось пом'якшити «ефект відбиття», «відображення», а також музичним нашим супроводом дати підпору співакові, аби він навіть подекуди міг і почути деякі



В. О. Гуцал разом з оркестром радіокомітету. 80-ті рр. XX ст.

поліпшення своїх органічних, лише йому притаманних, особливостей і можливостей.

Кожнісінька людина знає, що коли чує себе в магнітофонному записові, то голосу власного не впізнає.

Звідкіля ж постає такий ефект? Наші слухові мембрани знаходяться в голові, а коли ми говоримо чи співаємо, вона резонує і справляє на нас інше враження, ніж коли нас чує мікрофон, — те «вухо», яке б воно не було технічно досконале, але воно винесене поза нас. Отут і починається та «несправедлива» розбіжність, яку намагаються науковці-акустики подолати. За кордоном вже

перші кроки до цього зроблено. Створено таку систему запису — «кунсткопф», де мікрофони вмонтовано в акустичний прилад, який імітує голову, і запис через них наближається до «внутрішнього» відчуття власного голосу.

Однак тут одразу постає інша проблема: коли слухачі в концертній залі чують співака, то вони також це роблять, як оті простісінькі, «винесені назовні», мікрофони! Отже, співак таки мусить пристосовуватися до цієї «зовнішньої» акустики, іншого виходу в нього нема.

І в диригента — нема. Він мусить дуже тонко чути співака і пристосовувати під його звучання «усі допоміжні засоби», якими володіє оркестр. Допомогти вокалістові, а потім і радіослухачеві, аби та розбіжність між «нутряним» і «зовнішнім» голосом скоротилася.

Треба сказати, що можливості електронноакустичної обробки голосу були й тоді чималі. Сьогодні комп'ютер у вправних руках звукорежисера може творити чудеса. Але природні якості він змінити не здатний, душу, яку вкладає митець у виконання, він не зімітує, — якщо її там нема, то й не буде. І це чудово чують всі. Більшість, правда, удає, що там щось почув, у перекомп'ютеризованому співі. Техніка може змінити голос співака й до невпізнання. Ну, і що з того? Але як зробити, щоби — «до впізнання»?

Природна якість голосу, примножена на майстерність співака, — ось сутність вокалу, і мені, диригентові, треба докласти усіх зусиль, аби її не порушити, а, по можливості, де це можна, підтримати її, підперти, і, не міняючи її якості, посилити, користуючись природними акустичними засобами, які надає мені необмежено оркестр народних інструментів.

Робота моя на радіо лише починалася, а я вже побачив прірву проблем, яку мені як диригенту доведеться долати. І тому я змушений був потроху відкидати будь-яку іншу роботу, будь-яке інше навантаження, аби зосередитися на цій моїй новій і надзвичайно цікавій діяльності. А треба сказати, що я тоді створив ще оркестр українських народних інструментів для самодіяльного ансамблю танцю «Політ» в Інституті цивільної авіації. Об'їхали багато країн: Польщу, Грецію, Іспанію, Австрію, Францію — такий був у них високий рівень. Здавалося б — чому самодіяльний колектив гастролював за кордоном частіше, аніж, скажімо, професійний оркестр народних інструментів? А тому, що це була політика. Це були усталені статті радянського експорту — чорна ікра і балет. Особливо народний наш танок, якого вони зроду по закордонах не бачили, — це ми теж продукували дуже гарно, збагачуючи радянську владу.

Чесно кажучи, записи мене приваблювали й раніше, оці можливості фіксації й розповсюдження музичної стихії. Коли в 1970-му році відбувся всеукраїнський з'їзд троїстих музик, і виступи учасників записали на плівку, а за рік було видано альбом платівок-гігантів з автентичним виконанням, це була подія, бо, нарешті, автентику почули. Могли й вивчати, й досліджувати, й запроваджувати в роботу кращі з кращих народних взірців. Тираж тоді був чималий, але розхапали умить, дістати комплект було неможливо. Всі слухали, і трапилося неймовірне: українці були приголомшені власною екзотичністю. Ну, а тоді ж водночас постав наш оркестр народних інструментів, який деякі з цих набутків активно використав і впроваджував по Україні і навіть на всіх теренах СРСР.

А фондові записи відбувалися раз в тиждень і розписані були на декілька місяців наперед. Хоч мене взяли другим диригентом, але моя робота мала іншу специфіку, аніж раніше в оркестрі Орлова, — тут, на радіо, я мав свою окреміш-ню власну роботу. Ми з Бобирем весь обсяг її ділили навпіл, а не дублювали один одного, як це було заведено по інших колективах.

Звісна річ, консультувалися, радилися, допомагали одне одному, однак, а це найголовніше, — мали цілковиту самостійність в роботі, за яку відповідали лише перед художньою радою. Саме тому я дозволяю своєму другому диригентові переробляти на свої міркування музичні твори, в тому числі й мною зроблені, бо знаю добре, що то значить бути другим. Будь-ласка, роби, якщо за твоєю концепцією музиканти підуть, це добре, воно ж, зрештою, витворюється якась гнучкість, варіабельність, що покращує спільну роботу.

І знову ж таки: «щуку кинули у річку». Я полегшено зітхнув, хоча роботи додалося стократ. Насиченої, навальної, невпинної — але самостійної, де я сам відповідаю за власну справу. І вона — зафіксована! Художня рада прослуховує запис і робить відповідно висновки відносно розповсюдження в ефірі. Моїм постійним бажанням було зробити запис таким, щоби він увійшов до фонотеки з грифом «на постійне зберігання». Навічно!

Це ж який стимул був колосальний, знати, що твоя праця переживе все, і навіть самого тебе. І отут мимоволі починаєш уже конкурувати і — змагатися із самим собою!

Ти вже забув, що геть нещодавно твоя робота жила взагалі мить і кінчалася враз, одзвучавши в концертній залі. Ти вже, виявляється, на радіо спізнав вічність, нехай химерну, відносну, — але ж бодай і таку. І ти підсвідомо хочеш її фіксувати якомога частіше. І, дивовижно, докладаючи до цього зусиль, ти потроху помічаєш, що тобі вона щоразу частіше піддається, вдається...

Рай!

Але ж все-таки така кількість оркестровок, які треба було розписати, вчасно зробити, — чи не зменшувало це якість, чи не штовхало це на відверту халтуру, зрештою? Або штовхало, або навпаки. Вчило. Я так вправно навчився це робити, що в мене вже виробився певний стиль, не побоюся сказати: стереотип. Канон, сказати б. Але це ж і є ідеал звучання. Твій, власний, особистісний, тут нічого поганого немає, адже люди чують це кожного разу уперше. Але от що цікаво — усталившись у власному ідеалі звучання, я вже чітко знав, де, коли і як його можна... ламати. Ну і роблячи багато такої роботи, ти можеш її робити стільки, скільки ти здатен в ній зростати. Коли це урветься, то заледве зможеш написати й рядок.

Тут головне, аби ти так підпорядкував собі свою працю, щоби здобував од неї силу, а не втому. Як практик і теоретик народної музики, я нарешті опинився в такій структурі, де свою роботу міг почути в тому вигляді, в якому я її створив, зіграв і почув. Та ще й при професійній художній раді. Раніше в мене такої можливості не було. Я здобув нарешті зворотний зв'язок зі своєю роботою, який мав неоціненний позитивний вплив на мою творчість.

Ось ти робиш запис зі співаком. Що, здавалося б, варто співакові проспівати лишній раз? А я особисто вважаю, що це дуже складно, і робити два-три дубл і –

це велика проблема. Солов'яненко, який записувався зі мною, робив лише один дубль. І правильно. Це значить, що в цей один-єдиний дубль ми мусимо вкласти все, що можемо, як хочемо, і не інакше. Ну, в крайньому випадку, якщо він захоче, одненька-дві які дописочки, і все. Напочатку, бувало, його в дечому не розуміли, і вважали, що він не хоче лишній раз напружитися. А зараз я гадаю, що виконати народну пісню двічі підряд неможливо в єдиному емоційному настрої. Співак вкладає все, що може, в пісню одразу. А потім що? Ще раз переживати те саме? Психологічно це неможливо.

Хоча було багато й таких солістів, що любили й вимагали писати пісню кілька разів. І не лише тому, що можна одібрати вдаліший дубль, а тому, що в кожному з них кожна частинка не схожа на іншу, і легко можна потім змонтувати саме їх, ліпших, в одну наддосконалу фонограму. Воно й начебто технічно злагоджено виходить. Але якщо хтось би захотів це прослухати так, як це би тривало в живому виконанні, це вже нікого б не задовольнило, отака є заковика в цих звукозаписах, що вони відтворюють навіть прихований пульс кожного шматка, змонтованого з іншими в одну фонограму.

Ця праця навчила мене працювати мобільно, концентровано; але й вибірково, монтажно, що потім дуже мені допомогло в усій моїй наступній роботі, де б я згодом не працював. Радіо дало мені можливість здобути такий досвід, який диригентові немислимо отримати в ніяких інших умовах.

Наприклад, працюючи в концертній залі, я мусив чути водночас весь оркестр, кожну групу інструментів, а ще кожного музиканта окремо. Також я мусив враховувати акустичні властивості зали, і корегувати під неї якість звучань. А ще — відчувати власною спиною реакцію слухачів, і також вносити деякі корективи у виконання.

На радіо треба враховувати особливості народних інструментів і корегувати їх, бо в звукозаписі вони відтворювалися по-різному, вони ж були не однаково «фоногенічні», і їх треба було узгоджувати в цій магнітній «аурі». Бо запис зовсім інакше «чує» оркестр, геть не так, як, скажімо, концертна зала, але й не так, як його чує диригент. Дуже часто буває так, коли в концертному залі виставляють мікрофони для радіозапису, то у відтворенні утворюється цілковитий «каламбур», слухач страждає, дивується, що ж це раптом таке сталося, що улюблений оркестр увесь споганився.

Запис — це мистецтво унікальне. Тому так мало висококласних звукорежисерів. Адже їх і не готували в нас. Був у КПІ акустичний факультет, але ж він готував інженерів, а не митців. А інженер не обов'язково мусить мати, скажімо, слух, чи хоч якусь музичну освіту. Він взагалі може в музиці не тямити анічого.

Але, на щастя, мені довелося працювати з режисерами, які були музикантами, — і це було прекрасно.

Який же досвід я здобував у цій новій своїй іпостасі?

Коли оркестр пишеться в студії, то тут, як не дивно, взагалі не йдеться про загальне звучання оркестру, яке собі, наприклад, уявляєш в гарних по акустиці концертних залах. Запис діє вибірково на оркестрові групи і на окремі інструменти. І багато в чому якість оркестру, диригента, композитора і аранжувальника — всі ці чудеса тепер залежать від технічного забезпечення процесу

запису. І тому головною фігурою тут стає звукорежисер. А на Заході — навіть не він, а звукотехнік. Бо він так тонко підставляє всі мікрофони, «заводить» контакти і акустичні щити під природну і електронну реверберацію, а звукорежисер лише сидить і слідкує, аби ця вся музична звукотканина ткалася, текла так, як це потрібно, як це записано в партитурі. Він повинен також уміти «бачити» її — і от всі ці чинники впливають надто на звучання загальне, тому що в запису можна зробити все, що заманеться. От, наприклад, в оркестрі не вистачає якоїсь групи, тобто вона присутня, а тут потрібна більша її могутність, — так в записі ж це можна зробити дуже легко, підставивши додаткові мікрофони. Або й «продублювавши» їх на пульті. Це не реальне звучання оркестру, яке лунає в студії. Як до цього звикнути диригентові? Ти ж не можеш собі в голові пропорційно «задемпферувати» або підкреслити, скажімо, скрипки?

Можеш.

Треба цьому вчитися заново, от і все.

Запис вчить бути точним, доскіпливо вивіреним, вимагає від музиканта досконалості ритмічної, інтонаційної, ансамблевої узгодженості. Але, з іншого боку, вона дещо нівелює емоційний стан. І саме тому багато диригентів не спроможні записуватись. Є диригенти, які на сцені дуже чуттєві, живі, емоційні, а при записі вони просто не знають, що робити. Не можуть зосередити, сконцентрувати колектив, зібрати його докупи, і він починає «розсипатися». Тут треба виробити специфічний раціоналізм в роботі, в слуханні і в контролі усіх складових, усього того, що відбувається при записові.

Я би хотів так зауважити: ідеальна мета при записові — записатися з першого разу! Без розрахунку на додаткові дозаписи, а одним духом — щоб це був такий сконцентрований спалах, емоційна навала. Бо ж немає аніякої додаткової хвилі із зали, до якої ми всі так «позвикали». Це важко. Але можливо. І в цьому є велике уміння — здобувати високі витончені почуття в порожній звукостудії. І в цьому полягає мистецька сила, специфічна надто, але вона присутня в багатьох диригентів, які здійснюють надзвичайно гарні записи. Такі витончені, досконалі, надзвичайно енігматичні.

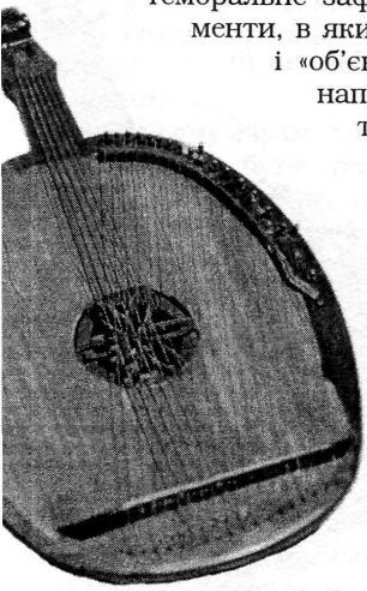
За кордоном великі оркестри взагалі такої проблеми не мають, вони просто пишуть поспіль усі свої концертні виступи, та й усі свої навіть репетиції пишуть — що, хіба їм жаль отої копійчаної для них плівки? Чи не можуть утримувати у своєму штаті звукотехніка? І вони здобувають цей досвід весь час, і тому чудово пишуть і живий свій звук, коли вони на контакті з глядачем. Додати варто, що в них завжди прекрасні акустичні зали, прекрасні репетиційні помешкання, прекрасні студії, прекрасна техніка. Часом сидиш на концерті і не бачиш жодного мікрофона на сцені, бо вони всі поховані, щоб не відволікати своєю присутністю ні музикантів, ні слухачів, щоби всі вони разом мали можливість побути на самоті з музикою.

А при тодішній техніці 1979-го року... гай-гай. Такого примітиву вже давно на світі не було. Дуже часто це були апарати, списані вже з московського радіокомітету, потім це добро поетапно відходило на республіканські радіостудії. Проблеми мікрофонів були, м'яко кажучи, так само актуальними.

мікрофонів, щитків якихось, пристосувань, аби з цього визнаного короля інструментів зняти пристойний звук. Отак ми й бандуру обставляли, перевіряли різні мікрофони, різні корекції, різні їхні позиції. Деякі режисери охоче експериментували, бо хто не хоче поліпшити якість запису, а дехто й знати цього не хтів. Того доводилося переконувати, умовляти переставляти мікрофони, міняти комутації. Доки бандура в нас не ототожнилася, не зазвучала як слід; доки в нас уся група бандур не усталилася в записі.

Тобто технічна складова, яка в звукозаписі не останнє місце посідає, потроху визначилася.

Тут треба додати, що народні всі інструменти мають особливе тембральне зафарбування завдяки шумовій складовій. Ті інструменти, в яких переважає чистий тон, усталеніше прописуються і «об'єктивніше» потім відтворюються. А для того, аби, наприклад, сопілочку прописати, потрібен як мікрофон, так і магнітофон, які мають набагато ширший діапазон запису. А якщо звучить ансамбль сопілок — утворюється складне обертонове звучання. І тут потрібен талант звуковиків, аби знайти такі позиції мікрофонів для певного епізоду, щоби вийшла колоритна звукова картина, а не конгломерат якихось свистульок.



Кобза XVIII ст.

Або взяти козацьку трубу — інструмент з дуже ускладненим нетривким звучанням, абсолютно неповторним. Якщо його невірно «поставити» на записі, то це якась тобі дудка вийде. Або ще гірше, скидатиметься на пародію мідної нездалої труби. А от як показати її справжній тембр і колорит? Душу її як виявити? Як записати душу? Можливо це зробити? Ще не існує таких технічних засобів, аби записати оці складні вібрації. Не існує аніяких... окрім хіба спроб записати їх через музику.

От раніше майстер для мандрівного кобзаря створював кобзу. Всі ці інструменти між собою добряче відрізнялися, але кожен з них мав свою власну душу. Не було однакових двох.

І навіть якщо ми візьмемо бандури з «потоку», з фабричного виробництва — не буває там хоча би двох однакових. А потім, коли хтось уже починає на якійсь бандурі грати, то поступово ця бандура вбирає його душу, душу виконавця, тобто проймається нею так, що змінює звучання. Бо так уже створений кожен інструмент на Землі від самого початку людства — так воно й дотепер залишилося.

Ну, здавалося б, що там такого в тій сопілочці, зробленій «самопально»? Не маючи навіть спеціального інструмента, неоковирно часом — але як же чарівно вона впливає на слухачів! Як цього вдається досягнути? А буває і так — усталений класичний суперінструмент, створений технічно досконало з най-

кращих матеріалів, — а душі позбавлений, і хоч ти лобом об нього бийся, як ти його не настроюй, а не звучить. Бо душі в ньому нема.

Душа — це не містика. Це реальна річ. От зараз, наприклад, досконало виміряні всі розміри, фізичнй і хімічний склад, акустичні параметри кожнісінької детальки усіх абсолютно скрипок видатних старих італійських майстрів, вивірили все, ну, до мікрона, — а повторити їх не вдається навіть приблизно. Це що, містика?

Або погляньмо на сучасні електронні музичні інструменти. Спершу їхній незвичний звук надто приваблював, вони можуть давати найчистіший тон — а слухати їх неможливо. Там, де треба створити музику людську, — вони не годяться аніяк. Чому? Бо вони — бездушні.

Жодна техніка не замінить живого звуку, живого голосу. Ця «музика», до якої нас уже тривалий час намагаються пристосувати, вона бездушна. І робить що? Вона пригнічує душу людини, нищить її. От ми спостерігаємо в деяких країнах здрібніння душі, і от саме в них розповсюджена попса електронна, яку створює комп'ютер, — це такі автоматичні одноманітні коливання, подекуди з намаганнями так само автоматично урізноманітнися, поєднання цих варіантів дає якусь різноманітність мізерну. І гасить природні високі людські емоції.



Кобза кобзаря Федора Кушнерика.



Бандура січеславської школи. 20-ті роки XX ст.

Але людство вже учиться пручатися цій бездушності. Потроху навертається на акустичну музику, саме на ту, де присутня така проста річ, як душа.

Можливо, технізація музики й потрібна, аби людство на контрасті до неї вибороло істинні цінності? Колись вже люди похлинуться тим електризованим дистилятом, щоби потім скуштувати простої джерельної цілющої води.

От для того й існують оркестри народних інструментів, які мають найакустичніші інструменти. На відміну від інших, такі оркестри мають складніші звучання, складніші звукопоєднання.

Чи існує така складна техніка, яка би здатна більш-менш пристойно зафіксувати їхні звучання? По технічному забезпеченню в нас є проблеми. Але вони надолужуються талановитістю звукотехніків, звукорежисерів, диригентів, музикантів, композиторів, які

мають зворушену красою душу і щосили її докладають, аби звукозапис переносив її до усіх радіослухачів, які свою душу втратити не бажають.

Часто ми бачимо на концерті картину, коли на сцені стоять динаміки, скеровані не в залу, а на виконавців. Це для того, аби ті могли хоча би приблизно орієнтуватися, який звук вони створюють, яка ж така якість іде до слухача.

Отак само і я здобував досвід, про який навіть раніше гадки не мав.

...Я пам'ятаю те щастя, коли в Будинку звукозапису з'явилися досконалі австрійські мікрофони «Шур», які могли відтворювати найтонші матерії, темброві нюанси. І це був прогрес, бо за їхньою допомогою можна було з найменшими можливими втратами передати через ефір радіослухачам створений оркестром колорит. А наш народний оркестр має надзвичайно колористичну палітру, і вона має бути так забезпечена при записі, щоб ідеал звучання — не був загублений.

От візьмемо, наприклад, ліру. В концертному виконанні, у філармонії дехто із слухачів може і не охопити конкретно її звучання, бо вона має не дуже велику польотність звуку. Але на записі можна піднести так її барву, яка в певному місці, в певному контексті може стати домінантною, що вже радіослухач сам зацікавиться:

— Ох ти, що це таке цікаве звучить?

Сприйняття оркестру із зали є загальним. Органічним масивом діють музиканти на слухача, і це має позитивний момент, бо сприймається відразу все, і слухач ніби опиняється всередині звучання, огорнутий усією музикою. Часто слухач і не хоче розрізняти, де саме який інструмент звучить, він хоче загалом усе вбирати в себе, не надто аналізуючи почуте.

А при записові диригент може конкретизувати певний інструмент чи групу їх, підкресливши нею певний аспект задуму. І мені це подобалося робити.

Ми на записах робили все, щоби навчити одразу відрізняти звучання оркестру народних інструментів від усіх інших, які грали супровід до народних пісень. Ми прагнули вирізнити саме найхарактерніші наші ознаки, які здатні були створювати красу. І часто це нам вдавалося до більшої міри, аніж ми того сподівалися, — художня рада просто була в захваті од того, що вона почула, а ми вже знали, в яких епізодах такі «моменти істини» постануть.

Композитори, які писали для нашого оркестру, відчули наші найоригінальніші ознаки звучання, і це було головним аргументом, аби переконувати і залучати на наш бік кращих із них. Ми стільки їх одкрили Україні і світові, що до того на радіо такого ніколи й не було. Це був наш неперевершений внесок в культуру.

І оркестр українських народних інструментів став домінантним на радіо. Те, що ми записали, підпало під гриф «зберігати вічно». І це була народна музика, народна пісня.

А що співав хор на той час? Переважно радянські пісні, що їх плодили сановиті композитори навалою до кожного урочистого совкового дійства, і це хтось мусив матеріалізувати.

Нас, працівників радіо, весь час нацьковувало «вишестояще» начальство, що в сьогоденні наше головне завдання, аби ми вмить реагували на «досягнення

народного господарства». Що б не сталося в совіцькій дійсності, а ми, радіо, вже й рапортуємо!

А народному оркестрові цю ідеологію було, на відміну від інших оркестрів, нав'язати найтяжче, бо ми виконували лише народні пісні та оркестрову музику. Для «радянщини» на радіо існували хор і естрадно-симфонічний оркестр. І вони «закривали амбразуру», рятували нас од цього маразму. Бо їм також треба було якось існувати, потрібна ж була якась робота.

Бувало, правда, що композитор Н. сотворяв щось таке типу «Я шахтарочка мала, звуть мене Маруся» й для нашого оркестру, і нам одкрутитися не вдавалося.

Однак у нас постала ще одна лінія захисту:

Супервидатні наші співаки, які постійно стояли у плані на запис зі своїм репертуаром, значно уповільнювали проникнення до нас ідеологічного субстрату. Тому ми більше могли зосередитися на творчих проблемах. А також на вдосконаленні технічних засобів і прийомів, аби краще ті здобутки втілювати. І це, треба сказати, нам вдавалося.

Коли художня рада слухала фондовий запис, то відтворення його відбувалося за допомогою дуже пристойних акустичних систем. Чудове відтворення! А я сидів і ламав собі голову, як ці звучання «змікшуються» у потаненьких гучномовцях, якими напхана вся наша країна. І як би зкорегувати всі ці звучання на записі так, аби хоч якось донести художній задум в кожну квартиру. І ще я думав, як би зробити, щоби запис гарно звучав і тут, в павільйоні, де засідає художня рада, а також, щоби це більш-менш збігалося з убогими можливостями побутових, хатніх радіоприладів... Я навчився передбачати навіть найгірший результат за найліпшої якості виконання. Навчився чути те, чому не навчишся ні за яких мислимих умов.

Якщо взяти один лише список творів, які я аранжував, працюючи на радіо, то це буде найбільша частина їх в моєму житті. Я отримав добру школу. Там напрацьовано репертуар величезний. (Ми ще й дотепер користуємося бібліотекою радіо, щоби взяти яку партитуру і використати її — ту ж свою партитуру). Нотні фонди на радіо колосальні. Бо партитури — це ж цілий скарб, він накопичується роками, десятиліттями, віками.

Анекдот: Виїхав оперний театр на гастролі, а ноти забув. Адміністратор, не знаючи, які саме, дає назад в театр телеграму: «Вишліть ноти».

А звідти: «Пришліть вагон».

Не знаю, але, можливо, цілий вагон і я написав тоді.

На радіо в мене розпочалася творча дружба з багатьма композиторами.

Вони потроху, молоді й передові, навернулися до народного оркестру.

Отут можна похвалитися, що саме радіо відкрило багато нових імен: Володимира Шумейка, Анатолія Гайденка, Віктора Степурка, Юрія Шевченка — я їх залучив до активної роботи. Для них, молодих, амбітних, — було дуже важливо, щоби написаний ними твір — був почутий одразу усім загалом, всією Україною. Бо стати відомим іншим способом хіба був який шанс? Та аніякісінького.

А з радіо він міг «проштовхнутися». Ну, хоча б у такий спосіб — якісно переписати свій твір з фондового запису і понести показати свою роботу в різні симфонічні оркестри, пропонувати свої твори по всій Україні, бо вони вже по ній із радіоприймачів звучать і його прізвище теж лунає. І вже всі мають уявлення, який з тебе композитор, — це ж яка популяризація творчості!

Я боюся, що нестача плівки на радіо пустить на стирання й ці шедеври. Вона вже давно тут зужила всі свої резерви, її в апаратних перетирають багато разів. Це злочин, коли праця людей набагато дешевша за вартість якоїсь там плівки. Коли майстерність ставиться в нульову вартість.

(Може її врятує нова технологія? Зараз радіо переходить потроху на цифрові носії, може вони тепер не будуть по багато разів перетиратися? Ось, наприклад, зараз Національний оркестр народних інструментів випустив на фірмі «Росток-Рекордс» чотири цифрові аудіодиски «Мелодії України», куди увійшли найкращі наші твори, якість чудова! Дав би Бог, щоби надійшли такі часи, коли й усі фондові записи на радіо також перецифрували. Навіть би з тими й «Шахтарочками Марусями», бо це теж історія).

На записах я постійно наглядав, аби для монтажу одбиралися кращі фрагменти, бо часто режисери вважали кращими ті, які технічно досконаліші, на їхню думку. Але вони змушені були йти зі мною на компроміс, бо часом траплявся технічний «брачок» саме там, де з естетичного боку були значні переваги. Це ж набагато важливіше, аніж технологічні резони, — отут в нас часом бували тертя. Бо над ними було дуже суворе ВТК, яке контролювало саме технічну досконаліть, а не естетичну, звісна річ, і могло змусити переробити все наново. І це зрозуміло, адже за тієї техніки це також була проблема.

Так чи інак, але по всій Україні лунала наша чудова народна музика, якою тоді всі заслухувалися.

Зараз більшість музикантів нарікають на супертехнічний цифровий запис, бо він розкішний для побутового користування, але в професійній якості іноді викидає коники — обрізає, спрощує складні обертони. Особливо в ускладнених поєднаннях звучань, навіть на Заході виконавці року й попси повертаються до колишнього аналогового звукозапису. До лампової апаратури повертаються! Такої, яка була ще в ті часи, коли я починав працювати на радіо — може в цьому й полягає секрет доволі високої якості наших тодішніх записів?

Нам, оркестрові народних інструментів радіо, в той же час вдалося вийти на живу естраду, розпочати концертну діяльність. Раніше оркестр цього не робив, бо не було стабілізованого складу, його діяльність сконцентрована була на записах, на виробництві музики для механічно-електронних носіїв. А ми вийшли на сцену, хоча довелося ламати ідеологічні уявлення деяких керівників радіокомітету, особисто я отримав підтримку у голови комітету Б. Іваненка. Ми почали гастролювати; хоча в гастрольний план не входили, але по області вже давали концерти, а найголовніше — вийшли і на головну сцену України — палац «Україна», де відбулися чудові концерти з солістами А. Мокренком, А. Солов'яненком. Це вже був величезний прогрес у творчому житті колективу, який весь час працював по студіях, і раптом вийшов до глядача. А це вже зовсім

інша діяльність! Це вже публічне визнання і колективу, і музики, яку він виконував. І цього хотіли всі музиканти. Тому що для музиканта вийти на сцену й показати свою майстерність, означає, що він не даремно живе, не даремно працює! Кожна творча людина прагне публічності, це ж ясно.

Комуністична система без норм, без змагань, без перевиконання планів — не існувала. І публічний виступ — це вже дві норми на відміну від однієї — на записах. Це теж стимулювало

Була брежнівщина, але все ж влада проґавила вихід оркестру на живого глядача. При цьому тиск на все національне був жахливий...

Однак ми наводили приклад московського всесоюзного радіо, де оркестр російських народних інструментів регулярно давав публічні концерти не лише в Москві, але й за межами СРСР. А приклад «старшого брата» для нас був законом. От ми й вказували нашим ідеологам, що усталений у нас недиференційований підхід до однакових колективів є хибним. І вони змушені були з нами погодитись, тим більше, що оркестр у своїй творчості вийшов на новий рівень.

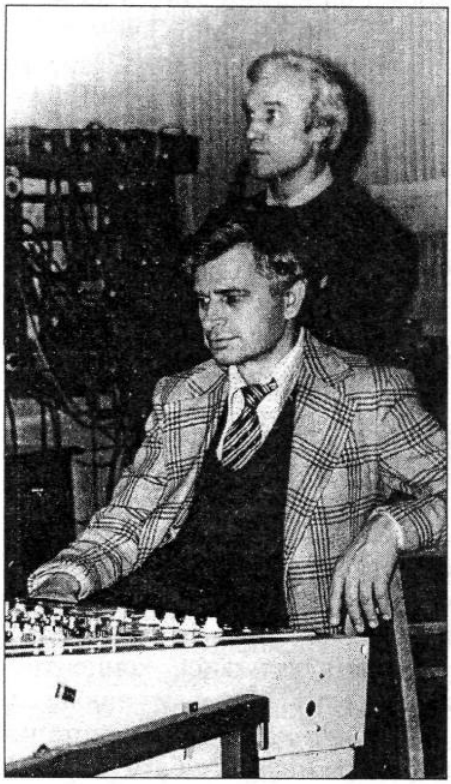
Ми грали і відпрацьовували велику кількість творів. Як ми складали репертуар саме в оркестрі радіо? Чи могли ми здійснювати якусь репертуарну політику?

Репертуарна політика, звичайно, у нас була. Ми записували дуже багато, але не все годилося для концертного виконання. Адже не все, що звучить на радіо, може сприйматися безпосередньо концертним слухачем. Для такого виконання потрібні були інші твори. А їх було мало, і ми багато втрачали у творчому плані.Тому для нас було важливим створення саме таких творів. І вони з'явилися, і ми їх неодноразово виконували. Це стосується й музикантів — для їхнього зростання дуже важливо повторювати і неодноразово виконувати деякі твори. Тому що на фондових записах ми максимально напружувались, концентрувалися, і всі виконавські проблеми начебто вирішувались. Музикант виклався, заграв і молодець! Другий раз він не здатен це зробити, в нього не вистачає чисто технічної кваліфікації і досвіду. Тому оркестрант від цього багато губить і не зростає. А коли він постійно повертається до вже зіграних творів, то постійно вдосконалює себе. Вдосконалюючи себе, починає бути розкутим, техніка зростає лише тоді, коди людина вільна й розкута, лишається досвід, зафіксований в моторній пам'яті. Якщо ж моторний рефлекс лишається в пам'яті, це дає можливість до наступного зростання.

Як до цих новацій ставився Бобир? Індиферентно. Він усе життя пропрацював на радіо й отримував величезну втіху від цього.

Він був, на мою думку, людиною ще старого загартування, яка без роботи себе не мислила. Він міг годину, і не одну, не працювати з колективом, а багато розповідати, бо в українській музиці, в українській історії був знавцем. І музиканти любили його слухати. Він пройшов велику життєву школу, мав досвід великий... Льотчик-винищувач, який не розлучався з бандурою всю війну. Йому було що розповісти людям, колективу. Але працювати з молодими композиторами він просив мене. І вони цього хотіли, бо я відразу по ходу радив їм дещо переробити, і вони дослухалися цих порад, бо знали, що в мене було

сформоване ідеалізоване звучання оркестру українських народних інструментів. В такій спільній праці я зрозумів, що композиторам подобається, коли намагаєшся їх вдосконалювати. Їм подобається, коли їхній твір прозвучить краще, ніж вони задумали! І це створювало передумови, що вони хотіли написати ще краще.



Незабутній Анатолій Солов'яненко. У студії звукозапису. 1980 рік.

От прийшов Володя Шумейко, надзвичайно талановита людина, приніс цікавий твір. Оркестр програв йому, він послухав, а я кажу — може, краще це змінимо, давай ми цьому інструменту дамо оце, а тому інше! Він послухав і каже: «Оце те, що треба!» І вже в наступному творі ним було враховано ці зміни. Він набував слухового досвіду, практичного досвіду, здобуваючи і підкреслюючи наш специфічний колорит.

Які ще композитори працювали з нами? Гайденко, Шевченко, Буєвський, Зубицький, Яворик, Лапинський, Зюзін, Власов, М'ясков і Яковчук — це плеяда композиторів, які, на мою думку, створили «народний симфонізм».

А чи могли б вони зростати в інших умовах? Не могли. Лише на радіо у них була така можливість: написав, приніс, ми зіграли, записали, і це вже його доробок, його музика звучить. Чи могли вони здобути популярність через концертуючий оркестр? Думаю, що ні, бо концертуючий оркестр має свої завдання, свої проблеми. Він так часто не міняє свої програми, воно й непотрібно. У концертуючого оркестру є свої переваги й недоліки. Він не має змоги увесь час працювати над новими творами, бо повинен гастролювати.

(Забігаючи трохи наперед, скажу, що коли я знову повернувся у свій рідний Державний оркестр народних інструментів України, то в 1984—85 роках ми давали по 80—90 концертів на виїзді. Це три місяці поза межами бази. Потім набігають відгули, потім законна відпустка. А коли репетирувати? У цьому є проблема гастролюючого колективу. Це негатив. А позитив у тому, що програма одшліфовується досконало, в артистів з'являється омріяна розкутість. І коли я вже приходив на запис із Державним оркестром, то ми писалися, як боги! Всі приходили дивитися, як ми це робимо, яке наше звучання).

А чи створив я, вивівши оркестр радіо на концертну діяльність, альтернативну Державному оркестру? Я намагався це зробити, вони відчули це. Ми

стали працювати з провідними співаками! Імідж оркестру радіо як концертної одиниці зріс настільки, що вже інші оркестри не запрошувалися на записи, ми зайняли певні «ніші».

За час моєї роботи на радіо (біля п'яти років) ми записали приблизно 200 оркестрових творів. Це немало, якщо врахувати, що їх треба було знайти, оркеструвати, відпрацювати й записати. Багато з них і зараз звучать на радіо, бо увійшли у фонд безтермінового користування.

Ми не робили записів без репетиції, ми ніколи не грали з листа, але раз на тиждень у нас був живий ефір, тобто безпосередньо наше виконання транслювалося по радіо.

Живий ефір з «ляпами» підтримував виконавську форму оркестру. Ми могли виконати твір на одному диханні, а не шматками. Без цього суцільний музичний потік міг просто розсипатися. Це потім краще допомагало при фондовому записові. Та й музиканти краще розуміли свої виконавські проблеми.

Ми намагалися писати все, що нам пропонували. А потім через художню раду, яка відбувалася раз на місяць, — сідали й прослуховували все записане. Це був якісний відбір, навіть суворий, бо слухали професіонали своєї справи. Сидиш і переживаєш: слухати власне виконання потребує ще й мужності. Але мушу сказати, в мене за ті роки не було такого, щоби забракували мій запис. Це круто міняло імідж і ставлення до колективу. Мої записи посилали на конкурс звукозаписів у Братиславі, я одержав третє місце й грамоту. Це мало чи багато? Але ж тут треба зважити й на конкурентів, які працювали тоді в значно кращих технічних умовах. Робота на радіо додала мені гнучкості в плані творення — мислення, зросту. Це був щасливий період, я не боявся вчитися! Я мав результати цієї роботи, я їх бачив, я їх чув, і мало того — всі це бачили й чули. В результаті зміцнився мій авторитет як диригента, як керівника.

Від тої пори колектив оркестру радіо зберігає свій клас. Вони виробили свій стиль і своє оригінальне звучання. Вони й надалі є тією лабораторією, в якій випробовують свої нові твори композитори. Їхні записи теж відрізняються певною якістю, бо вони мають певні стандарти і взірці, яких треба прагнути.

А що нового я зробив, працюючи на радіо, як теоретик, музикознавець? Перш за все більше я змінився як практик. Набуття досвіду працювати швидко і якісно — ось що для диригента дуже важливо; вміти на репетиціях не «розтікатися мислію по древу», не розпливатися в матеріалі, бо багато диригентів, не маючи досвіду і практики, гадають, що вони хазяї усієї ситуації, хазяї часу і простору, хазяї музикантів, і працюють повільно, нудно й нецікаво. А на радіо вимагається колосальна концентрація в роботі. Музикантам це подобається — з одного боку збільшується напруга, але разом з тим саме вона не дозволяє їм розслабитися, і вони постійно в тонусі.

По-друге — це вміння слухати результат своєї роботи через «призму заломлення» запису. Я зумів домогтися такого звучання перед мікрофонами, яке, проходячи крізь магнітні носії, було на рівні звучання в кращому концертному залі. Це зробити дуже непросто, бо мікрофони надто чутливі, а часом надто спрощують обертони інструментів, вихолощують їх або викривляють колорит у звучанні оркестру. В ідеалі треба зробити так, щоби запис і реальне звучання

повністю збігалися одне з одним. А ще краще, коли запис поліпшує певні акустичні недоліки звучань деяких народних інструментів.

Коли звучить інструмент — не кажу про весь оркестр, він створює певну звукову ауру, яка доповнюється душею виконавця. З магнітної плівки цю ауру відчути неможливо. Отже, для того, щоби звук з плівки був живим, а не механічним, слід вірно розставити мікрофони. Особливо це стосується таких короткозвучних інструментів, як бандури, кобзи, цимбали. Але велике значення для відтворення справжнього живого звуку має уміння виконавця вірно видобувати звук перед мікрофоном. Якщо на сцені бандури мусять брати звук міцним щипком, грати емоційно й соковито, — то на записі я в них прошу іншої манери у виконанні: більше зважати на нюанси, бути надто акуратними до струн. Перед мікрофоном гра має бути ретельнішою, дбайливішою, однак при цьому слід додавати більше власної душі. Більше, аніж у залі. Це — не парадокс. Дійсно, на сцені наші емоції, емоції музикантів посилюються диханням залу, його аурою. І це дозволяє нам творчо розкритися, з'являється більше енергії фізичної, емоційної, духовної.

При записі немає цих факторів, бо відсутні слухачі; збільшується самоконтроль і увага до виконання — в результаті зменшується емоційність. Тому в записах часто відчувається раціоналізм і до деякої міри навіть холодність. Ось чому при записі слід активізувати всі свої емоційні ресурси, щоби звучання стало барвистим і натхненним.

Нюансування в грі перед залою і при записі теж мають деякі відмінності. Ні для кого не секрет, що грати на форте значно легше, аніж на піано, бо піано вимагає більшого емоційно-психологічного напруження, тоншого, майстерного володіння технікою гри. Часто й акустичні особливості залів провокують грати на форте, і оркестри звикають це робити. Але на записі, за підвищеної чутливості мікрофонів, грати на форте не потрібно, бо це навіть може спотворити звук. Ось чому запис вимагає високого професіоналізму від музикантів і часто буває «лакмусовим папірцем» для визначення художньої якості оркестру чи навіть і окремих виконавців.

Тепер про різницю в оркеструванні. Оркестровка для запису на радіо потребує більшої прозорості і меншої насиченості у звучанні, бо силу і щільність звуку можна зробити й за рахунок певних важелів на звукопульті. Однак при цьому дуже важливо не загубити тембральність загального звучання. От коли оркестровка розрахована на звучання у великій залі, то, безперечно, вона вимагає додаткових підсилень звуку за допомогою деяких подвоєнь, групових нашарувань і збільшення загального нюансу партитури.

...Мій перехід назад до Державного оркестру був і очікуваним, і несподіваним. Очікуваним тому, що я знав: моя доля пов'язана з цим оркестром. А несподіваним, бо нежданною була трагічна загибель Якова Орлова. Після його смерті впоратися з цим оркестром було неможливо. Хоча намагання це зробити в деяких керівників його, призначених без згоди колективу, були. Криза назрівала. До мене звернулися музиканти Державного оркестру з проханням очолити його, після чого я остаточно зрозумів, що переходити треба.

Керівництво Міністерства культури підтримало думку артистів, і так я став художнім керівником цього колективу.

Звичайно, мені було жаль лишати оркестр радіо й телебачення, бо в ньому залишалися частина моєї душі, серця. Я вже так влився в цю систему, в особливий графік роботи, в його циклічність, а перехід назад — це, фактично, перебудова всього життя! Але я тверезо дивився на обставини, бо добре знав, яка мене робота там чекає. Так що з точки зору невизначеності — цього в мене не було. Я знав лише одне: що треба буде засукати рукава й починати працювати. І от, хоча це й були дві різні системи, — Держкомтелерадіо і Міністерство культури, узгодження було досягнуте. В радіокомітеті, звичайно, хотіли, щоб я залишився...

Бобир уже був похилого віку, керівництво воліло б мати людину, яка б потім посіла його місце. Це нормально й природно, тому, що завжди в керівника мусить бути людина, якій можна передати діло.

Розуміючи всю важливість створення фонозаписів, я почав працювати з Державним оркестром над тим, щоби нас частіше запрошували на радіо писати той репертуар, яким не володів оркестр радіо. Тим більше, що я мав там добрий авторитет. Тепер більшість солістів хотіли писатися саме з Державним оркестром, і на радіо уже виникли проблеми.



На чолі Національного оркестру народних інструментів України — у музичному поході...

Композиторів, які писали для радіо, я почав залучати до співпраці з Державним оркестром народних інструментів України.

Коли я повернувся в оркестр народних інструментів, скористався зі свого досвіду, набутого на радіо. Записуватися на диски і на касети наш оркестр почав у 1985-му році, тоді з'явилася така можливість. Перший наш тираж розпродався миттєво, і повторний також. Тепер ці платівки унікальні, бо вінілових таких вже не буде.

Та програма складалася винятково з інструментальної музики. Ми ще записали великі платівки з Анатолієм Солов'яненком і Євгенією Мірошниченко. Для оркестрової програми, звісна річ, одбираються найкращі наші напрацьовані твори. Кожного року змінюється репертуар, змінюється й слухач, і тому треба добре зважити, що ліпше в певний час покласти на платівку. Були, звісна річ, у нас і деякі прохідні твори, це нормальне явище для кожного оркестру, але фіксували ми найпрезентаційніше.

Феномен Юрія Вінника

Першу велику вінілову грамплатівку ми записали в 1985 році, подолали певний «звуковий бар'єр», бо до «перестройки» нас не дуже шанував єдиний тоді в СРСР, нечувано гіперцентралізований виробник — Апрелєвський завод під Москвою. До того були лише записано окремі наші твори в збірних дисках. Стіна замовчування, яку було поставлено в брежнєвські часи, була «нєсокрушимой». А от оркестри російських інструментів продукувалися на окремих вінілових дисках необмежено — така була «конкуренція».

Нас чудово записав блискучий наш звукорежисер Юрій Вінник — прекрасний музикант, композитор і аранжувальник; найбільший в Україні професіонал, з яким усі прагнули писатися. Він весь час брав перші місця по СРСР за технічну досконалість звукозапису. Потім ми з ними випустили ще одну чудову велику платівку Георгія Агратіни.

Записуватися з Юрієм було дуже важко, бо він був надзвичайно вимогливий, не допускався й найдрібніших похибок — але це було й дуже престижно, коли на платівці було зазначено саме його прізвище. І в Москві його фонограми проходили дуже добре, бо не все, що тут у нас на Вкраїні писалося, пропускалося там їхніми художніми радами.

А записувалися ми тут де? В досконалому тонательє? Ні, в Будинку культури «Дніпро» Дарницького вагоноремонтного заводу (!) просто зі сцени. Робилося це на далекій околиці Києва винятково вночі, в той час, коли там поруч вже не ходили трамваї і не скреготали колесами, зате виникала інша біда — електрострум, який ішов з дротів на рейки, утворював іскри-розряди широкого електромагнітного спектру, численні, так звані, струми Фуко, які давали додаткові «фони наведення» на складну й чутливу апаратуру — от які «естетські» проблема тоді в нас, виявляється, були головними.

Починали ми там роботу з дев'ятої вечора з репетицій, коли трамваїв меншало, особливо 29-го сумнозвісного маршруту. А коли під ніч їх практично не ставало, починалися записи, і так тривало до п'ятої ранку, коли знову ті трамваї починали свій руйнівний для нас рух.

Якою майстерністю треба володіти режисерові, щоби створювати за таких умов досконалий запис?!.. А оркестрові? Скажемо прямо, коли музиканти змушені грати посеред ночі, то це їм снаги аж ніяк не додає. Лише втоми та знервованості. Ми буквально молилися, аби піднесеної небесної натхненної нашої, одвойованої у втоми миті, чистої, такої святої — там диявол не поніс якогось нічного технічно-ремонтного трамвая... Але справжні музиканти для того й створені, щоби переборювати всі катастрофічні обставини, які виникають на їхньому мистецькому шляху... З одинадцятої, з дванадцятої години спати хочеться, а з третьої ночі людина просто вмирає — і вже тут тобі й чай, і тут тобі й кава, і сила волі, і взаємовиручка...

Але ж у таких умовах на грамзапис працювали не лише ми, а всі колективи нашої республіки! Це красномовно засвідчує, яким робом чинився тиск на музичне життя України, за яких антипрофесійних обставин доводилося творити професійне мистецтво.

Я не здивуюся зараз, коли ми дізнаємося, що тоді існували таємні інструкції і розпорядження про те, щоби створювати усі можливі і мислимі перепони для нормального розвитку музичного нашого життя, особливо контролювався запис для тиражування і розповсюдження української музики на платівках. Позбавити всіх нормальних умов! Цю заповідь наших верховод ми на собі відчували щоденно протягом усього нашого існування аж до недавніх часів. Однак в українського народу протягом віків утворилася дуже специфічна протидія — утискам і гонінням він завжди протиставляє свою геніальність і винахідливість. Юрій Вінник, сидячи в навушниках, корегував численними важільцями майбутню фонограму так, аби в механістичному грамзаписі постали реальні, натуральні акустичні звучання. Цього зробити практично неможливо і в комфортних умовах праці. Однак увімкніть цю платівку, масово тиражовану радянським, геть недосконалим виробництвом, — і чудо станеться знову: ви почуєте реально і конкретно усі групи оркестрові, усі інструменти, а, головне, ви почуєте живе дихання виконавців і самої музики!

Це творив Юрій Вінник, він починав кожен свій запис здалеку, приходив до нас на концерти, на репетиції, буквально досліджував наші звучання, одслідковувавши особливо ті твори, які одбиралися на майбутній запис. Хотів адаптуватися повністю сам, щоби відчути весь наш звуковий колорит. І коли вже сідав за пульт, то цими «пропорціями» володів досконало, і передбачуваний ефект досягав завжди. Але якою ціною? В нього пульт був, скажімо, не з прецезійних. Тому він мав знати ще і його особливості, де, на якому режимі він покаже власні фокуси і які саме — адже йшлося про тонкощі. Однак Юрію Вінникові вдавалося зробити ще й більші чудеса. Він виставляв «картинку» і посміхався:

— Ось погляньте, під час усього запису я не торкнуся й важільця, отак все й пропишеться.

Оцього вже, напевне, ніхто, окрім нього, зробити не міг — дати цілковиту можливість диригентові керувати оркестром при записові, тобто втілювати тепер лише свої найтонші порухи душі, і оркестрові виявляти свої власні, найпотаємніші можливості. От він нарешті все вибудував і каже мені:

— Послухай, чи тебе вдовольняє таке загальне звучання? От тепер ти все роби сам, я нічого чіпати не буду. Ти тепер працюй, а я лише буду стерегти той клятий 29-й трамвай!

Міг він, правда й урвати запис, коли розпадався якийсь фрагмент або траплялися якісь несподіванки — це ж буває, він міг зупинити й зауважити:

— Ну, а тепер цей шматок ще раз.

І вже слідкував, щоби новий фрагмент був тотожнім за диханням до попереднього.

Запис одної платівки в нас тривав чотири виснажливі зміни. Чотири наші безсонні ночі. Ніхто в це не повірить, бо це мізерно мало для запису великого оркестру для великої платівки. Часто можна прочитати, що якийсь невеличкий

рок-ансамбль пише альбом рік, півтора, два... Сидять, наполегливо працюють, не поспішаючи. А ми це робили буквально одним подихом. І от зараз, записуючись вже на цифрові диски, ми користуємося тим досвідом, який нам дав тоді Юрій Вінник.

У Вінника не було ніяких приладів, які могли міряти акустичні властивості певних звучань. Він небезпідставно вважав, що найкращий прилад — це людське вухо, і покладався лише на нього, адже й слухач не буде перевіряти складні звукопоєднання за допомогою якогось приладу, він сприйматиме це по-людськи. Звичайно, треба перевіряти акустику зали приладами, однак Юрій Вінник, туди зайшовши, одразу міг би сказати, що тут слід зробити, щоби покращити звучання. Покласти на підлогу додатковий килим чи додати штор. Закордонні оркестри, коли їдуть на гастролі, попереду посилають групу акустиків з приладами, якими ті «продзвонюють» сцену і залу. Наприклад, наші слухачі, зайшовши до Жовтневого палацу, могли побачити там додаткові щити, перегородки, пристосунки різні, підібрані саме під звучання закордонного оркестру, аби покращити його природне звучання. Наш оркестр такої інженерної групи не має. На жодних гастролях, виступах чи записах нас таким не балувано — перед кожним концертом я йду до зали, переходжу з місця на місце, а оркестр в цей час грає певний еталонний твір, після чого в звучання певних інструментальних груп вносяться корективи для покращення загального звучання. Враховуючи наперед, яке воно буде, коли зала заповниться слухачами. Буває й так, що доводиться запроваджувати навіть підсилювачі, це коли трапляються надто «глухі» зали. На жаль, таких «глухих» зал більше, аніж добре акустичних. А крім того ми вміємо псувати те, що було хорошим ще до нас. Наприклад, була розкішна зала Оперного театру, але після ремонту все пропало. Коли реконструювали сцену, збільшували оркестрову яму, зірвали підлогу, бачать, а там бите скло, череп'я якесь.

— Боже, мотлох, сміття! — злякалися вони. — Це ще в 1909 році якісь ідіоти цього накидали. Ганьба! Викинути негайно.

І вичистили. І все докорінно змінилося не в кращий бік. Виявляється, ще в ті далекі часи якийсь тодішній «Юрій Вінник» розташував там такий своєрідний акустичний «демпфер», враховуючи особливості будівлі. Дуже часто можна побачити в церквах нагорі в нішах вмуровані розбиті глеки — це ще давні майстри користувалися такими акустичними «приладами», щоби побільшити природну реверберацію. Деякі «просвіщенні» попи наказували їх зацементувати, щоб не «псували» красу стін. І що? Звучання хору починало лящати.

Колись, виявляється, була така наука, яка дозволяла архітекторам додавати акустичної якості спорудам. У нас і зараз є такі фахівці — от коли будували Будинок технічної інформації, то там зробили залу-чашу, однак потім керівництво вирішило в ній розташувати книгосховище. Мені доводилося побувати в найкращих залах на теренах СРСР. От в Москві Велика зала консерваторії — взагалі унікальна. Або Санкт-Петербурзька філармонія потрясаюча; ну, це ж будувалося в ті часи, коли на електронне підсилення звуку сподіватися не доводилося. Або Одеська філармонія — колишня біржа, будувалася для того, аби маклерам там було зручніше працювати. А концертний дім на Контракто-

вій нашій площі, який мав колись найкращу в Європі акустику, і куди їхали всі найславетніші виконавці Європи, — то тепер там що? Тепер там — біржа, а не музика.

Доводилося нещодавно працювати на фестивалях по стадіонах — там підсилення, звичайно, але треба враховувати «чашу», де звук не реверберує, а просто повертається назад, і ці відлуння треба враховувати. Ну, це вже шоу, це вже не мистецтво, це більше видовище, аніж звучання. І тому на стадіонах здебільше використовують фонограми. За кордоном це робиться трохи інакше — там кожен виконавець має свій мікрофон, тоді все залежить від вправності звукорежисера, якому навіть за таких умов вдається досягти непоганих результатів. Це ми бачили на відкриттях Олімпіад, де цілі бригади звукотехніків по всіх кутках стадіону вирівнюють звучання для кожного сектора.

Останній запис нової платівки ми здійснили в 1990 році, але СРСР розпався, платівка не вийшла, а фонограму цю унікальну нам не повертають. А скільки ж праці ми в неї вклали... Навіщо ж вона їм? Бог зна, але однаково не віддають. Скільки ми намагань не докладали, аби будь-яким офіційним і «неофіційним» способом повернути нам назад наш робочий матеріал, відповідь однозначна: «Фонограму втрачено». Дивна річ, але за СРСР було таке правило, щоби за тутешнього звукозапису тут не робилося аніякої копії, такий був тоді суворий контроль за музикою «на місцях». Дозволялося лише змонтувати й одразу переслати до Москви готову роботу.

Не побоюся сказати, що робота з Юрієм Вінником створювала і зворотній ефект — після неї я багато чого зрозумів, і навіть в своїх аранжуваннях став трохи інакше поєднувати звучання груп. Сидячи за його робочим столом, дослухаючись динаміків, ти, нарешті, можеш побачити увесь оркестр, наче в дзеркалі. Виявляється, можна дещо змінити і створити інакший варіант звучань. Звісно, і на слухача в залі це справляло кращий ефект. Така робота тримає оркестр і диригента в колосальному тонусі. Як би ми не готувалися до запису (а ми готувалися ретельно), однак це зробити з нальоту не вдавалося. Ми досягали кращого результату лише зі звукорежисером.

Я вже мав величезний досвід такої роботи, коли перед цим працював на радіо з тамтешнім оркестром народних інструментів, і мусив передбачити «вихідний продукт», я корегував деякі звучання на репетиціях, щоби на записі у Вінника в мене було менше проблем. Концентрація уваги, настроювання психофізіологічних власних чинників, які починають працювати на записі трохи інакше, — все це мені було, слава Богу, знайоме. В той час, як інші диригенти дуже важко пристосовуються до цієї справи, не знають, як в такій ситуації перш за все налаштувати оркестр і себе самого, я, маючи досвід роботи на радіо, робив це швидко і якісно. Бо якщо це робити повільно, то тут надто починає втомлюватися оркестр, втомлює не так сама гра, як повтори, одноманітність зусиль і велика зосередженість. Напруга величезна, коли ти не маєш права зробити зайвого руху, навіть стільцем рипнути чи ногу пересунути під ним, лишній раз дихнути тобі заборонено, — бо ти скутий мікрофоном, який перед тобою, який контролює все зайве в тобі, а через таку скутість часом музикант не може й зіграти так, як він хоче. От на цьому цілий комічний номер

побудовано, як людина враз міняється перед мікрофоном, — славнозвісні «Кролики, це не лише цінне хутро...». І це правда. Іноді навіть професійні диктори, які вже мають тридцять років стажу, не можуть почати передачу, просто привітатися до радіослухачів. І тоді такий суперпрофесіонал олівцем на папірчині пише найпростішу фразу: «Добрий день».

Але й маючи власний попередній досвід роботи на радіо, однаково в мене виникали проблеми, які без Юрія Вінника вирішити було би тяжко. Річ у тім, що мій попередній радіооркестр, по-перше, був набагато менший за складом, а, по-друге, він писався ж постійно і мав стійкі навички до цієї специфічної справи. А Державний оркестр записувався надто рідко, то й це робити йму було важче. Отут нас виручав Юрій Вінник, який бездоганно відчував наші можливості й одразу їх пристосував до запису, хоча з подібним за інструментальним складом оркестром йому до цього працювати не доводилося.

Зараз ми пишемося без нього. Запис на цифрові носії, звісна річ, має свої переваги, це ж новітня техніка. Той велетенський досвід, що ми набули у співпраці з Юрієм Вінником, слугує нам і тут.

Зберігати вічно

Народ живе і буде жити довіку. А от чи житиме разом з ним фольклор? Адже село жило повноцінно, і віками відбувалося невпинне самовідтворення народного мистецтва. Однак ми ж сьогодні бачимо, що зроблено з селом: воно фактично пропадає. Старіє швидко, молодь відходить, нищаться традиції, ну і фольклор уповільнює свій розвиток. І от зараз розвиток народного мистецтва щораз дужче лягає на плечі митців-професіоналів.

Як вони можуть допомогти йому не вимирати? Яке мусить бути підпертя від них для народної музичної культури? Це має бути не так теоретичне підґрунтя, як практичне. Якщо композитор опрацьовує фольклор, він його таким чином розвиває і зберігає. В нашому оркестрі багато такої музики є. І хоч це вже не справжня автентика, однак ця музика має всі риси й ознаки народного музикування.

В переліку моїх праць про це є велика кількість розвідок, і про різні оркестрові групи в оркестрі, про їхню взаємодію в музиці. Бо коли ще створювався наш нинішній Національний оркестр, дуже був цінний досвід, поетапний, власне самого створювання. Той шлях спроб, де, як не дивно, було дуже мало помилок, мною досліджений і зафіксований. Оті кроки од новостворених теорій до негайного їхнього втілення — все це до дрібочки аналізувалося і поставало на папері. Як його організувати і як, головне, з ним працювати диригентові.

От, наприклад, хтось захоче навчитися грати на гітарі. Одкриває відповідного посібника-самонавчителя, а там перший музичний твір: «Во полє берьозонька стояла», щоб її першу в житті одним пальцем на одній струні зіграть. Легка для засвоєння річ, але б краще було, аби там стояв «Цвіте терен», скажімо. Дивно, адже гітара не є російським народним інструментом, але «чомусь» в посібнику переважна кількість вправ побудована саме на їхніх народних піснях. Однак треба, щоби в Україні до всіх програм для початкового шкільного навчання, середнього й вищого, — по усіх інструментах, народних і класичних, було підібрано програми з українських народних пісень, а також твори класичних і сучасних наших композиторів. А цього рідного, властиво нашого музичного матеріалу напрацьовано вже стільки, що вистачить і на сотні таких підручників.

Так от, початковий матеріал мусить бути саме на фольклорній основі, і цей принцип — найкращий спосіб збереження народної творчості. Щоб вона входила у кров і плоть майбутніх професіоналів, аби ті, зростаючи далі, творили саме на цих засадах. Та якщо подумати, то всі велети світової музики проростали саме з цього коріння, а їхня творчість пізніше ставала всесвітньою класикою.

Це тепер на Землі глобальна проблема: як залучити молодь саме до свого рідного мистецтва, до народного інструментарію. Ми бачимо на своїх прикладах і на сусідніх, що багато вже загублено, багато вже знищено. Чи можна назвати прогресом оцю суцільну технологізацію побуту, культури, музики? Це ж загибель для душі. То який же це прогрес, що ж тоді зростає, коли регресує найголовніша людська ознака?

Аби підперти її, то треба її плекати щосили у наших наймолодшеньких. Колись духовність успадковувалася од батьків, особливо в сільській місцевості. Ще коли не було засобів масової інформації, саме духовність пов'язувала кожну людину з усім оточуючим світом у буквальному й переносному сенсі. Велетенська сила мандрівних артистів — скоморохів, кобзарів, лірників, бурсаків, циган, дяків, вертепників, — себто переважно — му-зи-кан-тів, — переносили нашою країною найважливішу інформацію про історичні події, досягнення і втрати мистецькі чи суспільно-політичні. Це була надзвичайно могутня культура, яка циркулювала по Україні. Час від часу вона була категорично заборонена усіма тутешніми владами. В кожному селі, в кожному місті усі мешканці дуже любили народну пісню й музику, хотіли чути найновіші зразки з інших регіонів і охоче надавали притулок мандрівним митцям; і тому оці нескінченні, переважно напівлегальні, гастролі не могли припинитися ніколи.

Календарний цикл мав через день якесь важливе свято, що в основу клало переважно пісенний ритуал. Це була велетенська школа життя, де були й початківці, і учні, і студенти, і «науковці», і вчителі, і «академіки». Хоча в буденній діяльності це могли бути найнепомітніші люди, навіть би й сліпці-жебраки... Але ця невичерпна сила циркулювала Україною як єдина її животворна кров, що надавала снаги всім її мешканцям.

Оце була виховна сила, оце була освіта. Яку почали надто активно винищувати царські жандарми, а достріляли більшовички.

Діти, молодь — ось головна надія у будь-якій справі, особливо музичній. Але ж це має бути й політика нашої держави, бо не може все триматися лише на ентузіазмі. Наприклад, світового масштабу конкурс юних виконавців імені Горовиця, який показав усьому світові багатогранні таланти наших прекрасних дітей, наших вчителів, — а не стало його головного натхненника, геніального композитора Івана Карабиця, і що? Одразу конкурс занепав, кількість учасників різко скоротилася, розголос у засобах масової інформації зменшився. Отак. А хто має таке вселенське діяння підперти? Воно не вимагає великих коштів, особливо, якщо має всесвітній розголос. Хто?..

Якщо політика держави одвернута від своїх дітей, то яке майбутнє чекає, власне, і на цю державу? Яка її перспектива? Якщо вона вже дожилася до пріоритетного тотального запровадження в школах... футболу! Після чого Україна зійшла зі світової футбольної арени. То може би вже пора перейти і на інші пріоритети?

Звісна річ, дитині багато чого потрібно різноманітного. От запроваджується з першого класу вивчення кількох одразу іноземних мов. Це чудово, що Міністерство освіти спромоглося таке сподвигнути. Але де ж головна, мистецька мова, тобто де музична освіта, музичне виховання — ритміка, співи, основи нотної грамоти? Адже музика є найідеальнішим із мистецтв, найуніверсальнішим засобом розвитку душі. Чому саме цього нема? Або якщо є, то в надто мізерній кількості?

Зараз у школах запроваджують нові дисципліни — балеологію і екологію, але це будуть порожні науки, якщо у наших дітей буде хворою душа і забруднюватиметься дух. Ми так активно почали піклуватися про оточуюче середовище, створено всесвітнє рушення «Грінпіс», однак ніяк не постає і в дрібнюсіньких масштабах захист середовища внутрішнього. І ті всі додаткові найдосконаліші навчальні програми чого будуть варті, якщо не буде однієї найпростішої й найнеобхіднішої?

От погляньмо на забезпечені країни ЄС із чудовою охороною здоров'я і екологією. Однак вони не захистилися од духовної ерозії ніяк, бо на це ж не звертали ніякої уваги. Прогавили одне-два покоління, і квит. А тепер гатять несусвітенні гроші, аби відновити те, своє, зраджене й одкинуте тоді, в епоху втілення матеріальних великих ідей. Які, до речі, вдалося блискуче реалізувати. І там тепер повсюди створюються по школах різні оркестри, будь-які. Схаменулися, однак відновити найпростіші, власні, народні, чомусь не вдається аніяк. Та які там оркестри — вже й поодиноких виконавців не стало, навіть окремі їхні інструменти перевелися.

В Україні ще легше знайти дитину, яка би хотіла вивчати цю справу, хотіла стати народним музикантом. Тому треба поспішати, треба створити програму для дитсадків, для дошкільних навчальних закладів, аби створювати там дитячі ансамблики для гри на пищиках, на бубенцях, дудочках. В нас про це немає теоретичних розробок і практичних напрацювань. Чомусь ми вважаємо, що дітей треба залучати до високого класичного мистецтва, проминувши стадію народного. І проминаємо ту фазу, де воно, те високе, закладається, з чого воно, власне, може проростати в душу. Чому наші педагогічні університети

інститути, училища не переймаються оцією проблемою: розвитком музичної початкової фази духовності наших дітей? Адже чимало є ентузіастів, які давно вже створюють дитячі ансамблі, оркестрики. Вони просто вражають своєю результативністю, про цих провідників впровадження народної музики у виховання дитини навіть колись були фільми й телепередачі, багато хто це робить самотужки, але ж вони одні не здатні забезпечити, охопити всіх дітей, які до них просяться.

От в Києві, на Оболоні, створено цілий такий осередок, яким керує видатний професіонал Анатолій Ілліч Шпаков. Цей чоловік вчить не лише грати на найпростіших інструментах, він навчає дітей ще й майструвати їх, і в нього велетенська колекція таких саморобок. Якби цей досвід створення власних дитячих музичних інструментів зафіксувати в якійсь брошурці — яка б це підпора була цьому чоловікові! Його учні часто гастролюють за кордоном, і там слухачі й музикознавці дивуються, які значні й швидкі наслідки дає принцип «самовідтворюваного» ансамблевого музичного виховання. Цей невтомний лицар музичних битв викладав раніше в музичній школі гітару, але швидко осягнув, що всіх своїх розрізнених учнів краще об'єднувати за допомогою іншої, найпростішої ідеї, тоді й основний інструмент засвоїться краще. Дивовижно, але багато його випускників приходять до нього і допомагають безкоштовно «няньчити» найменшеньких музикантів, тобто ця система є дуже простою і продуктивною, коли кількість вихованців і вихователів, а також і музичних інструментів зростає пропорційно. Але Анатолій Ілліч уже пенсійного віку людина, чи надовго його ще вистачить? Він великий практик своєї справи, він — не теоретик. Хто намагався зафіксувати його багатющий досвід, щоби потім використати в методичних програмах? Поруч на Оболоні є ще велика структура при Будинку дитячої творчості — народно-естрадне об'єднання «Лад», яке існує досить довго, і хто досліджує цей феномен? Хто досліджує інші такі прекрасні вияви, яких по Україні багато? Але ж необхідно таку просту, легку, надзвичайно популярну серед дітей ідею усвідомити теоретично, опрацювати науково і запровадити методично на набагато ширший загал.

В дитячих садках впроваджуються танці, співи під фортепіано, під баян. Ця методика була кимось створена і розповсюджена по всій країні. Різниться вона від ансамблевої лише тим, що діти в цій системі засвоюють пісеньки й танці під супровід — а не створюють його, це супровід, бодай простенький, самі. Один такий підручник про ансамблевий спосіб музичного навчання міг би кардинально змінити ситуацію боротьби з бездуховністю серед підростаючого покоління. Якщо держава в цьому зацікавлена по-справжньому, а не лише на рівні нескінченно проголошуваних гасел і закликів.

Мусить бути система музичного виховання юних українців. А системи немає.

Ми згадували вже про сопілку. Це народний інструмент, на якому найлегше створити базис подальшого навчання дитини. Дуже легко, і не треба вгадувати чогось надто оригінального, екзотичного чи й компромісного. Що сопілка дає? По-перше, на ній найлегше навчитися грати, увійти в культуру українського мелосу, в дійство це велетенське, осягнути його і себе в нім; а вже потім можна

додавати простенькі ударні інструменти, сполучати їх із простенькими дитячими забавами, іграми. Це колись був такий жарт: хочеш зіпсувати життя якійсь сім'ї — подаруй дитині барабан. Справді, кожне маля надто схильне до всього музикального — пищиків, свистульок, брязкалець.

Не секрет же для нас, що для розвитку немовляти надзвичайно важливі оці торохтілочки, брязкальця. Це ж не жарт, перша активність розумова в людської істоти пов'язана саме з найпершими кроками у музику. Що і є підтвердженням *найпростішого факту: музика розвиває найкраще.* Навіть геть нетямущеньких іще малят.

То що ж казати про старшеньких? Про дорослих? Думка проста: не може існувати в повноцінному суспільстві музично неграмотних громадян. І от сопілочка — це найлегша, але й найнеобхідніша така грамотність. І якщо комусь заманеться більшої, то од сопілочки легко перейти до будь-якого іншого складнішого інструмента.

Я знаю ентузіастів, які вже запровадили у своїх осередках освіти суцільну сопілкову грамотність, коли весь колектив легко перетворюється й на суцільний сопілковий «ансамбль». В загальноосвітніх школах! Потім уже охочі можуть додати собі до цієї початкової освіти зозульок, купивши їх на базарі, свирільок можуть додати. Піднімати, розвивати дитину й суспільство на базі такого інструментарію! В музичній школі маленька дитина може засвоювати сопілочку-приму, старшенька — грати на альті, або на тенорі, а дорослiша — на басовій сопілці, відповідно й ускладнюючи репертуар, і це вже цілий ансамбль вона в навчанні проходить. Коли учень опановує не лише сольний інструмент, а цілу групу їх, це вже опановується оркестрове, комлексне загальне звучання. Дитина оволодіває власним міні-оркестром. Якщо ми оглянемо історію світової культури, то легко переконаємося, що саме ці інструменти є в ній первісними. Найпершими! Далека історія наша ніби підказує той найпростіший шлях: якщо кроманьйонці це могли, то чому ж ми не здатні стати на нього?

Якщо буде бажання, то можна свою музичну освіту на духових розвивати і ускладнювати, адже після сопілочок там є цілі підкласи їх: свиріль, зозульки, волинка-коза, ріг, козацька труба, козацька сурма, трембіта. А далі — цілі шереги класичних духових, велетенське розмаїття інструментів, і до кожного з них, складних, стартовим інструментом може бути простісінька сопілочка.

В Полтавській області є ансамбль «Куманці». Цей традиційний посуд, якщо в ньому створити додаткові отвори, можна перетворити в музичний інструмент; дмухаючи в нього, можна отримати дивовижні звуки. Найтрадиційніший атрибут побуту несподівано й легко стає цікавим новітнім народним музичним інструментом!

Фольклор весь час утворюється, відтворюється в невпинному пошукові. Для творчості, для втілення своєї фантазії, дитина має також вчитися користуватися «підручним» матеріалом. Непогано би розробити бодай брошурку про виготовлення найпростіших музичних інструментів, починаючи від пищиків, сопілочок, ударних простих інструментів. От у сушений гарбузик-резонатор встромляється пищик і виходить доволі потужна «сурма». Якщо вигадали його в народі, то він є узаконений народний інструмент, хоча й не має надто широ-

кого використання. Дуже цікавий інструмент, який гучно тьохкає, — береста, трава. Але нині цивілізація дуже зручно створила для цього поліетиленову плівку, цілі підкласи її, які пречудово звучать.

Зараз, між іншим, постають з них підкласи мембранних духових — хто не чув надпотужні звуки з рурок — улюбленого «музінструменту» футбольних фанатів? Ось-ось поруч вже лежить ідея перетворити цей «клаксон» на чудовий ладовий «народний» інструмент! Пригадаємо, коли цивілізація створила цигарковий папір для куріння, одразу ж постав найпопулярніший у світі і найдоступніший музінструмент, також поперечно-мембранний — папірчинка така прикладалася до гребінця і той враз перетворювався на «духовий» інструмент. Кожен міг, не маючи аніякої освіти, одразу на такому інструменті грати. Були навіть видатні фахівці цієї справи. А пригадаємо гру на дворучній пилці, по якій, згинаючи її, водили смичком і видобували вишукані, «космічні» звуки. Досконалі, різноманітні, по повній «мензурі»! В деяких музичних оркестрових програмах це були сольні номери, і дуже вдалі. Можливо треба створити й брошурку про різні музичні саморобки, «енциклопедію» про музичні оригінальні цікавинки, аби розширити клас народного інструментарію, а головне, для омузичування нашої дійсності в усіх можливих напрямках.

Дитину принципово треба зацікавити музикою, і навіть не музикою, а творчістю, до якої найлегшим кроком є таки народна музика. Дитина, яка грає на найпростіших інструментиках, — вона вже творить. Одне діло просто собі слухати, навіть би й найскладнішу світову музику, увімкнувши програвача, споживати, скажімо, чужу духовну діяльність, а інше — зіграти бодай і найпростішеньку мелодійку, але зробити це самотужки — то це однаково ціле звершення, в цьому є величне творення, здвиг людського духу. Перший крок завжди найважчий, то чому би не полегшити його за допомогою давніх народних засобів?

Які ще, окрім сопілки, є найперші інструменти в історії людства, у світовій історії культури? Ударні.

У США створено цілу програму для «тяжких» підлітків за допомогою гри на... діжках. Так-так, залізних, які є обов'язковим атрибутом трущобного існування, в яких палять вогонь, печуть якусь поживу. Їх, металевих, є багато різновидів, і от якщо таку посудину перекинути догори і вдарити ломакою (чи зілізним прутом), то вийде доволі потужний звук. І от цей іржавий атрибут цивілізації перетворено на популярний «народний» інструмент. Тепер там скрізь по США створюються ансамблі на 20, 30, 50 чоловік, завдаючи по діжках паліччям, вони відтворюють узлагоджені музичні візерунки. Постають цілі концертні програми з того, конкурси, фестивалі. Тобто з'єдналася первісна «тамтамова» культура з найсучаснішою урбаністичною, яка дає можливість духовного життя й найвіддаленішим від «духовного виробництва» верствам населення.

Духові і ударні! Змалечку, як юна наша всеземна культура саме з них підіймалася, так і мала дитина, — кожна! — має пройти цей шлях. І вже вийти потім на якесь своє складніше зацікавлення, якщо, звісна річ, захоче: чи то інший духовий, складніший, чи то бандура, чи то цимбали, чи то вже й скрипка.

Це ж яка кривда, яка несправедливість: ми зараз не можемо уявити собі нормальну людину, яка б не могла читати й писати, але легко допускаємося думки, що вона може бути музично неграмотна!

Хоча простіше би було навпаки — бо музична грамотність була первинною.

І мусить бути, починаючи з перших кроків дитини, починаючи з іще дошкільного віку. Вона має передувати грамотності писемній, це ж природно. Ну, принаймні, футбольній!..

Але для цього потрібні воля і бажання суспільства й держави, якщо вони по-справжньому зацікавлені у своєму самовідтворенні.



Бербениця. XIX ст.

Дуже велика популярність зараз на ударні інструменти, це для джазу, для року — основа. В навіть невеликих гуртах може тепер бути по два, по три й більше ударників. Отже, треба зараз створити спеціальний курс у музичних навчальних закладах по розширеному вивченню українських народних ударних інструментів, а їх, до речі, чимало. Тут таке розмаїття! Адже в троїстих музиках в цій ролі дуже ефективно і різноманітно використовуються й струнні, лише грають на них не смичком, а патичком.

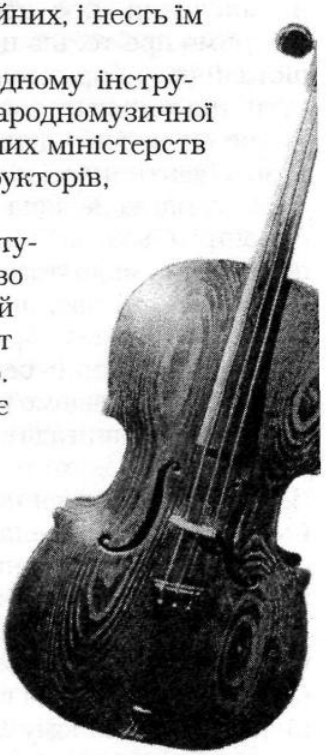
Бубни, бухала, дзвоники, рублі, тарілки, сушені гарбузи із квасолею усередині, брязкальця, бугаї, бербениці, басолі, козобаси — і все інше, що може використовуватися в цій іпостасі, — саморобні з глечиків, макітерок, казанів, обтягнутих шкірою. (До речі, тулумбаси й литаври — це і є великі казани, з напнутою на них мембраною. Вони грають і в найвишуканіших симфонічних оркестрах). Це ще раз нагадує нам, що найскладніші здобутки людського духу проростають із найпростіших речей, які оточували людину в побуті, не кажучи вже про безліч усталених народних ударних. Усе це... не розвивається в системі нашої музичної освіти. А могло би дуже легко розвиватися, бо це найпростіший поштовх для підлітків до першого кроку в музиці. Це ж може бути, між іншим, не просто забавка, а дуже цікава початкова освіта. Отже можна легко, розвинувши цю, модну серед молоді, ударну структуру, поповнити лави дітей, заохочених до народного інструментарію через розвинуті, розмаїті підкласи народних ударних інструментів. Якщо, наприклад, дитина опановує їх і опановує в процесі басолю, то їй потім значно легше засвоїти й гру смичком на ній; не важко, скажімо, продовжити навчан-

ня на контрабасі. Або перейти на цимбали, які є, по суті, ударним інструментом.

Зараз батьки всі зі шкіри пнуться, аби придбати для дитини комп'ютер. І от, здобувши його, престижного, дитині вже не до музики, вона поринає в нескінченний вир різноманітних ігор. Дуже великий там є підклас музичних розваг, є від простеньких програм до професійних, і несть їм числа.

Чи існує там бодай хоча б одна, базована на народному інструментарії? Чи розроблено програми, пристосовані до народномузичної освіти? Чи розробляються такі програми в надрах наших міністерств освіти та культури, де сидять армії методистів, інструкторів, референтів, полчища науковців?

В Японії, найкомп'ютеризованішій країні світу, абітурієнт, вступаючи у вуз, бодай і технічний, має обов'язково проспівати кілька своїх народних пісень. Професор, який приймає іспити, може почати якусь пісню, а абітурієнт має її продовжити. Їх він мусить знати не менше ніж сто. Не всі він має засвідчити, а вибірково, які забажає професор. Потім вже викладач починає опит з фахової програми. Отже, знання народної творчості — обов'язкове для вступника в японський університет.



Басоля триструнна гуцульська.

От, наприклад, у нас — при вступі обов'язкова програма з української літератури, з української історії. Але ж народна пісня на кілька тисяч років старша за літературу. Вона давніша й за... історію. Писемну, звісна річ. Японці — правильно роблять, що обов'язково екзаменують зі своєї пісні. А в нас — цього нема. Фольклор, що входить до програм з літератури, екзаменується теоретично, як сума певних знань, а не практично, — як уміння, скажімо, співати...

В пісні закладено всю історію народу. Недаремно ж Конфуцій колись, ще за кілька століть до нашої ери, сказав: «Якщо ти хочеш пізнати, як живе народ, — вивчи його пісні».

В пісні закладено все. Не просто історичні події, — все, чим жив і живе народ: обряди, ритуали, звичаї, тобто те, що формує усе інше, похідне реальне буття. Зараз вчені хапаються за голову, бо, виявилося, що в піснях збереглася така давнина, яка лише починає поставати з археології, і ті слова пісень, які здавалися просто казково-фантастичними, насправді виявилися реальними.

Коли наші футболісти приїздять в чужу країну і виходять на поле, то перед тим, як їм розпочинати гру, перед нею — підводиться весь стадіон. Він підводиться і співає пісню — національний свій гімн. Яка могутня воля концентрується для перемоги!.. І з яким підйомом грає тоді команда-господар; і як важко доводиться грати гостям проти них. А коли ті приїдуть до нас — чи

заспіває наш стадіон свій гімн? Чи зустріне їх наш стадіон своєю піснею? То ми, виходить, в переважній більшості почуваємося на своїй землі гірше, ніж би й ми навіть тут були емігрантами?

Маючи колосальну національну музичну культуру, ми не маємо зараз ніякої консолідації, яку може ця велетенська сила створити. Ми говоримо про державне мислення, про необхідність розвитку духовності, про... але ніколи не говоримо про те, що це найлегше зробити за допомогою народної музики. От шотландці, наприклад, консолідуються навколо волинки, та її взагалі ледве чути, цю тоненьку сопілочку, але вона скрізь, всюди, і чим вона тихіша, тим дужче відлунює в душі кожного патріота. Вона — це заклик до свободи і духовної ідентичності цілого народу!

Чому наша Західна Україна набагато свідоміша й патріотичніша, аніж інші регіони? І волелюбніша? Там до цих пір усі народні інструменти широко побутують, мало того — вони нормально і постійно функціонують в бутті народу. В той час, як в усій іншій Україні забули вже, що таке, наприклад, козацька сурма. Скоро єдиним народнопісенним явищем тут лишиться хорланка, колгоспний рецидив, який постав на місці історичного хору-вулиці, хору-кутка, бо відомо ж, що «святе місце порожнє не буває».

Тут треба пригадати Лесю Українку, образ, який вона нам лишила — того Лукаша слабкодухого, який чудово грав на сопілці, але рідко до неї звертався. Він не здогадувався навіть, що душа його — в сопілці, і тому все життя його йшло навсупокір власній долі. Власне, він тому й гине. Бо він володіє надзвичайним духовним потенціалом, який зачаровує навіть Мавку, але робить все можливе, аби його зректися, здихатися, — і тому приречений на повільне (символічне!) замерзання. Ну, скільки б, здавалося, тої сопілки? Порівняно, наприклад, із комп'ютером? Але саме в ній може вповні самовиразитися і самоусвідомитися, і самоудосконалитися людська душа, а не в набагато технічно досконалішому сіді-плеєрі.

На мою думку, в сопілках заховано емоційний код, душевна правда для кожного українця. Скільки різних чудес криється саме в чарівній сопілці! Ми в казках маємо такі красномовні приклади-натяки, де на місці нечесно убитої красуні (чи брата...) проростає калина, і сопілка, вирізана з неї, оповідає людям правду. Який красномовний образ! Красномовний в буквальному сенсі цього слова. Уже, здавалося, все загинуло, сплюндровано — і раптом всі чують правду, яку од загалу, здавалося б, закопано в землю. Чують істину через музику! Через сопілку...

Зробити сопілку з калини... Це — не нафантазований поетичний образ, це українська дійсність. Символ неподоланної правди і справедливості.

У нас прадавні образи набули конкретного значення. В епоху чорнобильську, виявляється, найрадикальнішим засобом виведення усього спектру радіоактивних мікроелементів з людського організму, є калина, особливо настоянка з неї на самогоні. Це підтвердять фахівці, які в радіаційних центрах контролюють виведення цих елементів. Дивовижне ще й інше: навіть якщо калина й містить в собі трохи радаційного забруднення, то ця рослина, яка є найпершим поетичним символом України, однаково виводить з людини

набагато більше радіонуклідів, ніж є в ній. Ефект подолання вселенського зла все одно дієвий. Рятує українців у цьому техногенному світі улюблена червона калина...

А ти запитай в українця, а чи він часто їсть пироги з калиною або вареники з калини? Чи кладе її в узвар? Наш народ це все вживав у великій кількості, хоча тоді ще ніякої радіації не було — наче знав наперед, наче накопичував запас протидії наперед. Нам готував, давав підґрунтя. Зараз доведено, що народна медицина, народні засоби ефективніші, аніж штучні. Це ж не жарти, не фантазування, можливо саме тому зараз спостерігається поворот до давніх рецептів, до колишньої народної кулінарії. Однак чомусь не надто масово люди навертаються до свого культурного спадку, передковічних творчих джерел. Саме вони зазнають тиску, на них сконцентровані узгоджені удари. Нас зараз активно розкультурюють, наш ринок мистецький перепродано за кордон. Ми вже знаходимо шляхи, як цьому протидіяти, тепер треба надати можливість цим методикам, цим заходам запрацювати в суспільстві.

Ті, хто має їх запроваджувати в життя на державному рівні, саме вони й перешкоджають. Може, це робиться для того, аби всіх нас «глобалізувати» й зробити виробничим додатком для сировинної бази «сильних світу цього». Вже підраховано, що нас для цього на рідній землі має лишитися вісімнадцять мільйонів, — тих, хто буде лише видобувати, і тих, хто це все буде звідси вивозити. Різкий демографічний спад в Україні тому підтвердження.

Наш народний пісенно-музичний комплекс — могутній, він піднімав тисячоліттями український народ до краси, до честі і моралі. Тим-то наші люди дуже гарні, особливо жінки — вони у світі найгарніші, певно тому, що вони співали більше, аніж ми, чоловіки. Це не жарти, лікарі вагітним жінкам просто радять співати красиві, гармонійні і приємні пісні, щоби майбутня їхня дитинка в лоні краще розвивалася. Ми зобов'язані самостійно, власноручно відтворювати музику, аби невпинно покращуватись. І не треба нарікати, що нам цього хтось не дає, хтось заважає — ми самі дуже часто за холодну воду не беремося. Не робимо, не працюємо і самі собі заважаємо.

Я знаю чимало таких молодих українців, які в «пошуках себе» вивчили індійську мову, аби краще засвоювати йогу, буддизм, і, зрештою, мантри. Багато хто з нашого брата зараз активно шукають себе на теренах японської, китайської, тибетської культури. Звісна річ, вони там знайдуть все, що завгодно, окрім себе. Це на тих теренах себе легко знаходять китайці, японці й індуси. Ми, маючи свою дуже розвинену культуру, себе в ній не шукаємо. Справжнім шоком було для декого довідатися, що індійська культура походить з берегів Північного Причорномор'я, тобто з наших географічних широт, звідкіля в Індію примандрували колись висококультурні племена. Індуси цей факт визнають, а ми ще ні, ми ще сперечаємося. З ким? Та поміж собою. Ну, як же це, мовляв, так? Щоб звідси, та аж у Індію... Чи наша природна скромність заважає нам повірити у самих себе? Нам через цю властивість легше повірити у що завгодно інше. Ми самі в себе не віримо, не віримо у власні здобутки, якщо ми звертаємось до інших культур. Саме зараз видано дві книги про Кам'яну Могилу біля Мелітополя, де знайдено найстаріші письмена. І не лише в Україні,

а на Землі. Ми це маємо.Але не пропагуємо, не надто розголошуємо такі знахідні археологічні, можливо, нам незручно, що інші народи, які цього не мають, будуть з того комплексувати... Аж ніяк. Вони мають власні культурні пріоритети.

В Києві в музеї археології зберігається і найстаріший в історії людства музичний інструмент — «ксилофон», зроблений з кісток мамонта. Чи можна після того сумніватися, що ми володіємо пріоритетами у світовій музиці? Це нам органічно притаманно в більшій мірі, ніж будь-якому іншому народові, чому ж ми не ставимо саме музику в основу нашого духовного зростання, в основу освіти? Бодай дошкільної, це ж так просто, зробити всі ігри для наших малят на народній дитячій музиці. Запитайте наших мам, які вони знають колискові, і що ви почуєте? Або запитайте їх, які пісні вони співають, носячи у своєму лоні майбутнє життя, яким мелосом вони його до цього життя закликають? Є дуже багато чудових іноземних пісень, які зараз в усіх на вустах, єдиний недолік у них, що вони не свої.

Зараз, слава Богу, створено багатопрофільний науково-дослідний інститут української музики, іменований Національним оркестром народних інструментів. Він ретельно вивчає саме найрідніші для нас звукові структури, він створює їх, він їх відтворює. Вони були би втрачені, якби оркестр не почав піднімати, вдосконалювати, поєднувати органічно ці звучання в масштабних епічних суголоссях. То ж не дивно, що в часи комуністичного суспільного кошмару оця, здавалося, слабенька козацька сурма «Запорізького маршу звучала в душі кожної людини, своїми обертонами допомагаючи не зневіритися. Наші вороги розуміють, що в нас є найголовніше, з чим вони найактивніше борються. Вони — знають. А ми, цим найголовнішим володіючи, не можемо ніяк усвідомити, що цим можна скористатися найлегше, найдоцільніше, спроектувавши наш неповторний мелос на всі інші ланки наших діянь. Ну, нам же Леся Українка говорила про це у «Лісовій пісні». Вона нас закликала: не будьте такі, як Лукаш, вашу душу, силу, вашу любов допоможе зберегти сопілка. Це ваш дороговказ, підтримка в пошуках щасливої долі.

Оркестр народних інструментів поставав дуже тяжко, довго — влада робила усе, аби його не було. Вже такі оркестри створилися по всіх республіках: а українцям, наймузикальнішій нації — не дозволяли. Це тому, що в нас є найбільший народний інструментарій, тобто оригінальних інструментів своїх ми маємо більше, аніж би вони усі разом узяті, — 59 (!). Ну, а скільки підкласів у них і різновидів, то це вже не підрахуєш. Тому комуняцькі верховоди боялися піднесення народного духу, піднесення людської гідності, розуміння свого призначення на Землі. Імперії треба було, аби Україна була сировинною базою для поповнення своїх культурних ресурсів. Звісна річ, Російська імперія розуміла: якщо Україна стане на той рівень, яким вона володіє апріорі, то швидко піде вгору, і тоді її балалайкою не підманиш.

Наш оркестр ставав важелем, який мав перекинути назад, повернути до природного стану схибнутий світ. Не одразу, а потрошку, поволі він це робить, бо він тут один, а таких в Україні треба багато.

Зараз з'явилася реклама цигарок, яка тонко «в'їздить» в нашу ментальність: на плакаті зображено кілька хлопців, вони несуть гітари, а в одного — бандура, і підпис: «Будь особливим!» Якби такі ж плакати рекламували нам наш менталітет, а не цигарки...

Піар, звісна річ, потрібен і нам. Рівень визнання — який він має бути для оркестру? Що ми робимо для того, аби він зростав? Адже ми самі створюємо піар для нашої української народної інструментальної музики. Не дивлячись на те, що чужа попса забиває свідомість нещадно, мало того, «приїзний» шоу-бізнес підтримується певними структурами, державними і недержавними, і бізнесом (лише яких держав?). І ми намагаємося в навалі, в океані цього безглуздя бути отим Гольфстрімом, який би зігрівав нашу охолоджену дійсність. Давав тепло людській душі, бо інакше вона би пропала вже давно без духовної підпори. Наша музика інструментальна не супроводжується словами, але всі необхідні слова мають поставати в душі, вона їх пробуджує.



Бандура роботи О. Корнієвського. 20-ті рр. XX ст.

Комуністичні вожді також постійно дбали про музику, і комуністична ідеологія піднімалася саме на ній. Піар цей створювався дуже хитро: бралися найпопулярніші теми в народі, наймодніші оперні і опереточні, і на них накладалися інші, комуняцько-пропогандивні тексти. Усі радянські гімни і марші — взяті із популярних європейських шлягерів. Звісна річ, своїх таких вони ж сотворити не могли, тому дуже вдало мімікрували. Згодом «першоджерела» марксизму ці позабувалися, а лишився лише результат, досягнутий завдяки плагіатові. На музиці ця темна сила підіймалася, через музику вона опановувала масами, які залюбки горлали ті антилюдські гасла й ними зомбувалися!

Не дивно, що імперські композитори творили за цим злодійським принципом, наприклад, суперпопулярна пісенька Дем'яна Бєдного (справжнє прізвище — Придворов) «Как радная мєня мать праважала», яка агітувала люд служити в новостворенній Червоній Армії, написана на мотив нашої української пісні, яка свого часу збиткувалася з цариці Єлизавети, що одружилася з нашим-таки землячком Розумовським «Ой, що ж то за шум учинився», і стала надзвичайно популярною в російському народі. Саме на ній і піднявся цей імперський поет, так, що він навіть мав власну квартиру в... Кремлі (!). От що значить: Придворов. Такий «співець імперії», як Дунаєвський, «опрацював» безліч популярних джазових тем з радіоприймача. Для своєї соціалістично-реалістичної антикультури він обирав енергетичні музичні теми, які здатні були проектуватися на всенародний загал, і цей ентузіазм крадений вершив «вєлікіє дєла».

Більшовицькі вожді усіма способами плекали «найздібніших» композиторів, нагороджували їх щедро.

Комуністи намагалися свою державну ідею в будь-який спосіб перетворити на музичну. Щоби вона на ній трималася; і одбирали для цього найгарніші музичні теми, які би створювали піар, підносили цю параноїдальну комуністичну ідею до найвищої напруги душевної. І народ оспівував увесь тоталітарний жах — і навіть без присилування це робив, а самостійно, отримуючи од цього оманливу радість і насолоду. А сонмища балалаєчників з не меншою насолодою по всіх радіо, телеефірах, з усіх концертних майданчиків з ранку до вечора забивали нею баки тим, хто співати самотужки про це не бажав.



Бандура конструкції І. Скляра з перемикачами.

А для пропаганди української музичної ідеї нічого красти не треба. Наші завбачливі пращури із покоління в покоління творили високу народну музику, де на кожен випадок народного буття є цілі комплекси пречудових музичних тем. Інша справа, що ми занедбали ці скарби і не користуємося з того.

Нам треба подумати про свій пісенний календарний цикл. Зараз саме він починає відновлюватися в усіх регіонах України. Може, завдяки державі? Завдяки ентузіастам, — держава просто перестала чинити супротив цій справі, і спасибі їй за це. Ще більше спасибі буде, якщо вона оцей комплекс, свій «піар» оберне собі на користь.

Тут яка особливість: раніше ж кожнісінька людина зверталася до Бога без різних посередників — просто возносила до нього пісню, і вона, проста, зрозуміла й прекрасна, не могла бути не почута. Саме ця краса і єднала людину з небом, із зірками, з Всесвітом; увесь цикл цей щоденний був хліборобський. Вселенська, всесвітня гармонія... Людина зверталася до Бога, оповідала йому про себе, кожнісінький з наших пращурів, від манюсіньких діточок до похилих знав, як треба спілкуватися з Вищою Силою, це було так просто й природно, адже всі святилища були на природі, просто неба. Одно од тебе вимагалося — чи ти мав, що повідати, чи міг ти це зробити талановито. Чи мав ти бажання це проспівати наповнено, на повні свої здібності, чи робив ти це щиро за допомогою пісні. Недаремно ж людина ще й досі вважає мелос музикою небесних сфер. Це було щоразу божественним одкровенням, людина співала щодня, щогодини в неї звучала пісня. То й Бог ласку давав, посилав достаток, щасливу долю, врожаї — на все це наш давній народ, певно, був багатий. Бог прихильніший був до таких молитов, аніж до теперішніх

прозових, до мантр, до записок і т. ін., до приземлених, «конкретних», меркантильних і сформульованих протокольно.

Він надавав усім осяяння, дарував піднесення, натхнення, яке дуже легко відчувалося, постаючи в покращених звучаннях окремого голосу, голосу колективного, бринінні музичних інструментів, простих, але щирих, душевних. Піднесення душі — ось що людина здобувала в Бога, і вже, маючи це щоденне піднесення, вдавалася до своїх буденних справ, і вони здійснювалися тому на іншому рівні. Наші предки колись (ще недавно, у XX ст.) працювали співаючи! Навіть працюючи тяжко, вони робили це за допомогою пісні, вони вирішували за допомогою неї всі свої буденні проблеми; а що вже казати про святкові дні? А свят тоді було дуже багато, усі вони велися весело, натхненно, музично: іграми, забавами, хороводами, оркестрами, танцями! І кожен усю цю силу-силенну творів знав, тобто й учити не треба було, бо все це приходило змалечку, кожен від пелюшок зростав, оточений високим музичним мистецтвом, бо кожен навколо немовляти й був, власне, таким митцем. Себто поділу на «артистів» і «слухачів» не існувало. Звісна річ, були люди в цій справі набагато вправніші за загал, але ніколи не відокремлені, пісенне творення здійснювалося разом; отак, як у сучасному хорі, — хто краще виводить, той і соліст, а всі інші це визнають і вторують, додаючи свій голос в цей всеосяжний загал; не робили цього лише немовлята або геть недужі — оце й всі, хто могли тоді бути «слухачами». А тепер їх розвелося занадто. Тепер митці чомусь перебувають в мізерній меншості... Як же їх можна побільшити? Лише єдиним способом — за допомогою народної музики. Бо будь-яка інша не має такої потенції. Вона може мати силу тільки серед тих народів, де вона постала. Ця проста структура — народно-пісенна творчість вже одною своєю назвою розкриває свою суть, а головне, свої можливості — бути народною, тобто всезагальною, коли кількість виконавців її може побільшитися до кількості усього населення країни.

А в нас же зараз скільки є молитов-пісень, і всі вони возносяться до Бога, лише нам усім треба об'єднатися навколо цієї музики! А ми ще маємо силу-силенну музичних народних тем, від яких би не відмовився і Верді, і Бетховен.

Може, треба оголосити всеукраїнський конкурс, наприклад, на написання слів до «Запорізького маршу»? Аби цей натхненний твір підняв собою до неба такі необхідні для нас нові слова? Щоб вони могли легко співатися велетенськими об'єднаннями людей, створювати нову спільну ідею для розрізнених, роз'єднаних людських душ. Це ж дуже важливо для країни.

А ми, оркестр, можемо стати підґрунтям, підіграти для всезагального нашого посполитого хору, ми можемо бути в цьому загалі камертоном. Ми цей лад даємо; за всю нашу історію не було ще жоднісінького нашого концерту, щоби усі слухачі вийшли — і не посміхалися. Щоби в них не покращився стан — хіба не для цього живе наша інструментальна народна музика? Люди розуміють, що це допомагає покращуватися їхнім душам, звільнятися од сонмища дрібних надокучливих проблем, які душу гнітять, які, можливо, й не варті її уваги. А коли людині нічим душу затруднити, нічим її піднести, заповнити, от в оцей вакуум і просотується різна суєта і чорнота.

Я не вірю, що немає коштів, аби знову організувати наші всеукраїнські гастролі, аби ми знову, як було колись, проїхали усією нашою країною, в усіх районах виступили і показали свою музичну потугу. Ну, хіба на це великі кошти потрібні? Порівняно, як на інші державні стратегічні витрати, скажімо на оборону. Держава не створює нормальної духовної армії, яка би обороняла наш менталітет од чужоземних зазіхань. Звідси й катастрофи духовні колосальні. Люди бездуховні геть безвідповідальні, їх же нічого не турбує, то яка ж після цього й наша армія військова?

Он показували кілька разів, як наш «омон» гумовими кийками бив на футбольному стадіоні Житомира наших дітей, і показують так, наче це нормально. Приїхали, мовляв, згуртовані київські футбольні «фани», ну, і для забезпечення порядку там було влаштовано масове побоїще. І це — по телевізору. Колись в Америці один чоловік крізь вікно зняв, як два поліцейські лупцюють темношкірого громадянина, не дитину, до речі, — так там вся країна обурилася, весь світ піднявся протестуючи, що таке могло відбутися. А в нас — масове побиття, а висновки які? Масові? Та де там. Про що це говорить? Можливо, в цьому й полягає головна мета, щоби старші наші громадяни лупцювали наших молодших щосили, і щоб така ситуація в нас була постійною, певно для цього й підтримується оцей загальний стан обездуховлення. Бо в нас насьогодні є лише один засіб хоч якогось вияву єднання — це футбол. Його знівельовано, гравців кращих розпродано й перепродано, і, здається, «справу зроблено», і раптом виявляється, що ні, що якийсь матч у Житомирі для нас, киян, перетворюється на подію. От «біда», треба цьому запобігти — і вчиняється масова розправа, яка транслюється «назідательно» по всіх телеканалах.

Деякі зрушення є: якщо в нас на параді ще недавно солдати, вітаючи свого міністра оборони, волали «ура», то тепер вже навчилися вигукувати «слава». Слава Богу! Бо саме те слово татарське «ура» означало що? «Убий!» Одне-єдине слово, а як залежить від нього оцей внутрішній стан людини, а тим більше, коли цілий натовп тисячоголосий кричить. Нарешті ми гукнули:

— Слава!

І який це прогрес. Бодай на рівні одного-єдиного слова! А якби наші люди потроху засвоїли ще й інші схвальні слова, яких в нас, хороших, ще чимало є. Це ж все би було в нас по-іншому.

А тим часом нас переконують: «Буде економіка — буде в нас мистецтво». Дідько лисий в нас буде од такого марксистського мислення, де матеріальний світ розглядається як базис, а культура — як надбудова. Та не буде в нас аніякої економіки, якщо творці її бездушні — всі її надбання зникають. Куди? На розбудову держави? На розбудову культури? Рівень нашої свідомості дозволяє одним прибутки пхати на свої приватні рахунки, оддавати їх за кордон, а іншим — масово це знати і робити вигляд, неначе вірять «творцям» економіки, що ось, мовляв, виканючимо в Заходу ще один мільярдний кредит, і тоді вже й почнемо розбудову. І так вже більше десятка років — одні крадуть, а інші кивають головами. А світ весь це бачить і теж киває головами, лише не схвально, як ми, а, навпаки, з осудом.

Нюанси тонких матерій

Вже в материнському лоні немовля дуже добре чує свою матір, бо голос її передається не через навколишнє акустичне середовище, а через материнську плоть, яка огортає маленьку майбутню істоту. Від перших днів свого буття малятко активно вбирає в себе рідний, лагідний голос мами, і формується гарно, досконало, гармонійно. А якщо мама взагалі не вміє співати, а слухає лише «хард рок»? Репертуар там переважно який? Ну, лагідним чи гармонійним напевне не назвеш. Себто майбутня людина вихолощується апріорі, ще до свого народження вона конструюється антигармонійно. Ну, гаразд, ну трапляється таке, що молода мати не знає колискових пісень, і взагалі ніяких не знає. Але ж кожна майбутня мати піклується про те, аби дитинка її вдалася найкращою, та часто й не здогадується, як це можна зробити, аби та виростала у вібраціях, найнеобхідніших їй. А от чи можемо ми допомогти їй в цьому?

Чи є в нас така музика, яку можна для такої високої мети застосувати? Та вона в нас практично вся така — досконало згармонізована за звучаннями, лагідна, піднесена. Нам навіть часто докоряють за це, мовляв, ну скільки вже можна таке грати — от би, наприклад, зіграли атональне. Чи додекафонічне. Але така музика, хай нам пробачать, — не в природі народної душі, нехай її грають інші оркестри. А ми граємо таку, яка тут, в Україні, є органічною. Не було в нас такої музики, після якої в людей би не покращився настрій. Це природно, адже позитивні емоції, сконцентровані в народній музиці, ядро нашого мелосу. Чи є хоч одна народна пісня, наприклад, з «чорнухою»? Щонайбільше — жартівливо-іронічні...

Інша справа, чи здатна людина той позитив сприймати. Історичні обставини часто не дають можливості людині це робити. Ну, що ж, треба їй у цьому підсобити. І за допомогою чого? Та гарної, життєдайної музики. Тобто ще змалку закладати уміння жити в ній, і тоді, напевне, зменшиться кількість неприємностей, особистих трагедій, бо людина, настроєна на добру музику, як той музичний інструмент, настроєний на лад. А якщо інструмент «розстроєний», то і все життя навколо — суцільна какофонія.

Зараз по Україні продається незліченна кількість касет лікувальної східної музики. Читаємо на обкладинці: «од печінки», «од серця»... І яку ж там музику записано? Китайську народну. Що народну, то це чудово, а от у нас хіба своєї, не менш лікувальної, нема? Її дуже багато, лише ніхто навіть не спробував дослідити її психтерапевтичний або терапевтичний ефект. Ясна річ, що наша народна музика для нашої печінки цілюща від китайської. Тобто китайська — краща для китайця, це поза сумнівами. Бо рідна музична структура краще торкає генетичний код, резонує досконало. Ну, скажімо, щоби китайська музика нас зачепила за живе, то тут треба довгі роки тренувань, аби навчитися таку музику взагалі сприймати.

Музика — це матерія особлива, вона торкається душі в першу чергу. Дуже ніжно, тонко. Вже і наука зараз не заперечує, а підтверджує біблійну істину, що причина всіх хвороб починається саме з душі людини. Здоров'я усього організму в першу чергу залежить від неї, якщо душа в людини має можливість перебувати в чудовому стані, то й хвороб поменшає.

Музиці тут належить значне місце. Ми всі знаємо, що народна музика має ту особливість, що має виконуватися, як мовиться, з душею. Це не в переносному сенсі, а в прямому.

Звісна річ, душевною музикою може бути й інша музика, і навіть попса. Не вся ж вона дистильовано-електронна. Однак мені постає в пам'яті один епізод, який показує дивовижні зміни у впливі музики на людину. Якось довелося бути на стадіоні, де в концертній програмі брали участь рок-гурти. Ну, і я автоматично почав шукати місце, де би краще заховатися од надпотужних їхніх динаміків. І тут я побачив протилежне: чималий гурт молодиків, навпаки, намагалися усіма способами якнайближче до них протиснутися. Скупчувалися під самісінькими дифузорами суперпотужних колонок. І коли вона вдарила, ця нелюдська потужність, так, що пилюку здуло, а трава уклалася, я побачив, що те юнацтво лишилося живе, ще й жваво танцювало, в коливаннях, перед якими би поступився й добрячий боксерський поєдинок. Бо він все-таки лупцює ззовні, а ці коливання пронизують усе нутро, перетворюючи людину на суцільну мембрану. Я дивився й думав, яка велетенська потреба в людини вібрувати, навіть до такої міри, щоби це фізіологічно її витрясало. Було помічено й раніше, що є такі люди, яких дуже приваблюють великі духові оркестри, здатні «витрясати», вводити в певний резонанс на певній частоті звучань. Таких, які в природі зустрічаються дуже рідко. Саме ця особливість і зумовила те, що всі військові оркестри — винятково духові, які поступаються своїми акустичними ударами лише добрячій канонаді. Себто людина, цілком позбавлена музичного слуху (або й глуха взагалі), в такий незвичний спосіб, перетворюючись повністю усім тілом на резонатор, здобуває можливість перебувати, жити в музиці. Це та крайня межа відчуття музики, яка є сурогатом сприйняття. Протилежною до неї є найвитонченіше її дочування, коли саме найтонші звукові поєднання викликають потужні суголосся в душі людини, і ця музика починає звучати ізсередини слухача, пронизуючи його усього звідти.

Кому доводилося бувати в Плютах, де розташовано кілька студентських таборів, той пам'ятає суботні дні, коли там скрізь працюють дискотеки. Віддалені, вони потрясають довкілля потужними ритмічними низькочастотними коливаннями. Інших звучань і не чути. Отут слід замислитися над цікавим феноменом: адже низькочастотні коливання є... найменш польотними за теорією звукорозповсюдження. Аби вони переважали усі інші, треба надати їм підкреслено-непропорційного підсилення. Тобто «аранжування» такої музики вимагає непропорційного «зсуву» у бік цілковито вибухових інструментів.

Зайдіть до парадного будь-якої багатоповерхівки і ви почуєте там що? З усіх квартир пульсуючі удари у фонограмах, де «вирізано» середні і вищі частоти.

Про що це свідчить? Що шоу-бізнес систематично привчає людей до надзвичайно грубого сприйняття музики, фактично на фізіологічному рівні.

Перетворюючи її практично на ряднину, з якої бийкою трусять пилюку. Триває переінакшення людської особистості, причому не в кращий бік, до зменшення Божої подоби в людині, для переваги тваринних інстинктів у ній. Спрощення духовних потреб дає можливість розширення ринку для музичної індустрії, супермасового виробництва, яке, за законами великих чисел, є набагато прибутковіше. Глобалізація активно пристосовує рід людський до надто зручної арифметики.

Убивається цілковито можливість гармонізації майбутньої людської особи. Якщо винищуються тонкі відчуття в цілих наступних поколіннях на всій нашій планеті, то постає реальна можливість рушити людству у зворотному напрямку, і те, що ми називаємо технологізацією, насправді є регресом. «Техно» — так вона й називається, оця модна музика, практично скомп'ютеризована. Її «створюють» комп'ютери. Не завадило би спаяти й комп'ютери, які її слухали, однак, доки такого ще не сталося, їх чудово замінюють біороботи всіх націй і народів. І це дуже зручні істоти, їх можна нагнати тисячами в танцзали, де не треба послуговатися складною оркестровою музикою, а задосить лише одненького лазерного диска, а надпотужні динаміки довершать «виробничо-маркетинговий» цикл штампування і споживання музпродукції.

Зараз археологія виявила незаперечні докази того, що теорія щодо виникнення людини Дарвіна вірна... з точністю до навпаки. Вдалося виявити рештки первісної людини, які на кілька мільйонів років давніші, від т. зв. мавпоподібних, саме того підкласу, якого Дарвін вишукував у свою «стрункУ» теорію.

Себто ідея про походження людини од мавпи тепер переглядається, як... походження мавпи од людини. Це — не жарти, бо саме тут не до жартів. Якісь глобальні причини змусили рід людський до отаких регресивних відгалужень. Ре-еволюція! Страшно тут те, що людство, виявляється, має й таку можливість.

Генетичні дослідження довели, що людська генна структура така ускладнена, що можливості еволюціонування її, надто досконалої, практично неможливі; що треба мільярди років для якихось незначних її поліпшень. Зате дуже багато можливостей є для... виродження її. Така властивість давно була підмічена багатьма політиками, які, як кажуть біржові маклери, — «грали на пониження». Ті свою тактику будували на наймасовіших регресуючих заходах: війнах, голодоморах, тощо; для опускання суспільства до того потрібного їм рівня, на якому вони зможуть легко керувати велетенськими державами. Будь-які тонкі рефлексії, ясна річ, жорстоко винищувалися разом з їх носіями. Ну, а кому, вони, зрештою, «потрібні»? Дуже довго вони впроваджуються в дійсність, та й результати постають надто повільно.

От ракові клітини, наприклад, так ті надзвичайно швидкі і продуктивні. А нормальну клітину — як тяжко й довго її треба плекати й доглядати, щоби вона росла. А ракова раз — і виросла, ну, просто моментально, які півроку, і приріст її — ого-го, просто миттєві зміни. Скажімо так: негативні явища набагато результативніші, вони надзвичайно швидко запроваджуються в життя, їх легше запрограмувати й легше передбачити їхні наслідки; а, отже, й скористатися з них.

Так і високоморальна духовність — дуже повільно вона постає і зростає, будувати на ній рейтинг надто нетерплячі діячі не бажають. А от сурогати тут

набагато привабливіші, тому що в суспільстві вони значно швидше, технологічніше можуть впроваджуватися.

Регрес — це також продукт життєдіяльності цивілізації.

Цікавий той факт, що кроманьйонець мав обсяг мозку на двадцять п'ять процентів більший, аніж сучасна людина. Страшнуваті цифри. То що ми маємо робити? Нічого тут заспокоювати себе тим, що, мовляв, людина ж однаково користується заледве чотирма відсотками об'єму мозку, то, можливо, нам ще рано непокоїтися, що він у нас зменшується. Навпаки! Треба жахатися, які колосальні можливості нами втрачаються, десь од нас заховані, нерозкриті: чуттєві, духовні, творчі, витончені. А прості примітивні структури дуже легко впроваджуються в життя, бо можуть робити це на рівні фізіології і не потребують для цього бодай і сотої частки мозку.

І звичайно ж, досконала музика розрахована на те, щоби вдосконалювати людину на тонкому рівні; а на примітивному рівні набагато легше регресувать, аніж на тонкому вдосконалюватися. Наслідки такої роботи набагато швидші. Отже, якщо «зробити ставку», наприклад, на примітивний сурогатний «балдобой», то можна набагато швидше здобути прогнозований і очікуваний результат і оголосити себе пророком. А от ждати тоненьких живодайних пагінців, коли вони проростуть і здіймуться високо, заколосяться результатом, і на позитиві збудувати свій імідж — то це для них занадто довга й виснажуюча справа. Тому що політикани — одноденки, вони — за одноразове користування, за блискавичний результат. Ну, а хто намагався будувати політику на омріяному ідеалі, на недосяжно високому для них моральному та навіть естетичному рівні, — таких просто відстрілювали. Тих, які хотіли «підняти планку», просто вбивали, не вдаючися ані до яких полемік.

Технічний прогрес не зупиниш, треба лише мудро користатися з нього. З розвитком його постають щоразу досконаліші концертні зали з натуральним звучанням, наука дозволяє все краще розрахувати природні акустичні можливості, для будівництва застосовуються акустично кращі матеріали; а також і електронне підсилення звуку вдосконалюється, що дозволяє виявити й приховані можливості витонченої музики. Хоча хороший оркестр — самодостатній, він звучить добре й без мікрофонів; однак справжні шанувальники знають, що запис оркестру завжди цікавіший, якщо він здійснений «на глядачах», а не в закритій звукостудії, отже створюються щоразу кращі умови для такої можливості. Мікрофонна техніка сягнула так далеко, що на новітніх сценах ви її зараз взагалі не помітите, вона вся працює «дистанційно», на віддалі, не заважаючи музикантам і глядачам.

Ну, і нарешті у нас постала можливість продукувати компакт-диски. За часів СРСР Україна не мала жодного заводу з виготовлення грамплатівок. Це був такий жахливий диктат, штучно створений культурний «голодомор». Тепер у нас є кілька заводів, де випускаються найвищого ґатунку аудіодиски.

На Землі існують певні світові тенденції розвитку народної музики. В деяких країнах вона занепадає. А чи є такі, де вона зростає? От, скажімо, у Мексиці. Там зростає кількість народних оркестриків, сказати б, їхніх «троїстих музик».

У США в англо-саксів — цілковитий штиль, а поруч через кордон, докорінно інша ситуація.

Є країни, які теж ідуть своїм натуральним, нормальним шляхом і чужі авторитети їм «не указ». Країни Близького Сходу, Китай, Індія, Японія, практично весь азійський світ.

В радіоефірі на коротких хвилях звучить величезна кількість арабської музики, народного традиційного співу. Декому він здається одноманітним, це якщо не відчувати тонкого нюансування, саме воно є дуже різнобарвним. А я коли натраплю, як почну слухати їхній вокал, чуттєвий, придиховий, це може тривати нескінченно, незважаючи на те, що це для нас надзвичайно віддалена культура, однак — просто заворожує. А це тому так, що в цих країнах народний спів та інструменти безборонно функціонують в суспільстві, користуються посиленою увагою і в народі, і в державі.

Якщо наша нація хоче вижити й розвиватися нормально, вона має створити всі передумови для розквіту нашого народного музичного інструментарію, народних звичаїв, усієї народної творчості.

Зараз національні ідеї захоплюють азійський світ, народи, можна сказати, живляться ними, бо їх намагаються знівелювати в прямому й переносному сенсі цього поняття.Країни третього світу звучить, як «третього сорту». А вони своєю музикою активно доводять собі, що вони для себе найперші. Бо у своїй власній духовності вони і є лідерами. І навіть, якщо в інших галузях вони не передують, то це означає, що саме народну творчість їм слід плекати насамперед. Що вони й роблять. Якщо їх такої можливості позбавити, то вони будуть знищені, «глобалізовані», — вони це розуміють, і щосили тримаються за своє. А не за чуже, як, наприклад, багато хто з українців.

Те, перед чим ми нині виявилися почасти безсилими, не складає для арабів аніякої загрози. Чужа духовна експансія не здобуває підтримки серед населення, і тому воно непереможне.

Коли більшовизм почав поглинати азійські республіки, то що він першим робом учинив? Замінив їхній споконвічний алфавіт на кириличне письмо. Писемність їхню одкинули, яка існувала набагато раніше; змінили керунок письма — тепер їх змусили писати в інший бік. Це називалося нести грамоту і цивілізацію в неписьменні народи. І тепер так «смішно» читати зрозумілими літерами незрозумілі для нас слова. Чи смішно було їм, коли Будьонний пройшовся Кінною армією, нищачи все живе там, а потім прийшли «благодійники» й почали нівечити культуру, пристосовуючи її до «общечеловеческой». Отут рятувала пісня, мелос — ті речі, в яких був окупант безсилий, хоч як і намагався переінакшити й це. Якщо народ цю компоненту має розвиненішу за інтернаціональну, то він утримається. Не дасть донівечити до кінця, бо треба би було поміняти всю народну пісню, інструментарій. Який, до речі, колись подарував «общечеловєкам» балалайку. І домру.

Ми, на жаль, дуже легко піддавалися на чужу для нас культуру, проймалися нею, і вона проймала нас. Інші народи були до такого нівелюючого впливу не такі «охочі». От Ірландія, Шотландія наприклад. Якого шаленого тиску зазнали вони від Британської світової імперії, але та, могутня, ці народи знівелювати не

змогла. Бо шотландець взується в гетри, одягне свою дивовижну картату, таку смішну» для англійців «спідницю», візьме свою первісну волинку-козу, та й почне дудіти; і хоч ти з нього смійся, хоч ти його стріляй, а він буде триматися за своє. Та ще й збиратиметься гуртами, велетенськими оркестрами волинників, бо для них волинка й воля однокорінні слова. Найуславленіший актор їхній, Шон О'Коннорі, який зіграв Джеймса Бонда, коли йому вручають чергову високу нагороду, вбирається в цю «дивакувату» шотландку, щоби увесь світ бачив, хто він такий насправді, і чи подобається це світові, чи ні, а справжньому суперменові — це байдуже.

Коли Папа Римський готувався відвідати Індію, там громадськість не виявила до цього пієтету, — навпаки, нагадали, що католицизм був чинником культурницької експансії, коли Британія впроваджувала свою загарбницьку політику. Правда, культура Індії виявилася набагато старішою і могутнішою, особливо буддизм, перед яким християнство відступило. Страшно б подумати, якби було навпаки, якби індуси поступилися, — це ж потужна англійська культура, це ж тобі не якась там російська; і яка би світова була катастрофа, якби індійська піддалася. Колонізатори проливали кров «непросвіщенних» «аборигенів», навертали їх на взірці високої культури. (Кіплінг навіть створив образ Мауглі, дикуна-вовкуна з індійських джунглів, якого мають просвітити). Однак століття культурно-загарбницького тиску так і не подолали народ, який уперто тримався за своє.

Так от, Папа Римський попросив пробачення в цього великого народу (!). За ту культурну і духовну експансію, яку чинив англійський імперіалізм. Хоча Папа не є англійцем, але визнав, що Католицька Церква, в певних обставинах, слугувала убивчим інструментом. Це безпрецедентний випадок, який, нарешті показав, що навіть і найвищі ідеали, які нав'язуються насильно, можуть бути згубні, нищівні. Тобто розкрив механізм духовного поневолення, який є обов'язковим компонентом фізичного.

Але чомусь усі комуністичні державні діячі не просять пробачення за ті колосальні злочини, яких чинили їхні попередники на теренах поневолення. Навпаки, вони обурюються, коли їм про таке нагадують. І жоден російський президент не покаявся!

Та нам і не потрібне це каяття, не його треба ждать. А слід формувати оте ядро, яке би дозволило протидіяти усьому неорганічному, зайвому, яке паразитує на наших душах. Тоді лише в нас буде розвиток, буде перспектива.

Як буде вона і в колишніх поневолювачів, які під лозунгом збереження «загальнолюдських» цінностей втратили й свої народні. Щосили намагаються в країнах Західної Європи вишукати ті крихти, розвинути їх хоч у якийсь спосіб. Як не дивно, це колишні найбільші загарбники: Германія, Франція, Англія.

У нас, в Україні, народних традицій ще багато лишилося. Хоча дуже мало робиться для розповсюдження музичної національної ідеї, для її популяризації. Роман Гриньків їздить по світу, показує нашу бандуру — народ там ломиться на його концерти, бо це великий майстер. Таких в нас мало, на жаль. Скажімо так: «У нас є, що́; у нас немає, я́к».

Нам треба розгалужувати нашу музику, збільшувати, надавати поштовх ідеологічний, бізнесовий, державний, — щоб вона пішла по Україні, щоб вона

пішла по всьому світі, бо вона того варта. Україна зараз асоціюється з бандурою, з кобзою, із сопілкою. Нам це треба використати, покласти в основу музичної політики, саме це пропагувати і через це показувати Україну. Не через футбол, бо не ми його вигадали, його вигадали англійці, і тому вони грають краще від нас.

А от зіграти на наших народних інструментах найкраще у світі зможемо лише ми, і світ заслухається, бо він може багато чого, а такого — не може. Там, де нам легше передувати, там нам слід докладати найбільших зусиль.

Зважити треба, що в будь-якому популярному рок-гурті завжди є якийсь екзотичний інструмент. Це індійський сітар або африканські бонги, які стали вже майже обов'язковим інструментом для рокових чи джазових ансамблів. Чому це так? Бо скрізь у світі людська душа потребує народних звучань.

То чому ж ми не запроваджуємо масово національну музичну ідею в наше суспільство, в наше підростаюче покоління? Ну от як уявити собі життя української дитини у велетенському Нью-Йорку? Та звісно, там є мільйони електронних ігрових комп'ютерних і будь-яких інших спокус, і вони можуть легко увійти в життя дитини. І подивіться, як вони втручаються, як вони бороняться. Та навіть ті діти, які повністю стали англомовними, які не знають української мови, танцюють українські танці, грають на народних інструментах і співають українські пісні, не дуже добре володіючи українською мовою. Але ж співають. Чому? Тому що ці пісні гарні! Візьміть весь навколишній американський чи канадський соціум, який починає потроху грати й співати наші колядки, щедрівки на своє Різдво! Тобто, ця мистецька цінність українська, ці українські духовні здобутки є незаперечними для тих дітей, які ніяких стосунків до українства не мають взагалі.

Відомі найпопулярніші українські гурти, наприклад, «Танок на майдані Конго», шкварять коломийки надто синкоповані, але вони були такі і прадавні, які легко співпадають із цими роковими ритмами, — легше ніж яка інша музика. І ви подивіться, що робиться на майдані Незалежності, коли ці коломийки там звучать, як багатотисячний міський натовп підспівує і підтанцьовує! Колись Віка Врадій гастролювала з коломийками по Німеччині, кожен куплет вона співала українською, а потім німецькою мовою, і тамтешні аудиторії шаленіли од такого виконання. Очевидно, що народна музика, народна музична культура в собі криє набагато більше сучасних перспектив, аніж ми собі уявити можемо. Інша справа, що треба творити такий осучаснений варіант прадавньої музичної культури. І тоді наша музична освіта піде на підйом і наша музична ідея значною мірою зросте. Одна лише коломийкова структура, одна з великої кількості багатьох інших, легко піддається синкопуванню, піддається колосальній кількості різноманітних рокових ритмів, дуже легко вона проникла в сучасний рок і найсучасніший джаз. І там, і там вона може створити потужну світову течію, таку, як колись в джазі й танцювальній музиці створив диксиленд, але ж варіабельність коломийок набагато продуктивніша, аніж та музична течія. І така музична ідея дуже легко впроваджується в народ, і не тільки український. Подивіться, як активно впроваджує гурт «ВВ» коломийки у свідомість нашу, а також у свідомість тих закордонних суспільств, де вони гастролюють.

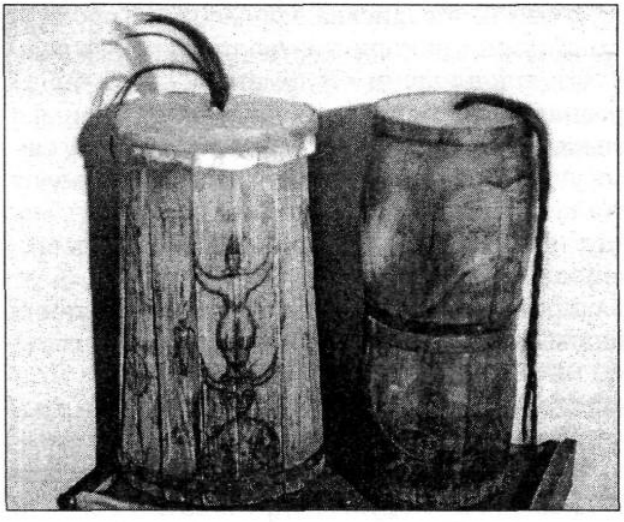
В Україні древні музичні синкоповані форми є архаїчними, традиційними, первинними, архетипними і надзвичайно різноманітними, але вони, як це не парадоксально, можуть осучаснити українське музичне життя, і не лише українське. Так чи інакше, а це найкращий шлях, аби фольклор зараз перебував не тільки в середовищі найстарших людей, і щоб став здобутком дітей найменших, а особливо молоді та юнацтва. Треба тільки активізувати в цьому фольклорі абсолютно все, що його споріднює з найсучаснішими формами мистецького життя. Популярними серед молоді і серед них дуже модними. Тоді лише фольклор буде побутувати в нашому підростаючому поколінні. А як його туди вивести? Лише одним робом — зацікавленням. Зацікавленням у будь-який можливий і доступний для нас спосіб. Тут треба надати фольклору можливість виявити в собі саме те, що дозволить йому бути модерновим і сучасним. Наші деякі виконавці це роблять, разом з композиторами і аранжувальниками. Через свої композиції, через свої обробки видають на-гора найширшому загалові. В кожній цивілізованій країні є потужна галузь, яка називається фолькрок», «етнорок» і «фолькджаз», «етноджаз», «етніка». Та пригадаймо хоча б «Бітлз», які до цих течій не належали, але вони спопуляризували національні англійські, ірландські пісні тощо, за що їх англійська королева нагородила орденами Почесного легіону. Вони найширше використовували яскраві фольклорні музичні теми. Вони зрушили світ, викликавши «бітломанію», наймоднішу течію. Та ще й досі, коли квартет розпався, вони поодинці дають концерти, які збирають найрекордніщу у світі кількість прихильників і дають найбільші у світі прибутки. Ось справжня ціна осучасненому фольклору! Підняти народну музику на такий рівень, аби вона стала всесвітньою! І «Бітлз» це робили свідомо. Вони свідомо створили цю музику, а ця музика створила їх! Вони навіть користувалися й мексиканськими (!) народними темами.

А чи є в Україні можливості до запровадження в музичних закладах таких дисциплін, як фолькрок, фолькджаз, фольксимфонізм та й, зрештою, просто фольк?

Цікаві з цього ряду синкопування в різних народів. Цікава спільність в синкопуванні в українській інструментальній музиці і такій віддаленій, як африканська. Колись стався парадоксальний випадок. Тарас Шевченко послухав негритянського виконавця Айру Олдріджа, і вони дуже подружилися. Усі були здивовані, як африканець своїм співом причарував нашого Кобзаря! І потім Тарас Шевченко написав вірш, зовсім відмінний від усіх своїх, — «Гімн чернечий», де яскраво виражена синкопа дуже нагадує, наприклад, ритмічну побудову афро-американських спірічуелсів. Взаємозбагачення різних культур може відбуватися лише тоді, коли ці культури між собою контактують безпосередньо. Інша справа, що велетенський вплив Заходу намагався наблизити нашу народну музику до європейських взірців у просвіщенному XIX столітті. Але спільність української і африканської музики полягає в тому, що вони абсолютно різні, і саме в цьому вони дуже схожі між собою. Самобутність — головний чинник існування культури. А не так зване «зближення». Оця свіжість, ця несподіваність і намагання бути неповторними і оригінальними — оце і є те, що найбільше споріднює усі національні культури. А уніфікація культур, зведення

їх під спільний гребінець, створення так званих усереднених форм музичних — це все те, чого я найбільше не годен зрозуміти! Глобалізація! Я вважаю, що глобалізація і культура — речі несумісні і навіть взаємовиключні! Скільки вже світових культур зникли з лиця землі завдяки оцим намаганням причесати якусь культуру під один спільний гребінець. Скільки оригінальних, екзотичних культур зникло під намаганнями «окультурити» надто просту культуру, підняти її на вищий європейський чи американський рівень. Скільки їх знищив так званий пролетарський інтернаціоналізм!

У XIX столітті на Кавказі і Закавказзі проживало біля 400 (!) різних національностей, це був дивовижний закуток, де осідали племена, де можна було врятуватися в горах. Там що не село, то культура абсолютно різна, не дотична до культури народу, який жив у сусідньому селі. Але вони не мали алфавіту, не мали письма. Починаючи від загарбань Російської імперії і від часів Радянського Союзу їх там нині залишилося ледве 40. Бо інтернаціоналізм на практиці буває різний: інтернаціоналізм англійський, російський... Немає ж інтернаціоналізму, який би існував на есперанто. Інтернаціоналізм — це найстрашніший, найлицемірніший засіб підкорення і знищення народів, інтернаціоналізм — це прихована імперська категорія. Скільки було світових колоніальних систем, стільки було інтернаціоналізмів. І от тепер ці інтернаціоналізми об'єднуються в глобалістичний конгломерат. Запускаються в дію закони великих чисел, які є згубними для чисел маленьких, тобто для малочисельних національностей і культур.



Бугаї роботи О.Щеглова. 70-ті роки XX ст.

А скажіть, кому потрібне збіднення світової культурної палітри? Зменшення гами, колоритів? Знищення музичних фарб? Це потрібно для споживацької філософії, для того, щоби все уніфікувалося й підкорялося збільшенню прибутків. А куди ці прибутки йдуть? На користь тим народам, які, потрапляючи в таку арифметику, втрачають свою національну самоідентифікацію? Ні! Вони робляться засобом збагачення велетенських конгломератів. Давня комуністична демагогія намагалася привчити нас протиставляти поняття інтернаціоналізм та імперіалізм. Хоча по музиці, по вимові ці два слова абсолютно тотожні і виявляють приховану сутність: інтернаціоналізм є найвища стадія того ж імперіалізму. Зараз цю сутність позначає інший термін — глобалізм. Чи не можемо і ми ним скористатися, але геть в протилежний спосіб?

Існувала у нас у 60—70-ті роки XX століття така потужна течія — фольклоризована естрада. Вона була дуже продуктивна і наслідки мала неперевершені. Зараз у світі підіймається нова синкопована структура — реггі. Це ямайські народні танці, трохи осучаснені. Ну, от як наш гопак, який породив брейк-данс, зараз дещо ускладнений акробатично, але це наш гопак. І ніхто не стане сперечатися, що брейк-данс є стовідсотковим гопаком, лише осучасненим. І з точки зору танцювальної освіти якщо, наприклад, відкрити брейкові танцювальні школи, через них залучити велику кількість молоді до гопака, буде набагато легше, аніж вдаватися до пропаганди народного танцювального мистецтва, скажімо, в прямолінійний спосіб. Ну, назвіть гопак на початковій стадії брейком! Уже ми говорили про музичну освіту й музичне виховання через оркестрові колективи, що є продуктивніший по формі спосіб заохочення молоді до музичної культури. Але подивіться, яка величезна в нас є хорова традиція! А вона, до речі, тим зручна, що не потребує ніяких музичних інструментів! Вона потребує лише охочих співати в гурті. І в першу чергу до цього схильна — молодь...

Нескладно запровадити до музичної освіти і народні ударні інструменти. Ударник — шанована особа у будь-які часи, особливо тепер, коли ритм-група є часто провідною в аранжуваннях. Усталена величезна кількість ударних інструментів, які можна викладати в школі, і це буде недорогий інструментарій, але він викличе велике заохочення в молоді. Різновидів ударних інструментів у нас безліч. Тим паче, що в якості ударних інструментів використовуються такі струнні, як басоля, контрабас, зрештою — цимбали, литаври, козобаси, тумбаси, бухала, бугаї і навіть рублі з качалками складають основу різновиду ударних інструментів, які широко побутують ще й досі в Україні. А скільки може існувати різновидів макітерок, обтягнених шкіряними мембранами! Видатний український педагог Шпаков, який застосовує в навчанні саме оркестрову форму, починає з того, що його дітки самі роблять ударні інструменти із глечиків глиняних, обтягнених мембранами, і дітям дуже подобається на них грати, вони швидко засвоюють ритміку, і ритмічна група складає основу таких невеличких ансамблів. Численні народні інструменти тріскавки, якими користувались на Україні всі, особливо сторожі, охорона, теж використовуються в таких ансамблях. От і будемо охороняти нашу музичну культуру за допомогою ударних інструментів... Школа гри на найпростіших мембранних інструментах глиняних дозволяє перейти до таких складних, як басоля, де висота звуку міняється. Так, при бажанні, легко здійснюється перехід до інструментів уже струнних, а потім і смичкових. То чому ж не запровадити народні ударні інструменти в систему музичної освіти України?

Може із тих дітей, які навчаться грати смичком, виростуть і віртуози смичкових інструментів? Головне, дитину зацікавити музикою, дати їй поштовх до цього. Я до чого веду? Якщо раніше музична освіта в Україні була доступна для кожної людини і кожна людина могла на чомусь грати чи на сопілці, чи на бубні, то зараз проблема полягає у розспеціалізованості людей. І в батьків, і в дітей виникає проблема невпевненості перед тим, як вдатися до музики. Щоб подолати цей бар'єр, треба запровадити для початку отакі найпростіші інструменти в музичну освіту, і через них дитина ввійде у музику легко, без додаткових комплексів неповноцінності.

Бути головним диригентом

...Йшов 1984-й рік. Після суворого ідеологічного тиску на всю культуру почалася незначна, але досить відчутна відлига, яка була офіційно названа «перебудовою». Почала декларуватися «гласність» і відносна свобода. Нового забарвлення набула й національна ідея. Знову почався процес зростання суспільно-політичної активності в житті, потяг до народного мистецтва, зросла потреба у звучанні патріотичного слова та музики.

А слід зазначити, що після трагічної смерті Я. Орлова оркестр втратив вірні орієнтири в репертуарній політиці, часта зміна керівництва і неузгодженість його дій породили конфлікти в колективі, і це негативно впливало на професіональний стан оркестру. На відміну від тих років, коли керівника призначили вищі партійні інстанції, мене запросив сам колектив, скориставшись із нових умов, які склалися в 1984 році у владній верхівці СРСР.

Бути диригентом оркестру і бути його художнім керівником — це різні речі. Найуразливіше місце в посаді художнього керівника — поєднання митця і адміністратора. І трагедія багатьох митців у той період полягала в тому, що влада намагалася зробити керівників суто адміністраторами, аби мати можливість тиснути на них і маніпулювати ними.

Ось чому із самого початку своєї діяльності мені довелося перейматися не мистецтвом, а адміністративними проблемами, які стояли перед оркестром. Головною проблемою була відсутність репетиційної бази. Сказати правду, то він її ніколи і не мав. Від самого початку своєї діяльності оркестр орендував приміщення по вул. Леніна, 37, звідки його наприкінці 70-х років просто викинули, з надією, що оркестр не маючи де працювати, розпадеться. Але колектив згуртувався і мужньо виконував свої функції, працюючи, постійно міняючи приміщення.

Отже, першим завданням для нового художнього керівника — стало «ходіння по муках», а точніше, по інстанціях, де доводилося пояснювати, тиснути, вибивати і доводити те, що, здавалося б, ясно було, як Божий день. Дехто розумів і співчував, дехто дивився на мене, як на людину, що забирає час у державних мужів, і відверто радили... розпустити колектив. Немає приміщення — немає колективу. Як їм заповідав ще Сталін: «Немає людини — немає проблем».

Нарешті, завдяки небайдужим людям, вдалося знайти пристойне приміщення на вул. Басейній, 2. І хоча воно було невелике, все ж воно було зручним для роботи як зі співаками, композиторами, так і для всіх оркестрантів — адже це був центр міста.

Але головне, що початок нашої сумісної роботи був не вельми складним. Ми ж знали одне одного. Оркестр на той час був укомплектований, в ньому грали

професійні музики, які в часи частої зміни художніх керівників слідкували і за новим поповненням складу, не даючи змоги набрати в колектив тих, які хотіли б тільки перебувати в ньому. Разом з тим невпинна зміна керівництва, різкі хитання в репертуарній політиці і відсутність організаційної і творчої дисципліни — зробили цей колектив доволі проблемним. І тому, коли я став запроваджувати лад, — це викликало позитивну реакцію у колективі, бо більшість оркестрантів вірила в нового художнього керівника і підтримувала його.



Під час концерту. 90-ті рр. XX ст.

Перше і найважливіше завдання — збереження традицій, на яких починався оркестр, відтворення всього репертуару і напрацювання нового, збереження неповторного колориту і знайдення нових фарб у звучанні, створення нових ансамблів і відновлення органічної народної манери гри.

Робота з оркестром — це заплановані естетичні завдання. Перш за все потрібно було пропорційно збільшити частину народно-інструментальної музики в репертуарі оркестру. Відомо, що народна музика завжди виховувала в людині високу духовність і людяність, любов до рідного краю, історії. Дякуючи своїй доступності, простоті і зрозумілості висловлення різноманітних почуттів і певного стану людської душі, народна музика стала міжнаціональною мовою, яка зрозуміла всім.

Час вимагав від нас активізації ролі оркестру в нашому суспільстві. Я чудово розумів, що саме цей оркестр має відтворювати народну музику всіх регіонів України, аби засвідчити її розмаїття. Слід було знайти твори, в яких фольклор, не гублячи своєї ідентичності та оригінальності, зазвучав би по-новому, по-сучасному. А це могло відбутися лише тоді, коли народна музика проходить крізь душі композитора і виконавця.

Використання фольклору в професійній музиці — це питання дуже важливе і неоднозначне. Адже не секрет, що традиції (а зосібна і народно-інструментальний фольклор) поступово витискуються, нівелюються, і тому дуже важливим є зберігання фольклору саме у творчості професіоналів, які мають турбуватися, аби народна музика і народна пісня стала частиною життя всіх людей. Лише професіонали можуть знайти нові художні форми збереження кращих зразків фольклору.

Тут перед професіоналами постає важливе завдання: як показати фольклор з точки зору сучасної людини, не скаламутивши, власне, джерела? На нас діють сучасні смаки і мода, цього уникнути, очевидно, неможливо. Я розумів, що просто відтворювати фольклор на сьогоднішній день буде творчою помилкою. І тому поставив перед композиторами і перед собою завдання — творчо інтерпретувати кращі зразки народної інструментальної музики, не гублячи при цьому тактовності і коректності. Так постали нові твори: І. Вимера — «Подільський козачок», К. М'яскова — варіації на тему укр. нар. пісні «Льон», закарпатський весільний танок «Березнянка», В. Гуцала — «Троїсті музики» і «Танцювальні награвання», М. Різоля — «Полька», С. Орла — «Гуцульська фантазія», В. Гекера — «Буковинські козачки» та інші.

Ці віртуозні твори яскраво презентують народно-інструментальну музику Поділля, Слобожанщини, Гуцульщини, Буковини і повсюдно сприймаються слухачами, маючи великий успіх.

Слід зауважити, що оркестр із задоволенням виконує музику, яка виявляє уміння відтворювати народну манеру гри. Вивченню народної манери гри я надавав великого значення у роботі з колективом. Для цього запрошувалися виконавці, які володіють усіма тонкощами такого виконання на скрипці, сопілці та інших інструментах.

Новим і, сказати б, революційним кроком в роботі з оркестром стало активне залучення до всіх програм творів українських композиторів-класиків — М. Лисенка, Л. Ревуцького, М. Леонтовича, М. Вербицького, М. Калачевського, М. Завадського, С. Гулака-Артемовського та інших.

Беручи ці твори до репертуару, ми підняли виконавську планку оркестру. Адже не секрет, що виконання знайомої класичної музики вимагає від оркестру високої культури, знання стилю, бездоганного ансамблю. Такі твори, як увертюра до опери М. Лисенка «Чорноморці», романс і козачок М. Калачевського, «Козак» М. Завадського, інтродукція до опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, симфонія М. Вербицького та інші — стабільно увійшли до репертуару.

Ще однією яскравою репертуарною лінією стала у нас широка пропаганда і співтворчість із сучасними українськими композиторами.

В моєму диригентському репертуарі вже було доволі творів композиторів, з якими я активно співпрацював, ще будучи диригентом оркестру радіо і телебачення, — таких, як А. Гайденко, В. Шумейко, К. М'ясков, В. Зюзін, І. Вимер, О. Левицький, Ю. Шевченко, О. Яковчук, О. Яворик. Майже всі вони не мали попереднього досвіду написання творів для оркестру народних інструментів. Але, знаючи оркестр радіо, його розуміння сучасної музики, його підтримку всього неординарного, вони змогли по-новому розкрити себе у творчості. Те, що оркестр ними зацікавився, було важливо для композиторів. Адже мало хто з них вивчав і знав можливості такого оркестру. Ми зуміли довести їм, що народний оркестр є творчим колективом з великим потенціалом і великими художньо-виражальними можливостями, прекрасним інструментом для висловлення образно-емоційного стану душі. Композитори нам повірили. Отже, було написано низку творів, які увійшли у фонотеку радіо, а деякі: «Кар-

ятські малюнки» В. Шумейка, «Майоліки» А. Гайденка, «Парафраз» Ю. Шевенка та інші стали золотим фондом, відзначені музичною громадськістю як ершинні.

Прийшовши назад в Державний оркестр, я відразу ж замовив цим композиторам низку нових творів: Я. Лапинському — «Привітальну увертюру», . Яворику — «Поему», О. Левицькому — музичну картинку «Світанок над Дніпром», А. Гайденку — «Українські візерунки», В. Шумейкові — «Діатонічне скерцо» — і вони невдовзі ж увійшли в програму оркестру. Вже на перших гастролях о містах Росії (Астрахань, Волгоград, Саратов, Оренбург, Куйбишев, Пенза, ульяновськ) ці твори посіли належне місце в програмі і разом з народно-оркестровою музикою репрезентували українське інструментальне мистецтво. астрольна поїздка в тому ж році містами України (Житомир, Рівне, Луцьк, ьвів, Тернопіль, Хмельницький, Вінниця, Черкаси) показала, що репертуарну олітику обрано вірно.

Наступний 1986 рік поповнився новим списком авторських творів: В. Пацукевича — музичною п'єсою «Веселка», Я. Губанова — п'єсою «Святковий настрій», Ю. Щуровського — «Лани мої широкії».

Відбулися нові гастролі оркестру в Азербайджані, Вірменії, Грузії, Краснодарі, Ростові, а також по Україні (Крим, Запоріжжя, Дніпропетровськ, Луцьк, івне, Львів, Чернівці, Івано-Франківськ, Ужгород). Звичайно, що не всі згадані ові твори виконувались одночасно в концертах, але деякі з них — обов'язково. от всі ці твори оркестр зіграв 16 грудня 1986 року на концерті пленуму Спілки омпозиторів України. Це був підсумок співпраці композиторів і оркестру. обота не минула марно. Все більше композиторів із зацікавленістю стали ридивлятися до оркестру з тим, щоб і себе випробувати. Пленумівський концерт дав поштовх багатьом композиторам, і 1987 рік став багатим «на урожай» ля оркестру. В цей рік постали блискучі твори: В. Шумейка — «Концерт для оркестру», В. Степурка — «Сюїта «Пори року», В. Пацукевича — «Поема», . Щуровського — «Увертюра», Б. Буєвського — «Концерт для оркестру». Як ачимо, це не просто п'єси. Це великі багаточастинні твори із симфонічним озвитком, вони стали новим етапом як для композиторів, так і оркестру.

З композитором В. Шумейком я познайомився, ще працюючи на радіо. Вже оді припав до вподоби цей обдарований композитор, який глибоко розумів жерела народної музики. Новий концерт для оркестру — це твір з напруженим нутрішнім розвитком і оригінальним образно-емоційним змістом.

Варто відзначити і «Концерт для оркестру» Б. Буєвського. Це вже симфонізований твір, в якому активно використано народну імпровізаційність і рапсодичність, яскравість музичних образів висвітлено через використання народних духових інструментів. В цьому «Концерті» напрочуд багата оркестрова анина, гострота тембрового колориту. Все це зробило твір улюбленим, і він сі інколи звучить у програмах оркестру.

Особливі творчі стосунки утворилися у нас із композитором Я. Лапинським — блискучим знавцем як симфонічного, так і народного оркестрів. На ой час симфонічна музика цього композитора звучала не лише в СРСР, її виконували і за кордоном. Залучення цього композитора дало новий поштовх до

творчого росту оркестру. Його «Святкова увертюра» була спеціально написана для оркестру і протягом кількох років відкривала концертні виступи колективу. В ній прекрасно поєднувався народний колорит з блискучою оркестровкою і класичним розвитком. Треба сказати, що композитор давно переймався вивченням народної інструментальної музики і доволі часто її використовував у своїй творчості, коли створював майстерні акомпанементи до танців уславленого ансамблю під керівництвом П. Вірського. У нас почалася справжня творча дружба, яка зумовила тривалу творчу роботу. Композитор ще написав для оркестру багато нових цікавих творів, які досі звучать у програмах.

1987-й — рік напружених гастрольних поїздок. По Україні це міста Полтава, Кіровоград, Черкаси, Луганськ, Дніпропетровськ, Запоріжжя і Крим. По Росії: Володимир, Іваново, Кострома, Ярославль, Ленінград, Новгород, Псков.

В цьому році поряд із творами композиторів української класики такими, як «інтродукція до опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, фантазія на тему української народної пісні «Ой, чого ти, дубе» С. Василенка, «Жартівлива» Д. Клебанова, «Український марш» О. Зноско-Боровського в програмах звучали і твори сучасних композиторів: В. Пацукевича, Ю. Щуровського, В. Дяченка, М. Скорика, І. Поклада, Я. Лапинського та інших, а також народна інструментальна музика..

В концертах брали участь наші провідні співаки: Д. Гнатюк, М. Кондратюк, Є. Мірошниченко, А. Солов'яненко, О. Басистюк, Г. Гаркуша, Л. Кондрашевська.

Перераховуючи міста, слід сказати, що оркестр працював не лише в столиці чи області, а й, звичайно, в районних центрах і невеликих містечках. Це давало змогу ознайомити більшу частину краю з творчістю оркестру і солістами. Всі хотіли бачити живими артистів, торкнутися до них і поспілкуватися. Це була прекрасна реклама, не потрібно було телебачення, і всі знали, а головне, чули голоси улюблених співаків.

Незабутніми були виступи оркестру в Луганській області, бо вони відбувалися по селах. В усіх брав участь Д. Гнатюк. Які щасливі були люди, як вони раділи, що до них приїздив такий чудовий колектив з уславленим солістом, що його знав увесь світ. І хоча концерти починалися пізно, адже потрібно було почекати, щоб люди подоїли корів і попоралися в господарстві, ані соліст, ані оркестр не висловлювали свого невдоволення, терпляче очікували на всіх бажаючих, а їх було дуже багато. Звичайно, виступи закінчувалися пізно, але вдячність глядачів була просто незмірною. А це для артистів — найголовніше.

В цьому ж році оркестр вперше взяв участь у святі пісні (м. Полтава). Це було відкриття Співочого поля, де зібралися найкращі хорові колективи.

1988 рік не був урожайним на нові твори. Давалося взнаки велике гастрольне перевантаження колективу. Було заплановано (і всі вони здійснені) 89 концертів на рік. Окрім Києва оркестр гастролював у Житомирі, Вінниці, Хмельницькому, Тернополі, Львові, Луцьку, Рівному, Івано-Франківську, Донецьку, де відбувся фестиваль мистецтв. А ще оркестр побував у Рязані, Тамбові, Липецьку, Орлі, Брянську, Смоленську, Калінінграді.

Солістами були: Д. Гнатюк, М. Кондратюк, В. Пивоваров, А. Мокренко, М. Стеф'юк. Л. Кондрашевська, Г. Гаркуша.

Варто зазначити, що співаки, працюючи в оперному театрі чи філармонії, з радістю відгукувалися на наші пропозиції про гастролі. Вони добре розуміли завдання, які стояли перед колективом для пропаганди народної пісні.

Говорячи про поповнення репертуару, не можна не згадати про твір, який постав у той концертний сезон, А. Гайденка — «Сюїта на теми трудових танців». Це монументальний твір із шести танців, які побудовані на теми трудових сюжетних танців. Кожен танок має свій сюжет, який тонко передається відповідними музичними засобами. Це танці для слухання, але слухаючи їх, можна вільно уявити весь характер праці певного майстра. Оркестр грає цей твір повністю, і окремими частинами, що не зменшує художньої цінності музики. А. Гайденко — майстер сюжетно-образної музики. Наступні твори, які будуть написані для оркестру, ще більше підкреслять саме цю лінію у творчості композитора.

В цей же рік було спеціально підготовлено програму до тижня музики для дітей та юнацтва «Перлини народної музики». Чотири дні діти знайомилися з народними мелодіями. Очевидно, що ті діти, які слухали наші концерти, і донині є прихильниками творчості оркестру, хоча стали вже дорослими. Адже така музика, таке виконання надовго запам'ятовуються, особливо в дитячому віці.

В 1989 році робота у пошуку нових яскравих творів ішла в усіх напрямках. Все більше композиторів залучалося для створення нових п'єс для оркестру. Були замовлені: «Поема» — А. Білошицькому, «Концерт для бандури з оркестром» Я. Лапинському, «Концерт для цимбалів з оркестром» Ю. Щуровському, «Дві п'єси для оркестру» Б. Шетуру, «П'єса для сопілки з оркестром» К. М'яскову.

Окрім того було створено низку п'єс народно-інструментального характеру: Г. Цицалюком — «Народне свято», В. Дяченком — «Фантазії на тему «Ой, у полі криниченька», М. Різолем — «Дощик». А ще «Українська фантазія» — І. Марченком, «Ой, при лужку» — Є. Кравченком, «Українські візерунки» — Д. Попічуком, та інші.

В цей рік оркестр дав понад 87 концертів і по Україні: Запоріжжя, Дніпропетровськ, Кіровоград, Черкаси, Полтава, Одеса, Миколаїв, Херсон, Крим; і в Казахстані (20 концертів), і Білорусії (11 концертів); солістами виступали: Є. Мірошниченко, Р. Кириченко, Д. Гнатюк, Г. Гаркуша.

Нелегкими виявилися гастролі в Казахстані. Вересень місяць. Страшна спека. Шляхи взагалі відсутні. Часто місцеві водії блукали і везли колектив не в той бік. Але радувало те, що оркестр скрізь по цій землі чекали українці. Вони би слухали і слухали... Виступав оркестр часом і в полі. Але яка радість освітлювала людські обличчя, адже таке траплялося для них нечасто.

Це був останній рік, коли оркестр виїздив на гастролі за межі України. Вже в 1990 р. заплановані гастролі по СРСР не відбулися, бо радянська колоніальна система гинула.

Зник Союзконцерт, планування міждержавних гастролів розпалося. Філармонійна діяльність почала занепадати, держава вже не мала змоги підтримувати колективи і філармонії, ресурси кудись позникали, фінансування дуже обмежилося.

Гастрольна діяльність, без якої жоден колектив не може існувати, почала занепадати. Але працювати тільки задля себе немає аніякого сенсу, колектив може почати деградувати. І тому, не дивлячись ні на що, Національний оркестр народних інструментів України дав у тому році 42 гастрольні концерти в Донецьку, Ворошиловграді, Сумах, Чернігові, Львові, Івано-Франківську, Чернівцях, Вінниці, Хмельницькому. Оркестр був потрібен слухачам. З ним продовжували співпрацювати А. Солов'яненко, А. Мокренко, Є. Мірошниченко, М. Стеф'юк, М. Кондратюк. Оркестр отримав більшу можливість робити записи на радіо і писати платівки. Разом з тим для оркестру це був і ювілейний рік — 20 років існування, і тому багато зусиль було скеровано на гідне відсвяткування цієї дати.

Головне досягнення оркестру — любов до колективу числених шанувальників. Ювілейний концерт відбувся 12 квітня в Києві у приміщенні оперного театру. Солістом був А. Солов'яненко. За 20 років своєї діяльності оркестр здобув своє творче обличчя, досяг високої виконавської майстерності. На ювілейному концерті оркестр показав кращі музичні твори, свої, так звані, хіти.

Є незаперечна істина: який диригент — такий і оркестр. Надто ця думка вірна, якщо йдеться про диригента — художнього керівника. Про особливості власного мистецтва говорити і легко, і важко. Легко тому, що оркестр саме тепер перебуває в чудовій творчій формі. Важко тому, що успіх в роботі керівника залежить від багатьох індивідуальних якостей, часом пов'язаних не лише з музикою.

Але, говорячи про це, слід наголосити найголовнішу якість: я прагну перш за все бути музикантом. А це означає, що жити музикою і за її законами для мене найперша потреба. На сцені я прагну творити той образно-емоційний стан, який відповідає підтексту музики. Разом з тим кожна партитура проходить крізь мою душу і свідомість і стає джерелом для нових емоцій, думок і переживань. Намагання увійти у психологічний стан творчості на сцені засвідчує і артистизм. Не дивлячись на те, що виконавська концепція музичного твору головним чином створюється на репетиціях, я на сцені по-новому розкриваю музичний образ, бо сцена на це надихає.

Треба розуміти і відчувати, що до тебе прикуті погляди всіх слухачів. І тому артистизм — важливий елемент у творчості диригента. Цілковита творча самовідданість, натхнення і схвильованість мають постати на сцені. Разом з тим треба ж виглядати спокійним, впевненим і стриманим. Такий самоконтроль дозволяє вносити у виконання елементи імпровізаційності, і тоді з'являються нові виконавські нюанси звучань музичного твору, яких не було на репетиціях. Такі несподіванки подобаються і музикантам оркестру, адже це збільшує інтенсивність їхнього самовисловлення.

Неодноразово виконуючи один і той же твір, я завжди знаходжу якісь нові нюанси, нові акценти, нові уповільнення або прискорення. Адже до схематичного виконання можна звикнути: не дай Боже з'явиться одноманітність, яка зумовлює ремісництво, втрату емоцій і піднесеного стану!..

Звісно ж, усе формується на репетиціях. Для мене репетиції — найголовніший елемент у багатоликій творчості диригента. Вони проходять напружено, із

овним емоційним злетом, починаючи від настроювання і кінчаючи прогоном узичного твору. На мою думку, репетиція мало чим має відрізнятися від конертного виконання саме по емоційному напруженню. Адже на репетиціях остає той комплекс впевненості, який успішно допомагає долати всі концертні ладності. Для цього потрібен, звісна річ, контакт з усіма музикантами. Тут на помогу приходить педагогічний такт. Успіх виконання залежить від взаєморозуміння диригента з музикантами: як глибоко вони довіряють його рофесійній майстерності, а диригент довіряє музикантам, як вправно дириент може повести музикантів за собою і наскільки музиканти підвладні волі дригента і активно реагують на його жести та погляди. І якщо оркестр відклиається на всі зауваги, міміку і жести диригента, а він відчуває самовідданість ркестрантів — можна говорити про творчий контакт. Диригент — це ж дагог, багато чого може показати, розповісти і продемонструвати музикантам, тому що має великий життєвий досвід з глибокими і солідними знаннями лише в царині музики, — він повинен бути всебічно ерудованим.

Диригент має вільно орієнтуватися в історії, літературі, філософії, естетиці, ибоко знатися на фольклорі і етнографії. Для диригента знати багато — це мало. Треба практично застосовувати ці знання, а головне — передавати їх лодим музикантам.

Особливу увагу на репетиціях я надаю створенню і утвердженню ідеалу звучанні оркестру. Створений нами звуковий ідеал ми перетворюємо реальне звучання через коректуру партитур. Досконало знаючи звучання як ремих інструментів, так і груп, диригент одразу запроваджує відповідні іни в партитуру. Така праця на репетиціях аніскільки не буває нудною, тому відбувається справжній творчий живий процес, в якому задіяні всі виконав-

Хоча репетиція — це лише перша сходинка до концертного виконання, але она у нас триває напружено і натхненно, вправно розподілена за часом і додена до максимально ступеня довершеності у виконанні. Ось чому в концерх нашого оркестру майже не виникає якихось несподіванок у звучанні. Все дбувається якісно, і це дозволяє підтримувати атмосферу піднесеності у слуцький залі.

Але вся диригентська майстерність, артистизм і педагогічний талант мало значили, якби диригент не мав сконцентрованої і сильної волі. Це вона бить його високим професіоналом, це вона формує непересічну органічну обистість.

Слухаючи твори у виконанні всього оркестру, слухач мусить відчувати, як гострюються емоції і починає линути душа, як пульсує думка і зливається його власними почуттями.

Диригент має любити музикантів, любити слухачів, бо він за покликанням рш за все — природжений гуманіст. Його мистецтво, мистецтво диригування — глибоко демократичне і людяне.

Ми почали з оркестром грати модерну музику. Навіщо? Щоб оркестр не дустився до шароварного рівня. Але це не було бажання грати «нехай гірше, ий інше». Це була новітня музика, базована на українських народних витоках.

Там не було цитатного матеріалу, але ми знали, що там є народний дух. До сучасної модерної музики слухач може ставиться по-різному, але, перш за все, він мусить бути до неї підготовленим. А підготуватися до нової музики слухач може лише через народну і класичну музику, а не через попсу.

Я говорив про Буєвського, який використав імпровізаційність як форму виконання в одній частині симфонії, написаній для нашого оркестру. Для соліста він дав невеличку тему, а далі йому пропонується імпровізувати на кількох духових інструментах.

Далі все залежить від музиканта: як в народній музичній практиці, де імпровізування є головним елементом у виконавстві, особливо це спостерігається серед троїстих музик. В академії не навчають імпровізації. Там немає такої дисципліни, це дуже прикро. Колись при навчанні на будь-якому інструменті



Державний оркестр народних інструментів України зі своїм художнім керівником і диригентом В. Гуцалом на історичному Дитинці — на місці терема князів Київської Русі. Поруч — Історичний музей та Андріївська церква. 1990 р.

обов'язково вчили імпровізувати. Педагог давав тему, а учень мусив імпровізувати. На цьому виросли всі великі музиканти. Тепер же з учня намагаються зробити технічно досконалу машину, для якої немає аніяких складнощів відтворювати твори з нотного запису. А от музики стало менше.

Я вже казав, що люблю сидіти перед концертом у залі й слухати какофонію настройки оркестрантів. Цей шум надзвичайно привабливий. Чому? Це теж своєрідна імпровізація. Загальна імпровізація всього оркестру. Це не хаос. Людина неначе настроюється на первісне своє існування, занурюється в тодішнє звукове оточення, коли вона чула лише природні первинні шуми. В них пліталися звуки вже безпосередньо видобуті природним шляхом: якась гілочка тріпоче, якесь листя шелестить, дупло гуде, свистить очерет. Це від природного спілкування зі Всесвітом лишилося, настроювання оркестру неначе моделює Всесвіт. Там уже є первісно закодовані звуки майбутньої музики. І ти це все відчуваєш, це не лише настройка оркестру, а настройка душі до сприйняття Всесвіту! До сприйняття музики.

Що таке інструментальна народна музика? Це і є імпровізування. Всі народні музиканти передавали один одному свій репертуар, але всі вони по-різному його виконували, додаючи кожен щось своє. Особливо це спостерігається серед виконавців-інструменталістів, де кожен музикант хоче перевищити іншого. Це постійне змагання. Така народна традиція. Кожен музикант додавав таке, що інший не міг зробити. В народі це називається «в'язанками» — нанизування нових мелодій або варіацій на попередню тему. В танцювальній інструментальній музиці — це основа побудови танцю. Один заграв, другий підхопив і додав своє до основної мелодії, музика наче виривається з квадратності і здобуває наступний розвиток. У нашому великому оркестрі імпровізаційність теж існує, хоча вона вже записана, зафіксована в нотах. Це вже буде стабільна імпровізація, завершена, фіксована, вона відрізняється від емпіричної імпровізації в малих ансамблях, де можна було показати кожному музикантові своє уміння у цій справі.

Імпровізація — це стихія. А без стихії народне виконавство буде заакадемічуватися, що ми вже й спостерігаємо. Більшість навіть народних музикантів вже грають лише по нотах, керівники ансамблів мають професійну освіту і тому свої імпровізації переносять в нотний стан. Багато теоретиків кажуть, що якщо фольклор зафіксований, то він уже не фольклор. він має функціонувати вільно. Але ж все наше буття теж потребує фіксації, людська свідомість намагається все вкласти в якісь рамки, етапи, порівняння... Фольклор — це наша генетика, вона закладається в пам'ять, а пам'ять наших предків мусить бути зафіксована хоча для майбутніх поколінь. До того ж, додержуючись зафіксованих зразків фольклору взагалі та імпровізацій в музиці зокрема, ми можемо краще осягнути сутність наших попередників.

Шопен, Моцарт, Бетховен і багато інших великих композиторів були великими імпровізаторами. Щастя, що ці імпровізації були зафіксовані і збережені; як щастя й те, що ми, українці, маємо величезну кількість зафіксованого фольклору, звідкіля ми, професіонали, черпаємо свою силу.

Щоб бути потужним оркестром на рівні сучасного творчого процесу, необхідно оволодівати складними музичними формами, сюїтами, симфоніями, увертюрами, поемами і т. ін. Оволодіння ними може засвідчити творчий виконавський рівень. Розширення горизонтів оркестру — опанування нових форм,

нових жанрів! Нам би хотілося випробувати себе, скажімо, в акомпанементі до якоїсь опери або спектаклю.

Була ідея у видатного телережисера Віктора Кісіна зробити оперу «Запорожець за Дунаєм» в народному виконанні, з народним оркестром, народним театром, народними співаками. Але тодішнє начальство побачило там елементи націоналізму — народна опера! — і не ризикнуло.

Станкович створив прекрасну оперу «Квіт папороті» і знайшов майстрів-виконавців, але не здійснив. Я скажу, що крім ідеологічних міркувань були і суто організаційні. Він узяв симфонічний оркестр, який використовувати постійно було неможливо, бо в нього — інші завдання, а потужності оркестру Народного хору не вистачало. Я цілком розумію Станковича як великого майстра-симфоніста, але якби він залучив нас, це було б для нас органічніше, бо це наша музика, наш дух, наше мистецтво, яке пронизане народністю.

«Чумацькі фрески» — на музику І. Поклада і лібрето М.Ткача — це наша перспектива. Ми майже домовилися про співпрацю. І дай Боже нам наші задуми здійснити. Ми вже виконували такі твори на фестивалях і всі бачили, чого вартий Національний оркестр народних інструментів України; кожен композитор слухав нас, але не кожен знає наші можливості.

Народна інструментальна музика існувала споконвіку. Створення такого великого професійного оркестру, як керований мною, це — підвищення статусу народної музики в житті нашого суспільства, що дуже важливо. Хоровий народний спів був у нас здавна, але створення Державного українського народного хору в 1944 році свідчить, що держава почала відчувати себе національною. Кожна колишня радянська республіка мала свій народний оркестр. Окрім України! А коли оркестр утворився, ми вивели народну інструментальну музику з побутового рівня на рівень високої виконавської майстерності, на професійний рівень: великі зали, філармонії, концетрні палаци — ми підняли рівень народної інструментальної музики на вищий щабель. Стали домінантою в національному мистецькому житті нашої країни.

До нас потягнулися й композитори. До того багато з них не знали, що може існувати такий ареал музичних інструментів в одному колективі, і як вони можуть взаємодіяти між собою. В музичних училищах утворилися відділи народних інструментів, почали ширше впроваджувати їх і випускати виконавців на народних інструментах. Рівень так почав зростати, що в деяких консерваторіях відкрилася аспірантура народних інструментів, у Київській консерваторії (нинішній Національній музичній академії): бандура, цимбали, сопілка. До того ніхто не думав, що українські народні інструменти мають бути в усіх навчальних закладах України. А не лише домри, балалайки та баяни.

Стратегія звучань

Які парадоксальні прийоми я застосував у поєднанні звуків? В аранжуванні, в самому підході до нього? Які принципи були запроваджені в українську музику й здобули право на органічність?

В ансамблях народної музики інструментарій використовувався традиційно. Скрипка обов'язково була солюючим інструментом, сопілка — теж. Цимбали виконували лише акомпануючу функцію, бас — також, і так далі. Я вважаю, що мені вдалося змінити точку зору на роль інструментів у загальній партитурі оркестру. Я намагався показати максимальні художньо-виразні можливості усіх інструментів. І це дало поштовх до підвищення виконавської майстерності. Часом, коли я пишу окремі партії в партитурі, музикант подивиться і каже, що це майже неможливо заграти! Але потім, у процесі вивчення партії, він розуміє, що таке неординарне використання інструмента розширює межі застосування його в загальному звучанні оркестру. І це — стосується кожного інструмента.

До якоїсь міри всі школи гри на народних інструментах застаріли. Граючи сучасну музику, нам не вистачає вже описаних прийомів. От, наприклад, бандура. Її можливості значно збільшилися, так само, як і рівень підготовки музикантів. Тепер бандурна група є провідною в нашому оркестрі, на неї покладено велике творче навантаження. Оркестрові партії для них настільки складні, що їх попервах неможливо виконати. Для цього є праця і поступове вивчення. Я почав писати нову ускладнену фактуру з використанням усіх п'ятьох пальців правої руки.

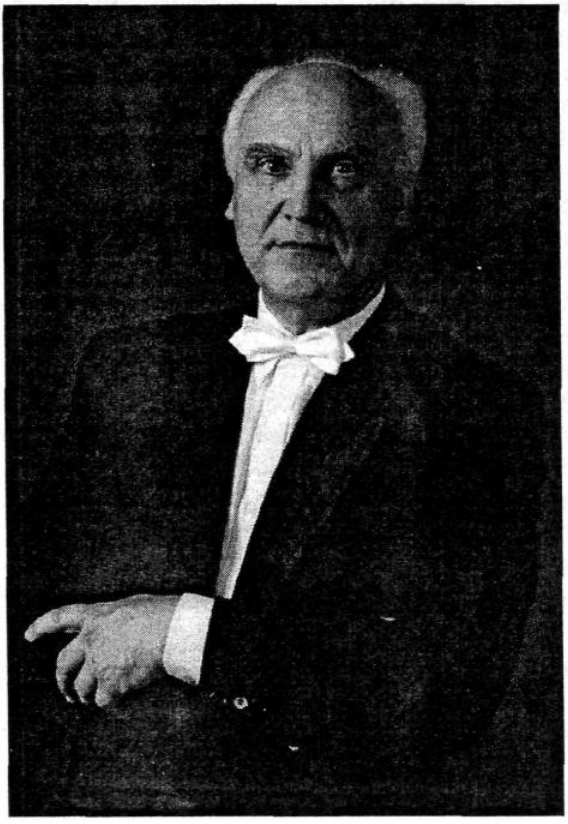
Щоби показати нові виразно-технічні можливості для кобз, я написав спеціальний твір, в якому є нові засоби гри, яких доти ніхто не використовував. Це все збільшувало можливості інструментів.

У своїх партитурах я намагався використати якомога більше колоритних інструментів, наприклад, сурму. Її важко застосувати, бо її можливості невеликі. Але щоб вона звучала частіше, я її почав поєднувати не лише в духовій групі, але і як окремий голос, а також з іншими групами оркестру: з бандурами, з кобзами, з цимбалами. Це ж стосується і козацької труби, яка використовувалася лише епізодично. Я її намагався задіяти в усіх танцювальних творах, що підвищило її роль в оркестрі. В нашому оркестровому звучанні з'явилися ансамблі зозульок і сопілок. Хоча вони були виокремленими, але стали і елементами партитури нашого оркестру, які чудово поєдналися з усіма іншими групами.

У нас скрипалі з вищою освітою, але вивчають народну манеру гри. Це теж новація в нашому оркестрі. Часто народне виконання ототожнюють з інтонаційно нечіткою грою. Насправді — це прекрасне відчуття народних ладів та інтонацій, гармонійних та ладових тяжінь. В цій манері скрипка постає як суто натуральний інструмент, де можна змінювати ступінь ладу від чверті до цілого

тону. Разом з тим народна манера гри характеризується і певною ритмічною свободою. В ній багато є мелізматики, досить часто довгі ноти прикрашаються трелями, мордентами, а інтервали заповнюються глісандо. Звісна річ, після академічного навчання це важко охопити, але опанування народною манерою гри для нас — це дуже важливо, і музиканти охоче переймають її.

Ударні інструменти — ритм — це основа музики. Перш за все мені б хотілося, щоб усі народні ударні інструменти були в нашому оркестрі, починаючи від тулумбасів. Але є цілий підклас інших, епізодичних. Рубель і качалка, дзвіночки, бубонці, різноманітні бубни з мембранами і без, із калаталкою або й без неї, з брязкальцями, дзвониками, бухала маленькі й великі. Спочатку у нас використовувався лише бугай, але я запровадив і беребеницю. Це, фактично, одне й те саме, але дає інше забарвлення. Бугай має довгий конус, а бербениця — це діжечка, вона використовується лише в гуцульських епізодах.



Віктор Гуцал перед концертом.

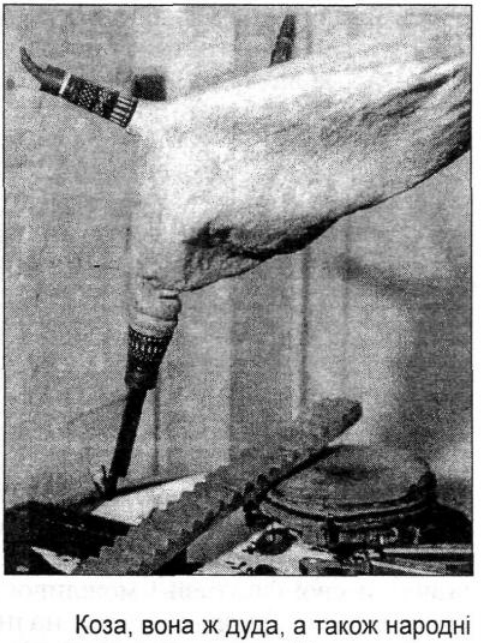
До мого повернення в оркестр у нас не було такого інструмента, як коза. Я її запровадив і використав у деяких музичних творах. А також цілий ансамбль зозуль різних розмірів — від великої до маленької. Такого не було ніде й зараз немає, окрім нас. Виникнення цього ансамблю є дуже цікавим. Я завжди мріяв розширити звуковий діапазон цього інструмента. І от коли до нас в гості приїхав молдавський майстер Йорга і заходився показувати інструменти, які він сам робить, я йому показав нашу зозульку і розповів про нашу мрію — розширити діапазон звучання. Він запалився цією ідеєю і став над нею працювати й експериментувати. Це було непросто, бо технологія виготовлення надто складна, додати, що інструмент треба створити в певній тональності. Але він здолав проблему. І от така українська ідея, поєднана з молдавською майстерністю, дала результат. Тепер це вже ординарне явище, і такі зозульки роблять й інші майстри. Звучання зозульок мені дуже подобається. «Глиняне», воно йде з надр землі, піднесене вогнем і душею людини. Їх знаходять археологи і доводять, що їм багато тисяч років.

Земля їх зберегла для нас: давню епоху, давню нашу душу. Хтось же на ній вже тоді чудово грав!

А сьогодні вживання давніх інструментів є нововведенням.

Для посилення ролі і значення колористичних інструментів я створив низку музичних творів, де ці інструменти виступали як сольні. Лише так можна розкрити всі їхні художні, технічні і акустичні можливості. Першим таким був «Козобас». В народній музичній практиці цей інструмент використовувався лише як шумовий. А в нас він став і басовим, і ударним, і шумовим. І всі одразу ж зрозуміли, що це не «гумористичний» інструмент, а доволі технічний і колористичний. Потім був твір «Сурма», для сурми з оркестром, і «Ліра» — для ліри з оркестром. Це було дуже оригінальним нововведенням, позаяк всі звикли вважати, що сурма — надто індивідуальний і недосконалий інструмент, який не здатен узгодитися з оркестром. А ліра як інструмент акомпануючий позбавлена сольного виконання. Такі стереотипи ми здолали.

Потім я написав твір «Свиріль». До цього інструмента в мене особливе ставлення — дуже люблю я цей інструмент. Йому, вочевидь, стільки років, скільки свідомо пам'ятає себе людство. Свиріль постала з безпосереднього спілкування людини з природою, коли вона почала розуміти, звідкіля і як виникають музичні звуки, — коли вітер по-різному свистить у зрізаних стеблинах очерету. Звісна річ, що вона зараз надто відрізняється від «флейти Пана», стала досконалою, колосально зросли її акустичні, технічні, колористичні і віртуозні можливості, і тепер вона стала сольним інструментом у багатьох оркестрах і ансамблях, її тембр незамінний в модерних джазових композиціях.



Коза, вона ж дуда, а також народні шумово-ударні інструменти — рубель, бубон тощо.

Вона дуже виразна, звук її закодований у серці кожного слухача. Тепер у наших програмах постало багато номерів для свирілі з оркестром — але той твір був найперший, і тому для мене є надто пам'ятний. Ми виховали багато виконавців на свирілі, серед яких найкращі: народний артист України Г. Агратіна, народні артисти України Д. Попічук, В. Овчарчин та інші.

До 1984 року в нашому, тоді Державному, оркестрі використовувалися лише великі концертні цимбали. Але існують ще малі, або гуцульські, цимбали з оригінальним колористичним звучанням. Незамінні в троїстих музиках, дуже зручні на весіллях та інших дійствах.

Я зробив їх сольним інструментом і написав твір саме для них. Бо тут грають паличками без фільца, тобто твердими дерев'яними паличками, тому й звук дзвінкий і польотний. В нашому оркестрі кожен цимбаліст володіє грою на них.

Потяг до творчості у мене постійний. А от часу немає. Однак коли виникає нагальна потреба, я все кидаю й сідаю за робочий стіл. Огортає тіло тепле лагідне почуття, неначе струмінь повітря на тебе дихає, постає особливий стан, в якому виникає позитивна енергія. Коли пишеш і тебе переривають, то починаєш нервувати, бо уривається не сам процес творення — а зникає стан натхнення, це найгірше. Не завжди задум постає одразу на папері, часом цей процес «не йде» так, як хочеться. Він уривається чим завгодно стороннім, однак в результаті відбувається накопичення енергії, створюються умови чи передумови для написання музики. А чи ти з правої ноги встав, чи з лівої, це абсолютно не грає аніякої ролі. Чи я голодний, чи я ситий, коли мені треба оркеструвати, я геть нічого стороннього не відчуваю, забуваю про все. Сидиш собі і пишеш, і не залежиш від зовнішніх чинників. Але намагання та уміння збудити свою внутрішню енергію — це важлива особливість. Це має бути опрацьована внутрішня зосередженість. Я можу ходити на роботу, розмовляти з ким завгодно, про що завгодно, робити нагальні необхідні справи. Однак внутрішня зосередженість — вона однаково присутня. Це ніби роздвоєння особистості, ти робиш одне, але думаєш про інше, найголовніше. Важливо визначити, що тобі слід зробити, і це треба достеменно знати, що ти хочеш написати, а не просто так викликати в собі велику внутрішню енергію. І тому моя музична творчість конкретна. Я пишу музику лише для свого оркестру. Вдосконалення його вимагає певних нових творів, і тому репертуару завжди не вистачає. Ми його створюємо самі, залучаємо до цього і композиторів, і оркеструвальників.

Як я починав складати музику? Звичайно, все почалося з дитинства. Може ті перші спроби були не такими й примітивними, однак нічого не збереглося. Я вважаю, що так воно й на краще. Головне для творчої людини саме і є оті фантазії, які не змогли навіть в щось окреслене вилитися. Але вони оформлюються потім, пізніше. В музичній школі все було пов'язане лише з навчанням. В консерваторії з'явився такий предмет, як оркестровка. І отут уже можна було виявити свої фантазії і можливості. Я дуже любив цей предмет, я робив перекладення з одного оркестру на інший. В консерваторії я опанував партитури симфонічних оркестрів, народних, духових, естрадних; я пізнавав можливості інструментів, можливості оркестрів, самотужки опановував інструменти симфонічного оркестру: гобой, кларнет, валторну. Тут мені допомагали мої однокурсники. Я ще тоді не думав, що буду диригентом чи керівником оркестру, але зацікавленість у мене до інструментарію вже була. Мені було цікаво знати специфіку звуковидобування, аплікатурні можливості, а також особливості дихання. Диригент мусить знати всі технічно-творчі особливості будь-якого інструмента, щоби з розумінням ставитися до музикантів, але якщо ти ще й оркеструвальник, то необхідно знати, як ще й зручно написати для певного інструмента партію.

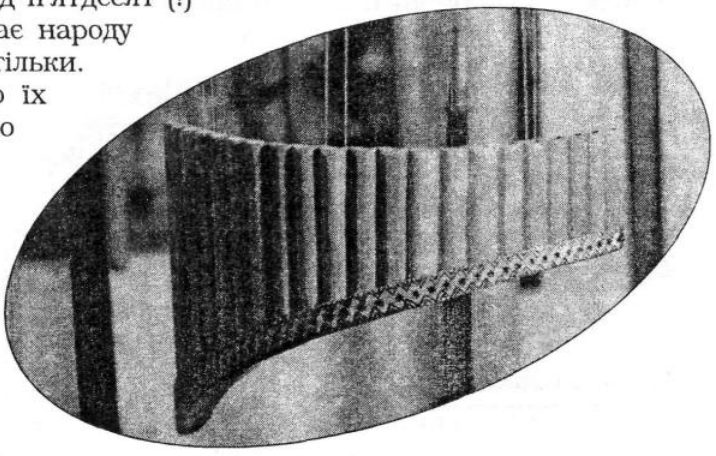
Тепер я хочу довести кожен український інструмент до його найвищого рівня, до такого, коли вони зможуть замінити класичні інструменти: сурма —

обоя, сопілка — флейту, козацька труба — трубу і т. д. Це не тому, що ми відмовимося від класичних інструментів, ні; ми хочемо довести: український інструментарій у своєму розвиткові сягнув дуже далеко, бо він спрадавна у своїй основі мав дуже велику перспективу. Зрештою, всі класичні інструменти постали і розвинулися від своїх первісних народних прототипів.

Що я хочу розповісти людям власною творчістю? Якщо говорити про моє життя минуле, теперішнє і наступне — то воно нерозривно пов'язане з народною музикою. Навіть, якщо я робитиму щось інше, то це буде однаково те саме, лише — по-іншому. Саме робота, лише така, це моє життя й іншого в мене не буде.

Якщо український народ володіє найрозвиненішим у світі інструментарієм, то я робитиму тільки одне — все можливе, аби його впровадити, вдосконалити, застосувати.

А які музичні інструменти я ще не використав? Український народ має понад п'ятдесят (!) народних інструментів. Немає народу на Землі, в кого би було їх стільки. Додам до цього, що багато їх у XX столітті просто зникло з побуту.



Свиріль роботи Д. Левицького.

Всі українські народні інструменти ми класифікуємо на основні та епізодичні. Основні — це такі, з яких утворюються головні оркестрові групи. Деякі з них найповніше відтворюють нашу душу і навіть вважаються символами України: кобза, бандура, народна скрипка. Тому в нас вони базисні. А інші використовуються лише епізодично. (Наприклад, нещодавно виник такий новий — куманець, якого пристосовано під музичний інструмент. Сам Бог велів тепер нам створювати відповідний ансамбль, робити жанрові сценки, тобто щосили розвивати цю ідею. Адже куманець зберігав у собі напої, і дуже легко уявити, що відбувається, коли музикант плутає музінструмент з ними. Тобто на ньому можна не лише грати, але й... куштувати його тощо).

Або взяти такі ударні інструменти, як козячі дзвоники. Якщо хто був у Карпатах, той знає, що коли йде отара, а в кожної вівці по дзвонику, — то жвава музика пливе полонинами, дивовижно, що вона не хаотична, бо рухається певним усталеним ритмом.

В нашому оркестрі ще й досі не використовується великий ріг. На жаль, віднедавна в Україні не стало волів (круторогих — які оспівувалися в піснях),

але можна ще здобути кілька і створити, можливо, квартет, і залучити до оркестрового виконання. Ці інструменти вже одним своїм екзотичним виглядом здатні настроїти залу на незвичайну музику.

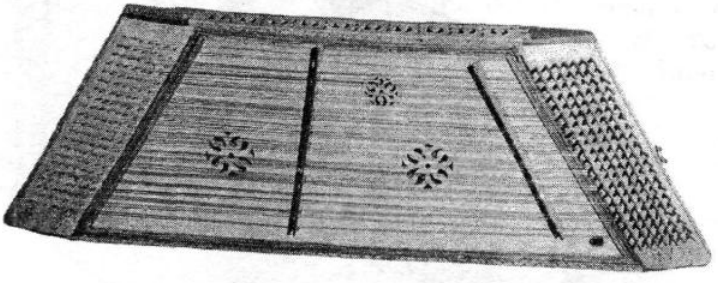
Ми серйозно думаємо залучити торбан — панську бандуру, яка має додатковий гриф з ладами. Можливо додамо бас-бандуру, це новітній інструмент, однак має прецікаве звучання.

Ще не всі жанри української народної музики ми використали. Бурсацьку музику, наприклад, а також старосвітську «вчену». Церковні теми — ми практично їх не торкалися.

Нас приваблює цікавий цикл «вояцьких пісень». Бойова пісня-заклик — це ще більш експресивна структура, аніж марш. В деяких думах є фрагменти із закликом до боротьби, до дії, це теж цікавий матеріал. Раніше в нас не було надто експансивних пісень, це вже в стрілецьких постало:

— Гей, нумо, хлопці, до бою!

Це вже пісня-заклик; це вже музика, яка спонукає. Бо це реакція на певні конкретні історичні події останнього історичного періоду.



Гуцульські цимбали XIX ст.

Дуже цікавим напрямком є танцювальна музика. От взяти дослідження з українського танцю — скільки там лише одних різновидів його. Якщо танок виокремлюється з-поміж інших властивою назвою, то це означає, що він має власну пластику, власну драматургію і сюжет. Відображася якийсь процес, до якого цей танок був дотичний: кривий, шевчик, тропотянка, березнянка. Ми зараз намагаємося створити цикли сюжетних танців. Це велика робота. Її дуже цікаво розпочав для нас композитор Гайденко, який створив «Сюїту українських сюжетних танців». Це ж іще скільки лишилося незораних перелогів!..

Ще є дитячі ігри, які супроводжувалися певними мелодіями, ну, наприклад: «Десь тут була подоляночка». Це також незаймана цілина, особливо з огляду на музичне виховання дитини, дуже потрібне тут оркестрове опрацювання з тим, аби потім застосувати його для дошкільного виховання. І шкільного також. Щоб це були супроводи до хороводів дитячих. Зробити цифрові альбомчики дитячої музики з дитячими іграми; можливо це буде перший крок до кроку другого — до постання українських комп'ютерних музичних ігор, така ідея може здатися попервах навіть трохи абсурдною — але дуже гарна ця ідея! Щоб дитина у тому віртуальному задзеркаллі не бігала та стріляла, а проходила і долала на різних рівнях певні музичні «лабіринти»-заморочки, керуючи

мелодіями, і набирала очки та штрафні бали, перемагала музикою, хороводами, міні-ритуалами правильно ужитими, різні перепони і обставини. Принаймні дитина засвоїть міцно українську народну мелодику і зможе керувати календарними обрядами, одну гру правильно переводити в іншу. І тоді ця техногенність, яка нас давить, перетвориться на величезну силу позитивного впливу, зростання й піднесення. Нам треба шукати способи, як використати ці технології і скерувати їх на добро. Я гадаю, що ця проблема стоїть зараз не лише перед нами, але і перед усім людством. І саме комп'ютерні музичні ігри можуть тут стати дороговказом. Та ще варто запровадити їх в систему Міністерства освіти, аби ефективніше працювали. Ці ігри можна розповсюджувати серед інших народів, пропагувати наш фольклор, а також просту ідею, що ми володіємо тим, що вони ніде взяти не зможуть.

Тим більше, що ми маємо багато пісень, які стали народними не лише в нас, але й серед багатьох народів світу. Як, наприклад, «Щедрик», написаний Леонтовичем. Тепер ця пісня стала світовою музичною темою, і вже давно всі забули, хто її автор, бо вона стала такою популярною, як народна, а сказати точніше — міжнародна. Тепер навіть ця мелодія розроблена для великих симфонічних оркестрів.

(Якось у нас кубинці проспівали свою народну рибальську пісню, після чого почався сміх: «А чому ж у вас у приспіві йдуть не іспанські явно слова «Очі чорні»? Пояснити їм, що слова й музику цю написав сучасник Тараса Шевченка Євген Гребінка, який «на спір» з друзями написав її посеред ночі на паперовій серветці в ресторані, — так і не вдалося. «Це, — казали вони, — він позичив її у нас, кубинців»).

Шляхи впроваджень наших музичних ідей у світову культуру дуже перспективні. Хто у світі знає українського композитора Леонтовича? А чому б його і не знать? Адже довести, що він є автор відомих творів, завжди не пізно. Вже такого композитора, як він, світ починає визнавати. (Але найперше його визнання було інакшим — його, саме за те, що він міг писати українську музику, та ще й світового рівня, — *підло убили* в 1921 році. Він став тоді чи не першим у шерегу тих наших геніальних митців, з яких більшовики почали винищення української культури).

У нас ще багато є музики такого рівня, і ми маємо можливості розповсюдження її за допомогою оркестру народних інструментів, бо вона тоді стає сприйнятною для будь-якого інтернаціонального вуха. Це дієва пропаганда української музики в зрозумілому вигляді для народів, які вже втратили власний фольклор.

Попереду в нас ще роботи й роботи — і ця перспектива безкінечна. І тому майбутнє в нашого оркестру неосяжне, і не можна впадати в песимізм, мовляв, зараз в нас таке життя, з якого витискається усе, що є справжнім. Ми ще не знайшли застосування народної інструментальної музики як точки перетину до цієї сучасної навали електронно-механістичної, про яку не можна казати, що все в ній нездале і погане, — там же присутнє і щось живе, якийсь смисл тим мелодіям притаманний, і наше багатство музичне і через народний інструментарій, і через елементи мелосу, я впевнений, — може до них доторкнутися!

Тут можна ще пошукати взаємний вплив; наш оркестр робить усе можливе, аби показати усю розмаїтість власних можливостей, щоби усі наші люди відчули свою національну ідентичність і радість від того, чим вони насправді володіють.

Без знання власної народної музики ми не виховаємо повноцінної духовної особистості. В неї ж тоді не буде камертона, внутрішнього бриніння, на яке вона може опиратися, щоби творити власні оригінальні твори в інших царинах культури, але такого ж високого рівня. Знання фольклору дає їй підпору, дає їй міцні підстави. Життя народу у всіх сферах визначає духовна еліта нації. Про яку еліту можна говорити, якщо вона не знає і не користується корінними духовними надбаннями — народною творчістю. З чого ж тоді братиме наснагу? З чужого підґрунтя! Так тоді й буде базуватися на ньому, — а позастороннім, наднаціональним ще жоден великий митець не постав.

Велика кількість наших виконавців пнуться в закордонні турне, намагаючись перевершити тамтешніх їхніми козирями. Однак кому вони там потрібні, якщо закордонний слухач легко й приємно може послухати свого власного оригінального виконавця? А якщо слухати когось із закордону, то краще такого, який відрізняється від власних виконавців. Доказом тому є успішні гастролі за кордоном саме народних пісенно-танцювальних колективів. А також естрадних виконавців «ВВ» чи «Океану Ельзи», які пропонують саме самобутній український продукт. А не чиїсь переспіваночки.

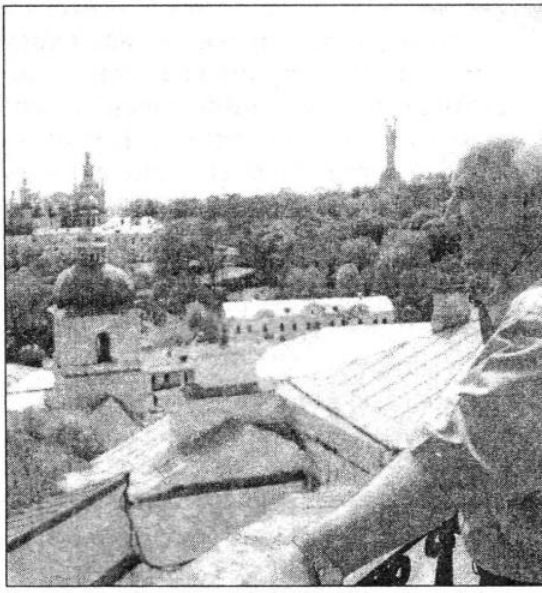
Взагалі найгірше у світі ставляться до тих митців, які починають копіювати, (якщо не плагіювати) щось не своє. Це — жебраки. Навіть якщо вони пропонують і найвищуканіші варіанти. Звісно, щось вони нажебрають, але «погоди не зроблять». Митець має дати саме свій оригінальний продукт; покращити, збагатити загальне забарвлення Всесвіту, бо якщо його творчість — копіювання, то загальна палітра од цього не покращиться. От як художник-копіїст, якщо навіть скопіює картину й краще за авторську, його однаково будуть визнавати просто ремісником.

Чому наша естрада загалом так низько стоїть? Бо вона переважно копіює західноєвропейські взірці. Копіюючи, вона себе лише нівелює. Тут, в Україні, вони ще здатні цим трохи заробляти, а там, за кордоном, таких ніхто й слухати не хоче, хіба що в ресторанах. Де, загалом, їхні «бучні» гастролі й відбуваються. Це постає з бажання швидкого успіху. Швидкого, не страшно навіть, що невеличкого. Вони не будуть мати стабільного прогресу, бо немає власної підпори. Спалах визнання нашої естради шістдесятих років такий великий, що ще й досі тримає на висоті Софію Ротару. А ті пісні, які її піднімали, могутні, авторські, — усі базувалися на українському мелосі. І вони — ще й досі в її репертуарі! Ще й досі звучать на стадіонних аудиторіях!. Чи це не доказ таких очевидних істин? От приїхали на «Слов'янський базар», наприклад, наші співаки, сімдесят відсотків репертуару — це копіювання американських взірців. Воно навіть не лише в Європі, а воно і у Вітебську не пройшло.

Це ж просто: знати своє і на цьому творити щось оригінальне, бодай навіть і просте. Однак не амортизоване. (От як наші великодні писанки. Це «ексклюзивно» українська ідея, прадавня; але погляньмо, як поволі і впевнено вона

завойовує світ, часто транспонуючись на місцевому чужому матеріалі в інших навіть виявах: скляні писанки — ось здобуток Заходу, але це ще один доказ, що вони прагнуть засвоювати незнану їм красу). Оце шлях до успіху. І за кордоном, і в себе на батьківщині.

Жодна політична система, навіть і найжорстокіша, не здатна позбавити народ його коріння. Культурна життєздатність українців надзвичайно велика. Ніщо не змогло одібрати в нас нашого справжнього багатства. Поодбирали землю, державність, освіту, однак вирвати самобутню духовність не змогли. Дивовижне й інше — чим дужче наш народ гноблять, тим гарніших він пісень співає. Навіть створює незнані досі пісенні жанри — наприклад, «невольницький плач». Що таке невільник? Це людина, яка стоїть навіть поза винищенням, навіть поза своєю землею доспоконвіку. Але людина починає співати, і ця пісня дивовижним робом повертається на винищену Україну, і не лише збагачує пісенну культуру, але ще й закликає протидіяти майбутньому сплюндруванню. На Землі дуже багато народів, які просто зникли, не витримавши набагато меншого тиску. А ми тим часом можемо «похвалитись», що зазнали найбільшого винищення в історії людства, протягом якихось тридцяти років — від 1917 до 1949 — п'ятдесят мільйонів нас полягло (репресії, голодомори, війни) — набагато більше, аніж би й теперішня кількість загального нашого населення (!).



Звучання Києва... Так народжуються нові оркестровки. Лаврська дзвіниця. 2000 рік.

Духовність, це, бач, така річ, яка потребує невпинного оновлення, а не щось один раз і назавжди воздвигнуте. Просто життєві обставини нам усім не дають зосередитися на високій ідеї, безліч дрібниць побутових розпорошують щоденно увагу, збивають з пуття. Технологічні засоби опускають до свого рівня, аби нам було не до музики. Якщо сказано: «Надія помирає останньою», то пісня — це наша надія. Навіть найостанніший бомж, та й той, бувало, сяде в скруті, та й замугикає під ніс якусь мелодійку; то що ж говорити про трудові та високі елітні верстви населення? Невже ми можемо собі дозволити в теперішні скрутні часи вже не звертатися до народної пісні; невже ми гадаємо, що от-от для нас віднайдуть якісь універсальні засоби для розвитку культури? Так от — універсальнішого засобу над пісню нема. Засоби є лише ті, які тисячолітньо випробувані нашою душею. Духовність постає з душевності; з глибини душі постають високі істини. То чим живити для цього душу? Є сурога-

ти — алкоголь, наркотики, до яких, на жаль, щоразу частіше вдаються освічені верстви. Бо інакше — звідкіля ж черпати піднесення? Раніше кожна людина співала частіше, ніж зараз, і це був надзвичайно, сказати б, тонізуючий засіб. Особливо, коли для цього охоче збиралися за кожної можливості — разом виникало набагато більше натхнення. Й людина мала можливість бути окриленою весь час. Коли цей стан зменшувався, проспіває сама собі людина пісню — і він відновився; отакий-от «наркотик», тонізатор.

Музичне інтонування, мелодекламація — найдавніші пісні за цим принципом і побудовані: довгі, неусталені періоди, прості дієслівні рими. Ще й досі трапляються люди, які промовляють співучe, із задоволенням резонуючи до свого голосу, в такий спосіб можуть легко і приємно поговорити.

Можна кожному застосувати таку методику — говорити не абияк, а мелодійно. Наша вкраїнська мова для цього надзвичайно пристосована, тут активно діє своєрідний «закон вокалізму». Це чергування й—і, в—у, з—зі, також відбувається спрощення в групах приголосних, в коренях слів, зберігається повноголосся тощо. Полягає він в тому, що, за вимогами вокальними, приголосні звуки на початку і на кінці слова легко міняються на голосні, аби кожна фраза співала. У нас в Україні існує специфічний феномен — люди, які погано розмовляють українською мовою, вірші пишуть лише нею, бо «общечеловеческою» мовою їм це робити буває набагато складніше. Наша мова недаремно ж називається солов'їною, бо вона може проспівати будь-яку, бодай і найскладнішу, фразу.

Біблія починається з чого? «На початку було Слово». Тобто йдеться і про те, що слово стоїть в основі людського буття. Але ж слово вже в собі містить музику — емоцію, ритм; це складна структура. Ще й досі в нас найкращі пісні ті, де слово й музика нерозривні, тобто проростають один з одного, гармонізуючись подвійно, здвоєно, неначе дві спіралі в ДНКа.

Зараз теж слово потребує емоційних інтонацій, якщо хтось вимовлятиме слова індиферентно, то нікого це не зворушить, нічого воно не сотворить. Особливо в пісні це відчувається. А ми, оркестр народних інструментів, можемо цю інтонацію розвинуть, посилити на сімдесят виконавців. Ми будемо створювати такі сильні енергетичні коливання, які дають можливість кожному в залі відчути себе якщо не чарівником, то, принаймні, зачарованим. Бо саме в народних інструментів лишилися ще первісні, магічні бриніння, найдавніші інтонації, які людина шукала, видобуваючи в різний спосіб, доки не здобула тих, які суголосні душі. Цей пошук дав людині можливість почути свій внутрішній світ, нарешті, збоку, — це безліч камертонів, на які настроюється власна душа, аби зростати у вібраціях, посилюватися ще й долученим до нього співом, здобуваючи в пісні тепер і нові якості.

Вже зараз доведено, що гармонійна лагідна музика, особливо народна, дуже добре впливає на зростання рослин і худоби; то що вже казати про людей, на яких вплив цей набагато позитивніший. Людина спрадавна енергетично впливала на природу, вона взаємодіяла з нею. Через пісню і музику вона спілкувалася із Всесвітом легко, без будь-яких посередників. Вона, звісна річ, мала й більший зворотній вплив від нього. Якщо людина спілкується з ним, то вона

к окрилена, відчуваючи, що вона йому небайдужа. Без розуміння цього не можна осягнути, у який спосіб людина жила спільно з природою.

От уявімо собі колишнє моє село Трибугівку, де троє кутків увечері починають співати на всі голоси і грати на всі інструменти. Як природа на це відгукнеться? Лише добром.

А зараз як вона спілкується — за допомогою магнітол? Сіді-плеєрів?

Людина свідома, яка хоче бути духовно багатою, відмовляється від природного велетенського позитивного впливу... Ну це хіба нормально? Це нонсенс, про це треба говорити весь час і наголошувати це. Якщо людина хоче вібрувати з найкращими мислимими вібраціями, на які здатна її душа, то вона мусить свідомо прагнути і цих резонансів. І тоді в неї буде набагато менше проблем — вона собі знайде таку підпору, якої їй не дасть ніяка ні ідеологія, ні технологія.

Що більший прогрес, то більша відрубність людини від Всесвіту. Оці гігантські радіолокатори, поспіль націлені в небо, яку «позитивну» енергію вони туди несуть? Та, буває, ворона, влучивши в те сконцентроване випромінювання, падає мертвою додолу. Якщо раніше людина жила, оточена музикою і брінінням живої природи, то чим зараз оточена вона? Торсіонними та електромагнітними коливаннями. Але як природа має на них реагувати? Не можна сказати, що позитивно. Велетенське фіаско, яке людина необдумано програмує, закладає у свої майбутні стосунки з оточуючим світом, не за горами. Світ, до речі, вже починає реагувати: зменшується озоновий шар, збільшуються повені та землетруси. Треба знову вчитися, як застосувати технічні знання, аби використовувати їх на добрі стосунки з природою. Згадаймо: наші пращури вклонялися гаям, джерелам, прикрашали їх, співали про них захоплені пісні. Хто порахував сьогодні, скільки ми тих гаїв вирубали і скільки джерел зарили бульдозером?

Геродот, батько світової історії, кілька тисяч років тому описував, що в Ольвії, де він мандрував, біля двох вівтарів була виконана цілюща криниця. Через кілька тисяч літ археологи (тепер у нас це село Сто Могил, Парутине) розкопали ті вівтарі і вирішили перевірити, чи є там криниця. Знайшли, і з науковою метою розчистили її. Не докопалися й до середини, як вода в ній ожила і вийшла нагору, і тепер знову люди беруть звідти воду, закохані призначають побачення, а вечорами збирається молодь і під гітари співає пісень. Здавалося б, все так просто... Жива вода...

Зараз в Україні відроджуються Купальські свята — знову біля річок вночі палають багаття, цілу ніч кружляють хороводи, і, нарешті, техніка прислуговується на добро — потужні динаміки підсилюють ті голоси. Може ті динаміки для того й створені, щоби підсилювати гармонійну музику, якою можна краще спілкуватися з природою? Може й радіолокатори наші усі наситити потужними гармонійними суголоссями?

Чи людині не потрібен зворотній зв'язок, зворотній вплив? Якщо ні, — то якого ж впливу вона сподівається? Вона допускає на себе все інше, вона піддається шкідливим взаємостосункам. Вона робиться доступнішою для зла. Якщо людина співає, грає, якщо в неї всередині весь час звучить радісна музика, то вона тоді менше приступна для негативних навколишніх коливань, забруднень.

Як людину піднімати до такого простого розуміння? А піднімати вже треба не її, піднімати треба всю громадськість. Інтелігенцію, яка би, нарешті, стала лідером свого народу.

Коли поставав Рух, то на перший з'їзд в Палаці культури КПІ запросили наш оркестр, і ми зіграли «Запорізький марш» — яке там піднесення було. Національна ідея поставала політично, і вона починала поставати органічно з музики, з незнищенної царини нашого духу, яка вже скільки віків зберігала нашу національну ідею. «Запорізький марш» звучав, і це був тоді гімн України. Початок виявився надзвичайно вдалий.

Йдеться про практичне застосування духовних здобутків і великі практичні результати нашої роботи. Вони би були ще більші, якби хтось забажав скористуватися з наших можливостей, які здатні позитивно впливати і на людину, і на суспільство. І навіть на політику, якщо вона допустить до себе музику в повному обсязі.

Що доводить наша робота і наша творчість? Що український інструментарій не лишився музейним експонатом, а реально функціонує в духовному житті народу. Як це сталося, що в більшості європейських народів так занедбана ця ідея, що вже навіть і в музеях не відшукаєш їхні народні музичні інструменти? І не треба аргументувати це тим, що, мовляв, з'явилися інші, більш вдосконалені, які звучать ліпше. Не ліпше! Можливо, зручніше. Однак, якщо й простенький інструмент має своє неповторне звучання, якщо народ створював і користувався ним, якщо його душа співала саме під нього — то якими ж варварами треба бути, аби занехаяти його? Навіть прикриваючись «вишуканою» аргументацією. Ми вже згадували про прадавню криницю в Ольвії — чи замінить простеньке джерельце найдосконаліший водогін? Та ніхто не скаже, що вода з крана краща, однак всі користуються нею, бо так просто легше; а вирвавши вільну хвилину, біжать до джерельця з каністрами, бо таки хочеться хоч іноді покуштувати чогось справжнього, живодайного.

Зараз в масових технологіях впливу на суспільство щораз частіше користуються «архетипними» засобами — спершу один телевізійний канал поставив собі на заставку варіації народної музики, а потім іще двійко. Дехто з політиків зрозумів, яке з того є велике зацікавлення: заставка — це ж заспів, як казав Квітка-Основ'яненко: «...навіщо ж нам іньчого ськати?» Якщо така музика одразу навертає душу на сприйняття телеканалу, то чому ж не скористатися? Архетип!

Зараз по всіх рекламних бюро розробляються напрямки, які тримаються на первісних концепціях, з тим, аби мислення рекламістів у той чи інший спосіб орієнтувалося на справжні, прадавні цінності. І вже по телеканалах в рекламах замерехтіли, заряхтіли омріяні наші хатки, тини, вітрячки, — тобто усе те, що «гамується» усіма способами у великому мистецтві. Може хоч реклама навчить нас усіх, що є найголовнішим у сприйнятті...

Адже усе це — не «музейність», воно активно працює в кожному з нас, але ніяк не стане за головний принцип нашого буття.

От подумати, а чому саме ми зберегли найбільшу кількість музичних інструментів? Це засвідчує про нашу вибраність, особливу обдарованість у цій

царині, — і не будемо боятися таких високих дефініцій. От євреї не соромляться щоразу нагадують, що вони вибраний народ,— в Біблії, яку вони за натхненням Святого Духа створили, весь час про це нагадується. А от ми створили найбільший у світі пісенно-музичний комплекс і не наважуємося про це проголосити на весь білий світ: ми ще не створили своєї, сказати б, музичної біблії. «Бітлз» оно створили, так її й назвали: «Бітлз-біблія»). А от подумати, а який музичний інструмент створили, наприклад, євреї? Маючи доволі потужний народний мелос, вони не змогли відтворити його через власний інструментарій, бо не змогли зберегти його до наших днів. Умови життя в них були такі, що вони змушені були мандрувати, саме тому розгубили те, що мали, але запозичили в інших народів те, що мають зараз. Тобто вибраний народ не має вибраного інструментарію. І тому їхні мелодії не відтворюються органічно, а лише приблизно, подібно до їхніх натуральних.

То чого нам з цього комплексувати? Ми ще, слава Богу, не мандруємо, нас ще зі своєї землі не зігнали (і тепер вже, очевидно, не зженуть!), ми повноцінно зберегли свої набутки, вони невпинно розвиваються. Інша справа, що не до повної міри, на яку вони здатні, от біда. Вибраність в цій царині обов'язково має привести до великих звершень і в інших галузях духовного й матеріального буття, це поза сумнівами. Як засвідчують численні рейтинги з багатьох економічних показників, ми десь перебуваємо на планеті нашій на рівні країни Буркіна-Фасо. І всі нарікають, що це через занепад культури, через духовний Чорнобиль. То з чого ж розпочати «дезактивацію»? Звісна річ, з чого. З музики.

Бо ми саме тут вибраний народ. І навіть якщо це не так, то однаково для нас самих — ми народ вибраний, бо для кожного із нас іншого вибраного народу нема. Для кожного українця і кожного, хто пов'язав своє життя з Україною. Це дуже проста, але абсолютно вірна думка. Якщо ми вже такими народилися, то іншим народом ми вже не станемо ніяк. І в нас лише один шлях: розвивати в собі в першу чергу ті позитивні риси, які нам притаманні.

Кожен народ вважає себе вибраним. Інша справа, що треба вміти показати іншим свої здобутки, щоб усі ахнули. Але саме нам, українцям, притаманна така риса, що ми навіть самі собі не наважуємося зізнатися про нашу вибраність. Бач, стидаємося. Є такі народи, в яких підстав, щоби бути вибраними, набагато менше, але вони цим не переймаються.

У нас найбагатша у світі земля, найталановитіші люди, найкращі природні умови для життя, і, можливо, саме тому... ми наші переваги найменше цінуємо. Бо якби в нас усього цього з надлишком не було, якби нам доводилося за кожну посаджену зернину потерпати — то, може, ми б і цінували це набагато дужче? От німці садять на поганому піщаникові, американці на рудому суглинкові, і вони плекають кожну бадилинку, що проросла. За кожен метр своєї землі битимуться до останнього. А у нас таке багатство, що аж незручно перед іншими, адже ж його в нас, можливо, й більше, аніж нам треба; то що ж — нам жалко для якогось там чергового агресора?..

Сама назва Україна містить в середині слово «рай». Так, ми надмірно багаті, і може тому ми такі недбалі до всього, чого в нас надлишок?

Є такі народи, які взагалі живуть у пустелі, вони навіть миються піском... Як вони там виживають, що вони там їдять, які злаки в них там проростають, це

страшно й подумати, як вони їх ще й смакують, один Бог зна. Але як вони пишаються своєю рідною землею, як вони люблять кожен бархан свій, як вони тримаються за це все, за свої звичаї, які допомагають їм там не вмерти. Ну, здавалося, за що ці звичаї шанувати? Перекочуйте в місцини, де більше води, між інші народи, як це зробило вже багато інших, ну, розчиніться в тих народах та й живіть собі комфортно. Але ж ні, яке б у тій пустелі не було пекуче сонце, а гарнішого сходу його чи заходу для них на Землі не буває; поступитися своєю душею задля зайвої скибки хліба вони не бажають. А головне, вони знають, доки живуть у пустелі, доки тримаються своїх звичаїв, — на них, на душі їхні, ніхто у світі не зазіхне.Коли на нечисленні посіви їхні налітає сарана, перед якою в усіх інших народів світу безпорадно опускаються руки, — для них це свято, вони починають бити її, хто чим гаразд, скільки в кого сили є, — і старі, і геть малята — всі вони ворога цього свого заклятого, який рокує їх на смерть, б'ють, скільки б його не налітало, потім старанно сушать на пекучому сонці і отримують білковий високоякісний продукт. Вони так геніально пристосовані, що навіть користуються зі свого найбільшого нещастя — нема води, вони вмиваються піском, сарана з'їла рослинність їхню — а вони з'їли сарану. І якщо сказати їм, що існує десь рай поза їхньою пустелею, вони ніколи не повірять. Бо для них рай — це та місцина, де вони живуть і за що борються. До чого їхня генна пам'ять пристосована якнайкраще.

Сахара, як доводить наука, колись були квітучим краєм, але людина своєю бездумною діяльністю знищила все; час від часу бархани, кочуючи, несподівано одкривають цілі занедбані міста, які нагадують місцевому народові про той давній злочин, про свій втрачений рай. І вони, потомки грішників, тепер ретельно спокутують його, й іншого життя собі не бажають. Бо однаково — це все їхнє, і вони бояться втратити вже й це. І не треба радіти з того, що, можливо, під час якої всесвітньої катастрофи виживе лише той народ, який виживав і в пустелі. Ні, він виживав лише тому, що навіть в пустелі є оази. Хоч їх небагато, але на них моляться; мандруючи пустелею, народ цей щоразу приходить до наступної оази і в буквальному сенсі слова припадає до предковічного джерела. Але щоб не виснажити його, вони змушені мандрувати крізь бархани до наступного.

Нам треба, нарешті, збагнути, чим на цій Землі володіємо ми. Наша Україна — це супербагатюща суцільна оаза. У нас цих джерел є безліч, стільки, що ми без остраху загрібаємо їх бульдозерами. Якось один єврейський гість у нас дивувався, що тут, якщо траса йде в долину, то там обов'язково якась річка буде.

— Ну, то й що такого?

— А те, що з одної такої річечки може ціла країна проіснувати. Або й дві.

— Як це?

— А так, що на Ізраїль і Палестину є лише одна-однісінька річка Іордан. А вона заледве п'ять метрів завширшки...

Звісна річ, ця річка для них — свята. Вони так їй вклонялися, що й інші народи тепер моляться на неї, мілководну.

А хто в нас коли порахував, скільки ми річок маємо? Великих, малих — ізних? І нікому на думку не спадає, що ми можемо враз усе втратити — і щоб и потім не їли сарану і оплакували свої втрати тоді, коли нам уже доведеться миватися піском. Ми мусимо усвідомлювати, що така страшна можливість нас є. (До речі, корінний народ в Сахарі називається туарегами. Вони світло-кі, свіловолосі (!), — і це в Африці, і, що найдивніше, мова їхня в дечому схожа а нашу (!), а строї і навіть вишивки, наприклад, так майже тотожні).

Кожна людина гадає, що це не з ним трапиться, що саме його омине лихо, о лише з сусідом можливе нещастя. Якщо ми маємо такий велетенський куль-рний спадок, таку родючу духовність, то гадаємо, що пустелі у нас не буде, — дне-два покоління, яке без слів мугикатиме «рейв» і «техно», — і пустеля готова.

А потім будуть по краплині ділити ту воду, найпростішу воду, яка стане для сіх раптом цілющою.

Ну, слава Богу, до цього ще не дійшло. Нещодавно я їздив у рідну Трибугівку там побачив славнозвісні джерела, їх називали «Кринички», з них люди лікувалися. З них лікував людей і хасид Бешт, і, певно, його вчення, яке так швидко шло в єврейський народ, деякою мірою завдячує і цим джерелам, тому що авдяки їхній цілющій воді слава про Бешта йшла велика, адже він лікував езліч місцевих іудеїв і прихожан.

Раніше люди стояли ближче до Бога, бо були набагато духовнішими, аніж ми раз. Дехто вважає, що ми стали набагато розумнішими. Хто його знає, можливо, той попередній світ, який творився нашими емоціями, мав мудрості абагато більше, аніж цей, «розумовий». Те, що ми відходимо від природи, від рмонії Всесвіту, не знаю, чи можна назвати позитивним фактом. Чи можна загалі це назвати розумним...

Я пишаюся, що народився на Хмельниччині, де дуже багато цілющих дже-ел. От взяти Хмільник — там стільки є різних криниць, кожна з яких має свою илу, бо в них жива вода.

Зараз взагалі дуже поширена теорія, що вода — це найбільший носій світо-ої інформації про все на Землі суще. Вона ще довгий час зберігає інформацію ро те, що колись в ній відбулося, і несе її далі крізь віки. Все це в ній перепліється і зв'язується, і ти мудрішаєш, здоровішаєш, коли ти її п'єш, свою пити-у воду, а не якусь пепсі, яка вже напевне нікого не вилікує, хоч ти в неї пірнай головою.

Фольклор і все його народно-інструментальне переусвідомлення, — це та елика сила, яка відновлює людину і наближає до того, що ми називаємо музи-ою небесних сфер. Кращого шляху до цих висот немає, кращого способу для досконалення душі важко знайти. Швидшого й ефективнішого! Це знали й наші предки, які створили для нас стільки неперевершених скарбів. Якщо ми удемо прекрасні люди з прекрасними душами, то ми, зрештою, не дамо зруйувати нашу домівку — Землю, в такий спосіб дбаючи про зростання наших уш, не дамо нашим душам маліти. Це те, чого техногенна наша епоха не хоче рати до уваги. Що в цьому плані наукове мислення пропонує? От ми, мовляв, ізьмемо та й збудуємо багато ракет і завоюємо Космос. А те, що дим і викиди д цих ракет запаскудить усю Землю і пів того Космосу, то це, мовляв, неминучі битки задля такої величної ідеї.

Науково-технічний прогрес не є головним завданням у розвиткові людини і держави, його наслідки негативні ми бачимо. Мистецтво, його сила і вплив на суспільство, зокрема на молодь, — ось головний напрямок. Лише за ставленням до мистецтва можна виявити сутність людини, і кожен громадянин завдяки йому може зберегти себе, не стати гвинтиком чи коліщатком в суспільстві, яке теж на наших очах перетворюється на жорсткий механізм.

А між іншим, молодь, яка щосили хоче бути інакшою, і бореться за те, щоби ніяким робом не бути бидлом, в результаті... обирає «пепсі-колу». Технології дуже вдало маніпулюють юними душами, а ті щосили шукають виходу з цієї залежності. Треба допомогти їм в стихійних пориваннях, якими, до речі, також маніпулюють. Ну, наприклад, кожен юний наркоман вважає себе революціонером, хоча він конформований навіть на біологічному рівні. Єдиний шлях стати неповторним і зреалізувати себе в будь-якій царині людської діяльності — навіть в науково-технічній — мистецтво. Це традиційний і перевірений тисячоліттями шлях. Звісно, не кожен може стати Солов'яненком чи Шевченком, однак зусилля, докладені в цьому напрямку змінять будь-чий життєвий вимір на краще.

«Кожне мистецтво прагне стати музикою...» А от що таке музика, з яких глибин вона постає, як визначити, схарактеризувати її підсвідомі і надсвідомі вібрації? Вона ще не охоплена, не розкрита, це єдиний різновид мистецтва, який апелює до людської суті безпосередньо, без будь-яких проміжних фаз, і впливає всеохоплюче. Може, тому людина й не хоче «розкладати по поличках» ці закономірності, як це вже робиться з іншими різновидами мистецтва, — щоби не скалічити своєї безпосередності сприйняття; вона виборює суголосність існування з музикою, і тому не хоче детермінувати свої стосунки з нею. Просто музика в людині є. І вона здатна рухатися, поставати, підносити душу одразу, і тривати в ній цілодобово сама по собі, і вдень, і уві снах.

До речі, ніхто, окрім молоді, не здатен слухати так багато музики. Але вона слухає те, що їй пропонують безліч музичних радіо і телеканалів. Теж цілодобових. Як жартує вона сама:

— Плеєр потрібен для того, аби глушити внутрішній голос.

А значить, і ту музику, яка здатна звучати в людині ізсередини.

Є такі, що можуть і спати лише під трансльовану музику. Під бізнесовий продукт, який дуже вправно прикидається музикою. Що казати, трапляється непогана музика й там, але її домішок невпинно зростає. Бо індустрія надто розгалужена і потужна, аби встигати насититися лише шедеврами. Таку, яку можна запам'ятати назавжди з першого разу, — багато такої? Переважно це геть інша, яка змушує людину жити за власним ритмом. І працювати, і їхати в транспорті, і навіть кохатися — лише з ввімкнутими навушниками. Це такий потужний, здавалося б, стимулятор...

Адже набагато краще, коли людина сама наснажує себе, сама вдосконалює свій внутрішній ресурс, а не робить це «з чужого голосу». Не стає додатком до шоу-бізнесу, який вимагає купувати щораз досконалішу апаратуру, радикальніші засоби впливу. Але ж людина сама по собі нескінченна, невичерпна і здатна у власній внутрішній музиці, наприклад, імпровізувати або й породжувати нові теми. Кожен це може!

Однак і може цієї властивості позбутися. От як її розвинути? Та дуже просто. я цього годяться й навіть прадавні способи, для цього годяться й освітні про-ами, якщо їх вірно застосувати. Кожен не хоче підкорятися цій навалі апріо-кожен розуміє, що розкручені зірки здебільше не є найкращими, що найта-новитіші виконавці є проблемою для виробництва, і тому «розкручуються» айкращі з дешевших», а не ті, які є складні й непередбачувані. Що спрощення зичного смаку в масах дає можливість здешевити продукт, а, значить, збіль-ити прибутки.

Дивно, але цей «ширпотреб» сприймається, як супровід, скажімо, до певного унку кінофільмів, до телесеріалів тощо, тобто він є «фоновий». До чого? Що підзвучує невпинно? На які потаємні структури індивідуальної і масової домості впливає? Страшно сказати, але така музика має ужиткове значен-. «Оболванiть»! Зазомбувати. В суцільній навалі глобалізації все має корити-усередненню, яке легше прогнозувати, впливати на нього, профільтро-вати. Ужиткова музика працює на свідомість, не розвиваючи в людині тонкі терії, як це робить музика справжня; ужиткова щосили пригнічує їх, вона ристується здатністю людини піддаватися ще й простим узгодженим устичним коливанням, мінімально, раціонально «забарвленим» в сурогат зичної теми. Перетворюючи потроху й людину в сурогат.

Народна музика, яскрава, самобутня, з багатющими мелодіями; вона одразу риймається і найменшою дитинкою, і сивоусим академіком. Чому? Бо вона елює до душі безпосередньо. Саме на ній зростала українська музична ідея — пісень до інструментальних найвитонченіших звучань, це той шлях, на який жна поставити кожну молоду людину, якщо грамотно підійти до не сформо-ної ще душі. З тим, аби прокласти місточок до складнішої музики. Ну, на-иклад, будь-яка дитина, яка навчалася хоч трохи на будь-якому музичному трументові, — «балдобойну» музику не сприймає.

Дивовижно, але вже на Заході спостерігається масове зацікавлення музи-о, яка називається «акустичною». Тобто живою. Тим самим протиставляю-ь «безакустичній», тобто порожній, вихолощеній. Уже й молодь насторожи-я, вона відчула, що не надто й «обирає пепсі», попсу оцю синтезовану. Яка б була ця музика технічно досконала, вона однаково має ту властивість, як е, що синтетичне, — вона є одноразова.

Але ж людина прагне такої, яку можна тримати під серцем, грітися нею ато разів, повертатися до неї ще і ще. Які пісні найдовговічніші? Безпереч-народні. І навіть ті люди, які їх не дуже добре знають, однаково співають їх. вони надаються до співання. Ну, от попросіть когось із юних наспівати або а б насвистіть те, що він годинами чує з навушників. І ці молоді легко пере-наються, що там свистіти нічого. Воно таке примітивне, що там нічого творити. А, скажімо, те, чим людина здатна володіти в собі, то це лише окрес-на, визначена, оригінальна, відмінна від усіх інших музична тема. Тобто ужна форма. Яка змушує людину резонувати ізсередини, зі своєї глибини, джуючись від тонких власних структур, потаємних, щемких. А не просто ретворюватися в простий резонатор до потужних ритмів, які надто узгод-ні.

Музика високого ґатунку сприймається суто індивідуально.

А техногенна має інші «переваги» — вона «краще» сприймається колективно, вона здатна «резонувати» у великих людських масах однодумців, і ця безтямна колективна фізіологія є надто привабливою для певних велетенських угрупувань. Які прагнуть в такий спосіб реалізуватися.

Людяна ж музика — це засіб до індивідуальної самореалізації. Вібрації однакові, а кожна людина відчуває це по-своєму, часто й протилежно до інших. Вияв людини як неповторної, самоцінної — саме од такої музики йде. Що надто протипоказано для будь-якої зграї, яка шукає і надає слухачеві протилежну можливість — згуртувавшись межи собою подібним простеньким, але потужним ритмом, дійти до такого колективного стану, де кожен завдяки цьому може вийти за межі самого себе. Відчуття дуже незвичне, захоплююче, але тут є особливість — цей натовп у цьому випадкові не належить жодному з присутніх. Ця можливість, як вважає кожен в зграї, — непізнані почуття, починають її страшенно розважати, даючи несподівані відчуття фізіологічної дотичності до гурту, спільності матеріальної, відчуття зграї, яка здатна на все, можна сказати: всесильна; і ти, отже, з нею теж всесильний...

І хоча молодь «обирає пепсі», молодь сама ще «пепсі-колою» не стала, вона ще не перетворилася в цей розчин, в цей досконало синтетичний препарат. Такий само, як і синтезована музика.

Ну що таке проста джерельна вода? Та вона, бач, ніяка. А тут же і солоденька, й забарвлена, і з пухирцями, і закордонна, і нібито й бадьорить. Вона бадьорить стільки, скільки ти її п'єш, — покинь пити й буде депресія. Зараз постала вже категорія немовлят, яких молоді матері привчили до цього дива, які без «пепсі-коли» вже нічого не п'ють. Вони заснути не можуть без цього пійла, у них постійно здуті животики, вони нервові, але вони весь час потребують цього штучного сурогату.

Подолати цю фізіологічну залежність може що? Чудодійний природний продукт, — материнське молоко, — дуже давній, але й справжній. Треба потроху привчати до нього, поступово, але невпинно, інакше буде біда.

Така ж само й музика потрібна, яка видобувається з нормального, акустичного матеріалу, а не синтезованого. Бач, цей музінструмент і не приховує своєї суті, він ще нею й пишається: «син-те-за-тор». Спершу він увійшов у нашу свідомість, пропонуючи нові, незнані «пухирці», чудові досконалі «бульбашки», розкішну невичерпну «піну». Ну, здається, починається й зворотний процес, потроху тих бульбашок уже наковталися. Вже синтетична музика відверто потребує натурального акустичного компонента, — частіше слухачам пропонується саме акустична музика. Це ж диво-дивне: музика завжди була акустична, а зараз це вже наче щось екзотичне. Людство, наївшись продуктів харчування, вирощених на міндобривах, також потроху переходить до натуральних, нормальний глузд поволі перемагає.

Яка в нас музика «найакустичніша»? Звісна річ, народна музика. Який оркестр здатний видобути найдосконаліші її поєднання, наприклад, зіграти найтонше, найтихіше піано? Звісно, це Національний оркестр народних інструментів України. Він здатен відтворити усі градації піанісимо. Але він

датний і на потужне форте; він здатний на все, чого потребує нормальна, не интезована людська душа.

І якщо молодь хоче бути ні на кого не схожа, то в музиці в неї така можливість є.

Дивна річ, але в народній музиці є багато усього того, що пропонує і... урогативна. І тут немає нічого дивного, адже сурогат паразитує на справжніх костях, лише надто спрощуючи їх. Отут ми можемо й мусимо скористатися цих переваг, і, використовуючи ті, прадавні якості, які саме зараз чомусь суго-сні наймоднішим, запропонувати в першу чергу їх.

Мабуть нам треба випустити диск лише для молоді. Бо зараз молодь на онцерти високої музики майже не ходить; не тому, що байдужа, а тому, що виток на концерт набагато дорожче коштує, аніж цифровий диск, — а раніше було навпаки. Це вже зміщення не цінностей, а цін.

Виступ оркестру, який має досконалу живу акустику, створює таку потужну, кісну енергетику, якої не досягнеш ніякими технічними засобами. Люди рано пізно збагнуть велетенську користь спілкування з цим цілителем, де всі його узиканти є наче добрими чарівниками, чий безпосередній вплив набагато отужніший, треба лише піддатися цій гармонії, цьому впливові. Раніше люди одили на концерти, щоби гармонію здобувати з перших рук величезного психотерапевта» — оркестру. Ми часто робимо це безкоштовно, та, взагалі, увесь цей час ми робили це безкоштовно, бо зарплатою наші заробітки навряд чи назвеш. Особливо, якщо її порівняти з професіоналізмом виконавців.

Ми такі люди, які здатні це робити за будь-яких умов, навіть коли нам і тієї арплати не платили по кілька місяців, — однаково оркестр грав, виступав еред людьми. Чому? Бо, як казав Анатолій Солов'яненко: «Люди просять».

Ану, запросіть оркестр!

Наш оркестр ще й має колосальну просвітницьку, виховну функцію, бо ми протидіємо несмакові, який заполонив навколишню дійсність. Просвітницька мета наша полягає в тому, щоби створити певні освітні програми. Окрім того ми дуже багато концертів авали для дітей, наш оркестр завжди дуже активно відгукувався на будь-який акий поклик. Як керівник оркестру я часто виступав лектором перед концертом, розповідаючи про інструменти, про нашу музику, як вона відтворює наші моції, почуття і думки, які закладені в кожному творі. Наш оркестр ще й великий пропагандист музичної культури, тому що часто приходить до нас олодь, а вона не має підготовки, їй треба трохи підказати, ввести у світ тонких атерій.

Але я ніколи цих лекцій не записував. Навіть не готувався до них, тому що розповідати про нашу музику мені геть не важко. А ще й тому я не веду таких записів, бо кожен такий концерт-лекція інший — і за програмою, і за складом глядачів. Тому я підбираю потрібні слова, дивлячись в залу, відчуваючи її і знаючи, що саме зараз треба сказати.

Таку роль в оркестрі має конферансьє, але коли я повернувся в оркестр у 1985 році, в нас уже таку посаду скоротили. І я коли це роблю, ставлюся до цього нормально, знаючи, що я, диригент, можу краще наблизити непідготованого глядача до оркестру. Я тут не є оригіналом, багато хто з диригентів вдавався перед виступом до слова. Наприклад, Леонард Бернстайн, який керував Нью-Йоркським симфонічним оркестром. Це може здатися трохи дивним, адже публіка, яка приходить на симфонічну музику, ніколи не є випадковою чи непідготовленою. Однак диригент настроює не лише оркестр, він має дати певний емоційний тон ще й глядачам, також їх скорегувати до відповідної програми. Звісно, він це робить стисло, однак можна твердо сказати, що стільки, як диригент знає про музику, не осягне жоден професійний музикознавець. Кілька точних слів слугують найкращим камертоном для публіки.

А що казати про нашого слухача, який, бувало, оркестр бачив перед собою перший раз у житті? То тут така своєрідна «увертюра» є просто необхідною, бо хоч дехто з присутніх і сам на чомусь грає, однак вони ніколи не чули музики такої якості, в такому об'ємі, обсягові, а це часто людей просто приголомшує.

От, наприклад, на нашому виступі в Азербайджані перед студентами я розповів про українські інструменти, яких вони зроду не чули, я показав спершу їм ці інструменти окремо, дав можливість їх послухати поодинці, розповів про особливості і можливості кожного. А потім був такий вдалий концерт — повний апофеоз. Ці люди, які шанують свою народну музику, дуже легко перейнялися й нашою, лише їм для цього була потрібна невеличка допомога.

Раніше навіть для такого найпопулярнішого жанру, як кіно, по всій Україні існували кінолекторії, які пояснювали людям, що й до чого. Лікнеп! Кіно, яке і так саме про себе промовляє; здавалося б, що ще на цім світі є для народу зрозумілішого над кіно — та й то воно потребувало коментарів. Задля того, аби глядач піднімався, зростав до кращих зразків кінопродукції. От і ми намагаємося охопити нашою просвітницькою роботою найбільшу кількість людей, аби вони знали, що зараз діється на терені народної інструментальної музики. Хотілося би зробити постійно діючий лекторій про народну музику, який залучав людей до кращих взірців народного виконання. Я б зробив такий лекторій навіть на власній базі, отут, в репетиційній залі, аби сюди привозили школярів знайомити з нашим музеєм, знайомити з інструментарієм, аби вони могли почути, і навіть спробувати пограти, а потім невеличку лекцію-концерт давати. Може, чиясь дитяча душа одізветься, а потім захоче вчитися в музичній школі по класу якогось із цих інструментів.

Ми згодні виїздити в якісь великі зали по районах окремого міста і цілої області, де б із сусідніх шкіл збирали учнів на регулярні концерти-лекції, аби діти починали потроху організовано долучатися до своєї музичної культури. Назвати для школярів таку справу лекторієм — це значить засушити справу,

б назвав цей цикл лекцій «Пізнай свою музику». Здійснити це не важко, за ами діло не забариться, однак тут треба трохи зусиль від держави — адже денний час усі наші концертні зали стоять порожні од заробітчан-гастроле- ів — то не важко було би їх пристосувати для такої вельми корисної справи. іквідувати не так музичну безграмотність, як байдужість дитячу до рідного елосу — в такі концерти легко можна включити і талановитих юних співаків, навіть молодих виконавців на народних інструментах.

Я вже не кажу про те, аби збудувати великий дім народної музики і назвати ого, наприклад, «Мамай», чи, скажімо, «Етніка», де би був велетенський музей, воєрідний інститут нашого мелосу, де би було записано звучання кожного нструмента, який є в експозиції. І щоби там була велика зала, де би відбувався остійно діючий конкурс народних виконавців, і старих, і молодих, і щоб там вучала постійно народно-інструментальна музика з усієї України — от чого ам хочеться. Взяти субсидію в держави, аби цей невпинний лекторій був езкоштовний, щоб уроки співів по всіх школах нарешті консолідуватися мог- и, відбуваючись іноді об'єднано. Але для цього треба постійна зала, яка би ункціонувала цілоденно, і щоби кожен в країні знав: отут живе українська узика, ось її, святої, храм.

Ну, а ми були би служителями в ньому. Наші музиканти могли би не лише рати, але й викладати. ...Храм, до якого можна увійти, а декому там, в музиці, алишитися і назавжди. І батьки знатимуть, що є не лише «луна-парки», а й та- е місце, де дитина, увійшовши, може змінитися на краще.

Народно-інструментальна творчість є реальністю життя багатьох людей, які творюють ансамблі і оркестри, де постають багато виконавців, які потім ста- ть підпорою для народної творчості. На нашій музиці, на наших партитурах читься багато отієї молоді, яка, навчаючись музиці в різних навчальних акладах, потім стає добрими професіоналами. Вони проростають і зростають крізь фольклор, крізь ансамблі, самодіяльність, конкурси — до гри в професій- их колективах; усі оркестранти наші пройшли цей шлях. Багато з них стали а нього тому, що колись почули наш оркестр, ще змалку потім взяли до рук ростий народний інструмент, бо побачили, яка краса може з того постати. Правда полягає в тому, що кожна людина на Землі живуща, намагалася опану- ати якийсь музичний інструмент, робила такі спроби. Пробувала, хотіла і ві- рила, що вона його опанує. Надзвичайно обдаровані люди можуть це зробити амотужки, що вони й роблять, але їх небагато.

Народна музика — це реальність побутування високої духовної матерії в на- роді, вона була і є, треба шанувати цю потрясаючу можливість, плекати її, здосконалювати. Що ще треба зробити, щоби поліпшити стан справ? Ще едавно в цих музикантів було більше можливостей виступити на конкурсах, а оглядах, на концертах, де їх помічали, їх відзначали, шанували — ось на ому виростало багато професійних згодом музикантів. Зараз ця перспектива уже обмежилася, і тут позначається великий тиск, якого зазнає українство.

Зараз ми намагаємося виявляти народні таланти. Я прослуховую в Україн- ькому фонді культури дитячий конкурс «Нові імена України», але цього замало,

зменшилася загальна кількість таких акцій, де би можна було послухати, відзначити талановитих дітей і потім звернути на них увагу. І залучити їх до професійної музичної діяльності. Дуже часто ми таких талановитих дітей беремо до себе на концерти, вони мають у нас сольні номери. Наприклад, Андрій Бєлов, скрипаль, йому було дев'ять років, коли я його вперше почув на конкурсі «Нові імена України» і зробив так, що він уперше у своєму житті заграв як соліст з нашим оркестром. Це важко й для дорослого музиканта, однак ефект приголомшуючий для дитини — це вселенське визнання. Його педагог казав, що після того дитина геть змінилася, отримавши такий надзвичайно потужний імпульс. Тепер він грає з найкращими оркестрами світу, але той, свій найперший, завжди берегтиме в серці.

Або Олесь Журавчак, сопілкар і ударник, — теж уперше виступив з нашим оркестром. Тепер він соліст ансамблю «Дніпро» — знаний віртуоз, прекрасний фахівець своєї справи, лауреат міжнародного конкурсу .

Скрипаль Олесь Семчук — вперше заграв з нами, а тепер він заслужений артист, грає з усіма симфонічними оркестрами.

Багатьох можна ще назвати — наше завдання: видивлятися, вишукувати таланти, давати їм поштовх і шлях у велику музику. Ми робимо для них музику, спеціальний супровід, і розуміємо, що кожен з наших оркестрантів заграв би краще, однак ми прагнемо, щоб наші шереги бійців поповнювалися, щоби дитина піднеслася душею з оркестром так високо, щоб не захотіла в житті вже нижчого рівня ніколи.

Такі концерти з маленькими солістами просто необхідні, бо вони мають велику пропагандивну силу для інших дітей; а особливо для їхніх батьків, які відчують, наочно побачать, що «не святі горшки ліплять», що маленький митець може співпрацювати з такою велетенською потугою, як Національний оркестр народних інструментів. Телевізійні конкурси юних митців пропагують здебільше естрадних виконавців, і часто там перемагають ті, хто зовні привабливіший.

Потрібно започаткувати постійно діючий конкурс юних віртуозів, тих, хто переймається серйозною музикою, щоби дати їм підтримку, а головне, упевненість, що вони обирають вірний шлях. Бо часто ті діти, які гарно співають народні пісні, зазнають клинів від прихильників естради, а от здобувши велику підтримку, дитина може того комплексу меншовартості позбавитися на все життя.

Ми співпрацюємо переважно з юними інструменталістами, для нашого оркестру не легко супроводжувати початківця. Однак ми йдемо на це, і велетенський гала-концерт переможців конкурсу «Нові імена України» запалює цілі нові сузір'я яскравих талантів. І дуже жаль, що багато людей в Україні не можуть не те що пограти з нашим оркестром, але й почути його взагалі.

Доля наших виконавців залежить ще і від тих людей, які покладають своє життя на вівтар високого мистецтва. Це ті, які втрачають дуже багато в матеріальних вигодах, в кар'єрі, однак докладають усіх зусиль лише на одне — аби наше народне мистецтво було досяжне для людей. Багато є таких непоборних ентузіастів національної музичної ідеї, без яких би наш жанр просто б занепав. Існування нашого оркестру — це велика підпора для таких подвижників.

Хто ж такі ці подвижники? Як правило, вони самі й виходять з тих колективів, якими керують, вони в них починали свій мистецький шлях, зростали, а тепер, очоливши, роблять усе можливе і неможливе, аби наше народне мистецтво не занепало. Без них, людей великого серця, не могло би бути так багато різноманітних самодіяльних колективів. Як не може без підліску вирости великий ліс, саме підлісок дає йому підпору і захист, так і наш оркестр не міг би функціонувати, бо ми беремо в тих оркестрах і ансамблях підживлення, використовуючи за основу їхню творчість, бо вони таки ближчі до народу, до безпосереднього музичного «спілкування» з ним, до безпосереднього виконання фольклору, до тих народних новацій і тенденцій, які ми запозичаємо в них.

А від нас вони черпають професіоналізм, вони бачать наші можливості вже відшліфовані, це викликає в них бажання вдосконалюватися, а головне, також виступати, об'єднуватися в більші колективи, аби завоювати більші сцени.

Отакі взаємини між ентузіастами і професіоналами — ось запорука взаємного зростання, бо без такого взаємного підживлення музичними ідеями іншої якої підпори не здобудеш.

І важливе місце тут посідають керівники таких оркестрів. Ми весь час спілкуємося «оркестрово». Я весь час проводжу семінари для керівників народних художніх колективів. Кожен рік ми зустрічаємося і обговорюємо певні теми, які постають перед нами за цей час. Потім усі ми втілюємо в життя ті нові ідеї, які ми самі й формуємо. Багато хто з них має можливість просто попрацювати з Національним нашим оркестром. Який це стимул! Стати за пульт перед такою досконалою музичною машиною, щоби випробувати, перевірити свої власні ідеї. Передумова такої роботи одна — він має створити свою власну партитуру на засадах того етнічного регіону, звідкіля приїхав, — а потім попрацювати над цією партитурою з нашим оркестром, — ця робота надзвичайно цікава для них. Чи не закомплексуються вони, повернувшися до своїх, значно менших ансамблів? Аж ніяк ні, бо справжнє мистецтво твориться незалежно від кількості виконавців. Інша справа, що на нашому оркестрі легше перевірити себе, своє уміння як диригента і керівника, «обкатать» свою музику, порівняти свої і наші звучання і зробити з цього якісь для себе висновки. А це не шкодить. Це дає можливість швидше вдосконалити гру свого колективу

Щоби не «варитися у власному сокові», зробити крок до нової якості, можливо, відчути деякі свої переваги, щоби потім розвинути саме їх, набуваючи більшої самобутності, — ось наша мета. А головне, що завдяки такій нашій роботі вони мають можливість спілкуватися межи собою, і до того ж бачити роботу кожного свого колеги. А потім робити свої власні висновки.

Звісна річ, хочеться, аби й оркестри мали можливість з'їхатися разом і показати своє мистецтво. Такий велетенський фестиваль відбувся в Києві з десять років тому. Тоді сталося просто чудо: вони виступали на сцені кожен по черзі, а що творилося за кулісами... Це було щастя. Усі спілкувалися між собою, грали один для одного, показували, вчилися. Це був вселенський вулик, де трудящі наші «бджілки» ділилися медом поміж собою. За сценою колективи перемішалися, кожен починав підігравати іншому, почався нечуваний «джем-сешн». Була така ідея тоді — вивести усіх разом на сцену і здійснити спільний концерт,

але... сцена виявилася для цього занадто малою. Коли-небудь ми здобудемо таку велику сцену, де би всі разом дружно утнули кілька речей, які є спільні для усіх наших оркестрів, щоби глядач був приголомшений можливостями нашої оркестрової музики. А тоді все найцікавіше відбувалося за кулісами, як то кажуть, «за гамбурзьким рахунком», єдналися незнайомі музиканти за допомогою знайомої музики. Боже, якби те могло зафіксувати телебачення, — от де була школа «підвищення кваліфікації» — стихійна, без зайвих слів і коментарів, зі взаємною нечуваною насолодою, — а в цей час на сцені тне інший, «об'єднаний» оркестр, а тут зливаються й розпадаються їх десятки.

Здійснити це ще раз... Ще багато разів творити таке, і щоб уся Україна їх бачила і чула, цих надзвичайно веселих і вправних майстрів, які здатні вмить перекомунікатуватися в будь-які поєднання звукові, передаючи один одному музичні теми, перекидаючися окремими фразами, акордами, а потім повертаючися й навіть до тієї, яка лунає зі сцени.

Якщо зараз взятися до добрячої підготовки такої всеукраїнської акції, то її можна здійснити би на значно вищому рівні, маючи попередній досвід. Моделлю такого дійства є фестиваль народних оркестрів Івано-Франківської області «Кобзареві струни», який відбувається в місті Рожнятіві.

Тим часом ми маємо можливість збирати докупи лише диригентів, що також є величезним стимулом до зростання нашої справи, підвищенням її рівня. І це підвищує і мій рівень, хоч я й голова народно-інструментальної асоціації і секретар Всеукраїнської музичної спілки, однак в кого ж мені ще вчитися, як не в моїх колег?

Що грають ці самодіяльні колективи? Деякі з них потроху стають на рівень академічності. В інших, навпаки, підкреслюється природа, натура, і вони грають ту музику, яка для них є найближчою і найхарактернішою. Але в тому і в іншому випадкові вони досягають великої майстерності і віртуозності. Зараз я маю чудовий для них подарунок — п'ять дисків нашої оркестрової музики. Фірма «Росток-рекордс», яка виготовила і розповсюджує диски, задоволена, адже вони чудово розповсюджуються, їх беруть ті, хто, можливо, не лише слухають, але й також грають народну музику. Те, що фірма збільшує тиражі, доказ ще й комерційного нашого успіху: адже на сьогодні жодну фірму не змусиш випускати збиткову продукцію.

Ми легко витримуємо конкуренцію з популярнішими жанрами, і відчуття цього просто окрилює. Народна інструментальна музика, отже, здатна впливати позитивно на духовне життя навіть за таких несприятливих умов. Люблять і слухають її по всьому світі. Лише такою музикою ми можемо прославити свою Україну, бо інша музика прославлятиме кого-небудь іншого. Вона може показати, хто ми є і що ми ще є такі. Це краще, аніж будь яка інша слава, бо ця стосується царини духу. Вона залишається з людиною і людством довіку. Все приходить і відходить, а дух вічний. Як казали в античному світі розумні люди: «Мистецтво вічне, а життя коротке».

Так от, дивовижна річ у царині світового духу: найфольклорніший із фільмів в історії світового кіно «Тіні забутих предків» — саме він є чемпіоном світу (!) за кількістю міжнародних нагород. Але він не премійований ні разу ні в Україні

ні на теренах тодішнього СРСР. Бодай би на своєму якомусь районного масштабу фестивалі виставили — ні на однісінькому.

Ось воно, ставлення до свого рідного, народного. Мабуть так сталося не без помоги таких-от розумників, які прагнуть чого завгодно, лише не того, чим подіють апріорі, споконвічно і досконало. Цей фільм задекларував, що народ- принципи мистецтва та ще в найсучаснішому з мистецтв — кіно, є найпро- ктивнішими для створення тонких матерій. А також є найкращим матеріа- м для найсучаснішого світобачення в прямому (кіно ж бо оперує зоровими оціаціями) і переносному сенсі цього слова. Композитором в цій картині був рослав Скорик, який опирався на принципи народної музики, мало того — н використав записи саме автентичні, щирих народних виконавців — інстру- нталістів і вокалістів, і саме цим здобув найавангардніший результат. Це той асливий момент єднання авторської академічної музики і народної автентич- ої, що у сплаві дало наймодерніший результат. І це дуже показово, це аргумент роти тих, хто не розуміє народної музики, хто не чує, що саме вона завжди найавангарднішою за своєю суттю. Цей традиційний за жанром фільм — саме н оновив світове кіномистецтво. От тобі й «застарілий» фольклор... І саме таке истецтво є найпотрібнішим, виявляється, і своєму народові, і народам іншим! т в чому парадокс — якби це було тільки парадоксом, а не надто очевидною тиною. Доки ми самі себе не полюбимо, доки ми самі себе не заповажаємо за вої власні можливості і здобутки — ніхто у світі нас поважати не почне.

Ми вже згадували про стрімкий злет Японії, який базувався лише на твердженні в супермасовому виробництві архаїчних властивостей народного уху, традицій. Не встиг світ оговтатися од несподіванки, як такий же стрибок дійснила Південна Корея — на розвитку і дотриманні власних споконвічних уховних принципів. І ми спостерігаємо тепер, як, відкидаючи інтернаціональ- у машкару, починає поставати Китай... Як їхні національні принципи світобачення потроху завойовують Європу і Америку, як вони поволі завойо- ують світ. Економічно і культурно розвинені країни не здатні протидіяти ьому поступові; суперситі гіганти, які відмовилися від своєї народної основи, е здатні опиратися такому простому й надто відомому засобові, як національ- а свідомість.

Це загодований світ, і ось його трагедія; він щосили перекуповує, залучає інородців», аби вони, які стоять на своєму первісному стані, на внутрішній правжній силі, без якої немає митця, аби вони підпирали цивілізацію, бо та без них упаде. Така цивілізація продукує безліч досконалих інтерпретаторів, але — не митців.

Японці свого часу сконцентрували свій дух, аби здійснити перемогу у світі технологій. Здобувши його, вони тепер обертають його в першу чергу на те, аби свій національний дух розвивати і посилити. Щоби з цього джерела черпати зростати вгору, треба подбати, аби це джерело не висихало. Вони це роблять неухильно, маючи, скажімо, народну культуру не надто багату, вони змогли перетворити її на омріяний ідеал, до якого всі вони щосили прагнуть і саме цим міцнюють свої світові позиції.

Що казати, це на сьогодні такий потужний вплив незрозумілої енергетики, що в багатьох країнах утворилися численні когорти снобів, які ретельно переймаються всім японським, не надто й розуміючи його. Японці створили, наприклад чайну церемонію, надзвичайно ускладнену і загадкову. Простісінький чай, ну, здавалося, скільки там його заварювати? Найпростіший кулінарний продукт, але скільки навколо нього «романтики», кількагодинна процедура, яка заворожила світ, магнетично привабила всі інші народи. До речі — це не японці винайшли чай, це не їхній національний здобуток. Однак і тут вони не мають аніяких сумнівів щодо вищості цього їхнього ритуалу над усіма іншими не їхніми, хоч би й разом узятими. Тому що розуміння значення власної культури японця переповнює щохвилинно, це для нього стабільний стан, а не рідкісні моменти перебування в ньому. Саме він, невисокий на зріст, не відзначаюсь особливою фізичною силою, подолав супертехнологізованого, суперінтернаціоналізованого конкурента-велетня, який мав усі переваги над ним, усі-усісінькі — окрім однієї: національного підґрунтя.

Що би ми не говорили, однак стан народно-інструментального мистецтва залежить не лише від ментальності, але дуже значною мірою від тих суспільно-політичних стосунків, серед яких воно перебуває.

Суспільство має звернути увагу в першу чергу на дошкільне і шкільне музичне виховання дитини і забезпечити це виховання методично і практично. Народна творчість має стати обов'язковим предметом (теоретичні і практичні заняття) в дошкільних і шкільних закладах. Навчити дітей творити мистецтво (через вивчення народних промислів і народних музичних інструментів), а не лише споживати. Граючись і навчаючись, діти будуть творчо його опановувати, винаходити і вдосконалювати нові забавки, ігри, хороводи, пісеньки.

Японці, наприклад, навіть створили маленьку електронну дитинку «тамагочі», про яку треба піклуватися, доглядати її, пестити цілий день; весь світ захопився цією іграшкою, виявляється, в людей є велетенська потреба доглядати когось, бодай хоча б таку цяцьку. Саме японці це здійснили, олюднили електроніку. Для чого? Розвивати тонкі почуття співчуття, любові — властивих людині позитивних якостей навіть у такий технізований спосіб. Однак в цьому випадкові людина знає, як це робити, — до цяцьки докладено інструкцію. А до наших, неелектронних дітей — чи є така, сформована на споконвічних засадах саме нашого менталітету? Та, яка найлегше і найефективніше буде працювати на добро? Адже дитинка потребує невсипущої уваги до її стану, в якому вона має перебувати, і потроху вчитися перебувати в цьому стані самостійно, — потроху розпочинати і свою простеньку духовну творчість. Така наука є, споконвічна, найкраща, створена безліччю поколінь матусь, бабусь, татусів і дідусів, а весь цей цикл називається дуже просто: усна народна дитяча творчість, яка завжди дає найпозитивніші результати. Інша річ, що далеко не всі діти мають сьогодні бабусь, а то й навіть матусь; отут потрібне піклування дошкільної, шкільної і позашкільної освіти, яка має спиратися на ігрові, фольклорні засади.

Народні інструменти і створені на їхній основі невеличкі ансамблі можуть бути базовими для навчання і утвердження позитивних навичок до колективного музикування і уміння гармонізувати свої власні інтереси з інтересами інших. Функціонування фольклору, що відбувалося серед сільського населення, має побутувати й серед міського, тому що сільське катастрофічно старіє і зменшується. Перенести його функціонування й на міський ґрунт просто необхідно. Як-от в Японії, наприклад, де сільського населення незначний відсоток, але «сільська» культура міцно опанувала мегаполіси і є там визначальною. З наймолодшого віку японці клеять свої ліхтарики і співають простенькі, народні пісеньки, відбувають святкові ритуали. Місто в сучасних умовах має піднести фольклор на вищий рівень, а не поглинути його безслідно. А якщо цього не станеться, то, як сказано про військову проблему: «Ті, хто не годують свою армію, годують чужу армію». Навіть музичну! Японці, наприклад, є найвищим прикладом найбільшої світової урбанізації, яка найповніше користується сільською первісною культурою, бо фольклор — духовне підґрунтя для всіх людей.

Цей приклад для нас надто показовий і вчить, як треба змінити підготовку вчителів, як усім нам треба змінити своє ставлення до рідного фольклору. Беззастережна повага — ось головний принцип для кожної людини стосовно нього. Ось на що ми маємо покласти свої зусилля.

Та людина, навіть міська, яка не знає своїх народних пісень, своїх народних інструментів не може вважатися вихованою та інтелігентною. Створення теоретичних і практичних умов функціонування в суспільстві народного мистецтва необхідне, аби ми могли нормально користуватися «прибутковим процентом» з того багатства, накопиченого тисячоліттями, якого в нас найбільше.

Такі зусилля не потребують великих видатків (як, наприклад, тотальна закупівля футбольних м'ячів). Тому що, на щастя, народне мистецтво надзвичайно просте і відтворюється в найпростіших і найпоширеніших матеріалах. Так історично склалося, що воно існує на носіях, найзручніших для виготовлення і ужитку — а отже і для впровадження у виховний процес.

Потяг до народної творчості закладений в будь-якій людині, кожен хоче щось творити, майструвати, співати — але не знаходить для цього необхідної підтримки в суспільстві, в державі. Святий обов'язок кожного митця, кожного інтелігента, кожного сердечного чоловіка нагадувати їй про це. А також і кожному землячкові, хто про це почав забувати. Саме це й робить наш Національний оркестр народних інструментів. Своєю працею він доводить, що кожна людина — митець. Особливо, якщо він знає свої народні пісні і музику.

Слід створити необхідні матеріальні умови для проектування та впровадження такої системи в життя, якщо ми не хочемо, аби нас поглинула всесвітня хвиля бездуховності. Потрібно ввести в бюджет країни статтю для здійснення цієї, не надто дорогої справи.

Це все дуже ефективно діє, випробуване тисячоліттями й не потребує великих капіталовкладень у свій розвиток.

На сьогодні навіть така матеріалістична наука, як фізика, визнає, що матерія — це різновид існування складних енергій. Буття матерії залежить він ная

ності певної енергетики. Що таке музика в плані оцієї тези? Це є складна енергетика, яка апелює до найтонших, найскладніших енергій людської душі. Бо вона найперша, найопосередкована, найближча до енергетики душі. Вона є зовнішнім продовженням людини, здатна акумулювати, зосереджувати душевну силу і передавати її. Користуючись нею, можна вдосконалювати енергетику нашого матеріального тіла. Тобто людину гармонізувати, долати певні затримки енергії. З давніх-давен саме первісні музичні інструменти були суголосними цим потокам. Кожен народ їх створював саме такі, які найближчі власній генетиці. Вони на багато чого здатні. Звісна річ, і лікувати теж. Тому що пацієнт чудово відчував і розумів, про що співається, танцюється і промовляється. Тому ця музична терапія була надзвичайно потужна, ефективна, ця «лабораторія» не мала суперскладного хімічно-лабораторного начиння, бо вона мала суперскладну духовну структуру, яка діяла вибірково і бездоганно. Народний цілитель давав сольний концерт на честь людини, і цим лікував її за допомогою іноді одного, доволі простого народного музичного інструмента. (Що ж тут говорити, коли в нашому оркестрі 69 «цілителів» з найрізноманітнішими музичними інструментами, які володіють найскладнішим, найпотужнішим енергетичним полем!).

Так от, «чомусь» таких інституцій народної медицини у нас немає й дотепер, а вона, між іншим, часто буває ефективнішою за медицину офіційну. І набагато дешевшою, безсумнівно.

Людина духовно багата менше хворіє — це ж аксіома. (Ну, грубо кажучи: людина, яка часто співає, має набагато розвинутіші легені і значно менше хворіє на всі ті легенево-судинні «хвороби віку», яким у нас не можуть дати раду — зараз в нашій країні, наприклад, спостерігається пандемічне розповсюдження сухот (туберкульозу) та різних респіраторних захворювань).

Що таке здоров'я? Це універсальна психофізіологічна категорія, а не лише медична. Якщо ми будемо його розглядати лише з точки зору теперішньої медицини, то ми будемо лише збільшувати кількість захворювань, що натепер і спостерігається. Звісна річ, треба спершу дбати про духовну повноцінність, яка, поза сумнівами, — базисна. Якщо ж вона зіпсована, дегенеративно спотворена ідеологічно, політично, «науково» і т. д., — то про яке фізичне здоров'я може йти мова?

Що таке, зрештою, теза про народну методику виховання дитини на фольклорі? Це, як не дивно, антитеза до сталінізму, в якому, до речі, ми ще продовжуємо перебувати. Так, це наша «посткомуністична» агресивна, криміналізована реальність, яка щосили бореться, аби не одійти у безвість. Саме вона опирається принципам виховання дитини на народних засадах, саме вона ці засади методично винищувала свого часу, запровадивши тотальну «наукову» педагогічну систему, зазомбувавши цілі покоління так, що ще й в зрілому віці люди не здатні отямитися.

І ми будемо боротися з нею до кінця — адже виховання на засадах фольклору запроваджує в маленькі душі добро, це — глибоко гуманістична система виховання, яка здатна найефективніше протидіяти агресивному сталінізмові, потворній інтернаціональній ідеології.

Для того, аби нам здобути собі перспективу і цю перспективу реалізувати, ми маємо відновити, спираючись на кращі здобутки світової педагогіки, на нашу традиційну трудово-музичну систему виховання.

Треба створити навчальні і наукові заклади — інститути, університети, академії народного мистецтва, де би митці з народу могли отримати вищу освіту з того фаху, яким вони володіють апріорі. Аби фольклор отримав, нарешті, цивілізоване підґрунтя для свого розвитку в новітніх умовах існування. Щоби народне мистецтво змогло здобувати академічні висоти, а не триматися лише на зусиллях ентузіастів, що з прадавніх-давен змушені діяти наперекір окупантському державному ладу. Якщо в нас зараз — самостійна держава, якщо держава не є окупантом свого народу — то які можуть бути тут проблеми?

Радянська система, яка не могла достоту винищити фольклор, намагалася направляти його в потрібну їй колію, контролювати його, для цього провадилися звіти, фестивалі, де нагороджувалися ті виконавці, які створювали заанагажовані твори. Ну, і змушена була попускати до деякої міри там, де поставала творчість справжня. Ну, а нам же не треба створювати «Думу про Леніна», самодіяльність зараз базується на щирих взірцях фольклору. У нас це ще збереглося, і ми маємо його підтримувати надалі. В народі ще є ентузіазм, любов і бажання відтворювати цю стихію. Ми не повинні перейти той Рубікон, за яким пустка, куди переступили великі країни. Не дати розвалитися до кінця механізмові самодіяльності; бо може спрацювати деструктивний комуністичний принцип «...старий мір разрушім до основанья, а затем, ми свой, ми новий мір построім». А спробуй-но розбудувати наново розвалену велику структуру, яких це коштів потребуватиме. От знищили «Укрконцерт», і скільки вже років пройшло, а нова система так і не постала, ринок захопила північна естрада. А наша естрада оживає завдяки стихійним зусиллям на місцях, а не завдяки керованій централізованій політиці. Серед інтелігенції часом побутує така думка, що, мовляв, тут ніяка допомога не потрібна, що ця сила має бути самодостатньою... І це в умовах, коли село гине на наших очах, знелюднюється, молодь з нього розбігається; ця стихія пропала повністю в суперцивілізованих країнах, бо свого часу не здобула підтримки на державному рівні — то й ми маємо теж такий сумний шанс.

Нам потрібна правильна національна політика, яка йде на користь державі і людям. Треба відновити систему конкурсів на рівні села, району, області, країни, яка надавала престижності численним виконавцям з народу, яка надихала людей потім здобувати вищу освіту і піднімати культуру. Скільки в нас в Україні нерозкритих талантів? А кожен такий, який не здобув можливості розвинутися, розкритися, — це наша спільна втрата, спільний біль, якщо ми не змогли надати йому можливості засвідчитися й бути пошанованим.

Ми повинні закріпити і вдосконалити позитивні здобутки музичного виховання, яке вже діє. Та система, яку ми успадкували, вона непогана, але потребує деякої переорієнтації на автентичні зразки. А тим часом система класичної музичної освіти нашої, середньої і вищої, — вона ж таки найкраща у світі. Незважаючи на значний спад якості, на те, що збільшена платня за навчання відштовхнула широкі верстви населення від неї, вона ще й досі на

міжнародних конкурсах засвідчує найвищий рівень. Цю систему перейняли, наприклад, в Китаї, і вона, підтримана урядом, дає зараз там велетенські здобутки. А у нас? Педагоги і їхні вихованці розбігаються за кордон. Так-так, і маленькі вихованці. І не лише продовжувати навчання вже в іншій країні, але й... концертувати там. Адже якість їхньої підготовки вища, аніж у місцевих дорослих виконавців. І така діяльність дає дуже непоганий зиск.

Але не про гроші йдеться. Якщо наші кращі учні зі шкіл не будуть вступати до наших вищих учбових закладів, то це значно зменшить якість нашої майбутньої професійної музики. Вона натепер і так достатньо підірвана тим, що талановиті бідніші діти не можуть поповнювати шереги школярів музичних шкіл.

Є така зрадлива ідейка, що талант, якщо він є, обов'язково проб'ється сам... Так, можливо, але вже не в нас, а десь в Німеччині або в Австралії. І кому од цього радість? Нам, які породили і випестили ці таланти, чи їм, хто здобув їх в готовому вигляді? Країнам, які насьогодні не здатні родити такі таланти, які не здатні організувати високочезного класу музичне навчання, це, звісно великий прибуток. А для нас це щоденні втрати, і часто — непоправні.

Завдання у сфері поширення народної музики перед нашою державою, всім українським суспільством нині стоять фундаментальні. Створити в усіх початкових, середніх і вищих учбових закладах новий гуманітарний курс навчання, такий, як історія і література. Видати такий підручник і до нього компакт-диск. Це курс українського народного мелосу.

Так, свого народного. Чомусь українці до всього чужоземного з величезною приязню ставляться, хоча за кордоном — навпаки, там все не своє сегрегується на законодавчому і юридичному рівні. Коли вже ми скинемо з себе машкару псевдоскромності і надамо народним інструментам пріоритет в музичній освіті? Коли ми видрукуємо, зрештою, кількатомну енциклопедію українською мовою про світову й українську музику?

Коли це вже буде поставлено на чітку державницьку позицію? Коли вже ми зможемо реструктуризувати всі кафедри народних інструментів, щоби стало зрозуміло, що це кафедри української народної інструментальної музики?

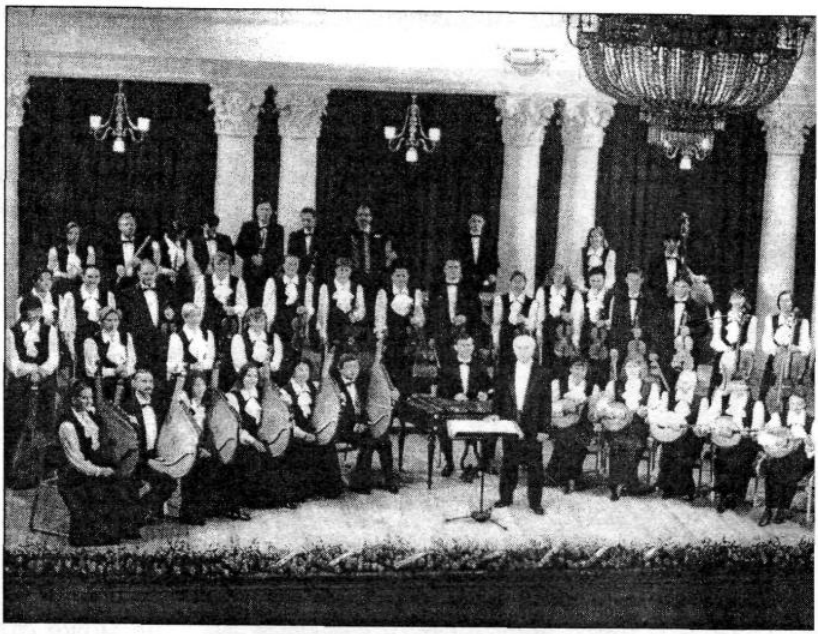
Прекрасна думка, проста і справедлива.

Треба забезпечити гастрольну діяльність професійним музичним колективам, аби вони мали можливість контактувати зі своїми слухачами. З народом, який створив ці неперевершені оркестри. Згадавши одного славного етнічного українця Володимира Маяковського, який проголосив: «Якщо зорі засвічують, отже це комусь потрібно?» — ми можемо перефразувати його отак в теперішній ситуації: «Якщо зорі гасять — отже це комусь потрібно?».

Засвічувати нам свої зорі потрібно, бо засвічена зоря комусь світить і комусь є дороговказом. Погасити їх усі — це мряка, темінь. Для тіньових бізнесових структур найбільшою метою є погасити Сонце — тоді, логічно, можна значно більше заробити на перепродажі енергоносіїв. З'являться тоді додаткові «економічні передумови» продажу і перепродажу палива, електроенергії тощо.

І байдуже, що без цієї зорі припиниться взагалі життя — за цей невеликий проміжок можна чимало заробити. Чи не так?

Всі ті наші штучно створені економічні негаразди зрештою будуть демістифіковані. Вони нищать в першу чергу всі найменш захищені ланки суспільного життя, тобто культуру. Це не безпідставне твердження, адже в бюджеті культура тепер посідає останнє місце, та й то фінансується за залишковим принципом. Цей штучно створений колапс, що зменшив сферу впливу нашої культури, надто нагадує штучно створений голод 1932—1933 років. Тоді на найбагатших у світі чорноземах вимирала найдавніша на Землі хліборобська нація, а тепер так само гине найдавніша і найбагатша народна світова культура.



Національний оркестр народних інструментів України на сцені філармонії. Київ, 2002 рік.

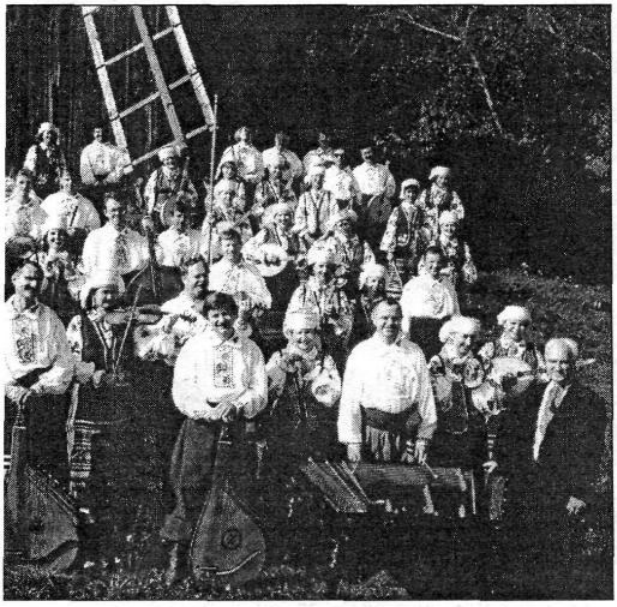
Наш люд не чує рідні народні інструменти. Можливо, він знає про них, але де він їх має можливість чути? Вже десять років ми позбавлені такого постійного і регулярного контакту зі своїм народом, який створив оце все розмаїте, багате інструментальне мистецтво. Він же створив для того, щоб його чути, а не лише здогадуватись, що воно десь там, в столиці, існує. Спілкування народу зі своїми національними колективами перервано, хоча воно не потребує великих коштів. Інакше, аніж справжнісіньким шкідництвом, таку ситуацію не назвеш. Штучний голод! Створений для духовного виснаження нації. Створений лише адміністративними методами — ось яка ця проста і страшна правда.

А духовний голодомор? «Тіньовий» прибуток од культури набагато менший, аніж, скажімо, од металургії, тому наша культура, як не потрібна чиновникові, вже давно виведена ним за межі позитивного «сальдо». І перебуває зараз в ситуації «сальдо»-мортале, коли найприбутковіші її галузі — кінематограф і книгодрукування передані на споживання культурам чужинницьким. Ці галузі

також заполонили різні «перекупники», які завалили нас своїми сурогатами, бо ринок перепроданий їм.

Отакі «перекупки» — це вороги України, вороги економіки, промисловості, культури. У «перекупки» один закон: перекупити, перепродати, потім ще раз те саме перекупити, а потім ще раз перепродати, лише вже набагато дорожче.

Зрозуміла річ, що цей клас «перекупок» у нас найбагатший, найситіший, найаморальніший. І, звісна річ, культури він аніякої не потребує, особливо своєї національної. Для цього класу-клану найвищим виявом її є стриптиз-бар — найновітніший різновид «мистецтва». Усіляко стимулюючи його, «перекупники» вивели Україну на передові світові місця за проституцією.



Оркестр на гастролях. 1990 рік.

Кількість борделів явних і завуальованих давно перевершила в країні кількість культурних закладів; армії повій залишили далеко позаду за кількістю контингент діячів мистецтва професійного і самодіяльного. І на «гастролі» за кордон ці «колективи», на відміну від артистичних, виїздять зі страхаючою регулярністю, створюючи там «позитивний» імідж України, про який кожен наш чиновник криком кричить, б'ючи себе кулаком у груди по всіх телеканалах.

Справжнє, високе мистецтво не може стати тіньовим, як би того од нього не вимагали. Ось в чому його специфіка, відмінна від будь-яких різновидів людської діяльності.

Всі частини організму вимагають постійної взаємодії, енергетичного перебігу між ними, і якщо десь виникає затримка енергії, там починається хвороба. «Перекупники», власне, такою хворобою й є. Порушуючи кровообіг, вони з тої крові й харчуються. Отак, виявивши образ нашого ворога, ми нарешті починаємо розуміти, навіщо потрібна музика, яка намагається узгодити роботу організму, гармонізуючи його енергетику. І на фізичному, і на духовному рівні. Нашою творчістю ми намагалися робити спроби такої гармонізації. Якщо це не вдається зробити відповідним інстанціям на рівні матеріального буття, то ми це прагнемо зробити бодай на рівні тонких матерій. Аби хоч якісь із них вберегти од руйнації.

Я так розумію різні вірування: вони всі мають те спільне, що нагадують, дають підказку: Вищий Розум намагається все-таки дати можливість людині саме через її високу духовність спілкуватися з небесними сферами — і брати

звідти додаткову енергію, яка, певно, буде потроху зменшуватися од нашого світила, від Сонця. Така ідея проходить крізь усі світові релігії: здобуття вічного, незалежного ні від яких обставин буття, — вічне існування людського духу, якщо він зможе себе вдосконалити до певного рівня.

Духовна людина — сповнена світла. Вона сяє, вона високі почуття дає людям безпосередньо, ми набираємо наснаги, піднесення від неї, і один її дотик дає людині піднесення. Сама її присутність зумовлює величезні зміни. Папа Римський Іоан-Павло приїхав до Польщі, благословив її, свою Батьківщину, він повернувся до неї, пройшовши великий шлях духовного зростання. І Польща почала умить змінюватися і перекинула світову соціалістичну систему, цей табір неволі народів, і поклала йому край. І світ навколо неї почав змінюватися на краще. Взагалі, в основі всіх добрих гуманних світових діянь стоїть людина високого духу.

Програма оркестру мусить пристосовуватися до нового часу. Диригент повинен по-новаторському ставитися до своєї роботи. Мати високу сумлінність перед метою, якій служить, передбачати наслідки своєї роботи і складати за них відповідальність. Не схибити перед своєю художньою совістю і ясністю мети.

Треба зізнатися, що з таких постулатів ми й починали. От, наприклад, наш «Запорізький марш», це новаторська річ, хоч і спирається на прадавні традиції. Починається він з потужних тулумбасових ударів, які поєднуються з найвищими, найсрібнішими звуками сурми. Синкопований, він весь пройнятий ритмом, на нього, складного, працюють в контрапункті всі музичні побудови. Тут ритм яскравіший, аніж би годилося для такого жанру, як марш.

Чи є зараз у нас можливість створення прадавнього народного і водночас надсучасного хіта такого ж рівня, яким був наприкінці шістдесятих «Запорізький марш»? Можливість така є, але створення таких етапних творів є не такою простою справою, як, наприклад, зараз ставити самому собі таке питання. Якщо навіть він і залишиться в мене єдиним таким твором, то я можу вважати себе найщасливішою людиною. Звісна річ, хочеться, щоби ще раз так зійшлося і склалося вдало, аби зірки на небі, космічні сили підсобили своєю енергією. Щоби пощастило. Бо прагнеш цього щоразу, за кожним своїм музичним твором, докладаєш щоразу нових зусиль; і твердо знаєш, що так воно й станеться обов'язково. Хочеться ще вдруге, ще один раз здобути право вважати, що недаремно прожив життя.

Ми часто нарікаємо на те, що мода нам щоразу диктує нові умови гри. Чи варто на це нарікати? Адже навіть сузір'я на небі не стоять на місці, вони потроху міняються, змінюючи й людські долі на Землі. Всесвіт також інакшиться, міняє нас і вимагає од нас змін. Звісна річ, міняються й наші сприйняття. Дивно, але мода в музиці саме зараз починає навертатися на ті принципи, на яких стоїть автентика. Ясна річ, що нам треба бути оперативнішими. Хоча головна наша мета, — збереження наших народних музичних інструментів і відтворення народної оркестрової музики, — вона не має деформуватися ні за яких обставин.

Світ звукозапису ще не спізнав найфоногенічніші наші акустичні інструменти — ліру, дримбу, кувицю, окарину, бербеницю, — це ті, які не втрачають якості звука при відтворенні в записі. (Ну, наприклад, рояль ще й досі не можуть записати без значних втрат і компромісів). Тут в плані фоногенічності постають і парадокси: взяти бугай — заледве три ноти відтворює, а зі звуконосія звучить чи не насиченіше, аніж в натуральному варіанті, — шалено впливовий продуктивний тембр, який вмить захоплює слухача. Можливо, нам треба в оркестрі створити «лабораторію звуків», де би досліджувалися лише звучання найекзотичніших інструментів, і назвати цей ансамбль, наприклад, «Екзот». Може, треба для популяризації інструментів точно відновити той оркестр, який зафіксовано ще на фресках Софії Київської. І зробити відкриті репетиції, аби слухачі і музикознавці відверто висловлювалися, що вони думають про такі інструменти і про новації, які воскрешають найдавнішу нашу інструментальну музику.

Можливо, саме ці, вищезгадані інструменти можуть стати базовими у створенні нового супер-хіта — енергетичного, фоногенічного, досконало акустичного і впливового. От які контрасти звукові можуть впливати зараз на цю нашу дійсність; а впливати треба усіма засобами й навіть музикою — конче треба впливати.

І не лише в нас в Україні, але в усьому світі треба це робити, треба боротися за людську душу в усьому світі, який рухається в напрямку законів функціонування великих чисел. Треба відновлювати, відвойовувати людську сутність, аби вона геть не знівелювалася тотальним низькочуттєвим зомбуванням. Тому що арифметиці глобалізму байдуже, чи є в людині ще щось людське, чи ні; тут головне, аби вона досконало вписувалася у формулу «виробництво-споживання».

Але ще й досі кожен народ має свого Бога в душі, має свою Божу ріку музики. В кого це бурхлива течія, а в кого заледве струмочок, але вона живоносна і вкрай необхідна кожному! Так хай же буде вона нескінною, бережімо її!..

Асоціації бути!

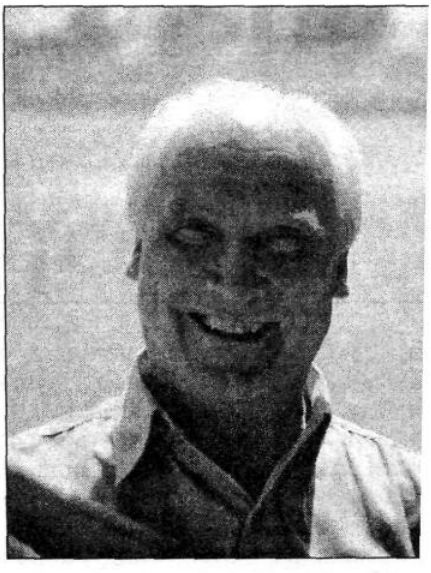
Чому б і не виступити нам, українцям, ініціаторами створення Всесвітньої асоціації оркестрів народних інструментів? Вона би, нарешті, об'єднала усі оркестри, ансамблі, та й солістів!.. Головною її метою була б розбудова світової музичної культури, духовності, народних гуманістичних традицій. Вона би не лише концертуванням переймалася, але й збиранням та зосередженням інформації про невідомі

звучання, пропагандою маловідомих народів і їхньої музики, а також відновлювала забуті або й навіть втрачені музичні народні інструменти. Зараз глобалізм, який душу багатьох народів пожирає, дав нам для боротьби чудову зброю — інтернет, через який можна спілкуватися, консолідуватися, і створювати відео-, аудіо концерти.

Чому б і ні?

Уже був прецедент об'єднання різних народних оркестрів в один супероркестр, котрий був здатен виконати й найскладнішу класичну музику. То хто ж порятує ті оркестрики, які є розкидані, розпорошені по світу — якщо не зроблять це самі вони? Нічого привабливішого для людей немає, як пізнавати незнане, екзотичне, особливо легко це робити в музиці — сиди собі та слухай, та зростай душею, та приєднуй до неї свої почуття.

Тоді би у світі поліпшилася гастрольна діяльність народних колективів. Але не це головне — адже тепер через інтернет можна й бачити одне одного, отже можна влаштувати «джем-сешн» набагато більший, аніж тоді ми в Іспанії зробили спільного супернародного велетня-оркестра — з найрозрізненіших, найвіддаленіших оркестриків.



Віктор Гуцал біля хвиль Дніпра — велетенського природного камертона української музики... 2004 рік.

Отже, розпочинаємо вселенський безперервний фестиваль оркестрів народних інструментів з усіх на світі країн, континентів, народних виконавців, народних колективів, народних ансамблів і оркестрів, який живе і дише живим життя в інтернеті, вирує, звучить найрізноманітнішими вишуканими інструментами, голосами, хорами, нечуваними їхніми поєднаннями, найбільшою полі ритмією і найконтрапунктовішою поліфонією. Нехай, нарешті, народна музика стане міжнародною.

Віват, мегаоркестре! Слава тобі, вселенська народна музико, і всім твої співтворцям — слава!

Інструментарій

БАНДУРА — струнно-щипковий інструмент, оригінальний витвір українського народу, почав широко розповсюджуватися з кінця XVI ст. Складається з корпуса овальної форми, грифа з кілками для басових струн та приструнків, які мали стабільну висоту звуку.

Зовнішній вигляд бандури невпинно змінювався і вдосконалювався. З розвитком мистецтва виконання виникла потреба розширити діапазон інструмента, збільшити кількість струн. Бандура О. Вересая мала 6 басів і 6 приструнків.

Бандура Г. Бондаренка мала 5 басів і 5 приструнків.

Бандура Г. Хоткевича мала 4 баси і 19 приструнків.

Наступні майстри Т. Нечипоренко, І. Скляр, В. Тузиченко, О. Корнієвський, С. Снігірьов, С. Паліївець, В. Герасименко багато уваги надавали хроматизації звукоряду, стабілізації форми бандури.

Сучасна бандура має 10—14 басових струн і 40—50 приструнків.

Є два способи гри на бандурі: київський: ліва рука оперує басами, права — приструнками; харківський або полтавський: права і ліва руки грають як на басах, так і на приструнках.

БАРАБАН — старовинний музичний інструмент, обов'язковий атрибут військових оркестрів, а також засіб зв'язку. У Війську Запорізькому барабани застосовувались при створенні шумових ефектів для залякування ворога. Великий барабан — циліндр, обтягнутий з двох сторін шкірою. У шкіру б'ють дерев'яним калаталом, обмотаним сукном або повстю. Великий барабан є складовою частиною інструментальних ансамблів і великих оркестрів.

БАСОЛЯ — інструмент, який походить від старослов'янського великого гудка — гудища. Вона мала три струни і грали на ній лукоподібним смичком. Потреба у створенні басолі виникає в народній музичній практиці тоді, коли стали виникати інструментальні ансамблі. І зараз вона використовується лише в ансамблях троїстих музик. Ззовні схожа на віолончель з трьома або чотирма струнами. Грають на них характерним способом, а саме: кладуть інструмент на коліна нижньою декою до грудей виконавця, як гітару, правою рукою за допомогою дерев'яної палички б'ють по струнах, а лівою — притискують струни на грифі. Виникає рвучкий, карбований звук з домішкою шуму.

БЕРБЕНИЦЯ — кадубець, барильце, в якому вимочують овечий сир і пристосовують

для гри. Для цього одну сторону кадубця обтягують шкірою і припасовують в центрі пучок волосіння з конячого хвоста. На бербениці може грати один музикант. Він бере це барильце між ноги, руками смикає за волосся. Звук не відрізняється від звука бугая.

БИЙКОЗА, АБО КОЗОБАС — цей інструмент найширше розповсюджений в західних регіонах України. Він поєднує в собі як басовий, так і ударний інструменти. Має довгий гриф, нижньою частиною вмонтований в барабан. Три струни тягнуться знизу крізь барабан до головки з кілками. Згори до головки причеплено тарілочку. Настроюється, як контрабас. Грають на козобасі смичком, який використовується і як ударна паличка, якою б'ють у барабан та по верхній тарілці, щоби підкреслити ритм і характерні синкопи музичного твору. Найчастіше застосовуються в інструментальних ансамблях.

БРЯЗКАЛЬЦЯ — це низка металевих або дерев'яних пластин, начеплених на міцний мотузок. Між ними мають бути дерев'яні прокладки, щоби ті не стулялися. Якщо їх потрусити, вони, б'ючися одна об одну, породжують специфічний звук, що нагадує дзвіночки або тріскотливий звук деркача.

БУБОН (РЕШЕТО) — дерев'яний обідок з дерева, обтягнутий сухою шкірою. Вживався в народній практиці з давніх-давен як військовий музичний інструмент для додання завзяття побратимам і залякування супротивника, уживався й на урочистих зустрічах, а також на похороні, на полюванні, лякаючи звірину, під час оголошення судових вироків і, звісно, на весіллях. Бубон — невід'ємна складова частина народних інструментальних ансамблів, які виконують музику до танців. Теперішній бубон має в отворах обруча парами вільно закріплені металеві тарілочки або навхрест перетягнуті дротики, з навішаними дзвіночками. Бубон — ритмічний інструмент. Б'ють у шкіру або обідок бубна невеличким дерев'яним калаталом або рукою. На бубні виконують різні ритмічні малюнки, тремоло, дзвеніння. Головне його завдання — утримувати темп, підкреслювати синкопи, надавати відповідного колориту у звучанні і додавати запалу у грі.

БУГАЙ — старовинний музичний народний інструмент, зберігся переважно в Західній Україні. Часто заміняв басолю для створення основних функцій ладу. Роблять цей інструмент самі музиканти: беруть дерев'яне барильце, з двох боків обтягують шкірою, з одного боку в центрі припасовують пучок конячого волосся. Техніка гри дуже проста. Один виконавець бере бугай під руку, а другий смикає за волосся мокрими пальцями. Виникає ревучий звук, схожий на ревіння бугая. Звідси і назва.

БУХАЛО — різновид великого барабана, лише менший за розміром. Найчастіше застосовується в танцювальній музиці, тому його за допомогою паска прикріплюють до пояса, і тоді виконавець може навіть танцювати з ним. Бухало має згори ще й тарілочку. Грають на бухалі за допомогою калатайки, а по тарілці б'ють металевим прутиком або маленькою тарілочкою. Це дозволяє виконавцю вибивати основний ритм у мембрану, а на тарілочці витинати усілякі ритмічні малюнки, прикрашаючи їх несподіваними акцентами.

ГРЕБІНЕЦЬ — простий і доступний інструмент, який використовується усіма, хто хоче розважити себе або інших. Виконавець прикладає до гребінця луску або цигарковий папірець і починає густи мелодію. Утворюється забарвлений гудячий звук.

ГУДОК — один з найстаровинніших струнних смичкових інструментів. Звук на ньому видобувається лукоподібним смичком. Мав овальну або грушоподібну форму

і квінтовий стрій. Широко використовувався в музичній практиці України-Русі, що засвідчено фресками Софійського собору XI ст. Це доводить, що смичкові інструменти вже тоді були усталені, отже існували значно й раніше свого зображення на фресках, і слугували музикантам аж до виникнення скрипки. Переважно на гудках грали танцювальну музику та супроводжували нескладні танцювальні пісні. Згодом гудок був витіснений вдосконаленішою скрипкою.

Зараз в Україні є чотири сучасних патенти на виготовлення підкласу гудків, які належать Ф. Юр'єву.

ГУСЛІ — найдавніший струнно-щипковий інструмент, існував ще від часів Київської Русі, що засвідчено численними документами і авторитетними дослідниками: Ібн-Дастом, І. Рігельманом, П. Кулішем, М. Сумцовим, М. Лисенком та інш.

Інструмент мав форму трапеції з доволі великим і глибоким корпусом, мав від одинадцяти до тридцяти струн. Стрій їх переважно діатонічний. Гуслі тримають на колінах і грають пальцями обох рук. На гуслях грали супровід до співу, а також в ансамблях, музику до танців, що показано на фресці Софійського собору початку XI ст. В «Слові про Ігорів похід» є оповідь про те, що Боян співав із супроводом на гуслях. Мали велике розповсюдження. Глухівська школа випускала гуслярів-професіоналів (XVIII ст.).

А ще гуслі стали основою для створення українським народом більш досконалих інструментів — кобзи і бандури, які витіснили їх з музичного побуту України. А також гуслі були витіснені досконалішими європейськими інструментами, такими, як клавесин, а пізніше фортепіано. Залишалися побутувати гуслі переважно у духовенства та бідних дворян, які неспроможні були купити дорогі європейські інструменти.

ГУЦУЛЬСЬКІ ЦИМБАЛИ — інструмент, схожий на гуслі, який тримають на колінах і грають на ньому за допомогою коротких дерев'яних паличок без фільца. Має трапеціевидну форму і шерег струн, натягнутих між залізними чопиками й такими ж закрутками. Струни проходять через дві підставки (кобилки) і поділяються на три частини (лави).

Стрій довільний і залежить від музиканта і музики, яка виконується.

Побутують на Західній Україні в ансамблях троїстих музик, мають яскравий дзвінкий звук.

ДВОДЕНЦІВКА, АБО ДУБЕЛЬТІВКА — має дві цівки однакової довжини. Як і в сопілці, в отвори дводенцівки вставляються денця — чопики, за допомогою яких утворюються свистки, що мають спільний губник. Часто робиться з одного шматка дерева. Ігрова цівка має до 6-ти ігрових отворів, друга трубка відіграє роль бурдона.

ДЕРКАЧ — шумовий інструмент, розповсюджений в народі. Роблять його самотужки. Це шматок округлого, до 5 см дерева твердої породи з поздовжніми пазами. Він же є однією з сторін дерев'яного прямокутника, який мусить крутитися навколо кругляка. В спеціальні прорізи посередині прямокутника вставляють гнучкий дерев'яний стрижень, який упирається в кругляк з пазами. Якщо його взяти за ручку й покрутити навколо кругляка прямокутника зі стрижнем, що стрибає з паза в паз, пролунає доволі потужний тріскучий звук. На цьому простенькому інструменті можна відтворити досить складні ритми.

ДРИМБА — розповсюджений інструмент на Західній Україні, його часом називають — варган, у лемків — орган. Має форму підківки з тоненьким металевим прутиком посередині — міндиком. Грають на дримбі в такий спосіб: лівою рукою прикладають дримбу до губ, щоб вона торкалася зубів, а правою — торгають за металевий прутик. Утворюється

характерна вібрація, висота тону міняється залежно від резонаторної позиції рота і язика виконавця. Дуже часто, граючи на дримбі, виконавець намагається створити ще й голосом органний звук — бурдон. Звук дримби слабенький, але в поєднані кількох дримб — постає неповторний колористичний ансамбль.

ЖОЛОМІГА — має дві цівки з окремими свистковими пристроями, але спільним губником. Характерним є те, що ці дві цівки є граючими і мають окремі отвори. На одній може бути до 9-ти, на другій — до 4-х. Кожна цівка має свою аплікатуру, отже на цьому інструменті можна грати подвійними нотами (секунди, терції, кварти, квінти і т. д.). Також можна видобувати хроматичний звукоряд. Це доволі віртуозний інструмент.

ЗОЗУЛЬКА — один із найдавніших духових інструментів, який належить до різновиду свистунів. Вони поширені в Україні як дитячі іграшки. Їх виготовляють із глини у вигляді півників, пташок, кошиків, баранчиків, жабок, хаток. Вони мають отвір для вдування повітря, а також бокові отвори на корпусі, закриваючи і відкриваючи які можна вилучати різні за висотою звуки. Трапляються деякі екземпляри віком у кілька тисяч років, але й понині на них можна грати.

Сучасні майстри — О. Шльончик, М. Йорга, Д. Демінчук виготовили цілу сім'ю зозуль різних розмірів. Вони мають хроматичний звукоряд і чудовий грудний оксамитовий звук. В сучасній музичній практиці використовуються в ансамблях і оркестрах народних інструментів.

ЗУБІВКА — різновид сопілки, який не має свисткового пристрою. Нижня губа виконавця править за денце. Має до 10-ти голосових отворів. Стрій — діатонічний, але за допомогою комбінованої аплікатури, а також перекриттям отворів до половини, можна видобувати хроматичний звукоряд. Це — віртуозний інструмент. Він навіть має перевагу над сопілкою, бо в ньому чіткіше й виразніше фіксується інтерваліка мелодії, має стійку ладову чіткість. Інструмент дуже поширений в західних областях України.

Видатним виконавцем на зубівці був народний артист України В. Попадюк (1940—1991 рр.).

КОБЗА — старовинний народний струнно-щипковий інструмент з ладами або без них, знаний ще з XIII ст. Відомий багатьом народам світу, подібні інструменти мають схожі назви: у татар — кобиз, у румунів — кобза, у мадяр — кобоз, у росіян — домра, у афро-американців — банджо. Сучасний український інструмент має різновиди: кобза-прима, кобза-альт, кобза-тено кобза-бас. У створенні сучасної кобзи брали участь майстри: І. Скляр, Н. Лупи Ф. Полій, М. Прокопенко, В. Зуляк і інші.

КОБЗАР* — мандрівний співак-музикан втілення вільнолюбного і правдолюбно духу України. Співає пісні і думи і супровід кобзи або бандури. Об'єдн валися в цехи і братства. Створили цехо особливу мову для таємного спілкуван Найвідоміші кобзарі: О. Вересай, Ф. Х лодний, П. Братиця, А. Шут, Г. Гон ренко, М. Кравченко, С. Пасюга, П. Др ченко, Т. Пархоменко, І. Кучугура-Ку ренко, Г. Хоткевич, І. Крюковськ Ф. Кушнерик, Є. Мовчан, П. Нос Г. Ткаченко та ін.

КОЗА (ДУДА) — один із улюблених на дом інструмент. Розповсюджувалас Заходу на Схід, входила до складу рі манітних ансамблів, була у військов побуті запорізьких козаків, дотепер

---

* У практиці оркестру народних інструментів виникло слово «*кобзист*», що означає викон інструментальної музики, який грає на кобзі, на відміну від «*кобзаря*» — українського народ співця, що супроводжує свій спів грою на кобзі (нині їх ще називають «українськими барда

чується сталий інтерес до неї. Коза складається з мішка — резервуара, якого роблять з козячої, телячої або овечої шкури. До цього міха ладнають кілька цівок. Через одну з них до середини міха надимається повітря — вона називається «сисак» і має спеціального клапана, який не випускає повітря назад; на другій цівочці з ігровими отворами виконують мелодію. Вона є головною, у верхній своїй частині має пищика. Діапазон і стрій має довільний і залежить від довжини цівки та кількості ігрових отворів. Переважно їх не більше 6-ти, що дозволяє грати діатонічну гаму в межах октави. Інші цівки, їх може бути одна або дві, — бурдонні. Вони мають постійний звук і підстроюються під граючу цівку. Переважно їх підстроюють: одну на октаву нижче від граючої (бас-гук), другу на квінту вище від баса-гука. Створюється постійний звук бурдона, близький до звучання ліри.

КОЗАЦЬКА ТРУБА — різновид сурми. Складається з дерев'яної конічної рурки з отворами, горлача і дерев'яного або металевого мундштука. Довжина труби буває різною. Звук труби сильний і яскравий. Використовувався переважно для передачі військових сигналів. Труба разом з іншими духовими та ударними інструментами входила до складу козацької полкової музики. Кожен сигнал труби мав певне призначення: чи то збір у похід, чи готовність до бою, чи до зустрічі послів, чи скликання на раду тощо.

Зараз козацька труба входить до складу оркестру українських народних інструментів. Має широкий звуковий діапазон (в межах двох октав), міцний звук і доволі сталу інтонацію.

ЛІРА — старовинний струнний інструмент, відомий ще з X ст. Складається із корпуса з шийкою, кілків для натягнення струн, клавіатури з накривкою, дерев'яним коліщам, що обертається за допомогою корби.

Переважно має три струни: мелодія, тенор, байок. Тримають ліру на пасі, перевішеному на шиї. Стрій довільний, але переважно дві крайні струни (тенор і байок) настроюються у квінту, а мелодія — в октаву до тенора.

Є декілька конструкцій ліри, зроблені різними майстрами: ліра конструкції В. Зуляка; ліра конструкції І. Скляра; ліра конструкції Н. Лупича.

ЛУСКА — звичайна тоненька пластинка, що нагадує пищик. Вона може бути з березової кори, з бузинового, грушевого або з барвінкового листочка. Їх прикладають до губ, легенько розтягують і змушують коливатися, втягуючи повітря в себе. Ними можна майстерно імітувати пташине щебетання. Змінюється висота звуку натягненням луски, розслабленням губ та інтенсивністю тиску повітря.

ОЧЕРЕТИНА — давній музичний інструмент, розповсюджений серед людей, особливо молоді; це набагато простіший від сопілки інструмент, хоча на неї схожий. Проста у виготовленні, тому поширена серед дітей. Утинається якась певна довжина очеретини і вирізається прямокутне віконце так, щоб не пошкодити тоненької плівки всередині тростини. В цей отвір виконавець, дмухаючи, починає густи мелодію. І від вібрації плівки видобувається специфічно забарвлений звук. Кожна бодай трохи здібна дитина може її виготовити і грати на очеретині.

ПІДКОВА — застосовується в народному музикуванні. Б'ючи у підвішену підкову металевим прутиком, видобувають високий і дзвінкий звук, надаючи звучанню ансамблю колористичної фарби.

ПІВТОРАДЕНЦІВКА — різновид сопілки (денцівки) з двома цівками: довгою і куцішою, які мають окремі свисткові пристрої, але спільний губник. Довга труба має до 6-ти ігрових отворів, куціша має по-

стійний звук, який настроюється, переважно, у квінту до основної цівки. Виконавець на півтораденцівці дмухає водночас у два свистки. Звучання цього інструмента нагадує звучання кози або й навіть ліри, в яких так само звучить постійний додатковий звук — бурдон.

Тембр півтораденцівки залежить від породи дерева і від розміру самого інструмента, але переважно має густий і приємний звук.

РІГ — найдавніший музичний інструмент, який досі побутує на Гуцульщині як вівчарський інструмент або як ритуальний для святкування коляди. Робиться з великого коров'ячого рога.

У вузький частині його свердлиться невеличкий отвір, крізь який можна вдувати губами повітря і в такий спосіб видобувати звук, доволі пронизливий і гучний.

РІЖОК — широко розповсюджений інструмент у древніх слов'ян. Зараз подибується по теренах Східної України і на Поділлі. Робиться з дерев'яної цівки, у нижню частину якої вставляють ріг тварини. У вужчій частині трубки має очеретяний пищик або подвійну тростину. Кількість отворів буває різною — від 6-ти до 9-ти. Має характерний звук і хроматичний звукоряд до октави.

РУБЕЛЬ І КАЧАЛКА — знаряддя побутового вжитку, які часом вживаються як ударні інструменти. Якщо провести качалкою по трибах рубля, то утворюється тріскучий звук, що нагадує звук деркача. Використовується зараз лише епізодично у виконанні танцювальної або гумористичної музики.

СВИРІЛЬ (КУВИЦЯ) — один із старовинних інструментів, знаних багатьма народами світу, «флейта Пана». Це — шерег закритих знизу цівок різної довжини та діаметра, скріплених докупи і розміщених послідовно від більшої до меншої на дерев'яній основі («підлозі»). Кількість цівок сягає 22—25. Кожна настроюється окремо. Свирілі бувають однобічні і двобічні.

Звук на кувиці вилучається за допомогою повітря, що вдувається в інструмент під певним кутом. Розтинається повітря краєм цівки, звідси постає коливання стовпа повітря, що в залежності від товщини та довжини трубочки має різну амплітуду коливання, створюючи звук певної висоти. Звукоряд має діатонічний. Але змінюючи кут вдування повітря, можна підвищити або знизити звук на півтону від основного. Як в народі, так і серед професійних музик побутують кувиці різного строю і діапазонів. Тепер свиріль стала блискучим сольним інструментом.

СКІСНА ДУДКА — цівка, що подібна до сопілки без свисткового пристрою. Губник зрізаний навскіс, аби зручно було тулитися губами. Має до 6-ти ігрових отворів. Стрій — переважно діатонічний. Але за допомогою комбінованої аплікатури, а також перекриттям отворів до половини, можна видобувати хроматичний звукоряд. Має прекрасні технічні, динамічні і темброві можливості. Учасниця багатьох інструментальних ансамблів, де виконує головну партію.

СКРИПКА — струнно-смичковий інструмент, який сформувався в XVI ст. Попередниками скрипки були: гудок, ліра, генсле, гадулка, ліра да браччо та інші. Але квінтовий стрій скрипка запозичила од свого прототипу — гудка (всі інші попередники скрипки мали квартово-терційний стрій).

Скрипка поширена у всьому світі як один з найдосконаліших музичних інструментів. На Україні скрипка в її теперішньому вигляді вже побутувала в XVI ст., що засвідчують поборові реєстри.

На початку XVII ст. скрипалі входять до складу полкової музики Війська Запорізького. Скрипка супроводжувала народне видовище вертеп. В побуті народу скрипка посіла належне місце в інстру-

ментальному ансамблі — троїстих музиках. Завдяки скрипці бурхливо розвивається жанр народно-інструментальної музики, основу якої складають танцювальні мелодії, похідні марші і музика просто для слухання. Як і колись, так і тепер є багато народних скрипалів-виконавців, які відрізняються певними особливостями видобування звуку, аплікатури, штрихів, принципами музичного розвитку, що надають їхній творчості своєрідної характерності і неповторності.

На основі скрипки майстри створили інші типи смичкових інструментів: альт, віолончель, контрабас.

Найбільшим скрипковим майстром XX століття вважають українця Левка Добрянського з Одеси.

Струнно-смичковий квінтет став основою народного оркестру України.

СОПІЛКА — найдавніший духовий музичний інструмент в Україні. Має свистковий пристрій і до 10-ти пальцевих отворів на корпусі. Звукоряд має діатонічний. За необхідності видобути хроматичний звукоряд застосовують комбіновану аплікатуру, так звані вилки, октавні звуки видобуваються методом передування. Робиться з бузинової чи калинової цівки. Теперішні сопілки — з клена, горіха, бука або з пластмаси. Сопілка зазнала значного удосконалення. В цьому особливо відзначилися майстри І. Скляр, В. Зуляк, Б. Бобровников, О. Шльончик, Н. Матвєєв, Д. Демінчук та інші.

Сучасна сопілка має досконалий стрій, доволі великі технічні можливості, сталу інтонацію. Вона слугує сольним інструментом і провідним в ансамблях та оркестрах українських народних інструментів.

Існують різні типи сопілок, що дають змогу створювати великі однорідні ансамблі: сопілка-прима (стрій — C — dur), сопілка-альт (стрій — G — dur), сопілка-тенор (стрій — F — dur), сопілка-бас (стрій — C — dur і звучить октавою нижче від сопілки-прими). Вони мають різну довжину та діаметр, хоча їхня будова і принцип гри такі ж самі, як і в сопілці-примі. Мають циліндричну форму з десятьма отворами, за допомогою яких видобувається хроматичний звукоряд. Різняться своїм діапазоном і тембром звука.

СУРМА — давній дерев'яний духовий інструмент з конічним корпусом. З широкого боку має горлач, з вужчого — пищик з подвійною тростиною. Мала довільну кількість ігрових отворів і різні розміри. Найбільше розповсюдження здобула в козацьку добу і належала до полкової музики, бо духові оркестри із сурм, труб і тулумбасів були майже у кожному полку і навіть у сотні. Про це свідчать численні історичні пісні і думи та записи в козацьких полках.

Сурма — досить віртуозний інструмент з гучним і пронозистим тембром.

Першим описав сурму Г. Хоткевич, а відродив — В. Зуляк. Згодом сурму намагалися покращити майстри Є. Бобровников, Г. Федькін, К. Євченко Однак теперішнього вигляду вона здобула в роботі Д. Демінчука. Інструмент цього майстра досконаліший, має 11 ігрових отворів, за допомогою яких методом комбінованої аплікатури можна вилучати доволі великий (дві з половиною октави) звукоряд.

СУРМА-АЛЬТ — побільшений різновид сурми. Звуковилучення — через подвійний пищик. Висота звуку змінюється за допомогою 12-ти ігрових отворів. Має хроматичний звукоряд. Тембр низький, пружний, з нутряним відтінком.

СУРМА-БАС — різновид сурми, створений майстрами для збільшення діапазону вниз духової групи оркестру. Конусна, із загнутим догори горлачем. Звуковилучення — за допомогою чималого подвійного пищика. Звукоряд — хроматичний, має кілька допоміжних клапанів. Тембр звуку нутряний, м'який в нижньому і середньо-

му регістрах, різкий — у верхньому регістрі.

ТАРІЛКИ — широко розповсюджені серед слов'янських народів. В Київській Русі були знані здавна і зображені на фресках Софійського собору. Мали стабільну форму, округлі диски з чашечками та отворами посередині, крізь які були протягнуті ремінчики для тримання. Музиканти, що грали на тарілках, завжди були учасниками інструментального ансамблю і виконували роль вільнорухомого диригента, який навіть міг танцювати, додаючи елемент гумору. Пізніше тарілки використовувались у військових оркестрах, зокрема в полковій музиці Війська Запорізького. Зараз в народній музичній практиці використовуються разом з бубном або з барабаном.

ТЕЛЕНКА (ТЕЛИНКА) — цівка із загостреним верхнім краєм, без свисткового пристрою і без ігрових отворів. Звук видобувається струменем повітря, що вдувається на загострений її край. Має обертоновий звукоряд. Нижній обертон залежить від довжини цівки. Інші обертони видобуваються за допомогою вказівного пальця, що або частково затуляє, або повністю розтуляє нижній отвір трубки. Верхні обертони вилучаються методом передування. Має красивий колоритний звук.

ТОРБАН — старовинний щипковий інструмент з приструнками, що має два грифи. Один, центрально розташований, — для основних басів, другий — для басів-втор. Основні баси проходять над акустичним центром інструмента, що забезпечує їм краще звучання. Торбани зустрічаються з ладками на грифі і без них.

Загалом торбан подібний до басової лютні (яка була широко розповсюджена в Західній Європі), але за формою мав багато спільного з бандурою.

Грали на торбані, тримаючи інструмент на колінах. Серед віртуозів на торбані називають гетьмана І. Мазепу, І. Кошового, родину Відортів, О. Бородая, І. Александрова.

ТОРОХКАЛО — шумовий інструмент в давнину атрибут нічних сторожів. За основу править невеличкий дерев'яний каркас, обтягнутий шкірою чи фанерою. По ньому завдає ударів прив'язана на мотузці дерев'яна кулька. Якщо, взявшися за ручку знизу, метеляти торохкалом, то кулька, б'ючи в обидва боки його, створить звук, схожий на барабанний.

ТРЕМБІТА — старовинний народний духовий інструмент мешканців Карпат. Цей інструмент має суто ужитковe значення, а саме: повідомляти населення про незвичайні події, як-от: наближення колядників до двору ґазди, закликання на весілля, повідомлення про вихід отар в го ри тощо. На полонині трембіта — необхідний сигнальний інструмент, бо головний пастух сповіщає інших вівчарів про зміни в погоді, про місце збирання отари при подій або на ночівлю і таке інше. На трем біті виконують надзвичайно колоритні вівчарські награвання.

Роблять трембіту із смерекового дер ва. Стовбур обрізають до розмірів тре біти (2,5—3 м), розколюють на дві рів половинки, серцевину вибирають різце потім дві половинки склеюють і цуп обмотують берестою. Головна цівка кон на, на кінці її роблять голосник (горл у вужчий кінець цівки вставляють дер в'яний мундштук (пищик). Звук трембі густий і потужний. Трембіта має на ральний стрій, а основний тон залежи від її довжини. Обертони видобуваютьс відповідним складанням і стисканням г і силою повітря, що вдувається.

ТУЛУМБАСИ — казани, обтягнуті з відкр того боку добре виробленою теляч шкірою. Були незмінним атрибутом вій ка, особливо в походах. Тулумбаса передавалася військам певна інформа про дислокацію і маневри підрозділ

Навіть існували кінні парні тулумбаси, які чіплялися по обидва боки коня і були мобільними. Великі тулумбаси возилися возами. Їх називали набатом, вони нагаяли паніку на ворожі табори. Ними скликалися ради козаків і старшин, повідомляли про небезпеку, передавали накази під час бою, сповіщали про прибуття поважних гостей. Грали на них калаталами, обмотаними повстю. Музикант, який грав на тулумбасах, називався довбушем.

В наш час тулумбаси активно застосовуються в усіх оркестрах і називаються литаврами, мають різні розміри і механіку для перестроювання в різні тони.

ФЛОЯРА — циліндр довжиною 60 см і більше. Вона не має свисткового пристрою, тобто денця, і голосового отвору. На ігровій частині є до 6-ти отворів. Звук видобувається за допомогою повітря, яке видувається в загострений край цівки. Граючи на флоярі, музикант водночас додає власним голосом звук, створюючи бурдонний тон. Звукоряд переважно діатонічний, і стрій залежить від довжини цівки та її товщини. Найбільше поширений цей інструмент на Західній Україні.

ФЛОЯРКА — цівка довжиною до 45 см. Її ще називають гуцульською сопілкою. Вона не має свисткового пристрою. Має до 10-ти отворів на ігровій частині. Видобування звуку вимагає відповідного тренування, бо в цьому процесі беруть участь тільки губи. На ній можлива віртуозна гра. Інструмент дуже поширений в західних областях України. Флоярку використовують в інструментальних ансамблях. Її звуки органічно суголосні до звуків троїстих музик — скрипки та цимбалів.

ЦИМБАЛИ — струнно-ударний музичний інструмент трапеціевидної форми, на якому грають паличками з фільцем або без нього. Цимбали відомі в нас здавна і згадуються в словнику XVII ст. Були дуже поширеними в усій Україні. Один із чинників створення народно-інструментального жанру, входили до складу троїстих музик, де забезпечували високоякісний, технічно досконалий і зручний супровід. Саме ці художні якості забезпечили цимбалам широке розповсюдження. Вони міцно увійшли в музичний побут українського народу. Тепер цимбали широко застосовують у професійних та самодіяльних колективах. Сьогодні цимбали значно удосконалені: стабілізовано форму, поліпшено акустичні властивості, розширено діапазон, створено загальний демпфер і т. д. До цього багато зусиль приклали майстри: С. Снігірьов, І. Скляр, О. Незовибатько, В. Зуляк та інші.

Великі концертні цимбали мають хроматичний діапазон — більше чотирьох октав, прекрасний звук і віртуозні технічні можливості.

В народній музичній практиці використовують і сім'ю оркестрових цимбалів: цимбали-прима, цимбали-альт, цимбали-бас. Вони різні за розміром і діапазоном, але разом утворюють ансамбль цимбалів.

Диригент — то душа оркестру

Диригування — одна із найменш досліджених галузей музичного мистецтва. Чи може кожен музикант бути диригентом? У чому своєрідність мистецтва диригування? Ці та інші питання цікавлять керівників оркестрів, численних шанувальників музики.

Напередодні проведення творчої конференції Всеукраїнською лабораторією керівників оркестрів народних інструментів та ансамблів народної музики до народного артиста України, лауреата Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, художнього керівника і головного диригента Національного оркестру народних інструментів України, професора Віктора Омеляновича ГУЦАЛА звернувся декан факультету музичної творчості, професор кафедри народних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету Станіслав Сергійович Димченко.*

С.С.: Вікторе Омеляновичу, скажіть будь ласка, в чому сутність диригентського мистецтва?

В.О.: Людина, яка присвятила себе диригуванню, має володіти величезним комплексом різнобарвних знань, блискуче знати гармонію, інструментовку, основи композиції, музичні стилі різних композиторів. Диригент має так детально, глибоко і правдиво у відповідності з композиторським задумом відтворити партитуру у звуках, групових поєднаннях і барвах, ніби він її сам створив. Характер звучання кожного інструмента окремо, як і звучання всього ансамблю, диригент має уявити у своєму «апараті слухання» абсолютно ясно.

Диригентові необхідно володіти рідкісним даром і здібністю надихати оркестр, безпомильно передавати свої думки музикантам, підпорядковуючи їх своєму виконавському задуму. А підкорити оркестр — це означає запевнити його у правильності свого сприйняття даного твору і тим самим зробити музикантів активними співучасниками творчого процесу. Ось чому у диригентів, яскравих творчих індивідуальностей, оркестри звучать по-різному, неповторно.

С.С.: Що привернуло вас до диригентської професії? Чи мали ви передумови до цієї діяльності?

---

* Із 2000 р. — Національної. — *Ред.*

В.О.: Саме життя мене до цього покликало. Прагнення виразити свою творчу волю було закладено в мені давно. Моє дитинство минуло у селі Требухівці на Хмельниччині. Свою щиру любов до української музики мені передали батьки. Батько на слух навчав мене грати на сопілці, мати, маючи прекрасний голос, часто співала народні пісні. Така музична атмосфера формувала мої інтереси. Я грав у сімейному ансамблі, співав разом з мамою у церковному хорі. Згадую, що в ранньому дитинстві, на самоті, у нічній тиші мені вчувалося щось подібне до оркестру, відчував голос невідомих сильних звучностей. І, мені здається, я вже тоді відчув у собі силу та здібність передачі музичних думок.

Багатьох тягне до диригування, коли їм здається, що це легше, ніж грати на інструменті. Мені ж здається, відчути свою причетність до покликання диригента — це винайти у собі неосяжне відчуття космічної звучності.

С.С.: Які здібності необхідні диригенту і без чого він не може обійтися? Що вам найдорожче у вашій праці?

В.О.: Я вважаю, що у диригента не повинно згасати бажання бути обізнаним з виконавськими завданнями кожного представника групи оркестру. В руках диригента має відбиватися техніка сучасного виконання. Необхідно мати різнобічні знання. І безперечно, диригент має володіти телепатичними здібностями, тією властивістю, яку іноді називають почуттям imperioso. Здібність передачі думки шляхом жестів та гіпнотичного навіювання і є головною рисою, без якої немає диригента.

С.С: Яке, на вашу думку, значення диригентського виконавства в історичному аспекті?

В.О.: Про історію музики ми судимо зазвичай з тих композиторів, які відкривають нові шляхи. Але ж історія — це життя музики у вічному русі до слухача. Ми чомусь ніколи не аналізуємо, як потрапляє музика до слухачів, що в цій музиці «влучає» в ціль, а що — ні. Це має величезне значення.

Історія знає чимало випадків, коли саме диригенти, а не музикознавці відкривали, виявляли справжні достоїнства творів. А скільки знаходять диригенти в партитурах того, що часом не помітив сам композитор...

С.С.: Як ви працюєте над партитурою? Чи є у вас свій улюблений метод? Чи користуєтеся грамзаписами інших виконавців?

В.О.: Спочатку про грамзаписи. Я знаю диригентів, які вчать твори за платівками. Намагаючись когось копіювати, диригент втрачає власне уявлення про твір.

Посилаючись на те, що, нібито, «так робить Клемперер» або «так робить Тосканіні», вони ладні навіть бравувати цим, забуваючи, що в них помирає художник-інтерпретатор. Можна, звичайно, вивчати різні інтерпретації. Можна і треба вивчати історичні і теоретичні питання, пов'язані з конкретним композитором, конкретним твором. Але всю суму вивченого диригент мусить прилучити до своїх власних поглядів та робити висновок.

Розпочинаючи роботу над твором, я намагаюсь його почути «зсередини». Щоб іти до оркестру з ясною ціллю, необхідно не лише добре знати твір, тобто охопити його, так би мовити, разом з епохою, але й вивчити партитуру до останньої деталі. Тут потрібен професіоналізм і знання технології.

Диригент має знати «логарифми» композиторської техніки. Диригент — архітектор. Він повинен знати — тут будують колони, тут портик... А починати йому належить із цегли, з фундаменту, з баса...

С.С.: Як ви ставитеся до авторських указівок, коли працюєте над партитурою?

В.О.: Є композитори, які грішать на інструментовці. І я дозволяю собі міняти співвідношення звучностей. Темпи й нюанси, як правило, не міняю. Якщо я роблю rubato спочатку, то десь буде і компенсація. Зміни в темпах — завжди в межах загального метро-ритму твору. Espressivo ніколи не повинно впливати на темп. Словом, я сказав би так: указівки автора абсолютно святі для диригента.

Вся складність у вмінні знаходити їхні правильні співвідношення.

С.С.: Що має знати диригент, приходячи на репетицію вперше?

В.О.: Зрозуміло, що до репетиції керівник має вивчити партитуру, виявити жанрові особливості, стиль епохи та індивідуальності композитора. Тільки проникнувши в думки та почуття, виражені у творі, диригент приступає до оркестрових репетицій.

Беручись до вивчення твору, необхідно врахувати його складність і, якщо це необхідно, призначити групові заняття, раціонально розподілити час репетиції. Ознайомивши оркестр із твором, диригент домагається точного ритму, ансамблевої злагодженості, нюансів, рівності звучання груп і природності голосоведення. Подальші репетиції присвячуються фразуванню, груповим поєднанням, більш тонкому та поглибленому розкриттю змісту твору.

Диригенту необхідно завжди пам'ятати, що у музиці найважливіше — виразність. Душа і серце мають переважати над педантичністю.

С.С.: Які ж основні складнощі в роботі диригента з оркестром?

В.О.: Труднощі, які доводиться долати диригентові, можна поділити в основному на чотири групи. По-перше, необхідно домогтися ідеального строю, точного ритму, а також довести до свідомості музикантів форму твору. По-друге, відпрацювати голосоведення й аплікатурні особливості. По-третє, напрацювати надзвичайно тонке нюансування та фразування; а головне — звук оркестру. Існує багато різновидів краси звука, і, для кожного твору слід знайти тільки йому притаманне звукове забарвлення. По-четверте, створити такий ансамбль, коли зникають деталі і постає єдине ціле. Лише тоді з'являється особлива, ще ніким не розкрита властивість, завдяки якій диригент своїми жестами та мімікою впливає на колектив у цілому і на кожного музиканта зосібно.

Зрештою, якість гри оркестру визначається рівнем диригентського мистецтва його керівника. Хорошого диригента недарма називають душею і серцем оркестру, бо спільно з музикантами він створює твір, ліпить форму, робить звучання музики неповторно своєрідним, емоційно виразним.

Диригент своєю технікою і горінням «умовляє» зіграти оркестранта не лише так, як той хоче, але відчути і думати, як відчуває і думає він сам.

С.С: Поміж музикантів побутує думка, що на концерті ви диригуєте інакше ніж на генеральній репетиції. Чи це справді так?

В.О.: На жаль, іноді відсутність достатньої кількості репетицій змушує мене навіть на генеральній репетиції піклуватися насамперед про деталі і не вимагати емоційного виконання. У таких випадках на концерті я беру на себе весь тягар конструювання форми та емоційної виразності. Це і дає підстави говорити про те, що я на концерті імпровізую. Нічого подібного! Виконавський план, продуманий до найдрібніших деталей, я маю вже на першій репетиції, і ніколи від нього не відступаю.

С.С.: Диригентом легко назватися — дуже важко ним бути.

В.О.: Диригенту потрібно володіти усім, що необхідно справжньому керівникові оркестру: гострим, чітким об'ємним слухом, найтоншим відчуттям тембру, стихійним почуттям мелосу та животворного ритму, природженою диригентською технікою і ми

тецтвом виражати музику пластично зримо, величезною артистичною чарівністю, добрим здоров'ям, невтомністю і більш того — чимось таким, що не може бути виміряно, ні навіть названо, і що об'єднує всю гідність даної особистості у неповторне творче ціле.

С.С.: Як ви ставитеся до інших диригентів?

В.О.: Мені подобається той диригент, який переконує мене близкістю до правди. Мені байдуже, яка в нього техніка. Для мене важливий звуковий результат. Я вважаю: диригент має бути рабом усього, що написано. Мати вагому теоретичну базу. Необхідно завжди бути попереду мудрого оркестру.

Я знаю точно, чого не люблю в диригуванні: стереотипності, завченості, непохитності в тлумаченнях, неправдивого академізму. «Скупий жест», «заледеніліcть» диригента інші «спеціалісти» сприймають як особливу культурність і професіоналізм. Але в цьому виконанні я не бачу ні вогника творчості, ні життя.

Виразність диригента залежить не від техніки рук, а від його мислення. Якщо творче мислення диригента правильне, воно неодмінно впливає на мислення оркестрантів.

С.С.: І наостанку, Вікторе Омеляновичу, як диригент завойовує авторитет колективу оркестру?

В.О.: Я вже наголошував на ролі диригента в оркестрі. Авторитет диригента складається з багатьох компонентів. Окремі з них я спробую розкрити. Диригент має володіти багатою фантазією і розуміти поезію музики, мати великий запас знань, всебічний інтелектуальний розвиток і щедре серце. Диригент — це людина сильної волі і мужнього характеру. Він має бути наділений проникливим розумом і розуміти психологію людини. Це допомагає йому проникати в душі музикантів і будити в них художників, щоб «злити» всіх оркестрантів у чуйний і злагоджений єдиний колектив. А це тим важче зробити, чим грамотніші і талановитіші оркестранти.

Диригент має розуміти, що процес диригування — це, насамперед, спілкування з людьми, бо відтворюють його задуми не інструменти, а живі люди з різними характерами, смаками, технічними навичками. Диригент — це педагог і вихователь, що набуває особливої вагомості в роботі з оркестром.

Бесіду вів Станіслав ДИМЧЕНКО

(Вперше опубліковано
в «Українській музичній газеті», № 2, 2002 р.
Подаємо із незначним авторськими
скороченнями та змінами)

Віхи життя і творчості

Нар. 02.01.1944 р. с. Требухівці Летичівського р-ну Хмельницької обл.

Диригент, народний артист України з 1990 р. Закінчив 1966 р. Київську консерваторію (у М. Геліса). Працював артистом оркестру (кобза) в Народному хорі ім. Г. Верьовки (1966—1969), з 1969 р. — диригент Київського оркестру українських народних інструментів; у 1979—1984 рр. — диригент оркестру народних інструментів Республіканського радіо і телебачення; з 1984 р. — художній керівник Національного оркестру народних інструментів України.

З 1979—1996 — викладач Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині Національної музичної академії України); професор (з 1996), основоположник кафедри бандури і кобзарського мистецтва Національного університету культури і мистецтва; секретар Всеукраїнської музичної спілки, голова Асоціації народно-інструментального жанру України, співголова конкурсу "Нові імена України" Українського фонду культури.

Музикознавець, основоположник сучасної теорії інструментознавства та і інструментування для оркестрів українських народних інструментів. Книги: «Грає оркестр українських народних інструментів» (1978), «Репертуарний збірник для ансамблю троїстих музик» (1981), «Репертуарний збірник для ансамблю сопілкарів» (1982), «П'єси для оркестру народних інструментів» (1984), «Українські народні награвання» (1986), «Інструментовка для оркестру українських народних інструментів» (1988), «Запорізький марш» (1995), автор багатьох розвідок, статей і рецензій.

Композитор, автор музики до кінофільмів: «Пропала грамота», «Васильченко», «Ой не ходи, Грицю», «Чумацькі гуморески», «Народні картинки», «Приємні знайомства»; автор кіносценаріїв «Скрипка», «Бандура», «Сопілка».

Лауреат Державної (з 2000 року — Національної) премії ім. Т. Г. Шевченка 1992 року.

Зміст

Василь Юхимович. Від Київського — до Національного 5

Суголосся України 9
Суголосся міста Львів 38
Поліфоніст № 1 59
Стати таким, як Паганіні 73
Київські суголосся 101
Повороти долі, або Вперед — до прадавньої кобзи 139
Сопілкова ідея 155
Про Сашка Чумака 166
Марш і марші 179
Умови гри 191
Калинова душа Дмитра Демінчука 206
Мінус тиша 214
Секрети звука 217
Теорія маршу 226
Якби Бетховен почув 231
Секрети світових співаків 236
Діаспора і «діаспора» 269
Освідчення в музиці 279
Тактика музичних битв 295
Лабораторія звуків 304
Феномен Юрія Вінника 324
Зберігати вічно 328
Нюанси тонких матерій 344
Бути головним диригентом 354
Стратегія звучань 365
Ану, запросіть оркестр! 383
Асоціації бути! 398

Інструментарій 400
Диригент — то душа оркестру. (Інтерв'ю) 409
Віхи життя і творчості 413

Літературно-художнє видання

КОМІТЕТ З НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ВИДАВНИЦТВО «КРИНИЦЯ»

Богдан Олексійович ЖОЛДАК

Музичні війни, або Талан Віктора Гуцала

Художньо-документальна повість

Вступна стаття
Василя Лукича Юхимовича

Літературний редактор *Т. В. Майданович*
Художній редактор *В. Л. Андрієвська*
Художник *В. С. Мельничук*
Комп'ютерна верстка *О. В. Ролік*
Відповідальний за випуск *В. В. Сенчило*

ТОВ «Видавництво «Криниця»
Свідоцтво держ. реєстру: серія ДК № 506 від 25.VI 2001 р.
Україна, 02660, м. Київ-660, вул.Електротехнічна, 4-А
Тел./факс:(044) 515-7691, 545-1006, тел. 548-1019

Гарнітура Букман. Папір офсетний. Друк офсетний.
Підписано до друку 14.11. 2004. Формат 70x100/16.
Обл.-вид. арк. 32,20. Ум. друк. арк. 33,80.
Наклад 3 000 прим. Зам. № 4–786.

Віддруковано з готових діапозитивів
на ВАТ «Поліграфкнига»
03057, Київ, вул. Довженка, 3

Видавництво «Криниця» спеціалізується на виданні художньої, науково-популярної, духовної та довідкової літератури, зокрема словників, книжок для дітей, а також книг із історії і теорії мистецтва, історії України, альбомів та ін.

З питань придбання літератури видавництва
«Криниця» звертатися за адресою:
Україна, 02660, м. Київ-660,
вул. Електротехнічна, 4-А
(Їхати до станції метро «Чернігівська» або «Петрівка»,
а далі — автобусом чи трамваєм до району
Троєщинського ринку)

Тел./факс: (044) 515-76-91, 545-10-06, тел.: 548-10-19

E-mail: Krynytsia@mail.ru

Жолдак Б. О.

Ж79 Музичні війни, або Талан Віктора Гуцала: Художньо-документальн повість / Вступ. ст. В. Л. Юхимовича. — К.: Криниця, 2004. — 416 с.: іл (Серія «Б-ка Шевченківського комітету»).

ISBN 966-01-0320-4 (серія)
ISBN 966-7575-66-7

Гуцал Віктор Омелянович — диригент, композитор, народний артис України, професор, зав. кафедрою бандури і кобзарського мистецтва, незмін ний художній керівник Національного оркестру народних інструменті України.

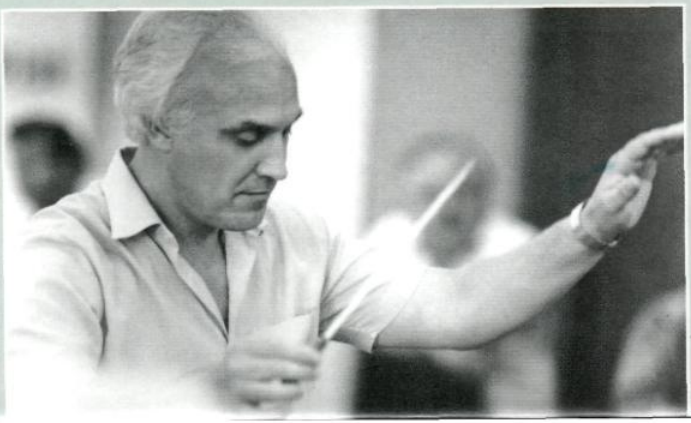
Сходження на Тарасову Гору — до вручення у 1992 році Шевченківськ премії за концертні програми Національного оркестру народних інструменті України, труднощі і злети, довгий шлях становлення особистості, творч горіння і достойне підтвердження лауреатського звання — основні теми ці книги. Вона може служити також своєрідним підручником з оркеструванн довідником, енциклопедією музичних термінів тощо.

ББК 85.313(4УКР)









ISBN 966-7575-66-7