

## СОРОМІЦЬКИЙ ЕЛЕМЕНТ В УКРАЇНСЬКОМУ ТАНЦЮВАЛЬНО-ПРИСПІВКОВОМУ ФОЛЬКЛОРИ (до проблеми творення інструментального кітчу)

Михайло ХАЙ

Питання сороміцького елемента в танцювально-пісенній традиції українців ще донедавна було під суспільною забороною. Втім, саме сором і соромітщина як найхарактерніші (найбільш рельєфно і маргінально виражені) ознаки внутрішньої культури індивіда й суспільства завжди виступали чи не найвиразніше означеними характеристиками і побутової, і моральної, і, зрештою, загальної культури етносу та “великою складовою національного характеру”<sup>1</sup>. Незважаючи на це дана проблематика належить, рівночасно, до малодосліджених і невивчених: окремі спеціальні добірки В. Гнатюка, причинки до своїх антропологічних та етнографічних досліджень Хв. Вовка й В. Шухевича, публікації пісень О. Кольберга (за безвідбіркового принципом), приспівкових прикладів Р. Гарасимчука та інші становлять лише дециду з матеріалу, необхідного для більш чи менш ретельного аналізу.

Метою цієї розвідки є спроба узагальнення і розгляду, крізь призму категорії національної вдачі та її соціально-психологічних аспектів (ерос, етос і рекреація), накопиченого (переважно в пам’яті, бо спеціальних записів не велося — М. Х.) впродовж більш ніж тридцятилітнього фольклористичного досвіду матеріалу з даної теми на прикладі танцювально-інструментально-приспівкових та побутових ситуацій і рефлексій, що виникли від їх спостереження автором особисто “в польових умовах” та порівняльного зіставлення з паралелями, взятими із відомих публікацій<sup>2</sup>.

Порівнюваний тут матеріал складає подвійно (історично та географічно) маргіналізовані шари сороміцької культури, а саме: записи О. Кольберга, В. Гнатюка, В. Шухевича з Галичини наприкінці ХІХ — початку ХХ ст та О. Пантерра з сучасних Наддніпрянщини, Поділля та Полісся, доповнені спостереженнями автора майже в усіх регіонах України. Не дають повного уявлення про обсяг аналізованого тут матеріалу й енциклопедичні збірки на

зразок книги З. Доленги-Ходаковського<sup>3</sup>, або принаймні академічне видання жартівливих пісень<sup>4</sup> тощо. Чи то через пуританські позиції збирачів, чи з огляду на сувору радянську цензуру тут даремно шукати хоча б натяк на щось подібне. Незначно заповнили цю прогалину збірки пострадянського періоду<sup>5</sup>.

Розгляд кількісного вмісту і якісного (семантичного) змісту вульгаризмів і соромітщини — характерних проявів національного характеру українців — необхідний як із огляду на проблеми автохтонізму й напливовості, традиційності та кітчевих її складових, так і з огляду на їх синтетичний зв’язок із іншими компонентами синкретичного ланцюга великого народновиконавського дійства: співами, інструментальним мелосом, декором, мізансценічними та ситуативними побудовами тощо. Зокрема, в останні десятиріччя спостерігаємо тотальний наступ чужинської (передусім, російської) та кітчевої вульгарно-брутальної “парканної” (рос. — “заборная”) лексики і проникнення її у значно м’якшу і навіть по своєму ліричну сороміцьку традицію українців. Хоча інструментальної музики дана проблематика безпосередньо не стосується, її аналітичний розгляд щодо вільності й розкутості поведінки індивіда та спільноти в процесі народновиконавського дійства-ситуації, що, в свою чергу, істотно відбивається й на імпровізаційній та композиційній довільності самих музичних побудов, безсумнівно важливий. Цікавим для етноорганікофонічних аналітичних розвідок є й питання вмісту і змісту “ненормативної” лексики в народновиконавських дійствах, її походження, динаміки вжитку, співвідношення та взаємозв’язку із власне музично-виконавською лексикою.

Істотно, що найетичніше й найприродніше сороміцький елемент сприймався саме в розпалі великих синкретичних співацько-танцювально-інструментальних дійств, тоді як у рамках звичайних розмовних та пісенних жанрів

він, “оголений” і самотній, надто вже вирізнявся і сприймався середовищем здебільшого як ознака брутальності й безкультур’я. Пікантний зміст сороміцьких співів, виконуваних в умовах суцільного гамору і шуму (побутового і музичного) і значною мірою заглушуваних звучанням самої музики, сприймається середовищем ще толерантніше, ніж в інших побутових ситуаціях.

Найвиразніше сороміцькість змісту виявляється при порівняльному зіставленні найпотаємніших складових побуту народу, якими є *еротика і сексуальні зносини*. Вже у звичайному переліку назв статевих органів чоловіка і жінки бачимо значно розмаїтішу їх палітру й водночас тенденцію до її огрубіння і вульгаризації з часом та рухом із заходу на схід <sup>6</sup>.

Другим найпопулярнішим в українському фольклорі прийомом вияву еросу є відображення інтимно-сороміцької дії статевого акту, вираженої не в іменниково-прикметниковій, а інколи у прямій, або семантично ніби прихованій, завуальованій дієслівній формі <sup>7</sup>.

Істотно, що в дієслівних формах простежується виразна тенденція до часткового пом’якшення або й остаточного мікшування вульгарно-непрстойного змісту шляхом заміни сороміцьких лексем на цілком пристойні. В іменниково-прикметникових формах цей прийом застосовується значно рідше, переважно через заміну іменникового брутального означення пристойним прикметниковим, дієприкметниковим чи займенниковим (той, тота, такий, така тощо) <sup>8</sup>.

Діапазон засобів пом’якшення смислової семантики сороміцького елемента настільки широкий, що у крайніх своїх позиціях виливається в остаточно пристойний зміст з легким натяком на власне сороміцьку дію, наприклад: *Чи ти, мила, вже забула, що ти моя була?* (бойк. — М. Х.).

Щодо чисто кількісного показника (особливо на західних теренах — хоч видається, що давніші центрально-, північно- та східноукраїнські традиції до засилля тут московсько-радянської, так званої “блатної” субкультури теж мали цю рису — спостерігається практика надзвичайно активного опоетизовування процесу сороміцької дії як на термінологічно-одичинному, так і на загальному, образно-художньому змістовому рівні <sup>9</sup>.

Якщо еротична сфера народного побуту належить до обох означених у цій розвідці типів народної поведінки (ерос і етос у протиставленні з “енергією смерті — танатосом”), то лексика, пов’язана з природними процесами *біологічного випорожнення організму людини* лежить радше у площині лише етичного аналізу цієї поведінки. Тут, щоправда, спостерігаємо значну збалансованість елементів і ступенів їх брутальності по обидва боки Дніпра <sup>10</sup>.

Черговим за ступенем вживаності етично ненормативним сороміцьким елементом у приспівкових піснях є *матірщина*, яка суттєво різниться від звичайнісінької матірної побутової та згадуваної вже “парканної” лайки, як за мірою брутальності, так і за чисто ситуативно-побутовими ознаками, що її детермінують. Тут, щоправда, згаданої збалансованості в традиціях обох зіставляваних зон не спостерігаємо, а, радше, бачимо навіть більший відсоток вульгаризмів у зонах московсько-радянського впливу, ніж у першому випадку зі змістом назв людських геніталій <sup>11</sup>. В зоні ж польського впливу частота найбрутальніших матірних та парканових термінів значно зменшена за рахунок збільшення властивих для польської традиції лексем <sup>12</sup>.

У наведених прикладах передусім впадає в око прямолінійне використання “запозиченої” у росіян побутової матірщини у лівобережних традиціях і лише незначне її пом’якшення контекстуальним змістом пісні-приспівки. Можна сперечатися, чи це наслідок часового (триваліша, порівняно з польським, дія російського впливу на східноукраїнських теренах) чи територіального (перевага російського елемента на Лівобережжі й, частково, Правобережжі, а польського — лише в Західній Україні) чинника. У будь-якому разі наслідки російської та польської експансії у ненормативних нашаруваннях мовно-вербальних, музично-інтонаційних і танцювально-виконавських діалектах по обидва боки Дніпра настільки очевидні, що не помічати їх і не піддавати ґрунтовному аналізу просто неможливо.

Наприклад, “традиція” коли на 1/6 частині світу всі лаялися лише російським матом дуже вирізнялася в не слов’янських мовах (напр., прибалтійських), а в слов’янських (включно з українською) постійно провокувала небезпеку сприймати її за “свою”. Проте, навіть з наве-

деного матеріалу добре видно намагання правобережної традиції навіть найгіршовніший і найбезсоромніший мат (жінку, яка дає людині життя, так брутально понижувати!), його ганебну дію із рук прямого адресата чи адресанта передати до рук нечистого (дідька, чорта, лихого і т. п.) та нерідко ще й з дієслівною заміною самої дії (парив, харив, мордує тощо). У приблизно аналогічних пропорціях сприймався і кітчевий музичний матеріал, впроваджуваний у побут зазначених теренів гармошково-балалайково-гітарною “культурою”.

Намагання якнайболючіше вразити адресанта прокльону (що може бути вразливішим від честі рідної матері?) в побутовій лайці, у фольклорі нерідко зміщує основну увагу на головний художній образ, де матюкові відводиться лише доповнювальна, сполучна, так би мовити, “комплементарна” функція. Бачимо навіть спробу перенесення брутально-цинічної дії у *площину хвороби* (західноукраїнське “триста твою ма” не щось інше як редуковане центральноукраїнське “трясця твоєї матері”).

Цікаві тут не лише російські, але й польські паралелі, властиві не так сільській фольклорній, як міській, т. зв. “батарській” танцювально-приспівковій традиції, яка на українських теренах найвиразніше проявилася у Львові та інших галицьких містах і містечках<sup>13</sup>.

Характерно, що відбірна польсько-українська батярська *міська побутова лайка* на відміну від російської майже не проникла в достеменно фольклорне сільське середовище. Зате сформований у львівських кав'ярнях музичний сленг виявився значно мобільнішим і агресивнішим і в багатьох випадках проник у товщу сільського традиційного середовища, вкотре утверджуючи відому здатність інструментально-танцювальної лексики до інтенсивно-наступальної трансформації питомого стилю.

Не менш істотно ця тенденція проявляється у *військовому (рекрутському, касарняному тощо) побуті*, наприклад, і до сьогодні популярні не лише в блатному середовищі, а й інтенсивно впроваджені у сучасну фольклорно-рекреативну сферу московсько-більшовицькі “кавалерійські” вульгаризми на мотив усім відомого “Яблучка” чи імітація сигналу “підйому”-“побудки” в польському війську<sup>14</sup>.

Своєрідною формою пом'якшення брутальності була й сприйнята більш-менш рівно-

мірно усіма українськими традиціями заміна найбруднішої матірної лексики менш відвертою, адресованою до *собачої поведінки*<sup>15</sup>. Тут необхідно також вказати на дуже поширену практику заміни грубіших лексем децю м'якішими, скерованими до матері собаки (суки).

Якщо у вигляді еротичного й етичного у поведінці простого люду сороміцькі елементи виступають передусім засобами художньо-образної виразності в процесі творення, відтворення і сприйняття продукту синкретичного дійства (у нашому випадку — пісенно-приспівкового фольклору), то в рекреативно-відпочинкових ситуаціях сороміцькі, а не художні елементи людської поведінки переважають над музичними та виконавськими. Подібно до того, як у побутовій лайці її найревніші носії пояснюють таку неординарну поведінку “зняттям” напруги, “відведенням душі”, потребою “зв'язки слів”, так і в масовому танцювально-рекреативному дійстві завжди неминуче настає момент, коли душа “просить” повної розкутості, свободи дій, зняття усіх гальм, які впродовж тривалого відрізку часу в повсякденні своєрідним дамокловим мечем висять над людиною у вигляді численних, насамперед, моральних табу.

Немов би абсолютно погоджуючись із З. Фройдом в тому, що “ерос — це інстинкт життя, самозбереження, а не лише сексуальний потяг”<sup>16</sup>, народна традиція передбачає подібні звільнення від остогидлих пересторог у вигляді елементів помірнього стриптизу та інших еротичних елементів у танцях та іграх (наприклад, у відомому на Західному Поділлі танці “Каперуш”, коли люди можуть бігати навколо хати мало не до ранку “в чім мати народила” і цілком природно вважати, що вони так “бавляться”), поцілунках (нерідко досить палких і тривалих), розвагах на кшталт танцю “з рушничком”, “з хусткою”, ночівлі молодих хлопців зі своїми коханими юнками на вечорницях, купаннях разом оголеними на Купайла і не лише, вживання ненормативних слів, непристойна поведінка і т. п. Необхідно зазначити, що традиційні сороміцькі сільські забави *регламентувалися звичаєм* й самою обстановкою побутування, тоді як середовище маргіналізованих соціальних груп подібних обмежень не передбачало. Це, власне, визначало зміст і зміст соромітщини та ступінь і міру її нормативності чи ненормативності.

Вияви ненормативної еротично-етичної поведінки, що кореняться ще в дохристиянській язичницькій обрядовості, не могли не знайти відображення в усній традиції народу, про що уже йшлося. Тут необхідно лише виокремити ситуативну відмінність між сприйняттям тієї самої ненормативної лексики у різних моментах селянського побуту: в обряді, ритуалі, застіллі, інтимній зустрічі молоді (“вечорницях”) чи загальній привселюдній танцювальній забаві, що накладає свій відбиток і на зміст (кількість) й на зміст (якість) еротико-етичного компонента пісень-приспівок та адекватної поведінки при цьому. Так само відповідно до ситуації оцінюються й сприймаються ненормативні елементи дійства присутніми.

Цікавий порівняльний ракурс дає зіставлення ступенів взаємопроникнення ненормативної лексики між середовищем кримінального світу та іншими осередками “соціального дна” суспільства: безробітних, бомжів, сексуальних збоченців, маняків, психічно невірноважених тощо. Подібне примітивно-вульгарне ставлення до проблем еротики і моралі набуло найяскравішого вияву у фольклорному середовищі, проте не в танцювально-приспівковому чи обрядових жанрах, а в *кітчевих трансформаціях* здебільшого любовно-ліричного спрямування.

Варто навести лише один із подібних зразків, аби, зіставивши, зрозуміти ту різницю художньо-естетичну й морально-етичну різницю між застосуванням еротичних і неетичних текстів у цих двох справді діаметрально протилежних осередках культури одного народу<sup>17</sup>.

Підсумовуючи, констатуємо, що в українській пісенній традиції, особливо в її танцювально-приспівковій сфері як найхарактернішій та найприроднішій для вживання рекреативно-відпочинкової лексики, вульгаризми й брутально-лайливі вислови займають досить важливе місце. Невміння або й небажання відрізнити тут нормативне від ненормативного, чуже і напливове від свого і природнього, високе й опетизоване, контекстуально пом’якшене від грубого і брутального шкодить не тільки дослідженням ненормативних компонентів традиційної духовної культури, а й самій традиції, що гине чи скніє в брудних потоках порнографії та нецензурщини, які буквально заповнили весь сучасний побут і ефір.

На перший погляд, означена проблема виключно філологічна і морально-психологічна. Насправді ж, надзвичайно важливими видаються також міждисциплінарний та поглиблено специфічний ракурс досліджень описаного тут зв’язку між словесно-белетристичними та, власне, музично-інтонаційними характеристиками сороміцького танцювально-приспівкового мелосу.

\* \* \*

Поняття кітчу в традиційному інструменталізмі, що органічно впливає з проблематики вербального змісту (нормативного, ненормативного і кітчевого), в автентичних приспівково-інструментальних формах якщо не безпосередньо, то, принаймні, опосередковано пов’язане з питаннями семантичної спрямованості мелосу згаданих інструментальних награвань. Якщо змістова характеристика мовленого сороміцького слова найгостріше окреслює семантичну його означеність, то те саме слово, проспіване в ході загального синкретичного дійства, майже удвічі пом’якшує його негативістську настроєвість, а застосоване в інструментальному супроводі, у поєднанні музики, танцю і руху часто губиться цілком. У цьому випадку семантична спрямованість вербального змісту нівелюється і ніби поступається місцем семантиці мелосу, руху, мізансцен, декору тощо.

Тут найдоцільніше було б зауважити, що між кітчевістю вербального і музичного тексту, як правило, не існує прямої залежності. Зазвичай, сороміцькі, брутальні й напливові тексти співаються під пристосований до даної ситуації (середовища) традиційний музичний супровід. Разом з мелодіями вони мігрують рідше. Цікаво, що найбрутальніші тексти здебільшого мають властивість зберігати питомий мелос, а із зменшенням ступеню вульгарності розширюється парадигматичний ряд застосовуваних при цьому мелодій і жанрів.

Щодо жанрової структури, то найпридатнішими й найдемократичнішими для вислову вербальної кітчевої семантики в українській традиційній інструментально-танцювально-приспівковій культурі є *козачок* (на усій території України) та *коломийка* (в Карпатах і Прикарпатті). Запозичені ж *полькові*, *вальсові*, *фокстротні форми* вживаються з цією метою рідше і здебільшого в нетрадиційних, мар-

гіналізованих й кітчево-напливових формах. Натомість саме вони становлять основну частку так званого *інструментального кітчю*, де ступінь брутальності визначається дешевиною і вульгарністю не мовленнєвого, а музично-стильового змісту.

Важливим чинником формування традиційного звукоідеалу, на відміну від його кітчевих нашарувань, є не лише інтонаційна структура мелосу інструментальних награвань, а передусім сам інструмент як носій найхарактерніших ознак стилю: строю, способу гри, репертуару, темброво-колеристичних, фактурних особливостей стилеутворення тощо. Необхідно зауважити, що на переважній частині території України традиційний звукоідеал повністю витіснений кітчевим внаслідок штучного і в багатьох випадках політично інспірованого насаджування чужинського інструментарію: акордеона, балалайки, гармошки, кларнета, тромбона тощо. Географічно це приблизно збігається з ареалами зросійщення (полонізації, мадяризації, румунізації) вербального нормативного мовлення, а соціально — із зонами домінування блатного і кримінального суржика у відповідних анклавах великих міст.

Ситуація необмеженого панування чужинського звукоідеалу та музично-мовного суржика на цьому просторі багато в чому нагадує ситуацію із станом маргіналізації вербальної мови титульної нації в Україні. Різниця хіба в тому, що наступові на ціннісно-мовні скрижалі українців чиниться бодай якийсь спротив з боку інтелектуальної та науково-літературної еліти, а вихована переважно у Санкт-Петербурзі етноорганологічна гілка науковців за інерцією північної наукової школи (Фамінцин, Привалов, Вертков) вважає кітчевий інструментарій “природньою трансформацією” традиції або так звану “сучасною традицією”, а її дослідження “об’єктивно-науковими”.

Подібна позиція нагадує поведінку невмілого грибника-початківця, який, за влучним висловом С. Грици, “що знайшов... — те в торбу”. Прийшовши додому, такий грибник перемішані із мухоморами їстівні гриби сипле у казан, не усвідомлюючи, що не лише одного отруйного гриба, а навіть обрушини з нього досить, аби зіпсувати усю страву. Якщо ж три чверті території країни заповонив інструмента-

рій із чужими мелодіями і тембрами, то позиція науки полягає не лише в тому, аби “об’єктивно” зафіксувати цю реалію, а насамперед в тому, щоб відділити “зерно від полови” і всі зусилля сконцентрувати не на “закоріненні” (термін Г. Коропніченко) чужого, а реставрації і реконструкції втраченого свого інструментарію, з своїм репертуаром і манерою його відтворення.

Семантична розгалуженість інструментальних мелодій, очевидно, не менша за пісенні. Якщо зважити, що переважна більшість пісень має свої інструментальні версії, а імпровізаційна природа народного інструменталізму мимохіть спонукає до їх безмежного множення й до творення на їх основі нових, цілком оригінальних і таких, що випливають з інструментальної природи і з пісенним мелосом зовсім не пов’язані, то механізм і парадигматика творення суто інструментального (без слів і співу) кітчю виявиться справою непростого й, до того ж, ще менш вивченою, ніж кітч пісенний.

“Фольклористика сьогодні якнайближче підійшла до з’ясування семантики обрядів, обрядових знаків, їхніх зв’язків із соціальними інститутами, що вписуються в систему структурно-функціональних, соціологічних досліджень”<sup>18</sup>. Якщо значення більшості пісенних та інших вербальних жанрів, ритуалів і обрядів безпосередньо фіксується і пояснюється живим людським словом, то семантика інструментальної музики опосередкована, захована і ніби закодована винятково в системі метро-ритміко-інтонаційно-ладових та інших специфічних характеристик і ознак інструментального мелосу.

В українському етноінструментознавстві згадана проблема належить до майже зовсім невивчених. Однак, в науковій літературі інколи зустрічаємо окремі спроби семантичного означення певних інструментальних жанрів, епізодів, дійств тощо. Це, в основному, стосується найкраще збереженої і дослідженої щодо семантичної спрямованості інструментальної традиції гуцулів, менше — бойків, а ще менше — волинян і поліщуків. Традиція ж центрального Подніпров’я, східного Поділля, Полтавщини зазнала настільки нищівних втрат, що тут нерідко буває важко простежити навіть кількість (і назви) певних інструментальних жанрів і дійств, не те що їх семантику.

Як бачимо, закономірності стильових деформацій фольклорної традиції в бік вульгаризації, художнього знецінення і змістового виродження єдині для усіх її жанрів і форм. Наприклад, неможливо не помітити, що змальовуючи поряд із лагідним й прекрасним своїм рідним поліським птаством і звірятами, чужі потвори, геніальна М. Приймаченко мало не “з природи” писала чортиків, мавп і крокодилів, як гримаси оскаженілої та звироднілої від жаху соціалістичної дійсності й своєрідні “портрети” українського села 30-х років, немовби намагаючись у такий спосіб назавжди увіковічнити їх у пам’яті необачних сучасників найжахливішого в історії людства голодомору і попередити нещасних своїх нащадків про майбутні жахіття чорнобильського пекла<sup>19</sup>. Подібні аберації стилю і форми відбувалися в одіозних 30-х і в танцювально-інструментальній традиції Центральної і Східної України. Злива іншосередовищних (як іншоетнічних, так й іншосоціальних) модифікацій та стилізацій, що селевою лавиною, поряд із фізичним винищенням живих носіїв, накрила тоді животворне тіло колись здорової, а тепер смертельно зраненої традиції, завдала їй непоправних, ніколи і ніким вже не відшкодованих втрат. Тому необхідно усвідомлювати, що, виставляючи сьогодні результат цього жахіття — гармошково-танцювальний кітч у вигляді чужинських “ойр”, “кадрилей” і “карапетів” — за “танцювальні стандарти українського села”, сучасні “популярнізатори фольклору” (О. Скрипка, І. Фетисов та ін.) прагнуть укоренити ці музично-естетичні “страшилки” як будімото природну “норму” так званої “сучасної традиції”.

Ще більш незрозумілою є у згаданому контексті безпринципна і, по-суті, антинаукова позиція деяких вітчизняних етнологів — представників, переважно, Санкт-Петербурзької школи. Закликаючи до “об’єктивного” відтворення сучасного стану традиції, цинічно замовчуючи її реальний стан і ступінь знищення тим самим кітчем, вони в такий спосіб описують не об’єктивну картину її функціонування й жорстокої боротьби впродовж минулого століття за природне право жити на рідній землі. Музична чи художня традиція — як і мова вербальна — або живе повнокровно і повноцінно, або вмирає в нерівному двобої з агресивним

суржигом і кітчем. І якщо таке сталося на більш ніж двох третинах території України, то функція науки в тому, щоб об’єктивно і чесно це зафіксувати, виключаючи політичні та побутово-еволюціоністичні спекуляції.

Тим-то знахідки окремих “острівців” інструментальної традиції з виразно збереженими жанрово-обрядовими ознаками сильно зруйнованих примітивною гармошково-балалайковою, клубною та кітчевою “культурою” Наддніпрянщини, Сходу і Півдня України важко переоцінити. Найяскравішою “оазою” семантично означених зразків весільно-обрядової інструментальної музики можна без сумніву вважати відкриту автором (за сприяння В. Гончарука) традицію с. Зеленьків Тальнівського району на Черкащині.

Як уже мовилося, значення “наповненість” вокально-інструментальних (зокрема, весільних) жанрів полягає, передусім, в інтонаційно-смісловій семантиці слова, а інструментальних — опосередковано — у мелосі пісенному й інструментальному. Сміслова означеність ритуальних скрипкових награвань в українському веселлі виходить із семантичних характеристик:

- а) весільних обрядових співів;
- б) ритуальних танків;
- в) необрядових інтонацій напливово-кітчевого характеру, останнім часом підлаштовуваних під обряд, які нерідко мають ще й рухову версію.

Найбільш невласний традиційній семантиці приклад весільно-обрядових награвань авторів довелося спостерігати на веселлі в сусідньому із Зеленьковом селі Талянки, коли за відсутності традиційного складу зі скрипкою та зазначеним тут семантично розгалуженим і обрядово приуроченим репертуаром, усі ритуали у “хаті молодії” обслуговував гармоніст зі своїм кітчевим і аж ніяк не весільно-ритуальним репертуаром. Внаслідок цього, награвання, які у традиційному (скрипково-ансамблевому) супроводі весільного обряду мали, в основному, козачкову структуру, гармоніст озвучував відповідним гармошковим репертуаром: “Яблучком”, “Коробочкою” і “Карапетом”. Тобто тут маємо справу зі збереженням лише самих ритуалів, а не їх музично-семантичного оформлення (супроводу). Йдеться, отже, не так про “еволюцію” весільно-обрядового ре-

пертуару весільних музик, як про його значеннєву детермінованість.

У наведеному прикладі бачимо як інерція і консерватизм традиції, у природному прагненні будь-що продовжити свій “безперервний” плин, при застосуванні традиційно неадекватного інструментарію моментально перетворюється на свою протилежність: найбільш потворно виявлену профанацію. Одного рипу гармошки, не згадуючи вже про семантико-інтонаційну і виконавську стилістику, досить, аби “гарні наміри” вмиць звести нанівець.

Однак необхідно зауважити, що за ступенем збереженості й смислової розгалуженості семантичних характеристик інструментальна традиція с. Зеленьків Тальнівського району на Черкащині, а саме — гурт весільної музики (локальне — “веселики”) у складі І. Васильченка (скрипка), Г. Гунчака (скрипка-“втора”) та В. Ткачука (“бухало”), не має аналогій на всьому обширі центрально-східно-південних теренів України<sup>20</sup>.

Із сорока одного зафіксованого на зеленківському весіллі інструментального зразка, застосовуваного для найрізноманітніших весільних подій та ситуацій (від ритуально приурочених до виключно танцювальних, “для слухання” тощо), 28 — це виразно тематично (за вербальною характеристикою назв і приспівок награвань) і семантично (за їх музично-інтонаційним змістом) окреслені награвання, переважно, козачкової структури, 13 — танки козачкового, полькового і вальсового типів, що семантично лише опосередковано поєднуються з ритуальною канвою дійства.

Найконкретніше семантично окреслену групу становлять мелодії танково-козачкового типу, які, за окремими повідомленнями музик та весільних гостей, називалися також “віватами” (порівняймо із західноподільськими “віватами” — фонди УЕЛФ, ДАТ-плівка № 9, п. 324—326), що адресувалися вже самою назвою (“Молодим”, “Батькам”, “Сватам”, “Пристань до вербунки”, “Тарілочки”, “До чарки” та ін.). Одначе найбільшу характерність, семантичну й ритуальну їх визначеність і приуроченість слід шукати, передусім, у таких характеристиках звукоідеалу даного конкретного виконавського середовища, як ритмічна й інтонаційно-смілова структура музики, темпові, агогічні, темброві й інші, власне, виконавські ознаки мелосу, які при їх застосуванні в ін-

ших (наприклад, танцювальних, танцювально-приспівкових тощо) ситуаціях були відсутні.

У порівнянні з добре збереженим семантичним рядом зеленківських весільних співів так званого “емблемного” і “драматичного” характеру (А. Іваницький) семантика ритуально означених скрипкових награвань помітніше знівельована: значеннєві характеристики ритуальних ситуацій збережені переважно у назвах самих віватів (“Молодим”, “Сватам”, “Батькам”, “До чарки”, “Вербунка”) і ритуальних танців (“Тарілочки”, “Чоботи”), а також у пам’яті музик і старожилів. У ході ж самого весільного дійства лише субота (коровайницькі танці “до обтрушування борошна”, “до столу”, “до танцю”) й понеділок (представлений великою групою “понеділкових” та жартівливих танців, в основному, козачкових танків “Яків”, “Зачепиха”, “Чоботи”, “Цигани” та багатьох інших обслуговуються типово традиційним складом музик. “Неділя” ж цілком уражена сучасним, аналізованим тут кітчевим музичним оформленням: духовим оркестром для провідів молодих до сільради, гри “тушу”, маршів і навіть державного гімну у сільраді, а також гармошкою “для стариків” та сучасним естрадним ВІА й дискотекою “для молоді”. Як наслідок, механічно підлаштовані під обряд гармошкові (включно із цілком недоречними тут частівчаними) інтонації створюють неприродний, неавтохтонний (чужорідний) спотворено карикатурний семантичний ряд, а “весільний поїзд” під духовий оркестр мимоволі асоціюється з радянською обрядовістю (від першотравневих та жовтневих демонстрацій до похорону без священика). Танці ж під ВІА абсолютно нічим не відрізняються від звичайнісінької сучасної молодіжної дискотеки.

І все ж факт збереження у Зеленькові, поряд із пісенно-обрядовою, також семантично розгалуженої частини традиційної весільно-обрядової інструментальної музики воістину (навіть на фоні її “героїчного” співіснування з чужинсько-кітчевим оточенням) важливий для науки. Цей крихітний, але віками незрушний “острівець”, оточений каламутним “морем” мовного й музичного “суржика”, сприймається як фрагмент розкішної оази посеред засушливої пустелі.

Традиція тут, вочевидь, була настільки міцною, що навіть неймовірні переслідування в

30-х роках та в не менш одіозний період повенного “благополуччя” не так трагічно відбилися на ній, як в інших східноукраїнських регіонах. Це, а також окремі менш виразно збережені факти східно- й центральноукраїнських регіональних традицій (с. Бірки Пирятинського району на Полтавщині, с. Зятківці Гайсинського району на Вінничині та ін.), а також численні характерні свідчення й етнографічно означені описи з української художньої літератури переконливо спростовують хибні уявлення про бущімто “менш інструментальну” природу центрально- й східноукраїнської традиції та “природність” кітчевих нашарувань народно-інструментальної музики й водночас засвідчують органічний синкретичний зв'язок традиційного інструменталізму з прадавньою пісенно-календарною та побутовою обрядовістю<sup>21</sup>.

<sup>1</sup> Сука в ботах. “Глупосні” пісні, прибаутки й таке інше. — Упоряд. Олександр Пантерр. — Єлизаветград, 2000. — С. 3.

<sup>2</sup> Там само; Kolberg O. Ruś Czerwona. — Wrocław; Poznań, 1978. — Cz. 11., — Z. 1; Harasymczuk R. Tańce huculskie. — Lwów, 1939; Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського / Атрибуція автографів і копій та передм. Л. Малаш та О. Дея. — К., 1974; Жартівливі пісні. Родинно-побутові. — Упорядк. О. Дей, М. Марченко (тексти), А. Гуменюк (мелодії). — К., 1967; Шухевич В. Гуцульщина. — Верховина, 1999. — Ч. 3; Kolberg O. Wołyń. — Wrocław; Poznań, 1964. — Т. 36; Kolberg O. Rokucie. — Wrocław; Poznań, 1963. — Т. 30.

<sup>3</sup> Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського / Атрибуція автографів і копій та передм. Л. Малаш та О. Дея. — К., 1974.

<sup>4</sup> Жартівливі пісні. Родинно-побутові / Упорядк. О. Дей, М. Марченко (тексти), А. Гуменюк (мелодії). — К., 1967.

<sup>5</sup> Сука в ботах. “Глупосні” пісні...; Жартівливі пісні. Родинно-побутові...; Бандурка / Українські сороміцькі пісні в записах З. Доленги-Ходаковського, М. Максимовича, П. Лукашевича, М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Чубинського, Хв. Вовка, І. Франка, В. Гнатюка. — К., 2001; Гуменний С. Вміст і зміст сороміцького елемента в українському танцювально-приспівковому фольклорі. Ерос, етос, рекреація. — К., 2003. — Рукопис; Українські сороміцькі пісні / Упорядк., передм., примітки М. Красикова. — Х., 2003.

<sup>6</sup> Див. табл. народних назв жіночих й чоловічих геніталій. Гуменний С. Вміст і зміст.; значно ширше див. Бандурка / Українські сороміцькі пісні... — С. 2–3.

<sup>7</sup> Наприклад, див.: Там само. — С. 3.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Там само, порівн. табл. — С. 3–4.

<sup>11</sup> Там само, порівн. табл.: 2–4.

<sup>12</sup> Там само: порівн. табл.: 4.

<sup>13</sup> Там само. — С. 5.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Сука в ботах... — С. 19; Kolberg O. Wołyń... — С. 712, № 1640; 714–715, № 1641; Kolberg O. Rokucie... — С. 68, № 94–95; Kolberg O. Ruś Czerwona ... — С. 56, 791.

<sup>16</sup> Цит. за: Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття. — К., 1997. — С. 18.

<sup>17</sup> Сука в ботах... — С. 32.

<sup>18</sup> Грица С. Соціологічний напрямок в етномузикології // Трансмисія фольклорної традиції. — К.; Тернопіль, 2002. — С. 86.

<sup>19</sup> Островский Г. Добрый лев Марии Примаченко. — М., 1990.

<sup>20</sup> Хай М. Семантика інструментальних награвань у сучасному весільному обряді с. Зеленків на Черкащині // Проблеми досліджень усної історії східноєвропейських сіл 1920–1940 років. — Черкаси, 1998. — С. 35–36.

<sup>21</sup> Панас Мирний. Твори в двох томах. — К., 1989. — Т. 2; Ильченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодича. — К., 1967; Чучка П. Апелятивна лексика у прізвищах українців Закарпаття // Культура і побут населення Українських Карпат. — Ужгород, 1973. — С. 254–261.

The questions associated with the obscene element in dancing-refrain folklore during the decades were prohibited to mention and study. But obscene elements always were distinctive features of the ethnic culture. The goal of this research is generalization of the experience collected in the memory of the performers through more than three decades, in order to analyse every day behavior and situations through the dancing-refrain traditions, associated with obscene folk elements. Author is studying the particularities of traditional Ukrainian obscene elements in dancing-singing traditions of Ukrainians in various regions and comparing his own materials with the recordings from the nineteenth century.