

ки в алегоричній формі питають в отамана, куди їм прямувати: “Що ми будемо робити, / Чим нам коней кормити?” На що одержують таку саму “непряму” відповідь: “Косіть, хлопці, лободу, / Забувайте ту біду. <...> Косіть, хлопці, ту гречку, / Гайда в землю турецьку.../<...> Та й поїдем в Крим гулять, / Татар з турком воювать <...>” (С. 118).

У думі “Смерть Корецького” бачимо трансформацію міфологічного сюжету поглинання власних дітей, як *спосіб визначення природи персонажа (“свій / чужий”)*. Хоробрий козак пропонує турецькому султану сніданок та обід з двох підстрелених голубів:

Пане, пане наш, царю турський,
Вбив князь Корецький два голуби...
<...>

Аж не вбив князь Корецький голуба з голубкою,
Вбив царевича з царівною...(С. 53).

¹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской. – М.: Изд-во “Лабиринт”, 1997. – с. 57.

² Тут і далі цит. за вид.: Героїчний епос українського народу. Хрестоматія: Навч. Посібник. Упоряд. та приміт. О. М. Таланчук, Ф. С. Кислого; передм. О. М. Таланчук. – К.: Либідь, 1993.

³ Кемпел Дж. Тысячеликий герой. Пер. с англ. – М.: “Рефл. – бук”, “АСТ”, К.: “Ваклер”, 1997. – Серия “Созвездие мудрости”. – С. 2000.

Мотив поглинання власних дітей присутній у міфологіях більшості народів світу. Вчинок такого роду, за законами жанру, був ознакою хтонічної природи персонажа або вказівкою на його первісно хтонічне походження. Звичайно, дітовбивця, навіть, якщо він належав до шанованих божеств, сприймався людською свідомістю як щось вороже, потворне, дике, первісне, тобто “чуже”. У думі “Смерть Корецького” бачимо залишки прадавніх міфологічних уявлень. Повідомлення про вбивство султанських дітей, висловлене паном Корецьким як запрошення до трапези, є вказівкою на абсолютно ворожу, антилюдську природу турецького султана.

Усі наведені приклади свідчать про особливе ставлення народу до трапези, як до чогось непорушного, суворо регламентованого, такого, що може навіть стати виміром для речей швидкоплинних.

А. Іваницький
(Київ)

ДО ПИТАННЯ ХРОНОЛОГІЗАЦІЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

Загальним слабким місцем фольклористики є те, що дослідники в пошуках хронологічних координат відштовхуються від настільки різних підстав, що в сумі вони справляють враження мало не хаотичного процесу пошуків наосліп. Принаймні досі висувалися гіпотези, що спиралися на аналогії, інтуїцію, емпіричні спостереження, силогістику тощо, і загалом усім їм бракувало ґрунтового доказового апарату. Звідси – “принципові” розходження, які часто супроводяться експресивною лексикою, а то й підміною наукового предмета особистостями, які стоять за ним. А головна причина розходжень та суперечностей полягає в елементарній неопрацьованості об’єкта, який названий у заголовку. Не з’ясовані такі першорядні питання: на *що* хронологізація має спиратися? Як виглядає “ключ” до фольклорного часу і *де* його шукати? *Які* вихідні посилки дозволяють аргументовано ставити питання хронологізації народної музики? І – чи можлива вона взагалі?

Певні думки у правильному напрямку (побіжні, бо висловлювалися з інших приводів) належать К. Квітці. З них я й почну. Хоча К. Квітка прямо цього не формулював, але його міркування про співзалежність *темнів розвитку* матеріальної і духовної культури містить не щось інше, як непряму вказівку на *єдність мислення*, яке, власне, й обумовлює ці темпи. Обережний, як завжди, при обговоренні складних питань, Квітка застерігає від спроб абсолютної хронологізації народної музики, особливо етапу її, як він висловлюється, “доісторичного існування”: “...ми можемо здогадуватися про послідовності епох та властивих їм стилів, але не встановлювати тривалість цих епох, їх початкові та кінцеві дати”. Відразу ж після цього йде думка (обережна, як і попередня) про *можливість* скоординованого датування різних сторін культури – матеріальної й духовної: “Що ж до загального розвитку культури, то досягнення археології вказують на все

більше прискорення його темпу; цей висновок, зроблений на підставі матеріальних пам'яток, підказує, що й в області [музичного] мистецтва тривалість епох слід вважати тим більшою, чим давніша епоха, і тим меншою, чим епоха новіша, однак ніякий вимір стародавніх музичних епох, хоч би й непрямыми способами, неможливий”².

Висновок про неможливість часового виміру минулих музичних епох у наш час вже не видається непохитним – насамперед з уваги на досягнення фізики, історичної лінгвістики, збагачення знань про минуле в антропології й археології та з урахуванням можливостей моделювання історичних та розумових процесів за допомогою комп'ютера. Питання лише в тому, що саме ми маємо намір датувати. Якщо конкретний наспів, інтонацію чи навіть ритмічну форму – труднощі тут поки що майже нездоланні (хоча немає сумніву, що наука з часом їх подолає). У той же час епохи формування *типологічних* явищ (інтонаційних видів модальності, принципів повторності як серіацій, бінарностей і композицій бінарностей як фундаментальної основи будь-якого формотворення тощо) можуть бути вказані з великою мірою точності і надійності³. Труднощі видаються нездоланими до того моменту, поки музична фольклористика виступає як автономна, замкнена на власних методах наука. Варто лише вийти на *координацію з іншими галузями знань*, як більшість нерозв'язних до того проблем перетворюються на суто “технічні” завдання (хоч і дуже трудомісткі).

Прислухаємось до судження відомого українського археолога В. Даниленка, якого явно надихала перспектива дослідження елементів духовної культури за допомогою вивчення матеріальних пам'яток. Він однозначно стверджує, що “матеріальна культура, яка розглядається в системі, та стародавня духовна культура, відображена в матеріальних залишках, безперечно, являють із себе джерела для мовознавця: перша – для з'ясування обсягу лексичного складу мови, друга – для відтворення його *синтаксичних особливостей*. Адже суть питання визначається не стільки звуковим позначенням понять чи предметів, які археологічним матеріалом не передаються, скільки “ієрогліфічним” відображенням *лексичних та логічних категорій*”^{3-а} (виділ. мос. – А. І.). Ось тут ми й маємо той “ключик” (принаймні один з них, але найважливіший) до хронологізації: логічні категорії (або з погляду механізму мислення –

логічні фігури) зараз досить упевнено датуються, кожна зокрема, та в послідовності їх опрацювання та засвоєння людством. Залишається “зовсім небагато” – навчитися виявляти ці логічні фігури в структурі музично-фольклорних текстів і – будь ласка: дата готова – вона засвідчена палеопсихологами та психологами, звертайтеся до них⁴. Заглиблюватися в цю проблематику я зараз не зможу (і тема інша, і обсяг не дозволяє). Цих питань я торкнувся з однією метою – дискутуючи з шанованим мною К. Квіткою, в думки якого про неможливість “встановлювати тривалість епох”, особливо часів “доісторичного існування” (див. цитати вище), науковий поступ вніс суттєві поправки.

Отже, є більше підстав погоджуватися з археологами і палеопсихологами: *логіка і синтаксис* мови і культури (а отже, і пам'яток музичного фольклору) доступні для вивчення за археологічними джерелами. Звідси – можливість датування і музичних явищ. У деяких випадках – насамперед стосовно *генетичної проблематики* – досить точна (ну що нам з вами якісь тисяча чи дві років у межах, наприклад, верхнього палеоліту?!). Немає сумніву, що в недалекому майбутньому відбудеться формування принципово нових методів хронологізації і періодизації становлення мислення, мови і музики, і музичній фольклористиці поталанить на відкриття, про які поки що можемо тільки мріяти (але вже не безпідставно!).

Однак який же стан з дослідженнями фольклорного часу зараз?

За радянської епохи через ідеологізацію науки фольклористика (насамперед словесна, а за нею й музична) послуговувалися так званим *формаційним підходом*. Зміст його (як він виглядає у фольклористиці) такий. У кращому разі виклад фольклору попереджувався коротенькою вказівкою на існування первісного мистецтва, а далі (раптово! – так і залишалося не з'ясованим, що ж відбувалося протягом 40 тисяч років – аж до Х ст. н. е.) розглядалася “народна творчість” епох феодалізму, капіталізму та соціалізму⁵.

Хистькість “формаційної періодизації” помітна вже з тих суперечностей, яких автори не могли об'єктивно запобігти. У підручнику за редакцією А. Новикової читаємо: “Маркс показав, що періоди розквіту деяких форм мистецтва, наприклад, епосу, не перебувають у відповідності

з загальним розвитком суспільства, що “у своїй класичній формі” вони могли бути створені лише на відносно ранній стадії розвитку мистецтва”⁶.

Загальноприйнято, однак, розуміти, що рання стадія розвитку мистецтва – верхній палеоліт. Не можна також погодитися і з спробою визначення первісного мистецтва та фольклору, як це сформулював М. Каган: “Власне кажучи, первісне мистецтво – це фольклор докласового та соціально недиференційованого суспільства”⁷ (виділ. М. Кагана). Фольклор, виходить, – вже мистецтво класово-диференційованого соціального середовища. А що це, дозвольте поцікавитися, пояснює в самому фольклорі? Зауваження, яке йде далі, що “фольклор є усе ж таки щось інше, ніж первісне мистецтво”⁸ також дуже цінне за його інформаційністю: це той же, тільки злегка завуальований, формаційний підхід.

Чим пояснюються такі огріхи й натяжки?

Почасти – зовнішніми поступками тодішнім вимогам класового підходу до фольклору. Але, коли б тільки це лежало в основі формаційного підходу, зараз не було б сенсу розбиратися в минулому. Однак на те були (і не викорінені й досі), так би мовити, внутрішньонаукові передумови. Ідея формаційного підходу до періодизації фольклору виявилася суголосою філологам-літературознавцям. Філолог орієнтований на мову. Звідси – півкроку до хибного силогізму:

Українська (російська тощо) мова склалася в епоху феодалізму.

Фольклор – мистецтво мови (слова).

Отже, фольклор також склався за епохи феодалізму.

При цьому, звичайно, забувалося, що фольклор – це не лише мова, а й музика, обряди, вірування, магія, матеріальна культура (наприклад, музичні інструменти) тощо. До того ж тривалий час у нашій фольклористичній домінували літературоцентристські методи дослідження: образність, тропи, зміст, сюжет, історичні асоціації і т. ін. (вони не подолані й досі). Причому (парадокс!) ідеологічні поступки нерідко набували чисто зовнішніх форм, тоді як “глибинні” шари аналітики засвідчують етнологічну неосвіченість філологів-фольклористів, які наївно трималися (і тримаються в основній масі й досі) переконань, що народну пісню слід аналізувати за законами літератури.

Нарешті, формаційний підхід якоюсь мірою збігся (і збігається) з національно-романтичними концепціями і здатен їх

підтримувати (звичайно, в завуальованих формах) і надалі. Найважливішою ознакою нації вважається мова. Але мова в порівняно незмінній формі простежується вглиб минулого не далі, як на кілька століть (загалом III–V ст.). Тобто, знов-таки: межа проникнення в минуле – те ж середньовіччя, той же феодалізм. Нижче того дослідники вже мають справу із загальнослов'янським, далі – з протослов'янським, потім – з індоевропейським, а в кінцевому підсумку перед нами вже постає первісне і загальнолюдське. Така ретроспекція не завжди вписується в національно-романтичну психологію, яка стосовно українства висуває культурницькі претензії аж включно з неолітом і періодизує за тією ж, власне, формаційною схемою, лише обминаючи стару (марксистську) термінологію.

Аби покінчити з формаційною “хронологізацією”, слід вказати і на її методику аналізу. Вона проста і пряомолінійна: “хронологізується” те, про що йдеться в пісенному тексті (причому, що зовсім парадоксально, ця епопея не оминула й фольклористів-музикознавців). Наприклад: коли в пісні йдеться про турків чи татар – це XIV–XVII ст. (“уточнення” в тому ж таки тексті); згадуються мости й замки – “точно” X–XIII ст., Київська Русь і т. д. Школярська наївність і пряомолінійність – усі премудрощі цього “методу”. А те, що певна складникова структура, тип наспіву, синтаксис, функція, форма можуть взагалі не мати нічого спільного із змістом (який часто буває дуже пізнього походження і міг втратити будь-які зв'язки з магією та ритуалістикою доісторичної доби), не спадає таким аналітикам на думку. До того ж такі аналітичні “вправи” виконуються на *одиначних, ізольованих від варіантних парадигм*, зразках, які чомусь (саме так!) сподобалися авторові.

Неспроможність суто літературознавчих, мистецтвознавчих та національно-романтичних концепцій (за якими стирчать, хоч зараз вже і не так явно, “вуха” формаційної методики хронологізації фольклору) показує й наступне висловлювання К. Квітки: “В сучасному народному репертуарі можна помітити сліди конструктивних та стильових принципів, власних минулим епохам. Чим більше розширюються й поглиблюються наші знання, тим менше залишається підстав вважати якийсь із цих принципів виключним надбанням того чи іншого окремого народу”⁹. До таких наднаціональних конструк-

тивних принципів значною мірою належать *синтаксичні ресурси*. Із найдавніших – *модальність і сегментація*, із новіших – *респонсорність* (зв'язки антикаденції та каденції в структурі складнопідрядного речення, аналогом якого є форма музичного періоду з недовершеним половинним і довершеним заключним кадансами). Усе інше розташовується між цими композиційними і хронологічними віхами. Завдання науки – їх конкретизувати.

Свого часу хронологізації та періодизації фольклору приділив увагу білоруський дослідник В. Єлатов, особливо в роботі “Мелодичні основи білоруської народної музики”¹⁰. За допомогою образних характеристик, на емпіричному рівні автор окреслює *стильові відтінки* основних етапів формування народної музики.

Спершу торкнуся висунутої ним, як її можна назвати, “опорної аксіоми” – про “інтонацію-емоцію”. З неї, як вважається, потім розвинулися і мова, і музика. Єлатов наполягає на автономності постання музичної і мовної інтонації з “інтонацій-емоції”. У той же час йому в становленні музики як мистецтва бачиться “опосередковуюча” роль мови, танцю, поезії. Пояснює він такий стан тим, що інші мистецтва (крім музики) мали можливість “безпосередньо спиратися на життєві реалії, адекватно відображати світ. Специфіка музики саме якнайменше передбачала цю адекватність. Її образи не співвідносилися безпосередньо з конкретним предметним світом (за винятком елементарних звуконаслідувань). Перш ніж стати мистецтвом вираження, музика мусила виробити свою власну мову”¹¹.

Прокоментую. Математика так само не відображає предметний світ прямо, а опосередковує його *через абстракції*, символи тощо. Навряд чи можна сумніватися, що предметом і математики, і музики є той самий предметний світ (чи якісь його сторони). Далі: музична мова і є її засобами вираження. Поставивши ці поняття “в чергу”, Єлатов поширив на історичний процес методику дитячої педагогіки: спершу тебе вчать розмовляти, а далі читати й писати.

Слід скорегувати й зміст “інтонацій-емоції”. Її джерелом були безумовнорефлекторні інтонації – “первісні голосові реакції”¹². Нова якість виникла тоді, коли фізіологічні реакції стали “механізмом умовного рефлексу”. З цього моменту роз-

починається дуже тривала (в сотні тисяч років) епоха послідовного розщеплення “інтонацій-емоції” на два звукові потоки – мовлення та музику. Але їх генетичний зв'язок не втратився, він проступає й сьогодні. Тому не доводиться дивуватися численним аналогіям у мовленні і народному співі і їх можна використовувати і в історичних дослідженнях, але не на лексичних чи змістових рівнях, а на синтаксичних. Більшість тверджень Єлатова порушує два постулати: *цілісності мислення та синкретизму первісного мистецтва*.

Показово, що первісне мистецтво (скульптурні зображення, орнамент, печерні рисунки) свідчить стільки ж про предметне відображення дійсності, скільки ж і про *символіку* – символіку, далеко ще не розшифровану¹³. У розташуванні предметів та контурах людей і тварин палеоліту прихована, як правило, якась тривожно пульсуюча, тасмніча і поки що не очевидна для нас думка.

Музиці не меншою мірою доступне опосередковано-символічне відображення реального світу. С. Бібіков пише: “Навіть в найбільш примітивній звуковій ритміці міститься символіка реальної дійсності, тим більш зрозумілої й дохідливої, якщо звукова тональність супроводиться дією, танцем”¹⁴. У кінцевому підсумку синкретичне відображення дійсності було якістю мистецтва лише зовні, а в дійсності все визначалося *мисленням* первісної людини – мисленням конкретним і не членованим на ізольовані поняття. Те, що в цивілізаційні епохи почало існувати як *види мистецтва*, у первісному синкретизмі було частковими, відокремлено неусвідомлюваними ресурсами людської психіки, фізіології та психології. І керував усім цим комплексом єдиний центр – тодішня свідомість, яка також була *синкретичною*. Звідси – й інші численні явища первісного синкретизму, а для науки – підстави хронологізації первісного мистецтва та фольклору через логічні фігури мислення.

Тепер звернемося безпосередньо до періодизації фольклору, як вона виглядає у В. Єлатова, – за трьома ступенями інтонаційної типізації.

На першому ступені “емоційної типізації” виникають спонукані біологічними передумовами “мелодизовані кличі, крики, плачі, гукання та інші подібні виявлення емоцій”¹⁵. На початку людської історії їм належало важливе місце в трудових опе-

раціях та магічних ритуалах. Музичний розвиток, пише Єлатов, здійснювався імпровізаційно, спираючись при цьому на підсумування форм мелодичного руху (мабуть, мається на увазі висхідний, низхідний, коливальний тощо контури та їх варіантне повторювання).

Другий ступінь – “жанрова типізація”, яка завершилася створенням календарних та обрядових жанрів музичного фольклору. “Інтонія стає емблемою трудових, побутових та соціальних навичок та ритуалів”¹⁶. Опрацьовується композиційний принцип підсумовування *поспівок* (очевидно, розуміється розвиток на підставі повторення більш-менш організованих хоча б з ритмічного погляду синтаксичних одиниць).

Третій ступінь – “образна типізація”, що характеризується зростом складності та масштабністю наспівів, їх індивідуалізованою виразністю. Основою музичного розвитку стає *варіаційність*.

Є в Єлатова і деякі вказівки на датування: “емоційна типізація” та “жанрова типізація” – спільні для всіх слов’ян; “образна типізація” збігається з часом формування трьох східнослов’янських народів (білорусів, росіян, українців). Згідно з тодішньою історичною доктриною це XIII–XIV ст.

Якщо спробувати перевести ці образні і за термінологією, і за періодизацією визначення Єлатова в цифри, то “жанрова типізація” як загальнослов’янське надбання мала скластися не пізніше II–I тис. до н. е. “Образна типізація” склалася після розпаду Київської Русі. Але “образна типізація” – це вже *лірика* і, отже, скластися вона могла ніяк не раніше XVI–XVII століть¹⁷. Це підтверджують і матеріали музичного фольклору (стабілізація дворянкової строфи як явний аналог мовних гіпотактичних побудов), і завершення розвитку гіпотаксису (складнопідрядного речення) саме в XVII столітті, і виникнення гомофонії в європейській музиці.

Що ж до “емоційної типізації”, то її розвиток (але не в найпримітивніших формах) мав бути завершений до *землеробського неоліту*, тобто десь до V–IV тис. до н. е., хоча початок цієї типізації у вигляді безумовнорефлекторних реакцій слід відсунути до палеоантропів (а можливо, навіть до археоантропів – 800–150 тис. років тому).

В. Єлатов підсумував ті уявлення, які здавна живуть серед фольклористів-музикознавців. Указані В. Єлатовим епохи (ступені) “емоційної типізації” та “жанрової

типізації” виходять, однак, далеко за межі білоруського фольклору: сказане ним тою ж мірою стосується фольклору не просто всіх слов’ян, а *взагалі індоєвропейського населення Європи*. Через це, винісши в заголовок власної праці уточнення “білоруська народна музика”, Єлатов тим самим звузив як територіальні, так і часові рамки зазначеного. Для висновків *такого масштабу* (що їх робить Єлатов і що вище було реферовано) білоруський фольклор міг стати тільки одним із можливих слов’янських джерел. Спроба конкретизації “емоційної” та “жанрової” типізацій в національних рамках не коректна. Це і є той парадоксальний випадок, коли в *частковому* (в нашому випадкові – у білоруському фольклорі) переконалише простежується *загальне* (навіть загальнолюдське!), аніж *окреме* (тобто щось національне). Помилка не в самих спостереженнях Єлатова (вони багато в чому справедливі), помилка сталася через невміння (чи національний романтизм) розмежувати належне *національному* (“образна типізація”), *загальнослов’янському* (“емоційна типізація”) та *загальнолюдському* (“емоційна типізація”). Такого роду *методологічні* помилки не дали змоги авторові ні загострити логічний апарат до бачення *загального на частковому* матеріалі, ні самообмежитися власне білоруською проблематикою.

Тепер черга ознайомитися із поглядами Ф. Рубцова. Його робота “Інтоніційні зв’язки в пісенній творчості слов’янських народів”¹⁸ була опублікована раніше за працю В. Єлатова. Порушення хронології історіографічного огляду в даному випадку пояснюється двома причинами: більш загальним підходом Рубцова, що дозволяє потім вийти на підведення підсумків, і тим, що погляди Рубцова стали предметом *єдиної*, досі наукової дискусії на тему часу у фольклорі (зауваження В. Голшовського в роботі “У истоков народной музыки славян”)¹⁹.

Мета, яку поставив перед собою Ф. Рубцов, – знайти шляхи до “розкодування” образно-сміслового змісту обрядових наспівів слов’ян. Таку можливість він бачить в існуванні календарно-обрядового “інтонаційного словника”, який складається із наспівів-емблем (наприклад, колядних, весняних, весільних тощо), “сміслові значення яких, незалежно від слів, було зрозуміле тим широким верствам населення, які мали власну пісенну культуру”²⁰. Сама мета (тобто “розкодування”

інтонаційної семантики) зараз не буде обговорюватися, бо лежить в руслі іншого – семантичного напрямку фольклористики²¹.

Ідучи обраним шляхом, Ф. Рубцов попутно формулює вихідні позиції, які стосуються також і окремих моментів хронологізації музичного фольклору. Він вважав, що календарно-обрядові та родинно-обрядові наспіви (принаймні частина їх) формувалися під впливом мовної інтонації²². Головним носієм смислу та виразовості є *звуквисотний контур*. Питання, ствердження, клич тощо та їх емоційні варіанти реалізуються насамперед через звуквисотний контур як мовної інтонації, так і наспіву. Лад та ритм поза підвищенням та зниженням звуквисотного контуру “не здатні передати ні питання, ні ствердження”²³.

Ф. Рубцов рушає дорогою пошуків у сферах виразовості, семантики наспіву та його дешифровки – як інтонацій (наведу їх визначення за оригіналом) “зова”, “плача”, “жалоби”, “закляття” тощо. Позитивів і негативів семантичного напрямку як такого я зараз торкатися не буду²⁴.

У розвитку музичної форми Ф. Рубцов відзначає дві фази: перша, найдавніша – інтонування *однофразових поспівок*, друга – виникнення *музичної строфи*, “що дорівнює, як правило, двом рядкам поетичного тексту, які цезуруються”²⁵.

Варто уточнити ці твердження з позицій синтаксису. Однофразові поспівки не є чисто музичним винаходом: за інтонаційно-модальними параметрами вони є аналогом *простого речення*, спираються на ті ж самі логіко-синтаксичні закони (корекція відбувається вже на рівні ладу і ритму, які в музиці чіткіше визначені). Як поспівка, так і просте речення можуть бути лаконічними або більш-менш розгорнутими²⁶. Логіко-синтаксичні фігури, які формують поспівку і просте речення, виникли, як це вже доведено історичною лінгвістикою, палеопсихологією, археологією, в *мезоліті*, близько 13–15 тисяч років тому (але не виключено, що вже в мадлені, понад 20 тис. років)²⁷. Щодо музичної строфи, то це вже, як вище зазначалося, є витвір XVI–XVII століть.

Положення Ф. Рубцова не без підстав критикував В. Гошовський²⁸. Пояснення виникнення строфи з однофразових поспівок, безумовно, є механістичним²⁹. Адже “фраза-відповідь” не просто “додає” (!) шматок мелодії. Щоб сталося усвідомлення *відповіді* на подану *тезу*, мислення людини мало оволодіти *гіпотак-*

сисом і причинно-наслідковими зв'язками. Але, критикуючи Ф. Рубцова, В. Гошовський сам не запобіг помилок: “...між розвитком музичного мислення та розмовної мови важко знайти яку-небудь аналогію”³⁰. Не зовсім коректно говорити “музичне мислення”, а щодо мови – “розмовна мова”: виходить, *музично* ми “мислимо”, а *вербально* лише “розмовляємо”. Правильно буде порівнювати “музичне мислення” з “вербальним мисленням”.

В. Гошовський не погоджується з думкою Ф. Рубцова про те, що розвиток музики і мови слов'ян був аналогічним. Гошовський наголошує на **відмінності функцій мови і музики** і цим пояснює, що “в сучасному фольклорі культурних народів, що користуються високорозвиненою розмовною мовою, побутують архаїчні наспіви, так звані “мелодичні примітиви”, які виникли ще на світанку музичної культури людства”³¹. Але в мові не менше – навіть більше архаїчних пластів. І тут позиція Рубцова ближча до істини. З одним уточненням: мова і музика не просто йшли паралельним (аналогічним) шляхом розвитку: цей шлях і не міг бути іншим, оскільки і мова, і музика (й інші види діяльності) на кожному конкретному часовому відтинку історії діставали той рівень організації, на який було здатне тогочасне мислення. А те, що ми і зараз послугуємося архаїчними фольклорними поспівками або в мові – неповними, простими, безсполучниковими тощо архаїчними мовними конструкціями і навіть вживаємо вигук в ролі повноцінних висловлювань і реакцій, тобто, що ми вдаємося до конструкцій, які виникли тисячі, десятки тисяч років тому, все це аж ніяк не свідчить ні про рівень нашого сучасного мислення, ні про ступінь досконалості мови чи музики. Просто всі оті “примітиви” (в переносному розумінні!) – така ж обов'язкова складова *свідомості*, як фактори “тіні”, “аніми”, “анімуса” тощо складова *підсвідомості* в психоаналізі З. Фрейда, К. Юнга чи філософії Ф. Ніцше.

Розглянемо деякі інші положення, що містяться у фундаментальній праці В. Гошовського “У истоков народной музыки славян”. Дискутуючи з Ф. Рубцовим, він пише: “Послідовний розвиток вихідних теоретичних положень привів Ф. Рубцова до викривленого уявлення про музичну культуру стародавніх слов'ян. Вважаючи, що характерною особливістю “мовної інтонації” були “музичні фрази”, які “слугува-

ли *наспівом* для поетичних текстів відповідного призначення”, він дійшов висновку, що “*основою* музичної форми, яка застосовувалася в пісенній практиці стародавніх слов’ян, були “найпростіші – *однофразові* наспіви”.

“З подібним твердженням, – пише Гошовський, – важко погодитися тому, що в II ст. до н. е. матеріальна та духовна культура багатьох слов’янських племен перебувала на досить високому рівні, про що свідчать археологічні дані. Оскільки в цей час слов’яни перебували у сфері впливу високорозвиненої елліністичної культури, їх музичну творчість ніяк не можна собі уявити у вигляді “найпростіших однофразових наспівів”, які в дійсності відповідали б *музичним артефактам печерних людей*, що жили 40–60 тисяч років тому”³² (скрізь виділення В. Гошовського. – А. І.).

В. Гошовський також рішуче заперечує деякі вихідні положення Ф. Рубцова, зокрема, тезу, що основу музичної мови складає мовна інтонація, яка реалізується в інтонаційному контурі наспіву³³. При цьому, однак, не виглядає переконливою одна із спроб звернутися до такого доказу: “оскільки ми не знаємо, якою була (...) “загальнослов’янська” мова (її граматика і словниковий фонд), ми не можемо мати ні найменшого уявлення і про її “мовну інтонацію”. Отже, вважати, що інтонація “загальнослов’янської” мови була більш, ніж 2000 років тому такою ж, як і інтонація сучасної (літературної) російської мови, науково неспроможено”³⁴.

Ми, справді, мало знаємо про інтонаційну будову праслов’янської та індоєвропейської мов. Це, проте, не доводить, що ми не спроможні скласти наукового уявлення, якщо не про інтонації в цілому, то про деякі їх характеристики, що можуть служити підставою для відповідальних суджень. Заперечуючи наявність такої можливості для лінгвістики (всупереч, зокрема, опрацьованим положенням акцентології та історичного синтаксису), значить, не брати до уваги принаймні таке міркування: **наука не завжди має справу з “чистими” фактами. Нерідко достатньо мати “осколки” (в археології – у буквальному розумінні, у лінгвістиці – у переносному), щоб за ними було можливо відтворити цілісну картину стану об’єкта в певний період його існування та розвитку.**

Однак критика В. Гошовського викликана розходженнями з Ф. Рубцовим не з таких фундаментальних проблем: розбіж-

ності зводяться до *масштабів* наспівів давньослов’янського фольклору. На жаль, обидва автори не вказують хронологічних рамок цієї стародавності. Однак, судячи з контексту, це – час приблизно від пізньотрипільської доби до черняхівської культури (оскільки мова йде про *слов’ян взагалі* або про праслов’ян, це і є епоха формування даного етносу. Вона вписується між II тис. до н. е. та V ст. н. е.).

Рубцов вважає, що наспіви цієї доби були однофразові; Гошовський схильний стверджувати (принаймні в кінці I тис. до н. е., оскільки апелює до еллінізму) наявність більш складних мелодичних утворень. Об’єктивний свідок цієї дискусії помітить, що і теза “одноразовості”, і антитеза “більш складних утворень” за силою доказів рівноцінні. Ні апеляція Гошовського до еллінізму, ні спроба Рубцова відхилити аргументи Гошовського, протиставляючи слов’янський демос слов’янській аристократії, не є вагомими доказами і відносяться до розряду не фактів, а силогізмів³⁵. Обидві позиції вразливі, бо засновані на спробах пояснити за допомогою одного невідомого (високорозвиненої музичної культури грецьких елліністів чи менш розвиненої культури демосу) – інше невідоме (музичну форму наспівів). Спроби обґрунтувати композиційну структуру наспівів та вказати на час їх утворення та побутування, отже, відсутніх наслідків не дали. Але мусимо зважати: ми стоїмо лише на початку далекої і невідомої дороги. І кожен внесок, у тому числі й негативний, наближає до істини.

Найбільш виважена на сьогодні концепція хронологізації й періодизації народної музики належить К. Квітці. Головні її складники – *типологічна класифікація наспівів, їх подальше картографування, зіставлення отриманих результатів з даними археології, етнографії, історії та інших наук*. “Одну з найбільш міцних підвалин для історичного приурочення ми мали б у тому випадку, коли б області поширення з’ясованих типів наспівів календарно-обрядових пісень збіглися з областями, приблизні кордони яких можна було б визначити, вивчаючи політичні, економічні та культурні зв’язки всередині загальної території розселення східних слов’ян у різні історичні епохи. Історично скерована думка може в першу чергу зорієнтуватися на області по-різному зконсолідованих у різні епохи східнослов’янсь-

ких груп, що отримували, так би мовити, офіційно прийняті в літературі імена чи лише народні прізвиська”³⁶.

Головна перепона на цьому шляху – загальна неопрацьованість типології наспівів, а також обсяг цієї роботи, який до часу повної комп’ютеризації етномузикологічних досліджень не під силу малочисельному колу дослідників-етномузикологів. Крім цих (поки що нездоланих) труднощів³⁷ не дає сподіватися на швидке досягнення суттєвих наслідків також стан археології, етнографії, історії, психології. У цих (та інших) науках належить ще чимало зробити з картографування, типології та етноісторичної атрибуції³⁸. Очевидно, проблема обґрунтованої хронологізації народної музики відсувається на перші десятиліття 3-го тисячоліття, коли ступінь фактоозброєності історичних наук та етномузикології досягне рівня, за якого буде можливо координувати зусилля для вирішення глобальних проблем культури.

А поки що найбільш реальна можливість “зазирнути” у віддалене минуле народної музики пролягає через координацію музичної фольклористики та історичної лінгвістики з оперттям на логічні фігури мислення. Поки що ми тут не отримуємо бажаної точності в хронологізації музичних явищ. Однак в тріаді “мислення – мова – музика” є й свої переваги. Крізь цю призму можна зазирнути в часи набагато віддаленіші, аніж ті, до яких може підвести типологія з картографуванням, запропонована К. Квіткою. Спираючись на музичні типи, ми будемо мати справу лише з явищами, які вже склалися до якогось певного моменту. Типологія не може дати відповіді на численні питання *генезису музичного мислення та музичної форми*.

Однак суттєво і те, що різна мета потребуватиме і докладання різних методик. Вивчення музично-синтаксичних явищ і в майбутньому буде забезпечувати проникнення в найстародавніші епохи (від нижнього рубежу виникнення мистецтва – *оріньяк і солютре* – до I тис. до н. е. – формування слов’янства). Типологія та картографування допоможуть виявити риси народної музики в нижньому рубежі від початку формування первісних етнічних масивів (приблизно від III–I тис. до н. е.) до сучасності. Найцікавішим виявиться час між III тис. до н. е. – I тис. н. е. Тут можна буде здійснювати контрольну перевірку наслідків, що досягатимуться за допомогою обох методів – *логіко-синтаксичного і типологічного*.

Усі спроби хронологізації музично-фольклорних явищ досі виходили із джерел виключно *музичних* (виняток – типологічна теорія К. Квітки, де враховуються досягнення інших історичних дисциплін). Хисткість доказів та величезний часовий і формотворчий “розсів” (наприклад, датування Ф. Рубцова та В. Гошовського, коли кожен на кінець I тис. до н. е. відносить музичні структури принципово різної будови) – ось типовий наслідок. Очевидно, слід шукати опору для хронологізації музичних явищ *поза музикою*, а музику “прив’язувати” до апробованих даних, здобутих іншими науками. І цілком природно шукати опору у сфері наук, більш розвинутих у галузі періодизації та хронологізації. У тому, що такі зусилля правомірні, переконує насамперед *закон єдності мислення*. За допомогою фігур логіки відбувається управління всіма видами людської діяльності, і тим самим окреслюються *єдині можливості кожної епохи* – як в галузі матеріальної, так і духовної культури.

Підводячи підсумки оглядові методів вивчення часу у фольклорі, торкнувся застарілого і безнадійного досі питання про взаємодію слова і музики. Майже всі одностайно визнають той чи інший вплив мовлення на музику. При цьому існує значний розсів вказівок на *механізми* цього впливу. На загальну думку, такий вплив мав місце в генезисі, в епоху початкового розвитку музичного мистецтва, він триває і досі, хоча й значно меншою мірою.

Але просте постулювання цього положення породжує протиріччя в поглядах, бо всі докази зводяться насамперед до сфери *безпосереднього сприймання*. При цьому апелюють до образних висловів, говорять про наявність у мелосі “багатозначних” інтонацій мовлення, про вижимку із мовлення “мелодичного соку” (Б. Асаф’єв), про слідування мелодії *за вигинами* інтонаційних контурів людської мови тощо. Як найпереконливіший аргумент, звичайно ставиться у приклад композиторська практика й досвід (у тому числі й аутосвідомості, зокрема, М. Мусоргського). Доказові засоби такого порядку щоразу щедро винаходяться, і не менш легко заперечуються опонентами, а дискусії в цілому зводяться до війн силіогізмами.

Труднощі виявлення зв’язків між мовленням і музикою змушують шукати інших шляхів. І тут допоможе апеляція не

до інтонації як безпосередньої емоційної данності (яка до того ж трактується досить свавільно), а до більш фундаментальних властивостей – до того, що інтонацією керує, до логізованих компонентів мовлення – насамперед до мовного та музичного синтаксису. Спираючись на відповідні за-

гальні закони мислення та логіки, можна сподіватися за їх допомогою стягнути в “єдиний вузол” інтонацію музичну та інтонацію мовну (через модальність). І, як наслідок, вийти на підступи до хронологізації та періодизації народної музики та її структурних і виразових складників.

¹Квитка К. Избранные труды. – Т. 2 / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского. – М., 1973. – С. 12.

²Там само. – С. 12.

³Вказані питання торкаються не лише хронологізації, але й структури музичного мислення. Тому про них піде мова іншим разом.

^{3а}Даниленко В. Н. Неолит Украины. Главы древней истории юго-восточной Европы. – К., 1969. – С. 173.

⁴Для прикладу згадаю одну роботу нестандартно мислячого вченого: *Поршнев Б. Ф.* О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. – М., 1974.

⁵Див. : Русское народное поэтическое творчество /Под ред. А. М. Новиковой. – М., 1978; Українська народно-поетична творчість /За ред. М. С. Грицяя. – К., 1983 та ін.

⁶Русское народное поэтическое творчество. – С. 37.

⁷Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. – М., 1972.

⁸Там само. – С. 195.

⁹Квитка К. Избранные труды. Т. 2. – С. 10.

¹⁰Елатов В. И. Мелодические основы белорусской народной музыки. – Минск, 1970. В більш ранній роботі “Ладовые основы белорусской народной музыки” (Минск, 1964) періодизація виступає як варіант формаційного підходу. Рубрики в роботі: “Древнеславянский мир и Древнерусская народность”, “Период формирования национального стиля” (за часи того ж таки феодалізму), “Современное белорусское народное творчество”. Ця рубрикація не відповідає дійсним етапам формування ладів, а самі заголовки не містять вказівок на ладову проблематику.

¹¹Там само. – С. 20.

¹²Блинова М. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности /Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. – Л., 1967. – С. 173.

¹³Див. : Бибииков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. – К., 1981. – С. 89.

¹⁴Там само. – С. 90.

¹⁵Елатов В. И. Мелодические основы белорусской народной музыки. – С. 32.

¹⁶Там само. – С. 32.

¹⁷Див. : Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1990. – С. 179–180.

¹⁸Рубцов Ф. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. – Л., 1962.

¹⁹Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М., 1971.

²⁰Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. – Л. – М., 1973. – С. 209.

²¹На цю тему нещодавно було захищено дисертацію: *Гуріна А. В.* Семантика музично-пісенного фольклору (на історіографічній базі досліджень XIX–XX ст.). Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн. – Харків, 2001.

²²Згідно з гіпотезою Ф. Рубцова “древні наспіви являють собою найкоротші музичні фрази, що узагальнюють характерні риси, властиві звуковисотному контуру тієї чи іншої мовної інтонації...”. *Рубцов Ф.* Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. – С. 4.

²³Там само. – С. 10.

²⁴Торкнуся лише одної дешифровки – інтонації “закляття”. Але не стільки заради критики, як у вигляді прикладу, що змушує до більшої обережності. “Систематично повторюване ствердження-заклик набуває смислу закляття”, – пише Рубцов з приводу одного інтонаційного звороту. Припустимо, з цим можна якось погодитися, коли ми не виходимо за рамки календаря й обряду (там і насправді “закляття” та інші магічні формули та дії мали місце. Інша річ – чи ті самі, які чуються вже *нашому слухові?*). Але встановлення тотожного значення схожих поспівок в ліриці (Рубцов на ст. 16 розглядає бурлацьку пісню) ще більш сумнівне. Сумнівний і висновок Рубцова, котрий знаходить у пісні “Матушка Волга! Широка и долга” “...закляття на повернення сили, втраченої під час збирання збіжжя...”, а у веснянці віднаходить “закляття на прихід весни” (С. 17).

Про такого роду судження писав Б. Поршнев: “Зміни суспільства були разом з тим змінами людей, зрозуміло, не їх анатомії, але психіки, яка соціальна в усьому, на всіх своїх рівнях. Підставляти себе з власною суб’єктивністю на місце суб’єктів минулого – форма антропоморфізму. Найбільш кричущий цей перебіг вченого, коли він торкається найдавніших пластів історії – доісторії” (*Поршнев Б. Ф.* О начале человеческой истории. – С. 16).

У кращому разі пошуки у сфері подібної “семантики” метафоричні, винахідливі і навіть захоплюючі, але – безпідставні. Вони недалеко відбігли від прямолінійного тлумачення образності одичного наспіву через зміст поетичного тексту, коли музикознавець цілком серйозно стверджує, що мелодія у фольклорі є “музичним виразом основного змісту тексту” (Шреер-Ткаченко О. Я. Історія української дожовтневої музики. – К., 1969 – С. 54).

²⁵Рубцов Ф. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. – С. 18.

²⁶Простіше це пояснити на прикладах. “Дош іде” – один суб’єкт, один предикат, за модальністю – просте розповідне речення із спадним інтонаційним контуром. Більш поширене просте речення містить вже групу підмета й присудка: “Теплий дош іде з півдня” тощо. Згадаймо чотиризвуківу поспівку “Щедрика”, відомого в обробці М. Леонтовича, і порівняймо його спадний контур із аналогічним інтонаційним контуром простих речень, які щойно наведені.

²⁷В. Бунак доводить, що мислення і мова неоліт (інакше – кроманьйонця) верхнього палеоліту відзначається синтагматичним видом розумової діяльності. Тобто існували вже не просто речення, але і їх інтонаційно-сміслові частини, які виділялися у складі речення. Див.: Бунак В. В. Речь и интеллект, стадии их развития в антропогенезе /Исхопаемые гоминиды и происхождение человека. – М., 1966. У таблиці на с. 550 зведено ознаки і стадії розумового розвитку від гомінід до неолітів.

²⁸Гошовський В. У истоков народной музыки славян. – С. 33–36.

²⁹Пізніше Ф. Рубцов, відповідаючи В. Гошовському, апелював до розшарування суспільства в І тис. до н. е. і вказував, що “демос” Стародавньої Греції “співав щось своє...” (Рубцов Ф. Статті по музикальному фольклору. – С. 218.). Рубцов не конкретизував, що саме співав демос, але, як випливає з контексту, припускав наявність розвинених форм (строфіки чи чого? – А. І.) в музичній культурі “правлячої верхівки” та простих (однофразових? – А. І.) у демоса. Таке заперечення не є аргументом. У такому разі, за аналогією слід припустити, що аристократи Стародавньої Греції вживали складні (сурядні і підрядні) мовні речення, а демос користувався реченнями простими; що причинно-наслідкові зв’язки (на побутовому рівні) були виключені з мислення демоса і т. ін.

³⁰Гошовський В. У истоков народной музыки славян. – С. 34.

³¹Там само. – С. 35.

³²Там само. – С. 18–20.

³³Там само. – С. 33.

³⁴Там само. – С. 35.

³⁵Силогізм В. Гошовського:

Елліністична музична культура була високорозвиненою.

Слов’яни перебували у сфері її впливу.

Отже, слов’янська музична культура була високорозвиненою.

Силогізм Ф. Рубцова:

Високорозвиненою була приваля верхівка давніх слов’ян.

Народ не належить до правлячої верхівки.

Отже, народна культура давніх слов’ян високорозвиненою не була.

Щоправда, такого прямолінійного висновку у Ф. Рубцова ми не знайдемо. Однак думка, подана вище у вигляді “силогізму Рубцова”, проглядає в його відповіді Гошовському: “Я глибоко переконаний, що і в Стародавній Греції з її високорозвиненою культурою, де було розроблено навіть власну музично-теоретичну систему, “демос”, не рахуючися з цією системою, співав щось власне, чого, на жаль, вже ми не поновимо” (Рубцов Ф. Статті по музикальному фольклору. – С. 217–218). Йдеться про греків. Але думка готова для силогізму, в якому предикатом може бути будь-який етнос. Підставимо замість греків-слов’ян, скіфів (у яких верхівка була нерідко освічена – той же Анахарсис) і т. д. Наслідок буде такий самий: очевидно, що посилки не мають доказової сили і зводяться до софістики.

³⁶Квитка К. Избранные труды. – Т. I. – С. 89.

³⁷Говорячи про труднощі, я маю на увазі обсяг роботи, потрібної для створення загальної теорії пісенного типу. Природно, у часткових дослідженнях на обмеженому матеріалі труднощі і помилки не виходять за рамки “допустимих погрешностей” (як говорять математики).

³⁸Про перспективи такої роботи можна судити хоча б з монографії М. Ю. Брайчевського “Походження Русі” (К., 1968), де зроблено спробу картографування мовних та археологічних даних та їх порівняння. Зокрема, переконує “вертикальне” районування черняхівської археологічної культури та сучасних діалектів української мови.

Складність у тому, що етномузикологія, на відміну від археології та лінгвістики, поки що не може знайти критеріїв, за якими можна було б провести районування музичних діалектів. І цього не вдається зробити емпіричним шляхом, доки не буде картографовано поширення модельованих ритмоструктурних типів. Лише на цій базі можна буде рухатися далі, додаючи інші показники в такій послідовності: форма (строфіка з деталями), ритміка (в конкретних виразах стискань, розширень тощо), лад (амбітуси, інтерференція, система устоїв), мелодика (характер руху, повторність, транспозиція), стильові явища (кантілена, моторика, речитативність; регулярність – нерегулярність ритміки; тембри, фактура).