

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 801.81(477)(092) Опанас Сластьон

ОПАНАС СЛАСТЬОН В ІСТОРІЇ ФОНОГРАФУВАННЯ КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Ірина ДОВГАЛЮК

*Кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1/345, 79602 Львів, Україна,
тел.: (+38032) 293 47 20, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com*

Розглянуто фонографічно-дослідницьку діяльність одного з найактивніших і найрезультативніших учасників акції української інтелігенції початку ХХ століття із запису традиційного репертуару кобзарів і лірників, живописця, скульптора, етнографа, мистецтвознавця, кобзарознавця, виконавця дум – Опанаса Сластьона. Саме він, розпочавши 1903 року фонографування кобзарських рецитацій на фонографічні валики, у 1908–1910 роках продовжив цю справу, ставши водночас і одним із організаторів проекту звукового документування та публікації мелодій дум, і інформантом.

Ключові слова: Опанас Сластьон, Філарет Колесса, Леся Українка, Климент Квітка, кобзарсько-лірницька традиція, тематичний проект, фонографування дум, фонографічні валики.

Серед епохальних мистецьких проектів української інтелігенції початку ХХ століття одне з визначальних місць посіла акція, започаткована задля збереження для нащадків унікальної традиції народних професіоналів кобзарів і лірників. Засадничим завданням цього історичного почину був не тільки збір інформації про цих видатних виконавців та їхній побут, але й запис від них репертуару, а передусім – думних рецитацій, які, за невеликим винятком, залишалися на маргінесі наукових студій тодішніх дослідників.

Загалом, про акцію звукового документування кобзарсько-лірницького репертуару вже було написано та опубліковано чимало [3; 9, с. 88; 14, с. 22–26; 23, с. 164–168; 38, с. 32–85]. Однак, змальовуючи цей грандіозний проект, дослідники зазвичай рідко розглядали передумови його появи та не завжди бодай перелічували усіх, хто вніс свою лепту задля спільного результату, описуючи у студіях переважно хіба працю Лесі Українки [5, с. 23–31; 16, с. 63–74; 43, с. 25–28], Климента Квітки [8, с. 38; 10, с. 22–41; 33, с. 29] та Філарета Колесси [2, с. 38–61; 13, с. 40–42; 15, с. 243–244; 42]. Тож абсолютно не применшуючи заслуги цих шанованих учасників

акції, а також і значно менше згадуваних у літературі Гната Хоткевича й Олександра Бородая, пропонуване дослідження покликане віддати належну шану ще одному його учаснику – Опанасу Сластьону, роль якого у цьому тематичному проекті довгі роки явно недооцінювали.

Опанас Сластьон (1855–1933)¹ – живописець, графік, скульптор, один із фундаторів українського архітектурного стилю, мистецтвознавець, етнограф, педагог, за словами Ф. Колесси – “один з визначніших ‘семидесятників’ – представників того національного оживлення..., що його не встигла вже здавити найчорніша реакція царського уряду після указу з 1876 р.” [18, с. 364].

Навчаючись у Петербурзькій Академії мистецтв (1874–1882), О. Сластьон належав до тих небагатьох свідомих студентів-українців, яким була не байдужа власна культура. “Саме мистецтво вже заставляло нас придивлятися до української природи, студіювати красу та її народ, так міцно зв’язаний з нею, що так доповнює і пояснює її. Се були перші кроки до знайомості з народом” [29, с. 250], – писав згодом про ті роки О. Сластьон. Як студент-маляр він їздив по Україні, “по ярмарках і празниках, щоб помічати оригінальні типи” [18, с. 365] людей і замальовувати взірці народного мистецтва та побуту, укладаючи альбоми народної ноші, взуття, головних уборів, вишивки, різьби, кераміки, архітектурних мотивів, типів церков та й загалом народної архітектури, бо, як зазначав О. Сластьон, “для всякої діяльності, що має розвиватися всебічно для служби народові, треба якнайкраще знати той народ, себто треба досконало знати все його економічне й духове надбання, побут, економічні й культурні інтереси, життєві ідеали, надії та сподіванки, а також його мову, його поетичну творчість, спів і музику” [27, с. 35]. Студент-маляр не тільки займався вдосконаленням своєї професійної майстерності, але разом зі своїми друзями ще й “знали і учились один від одного сили пісень, приказок і т. ін.” [29, с. 250]. Серед найближчих товаришів О. Сластьона тих років – відомі згодом художники Порфирій Мартинович, Сергій Васильківський, Микола Самокиша, а також історик Дмитро Яворницький.

Доленосне значення у формуванні світогляду та подальших зацікавлень О. Сластьона мало знайомство з такими особистостями, як Павло Чубинський, Олександр Рубець, Володимир Антонович, Олена Пчілка. “Масмо дякувати тому, – писав у своїх спогадах О. Сластьон, – що доля звела нас, молодих, з людьми

¹ Опанас Сластьон (1855–1933). Народився в місті Бердянську Таврійської губернії (сьогодні Запорізької області). Першими вчителями у малярстві був батько – іконописець Георгій Сластьон, а також художник Анастас Смоктей з міста Ногайськ (сьогодні м. Приморськ Запорізької області), який також спричинився до захоплення учня українською старовиною. З 1873 року О. Сластьон у Петербурзі, де навчався у школі “Товариства поощерения Художеств” та Академії мистецтв (1875–1882), був головою Клубу українських художників у Петербурзі (1898–1900). З 1900 року – викладач і управитель Художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя у Миргороді. Під час громадянської війни очолив комісію зі збирання культурних і мистецьких цінностей на Миргородщині, а 1920 року заснував Мистецько-промисловий музей у Миргороді, якому подарував свою збірку старожитностей. 1928 року вийшов на пенсію. Похований на Миргородському цвинтарі. О. Сластьон – один із перших ілюстраторів творів Тараса Шевченка (“Гайдамаки”, “Катерина”). 1908 року Полтавська земська управа видала поштову картку з портретом Т. Шевченка, яку виконав О. Сластьон. Ілюстрував також доробок Миколи Гоголя, Олени Пчілки, Михайла Коцюбинського, Бориса Грінченка, Данила Мордовця, Дмитра Яворницького, сатиричний журнал “Шершень”, малював краєвиди та жанрові сценки: “Проводи на Січ”, “Миргород”, “Зима на Чернігівщині”, “На Волині”. Віднайшов посмертну маску Т. Шевченка.

зовсім нового типу...., що сі люди мають для своєї діяльності широко розроблений науковий план-програму, у який входять всі галузі народного життя, починаючи з його історії і кінчаючи фольклором” [29, с. 251].

Та особливий вплив на О. Сластьона, за його ж словами, справило спілкування з М. Лисенком. “Вже одно те, що він сам митець-художник, радувало нас, – згадував дослідник, – він же етнограф, значить, скільки у нас буде спільного... Він записувател ь наших пісень, а ми ж їх знаємо дуже багато... Правда, все ж таки були ми аморфна маса, якій бракувало ідейного кристалізування... І той перший дорогий криштал ь і кинув у нашу гущу незабутній Микола Віталійович. Се мало для декого з нас величезне значення на все будуче життя” [29, с. 250–251].

Саме за сприяння М. Лисенка взимку 1875 року, зразу ж після Нового року, до Києва на запрошення Географічного товариства приїхав кобзар Остап Вересай. У Петербурзі він пробув до ранньої весни, виступаючи з концертами на засіданні Географічного товариства, а також у Солянному містечку, Зимовому палаці, на відзначенні роковин Т. Шевченка та “по різних вельможних панах та князях і добренько собі заробляючи” [29, с. 253]. О. Сластьон фактично став свідком беззаперечного успіху О. Вересая в Петербурзі. Народний виконавець та його “чудовий високий тенор” [29, с. 254] справив неабияке враження і на О. Сластьона. Від співу кобзаря “в деяких місцях прямо таки морозом обсипало” [29, с. 254], – згадував він у спогадах. Можливо, щоб мати більше нагод поспілкуватися з кобзарем, О. Сластьон разом із П. Мартиновичем опікувалися в Петербурзі дружиною О. Вересая Пріською, супроводжуючи її в прогулянках по місту [29, с. 254].

Загалом, виглядає, що приїзд та ближче знайомство О. Сластьона з О. Вересаєм мало таки вирішальний вплив на подальші життєві зацікавлення початкуючого художника. Відтак, мабуть, цілком не випадково, що саме влітку того ж року О. Сластьон, звично приїхавши в Україну для студіювання “життя українського селянства” [18, с. 365], започаткував велику портретну галерею українських кобзарів, яку поповнював упродовж усього свого життя. Його колекція налічує 23 роботи, виконані у різних техніках: туш, перо, чорна акварель, білила, олівець [30].

Одним із перших натурщиків О. Сластьона став кобзар Петро Неховайзуб з села Ковалів Лохвицького повіту на Полтавщині, з яким він зустрівся у селі Бондарі того ж повіту [39, с. 45]. Художник не тільки намалював його портрет, але і перейняв від нього дві думи²: “Плач невольників” та “Удова” [18, с. 369]. Про це засвідчено безпосередньо на полотні: “Мій ‘пан-отець’, що навчив мене співати думи” [30]. Згодом О. Сластьон, “маючи добре вухо, навчився і співати думи”³ також від кобзаря Михайла Кравченка.

Доволі скоро О. Сластьон став знаним та популярним співцем (інтерпретатором) кобзарського репертуару. Його, як доброго (майстровитого) виконавця думових рецитацій, які він “співав гарним басовитим голосом у бистрому речитативі, даючи дуже цінний варіант кобзарського співу” [18, с. 369], часто запрошували у різні товариства. Він виступав на численних концертах (у тому числі і Шевченківських), на зібраннях молоді, його просили заспівати у своїх домівках друзі, зокрема, Ілля

² У репертуарі цього кобзаря були думи: “Плач невольників”, “Втеча трьох братів з Озова”, “Удова” та “Івась Коновченко”.

³ З листа Климента Квітки до Станіслава Людкевича: Цит за: [41, с. 198].

Репін [29, с. 260], Микола Лисенко, для гостей якого він виконав думи “Плач невольників” і “Про вдову” [29, с. 270]. Сам О. Сластьон перед публічними виступами завжди дуже хвилювався та переживав, “чи вийде ж воно так, як я сам собі співаю” [29, с. 269], і хоча розумів, яке сильне враження справляв на присутніх його спів, не дуже любив концертувати при великій аудиторії. Він вважав, що володіє бандурою не зовсім вправно, тому “часто, співаючи дум, імітував бандуру на гітарі” [29, с. 270].

Студентське захоплення О. Сластьона кобзарським традиційним мистецтвом не минуло з роками. Упродовж наступних десятиліть і аж до самої смерті він не полишав працю на цій ниві: збирав відомості про кобзарів, рекламував їхнє мистецтво [31], всіляко підтримував та опікувався ними. Оселившись 1900 року з родиною у Миргороді та вступивши на посаду спочатку викладача, а пізніше керівника мистецько-промислової школи імені Миколи Гоголя, О. Сластьон уже за два роки зібрав інформацію про 14 кобзарів і 10 лірників Миргородщини [31], а вже 1909 року у статті “Кобзарі” опублікував відомості про 40 кобзарів і лірників, більшість з яких знав особисто [26]. Народні виконавці відповідали О. Сластьону взаємною прихильністю. У кобзарсько-лірницькому середовищі він користувався неабияким авторитетом. Хоч дослідник і не отримував ‘визвілки’, його величали панотцем.

Посприяв О. Сластьон і в організації у Миргороді наприкінці 20-х років ХХ століття “Першої селянської капели бандуристів ім. Т. Шевченка” (1926), а відтак і Другої – імені Івана Франка. Він не тільки допоміг їм з підбором репертуару, але й підготував спеціальний реферат про історію кобзи, яким обидві капели розпочинали свої концерти. Так поступово О. Сластьон з художника-етнографа, любителя кобзарства, яких у ті роки в Україні було чимало, перетворився в етнографа-дослідника, одного з найавторитетніших в Україні кобзарознавців.

Утім, чи не найвагомішою сторінкою етнографічно-кобзарської біографії О. Сластьона є його участь у тематичному проєкті небайдужої української інтелігенції зі звукового документування репертуару кобзарів і лірників. Ідея “збереження для нащадків музики кобзарських дум”⁴ була інспірована XII Археологічним з’їздом, який 1902 року відбувся у Харкові. Одне із засідань його етнографічної секції і було присвячене кобзарству та лірництву. У процесі підготовки та безпосереднього проведення цього зібрання серед інших засадничих завдань, поставлених перед дослідниками традиції, особливі тривоги викликала проблема запису та публікації мелодій дум. Народні виконавці все частіше виступали з концертами у різних навчальних закладах, на вечірках, підлаштовуючись під смаки публіки, часто нехтуючи традиційним репертуаром та співаючи популярні у ті роки пісні. Тож поступово традиційний кобзарський репертуар ставав незатребуваним, а відтак починав мало-помалу забуватися.

Вирішити проблему “консервації дум” та зберегти їх для нащадків і повинен був проєкт фонографування кобзарсько-лірницького традиційного репертуару, який ініціював Г. Хоткевич за підтримки О. Бородея й О. Сластьона. Поява такого почину була не випадковою. При обговоренні питання дослідження дум ідея фонографування кобзарських рецитатій не раз з’являлася як у кулуарних дискусіях, так і на офіційних засіданнях, пов’язаних із підготовкою до з’їзду. Зокрема, думку

⁴ Із листа Климента Квітки до Опанаса Сластьона. Цит. за: [28, № 35, с. 4].

зафонографувати репертуар співців-сліпців висловив у своєму листі до організаторів з'їзду голова Етнографічного відділу Товариства любителів природознавства, антропології й етнографії при Московському університеті, російський фольклорист та етнограф Всеволод Міллер⁵. Реферуючи його лист на травневому засіданні 1901 року харківського “Підготовчого комітету з організації XII Археологічного з'їзду”, доповідач, зокрема, резюмував: “Проф. Всеволод Міллер запропонував комітету придбати графофон⁶ для записування малоросійських пісень і виділити кошти для спеціальної з цієї цілі екскурсії” [11, с. 194]. Утім, від пропозиції московського професора, який особисто участі у з'їзді не брав, у Харкові відмовилися, посилаючись на відсутність коштів і залишаючи цей почин приватним ініціаторам.

Думка про необхідність використати фонограф для запису дум прозвучала також і у червні наступного, 1902 року, на черговому засіданні “Підготовчого комітету” у рефераті Павла Тиховського⁷ “Кобзари Харьковской губернии. Кобзар Гнат Гончаренко” [34]. У своєму виступі доповідач не тільки змалював портрет талановитого кобзаря, але й запропонував “записати його гру і спів за допомогою фонографа”. П. Тиховський був одним із найактивніших учасників підготовки виставки старожитностей попереднього, XI археологічного з'їзду, який відбувся у Києві 1899 року та був присвячений Волині. На виставці дослідник представив власну колекцію археологічних пам'яток первісної доби з Овруцького повіту [37]. Вочевидь, будучи ще й родом з Волині, П. Тиховський не міг не знати про перші в Україні фонографічні записи Федора фон Штейнгеля та Валентина Мошкова [20] (у тому числі і від лірника), а тому запропонував скористатися звукозаписувальним апаратом і для фіксації кобзарського репертуару.

Імовірно, що ідею рекордування репертуару кобзарів і лірників обговорювали і на самому з'їзді, зокрема, помічник Федора фон Штейнгеля у Городецькому музеї Микола Біляшівський і Микола Янчук, який співпрацював з відомою фонографісткою Євгенією Ліньовою. Відтак, помисел звукового документування кобзарського репертуару витав у повітрі і хіба чекав на завзятого та відважного ентузіаста.

Тож, Г. Хоткевич, якому доручили опікуватися власне народномузичною стороною підготовки етнографічного засідання, очевидно, знав про всі ці ініціативи, новації та кулуарні дискусії, які стосувалися пропозицій якнайкращого та якнайефективнішого документування народної музики. Його одностайні, О. Бородай та О. Сластьон, з якими він поділився почутими пропозиціями, на з'їзді не були, але ініціативу фонографування думних рецитацій діяльно підтримали.

⁵ Всеволод Міллер (1848 – 1913) – російський філолог, фольклорист, мовознавець, етнограф та археолог, академік Петербурзької АН (1911), професор Московського університету (1884), голова Етнографічного відділу Товариства любителів природознавства, антропології й етнографії при Московському університеті (з 1881), один із засновників журналу “Этнографическое обозрение”.

⁶ Графофон – вдосконалена Олександром Беллом (1878) модель Едісонівського фонографа. У графофоні олов'яний циліндр, на якому записували звук на фонографі, був замінений на восковий (у фонографі покриттям валика служить фольга, у графофоні – склад на основі воску). Властиво те, що у нас називали фонографом, правильніше було б називати графофоном. Однак термін графофон не прижився.

⁷ Павло Тиховський (1866–1938) – літературознавець, бібліограф, науковий співробітник кафедри літератури при Харківському інституті народної освіти. Ймовірно, на час запису репертуару Г. Гончаренка й інших кобзарів працював у землеробському училищі (на “казенній фірмі”) під Харковом.

Відразу по закінченні Археологічного з'їзду О. Бородай виписав з Америки до Харкова кілька фонографів, оплативши при цьому всі видатки. Придбавши новітню техніку, він також “клопотався, щоб з'організувати якийсь окремий комітет з досвідчених людей, та щоб сей комітет почав на тих фонографах вести записи різних україн[ських] мелодій і інших етнографічних матеріалів” [25, № 24, с. 6]. Але старання небайдужого сподвижника залишилися поза увагою навіть зацікавлених фахівців. “Не тільки звичайні інтелігентні люде, але й найвидатніші наші музики не звернули на пропозицію д-ія Бородая ніякісінької уваги” [25, № 24, с. 6], – писав згодом О. Сластьон.

Тож ініціативу першопрохідця з рекордування кобзарського репертуару в Україні і взяв на себе О. Сластьон. Маючи досвід дослідника кобзарсько-лірницької традиції та записувача словесних текстів дум, О. Сластьон як ніхто інший розумів нагальну потребу комплексної фіксації (і тексту і мелодії) цих унікальних творів, констатуючи, що “в останніх двох десятиліттях окрім вимирання кобзарів настав новий фактор ... це перетворення маніру їх співів під впливом інтелігенції і концертної естради... Теперішнє кобзарство, в наслідок захоплення ним деякої частини інтелігенції, вже не є цілинний, непорушний скарб для студіювання старини” [12, с. 4], а відтак нерідко “маргариновий кобзарь співає думу під танечний (!) мотив” [28, № 38, с. 7]. Не менш глибоко він пізнав і саму специфіку дум, що також було важливим чинником для їх точного документування. “Дума, почасти – надхнення, – писав О. Сластьон, – імпрровізація на якусь певну тему, а через те нехай кілька душ разом один по одному запишуть її, то у всіх записі будуть різні, а особливо як се зробити через якийсь час” [28, № 36, с. 8].

Окрім того, О. Сластьон мав ще й досвід кобзаря-інформанта і добре знав всі ті відчуття, які переживав під час збирацького сеансу виконавець. Уперше спробу записати від нього думу зробив професор Петербурзької консерваторії Олександр Рубець ще 1876 року. “Сеансів було три того записування, – згадував згодом про цю подію О. Сластьон, – але, мабуть нічого не вийшло, бо сердився він на мене дуже, лаявся, тупотів ногами і трохи не бив. Усе вимагав повторення музичних фраз, а їх дати не можна так, як у пісні, де все раз назавжди стоїть на своєму місці” [29, с. 271]. Цей запис, як виглядає, був невдатний та й спогади про сеанс не найкращі, бо О. Сластьон вже з осторогою сприйняв пропозицію М. Лисенка спеціально приїхати до нього в Миргород і занотувати з його голосу думу. Попри те, миргородський співець не приховував свого зацікавлення і тим, що “нарешті мотив лохвицького співу дум буде досконало записаний рукою такого великого музики, як Микола Віталійович” [29, с. 271]. Запевнення ж М. Лисенка, що О. Рубець “ніяк не міг записати дум, бо навіть усі українські пісні, що він їх видав, штучно наворачнені на виключно діатонічну гаму, що ж до хроматизму, то в нього на се були свої цілком хибні погляди” [29, с. 271], його якимось заспокоїли. М. Лисенко, за споминами О. Сластьона, приїхав до нього у Миргород на початку червня 1903 року і два дні з ранку до вечора дуже напружено працював над списанням думи “Плач невольників”. “Він часто нервувався, все слухав свій камертон і записував, записував, часто перевіряючи себе. Нервувався і запевняв іноді, що так бути не може” [29, с. 272]. І друга спроба записати з голосу О. Сластьона думи також очікуваного результату не дала⁸. Однак, виступаючи в ролі інформанта, О. Сластьон

⁸ Запис думи М. Лисенком був опублікований аж 1964 року [7].

на власному досвіді переконався у проблематичності фіксації думових рецитацій зі співу, а відтак зрозумів, що необхідно віднайти якийсь інший спосіб документування цих надскладних для запису творів.

Коли ж така нагода трапилася, О. Сластьон без вагань взявся самотужки випробувати новітню техніку. Його першим фонографічним інформантом став М. Кравченко. І це було не випадково. Саме цього кобзаря, за словами Ф. Колесси, “вишукав О. Сластьон у Сорочинцах Великих” [18, с. 370] та пропагував його талант. Влітку 1902 року за сприяння О. Сластьона кобзаря запросили у Петербург, де він виступав на Кустарній виставці й на засіданнях Імператорського географічного товариства [31, с. 303–310] та “своєю грою і співом заслужив увагу столичної публіки” [1, с. 141]. Скориставшись приїздом М. Кравченка, Є. Ліньова записала від нього на фонографічні валики думу “Буря на Чорному морі”, пісню “Брат сестру запродає” та “Лазаря”⁹, завдяки чому у Петербурзі кобзар здобув деякий досвід співу у фонограф.

Отож, М. Кравченко, повернувшись на Полтавщину, своїми враженнями та фонографічним досвідом, отриманим під час поїздки, неодмінно поділився з О. Сластьоном. Відтак, цілком логічно, що саме цей кобзар і став першим інформантом, від якого вже восени 1903 року миргородський дослідник зарекордував щонайменше на трьох воскових валиках історичну пісню “Дівка-бранка”, розпочавши таким чином кількарічний тематичний проект зі звукового документування кобзарсько-лірницького репертуару. Можливо, маючи на увазі цей сеанс, у листі до К. Грушевської згодом О. Сластьон писав, що саме він перший в Україні почав записувати думи на фонограф, тому-то й приїжджала до нього Є. Ліньова [39, с. 52].

Свій почин О. Сластьон продовжив і в наступні роки. Зокрема, 1904 року від кобзаря Платона Кравченка на двох валиках він рекордував думу “Про піхотинця”, а 1905 – від лірника Опанаса Савченка (Баря) на двох циліндрах думу “Про брата і сестру” та від кобзаря Гната Гончаренка на одному – інструментальні твори “Метелиця”, “Молодичка” і “Саврадим”. Десь у цей період О. Сластьон рекордував також думу “Про Удову” від Платона Кравченка. Власник фонографів О. Бородай теж спробував можливості нового звукозаписувального апарата, записавши 1904 року на фоновалики інструментальну музику від Г. Гончаренка¹⁰.

Позатим, незважаючи на перші обнадійливі спроби зафонографувати репертуар кобзарів, через непорозуміння між учасниками проекту, реального висліді починання так і не мало. Натомість, за кілька років, улітку 1907 року [41, с. 199], нове життя ініціативі першопрохідців, можливо, самі того і не підозрюючи, дало подружжя Квіток, яке, глибоко перейнявшись проблемою поступового занепаду традиційного кобзарства, порушило питання пошуку шляхів негайної консервації кобзарської традиції, і насамперед мелодій дум.

Климент Квітка активно взявся за організацію і реалізацію задуму. За словами Лесі Українки, він, “почуваючи на собі невиплачений довг по записуванню дум” [35, с. 245], розумів невідкладну потребу “затримати при життю стару кобзарську манеру гри й співу, що затрачувався у новіших концертних кобзарів”¹¹. К. Квітка

⁹ Ці записи були невдалі. Їх транскрибувати так і не вдалося.

¹⁰ Козачок “Полянка” у фонозаписі О. Бородая опублікував Ф. Колесса: [17, с. 537–538].

¹¹ З листа Лесі Українки до О. Сластьона. Цит. за: [4, с. LXXVII].

звернувся за порадою та допомогою як до авторитетних наукових товариств (Етнографічної комісії НТШ, Музично-етнографічної комісії при Московському товаристві любителів природознавства, географії й антропології), так і до окремих осіб. Серед тих небагатьох, на поміч яких К. Квітка мав велику надію, був і О. Сластьон – на той час уже відомий як виконавець, збирач та знавець кобзарсько-лірницької традиції. К. Квітка просив О. Сластьона поділитися думками, “як би се святе діло організувати” [28, № 35, с. 5], та підказати йому можливі для вирішення такого задуму шляхи. Цілком імовірно, що написати саме до О. Сластьона порадила теща К. Квітки, давня приятелька О. Сластьона – Олена Пчілка.

В очікуванні на відгуки запрошених до співпраці над проектом, Леся Українка та Климент Квітка розробили свій план його реалізації, який мав складатися з двох частин. Перша передбачала віднайдення ентузіаста-записувача, який би погодився за окрему плату, на певний час навіть покинувши основну роботу, оселитися серед кобзарів і займатися лише нотуванням кобзарських мелодій. Друга частина плану полягала у пошуку спеціаліста-виконавця, який би “сам навчився грати й співати, до стоту так, як кобзарі... Та людина має бути на стільки освічена, щоб не вважала себе в праві хоч би на йоту відступати від оригінала” [28, № 35, с. 4]. Окрім того, цей доброволець мав бути лише “добросовісним учеником кобзаря, а не композитором, чи, – борони боже, – учителем кобзарів” [28, № 35, с. 4]. Тобто він мав би просто старанно відтворювати те, чого його навчили. В ідеалі К. Квітка сподівався, що йому таки вдасться віднайти такого спеціаліста-універсала і він взяв би на себе реалізацію обох частин плану. Водночас, дослідник десь розумів і те, що одній людині така робота була не під силу, тому і розбив реалізацію свого проекту на два етапи.

Можливо, саме такий, або ж подібний варіант плану збереження кобзарської традиції визрів у подружжя при обговоренні його з Оленою Пчілкою, а може і за її підказки. Симптоматично, що у статті “Відродження кобзи” за 1907 рік, Олена Пчілка висловлювала схожі міркування, зокрема пишучи: “Хіба не могла б кобза перейти в молодечі руки та заграти гучніше, голосніше, так, як давно колись”, адже записувати думи “дуже трудно і незручно від старих, сліпих та несвідомих кобзарів. Нехай би-ж молоді артисти доложили своєї праці до початків давніших. А постерігши кобзарський хист та добре перейнявши його, яку чудову прийдешність можна утворити ‘козацькій’ кобзі” [24, с. 8].

На ініціативу подружжя Квіток О. Сластьон відгукнувся “повною згодою поділитися своїми думками... й власною всілякою допомогою, – при записуванні тих мелодій” [28, № 35, с. 5]. У листі-відповіді він накреслив і ті основні моменти, які, на його думку, належало би врахувати при реалізації цього тематичного проекту. Пишучи К. Квітці, О. Сластьон наголошував, що фіксація кобзарського та лірницького репертуару значно складніша, аніж той собі це уявляє. Одній людині буде не під силу справитися із задуманим проектом. Окрім того, належного результату ніяк не вдасться досягнути, навіть навчивши обдарованого “хлопця з добрим слухом і голосом” [28, № 38, с. 6] виконувати думи та псалми. Переймання дум від одного кобзаря не дасть загальної картини поширення цих творів в Україні, оскільки у кожній губернії, кожному повіті, а то й волості їх співали по-різному. Це буде один варіант і не більше. “Вивчити в одного кобзаря думу – се ще зовсім не значить, щоб знати як ті думи співаються” [28, № 38, с. 6], – резюмував О. Сластьон.

Дослідник також запросив К. Квітку приїхати до нього у Миргород, щоб “вкупі почати тут фонографічні записи на ярмарку від кобзарів” [28, № 41, с. 5]. Втім, К. Квітка відмовився від такої пропозиції. В одному із листів до миргородського фольклориста він писав зокрема таке: “Маючи у себе велику зібраницю українських пісень, можу їх записувати дуже легко й швидко; але се відноситься до типу всіх інших пісень, окрім історичних дум тобто відноситься до пісень з куплетною формою і кристалізованим ритмом; що-ж до мелодій дум, то їх я ніяк не можу записати, – не можу подолати всіх капризів ритму, не можу перевести на ноти вільної рецитації і невловимих фіорітур” [28, № 35, с. 4].

Отож, за планом, який О. Сластьон запропонував подружжю Квіток, першим кроком мало бути заснування спеціальної комісії. Сформований з фахівців колектив мав насамперед виробити “загальний широкий план фонографічного записування мелодій українських дум по цілій Україні” [28, № 38, с. 6]. Для цього комісії необхідно було би передусім вивчити існуючу літературу, а відтак оголосити відозву до громадськості з проханням подати інформацію, де ще zostалися кобзарі та лірники, потім накреслити детальну карту їхнього проживання та “скласти план окремих подорожей по повітах і навіть волостях тих губерній, де найбільше проживають кобзарі (Полтавщина, Харківщина, Чернігівщина). Маючи на руках зібрану таким чином інформацію – виробити детальну програму та накреслити маршрути, беручи до уваги і ярмарки, і базари” [28, № 38, с. 6]. Таку роботу членам комісії О. Сластьон радив провадити одночасно у двох-трьох повітах.

Утім, засадничою умовою успішної реалізації задуманого проекту О. Сластьон вважав використання фонографа. Спираючись на свій досвід кобзаря-інформанта, він писав: “Треба кинути геть думку про ‘хлопця з голосом’, так само й другу – про якихось добродіїв, що могли б записати по слуху мелодії дум кобзарських” [28, № 38, с. 7]. “З нових шляхів мені відомий тільки один певний шлях – се заховати мелодії тих дум у фонографічних записах і позбирати тих записів якомога більше” [28, № 38, с. 6]. “Валики все-ж будуть заховані навіки, і наші далекі заблагливі нащадки матимуть певну змогу послухати живого голосу старовини” [28, № 38, с. 7]. О. Сластьон запропонував К. Квітці скористатись фонографами, які у його розпорядження залишив О. Бородай.

Після завершення якнайповнішого збору думових рецитацій наступним кроком комісії, за планом О. Сластьона, мало бути “видання наукового, по змозі повного, критично-естетичного збірника мелодій дум” [28, № 38, с. 6] з варіантами, враховуючи при тому найновіші досягнення європейської етномузикознавчої наукової думки.

О. Сластьон цікавився та добре орієнтувався у перебігу подібних акцій в інших народів, тож і не залишив поза увагою й майбутнє зібраної фонографічної колекції валиків. Про цей етап проекту він, зокрема, зазначав: “Назбиравши силу наспіваних валиків та розділивши на окремі думи у якійсь певній місцевості, чи навіть і губернії, передати на переховування, для наступних дослідувачів, у який небудь український музей. Зробити хоч у мініатюрі те, що наприклад тепер існує у Берліні ‘Архів фонографів при психологічному інституті Берлінського університету’, – де переховуються величезні світові багатства співів, – не тільки європейських народів всієї земної кулі, починаючи з пісень людоїдів, взагалі диких, і кінчаючи сучасними народними піснями європейців” [28, № 38, с. 6].

Виглядає, що К. Квітка та Леся Українка початково не надто прислухалися до рекомендацій О. Сластьона, а особливо до його настирливих порад використати для проекту фонограф. Дивним є те, що будучи високоосвіченими людьми та добре орієнтуючись у можливостях фонографа (згадати хоча би лист Лесі Українки до Івана Франка, датований ще 1892 роком, у якому вона писала про “фонографічну достовірність” її записів [36, с. 461]), подружжя не відразу оцінило значення фонозапису для документування української традиційної музики. У листі до С. Людкевича, а через півроку і до Ф. Колесси, незважаючи на аргументовані поради О. Сластьона, К. Квітка, очевидно за підтримки Лесі Українки, запропонував їм свій початковий план проекту, навіть не згадуючи у ньому про фонограф. Та й навіть врешті погодившись залучити до роботи раніше рекордовані валики із записами дум, він все ж наполягав, щоб запрошений музичний етнограф навіть задіявши давніші фонографічні записи, свіжі транскрипції кобзарських рецитацій робив таки зі живого виконання.

Та врешті О. Сластьон одержав підтримку свого задуму фонографувати мелодії дум. Подружжю Квіток прийшов лист-відповідь на їхнє прохання допомогти проекту і від ЕК НТШ. Доволі категоричні та аргументовані пропозиції задіяти для запису кобзарських рецитацій фонограф, які прозвучали у листі, посприяли тому, що план О. Сластьона хоч далеко не повністю, все ж загалом був прийнятий. Насамперед були враховані ті його позиції, які торкалися рекордування дум. Однак подружжя належно і сповна оцінило можливості звукового документування кобзарського репертуару та цінність отриманих фонографічних документів лише у процесі самої праці, а особливо тоді, коли Леся Українка таки відважилася самотужки фонографувати думи від Г. Гончаренка¹². “Власність ся не без вартості, – писала згодом поетеса про зарекордовані валики, – бо все ж фонограф дає хоч неповне, але повніше, ніж ноти, поняття про манеру виконання кобзарських дум” [35, с. 267].

Утім, праця О. Сластьона у проекті не обмежилася тільки фаховими консультаціями. Він брав безпосередню участь і в організації експедиції Ф. Колесси на Полтавщину. І хоча, за словами Лесі Українки, проектом керував К. Квітка та саме він “списався з Ф. Колессою і з д. Сластьоном і фактично вирудив сю екскурсію” [35, с. 250], подружжя Квіток влітку 1908 року було на лікуванні в Криму та могло допомагати галицькому музичному етнографу хіба порадами. Тож усю практичну сторону з організації фольклористичної подорожі взяв на себе О. Сластьон: від публікації у пресі повідомлення про приїзд Ф. Колесси [6; 22] і влаштування його побуту – до налагодження праці в терені й допомоги у користуванні фонографом.

Властиво після того, як російська влада заборонила Ф. Колесі “безборонно збирати на фонограф з уст бідних старців їхні жалібні співи”, спантелечений такою необґрунтованою відмовою галицький дослідник вирушив з Києва у Миргород до О. Сластьона та у той час “не був навіть певен, чи й взагалі йому можна тут працювати над своїм ділом. Де вже тут було зважитись їздити по селах, не знаючи ні тутешніх порядків сільської поліції, ні державної мови” [25, № 22, с. 8]. За таких обставин проект фактично був на грані провалу. Тому і вирішили: щоб остаточно не зірвати задум, організувати приїзд народних виконавців до помешкання

¹² Леся Українка для фонографування репертуару Г. Гончаренка користувалася фонографом, який на її прохання переслав у Крим О. Сластьон [25, № 23, с. 10].

О. Сластьона, де зупинився Ф. Колесса. Чекаючи на співців-сліпців, щоб не тратити часу, наступного ж дня по його прибутті працю розпочали зі списування мелодій з фонографічних валків, які раніше рекордував О. Сластьон. Зокрема Ф. Колесса з воскових циліндрів списав “думи Платона Шахворостільського (Платона Кравченка. – І. Д.), Опанаса Баря і де-що Михайла Кравченка” [25, № 22, с. 9].

Незадовго, завдяки О. Сластьону, який був особисто знайомим з багатьма кобзарями та лірниками, до Миргорода з’їхалися дійсно найкращі виконавці. “Прийшло де-кого з кобзарів привозити за 70 верстов. Зробити це було нелегко; однак приїхало таки четверо темних співців дум” [25, № 22, с. 9]. Упродовж двох тижнів фольклористи “цілими днями зхоплювали ті співи і сиділи за сим марудним ділом з ранку до вечора” [25, № 22, с. 9].

І знову ж, саме О. Сластьон посприяв тому, що Ф. Колесса рекордував думи від найдосвідченішого на той час в Україні фонографічного інформанта – Михайла Кравченка, що, звісно, значно полегшило роботу. Галицькому збирачеві вдалося схопити на валики фонографа фактично всі думи, які співав “Кравченко (‘Озівські брати’, ‘Маруся Богуславка’, ‘Удова’, ‘Невольн. плач’, ‘Самарські брати’) і дві історичні пісні (‘Дівка бранка’ та ‘Сава Чалий’)” [19, с. 29]. Окрім того, Ф. Колесса рекордував від кобзаря Миколи Дубини “зразки дум про Озівських братів і Удову. Схоплено також дві думи (про Озівських братів і Удову) від сліпця Антона Скоби з Хорольського повіта, що співав при лірі згадані думи і багато псалмів, з яких записано 2. ... Схоплено врешті зразки двох дум (про Озівських братів і Удову) зо співу сліпої дівки Явдохи” [19, с. 30], а “зі співу д. Сластіона схопив збирач у цілості думу Невольницький плач” [19, с. 30]. У вечірні години перепочинку від втомливої праці з фонографом Ф. Колесса записував зі співу О. Сластьона і звичайні народні пісні, яких останній також знав чимало [25, № 23, с. 9].

Загалом у Миргороді галицькому фольклористові вдалося рекордувати понад сорок валків від п’яти виконавців. Репертуар ще одного кобзаря – Івана Кучеренка – дослідник фонографував, будучи проїздом у Києві, по дорозі до Львова. За підрахунками Ф. Колесси, він “привіз із своєї екскурзії записи дум у вісьмох відмінах, бо кожний співак подає осібний варіант кобзарських рецитацій” [19, с. 31].

По від’їзді Ф. Колесси з Миргорода, О. Сластьон¹³ продовжив збирацьку роботу. Уже 8 жовтня 1908 року він зарекордував у Миргороді думи “Про піхотинця” та “Про вдову”¹⁴ від Остапа Калного, а незабаром і спів Явдохи Пилипенко. Цього ж року він також записав думи і від П. Кравченка. Загалом упродовж 1908–1910 років О. Сластьон списав репертуар ще щонайменше шести інших виконавців з Харківщини та Полтавщини, у тому числі кобзарів Степана Пасюги, Петра Древченка, Івана Кучеренка з Харківщини, лірників Івана Скубія, Семена Говтваня, співця-сліпця Олександра Гришка з Полтавщини, а також доповнив раніше зроблені записи від М. Кравченка та від себе. Перейнявши методику запису думних рецитацій від Ф. Колесси, який вважав, що: “кожний із сліпців кобзарів чи лірників співає усі вивчені думи на один голос, який перейняв від свого учителя, тому ж і не було потреби схоплювати усі думи в цілості, бо кілька валків дає нам

¹³ За не до кінця перевіреною інформацією, О. Сластьон відмовився від запропонованого Лесею Українкою гонорару із грошей, які залишилися невикористаними після експедиції Ф. Колесси.

¹⁴ Валок із записом фрагменту цієї думи зберігається в приватному архіві Філарета Колесси у Львові. Фоноциліндр так і не був списаний.

уже змогу пізнати напів і манеру даного співака” [19, с. 30], більшість дум також схопив лише фрагментарно. Переважно це було кілька перших тирад, на що йшло один-два фоноциліндри.

На відміну від валиків, які рекордував О. Сластьон у 1903–1905 роках, котрі, як і було домовлено з К. Квіткою, Ф. Колесса перевів “таки в Миргороді в нотне письмо, бо не міг забирати сих валків із собою” [19, с. 30], наступні записані циліндри все ж поїхали у Галичину. Вочевидь, переосмисливши усю важність та епохальність справи, яку вони вершили, О. Сластьон на цей раз все ж відважився віддати Ф. Колессі понад 40 фонографічних валиків із записом кобзарсько-лірницького репертуару, переславши їх до Львова трьома пакунками (12+16+?), до яких він також долучив тексти рекордованих дум і короткі життєписи народних виконавців. Отже, враховуючи і ті дев’ять циліндрів, з яких думи були списані ще в Миргороді, у проєкті було задіяно десь понад 50 валиків, які рекордував О. Сластьон.

Своїм досвідом і враженнями, отриманими від фіксації репертуару кобзарів і лірників на фонографічні валики, О. Сластьон поділився у статті “Записування дум на фонографі”, опублікованій 1909 року у часописі “Рідний край” [25, № 22, с. 8–9; № 23, с. 7–10; № 24, с. 6–8]. Окремі зауваги, думки та спостереження стосовно проєкту можна відчитати і в його іншій публікації [29]. У цих розвідках збирач дав загальну характеристику самого апарату, описавши його будову та принципи роботи. Дослідник намагався пояснити читачам особливості роботи фонографа на доступних прикладах, як скажімо: “Перед схоплюванням співу, фонограф добре заводять ключем, так, як заводять круглого стінного годинника” [25, № 23, с. 7].

Спинився О. Сластьон і на питаннях підготовки сеансу. За порадою дослідника, лише мембран для записування треба було придбати декілька – окремо для жіночих і чоловічих голосів, спеціально для співу та проказування. Необхідно було мати мембрани і для відтворення вже записаних валків. Описуючи приготування до сеансу, фольклорист зазначав: “Звичайно співець садовиться серед хати, а в їй і вікна, й двері зачиняються, щоб не долітав ніякий сторонній гук та гомін. Перед самим співцем близьенько ставиться стілець, а на йому встановлюється й самий фонограф” [25, № 23, с. 7]. Лише “коли співець готовий до співу, тоді підсовується, сливе до самих його уст, вбіральна дудка, так, що уста співця приходилися як раз на середині дудки, бо тоді згукова хвиля йдучи по дудці, найкраще буде відбиватись у мембрані” [25, № 23, с. 8].

Підмітив О. Сластьон і такий важливий нюанс, як температура у приміщенні, де проводився запис. Оскільки валики були далеко “не завжди одноманітні, не завжди з тієї самої маси: інший валик удасться твердий, другий знов м’якший” [25, № 23, с. 8], тож, щоби запис вийшов добрим, збирачі мусили керувати кімнатною температурою, яка впливала на стан валика, а звідси і на якість рекордування. Для “твердих” валиків необхідно було добре напалити в хаті, бо при теплом повітрі віск робився м’якшим, піддатливішим і голка мембрани краще робила звукові борозни.

Не оминув увагою О. Сластьон і питань стосунків фольклориста й інформанта, а також тих психологічних аспектів, які належало враховувати збирачеві у роботі з кобзарями та лірниками. Перед початком записування необхідно було “всяково розважати й заспокоювати кобзаря; від сього бо залежить і вартість та здобуток самої праці” [25, № 23, с. 7], – ділився досвідом роботи з народними співцями О. Сластьон. Під час співу сліпців не можна було ані поправляти, ані щось їм

підказувати, “співець тоді крім того що повернеться та скаже що-небудь, а ще й співати стане гірше, або й зовсім зібьється; а пропав настрої, – пропало й діло” [25, № 23, с. 8]. Закцентував О. Сластьон і на проблемах, які виникали в процесі роботи з невідомим селянам пристроєм. Зокрема на тому, що під час рекордування виконавець часто напружувався, його спів ставав дещо штучним, а то й невиразним. Записуючи власний кобзарський репертуар на фоновалики, фольклорист запитав, що “при співі в фонограф завжди з’являється якась хвилювання і через те мимоволі являються якісь хиби. Принаймні я себе не пізнав і здивовано запитав – невжеж се я співаю?” [29, с. 273].

Не менш цікавим є описаний О. Сластьоном перебіг запису. За спостереженням фольклориста, рідко бувало, “щоб спів одразу вийшов без якоїсь хиби, – бо дуже трудно сліпого чоловіка призвичаїти до того, щоб увесь час, поки він співа, голос його йшов у середину дудки” [25, № 23, с. 8]. Виконавець то відвертався, то починав відкашлюватися, думаючи, що “мудра” машина того не запише, а то й коментував своє виконання, зауважуючи, що він вчора співав краще. Інколи сліпець хотів пересвідчитись, чи на місці фонограф та пробував до нього доторкнутися, ризикуючи скинути апарат на підлогу.

Після схоплення на валик думової мелодії, фольклористи обов’язково тут же її прослуховували, щоб “упевнитись, чи добре вона вийшла” [25, № 23, с. 8], а відтак і “розібрати всі слова з того валика, бо ні попереднє записування думи, ні повторювання її двічі, або й тричі під-ряд, ділу не допоможе: кобзарь не може повторити те, що оце зараз проспівав” [25, № 23, с. 8]. Іноді збирачам не відразу вдавалося розчутити слова і тоді кобзар, часто тільки утруднюючи справу, пропонував їм інший варіант тексту, кажучи, що можна і так, або й так.

Особливо колоритними (мабуть, тут зіграла роль і мистецька натура самого оповідача) є спостереження О. Сластьона над поведінкою народних виконавців при прослуховуванні власного співу, та те враження, яке справляло на них почуте: “Коли дума захоплена, зараз-же труба й мембрана змінюються... Кобзарь же; він уважно й з напруженням прислухається... Ось він уже пізнав свій голос... Губи починають тремтіти, з незрячих очей виступають сльози і він не може здержати нервового хлипання, що іноді переходить у справжній ревний плач” [25, № 24, с. 7]. Народні виконавці були свідомі вартості того, що вони робили: “Слухайте, слухайте! Се Скубій співає!.. коли він умре, то й тоді знатимуть, як він співав!.. Не дармо вік на світі прожив” [25, № 24, с. 7].

Отак, різнобічно описуючи свою працю зі звукового документування кобзарського та лірницького репертуару, О. Сластьон залишив важливі та унікальні відомості про свій досвід праці з фонографом. Він також дав дуже влучні та практичні поради як проводити сеанс і працювати зі звукозаписувальною технікою. Відтак, збирача по праву можна назвати автором першої української методичної розвідки з проведення фольклористичної експедиції зі звукозаписувальною технікою.

У своїх теоретичних студіях О. Сластьон не тільки підвів підсумки зробленого, але і поставив питання про наступні кроки проекту. Насамперед він планував продовжити збирацьку роботу, передусім на Чернігівщині, звідки так і не вдалося здобути жодного зразка мелодій дум¹⁵. Водночас, він піклувався і про подальшу

¹⁵ Цілком імовірно, що одним із пунктів програми експедиції Осипа Роздольського на Чернігівщину 1914 року був запис репертуару кобзарів і лірників, можливо, що і з підказки або Ф. Колесси, або ж і К. Квітки. На жаль, рекордовані від лірників на фонографічні валики думи, які О. Роздольському вдалося таки довести до Львова, хоч і збереглися до наших днів, та вкрай поганої якості: мелодія не прослуховується зовсім.

долю уже здобутого. О. Сластьон вважав, що рекордовані валики належить передусім транскрибувати, а отриману інформацію використати для ґрунтовних теоретичних студій, “бо сучасне порівняльне музикознавство ставить музиці-критикові надзвичайно поважні вимоги” [25, № 24, с. 7–8]. Завершальним акордом проекту, на думку дослідника, мало бути створення фонограмархіву, про що вже говорилося вище, бо тільки тоді валики “будуть заховані навіки, і наші далекі забагливі нащадки матимуть певну змогу послухати живого голосу старовини” [28, № 38, с. 7].

Утім, далеко не все, що запланував О. Сластьон, було реалізоване. Так і не вдалося продовжити дослідження кобзарсько-лірницької традиції на Чернігівщині, не був виконаний і останній пункт плану дослідника – заснування спеціального архіву фонографічних валиків, незважаючи на спробу започаткування такої збірки 1908 року при музеї НТШ. Принаймні на засіданні ЕК було “прийнято до відомости, що д. Ф. Колесса передав уже до музею валки з мельодіями дум та відповідним катальожком” [32, с. 19]. Але з початком Першої світової війни робота над створенням фоноархіву була припинена. Місце знаходження каталогу сьогодні невідоме.

Нині фонографічна спадщина О. Сластьона, а це щонайменше 51 циліндр, як і інші валики проекту, все ще розпорошена по різних приватних і державних архівних збірках. Найбільша колекція циліндрів знаходиться сьогодні у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України [21]. Це 29 фоноваликів, на яких рекордовано репертуар кобзарів Опанаса Барья, Михайла та Платона Кравченків, Степана Пасюги, Гната Гончаренка, лірників Івана Скубія, Семена Говтваня, Антона Скоби, співців-сліпців Явдохи Пилипенко, Олександра Гришка й Остапа Калного. Серед збережених раритетів є і валок, на якому 1903 року О. Сластьон схопив спів Михайла Кравченка, рекордувавши пісню “Дівка-бранка”. Значна частина записаного матеріалу була нотована Ф. Колессою та увійшла до двотомника “Мелодії дум”. Дещо залишилося нетранскрибованим.

Друга за обсягом збірка валиків міститься у приватному архіві Філарета Колесси у Львові. Це 17 валиків, які репрезентують репертуар Михайла та Платона Кравченків, Івана Кучеренка, Петра Древченка, Остапа Калного, Степана Пасюги та й самого Опанаса Сластьона (1908–1910). З них дев’ять валиків цілих, п’ять надщерблених та тріснутих, три повністю розбиті. Три валики з архіву Ф. Колесси, які рекордував О. Сластьон, були надані для експозиції музеям Львівщини. Зокрема два валики, записані у 1909 та 1910 роках, представлені у музеї Філарета Колесси у селі Ходовичі на Львівщині, один валок, який рекордував О. Сластьон 1909 року від Михайла Кравченка (на жаль, розбитий), експонується в музеї колишнього Львівського музично-педагогічного училища імені Ф. Колесси¹⁶.

Найбільше проблем виникає при описі збірки валиків О. Сластьона в архіві Інституту народознавства НАН України (Львів). Там мало би знаходитися сім валиків, які рекордував О. Сластьон для цього проекту, зокрема, валок із рецитациями Михайла та Платона Кравченків і самого О. Сластьона. Однак, після того, як у 1990-х роках приміщення, де містилися валики, затопило водою, більшість із них після просушування так і не були вкладені у їхні футляри, а просто загорнуті в папір. Так валки зберігаються й сьогодні. Тому сказати напевно, що ж там насправді вціліло, досить складно.

¹⁶ Сьогодні: Кафедра музичного мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка.

Фактично, майже всі валики, які рекордував О. Сластьон для проекту, були транскрибовані, опрацьовані та поміщені у двотомнику Ф. Колесси “Мелодії українських народних дум”, що вийшов у 1910 та 1913 роках [17]. Зокрема тут представлений репертуар одинадцяти виконавців, який був списаний із приблизно сорока валиків. Здебільшого це початки або ж варіанти дум. Наприклад: від Івана Скубія – подано початки шести дум, п’ять з яких було транскрибовано з одного валика, один – з двох.

У Колессівський двотомник не увійшли хіба фонографічні записи інструментальної музики, що зробив О. Сластьон 1905 року від Г. Гончаренка. Можливо, їх Ф. Колесса у своєму розпорядженні і не мав, бо ніде про них навіть не згадував. У Миргороді галицький збирач транскрибував з раніше записаних О. Сластьоном валків хіба репертуар О. Баря та П. Кравченка. Ймовірно, що ті валки, на яких зазначено, що їх від Г. Гончаренка рекордував О. Сластьон [21], останній записував разом із О. Бородаєм, у розпорядженні якого вони і залишилися. Не виключено також, що Ф. Колесса скористався дещо кращими фонозаписами, які зробила Леся Українка [17, с. 539–543], зафонографувавши від Г. Гончаренка ті ж твори, що їх записав миргородський збирач.

Отож, О. Сластьон був тим саможертвним, не надто помітним на перший погляд ентузіастом, єдиним учасником двох етапів великого тематичного проекту зі звукового документування кобзарського та лірницького репертуару, який приклав максимум зусиль для його успішного завершення. Саме О. Сластьон, підтримавши Г. Хоткевича та О. Бородаю у їхній піонерській ініціативі, на практиці самотужки розпочав фонографування дум і активно долучився до роботи, коли задум підхопили і продовжили Леся Українка та Климент Квітка. Він у згарливій праці здобув для проекту велику й унікальну збірку фонографічних валиків, яка лише за приблизними підрахунками налічує понад півсотню воскових циліндрів, обійшовши своїх соратників не лише у кількості рекордованих фоноваликів, але і залучених до рекордування народних виконавців. Йому вдалося охопити репертуар одинадцяти кращих кобзарів і лірників Полтавщини та Харківщини. Дякуючи миргородському досліднику, сьогодні ми маємо змогу почути спів народних професіоналів початку ХХ століття. Він був тим невидимим стрижнем, на якому і втримався задум, тому проблематично сказати, як би врешті склався вислід проекту, якби серед його учасників не було О. Сластьона.

1. *Василенко В.* По вопросу о призрании слепых и всяких нищих / В. Василенко // Киевская старина. – 1904, июль–август (LXXXVI). – С. 131–151.

2. *Грица Софія.* Ф. М. Колесса / Софія Грица. – Київ, 1962. – 111 с.

3. *Грушевська Катерина.* Музично-етнографічна експедиція для дослідження кобзарства / Катерина Грушевська // *Грушевська Катерина.* Українські народні думи : у 2 т. – Київ, 1927. – Т. I. – С. – CLXXVII–CLXXXII.

4. *Грушевська Катерина.* Українські народні думи : у 2 т. / Катерина Грушевська. – Київ, 1927. – Т. I.

5. *Дей Олексій.* Володарка народної пісенної скарбниці / Олексій Дей // Народні пісні в записі Лесі Українки та з її співу. – Київ, 1971. – С. 23–31.

6. До уваги прихильників української музики // Рідний край. – 1908. – № 24. – С. 5–6.

7. Дума “Плач невольників” новознайдений запис М. В. Лисенка / Підгот. до друку та вст. стаття Тамари Булат // НТЕ. – 1964. – № 4. – С. 73–78.
8. *Іваненко Владимир*. К. Квитка и Н. Лисенко / Владимир Иваненко // Памяти К. Квитки : сборник статей. – Москва, 1983. – С. 36–42.
9. *Іваницький Анатолій*. Записи дум / Анатолій Іваницький // *Іваницький А.* Українська музична фольклористика. – Київ, 1997.
10. *Іваницький Анатолій*. Климент Васильович Квітка : (До 100-річчя з дня народження) / Анатолій Іваницький // Українське музикознавство. – 1980. – Вип. 15. – С. 22–41.
11. К Археологическому съезду в Харькове // Киевская старина. – 1901. – Т. LXXIII, июнь. – С. 194.
12. *Квітка Климент*. Народні співці та музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту / Климент Квітка – Київ, 1924. – (Збірник історично-філологічного відділу УАН. № 13. Праці Етнографічної комісії. Вип. 2); передрук: *Квітка Климент*. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (программа для исследования их деятельности и быта) / Климент Квітка // *Квітка Климент*. Избранные труды : В 2 т. – Москва, 1973. – Т. 2. – С. 279–325. (Посилання за останнім виданням).
13. *Квітка Климент*. Філярет Колесса / Климент Квітка // Музыка. – Київ, 1925. – № 11–12. – С. 408–417; передрук: *Квітка Климент*. Філярет Колесса / Климент Квітка // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ–ХХ століття : збірник наукових праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 34–47. (Посилання за останнім виданням).
14. *Кирдан Борис*. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан, Андрій Омельченко. – Київ, 1980. – 183 с.
15. *Колесса Філарет*. Колесса Філарет Михайлович / Філарет Колесса // *Колесса Філарет*. Історія української етнографії. – Київ, 2005. – С. 239–260.
16. *Колесса Філарет*. Леся Українка і український музичний фольклор / Філарет Колесса // Леся Українка. До 75-річчя з дня народження : збірник. – Львів, 1946. – С. 63–74.
17. *Колесса Філарет*. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. – Львів, 1910. – Серія I. – (Матеріали до української етнології ЕК НТШ. – Т. XIII); 1913. – Серія II. – (Матеріали до української етнології ЕК НТШ. Т. XIV); передрук: *Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. – Київ, 1969. – 591 с. (Посилання за останнім виданням).
18. *Колесса Філарет*. Опанас Гр. Сластьон (1855–1933) / Філарет Колесса // Діло. – 1934. – № 188, 19 липня. – С. 6; № 189, 20 липня. – С. 6; № 190, 21 липня. – С. 5; № 191, 22 липня. – С. 5–6; № 192, 23 липня. – С. 5; передрук: *Колесса Філарет*. Опанас Гр. Сластьон (1855–1933) / Філарет Колесса // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ–ХХ століття : збірник наукових праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 364–374).
19. *Колесса Філарет*. Справозданє з етнографічної екскурсії / Філарет Колесса // Хроніка НТШ. – 1908. – № 36. – Вип. 4. – С. 29–31.
20. *Луканюк Богдан*. Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей / Богдан Луканюк // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Рівне, 2003. – Вип. IV. – С. 19–45.
21. Магнітофонні копії колекції валиків ІМФЕ (Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ, Ф. 14–10/1169) // Архів ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка.
22. Подоріж етнографа-музики // Рідний край. – 1908. – № 24. – С. 12.

23. *Правдюк Олександр*. Збирання та вивчення творчості кобзарів і лірників / Правдюк Олександр // *Олександр Правдюк*. Українська музична фольклористика. – Київ, 1978. – С. 164–168.
24. *Пчілка Олена*. Відродження кобзи / Олена Пчілка // *Рідний край*. – Полтава, 1907. – № 11. – С. 8–9.
25. *Сластіон Опанас*. Записування дум на фонографі / Опанас Сластіон // *Рідний край*. – 1909. – № 22. – С. 8–9; № 23. – С. 7–10; № 24. – С. 6–8.
26. *Сластіон Опанас*. Кобзарі / Опанас Сластіон // *Рідний край*. – 1909. – № 43.
27. *Сластьон Опанас*. Мартинович : Спогади / Опанас Сластьон. – Харків: Рух, 1931. – 173 с. + ілюстр.
28. *Сластіон Опанас*. Мелодії Українських дум і їх записування / Опанас Сластіон // *Рідний Край*. – 1908. – № 35. – С. 4–6; № 36. – С. 6–8; № 38. – С. 7; № 41. – С. 5–7.
29. *Сластіон Опанас*. Микола Віталійович Лисенко: Спогади / Опанас Сластіон // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – Київ, 1968. – С. 249–276.
30. *Сластьон Опанас*. Портрети українських кобзарів / Опанас Сластьон / Вст. ст., примітки і коментарі Ю. Турченка. – Київ, 1961.
31. *Сластіонов Афанасій*. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы / Афанасий Сластіонов // *Киевская старина*. – 1902. – Т. LXXVII, май. – С. 303–331.
32. *Справозданє за місяці: вересень–грудень*. Засідання етнографічної комісії // *Хроніка*. – 1911. – Ч. 48. – С. 18–19.
33. *Сторожук Ася*. Климент Квітка (людина – педагог – вчений) / Ася Сторожук. – Київ, 1998. – 100 с.
34. *Тиховский Павел*. Кобзари Харьковской губернии. Кобзар Гнат Гончаренко / Павел Тиховский // *Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда* / Под редакцией Егора Редина. – Харьков, 1902. – Т. II. – Ч. II. – С. 135–138. (Сборник Харьковского историческо-филологического общества. – Т. 13).
35. *Українка Леся*. Листи / Леся Українка // *Українка Леся*. Твори : у 12 т. – Київ, 1979. – Т. 12.
36. *Українка Леся*. Купала на Волині / Леся Українка // *Жите і слово*. – Львів, 1894. – Книга III. – С. 454–451; передрук: *Українка Леся*. Купала на Волині / Леся Українка // *Українка Леся*. Твори : у 12 т. – Київ, 1979. – Т. 9. – С. 9–29. (Посилання за останнім виданням).
37. *Фотинский Орест*. Волинь на XI археологическом съезде в Киеве : Отчет о выставке древностей волинских и рефератах, читанных на съезде и имеющих отношение к прошлому Волини / Орест Фотинский // *Волинские епархиальные ведомости*. – 1899. – № 33. – Ч. неоф. – С. 916–918.
38. *Хай Михайло*. Історія української етноорганологічної думки та її творці на зламах XIX–XX ст. / Михайло Хай // *Хай Михайло*. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – Київ; Дрогобич, 2007. – С. 32–85.
39. *Ханко Віталій*. Опанас Сластьон і наш музичний епос / Віталій Ханко // *Родовід*. – 1993. – Ч. 6. – С. 44–54.
40. *Хоткевич Гнат*. Вспоминання о моих встречах со слепыми / Гнат Хоткевич // *Хоткевич Гнат*. Твори : у 2 т. – Київ, 1966. – Т. 1. – С. 455–518.
41. *Штундер Зеновія*. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : у 2 т. / Зеновія Штундер. – Львів, 2005. – Т. 1. – 636 с.
42. *Шуст Ярослав*. Ф. М. Колесса / Ярослав Шуст. – Київ, 1955. – 60 с.
43. *Яросевич Любомира*. Леся Українка і музика / Любомира Ярославич. – Київ, 1978. – 124 с.

OPANAS SLASTION IN THE HISTORY OF PHONOGRAPHING KOBZAR-LYRISTIC TRADITIONS

Iryna DOVHALYUK

*Filaret Kolessa Ukrainian Folkloristics Department,
The Ivan Franko National University in Lviv,
Universytetska str., 1/345, 79602 Lviv, Ukraine,
tel.: (+38032) 239 47 20, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com*

The article reviews phonographical-research activity of one of the most active and successful participants of Ukrainian intellectual action in the beginning of XX century, recording of traditional repertoire of kobzars and lyrists, painter, sculptor, ethnographer, art critic, kobzar critic, performer Opanas Slastion. Exactly he started in 1903 phonographing of kobzars reciting on the wax cylinders, in 1908–1910 continues that action, being one of the organizers of the project of sound recording and publishing of dymy, and collector, and informant.

Key words: Opanas Slastion, Filaret Kolessa, Lesya Ukrayinka, Klyment Kvitka, kobzar-lyristic tradition, thematic project, phonographing of the dymy, phonographical cylinders.

ОПАНАС СЛАСТИОН В ИСТОРИИ ФОНОГРАФИРОВАНИЯ КОБЗАРСКО-ЛИРНИЦКОЙ ТРАДИЦИИ

Ірина ДОВГАЛЮК

*Кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
ул. Университетская, 1/345, 79602 Львов, Украина,
тел.: (+38032) 293 47 20, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com*

Стаття розглядає фонографічно-дослідницьку діяльність одного з самих активних і самих результативних учасників акції української інтелігенції початку ХХ століття з запису традиційного репертуара кобзарів і лірників, художника, скульптора, етнографа, искусствоведа, кобзароведа, виконавця дум – Опанаса Сластіона. Іменно він, почав в 1903 році фонографувати кобзарські рецитатії на фонографічні валики, в 1908–1910 роках продовжив це діло, будучи одночасно і одним з організаторів проєкту звукового документування і публікації мелодій дум, і збирачем, і інформантом.

Ключевые слова: Опанас Сластіон, Філарет Колесса, Леся Українка, Климент Квитка, кобзарсько-лірницька традиція, тематичний проєкт, фонографування дум, фонографічні валики.

Стаття надійшла до редколегії 25.03.2010
Прийнята до друку 23.09.2010