



Кость Черемський

ПОВЕРНЕННЯ ТРАДИЦІЙ



Кость Черемський

ПОВЕРНЕННЯ ТРАДИЦІЇ

З історії нищення
кобзарства

Катерина
на
зачеку
зачеку
на неї
сиди,
чуде мисли



не мисли
Кость

Черемський
20.07.99
у Києві

Центр Леся Курбаса
Харків - 1999

Кость Черемський

ПОВЕРНЕННЯ ТРАДИЦІЇ. З історії нищення кобзарства.
Харків, 1999 р. 288 стор., 124 ілюстр.

Наукове видання.

Перша наукова розвідка про нищення і спотворення характерного й невід'ємного складника традиційної української культури – кобзарства і бандурництва, про перспективи відродження автентичного кобзарського виконавства. На основі фондів матеріалів державних архівів, музеїв, історико-літературних видань, періодики, результатів етнологічних експедицій, свідчень очевидців подається аналіз цього малодослідженого явища, його еволюції і причин занепаду, наводяться статистичні відомості про народних співців і характерні репресивні заходи щодо них.

В окремому розділі „Кобзарська катедра” зібрано матеріали, присвячені концептуальним засадам автентичного виконавства та кобзарського інструментарію, практичні нотатки до початкових кобзарських студій, документи, спогади і поетичні твори про трагедію кобзарства.

Для викладачів і студентів навчальних закладів, народних інструменталістів, дослідників, мистецтво-, літературо- і джерелознавців, етнологів, істориків.

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського, науково-методичної ради Харківського літературного музею і наукової ради Асоціації захисту історичного середовища.

Рецензенти:

Ольга Муромцева, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства Харківського державного педагогічного університету імені Гр. Сковороди.

Неоніла Очеретовська, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри української культури Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського.

Іван Цехмістро, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри теорії культури і філософії науки Харківського державного університету.

ISBN 5-7707-8347-8

© Кость Черемський

*Світлій пам'яті Георгія Кириловича Ткаченка і
Анатолія Захаровича Парфинека присвячується*



Г. К. Ткаченко (1898 – 1993). Світлина Б. Желінського.



А. З. Парфинеко (1914 – 1992). Світлина А. Комми.

Редакційна колегія:

Анатолій Перерва, Олексій Марченко, Петро Черемський, Ольга Різниченко,
Віктор Бойко, Леонід Тома, Микола Козак, Микола Будник, Володимир Кушпет,
Микола Товкайло, Ігор Сокорчук, Роман Черемський, Валерій Бончар.

Науковий редактор
Лариса Новикова

Літературний редактор
Валерій Дяченко

Видання здійснили:

державно-громадський фонд національно-культурних ініціатив
імені Гната Хоткевича, Харківський літературний музей і
Харківський інститут мистецтв імені І. Котляревського за
фінансової підтримки Фонду імені Григорія Китаєвого,
п. Галина Хоткевич і п. Миколи Дейчаківського.

Автор висловлює подяку директорів Харківського літературного музею
п. Ірині Шумиліній, п. Галині Хоткевич, подвижникам Київського
Кобзарського Цеху, очолюваного п. Миколою Будником,
п. Володимиром Кушпету, п. Лесі Ковальській, Олександрові Валковому
і всім друзям зі Спілки Української Молоді Харківщини за допомогу в
пошукових дослідженнях; проректорів Харківського інституту мистецтв
професору Борису Михеєву за слушні зауваження при підготовці рукопи-
су до друку. п. Миколі Дейчаківському за дієву підтримку цього видання.

Умовні скорочення:

ХДОА - Харківський державний обласний архів.
ЦДА ВОВ - Центральний державний архів вищих органів влади.
ДІА у Львові - Державний історичний архів у Львові.
ІМФЕ - рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклору та
етнології ім. М. Рильського АН України.
ЦДА ГОУ - Центральний державний архів громадських об'єднань України.
Фонди ХЛМ - Фонди Харківського літературного музею.
ДАСО - Державний архів Сумської області.
Фонди УСБУ - архівні фонди Управління Служби безпеки України.
АА - архів автора.
К.Ч. - Кость Черемський.

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Скажи, що пророчі співці -
Махлярі й горлаї ярмаркові,
Скажи, що козацький співець
Кумедний тепер скоморох.

Микола Бажан, „Сліпці“

Чи не влучно висловлено у винесених до епіграфу рядках відомого радянського класика, що вважається українським, те штучно скульптивоване сприйняття кобзарства, що породило своєрідне, часом приховуване ставлення до народних співців? Хіба не є реальністю дивна й гірка правда, що звуки бандури по-справжньому хвилюють і зворушують сьогодні, здається, вже небагатьох, викликаючи у деякого поблажливу посмішку, а, бува, й навіть відверту зневагу? Тепер, на жаль, і „найсвідоміші“ подекуди уявляють бандуру переважно як невід'ємну „приналежність“, доповнення до театральних вусів, оселедця, шароварів тощо? І навряд чи є щирість у рясному кон'юнктурному словоблудді на „кобзарську тему“, що приховує фактичну байдужість до неї внаслідок украй поверхового розуміння сутності кобзарства як явища.

Через це стрижнем пропонованої розвідки є пошук відповідей на питання:

- чому в „оновленому“ ХХ сторіччі кобзарська культура опинилася на межі якщо не повного знищення, то виродження, а віками кристалізована автентична співоцька традиція (на відміну від культивованої підробної, невластивої українству) ставала поступово відчуженою від загалу?

- де коріння псевдонаукового, безвідповідального ставлення до кобзарства і традиційних народних інструментів?

- у чому причини фактичного небажання переважної більшості вишколених радянською системою фахівців підняти традицію автентичного виконавства до рівня академії й готувати необхідні для цього кадри?

Надаючи значної уваги документальному обґрунтуванню фізичних репресій та розправ над народними співцями, не можна обминати й інші чинники, що впродовж

десятиріч і дотепер підступно, „тихою сапою“ руйнують залишки давньої кобзарської традиції, профануючи її й дезорієнтуючи громадськість.

Читаць відчує також певні сумніви щодо об'єктивності усталеного стереотипу уявлень про репресивний процес лише як про дії таких собі абстрактних „більшовиків“, „енкаведистів“, „катів-комуністів“ тощо. Сумніви - небезпідставні, бо, згідно з фактами, українські святині нищено саме тими ж руками, що мусили їх плекати і охороняти. У цьому й полягає феномен вдало використовуваної владою *самодезорієнтації* української громадськості і скерування українства в річище тотально неусвідомленого загальнонаціонального *саморуїнування*. Розвідка розкриває вироблену режимом систему „вервичних“ дій, що разом із фізичним тиском становила певний комплекс засобів цілеспрямованого фальшування змісту і форм національної культури, методичного її нищення.

Для уникнення плутанини й чіткого окреслення вузлових аспектів „кобзарської теми“ потрібно кілька зауваг. Насамперед визначимося у поняттях: „кобзарство“ і „бандурництво“, що історично становили два паралельні напрямки української культури. До цього спонукає хибність виробленого у 20-30-ті роки й досьогодні усталеного стереотипу послідовно неглибокого, а то й збоченого розуміння кобзарства і кобзарського мистецтва.

У поняття „кобзарство“ зазвичай вкладається не лише звужено фольклористичний, музикознавчий, а й гіперідеалізовано патріотичний зміст. Некоректність визначення кобзарства тільки як „мистецтва гри на бандурі“ і сприйняття народних співців виключно як етнографічної „тубільної екзотичності“ чи, навпаки, як патетичних „будителів народнього духу“ стає очевидною при уважному вивченні літературних і фольклорних джерел. Поняття „кобзарство“ сприймається багато ширше і, насамперед, як окреме явище традиційної народної культури, комплекс сталих філософсько-світоглядних, мистецьких і раціонально-практичних надбань, що реалізовувалися у характерному трибі життя співців. Відгороджені від мирського світу своїм фізичним станом (зокрема, незрячістю) і найнижчим із суспільних щаблів - положенням жебраків,

співці витворили культуру, глибину й значимість якої досі важко досягнути. Генеза і особливості кобзарської культури (зокрема, в етіологічному аспекті) у порівнянні з подібними культурами народів Азії та Європи є предметом окремого дослідження. У розвідці ж заторкнuto лише питання щодо *суспільної ролі* народних співців, їх долі, перспектив відтворення й належного місця автентичного виконавства в сучасному мистецтві.

Маючи християнську духовну основу, що певною мірою допускала тонке органічне поєднання з давньоязичницьким культурним надбанням, кобзарство (поряд із Церквою) було потужним джерелом моральної наснаги і користувалось особливим авторитетом насамперед серед сільських верств. Завдяки цьому і ревному оберіганню консервативності близьких людям традицій, кобзарство поступово набуло ролі своєрідного чинника внутрішньої протидії владній системі щодо швидкого впровадження у суспільстві нових ідеологічних орієнтирів, моральних цінностей, способу мислення.

Історично усталений вплив народних співців на українське суспільство, звичайно, був не „лобовим“, але відчутним. Його унікальність і дієвість закладено у м'якому, ненав'язливому коригуванні системи духово-моральної саморегуляції національного організму, що, врешті-решт, стимулювало імунний спротив нації зовнішнім руйнівним чинникам. Ураховуючи досвід попередніх режимів, більшовицька влада швидко відчула цю загрозу. Тому, поєднавши практичні нароби царських поліцейних органів із більш підступними новітніми засобами, вона вже з перших днів перевороту провадила жорстоку боротьбу з кобзарством. Утім, довготривалість цієї „заплічної роботи“ свідчить не про слабкість застосовуваних репресивних заходів, а про живучість і силу співоцької традиції.

Під поняттям „бандурництво“ розуміється один із різновидів народного світського музикування, децю еволюційно змінена форма якого збереглася досьогодні. На відміну від кобзарства, бандурництво, залишаючись лише мистецтвом співогри, не зобов'язувало до сприйняття філософсько-світоглядного комплексу, притаманного кобзарсько-лірницькому стану, й існувало (в аматорській чи

професійній формі) паралельно, але завжди окремо. Характерним є загальне розповсюдження кобзи і бандури серед різних верств українського суспільства першої половини XVIII сторіччя. Незважаючи на те, що ці інструменти широко використовувалися для задоволення мистецького попиту селян, міщан, козаків, вищих верств, нікому з „мирських amatorів“ й на думку не спадало називатися кобзарями чи ототожнювати себе з ними. Причину цього, очевидно, слід шукати не стільки у суто зовнішніх відмінностях (каліцтво, жебрацтво), скільки (глибше) - у різниці світосприйняття світського бандуриста і незрячого кобзаря.

Та з легкої руки „подвижників“ національної справи розпочатий на хвилі самоусвідомлення і самоствердження української громадськості кінця XIX - початку XX ст. процес відродження бандурництва починає чомусь ототожнюватися з „розвитком“ традиційного кобзарства. Цю плутанину, як ми побачимо далі, вдало використала новопостала радянська система, і за порівняно короткий час у громадській opinii були збаналізовані й вихолощені поняття кобзарства, кобзарських інструментів і власне народних співців.

Зважаючи на зазначене, головну увагу в книзі приділено докладному аналізу історичних матеріалів, пов'язаних із „бандурницькою справою“ у радянський час, з метою висвітлення невідомих і взаємозгодження маловідомих для широкого загалу фактів, з'ясування мимовільних і закономірних тенденцій в еволюції досліджуваного явища, встановлення причин, справжніх виконавців і реального масштабу злочинів, скоєних щодо народних співців.

Автор переконаний, що, незважаючи на закономірно-упереджену реакцію, яку може викликати розвідка у декого з т. зв. „професійних українців“, запорукою відродження автентичної (а не ерзацної) української культури є позбавлені стереотипної міфологізації та хибних устійнень ретельні дослідження і ґрунтовний аналіз унікального феномену кобзарства.

Зорієнтованість на пропаганду традиційного кобзарського мистецтва дозволить зберегти для нащадків одне з найживотворніших джерел духовної наснаги, неоціненний скарб нашого народу.

„... т. Ревуцький помиляється, як і всі ті, хто чи з радости, чи без радости ховали українське кобзарство от уже мало не двісті літ...“

Гнат Хоткевич (ДІА України у Львові.. Ф. 688, од. зб. 191. - С. 100).

Статистичні відомості про народних співців

Вивченню динаміки кількісного складу традиційних народних співців, на жаль, не приділялося належної уваги ані за царизму, ані поготів після 1917 р. Загальнопоширена думка початку століття про вимирання кобзарства¹ і твердження 30-х років про його „буйний розквіт“² (хоча факти свідчать про інше) є яскравим тому підтвердженням. Тож аналізуючи різні статистичні дані щодо кількості народних співців від початку століття до кінця 30-х років, мусимо не припускати принаймні помилок попередніх дослідників. Найголовніші з них - тенденційність і упередженість методології вивчення кобзарства.

Так, свого часу великої шкоди завдала ретельно культивована думка про необхідність виділення з-поміж усього традиційно-співоцького стану (основу якого складали кобзарі, лірники і стихівничі*) лише „істинних будителів народнього духу“ - кобзарів, водночас „соромливо“ замовчувалися інші співці³. Трохи згодом, уже в 20-х роках завдяки штучній плутанині у літературі (не лише в публіцистичній, але й почасти в науковій) різниця у визначенні народного співця і сценічного бандуриста стирається⁴. А від початку 30-х років і досі кобзарем називають уже кожного, хто тримає в руках бандуру⁵. Надалі намагатимемося уникати подібних помилок, наводячи більш об'єктивно виважені свідчення й факти.

З кінця XIX ст. на сторінках вітчизняних та іноземних часописів починають з'являтися статті про „вимирання кобзарства“. Авторитетне авторство (від М. Лисенка до Олени Пчілки) та емоційний характер публікацій дуже скоро спричинили посилення інтересу наукових і мистецьких кіл до незрячих співців, на яких досі звертати увагу було „непрестижно“⁶. Особливо сенсаційно-популярною „кобзарська тематика“ стала після XII Археологічного з'їзду

(1902 р.), значну частину якого було присвячено саме традиційному співцтву. Головний організатор і натхненник „кобзарської частини“ з'їзду Гнат Хоткевич продемонстрував громадськості живих автентичних співців і надав можливість порівняти різні форми справжнього кобзарського співу. Тим самим підняту проблему з ряду виключно ретроспективних і екзотичних було наближено до рівня сучасного переосмислення перспектив кобзарського мистецтва.

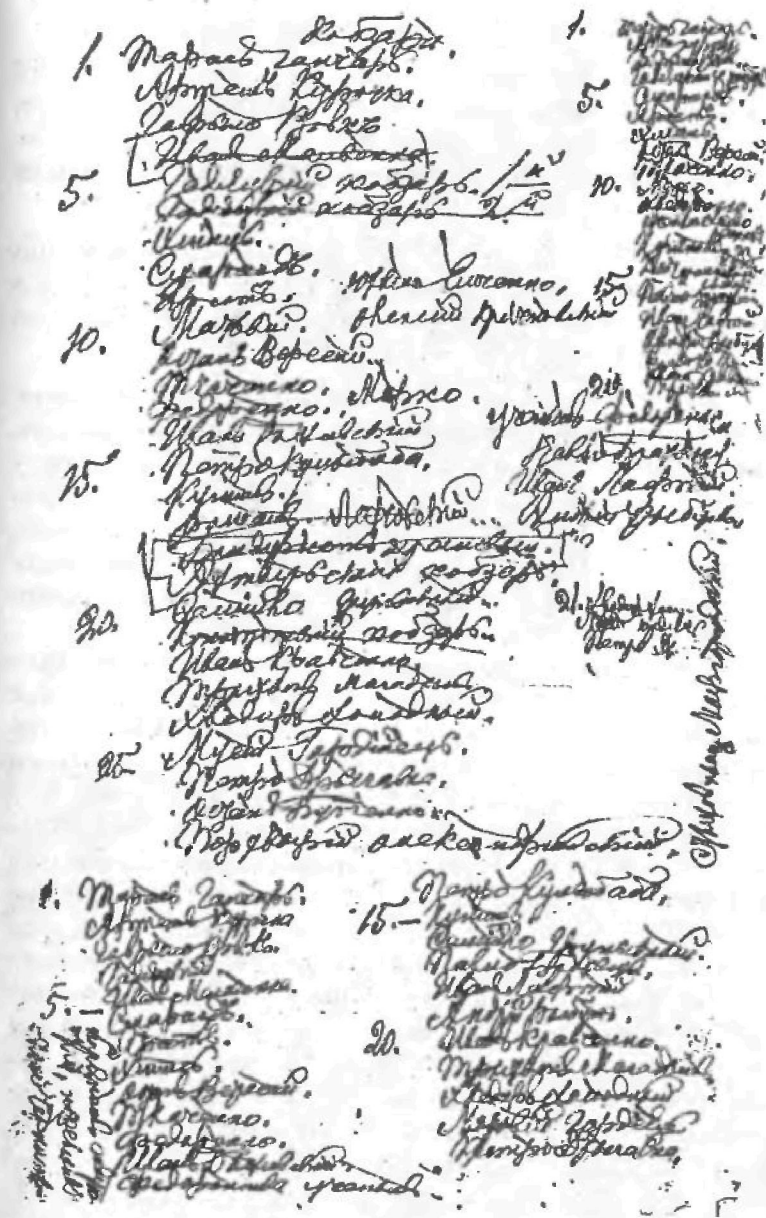
Після XII Археологічного з'їзду багате українських етнографів, музикознавців та митців з ентузіазмом почали вивчати схований до того від науки світ українського традиційного співцтва. Закономірним наслідком стають дослідження, що рішуче заперечували факт вимирання кобзарства наявністю ще досить значної на той час кількості виявлених співців. Байдуже, що часом подібні матеріали спиралися не на власні польові спостереження, а на зведення офіційних установ та статистичних комітетів. Неважливо й те, що іноді вони носили ознаки певної патріотичної кон'юнктури - адже на деякий час тема народного співцтва стає модною. Важить сам факт утвердження „кобзарської теми“ серед об'єктів наукових досліджень українських і закордонних науковців. Подаємо найцікавіші зі свідчень того часу, що торкаються статистичних відомостей про співців.

МИКОЛА СПЕРАНСЬКИЙ на початку століття нараховував, переважно в Чернігівській, Полтавській та Харківській губерніях до 150 кобзарів і лірників⁷.

ВАСИЛЬ ДОМАНИЦЬКИЙ, аналізуючи зведення Київського статистичного комітету, подав відомості про виявлених на Київщині 289 лірників і кобзарів⁸.

МИКОЛА СУМЦОВ свідчив про мешкання на Полтавщині - 76, на Харківщині - 32, Чернігівщині - 25 народних співців (переважно бандуристів)⁹.

ГНАТ ХОТКЕВИЧ, виступаючи на XII Археологічному з'їзді у Харкові, заперечив тезу про вимирання кобзарства, подавши такі свідчення: „У Харківському, Богодухівському і трохи Ахтирському повітах живуть зараз 28 бандуристів і 37 лірників.., в Сосницькому повіті - 6 кобзарів і 21 лірник,



Списки народних співців

Фрагмент рукопису П. Мартинюка. МФЕ. Ф. 11-4, од. зб. 1013. - С. 1-5.

в Миргородському повіті - 9 кобзарів і 15 лірників^{10***}.

ОПАНАС СЛАСТЬОН, рецензуючи дані Полтавського губернського статистичного комітету, який подав відомості про 6 бандуристів і 24 лірників, доводив, що на Полтавщині кількість кобзарів та лірників принаймні у 20-30 разів більша від зазначеної, тобто становить 600-900 осіб¹¹.

ПОРФИРІЙ МАРТИНОВИЧ свідчив, що наприкінці 80-х років XIX ст. на Полтавщині налічувалося 337 кобзарів та лірників. На його думку, по всій Україні в ті часи було не менше 3000 співців¹².

Ураховуючи свідчення М. Білозерського, М. Привалова, А. Малинки, Є. Криста, К. Квітки та інших дослідників, можна сміливо стверджувати, що на початку століття, у передреволюційний час кількість народних співців була досить помітною і обчислювалася кількостями особами¹³. (Сюди не рахуємо аматорів-бандуристів, які на хвилі національного піднесення почали з'являтися в колах української інтелігенції).

Революція і громадянська війна відкинули було справу вивчення традиційного українського співотства. Але вже 1921 року при Академії Наук УСРР утворюється Етнографічна комісія, значну частину роботи якої зусиллями фольклористів К. Квітки та М. Грінченка було скеровано в русло вивчення побуту і репертуару кобзарства. Неабиякою заслугою створеної комісії стає, нарешті, фаховий рівень і системність у підході до поставленої теми. Проте власне обліку народних співців, на жаль, уваги майже не приділялося****. Тому для конкретної оцінки чисельності співців у 20-х роках, окрім наукових записок фольклористів, необхідно звернутися й до інших джерел: публіцистичних матеріалів, зведень органів НКВС, свідчень очевидців. Наголосимо, що значна частина публікацій зазначеного періоду (як наукового, так і публіцистичного характеру) вказує на процес явного поступового скорочення кількості співців. Одні автори вбачають причину цього у шалених гоніннях на кобзарів з боку влади¹⁴, інші - у зміні традиційних умов їх існування¹⁵. Але за підсумком результатів досліджень та свідчень, неспростовним лишається твердження, що на кінець 20-х років кобзарство не тільки продовжу-



Порфирій Мартинович

Світлина 1927 р. з фондів Красноградського краєзнавчого музею.



Харківські традиційні співці (Лірник Іван Зозуля, Петро Древиченко, Іван Кучугура-Кучеренка, учень Кучугури-Кучеренка Павло Гайченко). З листівки 1915 р.

вало існувати, але й надалі залишалося невід'ємним органічним компонентом повсякденного життя української спільноти. Про це свідчать також відомості, зібрані з різних областей України.

ХАРКІВСЬКА ОБЛАСТЬ. Очолюючи у 1929-31 роках короткотривалі експедиції на Слобідщині (у межах програми Кабінету Етнографії при Академії Наук УСРР), фольклорист В. Харків по кількох районах переважно Харківської області зафіксував 15 кобзарів і 11 лірників¹⁶. У фольклорних записах Ф. Дніпровського за 1928 рік знаходило згадки про мешкання на Харківщині 6-7 кобзарів і 25 лірників¹⁷. Свідчення відомого красеннавця та фольклориста Краснокутщини П. Г. Жадана говорять нам про мешкання там наприкінці 20-х років не менше 10 кобзарів і лірників¹⁸.

ПОЛТАВСЬКА ОБЛАСТЬ. Записи П. Мартиновича 20-х років указують нам на наявність у Костянтиноградському***** і навколишніх районах понад 15 співців¹⁹. Кобзар А. Парфинець подав свідчення про 12 співців з Лубенщини та Миргородщини²⁰. Відомий пост, художник і бандурист М. Сарма-Соколовський знав у 20-ті роки близько 20 кобзарів та лірників із Полтавщини²¹.

ДНІПРОПЕТРОВСЬКА ОБЛАСТЬ. За повідомленням поста-політв'язня М. Самійленка²² та кобзаря А. Парфинець²³, кобзарів, лірників і стихівничих можна було вільно спостерігати ще наприкінці 20-х років по всіх базарах Катеринослава (Дніпропетровська), а в ярмаркові дні співці часто збиралися гуртами по 10-15 чоловік. Підтвердженням цього є звітні протоколи НКВС про виконання циркуляру 604 від 24. 01. 1925 року „О проведенні учета нищенствующих“. Так, під час однієї масової акції катеринославською міліцією у березні 1925 року було затримано 21 незрячого співця²⁴.

ЧЕРНІГІВСЬКА ОБЛАСТЬ. Фольклорист Борис Луговський, очолюючи польові дослідження (у межах програми Кабінету етнографії), протягом 1924-1926-х років реєстрував на кожному традиційному ярмарковому співецькому зборі у м. Чернігові до 40 осіб²⁵.

СУМСЬКА ОБЛАСТЬ. Красеннавець із Конотопу І. Лисий свідчив про мешкання на Конотопщині у 20-ті роки не менше 10 кобзарів та лірників²⁶. Колишній працівник міліції І. Битюнін згадував про 14 сліпих лірників із Сумщини, яких йому довелося „опікувати“ весною 1927 року²⁷. У настановах Сумського окружного відділу ДПУ правлінню Сумокміліції зазначалося про різке збільшення у 1926 році кількості затриманих органами правопорядку кобзарів, які під супровід музичних інструментів „распевают контрреволюционные песни“²⁸.

ЧЕРКАСЬКА ОБЛАСТЬ. Від кобзаря М. Будника дізнаємося про діяльність у 20-х - на поч. 30-х років у с. Горюдецькому, що на Черкащині, лірницького цеху, який об'єднував понад 20 співців (переважно з найближчих околиць)²⁹. Бандурист О. Чуприна знав на Черкащині близько 10 кобзарів³⁰.

КИЇВСЬКА ОБЛАСТЬ. Федір Бахтинський у публіцистичному дослідженні „Київські вуличні співці“³¹ описує кількох кобзарів та лірників, яких наприкінці 20-х років можна було побачити у Києві. У славнозвісному етнографічному концерті, організованому Київською філією Музичного т-ва ім. Леонтовича 9 листопада 1926 року, окрім інших народних музик узяло участь двоє кобзарів і чотири лірники³². У збірці матеріалів про кобзарів та лірників Гнат Хоткевич зафіксував 7 лірників і 2-х кобзарів, яких улітку 1926 року можна було зустріти на вулицях Києва³³. Там же він навів згадку про існування на Київщині у 1923 році діючого лірницького цеху³⁴.

ДОНЕЦЬКА ОБЛАСТЬ. У тогочасній пресі знаходимо свідчення про „мандруючих Донбасом“ сліпих кобзарів, що вели „контрреволюційну агітацію, спрямовану на зрив соціалістичного будівництва на шахтах“³⁵.

На ВОЛИНІ лише в околицях Звягля лірник Костюк 1925 року налічив трьох мандрівних співців³⁶.

Не можна обминути і факту існування у м. Кам'янець-Подільському аж до кінця 30-х років справжньої фахової лірницької школи, що готувала професійних лірників.

ків з-поміж незрячих учнів³⁷.

Прямим підтвердженням наявності ще значної кількості традиційних народних співців наприкінці 20-х років є також число учасників, запрошених на Кобзарський з'їзд, ініціативу скликання і проведення якого у 1925 році взяла на себе Перша художня капеля бандуристів (м. Київ)³⁸. Як зазначалося в одному з протоколів комісії щодо підготовки Кобзарського з'їзду від 12.12.1927 р., орієнтовна кількість очікуваних учасників становила близько 200 осіб³⁹ *****.

Дослідження фольклористів 30-х років не дають чітких статистичних свідчень про кількість кобзарів та лірників. Загалом же „кобзарська тема“ цього періоду в пресі й у поодиноких дослідженнях розглядається надто тенденційно й однобоко⁴⁰. Лише наприкінці 1938 року в межах підготовки до т. зв. „Першої республіканської наради кобзарів та лірників“ Інститутом українського фольклору Академії Наук УСРР проводиться збір інформації про кількість народних співців. На початок 1939 року виявлено близько 50 „народних виконавців“, серед яких, окрім традиційних співців, чільне місце посідали і зрячі аматори⁴¹. У Першій всеукраїнській нараді кобзарів та лірників змогли взяти участь разом з аматорами лише 37 осіб⁴².

Порівнюючи статистичні дані початку століття, 20-х і кінця 30-х років, не можна не помітити занадто різкого зменшення кількісного складу співоцького стану. Очевидним постає факт, що за 30-35 років мимовільно, без зовнішнього тиску такою мірою кобзарство скоротитися не могло. Про чинники, що призвели до цієї трагедії, йдеться у наступних розділах.

ПРИМІТКИ:

* Стихівничі - народні виконавці традиційного кобзарсько-лірницького репертуару без інструментального супроводу.

** Поняття „кобзарство“ тут охоплює увесь стан традиційного народного співоцтва, куді належали кобзарі, лірники і стихівничі.

*** У своїх рукописних матеріалах про кобзарів і лірників Плат Хоткевич присвячує окремий розділ питанню „вимиранню кобзарства“, зокрема у післяреволюційний час. Критикуючи композитора Дмитра Ревуцького за його упереджені погляди щодо приреченості традиційного співоцтва на сучасному етапі, Г. Хоткевич зазначає: „т. Ревуцький помиляється, як і всі ті, хто чи з радости, чи без радости ховали українське кобзарство от уже мало не двісті літ...“ Коріння подібних висновків Хоткевич убачає в недостатній обізнаності авторів із „предметом справи“ (Див.: ДІА України у Львові. Ф. 688, од. зб. 191. - С. 100-101, С. 268 - 269). На доказ

у відповідних розділах своєї роботи він наводить довідкові матеріали про традиційних співців, значна частина з яких іще жила після революції (Див.: ДІА України у Львові. Ф. 688, од. зб. 191. Г. Хоткевич, „Матеріали про лірників“; ДІА України у Львові. Ф. 688, од. зб. 192. Г. Хоткевич, „Матеріали про кобзарів і бандуристів“).

**** Цікавий факт. За ініціативою К. Квітки 1924 року Кабінетом Етнографії готувалася спеціальна програма дослідження кобзарського побуту і репертуару. Започатковано також збір інформації про традиційних співців усіх регіонів України. Та незважаючи на докладні зусилля, Кабінет отримав відповідь лише від одного кореспондента (Див.: Квітка К. Избранные труды в 2-х томах. - М.: 1973. - т. 2. - С. 280-286). На думку самого К. Квітки, невдача була зумовлена недостатньо сумлінною організацією заходу, але це пояснення навряд чи переконливе.

***** У 20-ті роки м. Костянтинівград (Красноград) належав до Полтавської області.

***** Більш докладно про з'їзд кобзарів див. далі у відповідному розділі.

ДЖЕРЕЛА

1. Русов О. А. Остал Вересай один из последних кобзарей малорусских. // Кобзарь Остап Вересай, его музыка и исполняемые им народные песни. - К.: Универ. тип., 1874. Також див.: Записки Юго-Западного отдела русского географического общества за 1873 г. - К.: 1874. - т. I. - С. 314-315; Метлинский А. Народные южно-русские песни, 1854. За дослідженням Ф. Лаврова (Лавров Ф. Кобзарі. - К.: Мистецтво, 1980 - С. 42), окрім А. Метлинького та О. Русова подібної точки зору трималися М. Цертелєв, Олена Пчілка, М. Лисенко, В. Горленко та інші відомі діячі української культури.
2. Для прикладу див.: Полотай М. Мистецтво кобзарів Радянської України. // Радянська музика. - 1940. - № 6. - С. 28-29.
3. Див.: Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. 1993, № 6. - С. 20.
4. Для прикладу див.: „Музика-масам“. № 10-11 за 1928 рік.
5. Для прикладу див.: Хай М. Яким же шляхом? // Культура і життя. - 1990. - № 39. - С. 6.
6. Василенко В. По вопросу о презрении слепых и всяких нищих: Доклад для заседания Полтавской ученой архивной Комиссии 6 марта 1904 года. - Полтава, 1904.
7. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. - К.: 1904. - С. 4.
8. Доманицкий В. Кобзарі и лирники Киевской губернии. - К.: 1903. - С. 15.
9. Сумцов М. Малюнки з життя українського народного слова. - Харків: Печатне діло, 1910. - С. 38.
10. Хоткевич Г. Децко про бандуристів та лірників. // Літературно-науковий вісник. - Львів, 1903. - січень. - С. 17.
11. Сластий А. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы. // К. Старина. - 1902. - т. XXVII- май. - С. 315.
12. ІМФЕ. Ф. 8-4, од. зб. 310. - С. 13; ІМФЕ. Ф. 11-4, од. зб. 1013. - С. 1-5, записи П. Мартиновича.
13. Для прикладу див.: Білозерський М. Список кобзарей, бандуристов, лирников. // Метлинский А. Народные южно-русские песни. - 1954; Писів А. Матеріали до антропології України. // Етн. Вісник. - 1927. - кн. 5. - С. 90; Анонім. З приводу „Народных южно-русских песен А. Метлинского“. // Отечественные записки. - 1855. - т. XCVIII. - отд. IV. - С. 27-30; Сумцов М. Изучение кобзарства. // Южный край (Харків). - № 8414, також див. передрук у К. Старовині, - 1904. - т. X - С. 481; ІМФЕ. Ф. 3-6, од. зб. 376. - С. 1-108. Білозерський М. О кобзарях... и список кобзарей; Крист Е. Кобзарі и лирники Харьковской губернии. // Труды Харьковского предварительного к-та по устройству XII Археологического съезда. - 1902. - т. II, ч. 1. - С. 121-133; Тиховский П. Кобзарі Харьковской губернии, там само. - С. 135-138; Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губерний, там

- само. - С. 217-226; Боржковский В. Лирники. // Киевская старина. - 1889. - т. XI. - С. 661-704; Малинка А. Кобзарі и лирники...// Земский сборник Черниговской губернии. - 1903. - № 4. - С. 65-68, та інші.
14. Ємець В. Кобза та кобзарі. - Берлін, 1923. - С. 82-84 та С. 96-99.
 15. Квітка К. Професійні народні співці й музиканти на Україні. Програма для дослідів їх діяльності й побуту (1924 р.), див. за виданням: Квітка К. Избранные труды в 2-х томах. - М.: 1973. - т. 2. - С. 280; Бахтинський Ф. Київські вуличні співці. // Музика. - 1927. - № 3. - С. 40-43; NEVERMORE. З рук жебрака на послугу радянській культурі. // Музика. - 1927. - № 4. - С. 27-31 та інші.
 16. ІМФЕ. Ф. 6-2, од. зб. 23(2). - С. 36; ІМФЕ. Ф. 6-1, од. зб. 10. - С. 31; ІМФЕ. Ф. 6-3, од. зб. 90-91. - С. 31. Записи В. Харківа.
 17. ІМФЕ. Ф. 8-4, од. зб. 338. - С. 9. Запис Ф. Дніпровського.
 18. АА. Запис від П. Жадана, 26. 02. 1994 року, с. Чернечина Краснокутського р-ну Харківської обл.
 19. ІМФЕ. Етнографічні записи П. Мартиновича за 20-ті роки.
 20. АА. Запис від А. Парфінєнка, 11. 02. 1990 року, м. Харків.
 21. АА. Запис від М. Сарми-Соколовського, 14. 10. 1992 року, м. Новомосковськ Дніпропетровської обл.
 22. АА. Запис від М. Самійленка, 7. 05. 1991 року, м. Харків.
 23. АА. Запис від А. Парфінєнка, 12. 04. 1991 року, м. Харків.
 24. ЦДА ВОВ. Ф. 5, оп. 2, од. зб. 809. - С. 7-8. Матеріали о боротьбе с нищенством.
 25. Луговський Б. Матеріали до ярмаркового репертуару та побуту старцівства в західній Чернігівщині. // Родовід. - 1993. - № 6. - С. 88-89.
 26. АА. Запис від І. А. Лисого, 26. 07. 95 року, м. Конотоп Сумської обл.
 27. АА. Запис від І. Битюніна від 10. 11. 1991 року, м. Харків.
 28. ДАСО. Р-7, спр. 33, арк. 275. Сообщение о нищих бродягах. - Настанова Сумського округового відділу при Окрвиконкомі Державного Політичного Управління до Начальника Сумокміліції. - № 68763 від 23. 07. 1926 р.
 29. АА. Свідчення М. Будника від 28. 01. 1991 р., м. Київ.
 30. АА. Запис від О. Чуприни, 6. 08. 1991 р., м. Корсунь-Шевченківський Черкаської обл.
 31. Бахтинський Ф. Зазначена праця. - 1927. - С. 40-43.
 32. Юрмас Я. Музичне життя на Україні 1926 р. // Музика. - 1927. - № 1. - С. 50-57.
 33. ДІА України у Львові. Ф. 688, од. зб. 192. - С. 186; ДІА України у Львові. Ф. 688, од. зб. 191. - С. 281.
 34. ДІА України у Львові. Ф. 688, од. зб. 192. - С. 125.
 35. Редакторська передмова до „Короткого курсу гри на бандурі“ Г. Хоткевича. // Музика мас. - 1931. - № 2. - С. 22-23.
 36. ДІА України у Львові. Ф. 688, од. зб. 192. - С. 187.
 37. Матеріали про лірницьку школу знаходяться в Кам'янець-Подільському краєзнавчому музеї.
 38. ДІА України у Львові. Ф. 688, пис. № 1, зб. № 268. - С. 1-3. Протокол засідання у справі скликання кобзарського з'їзду від 12. 12. 1927 року; також див.: ЦДА ВОВ. Ф. 5, оп. 2, № 2720. - С. 28-57. Протоколи засідань правління І-й Української художественной капелли кобзарей.
 39. ІМФЕ. Ф. 14-К1, од. зб. 2. - С. 3. Постанова № 3 Ради І-ї Української капели кобзарів від 25. 05. 1925 року; ЦДА ВОВ. Ф. 5, оп. 2, № 2720. - С. 57. Протоколи засідань правління І-й Украинской художественной капеллы кобзарей.
 40. Для прикладу див.: Байдаченко Ф. Колгоспна частушка. // Радянська література. - 1935. - № 4. - С. 183-184; Хвиля А. Завдання мистецького фронту Радянської України. // За Марколенінську критику. - 1934. - № 4 (квітень). - С. 23-27.
 41. Див.: Лавров Ф. Кобзарі. - К.: Мистецтво, 1980. - С. 155-156.
 42. ІМФЕ. Ф. 8-5, од. зб. 614. - С. 1-16. Матеріали І-ї Республіканської наради кобзарів та лірників 1939 року.

„Серед козацтва, яке почало воскресати, та українського війська взагалі, були кобзарі дорогими і завжди бажаними гістьми“.

Василь Ємець

1917-1922 рр.*

Революційні події 1917 року сприяли деякому відродженню традиційного кобзарства. Дійсно, протягом перших пореволюційних місяців створюються чи не найсприятливіші (принаймні за попередні 100 років) умови для самоствердження і вільного розвитку традиційного співцтва. Ліквідація поліційного режиму, що переслідував співців¹, дала можливість кобзарям, лірникам і стихівничим тепер уже без страху йти до людей. А зростання національної свідомости в українському суспільстві заактуалізувала потяг до традиційного кобзарського репертуару. Насамперед це стосувалося історичних дум та пісень, виконання яких іще донедавна не викликало особливого захвату більшости збайдужілих слухачів, окрім зацікавлених інтелігентських кіл². У репертуарі співців з'явилися й нові, складені ними твори, як відгук на ще свіжі у пам'яті поточні історичні події. На жаль, більшість цих пісень, а часом і епічних творів, пізніше, в умовах радянського режиму, суттєво видозмінилися. Так сталося, наприклад, із піснею „Про отамана Христового“ лютенського кобзаря Петра Гузя, що спочатку розповідала про героїчне протибільшовицьке повстання отамана Христового. Згодом унаслідок суворої цензури її зміст та ідейне спрямування були змінені на протилежні³. Збагачувався побутовий і духовний репертуар співців⁴. Це зрозуміло, бо під час воєнної розрухи люди природньо шукали в кобзарських „битовщинах“ і псалмах розраду своєму смуткові, знаходячи виплеск горю й тривоги. Ось як розповідає про „кобзарський ренесанс“ перших пореволюційних місяців Василь Ємець⁵:

„З приходом революції становище кобзарів різко змінилося в кращий бік. Наріг, що прокинувся від вікової політичної та національної неволі, жадібно ловив кожне слово, що говорило про його минулість, а тим більше впливав словами думи та пісні, які співали йому кобзарі. Хто з нас не бачив у перші часи

Харків, Купецький спуск.



Харків, Університетська церква.



Місія традиційного кобзарювання незрячих співців
на початку ХХ ст. у Харкові

революції по станицях, ярмарках та базарах великі натовпи людей, які, затаївши духа, з глибоким заворушенням, а то й слізьми на очах, слухали спів кобзаря або й лірника. Може багато з тих, що слухали, переживали кращі хвилини в своїм житті; може, навіть, то були хвилини, коли многі вперше почували себе синами воскреслого народу. Можна було багато написати про те, як український народ в особі селян, війська, а рівно ж свідомої чи помосковщеної інтелігенції горнувся тоді до кобзарів. Концерти, які в той час відбувалися при участі будь якого кобзаря, чи самостійні кобзарські концерти проходили при переповнених залах. А ті незабутні враження від виступів деяких сліпих кобзарів на Всеукраїнському Військовому з'їзді та на першому з'їзді „Просвіти“ (1917 рік) певно надовго лишаться в пам'яті їх учасників, або взагалі тих, хто мав змогу бути на цих з'їздах“.

Зі спогадів харків'ян дізнаємося про тогочасне „кобзарсько-лірницьке паломництво“, зокрема у Харкові: на базарах, біля церков або на „традиційному“ кобзарському місці - Університетському подвір'ї завжди можна було побачити і послухати співців. „Ото як почнуть співати, а діти, мужики та баби як обступлять старців - не протовпнутися“ - згадував пенсіонер А. Лященко⁶. За згадками, особливою популярністю користувалися кобзарі Петро Древченко, Іван Кучугура-Кучеренко, Григорій Байдило (Байда), Павло Гащенко, Степан Пасюга, Іван Казан і Микола Нетеса⁷.

На хвилі розвою традиційного кобзарства зростало зацікавлення бандурою й у середовищі української інтелігенції, створюються бандурницькі аматорські гуртки. Так, у Києві засновано гурток бандуристів-аматорів, який навесні 1918 року з благословіння Гетьмана України Павла Скоропадського перетворено на „Першу художню капелу кобзарів“. У Харкові набув популярності бандурницький гурток університетського студентства. У Конотопі на основі товариства „Просвіта“ молодь організувала кобзарський гурток, що згодом став кістяком Конотопської капели бандуристів. (Створення Конотопської капели цікаве й тим, що свій репертуар аматори безпосередньо переймали у сліпих кобзарів та лірників; у них же вони навчалися і майструвати інструменти)⁸.

Характерною ознакою „революційного“ і „раннього

післяреволюційного“ періоду стало також широке використання народних співців як „агітаторів“, розповсюджувачів листівок та зв'язкових між різними політичними угруповуваннями. („Традиція“ політизування кобзарства бере свій початок від часів революції 1905-1907 рр. коли до підпільної роботи залучаються такі співці, як А. Гребень, П. Ткаченко, М. Кравченко, Т. Пархоменко й інші)⁹. Є свідчення про участь народних співців у „новореволюційні часи“ в різних військових формаціях.

„...У війні з Московщиною (мається на увазі війна 1917-21 рр. - К.Ч.) і на Кубаниціні, і на Вкраїні були вже кобзарі, що йшли разом з козаками, або ж переїздили з частини до частини, де своїм співом та грою розважали тяжке, бойове життя козаків“ - писав В. Ємець¹⁰. З інших, переважно радянських джерел дізнаємося про участь кобзарів у більшовицьких військах. Отже, мусимо визнати гіркий факт, що розкол українського суспільства в революційні часи не обминув і традиційних співців - іноді вони опинялися по різні боки барикад. Так, на боці Червоної Армії виступали кобзарі:

Федір Данилович Кушнерик (Полтавщина) - здійснював зв'язок між більшовицькими підпільниками та проводив агітаційну роботу серед селян¹¹.

Іван Іович Кучугура-Кучеренко (Харківщина) - силоміць мобілізований більшовиками до агітаційної бригади Червоної Армії, пізніше допомагав організації Мурафського ревкому, КНС¹².

Іван Данилович Запорожченко (Сумщина) - активний діяч Глинського загону Червоних партизан, провадив більшовицьку агітаційну роботу серед селян¹³.

До агітроботи більшовики залучали також Петра Галашка-Нитченка (Чернігівщина), Павла Носача (Київщина), Аврама Гребеня (Чернігівщина)¹⁴.

Діяли кобзарі і в українських військових формаціях та повстанських загонах, зокрема:

Петро Іванович Гузь (Полтавщина) - брав участь у повстанні лютенського отамана Христового¹⁵.

Антін Митяй (Київщина) - виконував обов'язки зв'язкового між повстанцями, що діяли на терені Київщини. Очевидці часто бачили А. Митяя й серед військових загонів Української Народної Республіки¹⁶.

Петро Скидан (Харківщина) - супроводжував загони Запорізької Дивізії під час наступу на Харків (1918 р.)¹⁷.

Йосип Пливкий (Харківщина) - діяв у козацьких загонах Гайдамацького Слобідського Кошу¹⁸.

Не можемо обминути і зрячих аматорів бандурницької справи, багато з яких також брали безпосередню участь у збройних змаганнях Громадянської війни. Маємо такі свідчення про участь бандуристів-аматорів у військових формаціях 1917-1922 рр.

Українські війська

Вільне Козацтво: Андрій Слідюк - козак, учасник Першої художньої капели бандуристів¹⁹; Борис Палійнеїло - генерал-хорунжий²⁰.

Перша дивізія Синьожупанників (Синя дивізія): Микола Рябовол²¹; Кость Місевич (учень А. Митяя)²²; Василь Ємець - один із засновників Першої художньої капели бандуристів²³; Данило Щербина²⁴; Михайло Теліга²⁵.

Полк чорних запорожців: Петро Олексієнко²⁶; Дмитро Гонта (учень А. Митяя)²⁷.

Запорізька дивізія: Дмитро Станкевич - підполковник²⁸.

Кубансько-Чорноморське Козацтво: Федір Діброва - козак, учасник Першої художньої капели бандуристів²⁹; Василь Лященко - осавул³⁰; Антін Чорний - козак³¹; Свирид Сотниченко - козак³².

Гетьманський сердюцький полк: Федір Васильович Дорошко³³.

Військове міністерство УНР: Іван Олексійович Борець³⁴.

Повстанці отамана Дубчака: Никифор Васильович Чумак³⁵.

Крім того, у формаціях військ УНР беруть участь й інші відомі згодом бандуристи: Павло Кононенко-Запорожченко³⁶, Пантелеймон Григорович Колесник³⁷, Микола Мартинович Засць³⁸, Геннадій Садовський³⁹.

Причетність бандуристів до „контрреволюційних банд“ стало однією з підстав офіційних репресій щодо них (див. далі).



Січові Стрільці слухають кобзаря. Київ, 1918 р.



*Перша капела бандуристів,
створена у Києві 1918 року з благословення Гетьмана України Павла Скоропадського*

Червоноармійські частини.

Третій Кубанський полк червоних козаків: Степан Тонірець - козак окремого загону розвідки⁴⁰;

Богунський полк 1-ї Української дивізії: Павло Коробка⁴¹;

Кавалерійська бригада Котовського: Севастян Ридванський⁴²;

Перша кінна армія: Олександр Шрамченко⁴³.

Піднесення традиційного кобзарства, пов'язане з потугою загальнонаціонального відродження під час революційних зламів, виявилось

1) у відкритому позацинурному його поширенні не лише у сільській місцевості, але й по містах;

2) у сприйнятті широким колом населення традиційного співоцького репертуару (думи, історичні пісні, „битовщини“ тощо), який тоді ставав актуальним і знаходив щирий відгук у знедоленого люду, пробуджуючи його національну свідомість;

3) у створенні співцями співзвучних часові нових традиційних за формою і змістом творів.

З іншого боку, під впливом національної романтики спостерігалось захоплення широким, переважно інтелігентських кіл мистецтвом сліпих кобзарів. Створюються гуртки аматорів, які згодом переросли у капели й ансамблі (наприклад, Київська та Конотопська капели). На жаль, неглибоке розуміння „неофітами“ традиційного співоцтва спричинило створення і поширення своєрідного стереотипу бандуриста, як виключно „агітатора“ та „будителя народнього духу“. А це, в свою чергу, сприяло формуванню звуженого й однобокого сприйняття явища українського кобзарства. І хоча на певний момент бандура стала „модною часу“, в ній вбачали все частіше здебільшого необхідний атрибут патріота й лише засіб до активного прояву національної свідомості. Надмірне ж захоплення патріотичної інтелігенції „кобзарською темою“ водночас із намаганням залучити найвизначніших співців до політичної агітації нерідко дезорієнтувало кобзарів, руйнувало їхній традиційний репертуар на догоду хоч і „патріотичному“, але тимчасовому і кон'юктурному. Це фатально готувало ґрунт для

пізнішого домінування більшовицького впливу (докладніше про це див. у наступних розділах).

Прихід до влади на Україні більшовиків перекреслив усі сподівання на відродження традиційного кобзарства і бандурництва. Тотальний репресивний процес, зініційований окупаційним режимом, відчули на собі народні співці й аматори чи не найпершими. „На початку советської окупації в Україні до кобзарства ставилися із суворою ворожістю. Було полонено і розстріляно багатьох бандуристів...” - писав Улас Самчук⁴⁴. Про одну з таких розправ над співцями оповідали їх сучасники харків'яни⁴⁵. Дізнаємося, що взимку 1918 року на Холодній горі (один із районів Харкова) у шинку Фадея, що впродовж десятиліть був місцем традиційних зборів кобзарських братств, більшовики влаштували погром. На гурт співців, переважно похилого віку, накинулися п'яні московські солдати. Тяжко побивши беззахисних незрячих людей і потропивши інструменти, їх під глумливі вигуки, одного за одним повикидали на мороз.

Василь Ємець подає такі свідчення: „В 1920 році десь через місяць по зелених святах московськими більшовиками був розстріляний в Одесі кобзар Литвиненко. Весь злочин цього кобзаря полягав у тому, що він часто грав на українських сходинах та по товариствах. За це його арештували і, протримавши місяць в черевчій, розстріляли, а його речі і навіть бандуру skonфіскували”⁴⁶.

Долю Литвиненка розділили чимало й інших традиційних співців, зокрема:

Петро Скидан - кобзар з с. Великий Бурлук, що на Харківщині. Замордований більшовиками у середині січня 1920 року в Харкові на Москалівці (за спів для червоноармійців „контрреволюційних” пісень)⁴⁷.

Йосип Пливкий - лірник із Харківщини, забитий червоноармійцями під час боїв за м. Лозова Харківської обл. у 1919 році⁴⁸.

Антін Митяй - відомий кобзар із Київщини, забитий більшовиками у м. Києві 1921 року⁴⁹.

Серед зрячих бандуристів-аматорів у період громадянської війни гинуть:

Свирид Сотниченко - кубанський бандурист (1920 р.,

станція Пашківська біля Катеринодара)⁵⁰.

Андрій Слідюк - бандурист Першої художньої капели (1919 р., Старокостянтинів)⁵¹.

Федір Діброва - бандурист Першої художньої капели (1919 р.)⁵².

Антін Петюх - бандурист (1920 р., Медвин)⁵³.

Гамалія - київський бандурист (1921 р., Київ)⁵⁴.

1918 року за „контрреволюційну агітацію” заарештовано і ув'язнено до концентраційного табору бандуриста Федора Дорошка⁵⁵.

Що ж спонукало режим до фізичного винищення кобзарів та бандуристів? На думку В. Нолла, одна з причин подібних дій пов'язана, власне, із суспільною роллю сліпих співців, які споконвіку були неконтрольованим, а значить небезпечним для владної ідеології джерелом морального авторитету серед громадськості, по суті, чинячи відчутний безпосередній спротив тоталітарному устрою. Зрячі ж бандуристи сприймалися у загальні як носії національної ідеї й значуща „частина припливу національної свідомості”, чим, зрозуміло, також перешкоджали швидкому утвердженню ідеологічних настанов нової системи⁵⁶. Непокоїло органи влади і традиційне спрямування кобзарсько-лірницького репертуару, який, нерідко, на їхню думку, мав „контрреволюційне” забарвлення. З огляду на поодинокі факти залучення традиційних співців і зрячих бандуристів до політичних та військових дій, а також на зростання популярності кобзарського мистецтва можна впевнитися, що кобзарство і бандурництво (як у традиційних, так і аматорських формах) дійсно становили реальну загрозу авторитету окупаційного режиму.

Усвідомлюючи, що репресивні заходи більшовиків щодо народних співців від початку мали окреслений і послідовний характер, ці заходи у зазначений період можна умовно розділити на дві групи.

До першої групи відносимо всі засоби фізичного тиску на співців - від простої „заборони грати і співати” до розстрілу. Юридичним підґрунтям подібних дій стала інкримінація традиційним співцям і аматорам-бандуристам звинувачень у „контрреволюційній агітації”. Проти „контрреволюційних агітаторів” на час громадянської війни ре-

жим прийняв кілька постанов. що, діяли аж до 1923 року. Наведемо деякі з них.

1. Ленінський декрет від 21 лютого 1918 року під назвою „Социалистическое отечество в опасности“, у якому було висунуто основну вимогу до карних органів - розстрілювати на місці „*неприятельских агентов и контрреволюционных агитаторов*“⁵⁷.

2. Постанова від 22 лютого 1918 року „О расстреле на месте преступления врагов Советской власти“, в якій знову ж таки наголошувалося на тому, що контрреволюційні агітатори, незважаючи на форму агітації, „будут беспощадно расстреливаться отрядами комиссии на месте преступления“⁵⁸.

3. Постанова від 5 вересня 1918 року (на основі попередньої директиви ВЦИК) за підписами Д. І. Курського, Г. І. Петровського, В. Д. Бонч-Брусевича „О красном терроре“. В ній, зокрема, зазначено: „Обеспечение тыла путем террора является прямой необходимостью оградить Советские республики от классовых врагов путем изолирования их в концентрационные лагеря... и расстрела“⁵⁹.

До другої групи відносимо дії, спрямовані на дискредитацію кобзарства та бандурництва в очах українського суспільства шляхом примусу співців до колаборування з режимом. Найхарактернішими з подібних заходів були:

- насильницьке залучення, т. зв. „мобілізація“ кобзарів до більшовицьких агітбригад (як це сталося з відомим харківським кобзарем Іваном Кучугурою-Кучеренком⁶⁰;

- стимулювання творення псевдокобзарських ерзаців, для уславлення окупантів (напр.: „Ой, у місті Петрограді“, „Пісня про Щорса“ кобзаря Павла Носача; „Хто ж той сокіл, товариші?“, „Батько Ленін“ кобзаря Федора Кушнерика; „1917-й рік“, „Пісня про повстання“ кобзаря Івана Запороженка та багато інш.)⁶¹;

- фальсифікація створених під час революції кобзарських творів (на прикладі пісні „Про отамана Христового“ П. Гузя);

- заборона виконання традиційного кобзарсько-лірницького репертуару.

Усі ці заходи мусили виконати функцію „бомби уповільненої дії“, що насамперед полягала б у дезорієнтації громадськості щодо історично визначеної ролі народних

співців, а згодом призвела б і до поступового відчуження української спільноти від носіїв традиційної культури.

Гострий меч пореволюційних репресій зачепив не тільки кобзарів і бандуристів, але й тих представників творчої інтелігенції, які стояли в оберегу явища українського кобзарства. Переслідувань та знущань зазнали фольклористи Микола Домонтович, Порфи́рій Мартинович, художник Опанас Сластіон. 1922 року у Києві заарештовується український композитор Ярослав Лопатинський, у Ніжині - музикознавець Микола Грінченко⁶². Протягом року (1921-22) „загадково“ один за одним гинули велетні української музики Яків Степовий, Микола Леонтович та Кирило Стеценко⁶³.

ПРИМІТКИ:

* Дивись також: Кость Черемський. Кобзарство у визвольних змаганнях 1917-1921 рр. // Українська культура. - 1998. - № 2. - С. 29-31.

ДЖЕРЕЛА

1. Лавров Ф. Кобзарі. - К.: Мистецтво, 1980. - С. 30-40.
2. Думку про „відмирання“ епічного кобзарського репертуару зустрічаємо практично в усіх дослідників кобзарства кінця XIX - початку XX ст. Для прикладу див.: Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересем. // Записки Юго-Западного отдела Русского географического общества, 1873 р. - т. I. - С. 342-343; Н.Ф.У.О. Коденская книга и три бандуриста. // К. Старина. - К., 1882. - т. II. - С. 164-165; Сластіон А. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы. // К. Старина. - К.: 1902, май. - С. 303, С. 316; Нейман Н. Малорусская баллада о Бондаривне и Пане Каневском. // К. Старина. - К.: 1902, март. - С. 350, С. 390; Сумцов М. Малюнки з життя українського народного слова. - Х-в: Печатне Діло, 1910. - С. 37; Бахтинський Ф. Київські вуличні співці. // Музика. - 1927. - № 3. - С. 40-41 та інші.
3. „Пісня про Христового“ була дуже популярною серед кобзарів Полтавщини 20-х - 30-х років. Про це ми дізнаємося зі спогадів М. Сарми-Соколовського та кобзаря А. Парфінєнка, який 1989 року виконував її харківській громадськості у первісному варіанті. Але наприкінці 20-х, очевидно під тиском, П. Пузь змінює текст пісні. Наскільки вдало, дізнаємося з праці І. Галюна „Нові кобзарські пісні“, вміщеної в „Етнографічному віснику“, № 7 за 1928 рік.
4. До традиційних кобзарських співовських форм, що виникли в період I-ї Світової війни слід віднести передусім псалми: „Настав двадцятий вік ужасний“, „Ісус з учениками“, „Солдат“ та інші, взяті для прикладу з репертуару лірника Адама Іллюка (в записі М. Будника від 7. 02. 1991 року).
5. Ємець В. Кобза та кобзарі. - Берлін, 1923. - С. 95.
- 6-7. Черемський К. З історії нищення українського кобзарства. // Нова Україна. - 1993. - № 2. - С. 11-12. Первісний запис, а також інші свідчення зберігаються у АА.
8. АА. Свідчення І. А. Лисого від 30. 07. 1995 р., м. Конотоп Сумської обл.
9. Див.: Митці України. Енциклопедич. довідник. - К.: 1992. - С. 183. - С. 579, 328, 448.
10. Ємець В. Зазначена праця. - 1923. - С. 73.
11. Лавров Ф. Кобзарі. - К.: М-во, 1980. - С. 197-200.

12. ІМФЕ. Ф. 8-3, од. зб. 2. - С. 30; ІМФЕ. Ф. 8-К3, од. зб. 1-5. - С. 8. Листи І. Кучугури-Кучеренка до М. Привалова.
13. Нудьга Г. Народний поет-революціонер Іван Данилович Запороженко. //Радянська література. - 1935. - № 2; Лавров Ф. Зазн. праця. - 1980. - С. 215-216.
14. Митці України. Енциклопедичний довідник. - К., 1992. - С. 183; Лавров Ф. Зазначена праця. - 1980. - С. 174-176.
15. АА. Запис від М. Сарми-Соколовського 14. 10. 1992 р., м. Новомосковськ Дніпропетровської обл.
16. Самчук У. Живі струни. (Бандура і бандуристи). - Детройт, ЗСА, 1976. - С. 78, С. 84; Кіндзерявий-Пастухів С. З генеалогії. //Ювілейний Альбом Школи Кобзарського мистецтва у Нью-Йорку. - Нью-Йорк, 1978. - С. 49.
- 17-18. Черемський К. Зазначена робота. - 1993. - С. 11-12; попередні свідчення знаходяться в АА.
19. Ємець В. Зазначена праця. - 1923. - С. 97.
- 20-29. Самчук У. Зазн. праця. - 1976. - С. 77-78.
30. Ємець В. Зазн. праця. - 1923. - С. 72.
31. Самчук У. Зазн. праця. - 1976. - С. 77; Ємець В. Зазн. праця. - 1923. - С. 72.
32. Ємець В. Зазн. праця. - 1923. - С. 72, С. 97.
33. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 49967. - С. 190-193, С. 203.
34. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 44936. - С. 21.
35. Архів Управління СБУ по Полтавській області. Слідча справа № 11924 (15496) („справа Чумака Н. - Зайця М.“). - С. 14.
36. Самчук У. Зазн. праця. - 1976. - С. 78.
37. Архів Управління СБУ по Полтавській області. Слідча справа № 11924 (15496). - С. 113-114.
38. Там само. Слідча справа № 11924 (15496). - С. 41.
39. Самчук У. Зазн. праця. - 1976. - С. 48.
- 40-43. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. - К.: 1980. - С. 57-58; Кость Черемський. Бандура у визвольних змаганнях 1917-1921 рр. // Автореферат. - Х.: 1997 р.
44. Самчук У. Зазн. праця. - 1976. - С. 84.
45. Черемський К. З історії нищення українського кобзарства. // Нова Україна. - 1993. - № 2. - С. 11-12.
46. Ємець В. Зазн. робота. - 1923. - С. 97.
- 47-48. Черемський К. Зазн. робота. - 1993. - С. 11-12.
49. Нова Україна. - 1993. - № 2. Зазн. стаття; Самчук У. Зазн. праця. - 1976. - С. 84; Кіндзерявий-Пастухів С. Зазн. праця. - 1978. - С. 49.
50. Самчук У. Зазн. праця. - 1976. - С. 84.
51. Ємець В. Зазн. праця. - 1923. - С. 97.
52. Нова Україна. - 1993. - № 2. Зазн. стаття; АА. Свідчення А. З. Парфинець від 18. 10. 1990 р., м. Харків.
53. Правдюк О. Кілька віх з історії кобзарського м-ва: Тези доповіді конференції „Переяславська земля та її місце в розвитку української нації, державності й культури“. - П.-Хм., 1992. - С. 147.
54. Ємець В. Зазн. праця. - 1923. - С. 84.
55. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 49967. - С. 203.
56. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні. // Родовід, 1993. - № 6. - С. 26.
57. Декрети Советской Власти. - М., 1957. - т. I. - С. 490-491.
58. Из истории ВЧК. - М.: 1961. - С. 95-96.
59. СУ РСФСР. - М.: 1919. - № 65. - С. 710.
60. ІМФЕ. Ф. 8-3, од. зб. 2. - С. 30. Листи Кучугури-Кучеренка до М. Привалова.
61. Див.: Лавров Ф. Зазн. праця. - 1980. - С. 176-178, С. 199, С. 215-216.
62. Матеріали Круглого столу музичної виставки „Музичний ярмарок-98“, Київ, вересень 1998 р.
63. Нова Україна. - 1993. - № 2. Зазначена стаття.

„...не кажіть, хто Ви, як будуть питать. Бо це нищих старців хочуть із всього світу у в одну комнату зігнать й запаритъ, щоб не докучали...“

З розмови чернігівських лірників 20-х років.
ДІА України у Львові. Ф. 688, од. зб. 192. - С. 10.

„ЮРИДИЧНІ ОБҐРУНТУВАННЯ“ ПЕРЕСЛІДУВАНЬ 20 - 30-х рр.

Суспільна атмосфера, що склалася під час створення так званої Української радянської республіки, яка принаймні на папері мусила мати ознаки правової держави, формально виключала можливість нищення ворогів без суду і слідства, як це було за часів революції. Отже, для „цивілізованого“ (в очах громадськості) ходу репресивних дій влада змушена була відшукувати або пристосовувати до законодавства певні обґрунтування звинувачень. Таких постанов, що прямо чи опосередковано підводили потрібне юридичне підґрунтя, виявлено чимало. Розглянемо найбільш разючі з них.

Урядові постанови

„про боротьбу з жебрацтвом як явищем“*

Традиційною формою виявлення мистецтва народних співців - кобзарів, лірників і стихівничих був не сценічний, а безпосередній контакт переважно з простолюдом у місцях його найбільшого скупчення - біля церков, на базарах, вулицях міст тощо. Крім того, сам гриб життя кобзарів вимагав мандрівного способу існування, що яскраво відбито у літературних творах¹. Тому для унеможливлення виособленого, внутрішньо неспідлеглого і розкутого існування традиційного співцтва режим вдало використовував уцілому виправдані для суспільства постанови про заборону жебрацтва. Зробимо короткий огляд найвагоміших документів.

1. а) 1920 року за підписом голови Особливого відділу УСРР Миколи Скрипника (згодом Наркома освіти), вийшов наказ про організацію процесу реєстрації жебраків².

б) 1925-го року Адмінвідділ НКВС прийняв „Особливий циркуляр за № 604 від 24. 01. 1925 року „О проведенні

учета нищенствующих“, що зобов'язував усі обласні та районні відділи НКВС „в кратчайшие сроки обследовать нищенствующий элемент“³. На додаток до циркуляру видано низку „предписаний“ (за номерами 2346 та 1794) про порядок проведення зазначених заходів та реєстрацій⁴, визначено форми статистиків і порядок реєстрації затриманих через органи міліції⁵. З уповноважених від міліції, НКВС та Губстатбіро терміново формуються спеціальні комісії, які мають основною метою „принятия мер к пресечению профессионального нищенства“⁶. Як ми дізнаємося з „Протоколов Центральной комиссии по борьбе с нищенством“⁷, одними з найдієвіших засобів ставали „регулярно проводимые облавы“ у місцях скупчення народу (базари, вокзали, церкви тощо). Тактика облав повинна була запроваджуватися у „кратчайшие сроки“, а результати - терміново передаватися до центральної комісії (у разі затримки реєстрації, на винуватців накладалися суворі покарання). Наскільки ефективними були такі акції карних органів, можна дізнатися, наприклад, зі звіту Катеринославського Адмінвідділу НКВС, який під час лише однієї масованої облави вилучив з „прилюдних місць“ 21 сліпого співця⁸.

Ось як розповідав у 1989 році про подібні облави харківський кобзар А. Парфиненко: „Багато кобзарів пропало... Кого ловили на базарі, кого по місцю проживання... Скрізь, де б вони не були, їх забирали... Одного разу трапилась така пригода і зі мною... Я тільки-но придбав собі бандуру на базарі у Полтаві, як підходе до мене знайомий і каже: „Тикай звідсіля, бо буде облава, будуть забирати. Я й почав було тікати, але побіг не в той бік, який треба, а так, що потрапив на ту машину, де брали... Мене схопили, продержали 8 діб у КПЗ, писали протоколи, печатали руки, але хоч як мене не били, як не знущалися, я ніяких протоколів не підписував, бо тоді б мене відправили би в Сибір, або й у „штаб Духоніна...“⁹ (тобто розстріляли. - К.Ч.). Цікавими є свідчення колишнього співробітника міліції І. Битюніна, що, спокутуючи свої колишні гріхи, признавався: „Таких жебраків, що грали на лірах, бандурах чи гармошках ми в той час брали „пачками“ і направляли у „спецраспределители“. Що з ними там робили - до кінця не знаю... Моя ж робота була проста - що кажуть, те й виконуй... Хоча, чесно кажучи, мені трохи шкода було сліпих

калік... А що ще мені було робити, зеленому, що в голодний час хотів їсти, хотів вижити... Бо підеш з органів - помреш з голоду із „вовчим білетом“, або й свої „шльопнуть...“¹⁰. Про факти переслідування співців під приводом „боротьби з жебрацтвом“ йдеться також у записях Г. Хоткевича: „Були й наступники урядників - міліціонери, що гнали кобзарів під тим приводом, що яко би „советская власть не знает нищенства“. Все це було і все це переживається...“¹¹.

2. Розпочата у 20-х роках систематична реєстрація жебраків продовжувалася й у 30-х роках. Так, 27 грудня 1932 року за підписом Голови Центрального Виконавчого комітету СРСР В. Молотова вийшла постанова Уряду СРСР „Про встановлення єдиної паспортної системи по СРСР і обов'язковий запис паспортів“. Цією постановою ЦВК та РНК СРСР ставили за мету „розвантажити залюднені місця від осіб, що не провадять громадсько-корисної роботи, а також, щоб очистити ці залюднені місця від куркульських, карних та інших антигромадських елементів, що ховаються“¹². (Зазначимо, що до початку 30-х років паспортів єдиного зразка не існувало, а основним документом були завірені місцевими органами управління „довідки особи“). З наведеної постанови дізнаємося, що кожна прибула з іншої місцевості людина мусила протягом 24-х годин завізувати свого паспорта у райвідділі міліції. В противному разі на неї накладався штраф, а при повторенні інциденту ця особа підлягала карній відповідальності¹³.

3. Після оголошеної „паспортизації“ кожного року мусила провадитися централізована перевірка т. зв. „неорганізованого населення“ під найрізноманітнішими приводами. Прикладом може бути „Обов'язкова постанова“ від 17. 10. 1934 р. № 103 „Про облік неорганізованого населення у зв'язку з виборами до Рад“. Згідно з цією постановою „всі правління ЖК, ЖСК, коменданти відомчих будинків і приватних домовласників м. Харкова зобов'язані були скласти за формою, що додавалася, поіменні списки мешканців їх будинків, осіб неорганізованих груп населення, яким на час складання списку виповнилося 18 років“¹⁴. До т. зв. „неорганізованого населення“ були віднесені „всі особи, які не працюють в установах і підприємствах і не члени профспілок або кооперативних організацій“, тобто, як зазначалося: утриман-

Так, Климент Квітка ще у 1924 році, зазначав: „Кобзарі і лірники через несприятливі (для їх професії) умови, часто доживають свій вік дома, покинувши свою мандрівну професію“¹⁸. Подібні твердження зустрічаємо і у Володимира Харкова та інших дослідників. (Здавна одним із таких „паралельних“, а згодом і основних різновидів кобзарського доробітку було сукання мотузок. З відомих джерел дізнаємося, що цією „професією“ у тяжкі періоди життя займалися відомі кобзарі - О. Вересай, І. Крюковський, П. Дривченко та І. Кучугура-Кучеренко). „Поки що в'ю верьовки за продаж, а що далі буде, не знаю; мабуть, що прийдеться звити це й собі... на власну шию...“ - з розпачем говорив на початку 20-х рр. кобзар І. Кучугура-Кучеренко¹⁹.

Проблема виживання традиційних співців у витворених системою умовах сьогодні викликає не лише біль, а й здивування. Адже в часи тотального безробіття 20-х - початку 30-х років влаштуватися на роботу навіть зрячий, здоровий людині було нелегко. Згідно з постановою Наркомпросу СРСР від 23 грудня 1930 р. № 374 „Про реєстрацію і посилання на роботу осіб, що шукають працю“, незрячому розраховувати на працю у якійсь артілі було майже неможливо, а отримати пенсію - ще безнадійніше, адже і пільгова робота, і пенсійне забезпечення торкалися лише „інвалідів праці та війни“. Інші групи інвалідів просто не визначалися²⁰, отже, основний склад співців не потрапляв до виділеної категорії. Тобто всі податки стягувалися з них як зі здорових, забезпечених роботою осіб. А це був час тотальної колективізації і розорення селянства.

Подібні постанови не стосувалися навіть визначного харківського кобзаря І. Кучугури-Кучеренка, незважаючи на те, що свого часу він брав активну участь у розбудові Мурафської комуні та у червоноармійських агітбригадах. Коли почали стягувати податки, черга дійшла і до сім'ї кобзаря. „Почали тягнути, а тягнути то нічого - в кармані пусто. На загальних положеннях описали моє майно, а там з описаного нічого пригідного до продажу, крім моєї бандури, не опинилося... Все ж таки якось виплутався - бандура залишилася вдома“, - писав у одному з листів до М. Привалова Іван Іович у жовтні 1928 року²¹. В іншому листі до П. Мартиновича кобзар зазначав: „Що торкається Вашого бажання за-

кликати кобзарів, цеб то першого Нетесу, Байдику та Пасюгу, то... тяжко це зробити... Приїхати вони не зможуть, бо вони дуже бідують, і не живуть, а вже доживають... Що торкається мене, то я теж мало граю, мало роз'їжаю, здебільшого живу дома...“²².

Заходи проти кобзарських інструментів

До заходів, спрямованих на поступове нищення традиційної народної співоцької культури, відноситься розпочата на початку 20-х років кампанія послідовної нівеляції кобзарських інструментів. Серед них можна розрізнити дві групи.

До першої відносимо всі дії влади, що обмежували використання традиційних кобзарських інструментів шляхом прямого фізичного та юридично обґрунтованого тиску. У другу групу об'єднуємо підступні заходи, що мали на меті профанування давніх інструментів та нищення їхньої сутності під гаслами „модернізації до вимог революційного часу“. Тут буде сконцентровано увагу, головним чином, на першій групі. Другу групу докладніше розглянемо у наступних розділах.

Утиски характерних проявів традиційної національної культури не обминули і власне народних інструментів, зокрема кобзарських. Як свідчить Софія Овчинник: „...більшовики нищили і забороняли тримати в хаті такі інструменти, як ліра і кобза. Коли їх десь знаходили, то власника обвинувачували в націоналізмі та оголошували ворогом пролетаріату“²³. Василь Ємець, оповідаючи про розстріл одеського кобзаря Литвиненка, зазначав: „...коли чекісти, перебираючи речі (Литвиненка. - К.Ч.), знайшли замовлення на нову бандуру, то зараз же поспішили до майстра, щоб і її забрати, так це їм не вдалося, бо знайшлися люде, що в свій час сповістили майстра і бандуру пощастило заховати до ліпших часів“²⁴. З кримінальної справи харківського кобзаря І. Кучугури-Кучеренка дізнаємося, що під час арешту у співця конфісковано старовинні „...ценные, изготовленные из специального резонирующего материала кобзы“²⁵. Подальша доля інструментів у відповідях Харківського обласного КДБ на запити сина кобзаря М. І. Кучеренка визначається як „невідомі“.

Юридичне підґрунтя планових заходів, що обмежували використання традиційних співоцьких інструментів, знаходимо в урядових постановках, присвячених кампанії реєстрації музичних інструментів. Так, 18 грудня 1920 року Раднарко́м УСРР прийняв документ під назвою «Об учете музыкальных инструментов»²⁶, згідно з яким усім губернським та повітовим виконавчим комітетам наказувалося терміново провести повну реєстрацію всіх музичних інструментів, що знаходилися у володінні окремих осіб, гуртків та організацій. З численної циркулярної переписки Валківського, Люботинського, Коротичанського, Дергачівського, Ізюмського та інших повітових комітетів Харківської губернії²⁷ випливає, що спеціальними анкетами фіксувалися практично всі особи, які мали бодай найменше відношення до музики. Зібрані свідчення ретельно комплектувалися і передавалися у «высшестоящие инстанции». До осіб, які не провели вчасної реєстрації власних інструментів, застосовувалися суворі репресивні заходи. Ось один із циркулярів «Объявление по Люботинской волости»²⁸, де сказано: «Согласно приказу Валковского Уисполкома за номером 57... незарегистрированные инструменты будут конфискованы, а владельцы за неисполнение сего будут предаваться суду». В інших справах бачимо зразки ордерів на реквізицію музичних інструментів²⁹. Отже, якщо кобзар зі зрозумілих причин боявся піти до міліції і зареєструвати свій інструмент, його кожної миті могли заарештувати й притягти до судової відповідальності.

Отже, юридично підкріплена заборона співцям „виходити на люди“ для здобуття засобів до існування несла в собі смертельну загрозу сутності кобзарсько-лірницького „ремесла“. Як свідчать факти, вже з початку 20-х років кобзарство у традиційній формі існування опинилося практично поза законом і було приречене на вимирання. Так, Гнат Хоткевич у своїй праці „Матеріяли про кобзарів та бандуристів“ розповідав про кобзаря Дем'яна Симоненка, якому міліція заборонила займатися кобзарством і проживати поданням із нього. Ось як про це переказував сам співець:

„А що ж воно означає - кобзарям тепер міліція забороняє співати чи як? Їзучи в Київ, у мене був намір побувати у Конотопі, Кролевці, Глухові. В Конотопі жив я у свого

Бюджетный Комитет (до Кривого) имеет 160
человек... и т.д.

Ако ли нѣма поштомъ извѣстиѣ колѣба Сино
дально. - Ако ли вѣща ажуриѣ - кадриѣни ѣс.
догъ мѣстѣга задариѣни извѣстиѣ чѣмъ? вѣща вѣ Ки
Рѣ, а тѣмъ еѣ извѣстиѣ извѣстиѣ вѣ Копорѣ, вѣ
Кривѣ, вѣ Рязанѣ. Вѣ Копорѣ мѣстѣ а ѣ вѣсто
звѣстѣниѣ вѣ вѣсто - вѣ вѣсто вѣ вѣсто.
вѣ вѣсто вѣ вѣсто вѣ вѣсто вѣ вѣсто вѣ вѣсто.
- вѣ вѣсто вѣ вѣсто вѣ вѣсто вѣ вѣсто вѣ вѣсто.
вѣ вѣсто вѣ вѣсто вѣ вѣсто вѣ вѣсто вѣ вѣсто.

[illegible][illegible]

Давно він гуляв по величезній укріпленій. Ному казали, що він може збити вобідою, але він не міг цього зробити. Ному казали, що він не міг цього зробити.

*Свідчення кобзаря Дем'яна Симоненка
про переслідування з боку міліції*

Запис Гната Хоткевича. ДІА у Львові. Ф. 688, од. зб. 191. - С. 160.

знайомого Шуляка... Іду я Зеленими Святками на Станційний базар - стрічає міліцейський.

- Куди йдеш, діду?

- На базар, кажу, співати, пограти.

- Тепер, каже, єто забороняється.

- Та я ж не прошу, а тільки граю, співаю, а хто дасть - я їм дякую.

- Ну, як хочеш - я тебе попередив.

Після цієї розмови міліція надіслала до Собезу, де я почав скаржитися:

- Як це так? Міліція заборонила мені грати? Я історична історія, я можу грати! Ви розказуєте по школах про кобзарів, а нас проганяєте, то діти не будуть нас і бачити.

Собез запропонував залишитися назавжди у Конотопі, обіцяючи видавати по 21 крб. на місяць, але я не погодився.

- Я не інвалід, не хочу бути госу-дарству обузою. У мене своє є кубло.

Довго тинявся по всяких установах. Казали, що можеш грати свобідно, але папірця жадного не дали. Мусів їхати на Київ, бо там іще ніби немає переслідувань від міліції³⁰ (див. фотокопію запису на стор. 39).

Фольклорист Володимир Харків на полях своїх експедиційних матеріалів кінця 20-х, ніби підтверджуючи свідчення Дем'яна Симоненка, зазначав: „У Конотопі міліція забороняє співати кобзарям“³¹. У матеріалах СБУ-СУМ, виданих на Заході, поміж іншими злочинами уряду Скрипника наводиться і факт переслідування сліпих кобзарів та лірників, що „мандрували від міста до міста“, „від села до села“ і підтримували національну свідомість народу³². Подібні свідчення зустрічаємо і на сторінках української преси Другої світової війни, наприклад у харківському часописі „Нова Україна“. В одній із статей, зокрема, йшлося: „...мені так жаль було, коли плюндрували наше бідне село, його побут, його релігійність та обряди, пісні, казки, сліпців-бандуристів. Жаль було всього, що живило невмирущий український нарід. Зрозуміло тепер, чому Совети з такою дикою ненавистю накинулися руйнувати насамперед село, почавши від затишної хати українця аж до убогих незрячих перехожих кобзарів, що чимось у своїй пісні-думі могли нагадати народові про його минуле, часом славне, часом сумне. Ну що б там, здавалося б, лірник!

Пограє, посякує за подання й пішов, так ні ж тобі, хапають бідолаху сліпого в лабету, і тільки подавай, Боже, розуму, як від посіпак вирватися на волю“³³.

Утрату можливості звичним способом реалізовувати своє мистецтво і здобувати засоби до існування зафіксована також у відповідях народних співців на анкетні запитання Оргкомітету Першої республіканської наради кобзарів та лірників (1939 р.). На питання: „Чого Ви ждете від Наради і від інституту взагалі?“ (мається на увазі Інститут фольклору та етнографії при Академії наук УРСР. - К.Ч.), кобзар Павло Носач, зокрема, відповідав так: „...добитися вільно грати на улиці, на базарі“³⁴.

Реєстрація репертуару і „виконавської діяльності“

Із численних архівних матеріалів, спогадів кобзарів і бандуристів дізнаємося про жорстоку цензуру, встановлювану режимом на отримання співцями дозволу виконувати свій репертуар. В анкетних даних учасника Першої республіканської наради кобзарів та лірників 1939 року стоять питання: „Ким, де і як стверджується Ваш репертуар?“, і далі запитання про отримання дозволу на виконавську діяльність³⁵. У записках фольклориста Ф. Дніпровського від харківського кобзаря П. Древченка дізнаємося про те, як важко було співцеві зареєструвати свій репертуар. Після кількох невдалих походеньок до Політосвіти „харківська кобзарська трійка“ у складі П. Древченка, П. Гаценка і С. Пасюги вирішус співати без дозволу. „Це не наше діло, чи що, коли дадуть дозвіл, чи не дадуть, а ми повинні робити своє діло „кобзарсько-співецьке““³⁶. (Уже на початку 90-х років автор цього дослідження, перебуваючи певний час поводитарем харківського кобзаря Анатолія Захаровича Парфиненка, намагався „офіційно оформити“ дозвіл співцеві вільно співати на вулицях міста. Але, незважаючи на кілька влаштованих комісій та „прослуховувань“, „офіційний дозвіл“ кобзареві так і не було надано. Довелося „традиційно“ кобзарювати без папірця).

„При кожній культурній установі існував спеціальний відділ ЛІТО. Без цензури уповноваженої людини з цього відділу, т. зв. „лігірованія“ репертуару, жоден бандурист не міг виступати ще до недавнього часу, а у 20-х - 30-х, навіть 40-х

роках за це був би неодмінний арешт", - свідчив відомий бандурист Олексій Чуприна³⁷. Особливо пильному контролю піддавали юридично зареєстровані гуртки і капели бандуристів. Із доповідних записок та протоколів зборів Першої київської художньої капели бандуристів³⁸, зокрема, дізнаємося, що „Репертуар (капели. - К.Ч.), як і загальна музична лінія роботи, мусить бути полагоджена з Політосвітою“; або: „Репертуар, що до самого вибору пісень погоджено з Політосвітою“³⁹.

Таким чином, було запроваджено суворий нагляд за кобзарями і жорстку цензуру діяльності офіційно визнаних бандуристів. Своєрідним наслідком такої „роботи“ можна вважати репертуар зібраних на Першу республіканську нараду співців, що відзначався чітким ідеологічним спрямуванням і політичною кон'юктурою⁴⁰. Перед улаштуванням цієї імпрези політосвітнім органам, очевидно, довелося багато попрацювати, аби забезпечити відповідність репертуару ідеологічній лінії режиму. Бо, як зазначається в інструкції „Про порядок скликання і проведення наради“, необхідно було, „щоб попередньо добре вивчити громадсько-політичне обличчя кожного учасника, парторгам провести виховну роботу і до початку конференції на всіх підготувати характеристики“⁴¹.

Антирелігійні постанови

Традиційне кобзарство становило загрозу системі ще й тим, що в своїй основі тайло глибоко християнський світогляд, який поширювало серед суспільних верств. За свідченнями фольклористів, кобзарський репертуар, особливо початку ХХ століття, складався переважно з творів релігійно-морального спрямування. Безпосередній і ненав'язливий за своїм характером (адже виконувався не на сцені і не тримав „у заложниках“ слухачів) виступ співця, за словами У. Самчука, творив немовби логічне і природне продовження Божої служби поза церквою⁴². За влучним виразом В. Нолла, традиційні співці становили собою неконтрольоване джерело морального авторитету серед суспільних верств і поряд зі священниками та Церквою перешкоджали впровадженню монополії нової ідеології, на якій базувалася система. Отже, закономірно і методично послідовними з

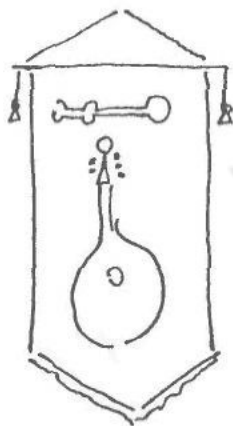
боку режиму є одні з його найперших постанов, зокрема декрет про відокремлення Церкви від держави. Наступним кроком стали постанови спеціально створеного „Адмінвідділу НКВС по відділенню церкви від держави“ проти священництва, церков, а згодом і щодо самих віруючих.

Не обминули подібні постанови і традиційних співців. Як дізнаємося з „Особливого циркуляру“ зазначеного Адмінвідділу НКВС за номером 32-С (секретно. - К.Ч.) від 30. 06. 1924 року під назвою „О взятии на учет всех служителей культа (штатных и безштатных)“, впроваджувався систематичний контроль за всіма служителями церкви і тими, хто пропагує релігійний світогляд⁴³. Особливу увагу приділено „бродячому елементу“, що підтримує в народних масах релігійність. Зокрема читасмо: „Резюмируя все вышеуказанное, следует отметить, что главный элемент, посредством которого проводится... разжигание религиозных страстей, является кулацкая часть села и... бродячий элемент, в целях добывания куса хлеба занимающийся этим ремеслом“⁴⁴. Кого мали на увазі органи, неважко зрозуміти. Згідно з цими постановами будь-які спроби „релігійної агітації“ підлягали карній відповідальності. Тож прилюдне виконання більшої частини кобзарсько-лірницького репертуару (яку складали твори релігійно-морального спрямування) підпадало під ст. 54-12 Кримінального Кодексу УСРР⁴⁵, як прояв „релігійної агітації“ з усіма відповідними наслідками.

Не можна забувати і про ту величезну шкоду, що неслася в собі кобзарському стані кампанія закриття та руйнування культових споруд. Адже церква служила не лише природнім місцем кобзарювання співців. У храмах часто зберігалися сакральні святині кобзарських цехів, знищення яких, за переказами, призводило до розпорошення і зникнення громади сліпих співців**. Показовим прикладом може служити Костянтиноградське цехове об'єднання. Свої святі реліквії – цехову корогву, ікону та негаснучу лампадку кобзарі і лірники зберігали у Костянтиноградському Благовіщенському соборі⁴⁶. 1930 року місцевими активістами церкву було підірвано і знищено. У полум'ї згоріли кобзарські символи, що століттями скріплювали віру співців у своє призначення.



Костянтинівградський Благовіщенський собор XIX ст., де до його зруйнування зберігалися реліквії костянтинівградських незрячих співців: цехова корогва, ікона та «негаснуча лампадка». Світлина з фондів Костянтинівградського краєзнавчого музею.



*Ескіз корогви Костянтинівградського кобзарського цеху
Тепер це один з символів Київського Кобзарського Цеху (Цехмайстер п. М. Будник).
Опис. Опис.: ІМФЕ. Ф. 11-4, од. зб. 913. - С. 1-2; ІМФЕ. Ф. 8-4, од. зб. 310. - С. 14.*

Обвинувачення у „контрреволюційній діяльності“

Серед обвинувачень, що висувалися до традиційних співців і зрячих бандуристів-аматорів, значну частину становили звинувачення у „контрреволюційній агітації“. Болісно переживаючи руйнування суспільства, кобзарі намагалися щиро відгукуватися на вируючі події (залежно від настрою і духовних потреб слухачів), часом у трагічній, а часом – у гротесковій формі. Набутий і завдяки революційній хвилі усталений історично-патріотичний репертуар (не будучи в той же час основним для співців) виконувався завжди відповідно до життєвих потреб, безпосередньо і глибоко діючи на слухачів у найважливіші для них моменти плінучих подій. З іншого боку, кобзарський спів навіть патріотичних за змістом творів аж ніяк не сприймався слухачьким загалом лише як мітинговий заклик до суто рефлексивних дій. Адже в характері подання інформативної частини кобзарської співогри були закладені багато глибокі за просту „агітку“ програмувальні настанови, що спиралися не на швидкоплинну емоційну реакцію слухача, а на тривале образне їх осмислення, глибоке усвідомлення і набуттям потужного емоційного заряду***. Сприйняття кобзарського співу спонукало слухачів до багатопланового переосмислення почутого та свідомого відгуку на нього. (Напевно, завдяки цьому феномену, кобзарям удавалося творити і надихати на усвідомлені дії далеко не одиниці особистостей). Ефект подібного впливу співця на загал здавна був відомий режимним органам, про що свідчать факти переслідування кобзарів у дореволюційні часи. Радянські карні органи, не лише спадково продовжували, але й незрівнянно посилили ці гоніння, застосовуючи більш підступні репресивні методи, обставлені нібито законними підставами. Аналіз матеріалів кримінальних справ репресованих у 30-ті роки бандуристів та кобзарів показує, що найперше місце посідають обвинувачення, трактовані згідно із ст. 54-10, 54-11, 54-6 КК УРСР як „контрреволюционные преступления“, що полягають у:

- „пропаганда и агитации, призывающей к свержению или ослаблению советской власти“;
- „принадлежности к контрреволюционной организации,

которая ставит себе целью свержение существующего строя"⁴⁷.

У тих умовах, очевидно, до категорії «контрреволюційних агітаційних матеріалів» міг потрапити будь-який репертуарний твір кобзаря чи лірника, що бодай хоч на йоту йшов у розріз із упроваджуваною ідеологічною лінією більшовиків. На підтвердження звернімося до кількох прикладів.

Як дізнаємося з протоколу допиту харківського кобзаря І. Кучугури-Кучеренка: «...будучи певцом-бандуристом, он распевал среди крестьян петлюровско-националистические песни, в которых агитировал колхозников выходить из колхозов, сеял всякого рода пораженческие настроения о Советском Союзе"⁴⁸. І далі в обвинувачувальній частині йдеться: „Кучугура-Кучеренко Иван Иович, 1874-го г. р., уроженец с. Мурафы, украинец, гражданин СССР, кобзарь, беспартийный, обвиняется в том, что:

а) был вовлечен в контрреволюционную организацию („УПРС“ - К.Ч.) в 1936 г.;

б) получал задание пропагандировать националистические идеи и воодушевлять крестьян на борьбу с Советской властью;

в) пользуясь своими связями среди местного населения, как бандурист, проводил широкую националистическую пропаганду"⁴⁹.

Іншим, не менш характерним прикладом можуть служити документи Сумського НКВС. Виявляється, 1926 року Сумський відділ ДПУ, реагуючи на постанови Центру, видає округовим відділкам міліції термінові розпорядження про затримку незрячих кобзарів. Так, з наказу ДПУ начальнику сумської міліції за № 68763 від 23 липня 1926 року дізнаємося: „Сумокротдел ГПУ ставит Вас в известность, что в ряде районов Округа в последнее время участились случаи бродяжничества разных лиц под аккомпанимент скрипки, кобзы и других инструментов, распевających контрреволюционные песни. Начальниками районных милиций по отношению к указанным лицам никаких мер не принимается, и как это было в селах Н. Сыроватке 30. 05. и в селе Межирич 4. 06., - некоторые из них были задержаны, но вскоре же без всяких опросов они были освобождены. Для предупреждения указанных выше ненормальностей, Сумокротдел ГПУ просит сделать по районам соответствующее распоряжение о немедленном задержании бродяг, ни-

Копия

ТОГ Даво 15/2 Ответ окр.д.

Начальнику Сумокротдела
Краткое содержание:

У.С.С.Р.
Государства Ломоносова, Украиния,
СУМСКОЙ

Окружной отдел

и р и

Окружного

Имя 23 1926 р.
в 68763.

гор.Сум.

м.о.Сум.

Сообщение о новых бродягах

Сумокротдел ГПУ ставит Вас в известность, что в ряде районов Округа в последнее время участились случаи бродяжничества разных лиц под аккомпанимент скрипки, кобзы и других инструментов распевających контрреволюционные песни. Начальниками районных милиций по отношению к указанным лицам никаких мер не принимается, и как это было в селах Н. Сыроватке 30/5-а в селе Межирич 4/VI-а, некоторые из них были задержаны, но вскоре же без всяких опросов они были освобождены. Для предупреждения указанных выше ненормальностей, Сумокротдел ГПУ просит сделать по районам соответствующее распоряжение о немедленном задержании бродяг нищих, производящих на месте жонглические действия с областными воспроизведенными распеванных контрреволюционных песен и сопровождаемых задержанных и-ми.

О указанных распоряжениях просьба сообщить в известность.

Нач.Сумокротдела ГПУ /Имя/
Взл. Уполномоченного ОГГ /Имя/
Секретаря /Имя/
/Лав/
/Назаров/
/Батуз/

Воронежский
Районный Исполнитель
Комитет
5/7.1926 года
№ 4183.

[illegible]

Полити; политик : Председательского /Подпись/
За Секретаря /Подпись/
С законн; верно: /Подпись/

ДАСО. Р-7, оп. 2, сир. 42, арк. 133

[illegible]

Смектозам ТП7 просит проверить correctness указанного data на соответствие 1-ому изданию Государственного стандарта, при отклонении от 1.13/с.-

Виды рыб, Symptetrus	Их	Алтай	Алтай
Виды рыб, Symptetrus	Их	Алтай	Алтай
Виды рыб, Symptetrus	Их	Алтай	Алтай
Виды рыб, Symptetrus	Их	Алтай	Алтай
Виды рыб, Symptetrus	Их	Алтай	Алтай

Д.4С0. Р - 7, он. 2, стр. 42, стр. 134.

Копія
Секретно

ДО СУМОКРВІДІАУ Д.Ц.У.

20/УІІ

ПОДАТОК: копія з "заявування Н-ка Раймліші і та діловеда,
після пре продпідаток і копія від Раймлик. і
прот... докшту Димидия.

Зав. Адміністративним Відділом /Дюченко/
Секретар /Піддуба/ /Місєєнко/

三

ДАСО Р - 7, от. 2, стр. 42, арк 135

Копия
Секретно

УСОР
Н-*

Воробьянского
Р-на
Сумск.рай.изд.
6/VI 1926
в 130/с
ВОРОБЬ

Н-КУ СУМОКРЕМЛИНИИ

PATIENT

Суммарный
6/VI 1926 г.
№ 130/с
ВОРОЖБА

Предоставляя при сем переписку на 5 л-тах
о исполнении указанного распоряжения пред-
седателя Вр^сбянского районного райна-
здравотдела тов. Козлевич и проку Вр^сбского рас-
поряжения о привлечении виновных к ответст-
венности, а также доносу, что козбазы в Вр^сбском распоряжении
доставлен потому не был, что он обанка из Вр^сбского до моего
прихода, а одновременно меры кр^св^сскому приняты не были за от-
сутствием материалов обвинения а предписание ч 41Б4^{н.к} приняты ве-
чером т.е. с большим опозданием.

Н-я Ворожбянского р-но /подпись/

ДАСО. Р - 7, от. 2, стр. 42, арк 136.

Копия

Начальнику Ворожбынского Района Сумокримлицы.

Делегата Ворожбынского района
Мироновича Ивана Мих.

О Б'Я С Н Е Н И Е.

Во время моего отсутствия 5 июня этого года часов в 8 утра Райнадирителем Козловым в канцелярии Райкомплана был приведен неизвестный мне гражд. тихой и олепой с мальчиком 12 лет играющим на "КОНЖ" которого он Козлов спрашивал по какому то делу и за что, точнее мне неизвестно, но при допросе упоминалось о каких то посылках и сам Козлов указывал на Козлова в том, что Козлов поставил на базаре его пять псов, а за тем отправляет. После опроса надиритель Козлов не предупредил меня ни в чем узнал из канцелярии, а за ним пошел из канцелярии узнал и Козлов, куда зачем мне не известно. По уходе из канцелярии один из бывших Козловых вывел и я на улицу где и узнал, что Козлов был задержан по распоряжению Председателя Пучило надирителем Козловым за какие анти-советские посылки, почему и было получено надирителем Козлову арестовать Козлова вместе с мальчиком и направить о задержании в Сумокримлицу. Тогда Козлов после опроса и ухода из канцелярии Милкини Козлов вывел последнего на улицу и площадь, но мер и задержания никаких не принял.

6/VI-46 года. Делегат Мироновиче.
О коими верен:

ДАСО. Р - 7, оп. 2, спр. 42, арк 138.

Копия

Начальнику Сумокримлицы и Розиска

Начальника Ворожбынского района Ома-
кина

О Б'Я С Н Е Н И Е.

6/VI этого года часов в 9 утра я вошел в канцелярию района где за столом в I-й комнате сидел Надиритель Милкининский т. Козлов спрашивал какого то неизвестного олепого, глухо-немого гр-на с банду-рей в руках о нем был лет 12-и мальчик, и опросил Козлова в чем он обвиняется и по какому делу вы его отправляете? Козлов ответил, что эти тут цуцки за какие посылки и его задержал по распоряжению Председателя Райкомплана, затем я был в другой комнате стал спрашивать приведенных на допрос, а затем собравшись и ушел по делам своим в с.Милкини, на второй день по возвращении из Милкини мне т. Козлов передал предписание Райкомплана, где указало, что надиритель Козлов не подол-

ДАСО. Р - 7, оп. 2, спр. 42, арк 139.

жил законного распоряжения Председателя Райкомплана т.е. не задержал Козлов и мальчик анти-советские посылки и предписывает его арестовать мне и направить в распоряжение Сумокримлицы, а его уже на I-й день не стало. Мне лично Райкомпланом никакого распоряжения о задержании Козлова не дано, а также мне фактически как Начальнику района не было известно до поступления предписания Райкомплана в чем обвинялся Козлов, где и по какому распоряжению он задержан и куда он должен быть направ-лен? Так как Райкомпланом не считал нужным по этому делу об этом как о Начальником Райкомплана даже и говорить своевременно, а когда уже узнал Козлов РИК дал мне предписание о задержании. На второй день я решил от надирителя Козлова узнать подробнее об уходе Козлова, в следствие об"новления Козлов стал обвинять на делегата Мироновича якобы Козлов узнал из канцелярии в присутствии последнего, я потребовал немед-ное об"новление от т.Мироновича последний указал, что Надиритель Козлов сам лично присутствовал на базарной площади где Козлов: как анти-советские посылки и даже его заставляли их пить, а затем уже после Председателя райкома поставил Козлова задержать Козлова, Козлов не подчи-мался, а затем все таки привел Козлова в канцелярию Райкома и стал его допрашивать, после от"туда меня из района узнал из канцелярии и Козлов отыскал в канцелярии Козлова не предупредив делегата Мироновича где за ним сидеть, а после ухода из канцелярии Козлова след за ним узнал и Козлов и обратился на улицу якобы как пошел в чем я был и видел Козлов которому дал распоряжение его арестовать но он почему то не арестовал.

В чем Райкомпланом обвинит в настоящее время меня в связи с тем, что в Акрае Москвы старик Милкинин в лице Председателя т.Пучило и Секретаря Р.П.Демченко которые мне приказывали непременно убрать из Милкини делегата т.Мироновича на что я не имел никаких прав и приказаний их не выполнял, за что они мне пригрозили лишить из Милкини и в этого времени Райкомпланом начал на меня гонимые, затем и тем, что Акрае Москвы Делегат Мироновиче при обыске у отца сам. Председателем Се-ребовым начал самого Серебова давал палки и был уверен, что даже не будет заведено, но когда узнал, что даже пошел в Административный Райкомплан еще больше стал подделан на меня и стал приходить к каждой малюч и кончат вывоз меня из район Милкини, однажды меня к себе в кабинет вызывает секретарь Р.П.Демченко и предупреждает меня о чем я арестовал каких то 13 истеричных 3-х гудяки в это время в камере на-держанных находились 8" 13 истеричных гражд обвиняемых по 163 ст. У.К. он мне их приказывал освободить и говорить, чтобы я в дальнейшем все дела направлял с его санкции, к ему ответил, что этого сделать

ДАСО. Р - 7, оп. 2, спр. 42, арк 139 зв.

потім довідалась, в цей час влада заборонила слухати мандрівних сліпих кобзарів, а самих співців арештовувала"⁵⁵.

Репресії, спрямовані на традиційних співців, на жаль, практично не висвітлені у сучасній пресі. А ті нечисленні публікації, що виходили протягом останнього часу, майже позбавлені фактичного підтвердження і написані переважно в емоційно-публіцистичному стилі⁵⁶. Значно більше уваги приділялося репресованим учасникам капел бандуристів та окремих аматорів, котрих часто плутають і отождолюють із традиційними співцями⁵⁷.

Аналізуючи доступний нам фактичний матеріал, мимоволі замислюєшся над питанням про причини практичної відсутності у архівах колишнього НКВС документальних підтверджень репресивного процесу над народними співцями.

При наведенні прикладів урядових постанов, прямо чи опосередковано спрямованих проти кобзарства, наголошено на тому, що кожен народний виконавець міг бути зарахованим до стану жебраків, які, починаючи з 20-х років, опинилися поза законом. Згідно з іншими зазначеними циркулярами співцеві дуже важко було отримати навіть посвідчення особи. Адже задля цього треба було мати не лише сталу прописку, але й місце роботи, що також для незрячого було вкрай проблематично. Тож абсолютна більшість представників традиційного співоцького стану (за деяким винятком з-поміж тих, на кого влада „звернула увагу“, почавши використовувати їх як декор⁵⁸), автоматично потрапила до рангу жебраків, т. зв. „бомжів“. А для боротьби з цією категорією суспільства, режим застосовує форми суттєво більш різноманітні, ніж для „паспортного цивільного елементу“, до якого відносилися зрячі бандуристи-аматори. (Як приклад, уже наводилися свідчення про облави на базарах і по інших людних місцях).

Виходячи з логіки карних органів, потреба заводити протокол на людину без паспорта виявлялася зайвою, бо юридично ця людина ніде не значилася. Для чого ж було тоді засвідчувати факт репресивного акту над елементом т. зв. „неорганізованого населення“, а значить „неіснуючої“ для світу незареєстрованої категорії? З іншого боку, звіти обласних та районних відділів НКВС згідно з цирку-

лярами про реєстрацію жебраків надходили до Центру під грифом „цілком таємно“ і на відміну від звичних кримінальних справ „паспортного елементу“ підлягали першочерговому знищенню одразу після закінчення зазначеного в них терміну зберігання. Аналізуючи інші постанови, зокрема Народного комісаріату юстиції, дізнаємося про впровадження наприкінці 20-х років системи спрощеного регламенту судових процесів. Виходить ціла низка постанов та директив НКЮ „Про обмеження надсилань до окрпрокуратур копій вироків та присудів“⁵⁹. Згідно з цими директивами документальне оформлення більшості судових процесів мусило бути спрощеним, а вирoki, окрім особливо показових, до окрпрокуратур не надсилалися і в архівах не фіксувалися. Отже, виходить, що затриманого „на гарячому“ кобзаря чи лірника (який, наприклад, співав без дозволу, мав незареєстрований репертуар, інструмент тощо), за чинним законодавством могли притягнути до суду, вирок якого фактично ніде не реєструвався, окрім запису в журналі засідання судової трійки. До того ж, як свідчать факти, навіть ці записи могли не зберегтися дотепер хоча б із таких причин:

1) Згідно з „Обов'язковою постановою Харківської міськради“ за номером 19 від 16. 11. 1933 року „Про вилучення та передачу Укртилю макулатури з архівів всіх установ, організацій, та підприємств“ - всі офіційні установи (з НКВС та міліціїсю включно) зобов'язані „вилучити всі непотрібні їм для дальшого переховування архівні матеріали та передати їх Укртилю“⁶⁰. Здається, немає ніякої підстави вважати, що до вказаної категорії матеріалів не могли потрапити „офіційні“ свідчення репресивних актів над співцями.

2) За свідченнями очевидців, більшість архівних матеріалів Харківського (колись Центрального) НКВС було знищено цими органами при втечі з міста на початку 1941 року⁶¹. Цілком ймовірно, що серед спалених документів були й справи, позначені грифом „таємно“, тобто ті, які підпадали під першочергове знищення. Адже „кобзарські“ матеріали, особливо щодо групових репресій над співцями, не були поза увагою енкаведистів.

Нарешті, збереженню конкретних свідчень не сприяв

породжений історичними обставинами стан замаскованої байдужості значного прошарку інтелігентського загалу 20-30-х років до дійсних, автентичних співців, яких, на противагу новітнім зрячим бандуристам, часто вважали „віджилою формою“, а то й простими жебраками.

ПРИМІТКИ:

* Некоректною і недоречною є аналогія, яку дехто вбачає у порівнянні традиційних співців та різноманітних жебраків і декласованих елементів, що часом викликають у суспільстві роздратування, а подекуди й огиду. В герметичному сліпечському середовищі „просящої братії“ кобзарі займали найвищий щабель і ніколи не вважали себе „жебруцями“ в сучасному нашому розумінні. Основна відмінність – у відсутності характерного для звичайних „прошаків“ споживацького компоненту. Запропоновану людям співогру, виконану молитву чи псалм кобзарі завжди вважали „чесним товаром“, що має певну вартість. Отже, між співцем і слухачем відбувався елементарний процес обміну. Нагадаймо, що у всьому цивілізованому світі (в т. ч. і в Україні до 20-х років XX ст.) традиційна форма музикування „просто неба“, „між люди“ була широко розповсюдженою через свою безпосередність, а тому й нескладність задоволення мистецького попиту слухача, як і потреби майстра своїй справі – співця. З цього випливає цілком логічна відмінність у ставленні послідовства до мандрівних артистів і просто жебраків.

** Про сакральні символи кобзарських цехів докладніше дивись окреме дослідження автора.

*** Про психофізіологічні й терапевтичні особливості впливу кобзарської співогри див.: Черемський К. Тасмниці кобзарського співу. „Нетрадиційний“ погляд на мистецтво народних співців. // ж. СНІП. - Харків: 1997. - № 1. - С. 65-70.

**** Ці документи віднайдені відомим дослідником кобзарства п. Олексієм Вергієм (м. Суми).

***** Текст „антирадянської пісні“, яку співав кобзар див. у „Кобзарській катедрі“ наприкінці розвідки.

ДЖЕРЕЛА

1. Боржковський В. Лирники. // К. Старина. - 1902. - т. XI. - С. 661-704; Сластон А. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы. // К. Старина. - 1902. - № LXXVII, май. - С. 303-319; Крист Е. Кобзари и лирики Харьковской губернии. // Труды Харьковского предварительного Комитета по устройству XII Археологического съезда. - Х-в, 1902. - т. II. - ч. 1. - С. 121-133.
2. ЦДА ВОВ. Ф.5, оп.1, од. зб. 125. - С. 2.
3. ЦДА ВОВ. Ф. 5, оп. 2, од. зб. 809. - С. 2-8.
4. Там само. - С. 2-8, С. 17-31.
5. Там само. - С. 5-8.
6. Там само. - С. 7.
7. Там само. - С. 7-31.
8. Там само. - С. 8.
9. АА. Запис від А. З. Парфиненка, 20.09.1989 р., Харків; також див.: Черемський К. Закатована пісня. // Українські обрії. - 1991. - № 4, квітень.
10. АА. Запис від І. Битоніна, 10.11.91 р., м.Харків.
11. ДІА України у Львові. Ф. 688, од. зб. 191. - С. 101.
12. Постанова ЦВК та РНК СРСР про встановлення єдиної паспортної системи. // Вісник Харківської міської ради. - 1933. - № 1-2 (58), 10 січня. - С. 2.
13. Там само. - С. 2-12.
14. Вісник Харківської міської ради. - 1934. - № 25-26, 30 листопада. - С. 5.

15. Вісник... - 1934. - № 3, 20 січня. - С. 3.
16. Вісник... - 1933. - № 18, 5 квітня. - С. 3.
17. Уголовный Кодекс УССР. Особая часть. // Уголовное законодательство СССР и Союзных республик. - М.: Госюриздат. - 1957. - гл. 1. - С. 102.
18. Квитка К. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине. Програма для исследования их деятельности и быта, 1924. // Избранные труды в 2-х томах. - М.: 1973. - т. 2. - С. 280.
19. Ємець В. Кобза та кобзарі. - Берлін, 1923. - С. 97.
20. Вісті Народного комісаріату праці УСРР. - 1931. - № 2, 30 січня. - С. 10-14.
21. ІМФЕ. Ф. 8-К3, од. зб. 3. - С. 139. Лист І. Кучугури-Кучеренка до М. Привалова, 1928 р.
22. ІМФЕ. Ф.11-3, од.зб. 241. - С. 12. Лист І. Кучугури-Кучеренка до П. Мартиновича, 1931 р.
23. Самчук У. Живі струни. - Детройт, ЗСА, 1976. - С. 84.
24. Ємець В. Зазн. праця. - 1923. - С. 97.
25. Архів Управління Служби Безпеки України по Харківській обл.-ті. Слідча справа № 013938, т. II. - С. 28-29.
26. ХДОА. Ф. Р-476, оп. 1, од. зб. 16, лл. 218.
27. ХДОА. Ф. Р-203, оп. 1, од.зб. 826. - С. 85; Ф. Р-476, оп. 1, од.зб. 16. - С. 218; Ф. Р-932, оп.1, од. зб. 10. - С. 52; Ф. Р-1327, оп. 1, од. зб. 7. - С. 11; Ф. Р-104, оп. 1, од.зб. 47. - С. 1-54; Ф. Р-203, оп. 2, од. зб. 6. - С. 12; Ф. Р-1630, оп. 1, од. зб. 291. - С. 111; Ф. Р-4139, оп. 1, од. зб. 20. - С. 4-11; Ф. Р-1639, оп.1, од. зб. 239. - С. 150 та інші.
28. ХДОА. Ф. Р-476, оп. 1, од. зб. 16. - С. 129
29. ХДОА. Ф. Р-104, оп. 1, од. зб. 47. - С. 1-54. Переписка о регистрации, реквизиции, выдаче муз. инструментов.
30. ДІА України у Львові. Ф. 688, од. зб. 191. - С. 160.
31. ІМФЕ. Ф. 6-4, од. зб. 184. - С. 7. Запис В. Харкова.
32. Спілка Визволення України та Спілка Української Молоди. Збірник. - Н. Йорк-Мюнхен, 1964. - ч. 2. - С. 47.
33. В. П. Село говорить. // Нова Україна. - 1942, 1 лютого.
34. ІМФЕ. Ф. 8-5, од. зб. 614. - С. 11. Матеріали І-ї Республіканської наради кобзарів та лірників, 1939 р.
35. ІМФЕ. Ф. 8-5, од. зб. 614. Анкетні дані учасника наради. (Див. п. 19, п. 20 анкети).
36. ІМФЕ. Ф. 8-4, од. зб. 338. - С. 93. Запис Ф. Дніпровського.
37. АА. Запис від О. Чуприни, 6 серпня 1991 року, м. Корсунь-Шевченківський.
38. ІМФЕ. Ф. 14-К1, од. зб. 1. - С. 3, С. 5, С. 28. Статут І-ї Київської капели бандуристів.
39. ІМФЕ. Ф. 14-8, од. зб. 608. - С. 5. Докладна записка до Київської окрполітосвіти.
40. ІМФЕ. Ф. 8-5, од. зб. 614. Для прикладу дивись репертуар Подоляна Андрія (в т. ч. пісню „Про Леніна і Сталіна“).
41. Там само. - С. 16.
42. Самчук У. Зазн. праця. - 1976. - С. 48.
43. ЦДА ВОВ. Ф. 5, оп. 2, од. зб. 195. - С. 2-47. Отчеты о деятельности Админотдела Наркомвнутренних дел УССР за 1-е полугодие 1923-24 гг. и информобзор о религиозной агитации кулацких элементов...
44. Там само. - С. 47.
45. Уголовный Кодекс УССР. Особая часть. // Уголовное законодательство СССР и Союзных республик. М.: Госюриздат, 1957. - гл. 4. - С. 107).
46. ІМФЕ. Ф. 11-4, од. зб. 913. - С. 1-2. П. Мартинович. Уведомление: ІМФЕ. Ф. 8-4, од. зб. 310. - С. 14. Лист П. Мартиновича до Г. Хоткевича.
47. Уголовный Кодекс УССР. Особая часть. // Уголовное законодательство СССР и Союзных республик. М.: Госюриздат, 1957. - ч.1. - С. 92-102; також, для порівняння: ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 49967. - С. 40-205; також: Фонди ХЛМ. Лист Управління СБУ по Харківськ. обл. дирекції ХЛМ 25. 01. 95 р., лп-2, 10-01 3938.
48. Архів УСБУ по Харківській області. Слідча справа № 013938. - т. I. - С. 94.

49. Там само. - С. 114.
50. ДАСО. Р-7, оп. 2, спр. 33, арк. 275. Віднайдено Вертеєм О.
51. ДАСО. Р-7, оп. 2, спр. 42. Віднайдено Вертеєм О.
52. АА. Запис від П. Жадана, 26. 02. 1994 року, с. Чернеччина Краснокутського р-ну Харківської обл.
53. Бугасим І. Дожилося Україна. - К.: Український письменник. - 1993. - С. 20.
54. Там же. - С. 16-17.
55. АА. Запис від Надії Кошаровської, 21 січня 1996 р., м. Київ.
56. Мазур П. Кобзарський ешелон. // Шлях перемоги. - 1995. - № 24 (2148).
57. Литвин М. Струни золоті. - К.: Веселка, 1994.
58. Кіндзерявий-Пастухів С. Звертаючись до основного. // Ювілейний Альбом Школи Кобзарського Мистецтва в Нью-Йорку. - Н.Й.: 1978. - С. 61.
59. Бюлетень Чероднього Комісаріату Юстиції та Найвищого Суду УСРР. - 1923. - № 4, 24 квітня. - С. 2.
60. Вісник Харківської міської ради. - 1933. - № 10-11(66), 20 лютого. - С. 3.
61. У АА знаходяться чимало підтверджень цьому фактові від самих харків'ян.

*„...тоді нецікаво і небезпечно було те
записувати, бо гинули люди як полова...
Кожен свою шкуру берег...“*

Олексій Чуприна

РЕПРЕСІЇ ЩОДО ТРАДИЦІЙНИХ СПІВЦІВ. КОБЗАРСЬКИЙ З'ІЗД

Матеріали, які стосуються репресій щодо традиційних співців, умовно можна поділити на:

- 1) свідчення, що торкаються поодиноких репресій.
- 2) Свідчення про групові нищення кобзарів.

Розглянемо кожну групу окремо.

Відомий конотопський краснавець і бандурист Іван Андрійович Лисий назвав прізвища сліпих кобзарів із Сумщини, розстріляних НКВС на початку 30-х років¹. Це - кобзар Левко з с. Борзни та кобзар Кандиба із с. Кирилівка.

Краснокутський краснавець Петро Григорович Жадан засвідчив факт знищення НКВС лірника Григорія Плавка з Краснокутщини, у якого свого часу він був поводитарем².

Харківський кобзар Анатолій Захарович Парфиненко згадав про арешти та переслідування у 30-х р. лірників Платона з с. Перещепине Дніпропетровської обл. та Олександра Шарія з м. Дніпропетровська, (учня Федора Кушнерика, коли той ще був лірником)^{3*}.

На підставі звинувачення в участі у контрреволюційній організації, „систематичній контрагітації“ згідно зі

ст.54-2, 54-8, 54-11 КК УРСР до відомого харківського кобзаря Івана Іовича Кучугури-Кучеренка 24 листопада 1937 року застосовується „вища міра соціального захисту“ - розстріл⁴.

По справі І. Кучугури-Кучеренка, крім самого кобзаря, проходило ще 6 чоловік: Гавриленко Д. А., Стороженко С. А., Ільченко Е. М., Паркуша Г.В., Лисенко В. Ф., Давидович Е.А. Всім була інкримінована участь у контрреволюційній організації боротьбистів, що ставила собі за мету „організацію збройного повстання для отримання України від СССР“. Кримінальна справа начебто нічим „особливим“ не відрізняється від багатьох інших - побудована вона за звичною схемою репресивного судочинства кінця 30-х років. Але на роздуми наводить той факт, що хоча робота І. Кучугури-Кучеренка в гіпотетичній організації не була ключовою і зводилася до ролі простого „агітатора“ та „зв'язкового“, лише йому одному з-поміж усіх заарештованих уніюється смертний вирок. Остатки, незважаючи на свої „керівні посади“ в організації боротьбистів“, обмежуються 10-ма роками таборів⁵. Офіційно про смерть кобзаря його рідним і близьким було сповіщено 1963 року. Зазначимо також, що і причину, і дату смерті сфальсифіковано і подано, як „смерть от кровоизлияния в мозг, происшедшая 5 марта 1943 года“⁶. Реабілітовано І. Кучугури-Кучеренка постановою президії Харківського обласного суду 29 січня 1958 року⁷.

Подібних свідчень досить багато. (Наприкінці розвідки наводиться перелік репресованих кобзарів, лірників та ірчих бандуристів, складений відомим львівським кобзарознавцем Богданом Михайловичем Жеплинським⁸). Але й наведені з них красномовно доводять слушність твердження Порфирия Мартиновича, який у відповіді на лист Плата Хоткевича про кількість ще живих сліпих лірників та кобзарів зазначив, що тепер (вересень 1933 року) „уже ні одного немає, що у повнім смислі хоть малий був кобзарь“⁹.

Велику цінність мають свідчення про групові нищення народних співців. Як це не дивно, але перші згадки про подібні факти знаходимо у радянській пресі ще наприкінці 30-х років. Так, у статті Михайла Полотая „Мистецтво кобзарів Радянської України“¹⁰ йдеться про нищення „куркулями“ у лісі на Білопільлі взимку 1934 року „трох кобзарів за те, що співали революційних пісень проти куркулів“. До самого факту знищення співців навряд чи можна поставитися скептично (адже в той час репресії і розстріли вже йшли повним ходом), але недовіру викликає мотивація і виконавці вбивства.

Зі свідчень київського кобзаря Миколи Будника дізнаємося про знищення на Уманщині цілого лірницького



В И П И С К А
 ИЗ ПРОТОКОЛА № 2.23 ЗАСЕДАНИЯ ОСОБОЙ ТРОЙКИ ПО ХАРЬКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
 от 8 ноября 1937 г.

СЛУШАЛИ:

ПОСТАНОВИЛИ:

34: Дело № 4-го Отдела УГБ ХОУ НКВД,
 по обвинению:
 КУЧУГУРУ-КУЧЕРЕНКА ИВАНА ИОВИЧА,
 1874 г.рожд., уроженца с.Мурафи,
 Краснокутского р-на, Харьковской обл.,
 украинца, пенсионера, кобзаря,
 в 1917 г. принимал в УПСР, по ст 54-2,
 54-8, 54-11 УК УССР.

КУЧУГУРУ-КУЧЕРЕНКА
 ИВАНА ИОВИЧА

РАССТРЕЛЯТЬ

имущество, принадлежащее
 ему конфисковать.

ВЕРНО: СЕКРЕТАРЬ ТРОЙКИ

Виписка з протокола судової трійки НКВС
 про вирок кобзарю Івану Кучугурі-Кучеренку.

Архів Управл. СБУ по Харків. обл. Слідча справа № 013938. - С. 118.

цеху, очолюваного лірником Микитою. Селяни с. Городецького оповідали п. Миколі Буднику про те, що до хати панотця цеху Микити сходилися з околиць біля 20 сліпих лірників, де, зачинившись, «радилися і «під полом» робили кобзарські інструменти». Але на початку 30-х рр. вони всі раптово зникли. На думку п. М. Будника, їх було висліджено і розстріляно¹¹.

Чи не найбільше свідчень про масові репресії традиційних народних співців прямо чи побічно торкаються так званого Кобзарського з'їзду, що нібито відбувся на початку 30-х років у Харкові. Оповіді про збори співців на Кобзарський з'їзд і спосіб їх знищення давно стали хрестоматійною легендою, що вже кілька десятиріч хвилює всіх своєю загадковістю. Подаємо короткий аналіз матеріалів, документів та свідчень, які вдалося зібрати.

Уперше тема Кобзарського з'їзду на повний голос назвувала у закордонній пресі^{**}. Так, Дмитро Шостакович у своїх спогадах зазначає: «...в середині 30-х років перший Всеукраїнський Конгрес лірників та бандуристів було проголошено, і всі народні співці були змушені разом збиратися і дискутувати їхнє майбутнє. «Життя стало кращим, життя стало веселішим», - говорив Сталін. Ці слівці йому повірили. Вони приїхали на Конгрес із цілої України, із маленьких забутих сіл. Було кількасот їх присутніми на Конгресі. Це був живий музей, жива історія України, всі її пісні, її музика і поезія. І ось майже всіх їх застрелили, майже всі ці жалісні співці були вбиті»¹².

Леонід Плющ у своїй відомій книзі «Карнавал історії» пише: «В 1935-му році кобзарів знищили, а співців, що залишилися в живих, примусили співати партії і Сталінові»¹³.

У статтях із Ювілейного Альбому Школи Кобзарського Мистецтва в Нью-Йорку Сергій Кіндзерявий-Пастухів також переказує: «В 1930-х роках (точної дати устійнити поки що не вдалося) большевицька кліка зібрала поголовно всіх народних співців, кобзарів, які ще збереглися, ніби на якийсь з'їзд, навантажили на потяг, і ...слід по них пропав (Л. Плющ публічно потвердив це перед світом), фізично всі були каліками-сліпцями, безрадними; розправа не належала до складних. А що вони не були членами якоїсь партії, руху чи організації, а простими жебраками, то й пам'ять про цей злочин майже не збереглася»¹⁴.



Харківський кобзар Петро Древиченко (Дригавка)

Одна з останніх світлих. АА.

З іншого місця публікації дізнаємося, що зібраних на їзд співців „потягом відвезли всіх до Волги і там баржою потопили“¹⁵.

Віталій Мізинець у публікації „Про долю кобзарів у Радянській Україні“ подає такі відомості: „Від одного сліпого бандуриста, який вчився бути кобзарем під впливом київської інтелігенції, я довідався: „Що знищили кобзарів, то це відбулося в зимі 1934-35 р. Був оголошений З'їзд у Харкові, де з'їхалися 100 осіб, між ними може 50 кобзарів справжніх, а то решта лірники та прості вуличні співаки. Посадили їх на поїзд та вивезли десь поза межі Харкова в якийсь яр, де їх випустили. Кинули їх всіх у яру. В голоді та в снігу там вони всі вмерли“. Далі він говорив про Мовчана, що „він не поїхав, бо був хворий і тому залишився живим“. За свідчення бандуриста Ф. Пушка: „Назбирали кобзарів в 1937 р. у Харкові. Їх було 70-100. Вивезли і розстріляли за те, що співали пісні підривні“¹⁶.

Роберт Конквест у книзі „Жнива скорботи“, присвяченій голодомору на Україні, інтерпретує зазначене так: „Одночасно продовжувався наступ на українську національну спадщину. Традиційну народну культуру, що вирізнялася високим почуттям патріотизму, довго утримували в Україні сліпі кобзарі, яких свого часу співав Т. Шевченко. Вони мандрували від села до села, заробляючи собі на прожиток виконанням старовинних пісень і дум і таким чином нагадуючи українцям про їхнє вільне й героїчне минуле. Тепер цей небажаний феномен був придушений. Співців запросили на з'їзд і там усіх заарештували. Більшість згодом розстріляли - що для сталінських поплічників досить логічно, бо зі сліпців було мало користі, якби їх спробували використати як робочу силу в таборах...“¹⁷.

Д-р Любомир Мазур, аналізуючи всі йому відомі згадки про Кобзарський з'їзд, пише: „Трагічне знищення „кобзарицини“ - злочин, про який рідко чується, який відбився в значний спосіб на дальшому розвитку української народної творчості. У 30-х роках, за каденції Сталіна, було заряджено (лише ніхто до того не признається), щоб зліквідувати всіх тодішніх представників кобзарського світу“¹⁸.

Наведеним вище матеріалам можна було б і не довіряти, якби не десятки (!) свідчень від наших співвітчизників - людей різних занять, стану та віку, які незалежно один від одного розповідали (щоправда, у різних версіях) про

цю подію. Ось деякі з них¹⁹:

Є. Кедровська, пенсіонерка, у 30-ті роки працювала бібліотекарем: „В 1934-35 роках по Харкову пройшли чутки, що був Кобзарський зліт, що кобзарів вивезли з Харкова і кинули до яру, де вони і загинули... Кобзарям ніби сказали, що їх везуть у Москву на ще один зліт, ... і що ніби трапилося це по дорозі“²⁰.

П. Камінець, пенсіонер, у минулому інженер: „... пам'ятаю, що чутки про якийсь з'їзд кобзарів пройшли по Харкозу ніби на початку 1935 року, а може, ще раніше... Кобзарів ніби посадили на потяг і повезли до Москви... Мені казали, що їх по дорозі розстріляли“²¹.

К. Вовк, пенсіонерка, у минулому вчителька: „Кобзарів я любила з дитинства... Їх можна було частенько побачити в Харкові... Але наприкінці 20-х їх стало мало... А в середині тридцятих їх якось і зовсім не стало. Ходили чутки про якийсь Кобзарський з'їзд, куди ніби звезли кобзарів з усієї України, а потім повбивали... Ця чутка навіть нас, що пережили голод 33 року, дуже сильно стривожила. Чи був з'їзд насправді, чи то були просто чутки, стверджувати не буду. Єдине, про що точно можу сказати, що коли і був з'їзд, то робився він таємно, бо у той час я уважно слідувала за культурним життям Харкова (як скрутно не було, але я ходила на всі нові вистави). І, якщо з'явилося б оголошення про цей з'їзд, то обов'язково туди б пішла“²².

Розповідає харківський кобзар А. Парфиненко: „Коли у Харкові було оголошено про Кобзарський з'їзд, по сталінському наказу забирали всіх... Були облави на базарах. Забирали багато інвалідів, були й кобзарі там. Була одна сім'я: Прокіп Маловичко, жінка Мотря і троє дітей - всі вони дуже добре співали. Жили вони в пос. Амур під Дніпропетровськом. Вночі їх забрали, навіть не сказали, що їм брати - чи харчі, чи якийсь одяг, повезли і погрузили в ешелон, де багато вже було нагружено кобзарів з інших міст України. Очевидячки, ішов цей ешелон за таким маршрутом - від самої Шепетівки, через Житомир і Бердичів до самого Києва; від Києва він ішов до Дніпропетровська. А від Дніпропетровська - через Полтавщину до Харкова. Такий маршрут не був випадковим, адже поїзд їхав по тих районах, де було найбільше кобзарів. До прибуття ешелону на кожну станцію міліція попередньо підвозила

кобзарів та лірників з місцевої округи. Так от, доїхали Маловички до Харкова, там приєднали до них ще дуже багато кобзарів. По деяким підрахункам було їх триста тридцять сім. Доїхали кобзарі й усі ті, котрих забрали у Дніпропетровську, до Москви, з Москви їх направили в Сибір. Довезли до якогось невідомого місця, де зовсім не було ніякого житла. 150 кілометрів, як я потім узнав було до найближчого житла. Безумовно, там уже була хурделиця, морози були... Всі люди роздягнуті, без одягу, без нічого... Міліція скинула їх із составу на поле... З одного боку стали провідники, а з іншого міліція, і так ніхто з них не зміг потрапити назад у потяг. Зосталися і майже всі загинули... Але Мотря Маловичиха не загинула. З нею живим залишився наймолодший син. Вони якось добралися до житла, ходили по хатах, просили хліба... так вони дісталися на Україну. Але до свого рідного дому прийти боялися, бо якби вони додому прийшли, то все одно їх би вбили. Бо те, що робилося, було під великим секретом і ніхто цього знати не повинен був...“²³.

Багатолітній політв'язень поет В. Рафальський у одному з листів до автора цієї розвідки оповідав: „Уперше про трагедію кобзарів я почув ще тоді, коли мене доля кидала по пересильних тюрмах. Саме харків'яни й оповідали про те. Важко, звичайно, зараз визнати, де саме те все відбувалося. Гідаю, що жодних слідів про цю драму в архівах КГБ не відшукаєш, - такі речі замазувалися наглухо. Одне ясно - знищення кобзарів у Харкові чи під Харковом - факт беззаперечний“²⁴. В опублікованій у журналі „Українська культура“ передмові до свого відомого вірша „Дума про кобзарів“, В. Рафальський зазначає і таке: „Про цю трагедію мені було відомо давно, але - нічого конкретного. І те бентежило. І раптом... 1956 року довелося протягом 2-х тижнів перебувати у пересильній в'язниці у Москві. Велика камера. В'язнів (політичних) близько сотні. Тут доля звела з колишнім працівником НКВС, на той час репресованим. Зайшла розмова про події 1932-1933 років на Україні. Задали кобзарів. І тут співрозмовник просто ошелешив мене: виявляється, він мав повну інформацію про знищення більш як двохсот українських кобзарів, котрих було скликано під приводом якоїсь наради до Харкова 1932-го року за розпорядженням згори. Говорив він скупі - можливо, сам був безпосередньо причетний до цієї справи. Безперечно одне: казав правду,

бо, як колишній співробітник НКВС, певна річ, ризикував розголошувати такі таємниці! А вже недавно факт цей підтвердив у листі до мене поет М. Самійленко, який зустрічався в ув'язненні з колишнім поводарем одного з замучених кобзарів²⁵.

Сам Микола Самійленко свідчить так: „У таборах я зустрів чоловіка, учителя початкових класів із Запоріжжя; везли його з Киргизького концтабору на переслідування по касаційній скаргі. Розговорилися і виявилось, що він десь з 9 до 12 років був поводарем у сліпого кобзаря на ймення Гордій Ракиза. На заклик уряду (розбіжності у 1929-32 рр.) кобзарі напочатку весни йшли з усієї України в Харків. Хлопець простудився і зліг у сім'ї знайомих Ракизи у Валках. Коли видужав і прийшов до Харкова, то там ніхто не міг знайти сліди кобзарів. Як він дізнався, їх спроваджували на Холодну Гору в тюрму, звідти ніхто не повертався... Ця розповідь лягла в основу моєї поеми „Кобзарі“. Її я почав записувати через 4 роки після зустрічі і, звісно, деталі подій позабував“²⁶.

Те, що розповів відомий бард Едуард Драч (одна з пісень якого, до речі, присвячена знищеному Кобзарському з'їзду), вражає своєю несподіваністю: „Колишні працівники Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького розповідали, що коли відбувся Кобзарський з'їзд, Дмитро Іванович раптом помітив, що немає кобзарів, і почав їх шукати-дошукуватися, куди ж вони поділися. Щоб домогтися правди, він звертається в усі офіційні установи, одна з яких була НКВС... Нічого ці домагання не дали... Яворницького знімають з посади директора Дніпропетровського історичного музею, але розстріляти не могли лише через те, що він мав світове ім'я“²⁷.

Кобзар Єгор Мовчан, говорячи про свою відому „Думу про голод“, зокрема, зазначав: „Не можу її співати. Не час. В 1935 році через неї було знищено в Харкові 225 кобзарів і лірників. Зразу ж після голоду вони ходили по селах і співали цю думу. Тоді влада зібрала їх з усіх кінців України у Харків, ніби на „слот народних певців“ і за містом всіх розстріляла. Мені вдалося не поїхати. Мій поводар на той час десь запропався, я пішов його шукати, і ловці мене не знайшли“²⁸.

Відомий український народний мистець Іван Гончар оповідав авторові цього дослідження наступне: „Ця подія (Кобзарський з'їзд. - К.Ч.) відбулася наприкінці 20-х років у Харкові - може 28-го, може 29-го, а може і на початку 30-х...

Більш точно сказати не можу, бо це відбувалося у Харкові, а я тоді мешкав у Києві. Єдине точно пам'ятаю - це було після „процесу СВУ-СУМ“. Зібрали всіх кобзарів на величезний концерт, після якого їх позвали на якусь трапезу і... знищили. Знаю, що про цю подію відають, але мовчать старі київські бандуристи, між ними і Михайло Полотай, який мав до того пряме відношення“²⁹.

Бандурист Олексій Чуприна оповідав таке: „Про цей з'їзд дізнався від харківського кобзаря Мокроуса Василя Кузьмовича. Пізніше про це говорили і інші бандуристи - Григорій Ільченко з Харкова та Маньківський із Сочі. Сталося це десь наприкінці 20-х-початку 30-х років. Я в той час був у армії. Коли під кінець 30-х я довідався від Мокроуса про цю трагедію (він навіть називав імена тих, хто там загинув), я по молодості, а може і зі страху (ніде гріха діти) нічого не записав. Бо тоді нецікаво і небезпечно було те записувати, бо гинли люди як полова... Кожен свою шкуру берег...“³⁰.

Про Кобзарський з'їзд автору оповідали і такі відомі бандуристи, як М. Сарма-Соколовський (м. Новомосковськ), Ф. Середенко (м. Звенигородка), І. Лисий (м. Конотоп), а також багато інших людей різного віку та роду занять, свідчення яких (через їх чисельність) не в змозі вмістити рамки нашого видання³¹.

Тему Кобзарського з'їзду відображено у поетичній творчості М. Горбала, М. Самійленка, В. Рафальського, О. Доріченка, М. Набоки, Г. Вірич; у художніх творах В. Бондаря, І. Живолупа, Л. Воедила; музичному доробку Л. Донник; у піснях-баладах А. Парфиненка, В. Кушпетя, Є. Драча та інш³². На Покрову 1997 року за ініціативи і активної участі Спілки Української Молоди Харківщини у центрі Харкова, поблизу колишнього оперного театру, де, ймовірно, відбувався з'їзд, і приміщення НКВС виключно на пожертви громадян було споруджено пам'ятний знак репресованим кобзарям. На жаль, „демократична“ влада дала лише дозвіл, а не кошти на створення цього пам'ятного знаку, що до того ж був зруйнований невідомими особами згодом вночі, коли харківська міліція святкувала своє професійне свято. У квітні 1998 року пам'ятний знак було поновлено за рахунок держави.

Попри деякі розбіжності існуючих свідчень, „леген-

да“ про Кобзарський з'їзд набуває реальності. Гортаючи пресу останніх років, бачимо, що ця тема порушується знов і знов із розкриттям нових нюансів злочину***. Так, В. Таранюк у статті „В степу під Полтавою“³³ вказує на місце розстрілу кобзарів у ніч із 30 на 31 січня 1932 року поблизу від Полтави. В інших публікаціях висвітлюються деталі проведення самого з'їзду³⁴. Однак, незважаючи на те, що подібних свідчень із кожним роком з'являється дедалі більше³⁵, з'ясовується безліч дрібниць, сам факт проведення з'їзду в Харкові є досі документально не доведеним. Адже, на думку О. Правдюка³⁶ та В. Нолла³⁷:

а) *„жоден з текстів не користує джерел, а просто повторює ту саму заяву про з'їзд бардів“* (В. Нолл);

б) *„одноразове знищення співців є нетиповим явищем діяльності „заплічних майстрів“, що не вкладається у планомірну й чітко регламентовану тюремно-табірну машину“* (О. Правдюк);

в) *статистичні дані про кількість знищених йде врозріз із результатами порівняння кількості узятих на облік Оргкомітетом XII-го Археологічного з'їзду (1902 р.) співців з кількістю учасників Першої Республіканської наради кобзарів та лірників 1939 року* (О. Правдюк).

Деякі, зокрема останнє з наведених зауважень, вже самі собою відпадають, бо наведені у першому розділі нашого дослідження фактичні матеріали свідчать, що в Україні наприкінці 20-х років традиційні співці ще були досить численними. Твердження ж п. Правдюка про „одномоментне“ знищення сліпих кобзарів заперечується логікою репресивного процесу і викликає сумнів. Як слушно пише п. Леся Ковальська: *„Чи завжди слід дошукуватися смислу та логіки там, де вони першопочатково відсутні - у сатанинській машині винищення людей, побудованій на спротив еволюції“*³⁸. Адже галасливі процеси СВУ-СУМ, „Промпартії“, „Шахтинської справи“, незважаючи на сучасні кон'юнктурні тлумачення, також не підпадають під відомі закони „репресивної логіки“. Окрім того, слід врахувати специфіку подібної акції - справа стосується не офіційно визнаних видатних людей, діячів науки, культури. Перед режимом постав прошарок суспільства, існування якого через специфічність виконуваної ним мистецько-духовної функції,

способу життя (що з точки зору міщанина не потрапляв у розряд „нормального“), і навіть власне фізичного стану (незрячість), не дозволяв повною мірою використати увесь напрацьований досвід „заплічної роботи“. Підтвердженням цьому є також і наведені вище численні постанови органів.

Не можна забувати й про те, що кобзарсько-лірницький стан, принаймні протягом останнього століття, постійно підлягав гонінню і переслідуванню із боку влади. Саме й тому ми далекі від думки, що задля виживання співці не знаходили засобів уникнення традиційних форм репресій. Своєрідним доказом цьому є засвідчені багатьма авторами різні способи „утаємнення“ існування співців³⁹. Так, із записів фольклориста В. Харкова дізнаємося про деякі форми „кобзарської конспірації“, що полягали у:

а) замкнутому, відрубному від односельців характері життя, неприналежності до жодної із селянських організацій (наприклад, КНС)****;

б) об'єднанні співців в одне товариство. *„Зі своїм товариством вони взаємно обізнані і зв'язані краще, ніж з своїми односельцями. Зустрівшись з одним із них, можна довідатися про адреси лірників і кобзарів мало не з цілої округи“*;

в) існуванні власної „лебійської мови“;

г) наявності по селах своїх довірених сліпців і „негласних“ помешкань. (Для прикладу: в Харкові на Холодній горі при постоялому дворі Хваддея кобзарі мали окремий, призначений для них флігельок⁴⁰. За свідченням п. Миколи Будника, у лірницькому цеху, що існував у с. Гордецькому на Уманщині, збори лірників, які сходилися з околиць, провадилися в льосі, там же, „під полом“, задля конспірації, панотцем Миколою виготовлялися ліри⁴¹).

Отже, „традиційними“ засобами знищити кобзарів було непросто. Тому зібрання народних співців під приводом Кобзарського з'їзду, на думку автора, є дуже ймовірною провокацією карних органів, на яку доведені до відчаю співці, завдяки своїй корпоративності, могли цілком піддатися.

Нарешті, спростуємо перше і найголовніше твердження, висунуте п. В. Ноллом про „некористання джерел“. На сьогодні, попри всі зауваги про можливість проведення Кобзарського з'їзду, існує низка беззаперечних доказів того,

що згаданий з'їзд мусив відбутися, оскільки до нього досить ретельно готувалися. Спробуймо документально обґрунтувати цю подію.

Ідея скликання Кобзарського з'їзду, за згадкою Василя Ємця, з'являється вперше серед членства Першої Київської художньої капели ще в буремні часи військових змагань 1919 року. Пізніше, у зареєстрованому в органах НКВС статуті цієї капели (від 13.02.1925 року) 2-м пунктом заходів капелянських дій значилося: „Скликати періодичні кобзарські з'їзди“⁴². Статутні вимоги намагалися втілювати в життя. Тому в постанові № 3 Ради Першої капели від 25.05.1925 року у п. „В“ зазначалося: „Облік кобзарів на Україні як підготовку до Всеукраїнського кобзарського з'їзду доручити тов. Полатаєві Михайлові“⁴³. Бандуристом М. Полатаєм було розроблено і розіслано кореспондентам спеціальні анкети-запрошення^{44*****}.

Я. Юрмас, підводячи підсумки II-го з'їзду Музичного товариства ім. М. Леонтовича (1926 р.), наголошував, що „... питання про такий спеціальний з'їзд постало й наближається до реального здійснення у близькій до оркестрової галузі - у кобзарській... Перша Художня капела кобзарів... скликає у травні ц. р. всеукраїнський кобзарський з'їзд“⁴⁵. У річному звіті Першої капели бандуристів Адмінвідділу НКВС за 1926-1927 рр. йшлося: „Коли в попередні роки капеля зосереджувала роботу майже виключно по лінії концертній, ... то в звітний рік капеля розвинула роботу в інший бік - організаційний. Відкриття філій (напр., Конотопської капели. - К.Ч.) та скликання Кобзарського з'їзду - це основні питання, на яких капеля заострила свою увагу... Зараз з цих питань стоїть на першій черзі розв'язання питання про з'їзд, який мусить виявити всі можливості кобзарського мистецтва, накреслити певний шлях до його розвитку“⁴⁶. У рішеннях Музичного комітету при НКО УСРР, що присвятив низку своїх засідань питанням розвитку бандурницької справи від 26.06.1927 року і за особливим контролем Наркома освіти М. Скрипника, зазначалося: „Акцентувати потреби кобзарського мистецтва й прискорити їх задоволення - це справа Всеукраїнського з'їзду кобзарів, думка скликати який є вже давно і, треба гадати, здійсниться в недалекому часі“⁴⁷.

На початку 1927 року при Київській капелі утворилася

ПРОТОКОЛ

Рішення Комісії в справі скликання Кобзарського з'їзду

від 12.XII - 1927 року.

У засіданні брали участь т.т. Г.Ч.Резуцький, Л.Л.Усенко, Ч.П.Палатий, М.П.Полатаєв, та Е.П.Вигинський.

СЛУХАЛИ:

УХВАЛИЛИ:

1. Про скликання Кобзарського з'їзду. 1. На з'їзді беруть участь з правом рішучого голосу: а/Представники Г.П.У.

б/Всі кобзарі на території окремих як поодинокі так і об'єднані в капели, гуртки то ж, які належать од місцевих політосвітніх організацій або філій Чув.-т-ва ім.Леонтовича незалежно від територіального в кобзарській галузі

в/Заслані виступити кобзарі

г/Представники науки й мистецтва, та зв'язані з кобзарською справою.

2/Представники Чув.-т-ва ім.Леонтовича та Ч.П.Резуцький.

3/Кобзарі - члени гуртка.

2. Про кошти на проведення з'їзду.

2. Значення на те, що кобзарі до Харкова на з'їзд й проїздити там проїздом кобзарів 4-х днів своїх тільки кобзарів мусить чекати кобзарів на з'їзд кобзарів 200 кобзарів, життєвими рахунками на кожного кобзаря 45 коп. на кобзаря як 8000 коп. та кобзарів на те, що кобзарів у справі скликання з'їзду кобзарів та кобзарів рішучих матеріалів до з'їзду кобзарів буде кобзарів як 100 коп. Значення на Ч.П.Резуцький та Ч.П.Палатий з'їзду кобзарів 100 коп.

3. Про скликання з'їзду 3. Скликати з'їзд у Харкові.

Протокол зборів Комісії у справі скликання Кобзарського з'їзду від 12.XII.1927 р.

ДІА у Львові. Ф. 688, оп. 1, од. зб. 268, - С. 1-3.

робоча комісія у справі скликання і проведення Кобзарського з'їзду. Головою заснованої Комісії обрали Г. Копана, заступником - Д. Усенка, секретарем - М. Полотая. Комісія вела широку переписку з Політосвітою, Адмінвідділом НКВС, Адмінвідділом Київського окружного виконавчого комітету, намагаючись добитися дозволу на підготовку запланованого заходу, а також узгодити терміни і місце його проведення. На початку березня 1927 року свій дозвіл на проведення з'їзду дала Політосвіта, а згодом і Адмінвідділ НКВС, про що доводить службова переписка цих установ. Наведемо деякі її фрагменти.

УРСР НКВС

*Адмінвідділ Київського Окружного Виконавчого
Комітету, Biggил MIKOCO.*

8.03.1927 року від 3.3496 до НКВС (MIKOCO).

*„У зв'язку з тим, що питання про скликання з'їзду бандуристів
вирішено в Центрі і керівництво ним взято Політосвітою, з нашого
боку щодо скликання з'їзду перешкоджень не зустрічається“.*

<i>Завокрадмінвідділу</i>	<i>Криченцев</i>
<i>Секретар MIKOCO</i>	<i>Федоренко.</i>

Адмінвідділ НКВС

23 вересня 1927-го року від 3. 3496

До Київського Окрадмінвідділу

*„Підтверджуючи одержане від Вас повідомлення про Вашу згоду
на скликання з'їзду бандуристів, тому, що це питання вирішене у
Центрі, Адмінвідділ НКВС пропонує надіслати до нього всі матеріали
по цій справі.“*

<i>Начадмінвідділу</i>	<i>Бевський</i>
<i>Секретар</i>	<i>Мойсеєнко⁴⁸.</i>

Як бачимо, справа скликання Кобзарського з'їзду перестає бути лише „забаганкою“ Першої київської капели бандуристів, адже за влаштування цього заходу взялася Політосвіта, що в ті часи була монопольним керуючим

органом у сфері всіх галузей науки та культури. Одночасно пильний контроль за цим заходом установився з боку органів НКВС, доказом чого є постійні звіти, листи, навіть анонімки капелян, які на вимогу органів капела зобов'язана пересилати до Адмінвідділу НКВС⁴⁹. Наскільки пильно НКВС слідкував за Комісією у справі проведення з'їзду, видно, наприклад, з „Листа управління капели до НКВС“ від 28. 06. 1927, в якому надсилається „Протокол комісії для скликання Всеукраїнського кобзарського з'їзду“ від 21. 06. 1927 року, з „Протоколу ч. 3 нововибраного правління капели“ від 19. 06. 1927 року, з „Протоколів комісії“ від 16. 06 та 17. 06. 1927 року“, „Протоколів річних зборів“ від 19. 06. 1927 року, вірця „Анкету учасника кобзарського з'їзду“ та з інших документів⁵⁰.

Як зазначалося в „Протоколі ч. 2 Підготовчої комісії по скликанню Всеукраїнського кобзарського з'їзду від 1. 06. 1927 року, капелянами обирається нове керівництво комісії. Головою призначається Д. Ревуцький, заступником Г. Копан, секретарем П. Вишницький. Визначається і термін скликання та місце проведення з'їзду - „кінець грудня 1927-го року у м. Харкові“. За час підготовчої роботи вирішуються питання фінансового забезпечення з'їзду⁵¹.

У наступному протоколі зборів комісії ч. 1. від 12. 12. 1927 року, до якої входять Д. Ревуцький, Д. Усенко, М. Полотай, Г. Копан та П. Вишницький, довідуємося, що з'їзд переноситься з грудня 1927 року на квітень 1928 року. Місцем проведення лишається Харків. Орієнтовна кількість учасників - 200 осіб. З'їзд заплановано закінчити за чотири дні. Далі у протоколі затверджується порядок денний з'їзду, перелік проблемних питань, фінансовий розрахунок заходу та визначено доповідачів⁵²*****.

Очевидно, що терміни проведення з'їзду змінюються не з вини комісії, про що свідчить переписка капели з Адмінвідділом НКВС. У березні-квітні 1928 року з'їзд із невідомих нам причин знову не проводиться, хоча запрошення розіслані по всіх регіонах радянської України. Напевне, цей факт не може не дезорієнтувати майбутніх учасників з'їзду. Наче виправдовуючись, на загальних зборах Першої Київської капели бандуристів від 22. 04 1928 року заступник голови комісії Георгій Копан наголошував

(уже вкотре!) на тому, що основним організаційним питанням капели є „закінчити остаточно справу з Кобзарським з'їздом”⁵³. У протоколі зборів капели, датованої цим же числом, ставиться вимога до обраної комісії „Прискорити справу з Кобзарським з'їздом”⁵⁴. Нарешті, останню документально засвідчену дату проведення з'їзду ми знаходимо в телеграмі Українського філармонічного товариства (Укрфіла) від 8. 06. 1929 року, надісланої до Москви, де з гастрольями перебувала Перша Київська капела. Наводимо повний текст цього документу.

Українське Акційне товариство „УКРФІЛ”
8 06.1929 року № 1894.

Першій капелі кобзарів, тов. Копанові
Москва, до запитання.

„Повідомляємо, що конференцію бандуристів, яку передбачалося влаштувати в перших числах червня, перенесено на осінь. Про час скликання конференції повідомимо окремо. Просимо надіслати Вашу постійну адресу“.

Зав. концертним відділом

ВЕЛЛЕР⁵⁵

Що сталося далі, можна гадати лише на рівні припущень і наведених свідчень. Узагальнюючи зібрані матеріали, додамо наступне:

1) Кількість кобзарів та лірників, зібраних на з'їзд, подається різними авторами та кореспондентами по-різному. Так, Дмитро Шостакович називає близько 1000 осіб⁵⁶; В. Мізинець - 350 співців (з них 300 лірників, 50 бандуристів)⁵⁷; Леонід Плющ - 200⁵⁸; С. Кіндзерявий-Пастухів - 300⁵⁹. Опитані автором харків'яни свідчать про 300 співців⁶⁰. Кобзар Анатолій Парфиненко дає згадку про 337 співців⁶¹; бандурист Федір Глушко - 70-100 чоловік⁶²; кобзар Єгор Мовчан - до 225 осіб⁶³. Зважаючи на дані наведених протоколів комісії у справі скликання Кобзарського з'їзду⁶⁴, де значиться кількість 200 осіб та з урахуванням у першому розділі свідчень щодо орієнтовної кількості співців на кінець 20-х років, автор обстоює думку про можливість зібрання принаймні кількох десятків кобзарів і лірників.

2) Дані про місце проведення легендарного з'їзду по-

Увійшові схиляючи, Ковзарського з'їзду сир-
ва красувал в тімчасі втілі. За кожного з них
атавотів чотвора, Кошміз чотворах з'їзду
преріахники від Уетт. Вхрпа, муз. т. лок-
тубига, іменинці, месика, то в'їзду, Котам
Кошміз, мов преріах, то локі з'їзду. Д.
Звучує т. Сиратів М. Вимиринський.
В'їзду, Ковзарського з'їзду, Ковзарського т.
ли з'їзду, т. і р'їзду, т. і р'їзду, т. і р'їзду.
ли з'їзду, т. і р'їзду, т. і р'їзду, т. і р'їзду.

«В справі скликання Кобзарського з'їзду справи перебуває в такому стані. За нашою ініціативою утворення Комісії у складі якої зайняли представники від УАН, ОКРПО, Муз. т. Леонтовича, інституту Лисенка та від наш. капели. Комісія має Прізідію, на чолі якої Головою Д. Ревуцький та секретар П. Вашицький. Вироблена повістка дня з'їзду накреслені теми доповідей, які і розіслані чим членам. На цьому справа поки і стоїть.»

Фрагмент звіту Г. Колана про діяльність капелі

22.04.1928 р. (підкреслення К. Ч.), ІМФЕ. Ф. 14-Кт. оп. зб. 2. - С. 13

з/ Облік кобзарів
на Україні та
етнографічні за-
писки.

г/ історія Росії.

■/ Облік кобзарів на Україні як підготовжу до Всеукраїнського Кобзарського З'їзду доручити тов. ПОЛІТАСІ. Йому ж і вилучення та захист під час подорожів цікавих оригінальних народніх мелодій.

1/ Визнали раціональним переводити пости і вважати записування вражень з окремих моментів під час подорожі в Кавказ на вразок її історії, що й доручили з часу заснування і до 24 року залізяти з т.т. ДРОШКО та ЯІЗЕНКО; з 1924 року до травня 1925 р.- т.т. ПОЛІТАСВІ, а надалі регулярні записування доручити тов. ДІЗЕЛІНОВІ О.Г.



АНДІЗНИК.

Секретари: *Секретари: Бажанов, С. С.*

Фрагмент постанови № 3 Ради І Української капели

від 25.05.1925 р. ІМФЕ. Ф. 14-КІ. од. зб. 2. - С. 3

треба скликати в'їзд-конференцію, спеціально присвячену цій справі. Бо тут маємо певні специфічні (почасти технічні) питання, що їх загальні музичні з'їзди не можуть зможу докладно обговорити. І цілком природно, що питання про такий спеціальний в'їзд повстало й наближається до реального здійснення в близькій до оркестрової галузі—у кобзарській.

1926 рік виявив нелике зростання числа кобзарських колективів (гуртків і капел): їх маємо тепер у Києві, Харкові, Полтаві, Гумані, Барисполі, Кошотопі, Миргороді, Крюкові та ін., і навіть у Краснодарі на Кубані; а по-за цими колективами є ще багато поодиноких кобзарів. Церкв. Худож. Капела кобзарів, відбуваючи свої численні мандрівки (тільки по 1926 року вона їх мала 6), зробила для кобзарської справи те, що „Думка“ своїми мандрівками для хорошої розбудови маси, привабляла їх увагу й зацікавлення до кобзарського мистецтва, відродила його для сучасності. І тепер, продовжуючи далі цю піонерську роботу, вона засновує кобзарську студію й майстерню для виробу кобз, розпочинає видавати ноту для бандуристів і скликає в травні п. р. всеукраїнський кобзарський з'їзд.

Ж. «Музика» - 1927. - № 1. - С. 53



УКРАЇНСЬКЕ АКЦІЙНЕ ФІЛАРМОНІЧНЕ ТОВАРИСТВО „УКРФІЛ“ 3
UKRPHIL
 U k r a i n i s c h e P h i l h a r m o n i e, A. - G. = S o c i e t e P h i l h a r m o n i q u e U k r a i n e
 Charkoff, Artema 29.

м. Харків, Вербна 29.
 Тел. 49-26

21-го дня 1927 г.
 № 1899

На В

Першій Капелі Кобзарів
т. Копанові

Москва

до зачитання

Повідомляємо, що конференцію бандуристів, яку передбачалося влаштувати в перших числах червня перенесено на осінь.

Про час скликання конференції повідомимо окремо.

Просямо надіслати Вашу постійну адресу.—

Зав.Концерт.відд. *Веллер*

ІМФЕ. Ф. 14-К1. од. зб. 8. - С. 3.

даються більш стало - переважно всі вони, включаючи і плани комісії по скликанню з'їзду, говорять про м. Харків. Поет М. Самійленко називає конкретне місце зібрання співців - Харківський оперний театр⁶⁵; ту ж саму думку обстоює і П. Мазур⁶⁶.

3) Дата скликання з'їзду має найрізноманітніші варіації - від кінця 1929 року⁶⁷, початку 30-х (1930-1934 рр.), до одинокого свідчення про 1937 рік (свідчення Ф. Плущка⁶⁸).

4) Місце страти співців:

- за О. Доріченком та М. Самійленком - Харківська холодногірська в'язниця⁶⁹;
- за свідченнями харків'ян - Богодухівський р-н⁷⁰ або під с. Козача Лопань⁷¹;
- за твердженням В. Мішалова - „за 40 км. в яру поза межами Харкова“⁷²;
- за свідченням В. Таранюка - „степ під Полтавою“⁷³;
- за свідченням А. З. Парфиненка - Сибір⁷⁴.

Як бачимо, „легенда“ про Кобзарський з'їзд стала надто вже розповсюдженою серед української громадськості, щоб залишатися просто легендою або витвором чиєїсь хворої уяви. Адже чим тоді можна пояснити її розповсюдження серед різних верств населення ще у довоєнний час (тобто одразу після гіпотетичного проведення з'їзду). Якщо ж узяти за приклад факти інших масових знищень - українців у Бабиному Яру, поляків - у Харківських Сокольниках, розстріли безпритульних дітей у 1933-34-х роках, то чи виявлено на сьогодні достатньо документів, що вичерпно розкривали б ці злочини? Напевно, що ні. Але ці події дійсно відбувалися.

Ще раз наголосимо, що справа знищення сліпих кобзарів та лірників аж ніяк не є пересічною і тому не піддається розгляду на засадах звичайної „протокольної логіки“. Чи повернеш сьогодні спалені 1941 року архіви Харківського НКВС або чи можливо відтворити всі документи, знищені або здані свого часу на макулатуру в Укртиль? І чи взагалі був сенс органам НКВС заводити будь-які документи на людей, котрі за чинним законодавством належали до т. зв. „неорганізованого населення“, яке було приречене на позбавлення будь-яких прав і фактично оголошувалося поза законом. Нарешті, чи маємо ми моральне право припи-

нити наукові дослідження на підставі щонайменших вагань у реальності скоєного злочину, результати якого сьогодні такі очевидні. Чи не стануть наші масні сумніви причиною до нової чергової спроби знищення пам'яті про справжнє, а не ерзадне кобзарство? Хай кожен зробить свій висновок.

Навіть коли уявити собі, що Кобзарський з'їзд не відбувся, то до роздумів спонукають наступні факти.

1. 1930 року розпочалася перша хвиля репресій проти «організованого бандурництва», тобто проти зрячих професійних бандуристів та бандуристів-аматорів. Усіх членів комісії по скликанню Кобзарського з'їзду поступово було за різними статтями і під різними приводами заарештовано. Про це мова піде далі. Але факт залишається фактом – з усього складу Комісії 1927 року (Д. Ревуцький, Г. Копан, П. Вишницький, Д. Усенко, М. Полотай) – незаїманим залишився тільки М. Полотай. (Г. Копана розстріляно 1938 року⁷⁵, Д. Ревуцького вбито агентом НКВС 1941-го року⁷⁶, П. Вишницького і Д. Усенка – репресовано⁷⁷)*****. 1936 року арештовується і весь колишній керівний склад Музичного товариства ім. М. Леонтовича, яке свого часу було одним з ініціаторів скликання Кобзарського з'їзду. Серед арештованих – голова товариства Юхим Михайлів, секретар Олександр Чапківський, члени правління – Юрій Юрмас і Микола Грінченко⁷⁸.

Отже, масовий таємний арешт народних співців не міг уже викликати того резонансу серед світової громадськості, як, наприклад, репресії над провідними діячами української культури. А осіб, котрі могли б розповісти світові про скоєний злочин, було вже або арештовано, або морально зламано й загнано в глухий кут зневіри. Що ж до самих співців, то для світу вони не існували навіть на папері, бо більшості з них у результаті проведеної в 20-х роках політики і зарахування до стану жебраків без постійного місця проживання паспорти не видавалися. Тому при арештах, як зазначалося, необов'язково було заводити навіть протоколів – адже юридично співці ніде не значилися. Саме через це в архівах колишнього КДБ збереглося так мало свідчень про репресії над співцями*****.

2. Судячи з численних фактів, задля виявлення і зі-

брання народних співців приводів у влади було більш ніж достатньо. Починаючи з кінця 20 – початку 30-х років, «з метою мобілізації всіх творчих сил на бойове виконання покладених політичних та господарських завдань, а також з метою очищення лав самодіяльного мистецтва від ворожих куркульських та петлюрівсько-націоналістичних елементів», оголошуються так звані олімпіади та конкурси, що регулярно проходять на різних рівнях (від сільського до республіканського)⁷⁹. Одним із завдань подібних заходів (як йшлося в інструкціях) було: «Взяти на облік поодиноких аматорів музики і влаштувати конкурс між ними на краще музичне виконання, поступово втягуючи їх до організованої музичної роботи»⁸⁰. На думку автора, найбільш вірогідними формальними приводами для збору співців могли стати:

А. «Конкурс на кращого народного музиканта і співця», що відбувся у Харкові в лютому 1929 року⁸¹. У програмі цього заходу, зокрема, зазначено: «Для притягнення й більш широкого охоплення розпорошених і ще не врахованих клубами (а значить і органами НКВС. – К.Ч.) окремих музикантів та співаків, Культвідділ ХОРПСу проводить по клубах конкурс на кращих виконавців – кобзарів, лірників, гармоністів... сольових співаків. До конкурсу не допускатимуться професіонали і учні музичних шкіл». Отже, наголос робився саме на залученні традиційних народних співців і виконавців.

Б. «Перша Всеукраїнська олімпіада міста й села» (лютий-квітень 1931 року), зазначена мета якої – «боротьба з малоросійщиною, «визволенням» та контрреволюцією»⁸². Місце проведення – м. Харків.

В. «Перша Всеукраїнська робітниче-селянська олімпіада самодіяльного мистецтва» (осінь 1934 року). Гасло олімпіади – «Геть петлюрівців, націоналістів з лав самодіяльного мистецтва!»⁸³. Місце проведення – м. Харків.

Як бачимо, всі три наведені дати за порою року, місцем проведення і орієнтовно за роками відповідають наведеним свідченням про факт масового знищення кобзарів. На додаток до сказаного наголосимо ще на одному важливому моменті. Як указано у підготовчих документах цих заходів⁸⁴, задля «виявлення народних талантів» у села та містечка посиляли багато груп студентів і викладачів вузів. Цілком ймовірно, що використані режимом матеріали та-

ких експедицій, як і попередніх фольклорних експедицій Академії Наук та комісії по скликанню Кобзарського з'їзду, детальні відомості про співців могли виконати фатальну роль щодо представників традиційної української культури⁸⁵. На прикладі Першої Київської капели бандуристів бачимо, що всі зібрані відомості, де неодмінно фіксувалися місця проживання кобзарів, лірників та стихівничих поряд з іншими представниками „неорганізованого“, а значить і невідконтрольного прошарку населення неодмінно мусили проходити через канцелярії установ контролю. Учасники експедицій, звичайно, й не підозрювали про можливі наслідки своєї роботи, що об'єктивно сприяли масовому арешту співців. Своєрідним підтвердженням цього може бути розмова між лірниками, записана наприкінці 20-х фольклористом Б. Луговським:

— Оце люди побачили, що старців записують, да й кажуть мені : „а що Вас оце ще не списали?“

- Ні, - кажу.

- То й не кажіть хто Ви, як будуть питать. Бо це нищих старців хочуть із всього світу ув одну комнату зігнать й заперить, щоб не докучали...“⁸⁶.

3. 1939-й рік, квітень. Бажаючи ввести в оману громадськість і показати світові, що в Українській РСР кобзарство ніби не тільки існує (отже, ніяких репресій над співцями не було), але під керівництвом комуністичної партії „процвітає“, владні установи спонсорують проведення у Києві величавої вистави під гучною назвою „Перша республіканська нарада кобзарів та лірників“. І хоча на цю імпрезу, попри всі старання НКВС, із теренів України вдається зібрати лише 37(!) (разом зі зрячими бандуристами-аматорами) осіб, за своїми „ідеологічними якостями“ учасники цілком відповідали встановленим системою вимогам. Наведені вище матеріали свідчать, що з кожним запрошеним співцем парторгами попередньо було проведено „виховну“ роботу і на кожного складені характеристики⁸⁷: Тож не дивно, що після такої обробки у кожного „запрошеного“ кобзаря з'явилася добірка творів, де вихвалявся новий лад на Україні. Неважко зрозуміти, що випадково вцілілі чи для декору залишені живими співці були змушені робити вибір - або прийняти ганебні умови „нового життя“ і стати

підбрехачами окупаційної влади, або мовчки йти на Голготу, а то й просто кинути своє ремесло.

Ми не можемо і не маємо права засуджувати тих, хто, не витримавши шаленого тиску, перелаштувався і віддав свій талант служінню системі. Доля й так над ними не змилостивилась. Єгор Мовчан до кінця життя карався за своє відступництво і помер від тяжкої недуги, свято вірячи, що вона є покарою за скоєний гріх. Анатолій Парфиненко незадовго до смерті, обіймаючи принесену до нього автором старосвітську бандуру, гірко плакав, спокутуючись за те, що свого часу відійшов від традицій і тим самим зрадив побратимам, знищеним у 30-х роках. „Краще б я загинув разом з ними“, - говорив кобзар. Адже як би людина не виправдовувалася перед собою за свої слабкості, вона ніколи не втече від власного сумління. Бо, як співається у старовинному лірницькому псалмі:

*Гріх лукавством не сховаєш,
Як пред Судом Божим станеш.
Проклянеш себе навіки,
ІЩо грішив на сьому світі
Навіки...*

ПРИМІТКИ :

* Федір Кушнерик бандуристом став лише після революції. До цього, за спогадами сучасників, був лірником і гармоністом.

** Автор вдячний п. Богдану Жеплинському (м. Львів) за допомогу у зібранні закордонних публікацій.

*** Хвороблива мода на сенсаційні „викривальні публікації“ часом спонукає деяких авторів до відвертого плагиату матеріалів системних пошукових досліджень та до поверхових спекуляцій ними. Це в першу чергу стосується шановного п. Миколу Литвина, який, незважаючи на застереги, неодноразово видавав чужі знахідки за свої. Для порівняння див.: К. Черемський. Закатана пісня. // Українські обрії. - 1991 р. - квітень. і М. Литвин. Струни золоті. - К.: Веселка, 1994. - С. 54-56; К. Черемський. З історії нищення українського кобзарства. // Нова Україна. - 1993. - № 2. - С. 11-12 і М. Литвин. Розстріляний з'їзд кобзарів. // Літературна Україна. - 1997 р., 13 листопада.

**** Приклад громадської діяльності кобзаря І. Кучутури-Кучеренка є скоріше винятком, ніж правилом.

***** Повний текст анкети див. у матеріалах „Кобзарської катедри“.

***** Повний текст вміщено у матеріалах „Кобзарської катедри“.

***** Коли вже в наш час, друзі автора розвідки домагалися у М. Полотая знання, або принаймні більш докладної розповіді про Кобзарський з'їзд, п. Полотай, тікаючи від відповіді, сказав лише одне: „З'їзд був!“

***** У період 1991-1996-х років у межах програми діяльності Харківського літературного музею автором спільно з Харківською молодіжною патріотичною організацією „Сокіл“ і Спілкою Української Молоді були проведені пошукові

дослідження із залученням п'ятнадцяти обласних архівів колишнього КДБ та обласних державних архівів з метою виявлення офіційних документів щодо репресій над кобзарями та бандуристами. За результатами цих досліджень можна стверджувати, що кримінальних справ, пов'язаних із традиційними народними співцями бандуристами-аматорами, як і матеріалів про Кобзарський з'їзд у державних архівах на сьогодні збереглося дуже мало.

ДЖЕРЕЛА

1. АА. Запис від І. А. Лисого, 28. 08. 1995 р., м. Конотоп Сумської обл.
2. АА. Запис від П. Г. Жадана, 26. 02. 1994 р., с. Чернеччина Краснокутського р-ну Харківської обл.
3. АА. Запис від А. З. Парфінєнка, 12. 02. 1990 р., м. Харків.
4. Архів УСБУ по Харківській області. Слідча справа № 013938. - т. I. - С. 118.; Фонди ХЛМ. Лист Управління Служби Безпеки України по Харківській обл. до дирекції ХЛМ від 25. 01. 1995 р., л. п-2, N 10. 01. 3938.
5. Архів УСБУ по Харківській області. Слідча справа № 013938. - т. I. - С. 116-123.
6. Там само. - т. II. - С. 28-30.
7. Там само. - т. II. - С. 115.
8. Також див.: Українська культура. - 1992. - № 6. - С. 26-27.
9. ІМФЕ. Ф. 8-4, од. зб. 310. - С. 13. Лист П. Мартиновича до Г. Хоткевича від 21 вересня 1931 року.
10. Полотай М. Мистецтво кобзарів Радянської України. // Радянська музика. - 1940. - № 6. - С. 25.
11. АА. Свідчення М. Будника від 28. 01. 1991 року, м. Київ.
12. Заповіт. Спогади Шостаковича. (Зібрав і зредагував Соломон Волков). - Лондон. 1979. - С. 165.
13. Плющ Л. Карнавал історії. - Н.Й., 1979. - С. 298.
14. Кіндзерявий-Пастухів С. Звертаючись до основного. // Ювілейний Альбом Школи Кобзарського Мистецтва в Нью-Йорку. - Н. Й., 1978. - С. 61.
15. Кіндзерявий-Пастухів С. Сучасна Україна - парк совітської культури. // Ювілейний Альбом ШКМ в Нью-Йорку. - Н.Й., 1978. - С. 12.
16. Мізинець В. Про долю кобзарів в Радянській Україні. // Бандура. - Н. Й., 1985. - № 11-12. - С. 32-33.
17. Конквест Р. Жнива скорботи. - К.: Либідь, 1993. - С. 298-299.
18. Д-р Мазур Л. Ще не змерла. // Бандура. - Н. Й., 1986. - № 17-18. - С. 32-33.
19. Тут наводяться свідчення, вже відомі з інших публікацій автора (напр., у газетах: Панорама (Х). - 1991. - № 2; Українські обрії (К). - 1991. - квітень; Галичина (Ль-Фр.). - 1991. - 22 травня; ж-ли: Українська культура. - 1992. - № 6. - С. 21-25; Кобзарська Катедра. - 1991. - N 1, та інш.). Деякі з наведених свідчень було використано у книзі М. Литвина «Струни золоті» (К.: Веселка, 1994. - С. 54-56); а також у статтях: М. Литвин. «Розстріляний з'їзд кобзарів». // Літературна Україна. - 1997 р., 13 листопада; П. Мазур «Кобзарський ешелон» // Шлях перемоги. - 1995. - № 24 (2148) та ін.
20. АА. Запис від Є. Кедровської, 17. 03. 1990 р. м. Харків.
21. АА. Запис від П. Камінця, 14. 01. 1989 р., м. Харків.
22. АА. Запис від К. Вовк, 17-18. 05. 1990 р., м. Харків.
23. АА. Запис від А. З. Парфінєнка, 23. 08. 1989 р., 13-14. 12. 1990 р., м. Харків.
24. АА. Лист В. Рафальського від 14. 09. 1990 року.
25. Див.: Українська культура. - 1991. - № 4. - С. 27.
26. АА. Запис від М. Самійленка, 7. 05. 1991 р., м. Харків.
27. АА. Запис від Є. Драч, березень 1990 р. м. Харків.
28. Див.: Міняйло Г. Кобзарська пісня про Запорозьку Січ. // Народна творчість та етнографія. - 1991. - № 1.
29. АА. Запис від І. Гончара, 30. 03. 1991 р., м. Київ.
30. АА. Запис від О. Чуприни, 6. 08. 1991 р., м. Корсунь-Шевченківський.
31. АА. Експедиційні записи за 1989-1996 рр.

32. Натрікінці нашої розвідки ми змищуємо твори деяких названих авторів. Див.: Галичина. - 1991. - 26 березня.
33. Мазур П. Кобзарський ешелон. // Шлях перемоги. - 1995. - № 24; Онупріснюк С. Козаки з духовної Хортиці. // Музика. - 1990. - № 2. - С. 2; Малкович І. Йей, хто в лісі, озовися! // Україна - 1989. - № 22; Гуменюк О. За чи проти. // Галичина. - 1991. - 7 березня; також див.: Наше наследие. - 1989. - № 6. - С. 39 та інш.
34. Правдюк О. По сторінках журналу «Бандура». // Народна творчість та етнографія. - 1990. - № 6. - С. 79-82.
35. Полл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні. // Родовід. - 1993. - № 6. - С. 25-26.
36. Ковальська Л., Черемський К. І прикликав їх Сатана до Харкова. // Ранок. - 1992. - № 7. - С. 19-20.
37. Биржковський В. Лірики. // К. Старина. - 1889. - т. XI. - С. 654-670; Примич М. Виконавці українських дум. // Родовід. - 1992. - № 3. - С. 15-17.
38. ІМФЕ. Ф. 6-2, од. зб. 23. - С. 70-72. Харків В. Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського р-ну на Харківщині.
39. АА. Запис від М. Будника, 31. 02. 1991 р., м. Київ.
40. ІМФЕ. Ф. 14-К1, од. зб. 1. - С. 3. Статуту І Київської капели бандуристів.
41. ІМФЕ. Ф. 14-К1, од. зб. 2. - С. 3. Постанова № 3 Ради І Української капели кобзарів від 25. 05. 1925 р.
42. ЦДА БОВ. Ф. 5, оп. 2, спр. 2720. - С. 57. Протоколи засідання Правління І Української Художественної капелли кобзарів.
43. Юрмас Я. Музичне життя України 1926 року. // Музика. - 1927. - № 1. - С. 55.
44. ЦДА БОВ. Ф. 5, оп. 2, спр. 2720. - С. 29. Річний відчит І Української художньої капелі кобзарів за 1926-1927 рр.
45. NEVERMORE. З рук жебрака на послугу радянській культурі. // Музика. - 1927. - № 4. - С. 31.
46. ЦДА БОВ. Ф. 5, оп. 2, спр. 2720. - С. 44-45.
47. Для прикладу див.: ЦДА БОВ. Ф. 5, оп. 2, спр. 2720. - С. 28-57.
48. Там само. - С. 28-57.
49. Там само. - С. 50.
50. ДІА у Львові. Ф. 688, оп. 1, од. зб. 268. - С. 1-3. Протокол засідання комісії у справі скликання з'їзду кобзарів від 12 грудня 1927 року.
51. ІМФЕ. Ф. 14-К1, од. зб. 2. - С. 10. «Доклад на загальних зборах капели» від 22. 04. 1928 року.
52. ЦДА БОВ. Ф. 5, оп. 2, спр. 2720. - С. 77.
53. ІМФЕ. Ф. 14-К1, од. зб. 8. - С. 3. Листи різних установ до І Української капели бандуристів.
54. Див. поз. 12 цього переліку джерел.
55. Див. поз. 16.
56. Див. поз. 13.
57. Див. поз. 14, 15.
58. АА. Експедиційні записи 1989-1996 рр.
59. АА. Записи від А. З. Парфінєнка, 23. 08. 1989 р., 13-14. 12. 1990 р., м. Харків.
60. Див. поз. 18.
61. Див. поз. 28.
62. ДІА у Львові. Ф. 688, оп. 1, зб. 268. - С. 1-3.
63. АА. Свідчення від М. Самійленка, 7. 05. 1991 р., м. Харків.
64. Див. поз. 34.
65. Див. поз. 26, 29.
66. Д-р Любомир Мазур. Вказана вище праця. - 1986. - С. 33.
67. Див. вміщені у розвідці свідчення та поезії.
68. АА. Свідчення від Ю. Хроля, 20. 02. 1994 р., м. Богодухів.
69. АА. Свідчення від П. Камінця, 19. 01. 1989 р., м. Харків.
70. Д-р Любомир Мазур. Вказн. праця. - 1986. - С. 33.
71. Таранюк В. В степу під Полтавою. // Галичина. - 1991. - 26 березня.
72. АА. Свідчення від А. Парфінєнка, 23. 08. 1989 р., 13-14. 12. 1990 р., м. Харків.

75. Убивців проф. Д. Ревуцького розстріляно. Редакційна стаття. // Нова Україна. - 1942. - 24 вересня.
76. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 49967 - С. 205.
77. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 49967.
78. Матеріали Круглого столу Міжнародного музичного ярмарку 9-11 вересня 1998 року у Києві.
79. Для прикладу див.: Перша Всеукраїнська музична олімпіада. // Музику на фронт соціалістичного будівництва. - Х в.: 1931. - № 1-2.
80. Музика масам. - 1929. - № 9. - С. 6.
81. Конкурс на кращого музиканта-співака. // Література і мистецтво. - 1929. - № 5.
82. Див. поз. 8.
83. Бюлетень Всеукраїнського оргкомітету і всеукраїнської робітничо-колгоспної олімпіади самодіяльного мистецтва. - 1934. - № 1-2.
84. Там само. - С. 3.
85. Підтвердженням думки автора є виявлені у архівах колишнього КДБ звіти та робочі документи Етнографічної комісії ВУАН; подібну точку зору обстоюють і інші автори. Наприклад: Хай М. Лірницька традиція як феномен української духовності. // Родовід. - 1993. - № 6. - С. 38-39.
86. ДІА України у Львові. Ф.688, од. зб. 192. - С. 10.
87. ІМФЕ. Ф. 8-5, од. зб. 614. - С. 16.

*„...наші бандури таки були „Збройне повстання“,
що там не кажи“.*

Данило Кравченко

РЕПРЕСІЇ ЩОДО АМАТОРІВ БАНДУРНИЦЬКОЇ СПРАВИ

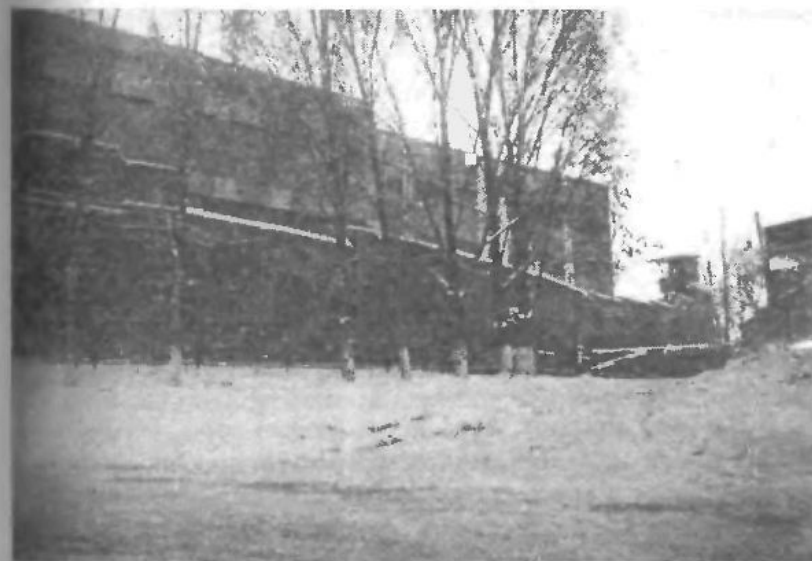
Починаючи з кінця 20-х років, репресій почали зазнавати й активісти відроджуваного бандурницького мистецтва та аматори нових нетрадиційних форм його реалізації. В першу чергу переслідування торкнулися національно свідомих учасників капел, гуртків бандуристів, поодиноких артистів і майстрів кобзарських інструментів. Одразу зазначимо, що репресії над аматорами бандурницького мистецтва носили, як правило, інший, у порівнянні з традиційними співцями характер, бо на це були свої підстави, а саме:

1) Аматори бандурницької справи, на відміну від незрячих кобзарів категорично не дотримувалися традиційно виконавських форм: „на вулицях, ярмарках тощо“*. Отже, їм не могли бути інкриміновані звинувачення (наприклад, у жебрацтві), як народним співцям.

2) Не стосувалися неофітів гри на бандурі й поста-



Будинок Управління харківського НКВС (сучасний вигляд).



Холодногірська в'язниця (сучасний вигляд).

нови, спрямовані проти „релігійної пропаганди“. Авторами не вдалося відшукати у репертуарі капел 20-30-х років жодного з традиційних духовних творів (псалми, канти тощо). Це можна пояснити зорієнтованістю капелян на виконавство перед якісно новою аудиторією слухачів (верстви робітництва, службовців, кола інтелігенції), що на модерній хвилі часу спрямовувалися режимом на відкидання будь-яких релігійних мотивів і форм. Вимоги щодо характеру репертуару, реєстрації музичних інструментів, виконавського складу були закладені в зареєстрованих статутах усіх капел та ансамблів¹.

3) Сам стиль репресій носив більш „цивілізований“ характер. На кожного заарештованого заводили карну справу, створювалася видимість слідства та юридичних ознак процесу, наявності вироку, що не було характерним для випадків із традиційними співцями.

Аналізуючи кримінальні справи репресованих бандуристів, виявляємо, що на перше місце тут виступають звинувачення:

- в „економічному саботажі“ (характерні для 1930-32 рр.);
- у контрреволюційній агітації (характерні як для 1930-32 рр., так і 1937-38 рр.);
- участі у контрреволюційних організаціях (характерні для 1937-38 рр.).

Чітко спостерігається дві репресивні хвилі, пік яких припадає на 1930-32 та 1937-38 роки.

Відносна ж „м'якість“ вироків на початку 30-х років (умовне відбуття покарання, позбавлення волі до 2-х років), аж ніяк не свідчила про загравання влади з мистецькими колами. Подібна тактика карних органів була пробною для наступних репресій і створення сприятливих умов вербування інформаторів з-поміж самих бандуристів, капелян та їх безпосереднього оточення.

Нижче подаємо короткі відомості про репресивні заходи влади до активістів бандурницької справи, виявлені при перегляді кримінальних справ та інших свідчень.

1. Андрійчик Григорій - учасник Першої Київської капели бандуристів, репресований 1937 року „за участь у контрреволюційній організації“. Термін ув'язнення не виявлено. Проходить по справі № 83938 3-го відділу КОУ НКВС

(справа Дорошка Ф. В. - Копана Г. Я)².

2. Андрусенко Михайло - керівник Криворізької капели бандуристів. Репресований 1937 року „за участь у контрреволюційній організації“. Проходить по справі Чумака Никифора. Термін ув'язнення не встановлено³.

3. Балацький Дмитро Євменович, 1901 р. н. - керівник Київської державної капели бандуристів, арештований 1 вересня 1938 року за „активне проведення антирадянської агітації, розповсюдження провокаційних чуток, участь у контрреволюційній організації“. Особливою нарадою НКВС від 21. 10. 1938 року по справі № 615086 за статтями 54-10, 54-11 КК УРСР засуджено до ув'язнення в концентраційних таборах Казахстану терміном на 5 років. Дмитро Балацький є одним із небагатьох бандуристів, який під час допитів винив неабияку мужність, не визнавши своєї вини і не обмовивши нікого зі своїх друзів і колег. У 1939 році подавав заяву на касацію вироку, яку було відхилено. Реабілітований 13 липня 1956 року⁴.

4. Байда-Суховий Данило (не плутати з незрячим кобзарем Байдою Грицьком, який жив у Харкові на Холодній горі) - бандурист харківської естради, репресований 1937 року. Термін ув'язнення не виявлений. Проходить по справі Борця Івана Олексійовича⁵.

5. Борець Іван Олексійович, 1898 р. н., бандурист Київського радіокомітету, колишній член Полтавської капели бандуристів. За участь у військових формуваннях УНР 1917-1919 рр. та „входження до керівництва контрреволюційної націоналістичної фашистської організації“ заарештований 22. 09. 1937 року. По справі № 49081 Особливою нарадою трійки НКВС згідно зі ст. 54-11 КК УРСР засуджено до розстрілу. Вирок виконано 11. 11. 1937 року в м. Києві⁶. На неодноразові заяви дружини бандуриста до управління НКВС про долю чоловіка отримано відповідь згідно з таємним Наказом КДБ при СМ СРСР № 108-сс („совершенно секретно“. - К.Ч.) від 24. 08. 1955 року: „Считаем возможным объявить заявительнице о том, что ее муж Борец Иван Алексеевич в 1937 году был осужден к 10 годам ИТЛ и, находясь в местах заключения 11. 11. 1941 года, умер от кровоизлияния в мозг“⁷. Наголосимо на тому, що відповіді з подібним формулюванням отримували родичі всіх розстріляних НКВС.

Постановление

Гор. г. Киев, 1937 года, отделенный НАЧ. 5 ОТДЕЛЕНИЯ
НКВД УССР БОНДАРЕНКО рассмотрел следственный материал
о гр-не БОРЦЕ Иване Александровиче, 1898 г. рождения, урож. г. Борзнаполь

и решил, что произведенными следственными действиями установлено: ОН является руководя-
щим участником контрреволюционной националистической и террористичес-
кой организации.

ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 44936, арк. 10

ПОСТАНОВА

1937 г. Октябрь 8-го дня м. Кнв.

Пом. Облпрокурора в спецсправк. ЧЕБАН

поглянувши матеріали, що за подан В-Г ОДЕМ УДБ
Кієвського Облуправління НКВС на гр. БАЛАШКІЙ Дмитрия Еммануїловича

в яких видно, що БАЛАШКІЙ Дмитрия Еммануїлович являється
власноручним агитатором, пропагандистом, а саме: в Києві, в
Кієвському Облуправлінні НКВС, в тому ж часі, в тому ж місці,
являється участником контрреволюционной националистической
организации.

по предбачено 54-10, 54-11 ст. ст. КК УРСР, в тому жеруючись ст. 56 КПК

ПОСТАНОВИВ:

Заходи запобігання—тримання під вартою щодо гр. БАЛАШКІЙ Дмитрия
Еммануїловича, в тому ж. Києві.

Секретарювати

Пом. Облпрокурора в спецсправк. ЧЕБАН

Заступлю

Прокурор



ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 32387, арк. 4.

Пройшов доправа

Борца Иване Александровиче

ан до 10 октября 1937 г.

Вопрос: Назовите все известные вам
националистические организации и
отделы: В числу таких известных нацио-
налистических организаций:

1. Хайкович Илья Маркович
без определенного занятия.
2. Кабанов Владимир Андреевич
Бандурный организатор одного из отде-
лов в Ленинграде.
3. Яков Яков Федорович, на-
чальник отдела образовательной работы
Бандурного организатора.
4. Прокопийков Илья Федорович
Бандурный образовательной работы.
5. Кононенко Андрей Иванович, на-
чальник образовательной работы.
6. Панащенко Владимир Иванович
Бандурный образовательной работы.
7. Озвешенко Алексей Иванович
Бандурный работы.
8. Цыбуль - Бандурный.
9. Галицкий - Бандурный, без определенного
занятия, работы, проживает в доме-поселке
в Киеве.
10. Качута Мария Филипповна - Бандурная,
занятия работы не знает.
11. Зару Николай Маркович - Бандурный
занятия работы не знает.
12. Ойрацкий Николай Иванович - Бандурный,
руководитель отдела работы.

ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 44936, арк. 15.

13. Гаїда - Охновіч + Бандурист Корнеліус
всичадо

Важко: Періодично виходив на зв'язу
з українськими націоналістами.

Важко: Охновіч + Бандурист, які названі
вони були виходили українськими
націоналістами?

Важко: Діти були виходили з розмови
з виходили виходили в виходили.

Важко

ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 44936, арк. 15 зв.

Счетчик № 42061.

21

21

ОБВИНЕНИЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

по обвинению БОРЕЦ Иван
Алексеевича - по ст. 54-4 УК УССР -

Ум.
Сам
Кер.
26/11/41

Органом УГЕ НКВД УССР стало известно о том, что гр-н БОРЕЦ Иван Алексеевич - сотрудник Киевского Радио-Комитета (бандурист) является активным участником контр-революционной фашистской, террористической организации и проводит организационную контр-революционную работу.

С целью пресечения его активной контр-революционной деятельности БОРЕЦ 22.12-1937 г. был арестован и привлечен в качестве обвиняемого.

Следствием по делу установлено, что обв. БОРЕЦ - сын кулака, в период 1917 - 1919 г.г. являлся активным петлюровцем, состоял на службе в генеральном штабе (Военном Министерстве) УНР в качестве чирюника и принимал участие во Бессарабском военном сговоре, как делегат от украинской части "Центральной Рады". (А.Д.А.).

Оставшись после разгрома петлюровщины на территории УССР, обвиняемый БОРЕЦ, вступая в соз.учреждения на службу, окрывал свое контр-революционное прошлое и продолжал проводить контр-революционную националистическую работу.

В период 1921 - 1924 г.г. обв. БОРЕЦ принимал активное участие в украинском автокефальном движении, а в последующее время являлся участником к-р фашистской группы в системе радио-вещания. (А.Д.А.).

На основании изложенного обвиняется:

✓ БОРЕЦ Иван Алексеевич, 1896 года рождения, уроженец г. Борисполя Киевской области, сын кулака, украинец, гражд. СССР, беспартийный, обв. петлюровец, сотрудник Радио-Комитета.

ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 44936, арк. 21.

СПРАВКА

В учетно-архивный отдел КГБ при СМ УССР поступило заявление от гр-ки БОРЕЦ Марии Васильевны, рассказывающей о своем муже БОРЕЦ Иван Алексеевич, арестованного в 1937 году НКВД УССР.

Из имеющихся в архивно-следственном деле № 742062 материалов видно, что БОРЕЦ Иван Алексеевич, 1898 г.р., уроженец города Борисполя, Киевской области, украинец, гражданин СССР, беспартийный, бывш. петлюровец. До ареста работал бандуристом Киевского радиокomiteта.

В 1937 году НКВД УССР БОРЕЦ Иван Алексеевич был арестован и в том же 1937 году за активное участие в контрреволюционной фашистской группе постановлением НКВД и Прокуратуры СССР осужден к ВМН-расстрелу. Приговор приведен в исполнение 11.11-1937г.

Рассмотрев заявление гр-ки БОРЕЦ М.В. и руководствуясь указанием КГБ при СМ СССР № 10888 от 24.11-1955 года, считаю возможным объявить заявителнице о том, что ее муж БОРЕЦ Иван Алексеевич в 1937 году был осужден к 10 годам ИТЛ и, находясь в местах заключения, 11.11-1941 года умер от кровоизлияния в мозг.

ИНСПЕКТОР 2 ОТДЕЛЕНИЯ УАО КГБ
ПРИ СМ УССР

Тарасов /ТАРАСОВА/

СОГЛАСЕН: НАЧАЛЬНИК 2 ОТДЕЛЕНИЯ УАО КГБ
ПРИ СМ УССР - Назор

Мельников

Справка

О смерти Борец И.А. объявлено по
теле Борец И.А. 20/11-1956 года

Мельник

ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 44936, арк. 21

ОБВИНИТЕЛЬНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

по обвинению ГЛУШАК Никитора
Ивановича по ст. 54-10 УК УССР.

В Черновицком РО Киевского Областного Управления НКВД поступили сведения о том, что житель гор. Черновил ГЛУШАК Никитор Иванович, был. борб. член "Промыт" и активный деятель украинской автокефальной церкви в настоящее время занимается контрреволюционной агитацией направленной против мероприятий партии и Советов.

На основании этих данных ГЛУШАК был подвергнут аресту и привлечен в качестве обвиняемого по настоящему делу.

Произведенными следственными действиями установлено, что ГЛУШАК среди бывших деятелей украинской автокефальной церкви, а так-же среди населения гор. Черновил систематически занимался контрреволюционной агитацией направленной против партии и Советов, провалил украинско-националистические и по-станческие тенденции.

ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, стр. 37586, арк. 23

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

(о вынесении следствия, избрании меры пресечения и предъявлении обвинения)

г. Киев 14. Января 1931 г., в. Уполномоченный
"Рай(гор) Отделение" тов. Кос Сектора ГПУ УССР
рассмотрев материалы о преступной деятельности гражданина Глушака Никитора Ивановича
принадлежащего к контрреволюционной организации Промыт
и на основании данных материалов признать преступлений, предусмотренных ст. 54-10 УК УССР.

ПОСТАНОВИЛ:

На основании ст. ст. 93 п. 2 и 108 УПК, настоящие дело принять к своему производству и начать уголовное следствие.
На основании ст. 126 п. 4, уголовного уложения ст. 127 УПК, привлечь гражданина Глушака Никитора Ивановича по настоящему делу в качестве
дела, предъявить ему обвинение по ст. ст. 54-10 УК УССР.
На основании ст. ст. 142 и 144 п. 4, уголовного уложения ст. ст. 145 и 146 УПК, мерой пресечения спор-
мавшего от суда и следствия в отношении обвиняемого Глушака Никитора Ивановича
содержание под стражей

ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, стр. 17110, арк. 3

КИЕВСКАЯ
из протокола и м.з. заседания тройки УНКВД по Киевской области
от 11-го января 1931г.

СЛУШАЛИ:	ПОСТАНОВИЛИ:
Дело К 83538 3-го Отдела ГОУ НКВД по обвинению:	1. ДОРОШКО Федор Васильевич
1/ ДОРОШКО Федор Васильевич, 1882г.р., урож. с. Ковари, Черновицкого района, жит. г. Киева, украинца. В 1919 г. арестовывался органами ЧК, украинский националист и самосильник.	2. РЕЗНИКО Митрофан Имревич, 1887г.р., урож. с. Бончак, М.р. Харьковской области, жит. г. Киева, украинца, был. член партии "Промыт" и борб. член "Промыт". В 1921г. исключен из ВКП(б). В прошлом агент германской разведки.
2/ РЕЗНИКО Митрофан Имревич, 1887г.р., урож. с. Бончак, М.р. Харьковской области, жит. г. Киева, украинца, был. член партии "Промыт" и борб. член "Промыт". В 1921г. исключен из ВКП(б). В прошлом агент германской разведки.	3. ЮНКА Георгий Александрович, 1887г.р., урож. м. Борозна, Киевской области, жит. г. Киева, украинца, был. член партии "Промыт" и борб. член "Промыт". В 1921г. исключен из ВКП(б). В прошлом агент германской разведки.
3/ ЮНКА Георгий Александрович, 1887г.р., урож. м. Борозна, Киевской области, жит. г. Киева, украинца, был. член партии "Промыт" и борб. член "Промыт". В 1921г. исключен из ВКП(б). В прошлом агент германской разведки.	4. ЮНКА Федор Владимирович, 1899г.р., урож. м. Киев, украинца, был. член партии "Промыт" и борб. член "Промыт". В 1921г. исключен из ВКП(б). В прошлом агент германской разведки.
4/ ЮНКА Федор Владимирович, 1899г.р., урож. м. Киев, украинца, был. член партии "Промыт" и борб. член "Промыт". В 1921г. исключен из ВКП(б). В прошлом агент германской разведки.	5. ДОРОШКО Иван Тарасович, 1911г.р., урож. с. Борозна, Киевской области, жит. г. Киева, украинца, был. член партии "Промыт" и борб. член "Промыт". В 1921г. исключен из ВКП(б). В прошлом агент германской разведки.
5/ ДОРОШКО Иван Тарасович, 1911г.р., урож. с. Борозна, Киевской области, жит. г. Киева, украинца, был. член партии "Промыт" и борб. член "Промыт". В 1921г. исключен из ВКП(б). В прошлом агент германской разведки.	

Секретарь тройки
А.И.И.И.И.
А.И.И.И.И.

ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, стр. 49967, арк. 203.

ВЫХОДНОЕ ЛИС

Протокол Тройки УНКВД Киевской области от 11-го января 1931г. по делу о контрреволюционной деятельности Глушака Никитора Ивановича.
1887г.р. урож. с. Бончак, М.р. Харьковской области, жит. г. Киева, украинца, был. член партии "Промыт" и борб. член "Промыт". В 1921г. исключен из ВКП(б). В прошлом агент германской разведки.
Секретарь тройки А.И.И.И.И.
ПОДПИСАНЫ: А.И.И.И.И. /ДОРОШКО/
ПРОТОКОЛ Тройки УНКВД Киевской области от 11-го января 1931г. по делу о контрреволюционной деятельности Глушака Никитора Ивановича.
1887г.р. урож. с. Бончак, М.р. Харьковской области, жит. г. Киева, украинца, был. член партии "Промыт" и борб. член "Промыт". В 1921г. исключен из ВКП(б). В прошлом агент германской разведки.
Секретарь тройки А.И.И.И.И.
ПОДПИСАНЫ: А.И.И.И.И. /ДОРОШКО/

ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, стр. 49967, арк. 205.

активну участь у військових формаціях УНР, член Центральної Ради. Уперше заарештовано за „антирадянську діяльність“ органами ЧК у 1919 році. Вдруге - 15. 12 1937 року як „керівний учасник контрреволюційної шпигунської повстанської організації“. За справою № 83938 III відділу КОУ НКВС згідно зі ст. 54-2, 54-11, 54-6 11 квітня 1938 року засуджено до розстрілу. Вирок Особливої трійки НКВС по Київській області виконано 28 квітня 1938 року о 23-00¹⁶.

12. Заєць Микола Мартинович, 1902 р. н., учасник Харківської, Шишаківської та Миргородської капел бандуристів, згодом керівник бандурницького гуртка при 225-му стрілецькому полку (м. Лубни, Полтавської обл.). З 1918 по 1923 рр. служив у військових формаціях УНР. Уперше заарештовано за звинуваченнями в „економічному саботажі“¹⁷. Проходить по справі Борця І. О¹⁸. Удруге був заарештований 29. 01. 1938 року як „керівний учасник контрреволюційної націоналістичної організації, створеної за завданням польської розвідки на теренах Лубенського та Чернуховського районах Полтавської обл.“ По справі № 11924 згідно зі ст. 54-10 (ч.1), 54-11, 54-6 засуджено Особливою трійкою по Полтавській обл. до розстрілу. Про виконання вироку свідчення суперечливі¹⁹.

13. Кабачок Володимир Андрійович, 1892 р. н., керівник Полтавської капели бандуристів. Уперше заарештований 1934 року, але після 3-х місяців „за недостатньою кількістю доказів“ звільнено²⁰. Згодом проходить по справі колишнього учасника Полтавської капели Борця І. О²¹. У серпні 1937 року заарештовано вдруге у м. Ленінграді, де він керував хором „Експортлеса“. Засуджено на 10 років Колімиських таборів²².

14. Копан Георгій Якович, 1887 р. н., колишній керівник Першої Київської (згодом державної) капели бандуристів. На момент арешту працював керівником „гуртків музики у Залізничних клубах“. Уперше заарештовано органами ГПУ 1930 року за „контрреволюційну діяльність“. Удруге був заарештований 19. 03. 1938 року як „керівний учасник контрреволюційної організації“. За справою № 83938 III відділу КОУ НКВС згідно зі ст. 54-2, 54-11 КК УРСР засуджено до розстрілу. Присуд Особливої трійки НКВС по Київській обл. виконано 28. 04. 1938 року о 23-00²³.

15. Крутько Микола Порфирівич, 1899 р. н., учасник Шишаківської капели бандуристів під керівництвом Нифора Чумака. Заарештовано 1. 02. 1938 року. Постановою Особливої трійки НКВС по Полтавській обл. від 21-23 березня 1938 року за „участь у контрреволюційній організації“ згідно зі ст. 54-10, 54-11 КК УРСР засуджено до ВМП - розстрілу. Присуд виконано 23. 03. 1938 року о 23-00. Реабілітовано 12. 03. 1959 року²⁴.

16. Потапенко Василь Васильович, 1886 р. н., один із засновників Першої Київської художньої капели бандуристів. Арештовано 15 жовтня 1930 року за обвинуваченнями у приналежності до „контрреволюційної організації“²⁵. За відсутністю „достатньої кількості доказів“ через рік звільнено. Є відомості про подальші арешти²⁶.

17. Сологуб Віктор Григорович, 1889 р. н., бандурист-музикант із с. Юрківка Талалаєвського р-ну Чернігівської обл. Вперше засуджено 1931 року за „економічний саботаж“ - т. зв. „зрив хлібопоставок“. Після звільнення виступав по Чернігівській обл. у складі сімейної бандурницької капели (мав дружину і 10 дітей). 30 липня 1937 року заарештовано вдруге за підозрою в антирадянській діяльності. 19 листопада 1937 року за „участь у контрреволюційній націоналістичній організації“ Особливою трійкою при Чернігівському облуправлінні НКВС УРСР Сологуба В. Г. засуджено до розстрілу. Вирок виконано 27 листопада 1937 року в м. Чернігові²⁷.

18. Токаревський Микола Дмитрович, аматор-бандурист. Уперше заарештовано КОУ НКВС 14 лютого 1931 року за „приналежність до контрреволюційної організації, яка ставила собі за завдання ліквідацію існуючого устрою“. Проходив по ст. 54-4 КК УСРР, але через місяць був виправданий²⁸. Удруге його заарештовано за „участь в терористичній організації УСД“ 1938 року. Постановою військової прокуратури звільнено 1940 року²⁹.

20. Хоткевич Інат Мартинович, 1876 р. н., визначний діяч культури, письменник, подвижник світської бандурницької традиції та фундатор новітніх форм бандурницького мистецтва. Особливою трійкою УНКВС по Харківській області від 29. 09. 1938 року засуджено до розстрілу за „участь в контрреволюційній організації“. Вирок виконано

ХАРЬКОВСКИЙ
ОБЛАСТНОЙ ГОСАРХИВ

Лист № 6.
в делу №

Основание: ФР-6452, от 1.9.5681, а.
а. 6-6100

АНКЕТА АРЕСТОВАННОГО

Фамилия Хоткевич Игнат Мартынович

УССР

НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ
ХАРЬКОВСКОЕ ОБЛАСТНОЕ УПРАВЛЕНИЕ

ПРОТОКОЛ ОБЫСКА

1. Игнат Мартынович Хоткевич
2. Игнат Мартынович Хоткевич
3. Игнат Мартынович Хоткевич
4. Игнат Мартынович Хоткевич
5. Игнат Мартынович Хоткевич
6. Игнат Мартынович Хоткевич
7. Игнат Мартынович Хоткевич
8. Игнат Мартынович Хоткевич
9. Игнат Мартынович Хоткевич
10. Игнат Мартынович Хоткевич
11. Игнат Мартынович Хоткевич
12. Игнат Мартынович Хоткевич
13. Игнат Мартынович Хоткевич
14. Игнат Мартынович Хоткевич
15. Игнат Мартынович Хоткевич
16. Игнат Мартынович Хоткевич
17. Игнат Мартынович Хоткевич
18. Игнат Мартынович Хоткевич
19. Игнат Мартынович Хоткевич
20. Игнат Мартынович Хоткевич
21. Игнат Мартынович Хоткевич
22. Игнат Мартынович Хоткевич
23. Игнат Мартынович Хоткевич
24. Игнат Мартынович Хоткевич
25. Игнат Мартынович Хоткевич
26. Игнат Мартынович Хоткевич
27. Игнат Мартынович Хоткевич
28. Игнат Мартынович Хоткевич
29. Игнат Мартынович Хоткевич
30. Игнат Мартынович Хоткевич
31. Игнат Мартынович Хоткевич
32. Игнат Мартынович Хоткевич
33. Игнат Мартынович Хоткевич
34. Игнат Мартынович Хоткевич
35. Игнат Мартынович Хоткевич
36. Игнат Мартынович Хоткевич
37. Игнат Мартынович Хоткевич
38. Игнат Мартынович Хоткевич
39. Игнат Мартынович Хоткевич
40. Игнат Мартынович Хоткевич
41. Игнат Мартынович Хоткевич
42. Игнат Мартынович Хоткевич
43. Игнат Мартынович Хоткевич
44. Игнат Мартынович Хоткевич
45. Игнат Мартынович Хоткевич
46. Игнат Мартынович Хоткевич
47. Игнат Мартынович Хоткевич
48. Игнат Мартынович Хоткевич
49. Игнат Мартынович Хоткевич
50. Игнат Мартынович Хоткевич
51. Игнат Мартынович Хоткевич
52. Игнат Мартынович Хоткевич
53. Игнат Мартынович Хоткевич
54. Игнат Мартынович Хоткевич
55. Игнат Мартынович Хоткевич
56. Игнат Мартынович Хоткевич
57. Игнат Мартынович Хоткевич
58. Игнат Мартынович Хоткевич
59. Игнат Мартынович Хоткевич
60. Игнат Мартынович Хоткевич
61. Игнат Мартынович Хоткевич
62. Игнат Мартынович Хоткевич
63. Игнат Мартынович Хоткевич
64. Игнат Мартынович Хоткевич
65. Игнат Мартынович Хоткевич
66. Игнат Мартынович Хоткевич
67. Игнат Мартынович Хоткевич
68. Игнат Мартынович Хоткевич
69. Игнат Мартынович Хоткевич
70. Игнат Мартынович Хоткевич
71. Игнат Мартынович Хоткевич
72. Игнат Мартынович Хоткевич
73. Игнат Мартынович Хоткевич
74. Игнат Мартынович Хоткевич
75. Игнат Мартынович Хоткевич
76. Игнат Мартынович Хоткевич
77. Игнат Мартынович Хоткевич
78. Игнат Мартынович Хоткевич
79. Игнат Мартынович Хоткевич
80. Игнат Мартынович Хоткевич
81. Игнат Мартынович Хоткевич
82. Игнат Мартынович Хоткевич
83. Игнат Мартынович Хоткевич
84. Игнат Мартынович Хоткевич
85. Игнат Мартынович Хоткевич
86. Игнат Мартынович Хоткевич
87. Игнат Мартынович Хоткевич
88. Игнат Мартынович Хоткевич
89. Игнат Мартынович Хоткевич
90. Игнат Мартынович Хоткевич
91. Игнат Мартынович Хоткевич
92. Игнат Мартынович Хоткевич
93. Игнат Мартынович Хоткевич
94. Игнат Мартынович Хоткевич
95. Игнат Мартынович Хоткевич
96. Игнат Мартынович Хоткевич
97. Игнат Мартынович Хоткевич
98. Игнат Мартынович Хоткевич
99. Игнат Мартынович Хоткевич
100. Игнат Мартынович Хоткевич

ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА № 69
ПРЕДСЕДАНИЯ ОСОБОЙ ТРОЙКИ УНКВД ПО ХАРЬКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
от 29 - Октября 1938 г.

Слушали	Постановили
18. Дело № 120240 в Отдела УГБ УНКВД по Харьковской области	ХОТКЕВИЧА Игната Мартыновича
По делу обвиняется: ХОТКЕВИЧ Игнат Марты- нович, 1876 г. рождения, уроженец г. Харьков, укра- инец, гражданства СССР, беспар- тийный,	РАССТРЕЛЯТЬ.
в том, что в 1928 г. был привлечен германским консулом к шпионской деятель- ности в пользу Германии.	Лично принадлежащее ему имущество - конфисковать
П. от. 54-6, 54-10, 54-11 УК УССР.	
Верно: Секретарь Тройки	

ХДОА. ФР. 6452, оп. 1, стр. 5681, арк. 4, 6, 176



Игнат Хоткевич. 20-і роки.

Колесник Пантелеймон Григорович, 1896р. н.
 Расторгуєв Сергій Андрійович, 1895 р. н.
 Зінченко Ілларіон Омелянович, 1888 р. н.
 Володарець Петро Ілліч, 1900 р. н.

Архів Управл. СБУ по Полтавській області.
Слідча справа № 11924 (15496). - С.38, 40, 7, 13, 38, 40, 7, 13.

ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

Аннотация исследования

СССР. 179
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИССАРИАТ ВНЕШНИХ СВЯЗЕЙ

Главное Управление Государственной Безопасности

ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

[illegible]

102

DISCUSSION

ПРОТОКОЛ
ДОПРОСА ОБИТЕЛЯ

[illegible]

1921 1922, 1941 1946

4-1-1961

- 22 y centran

на суффикс

Всего КНСС - 1920
гг. П. Коммунист. 37

103

Ульченко Василь Іванович, 1879 р. н.
 Крутько Микола Порфирівич, 1899 р. н.
 Садовий Сергій Федорович, 1904 р. н.
 Могильник Василь Семенович, 1895 р. н.
 Красняк Марко Дмитрович, 1898 р. н.
 Приступа Михайло Лукич, 1894 р. н.
 Дядюренко Трохим Андрійович, 1904 р. н.
 Плушко Костянтин Леонтійович, 1892 р. н.
 Тесля Омелян Степанович, 1880 р. н.
 Мироненко Микита Іванович, 1883 р. н.
 Баштовий Давид Романович, 1898 р. н.

Згідно з ухвалою Особливої трійки Полтавського обласного НКВС від 21-23 березня 1938 року вирок по справі № 11924 за ст.54-10, 54-11 КК УСРР та ухвалою виконано 23. 03. 1938 року о 23-00³⁷. Долю Зайця Миколи Мартинівича у справі не визначено, хоча вирок він отримав, як і всі зазначені особи, проте позначки про його виконання у справі немає³⁸. Більшість із указаних осіб мала у різні часи відношення до бандурницької справи і, зокрема, до Шиншаківської капели.

23. Щербина Данило Никифорович, 1888 р. н., як зазначено у кримінальній справі, «артист, кобзар, бандурист». 1917-1919 рр. брав участь у військових формуваннях УНР. Арештовано 19 квітня 1931 року за причетність до «контрреволюційної організації, яка ставила своєю метою насильне повалення радянської влади збройним шляхом». Проходив по ст. 54-11 КК УСРР. Постановою ГПУ УСРР від 15 жовтня 1931 року вирок скасовано «за недостатньою кількістю доказів»³⁹. Є відомості про подальші арешти.

За свідченням відомого конотопського краєзнавця І. А. Лисого серед учасників Конотопської капели бандуристів зазнали репресій:

Шуляк Микола Данилович (1890-1966) - відсидів у таборах 15 років;
 Попов Микола Данилович (1890-1938) - розстріляний;
 Бабич Андріян Петрович (1896-1937) - розстріляний;
 Лисий Степан Антонович - репресований на 10 років таборів;
 Лисий Василь Антонович - репресований на 10 років таборів;

Безпалый Ігнат Іванович (1887-1937) - розстріляний; та інші⁴⁰.

Микола Литвин на сторінках своєї книги «Струни золоті» (К.: Веселка, 1994. - С. 56-57) подає такі відомості: «Сиділи: Олександр Корнієвський, відомий майстер по виготовленню бандур - десять років ув'язнення і п'ятнадцять заслання; Олег Басюк - двадцять п'ять років, Микола Сарма-Соколовський - сімнадцять років, Іван Галинський-Лопата - дванадцять років, Федір Жарко - шість років, Никін Прудкий - п'ять років»⁴¹.

1930 року розпадається «через відсутність твердого керівництва» Харківська капела бандуристів⁴². Цікавий факт з історії цієї капели. При заснуванні капели 1927 року Адміністративний відділ НКВС не дозволив їй називатися капелою ім. Т. Шевченка:

«...Вважаючи, що головним питанням капели є виховання мас засобами кобзарського мистецтва на засадах принципів радянського керівництва... викреслити слово ім.Т.Шевченка»⁴³.

«У розпалі колективізації на осінь 1930 року розпадається Перша Миргородська капела бандуристів. Життя другої Миргородської капели було децю благополучнішим, пізніше вона увійшла складовою частиною до Українського народного хору»⁴⁴.

З 1934 року посилюється тиск на Полтавську і Київську капели бандуристів, котрий трохи згодом призведе до численних репресій та насильницького «об'єднання» цих колективів в один «зразковий державний»⁴⁵.

Згадує Петро Жадан: «До війни кобзарі і бандуристи у нас переслідувалися. В районі була хорова капела бандуристів з Пархомівки, котра складалася майже вся з сільської інтелігенції. Довгий час капела належала до «Просвіти», аж поки не настав 1937 рік. По одному капелян і розібрали. Куди і на що - ніхто не знає. Забрали і тих, хто цікавився бандурою. Коли я в 7-му класі був (1931-32 рр.), прямо на уроці прийшли і забрали нашого вчителя Стороженка. Потім Муковозів з Пархомівки. А потім не стало і бандуриста Храпка...»⁴⁶.

Розповідає Микола Сарма-Соколовський: «Бандуристи Федір Глушко, Данило Кравченко, Іван Зелінський, Іван Скиба були моїми друзями. Одного разу вони мали давати три концерти у Харкові. Давали перший, коли з-за куліс сцени



Друга Всеукраїнська робітничо-селянська організація.
Капела бандуристів ім. Т. Шевченка.

Керівник - Г. Ільченко. 1-й ряд: Засць*, Затецько*, Коноленко*; 2-й ряд: Скиба*, Самсоненко; 3-й ряд: Глушко*, Ільченко, Петрусь. (*Репресовані або зазнали переслідувань). З архіву Харківського історичного музею.



Микола Сарма-Соколовський

Карелія, Біломор-канал, с. Шіжя, 1932 р. А. А.

ВИТЯГ ІЗ ПРОТОКОЛУ № 4

Засідання Центрального від 17-го Лютого 1927 року.-

С л у х а л и:

П о с т е н о в и л и:

3. Стату Художньої Капели
Чобзарів.-

3. Вважати за можливе зреєструвати як
Харківсько Окружне Об'єднання і переда-
ти на реєстрацію його, ЛНУ в Харківську
Окресю, доповідати статут гурми:
"Капела має Окружний настроб роботи з
правом подорожув по Україні з дозволу УПО
у склад правління капели узгодуєть пред-
ставник Окреслітосвіти, що головною метою
капели є виховання нас зосередити Чобзарів-
кого містечка на зосередити Чобзарів ра-
дарського будівництва і вичислити слово
ім. Шевченко.-"

ОРИГІНАЛ ЗА РЕЛЕЖНИМИ ПІДПИСАМИ

З Г І Д Н О:

/Чобзарів/

Витяг з протоколу засідання Центрального від 17.02.1927 р.
про реєстрацію Харківської капели бандуристів.

ХДОФ. Ф. 845, оп. 2, од. зб. 747, - С. 3-7.

вийшли чекісти і всіх заарештували. Зелінського, Скибу і Кравченка 1937 року розстріляли у Харкові**.

Трохи раніше у Дніпропетровську заарештували відомого Кубанського бандуриста-віртуоза на прізвище Бесчасний (ім'я не пам'ятаю). Заслано його було до Карелії, якраз до того табору, куди згодом потрапив і я. У таборі він невдовзі помер.

Я й сам неодноразово потрапляв у халепу... Коли вчився у Київському художньому інституті, у 1935 році зустрів я молодого кобзаря Івана Риндю... Запрятелювали і вирішили спробувати кобзарювати „на пару“. Коли я кобзарював отак на Володимирській гірці біля пам'ятника св. Володимира, мене побачили однокурсники... Звісно, одразу доповіли інститутському начальству... Що тут почалося, важко розповісти... Почали мене „нісочити“ на профкомах та інших „комах“, намалювали у газеті карикатуру, і цілком серйозно поставили питання про моє виключення. До того ж справу мою хотіли пустити навіть далі... Лише чудом вдалося всього цього уникнути...

Іншого разу, мандруючи з капелою Олесь Корецького, заїхали ми давати концерт у Зачепилівку (тепер Харківська обл.). Після концерту, як завжди, артисти проводили танці для слухачів, коли раптово викликають мене і Корецького в міліцію... Як з'ясувалося, місцевому начальству наш репертуар здався націоналістичним. Хотіли арештовувати. Як вдалося викрутитися, і досі не можу зрозуміти...“⁴⁷.

Співробітник чигиринського меморіального музею Богдана Хмельницького п. Олександр Соводар зібрав цікавий матеріал про капели бандуристів сіл Мордва і Покуднівка. 1938 року за обвинуваченням у „контрреволюційній агітації“ органи НКВС заарештували і знищили керівника капели бандуристів із с. Мордва Іван Бойченко та династію бандурних майстрів Потапенків⁴⁸.

Не можна не згадати і таких репресованих, як майстра бандур Йосипа Сніжного (Проходив по справі Дорошка Ф. - Копана Г.)⁴⁹, бандуристів: І. Бажула, Ю. Барташевського, І. Бута, В. Гончаренка, М. Богуславського, Й. Кашубу, А. Кононенка, Й. Котелевця, А. Кочугуру, І. Кузьменка, В. Листопада, З. Миколенка, В. Осадько, В. Олешко, М. Опришко, Й. Панасенко, Д. Піку, Я. Протопопіва, Г. Садовського, Д. Салата, А. Федька, П. Худорлявого, І. Цибуліва, Г. Шевчука⁵⁰ й багатьох інших як знаних, так і маловідомих імен.

Цікаве свідчення ми отримали від п. Юрія Кістерного: „Після вигнання німців з Краснограда, де у листопаді 1943, по радіотрансляційній мережі після завершення читання „Сводки інформбюро“, місцевий диктор оголосив, що зараз буде виступ капели бандуристів із села Наталіно. На той час, я вже мав своєрідне уявлення про бандуристів зі слів свого дідуся Іхненка Прокопа Семеновича. Але мене вразила поведінка дідуся і мами на оголошення про виступ. Майже одностайно прозвучало: „Ти дивись, кобзарів розрішили оп'ятъ. Невже ж щось зміниться?“ Всі ми з великим задоволенням слухали звучання знайомих пісень... Після концерту в родині було обережне обговорення подій минулих років, про голод 1932-33 років, і про те, що заборонили кобзарям і бандуристам грати в Краснограді як поодиночі, так і в капелі, яку розігнали... В послідовні дні люди з якимось задоволенням обговорювали подію з виступом бандуристів. Про це оповідала дітям і моя вчителька Параска Мосівна Яковенко“⁵¹.

Наскільки брутально діяли карні органи, розправляючись із бандуристами, оповідається у згаданій книзі М. Литвина: „Григорій Комаренко, учасник Першої Київської капели кобзарів, виступав разом із своїми товаришами на початку 30-х чи в Тараці, чи в Богуславі. Кобзарі вийшли на сцену, заспівали „Заповіт“. Та раптом з темряви залу почулося несамолюбство: „Бей гайдамаков!“ „Хлопці, рятуйтеся!“ - Комаренко перший кинувся до вікна, висадив його плечем, вистрибнув на землю й щодуху помчав у степ. Він біг і бачив, як троцять його товаришам бандури, б'ють кобзарів прикладами та чобітьми. Зупинився і, вхопивши свою бандуру за грифа, почав розмахувати нею, мов довбнею. Комаренка врятували тоді гай і вечірня темрява...“⁵².

Улас Самчук устами бандуриста Данила Кравченка так оповідає про ті події: „Нас було шість чоловік (бандуристів) із Борисполя. І почали ми своє турне з того ж таки міста. Обслужили ми Лівобережжя, Правобережжя... Та згодом біда! У Броварах забрало ГПУ двох бандуристів. На їх місце прийшло двоє дівчат, що гарно співали. Але у Каневі забрали ще двох. Ого, подумали ми, тепер черга і за рештою... Раз ото прибули ми до Свердловська і спинилися у гостиниці „Уральськ“. Дали лише два концерти і на третій заарештували нас... Просидів я у Свердловську щось із тиждень, а потім мене перевезли до

Москви у Бутирку. Мав цілий ряд статей, а з головніших були 58 та ще 54 „українська“. Це вже ніщо інше, як „збройне повстання проти радянської влади“... Ні більш, ні менш... І мали рацію, бо наші бандури таки були „збройне повстання“, що там не кажи. З Бутирки мене перевели на Луб'янку і просто в камеру смертників, і просидів я там аж вісім місяців, день-у-день виглядаючи отієї кульки в потилицю. А поводитися зі мною так гарно, що тільки вибили нижню щелепу, а верхню залишили не зовсім цілу. На допити водили під руки, як архієрея, а потім почали навіть носити на ножах, як скарб який. Харчували уколами, бо мій рот був зайнятий чим іншим... Попав я в бухту Нагаєва, а звітці погнали нас піхотою до Магадану... Далі... повезли відкритим вантажним авто у 65 градусів морозу. Гнувся, корчився, лилися сльози... Завезли на Верхній Тайожник... А далі на Кинжал, на Карахалін, на Оротухан в Усть-Утіке... З мене лишилися самі шкіра і кістки... Перевезли мене знову на 23-ій кілометр від Магадану до інвалідського табору... І кого я там зустрів? Нашого славетного бандуриста, диригента, музику Володимира Андрійовича Кабачка. Який я не був хилий, а підскочив з радості... І так ми глянули один на одного мовчазно і тільки очі казали, що воно тепер на світі діється... Вони були, як рани болючі...⁵³. Ці рядки кажуть самі за себе...

ПРИМІТКИ:

* Зафіксовані у літературі факти безпосередніх виступів аматорів „просто люди“ були епізодичними і становили виняток із системи виконавства основного загалу бандуристів.

** Стосовно розстрілу Данила Кравченка відомості суперечливі. Із згаданої книги У. Самчука довідуємося про його заслання; з української періодики 2-ї Світової війни (зокрема, часопису „Нова Україна“, що виходив у Харкові 1941-43 рр.) дізнаємося, що Д. Кравченко повернувся з концтабору до Харкова і часто давав концерти (Для прикладу див.: Концерт пам'яті Лисенка. // Нова Україна. - 1942. - 26 березня; Концерт для школярів. // Нова Україна. - 1942. - 15 листопада).

ДЖЕРЕЛА

1. ІМФЕ. Ф. 14-К1, од. зб. 1. - С. 3-5. Статуті І-ї Київської капели бандуристів.
2. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 49967. - т. I. - С. 46, С. 155, С. 191.
3. Архів Управління СБУ по Полтавській області. Слідча справа № 11924 (15496) („Справа Чумак Н. - Зайця М.). - С. 183; також див.: Капеля бандуристів ім. Т. Шевченка. - Н-Й., 1991. - С. 12.
4. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 32387. - С. 45-58.
5. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 44936. - С. 16.
6. Там само. - С. 1-22.
7. Там само. - С. 31.

8. Там само. - С. 15.
9. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 49967. - т. I. - С. 5.
10. Фонди ХЛМ. Лист Управління СБУ редакції ж-лу „Ранок“, № 1615 від 15.12.92 р.
11. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 37586. - С. 23-24, С. 29-30.
12. Капеля бандуристів ім. Т. Шевченка. - Н-Й., 1991. - С. 12.
13. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 49967. - т. 2. - С. 51.
14. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 32387. - С. 57-58.
15. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 44936. - С. 15.
16. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 49967. - С. 49-50, С. 190-193.
17. АА. Лист Управління СБУ по Харківській обл. до пров. Харківської молодіжної патріотичної ор-ї „Сокіл“ від 20. 11. 1991 р.
18. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 44936. - С. 15-16.
19. Архів Управління СБУ по Полтавській області. Слідча справа № 11924 (15496).
20. Кабачок М. Спогади про батька. // Родовід. - 1993. - N 6. - С. 75-77.
21. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 44936. - С. 15.
22. Кабачок М. Зазн. стаття. - С. 77.
23. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 49967. - С. 49-50, С. 190-193, С. 203, С. 205.
24. Архів УСБУ по Полтавській обл.-ті. Слідча справа N 11924 (15496). - С. 203; 393-407.
25. Див. поз. 10 цього переліку джерел.
26. Корнієвська Д. Від Олександра Корнієвського. // Родовід. - 1993. - N 6. - С. 80.
27. Фонди ХЛМ. Лист Управління СБУ по Сумській обл. дирекції ХЛМ від 16. 02. 1995 р. - N 723.
28. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 17110. - С. 3.
29. АА. Див. поз. 17 цього переліку джерел.
30. Фонди ХЛМ. Лист Управління СБУ по Харківській обл. до дирекції ХЛМ.
31. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 49967. - т. II. - С. 42.
32. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 37586. - С. 23 та зв.
33. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 49967. - т. I. - С. 49, С. 191.
34. Архів Управління СБУ по Полтавській обл. Слідча справа № 11924 (15496). - С. 1-195.
35. Фонди ХЛМ. Лист Управління СБУ по Сумській обл. до дирекції ХЛМ від 16. 02. 1995 року, № 723.
36. Архів Управління СБУ по Полтавській обл. Зазначена справа. /див.(35)/- С.183-184.
37. Там само. - С. 392-393.
38. Там само. - С. 374-375.
39. Лист Управління СБУ по Дніпропетровській обл. до дирекції ХЛМ від 22 січня 1995 року, Ш - 43/10.
40. АА. Лист І. А. Лисого від 7. 07. 1995 р.
41. Литвин М. Струни золоті. - К.: Веселка, 1994. - С. 56-57.
42. Полотай М. Мистецтво кобзарів Радянської України. // Радянська музика. - 1940. - № 6. - С. 27.
43. ХДОА. Ф. 845, оп. 2, од. зб. 747. - С. 3-7. О регистрации Устава Харьковской ху-дожественной капеллы кобзарей и материалы о ее деятельности.
44. Ханко В. Опанас Сластун і наш музичний епос. // Родовід. - 1993. - № 6. - С. 54.
45. Див.: Полотай М. Вказ. праця. - 1940. - С. 28; також зазн. статтю автора // Нова Україна. - 1993. - № 2.
46. АА. Запис від П. Г. Жадана. 26. 02. 1994 року, с. Чернечина Краснокутського р-ну Харківської обл.
47. Запис від М. Сарми-Соколовського, 14 жовтня 1992 року, м. Харків.
48. Свідчення О. Саводара від 16. 10. 1997 року.
49. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 49967. - т. II. - С. 222.
50. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. № 49967, т. I-II; Матеріали з історії І-ї капелі бандуристів ім. Т. Шевченка. - Н-Й., 1978; ст. автора. // Нова Україна. - 1993. - № 2. - С. 11-12; Самчук У. Живі струни. - Детройт. 1976.
51. Литвин М. - Зазначена робота. - 1994. - С. 57.
52. АА. Запис від Ю. І. Кістерного від 14. 10. 1998 р., м. Харків.
53. Самчук У. Живі струни. - Детройт, 1976. - С. 124-125.

*„Якщо ми зараз пропагусмо не плуг,
а трактор, не каганець, а електричку,
не солом'яний дах, то чи можемо ми
обстоювати кобзу - цю музичну соху!“*

Іван Мамот

(Комсомолець України. - 7.05.1927).

ВІДГОМІН У ПРЕСІ

„Кобзарська тема“

Преса завжди була своєрідним камертоном подій, що відбувалися у суспільстві. До середини 20-х років усі засоби масової інформації на Україні були перетворені на монополічне джерело висвітлення виключно офіційної думки, сприяючи запровадженню у радянському суспільстві нових світоглядних орієнтирів. Цілком логічно, що „кобзарська тема“, ще з революційних часів ототожнювана з вищим проявом національної свідомості, не могла пройти повз увагу урядових інформаційних органів. Спекуюючи на рештках революційних почуттів громадськості, влада використовувала пресу для насадження таких тенденцій у висвітленні „кобзарської тематики“:

- повного відкидання традиційних форм кобзарства, як „віджилих“;

- культивування та пропагування в масах т. зв. „новітнього“, „революційного кобзарства“, що спиралося на визначені владою ерзаці пролетарської культури, творячи передусім „колективне мистецтво“, яке не мало нічого спільного з традиційним кобзарством. Йшлося про штучне поширення у суспільстві потрібної режиму (за влучним виразом п. В. Нолла) т. зв. „паралельної культури“¹.

Зазначені настанови з'являються у пресі вже з кінця 1919 року², але упорядкованого і систематичного характеру набувають із середини 20-х років. Причому одним із формальних приводів для утвердження в суспільстві нових „культурницьких орієнтирів“ стають штучно зініційовані дискусії про доцільність існування різних форм традиційної культури, зокрема кобзарства. Особливо гострою була „відкрита“ дискусія 1927 року, коли уряд уперше чітко висловив свої стратегічні наміри у галузі культури. Не забу-

ймо, що розпочата пресою кампанія відбувалася водночас із посиленням репресій проти автентичних співців. Що ж друкували тоді центральні часописи?

„Можна сміливо стверджувати, що кобза вмерла разом зі своєю епохою, бо новий економічний і культурний стан вимагає нових пісень і нової музики“³.

Або:

„Кобза ніколи не стане за масовий струмент у тому розумінні, щоб її взяла в руки маса молоді“. Агже „репертуар кобзи дуже обмежений“ через те, що „складається переважно з старих козацьких пісень націоналістичного змісту“⁴.

Який же вихід пропонували автори цих перлин? Виглядає, замість „музичної сохи“ - кобзи чи бандури треба впроваджувати російські народні інструменти, наприклад, „кудесніцу“-гармошку. Бо „її бадьорі, веселі звуки здатні танувати енергією мас молоді“. І тому „гармошка може стати і до певної міри вже стала знаряддям музичного виховання мас, бо на ній дуже добре виконуються класичні музичні твори“⁵. Взагалі дискусія, розпочата газетою „Комсомолець України“, перевершила всі сподівання її організаторів. Тема заперечення кобзарського мистецтва довгий час не сходила зі шпальт усіх центральних і навіть районних газет, що пістрявіли заголовками на кшталт: „Проти кобзи - радіо Дніпрельстану“, „Пильніше контролюймо кобзарів“, „Шкідники на кобзарській ниві“⁶. І хоча штучно здійснену хвилю негачії кобзарства та бандурництва завдяки „увазі“ Політосвіти врешті-решт було збито, її наслідки стали фатальними. Відтепер Вищим музичним комітетом при НКО УСРР поставлено завдання, окреслено межі й визначено перспективи розвитку кобзарського мистецтва та бандурницької справи, головними з яких були:

1) „відхід від традицій, витворених в умовах старого побуту“ та „прямування кобзарства до нових форм - вихід на естраду, відхід від індивідуального виконання, тяжіння до професійних форм організації (кобзарські колективи)“⁷;

2) „культивування революційного та суспільно-виховного репертуару“⁸, „вжити заходів до створення ідеологічно та художньо витриманого репертуару“, затвердженого Політосвітою⁹;

3) заходи до „універсалізації“ та масового виробництва



З КОРНЕМ ВИРВАТИ ШКІДЛИВУ МУЗИКУ

Непереможливі, наступом, білшовицькими "танками" фолк-оркестри, будівництво "культури" в етнічній країні. Витворення нових—соціалістичних—виробничих, суспільних NEVERMORE.

З рум жебрака на послугу радянській культурі.

(Про кобзу й кобзарське мистецтво).

Сприятливі умови, створені Жовтневою революцією для розвитку пролетарської культури, привабили молодих творчих сил, висувають пролетарія-

гильніше контролюймо кобзарів.

Надзвичайна популярність кобзарів не лягнув. Крім незадоволення та обурення

Ми виче відмічали ті нові шляхи, нові можливості, що їх дістало кобзарське мистецтво за Радянської влади. Його плановий розвиток останніх років. Тут же скажемо, що класовий ворог не пройшов повз кобзарське мистецтво. Матеріали, уміщені в цьому числі (див. передову) подають приклади того, як сліпі кобзарі на Донбасі провадили шкідницьку контрреволюційну агітацію за зрив соціалістичного будівництва на шахтах.

Малоросійщина („у синіх штанях, у жупанах, вишиваній сорочці“), стара націоналістична романтика, церковщина, просвітянство, псевдореволюційність, — ще досить міцно сидять у творчості й репертуарі кобзарів. Їм мусить бути оголошена жорстока війна!

1) А. Прикодько — Про кобзу, в минулому й сучасному („М. М.“ № 10/11-28 р.)

ПРО ЦЕРКОВЩИНУ

В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Поширені й кобзарі, що виспівують різні пісні „малоросійського“ та шовіністичного гатунку. Окріпостатні органи належного контролю над ними не провадять. Все це було виявлено на нараді

МУЗИКИ, ДО ЗБИРАЛЬНОЇ КАМПАНІЇ ШИНКУЙСЬ

Вперед до нових перемог

Залучити радянських композиторів України до збирання пісень та XVII з'їзду ВКП(б)

ГЕТЬ КЛАСОВОГО ВОРОГА З ЕСТРАДИ РОБЛЯЮТЬ

коли кобзу націоналістична верста, коли змінилась ідея й основа кобзарського мистецтва, відповідно змінився стрій та техніка інструменту. А поміщицька шляхта й „верхи“ кобзарської старшини прикликали собі на службу близький до кобзи, але технічно багатий інструмент — торбан (або теорбан). І зовсім інші технічні властивості кобзи (бандури) витворюються нині, коли кобза пішла на службу пролетаріатові. Тому, беручи для творення пролетарської музики музичну техніку попередніх епох, треба брати інструмент не переносючи механічно разом з ним тієї культури, що виростав з цим інструментом під впливом чужої ідеології.

кобзарських інструментів¹⁰;

Загальним же гаслом розвитку „революційного кобзарства“ мусило стати: „З-під тину, з базару - на концертну естраду, в клуб, в сельбуд, у вищу музичну школу; із засобу живання жебрака-сліпця - на засіб музично-політичного виховання робітників та селян“¹¹.

Поставлені до „офіційного кобзарства“ вимоги інтенсивно втілювалися в життя. Саме кінець 20-х років характеризувався початком тотального наступу на традиційне співництво не тільки з метою прямого, фізичного його знищення. Набагато підступнішим наміром було прищеплення і закорінення у суспільстві зневажливого, а то й відвертого ворожого ставлення до цього явища та його носіїв - сліпих кобзарів, лірників і стихівничих. Альтернативою традиційному кобзарству мусив стати т. зв. „професійно-бандурницький відтинок“. На сторінках видань вноситься зумисна підміна понять „бандурництво“ і „кобзарство“, проводиться їх свідоме ототожнення і еволюційне поєднання. Водночас істотного значення надається широкій пропаганді „розквіту“ численних капел бандуристів, що за формою, способом організації, характером виконання і репертуаром нічого спільного не мали з традиційним кобзарством.

Відображення репресивного процесу

У періодиці кінця 20-х і особливо початку 30-х років знаходимо матеріали, що ілюструють еволюцію репресивного процесу над народними співцями. Стиль і характер цих статей та „практичних заміток“ дуже нагадує публікації щодо інтелігенції, „куркулів“, „шкідників“ тощо. Очевидно, подібні матеріали були потрібні владі для виправдання вже скоєних репресивних актів або наперед запланованих, що потребували попереднього сформування громадської думки. Зокрема:

„Класовий ворог не пройшов повз кобзарське мистецтво. Матеріали... подають яскравий приклад того, як сліпі кобзарі на Донбасі провадили шкідницьку контрреволюційну агітацію за зрив соціалістичного будівництва на шахтах“¹². Висновок цілком логічний: „Пролетарський Донбас вимагає мобілізації всіх ресурсів“ щоб „допомогти знищити ті гнізда шкідників, що провадять подібну злочинну роботу“¹³.

У центральних газетах початку 30-х років починають з'являтися листи від „возмущенных граждан“, що беззастовідно зараховують мандрівних незрячих кобзарів до „куркульської агентури“, вимагають „використовувати захопи соціального захисту“ проти „скиглів-скоморохів“ та покарання тих, хто прислуховується до „антирадянського виття агентів“. Чи можна з байдужістю читати такі заклики:

„Ми вимагаємо найскорішої ліквідації куркульських агентів, що розкладають бойовий вугільний фронт, що заважають своїм скиглінням, своїм антирадянським виттям розпалювати соціалістичну топку...“¹⁴.

Поодинокі листи змінюються колективними заявами „колгоспників та трудящих“ з вимогами до карних органів розібратися з „націоналістичними агітаторами“, що „маскуються під кобзарів“, провадячи розкладницьку роботу на „зрив“ колективізації й індустріалізації. Цілком закономірно є одночасна поява відповідних урядових настанов. Так, у рекомендаціях „Народнього Комісаріату Юстиції“ зазначається: „Провести найрішучішу боротьбу з куркульською агітацією... Реагування в таких справах повинно бути швидким та рішучим“¹⁵. І карні структури, звісно, реагували...

Як бачимо, механізм розкручування маховика репресій був дуже простим: спочатку штучно ініціювалися наклепи з апелюванням до урядових установ, що одразу відгукувалися відповідними „директивними листами“. У свою чергу такі циркуляри ставали юридичним підґрунтям до дій карних органів. Оперативно і, головне, - при схвальній опінії громадськості.

Почавши з традиційних співців, машина репресій захоплює згодом і представників бандурницького мистецтва - аматорів, учасників капел та гуртків бандуристів, яких щойно ще протиставляли традиційним виконавцям. Перші випадки проти них у пресі звучать досить „ненав'язливо“ і мають нібито „рекомендаційний“ характер. Але вже з кінця 1929 року подібні зауваги стають все більш систематичними і цілеспрямованими. Вони торкалися переважно репертуару бандуристів. Бо, виявляється, „малоросійщина, церковщина, просвітянство, псевдореволюційність - іще досить міцно сидить у творчості і репертуарі кобзарів. Їм мусить бути оголошена жорстока війна“¹⁶. Ініціатори подібних вимог

наполягали, аби поряд із жорстким контролем над репертуаром було встановлено нагляд і за виконавцями, які „часті запламовували честь громадянина Країни Рад участю у збройних націоналістичних бандах та церквою“¹⁷. Адже „одна з актуальних проблем сьогодення“ - „це проблема карна, проблема повного опанування пролетаріатом кобзарського мистецтва, щоб остаточно вирвати його з рук класового ворога й піднести на високий ідеологічний рівень“¹⁸. Треба „поставити перед сектором Мистецтв НКО та профспілками УСРР питання про перегляд особового складу й репертуару капел, ансамблів з метою вилучення церковницьких елементів та творів з складу й репертуару цих музичних закладів“¹⁹. Тут же, як приклад, згадується одна з капел Черкащини, що без належного контролю з боку ОКРПОЛІТОсвіти“ виспівує різні пісні „малоросійського та шовіністичного гатунку“²⁰.

Викоріненню підлягали також запозичувані бандуристами-аматорами у сліпих кобзарів традиційні виконавські елементи. Офіційна критика відзначає їх як „сліпцівський стиль“, „що крім церковщини всмоктає у себе елементи міщанської музики“²¹. Активні відгуки урядових інстанцій і карних органів на подібні випадки призводить до витравлення з модерних форм бандурництва останніх „рудиментів“ традиційного кобзарського мистецтва.

Треба наголосити, що хвиля репресій проти традиційних співців і бандуристів-аматорів дійсно збігається зі сплеском у пресі матеріалів „антибандурницького спрямування“. На основі зіставлення „протикобзарських“ матеріалів у пресі й архівних документів карних органів можна вважати 1933 рік роком офіційного „узаконення“ репресій над рештками традиційних співців, над бандуристами й усіма пов'язаними з „кобзарською темою“.

Наприкінці грудня 1933 року в Харкові відбувся сумовідомий пленум Всеукраїнського комітету Спілки робітників мистецтв, де було виголошено анафему прогресивним діячам української культури і підписано вирок про явам традиційної народної культури у творчості митців. Зокрема, пильну увагу приділено бандуристам і ролі кобзарських інструментів у суспільстві. Так, у програмовій доповіді „ліквідатора українського відродження“, заступника Наркома освіти Андрія Хвилі йшлося про обмеження ви-

користання кобзи і бандури тільки за те, що вони „орієнтують музичний фронт“ на „часи гетьманів“ та „козацької романтики“²².

У доповіді С. Косіора на Об'єднаному пленумі ЦК і ЦКК КП(б)У (листопад 1934 р.) поставлено вимогу „очистити культурний фронт від націоналістичних елементів“²³. Як дізнаємося з доповіді, особливо гостро це питання теркається „музичного фронту“, зокрема „народної музики“ і фольклористики. В той же час на сторінках преси з'являються статті, що викривають „дійсне обличчя кобзарів“. Так, наприклад: „Сумнівні бандуристи під виглядом народньої творчості протягають старий націоналістичний мотлох“²⁴. Або: „Українські націоналісти... утворювали школи кобзарів, які популяризували націоналістичну галіматію, отруюючи нею трудящих і особливо відсталу частину трудящих - села“²⁵.

З інших матеріалів: „націонал-ухильники... ідеалізували минуле сліпцівське мистецтво кобз та бандур, вони намагалися довести, що це справжня українська культура, яка, мовляв, нічого спільного з російським мистецтвом не має“²⁶. Як зазначалося в одній з „програмових“ розгромницьких публікацій цього періоду, „яничар української музичної культури“ О. Білокопитов у статті (назва якої говорить сама за себе: „Викрити й розтроцяти до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР“), „викриваючи“ „архаїзм“ та „націоналізм“ Миколи Скрипника, писав: „Виставлення національного моменту, як основного, приводить Скрипника до таких анекдотів, що він пропонував узяти до опери до симфонічного оркестру кобзу та ліру...“²⁷. І тому діячі української музичної культури, „рапортуючи про величезний розмах музичної творчості... обіцяють партії посилити класову пильність і нещадно боротися з усякими класово-ворожими проявами в музиці“²⁸.

Крім кобзарів, лірників та бандуристів, репресіям піддають також представників творчої інтелігенції, імена яких були пов'язані з кобзарством і бандурництвом. Так, нищівної критики зазнають Г. Хоткевич, Ф. Колесса, М. Грінченко, В. Костенко, Г. Козицький, Д. Ревуцький, М. Михайлів, К. Квітка та інші.²⁹ Саме в цей час було зліквідовано Етнографічну, а згодом Культурно-історичну комісію та Кабінет примітивної культури (при ВУАН), що займалися вивченням української традиційної культури.

МУЗИКА МАС

Музичні роботи — орган Сектора Мистецтв ЦК, ЦК АКСМУ, на Виступ. ЦК ВДП. Пролет. Музика „Пролеткульт“

ЗА МАРКСОЛЕНІНСЬКУ
КРИТИКУ

РАДЯНСЬКА
ЛІТЕРАТУРА

Разом із Скрипником, що очолював групу націонал-ухильників, націоналісти намагалися спрямувати творчість українських радянських композиторів по націоналістичному шляху. Вони ідеалізували минуле сліпцівське мистецтво кобз та бандур, вони намагалися довести, що це справжня українська музична культура, яка, мовляв, нічого спільного з російським мистецтвом не має.

Радянські музиканти не давали справжньої відсічі націоналістам.

Крім того, радянські композитори України рапортують з'їздам партії про нові вклади музичних цінностей до скарбниці пролетарської культури.

Створено 140 нових музичних творів. Серед них для великого симфонічного оркестру—29, масових пісень—23, хорових творів—15, солов'їв—48, маршів—4, творів для фортепіано та скрипки (концерти, сюїти, етюдів тощо)—15, струнних квартетів—2. Крім того, написано оперу та частину балету.

Щодо тематики цих творів, її актуальності, тут так само маємо великі досягнення. „Засівна“, „Нове соціалістичне село“, „Колгоспна сюїта“, „Колгоспний тепок“, „Індустрія“, „Пам'яті Леніна“.

Викрити й розтроцяти до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР¹⁾

о. о. Білокопитов

Націоналістичний ухил Скрипника в музиці

Вони в очекій шнурі, або слеззлива промока Хоткевича

націоналістична концепція Г. Хоткевича

Шкідливий погляд

Пише т. П. Б. у справі, порушеній А Перекоп, а Польща, в десанти

З'ясування мистецького фронту РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ

А. Хвилья

ми повинні не припустити того, щоб музичний наш фронт був обмежений бандурою і кобзою, щоб музичний фронт наш був обмежений лише „думами про козака Байду“, щоб музичний фронт наш орієнтували на „часи гетьманів“

До питання про використання спадщини ми мусимо підходити по більшовицькому, по пролетарському, так, як цьому нас вчить

РАДЯНСЬКА
МУЗИКА

Період 1935-1938-х років позначається дуже малою кількістю публікованих матеріалів як про кобзарів, лірників, так і про бандуристів. Складається враження, що періодика тих часів зумисне ігнорувала цю тему, а поодинокі матеріали, що інколи з'являлися, відзначаються крайньою тенденційністю й примітивізмом.

Нова хвиля публікацій на «кобзарську тему» пов'язана з 1938 роком, коли Інститутом фольклору при Академії Наук УРСР було розпочато підготовку до т. зв. Першої республіканської наради кобзарів та лірників. Більшість подібних матеріалів розповідають про «розквіт» кобзарства в Україні, причому ретельно підкреслюється «старання» уряду щодо забезпечення побуту сліпих кобзарів та сприяння розвитку їх мистецтва.

З однієї статті дізнаємося: *„Що ж до незрячих кобзарів взагалі, то піднесено клопотання про забезпечення їх пенсією; багатьох з них послано до санаторіїв і будинків відпочинку. Так Радянська влада дбає про збереження народних талантів, стимулює їх творчість і кладе край поневір'янню незрячих кобзарів по базарах і ярмарках“*³⁰. Подібні матеріали з'являлися саме у той час, коли традиційне кобзарське мистецтво було вже практично знищене, а висунуте на противагу йому «революційне колективне кобзарство» знекровлене репресіями над визначними його сподвижниками.

Отже, скориставшись дезорієнтацією української громадськості, влада через пресу нав'язала необхідність «революційної перебудови кобзарського мистецтва», майже винищивши сліпих кобзарів фізично і зробивши все можливе для утвердження в пресі opinіi щодо традиційного кобзарства як «віджилої гілки української культури». Підносячи штучний «революційний» підхід до кобзарства і бандурництва, преса створила небувалий імідж чужій для кобзарського світогляду й інструментів формі колективного («колгоспного») виконавства з підміною традиційного репертуару (спочатку під приводом його «неактуальності», а згодом і «контрреволюційності»). Абсурдно неспівзвучний з традиційним репертуар настільки широко пропагувався і нав'язувався громадськості, що й досі часом сприймається більшістю невибагливих слухачів як оригінальний.

Коли ж мистецтво «ревкобзи» «увійшло в моду» і

стало кон'юнктурним зі створеною йому пресою ілюзією перспективності (20-ті роки), а традиційне кобзарство сприймалося вже як «рудимент епохи», для влади настав час покінчити і з патріотично налаштованими аматорами «новітнього бандурництва».

Знищивши прадавнє сліпцівське мистецтво великою мірою за допомогою преси, не без посередницької участі активістів «революційного бандурництва», влада віддячила їм на скоєне фізичними репресіями і поступовою дискредитацією всієї власне бандурницької справи.

ДЖЕРЕЛА

1. Полл В. Паралельна культура в Україні у період сталінізму. // Родовід. - 1993. - №5. - С. 37-40.
2. Шевичук Г. Культурне будівництво на Україні в 1921-1925 рр. - К.: 1963.
3. Корляків М. Про масовість кобзи. // Комсомолец України. - 3.05.1927 р.
4. До етнографічного музею чи до лав музичних вихователів. // Комсомолец України. - 7.05.1927 р.
5. Комсомолец України. - 13.05.1927 р.; Музика масам. - 1928. - № 11-12 та інш.
6. NEVERMORE. З рук жебрака на послугу радянській культурі. // Музика. - 1927. - № 4. - С. 30-31.
7. Хоткевич Г. Короткий курс гри на бандурі. Редакційна передмова. // Музика мас. - 1931. - № 2. - С. 22.
8. Пролетарський музичний фронт - лицем до Донбасу. // Музика мас. - 1931. - №2. - С. 2.
9. Ліфшиць А. Розкладникам фронту - відсіч. // Комсомолец України. - 8.03.1930 р.
10. Бюлетень НКЮ та найвищого суду УСРР. - 1931. - № 2. - С. 24.
11. Хоткевич Г. Короткий курс гри на бандурі. Редакційна передмова. // Музика мас. - 1931. - № 2. - С. 22.
12. Лисняк М. Рекомендаційні матеріали робітничим художнім гурткам. - Харків, 1931. - С. 3-7, С. 24-28.
13. Хоткевич Г. Короткий курс гри на бандурі. Редакційна передмова. // Музика мас. - 1931. - № 2. - С. 23.
14. Наші пропозиції. // Музика мас. - 1931. - № 7-8. - С. 11.
15. Хоткевич Г. Короткий курс гри на бандурі. Редакційна передмова. // Музика мас. - 1931. - № 2. - С. 25.
16. Елементи церковщини в радянському музичному мистецтві. // Музика мас. - 1931. - № 5. - С. 4-17.
17. Хвиля А. Завдання мистецького фронту радянської України. // За марксо-ленінську критику. - 1934. - № 4. - С. 25-27.
18. Радянська музика. - 1934. - № 1. - С. 43.
19. Ківенко Я. Гаврило вийшов на естраду. // Ленінська зміна. - 1935. - 16 січня.
20. Байдаченко Ф. Колгоспна частушка. // Радянська література. - 1935. - № 4. - С. 183-184.
21. Вперед до нових перемог. Рапорт радянських композиторів України XII з'їздові КП(б)У та XVII з'їздові ВКП(б). // Радянська музика. - 1934. - № 1. - С. 4.
22. Білокопитов О. Викрити й розтрощити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР. // Радянська музика. - 1934. - № 1. - С. 19-22.
23. Білокопитов О. Зазначена робота. - 1934. - С. 6.
24. Там само. - С. 18-43.
25. Полотай М. Мистецтво кобзарів Радянської України. // Рад. музика. - 1940. - №6. - С. 32.

„Теперішнє кобзарство, через захоплення ним частини нашої інтелігенції, вже перестало бути цільним і недоторканим скарбом для вивчення старовини“.

Климент Квітка (Избранные труды в 2-х томах. - М.: 1973. - т. 2. - С. 286).

„НЕ ТАК ТІЇ ВОРИЖЕНЬКИ, ЯК ДОБРІЇ ЛЮДЕ...“

Традиційна культура кожного народу не витримує будь-яких експериментів над собою. Вона, за словами Мірче Іліаде, не може бути іграшкою в руках навіть найшляхетніших її прихильників, не потребує і не терпить пристосувань до модерних вимог часу. Традиційна культура вимагає до себе не просто уважного, а найцотливішого ставлення і пильного обережного догляду. У противному разі постає загроза її переродження і зникнення. Утрата ж прадавньої культури призводить до позбавлення народу своєї автентичності, до розчинення його у „Всесвітньому Вавілоні“, в „загальнолюдській біомасі“. Наведене твердження повною мірою стосується й української традиційної культури, і, зокрема, одного з її складників - кобзарства. Тому необхідно докладніше спинитися на аналізі причин, що призвели до фізичного винищення співців, а згодом і до вихолощення в громадській opinii самого поняття „кобзарство“.

Однією з найголовніших причин можна вважати вміле використання новопосталою системою характерних для українського суспільства ХХ сторіччя його слабких сторін. Щонайперше - то одвічна біда українська - втрачання духовного і мовного зв'язку провідних верств із народною спільнотою.

Коли ж із кінця ХІХ сторіччя у колах інтелігенції нарешті поступово пробуджується самосвідомість і постає нагода усунення внутрішньонаціонального розладу, на заваді стає активно тоді поширюваний і на перший погляд привабливий, але, по суті, чужий для народного сприйняття т. зв. „європейський світогляд“, а також легковажний, незрілий спосіб мислення „української еліти“, які вона будь-що намагалася механічно перенести на рідний ґрунт. Щиро прагнучи добра своєму народові, плекаючи

думки про розквіт його культури, більшість української інтелігенції, однак, повною мірою не розуміючи ментальності нації, вбачала за основний напрямок національного відродження європейську орієнтацію у всіх сферах життя. Сьогодні стає очевидною фатальність такої настанови, але в ті буремні часи магічність гасел „європеїзація“, „соціалізація“ була настільки сильною, що потяг до їх здійснення за будь-яку ціну оволодів серцями і розумом найкращих представників інтелектуальних верств України.

Жахливий парадокс породив явище, яким дуже вдало скористалися більшовики - українські святині нищилися, головним чином руками тих, хто мав би їх не тільки оберігати, але й всебічно вивчати як джерельні взірці національної культури. „Національне відродження“, проваджене „передовою“ інтелігенцією з орієнтуванням на чужі зразки, грубо порушувало, перекручувало й кінець кінцем нищило основу народної культури - її традиції.

Чудово розуміючи неодмінні наслідки такого „відродження“, владні керманичі спочатку не тільки не заважали, а, навпаки, сприяли проведенню у життя багатьох експериментів, найнебезпечнішими з яких для автентичного кобзарства були:

- перенесення кобзарства на естраду через заперечення традиційних форм виконавства;
- витворення нового співоцького репертуару, що суперечив традиційно кобзарському, але в той же час подавався як суто кобзарський;
- нав'язування співцям як єдино перспективних новітніх форм виконавства у вигляді капел, ансамблів бандуристів тощо, нівелювання індивідуального виконавства;
- „універсалізація“ кобзарських інструментів і впровадження до масового виробництва як „єдино правильних“ вірців, що не мали нічого спільного з традиційними.

Впливи на традиційне кобзарство

Либонь, іще з кінця ХІХ сторіччя спостерігається зацікавлення з боку українських інтелігентських кіл мистецтвом сліпих співців. Добірка статей про вимирання кобзарства спонукала багатьох дослідників, етнографів та науковців інтенсифікувати процес вивчення побуту народних

співців, фіксування їх репертуару та визначення перспектив розвитку їхнього мистецтва. Наслідком проведеної роботи став неоціненний джерельний матеріал, що й на сьогодні є відправним у вивченні явища українського кобзарства².

На жаль, захоплення „кобзарською тематикою“ серед інтелігенції в більшості не було достатньо глибоким, не дозволило повною мірою переосмислити призначення і ролі традиційного співоцтва, а згодом призвело до трагічних за своїми наслідками помилок. Зокрема, мало хто надавав значення визначальним кобзарським принципам. Так, з'єднаний кобзарськими цехами стан традиційного співоцтва у своїй діяльності дотримувався чітких правил, що мали обов'язковий для виконання корпоративний характер. Одне з таких неписаних цехових правил передбачало *неприпустимість „кантити“ (співати) задля вдоволення мирської втіхи та власного збагачення під загрозою „обрізання торб“* (тобто заборони з боку „нищенствующої братії“ грати і співати). *„Не може такого бувати, щоб старий правдивий закон Божий під ноги топтати“*, - говорив харківський кобзар Петро Древченко³. Напевно, тому кобзарі зневажливо поставилися до „славетного співця“ Остапа Вересая, який задля „лакомства нещасного“ продався за „партабашницю“ (портсигар) царській родині та якого рішенням Цехових кобзарських зборів відлучено від Цеху⁴ й наречено зневажливим прізвиськом „Лабза“ (підлиза)*.

Започаткована народовчою течією практика „виводу“ народних співців на велику концертну сцену, попри всі короткотривалі позитивні ефекти, поступово призводить до переоцінки цінностей в самому кобзарському середовищі. Адже специфіка сценічного виконавства діаметрально протилежна особливостям традиційно співоцьких виступів безпосередньо у середовищі слухачів „просто люди“, „просто неба“.

Зорієнтованість на пересічні й нетривкі смаки загалу, а не на індивідуального слухача, зважання на швидкоплинну моду, затиснутість межами часу, складність для виконавця повною мірою відчуті адекватність сприйняття слухачами співу „повз висоту сцени“ - все це закономірно сприяло закоріненню серед кобзарів кон'юктурного став-



Поет-академік Максим Рильський слухає народних співців

Київ. 1939 р. Світлина з книги Ф. Лаврова «Кобзарі».

Значною мірою під впливом дієчів культури, кобзарське середовище 30-х рр. відходить від «старосвітських» інструментів і традиційних способів гри на них, віддаючи перевагу модернізму.



Миргородські незрячі кобзарі

(Анатолій Парфашенко і ...?). Світлина з АА.

лення до традиційного мистецтва і часом зводило нанівець отриману „цехову науку“.

Виходячи із загальних міркувань, сам факт представлення співця на сцені нібито ніяк зашкодити кобзарству не міг, проте наполегливе культивування у сліпих кобзарів комплексу меншовартости традиційних виконавських форм порівняно з естрадою, що нав'язувалася як „єдина можлива перспектива“ їхнього мистецтва, мало незворотні фатальні наслідки. Поступово формується новий тип співця-артиста, пристосованого передусім „до театральної зали й широкої аудиторії“, котрий, за словами В. Ємця, становить перехідний між традиційними співцями та зрячими бандуристами тип⁵. До такого „концертного типу“ кобзарів, у котрих під впливом інтелігенції „народня традиція змішана з найсвіжішими культурними впливами“ і тому „не виявляє бажаної чистоти“, Філарет Колесса ще в дореволюційний час відніс відомих харківських співців Івана Кучугуру-Кучеренка та Петра Древиченка^{6**}.

Після „революційних перетворень“ „концертний тип“ виконавства стає притаманним усій групі „виділених“ владою співців (імена яких фігурують у тогочасній пресі). „З вулиці та базару - в концертну залу!“, „З рук жебрака - на послуги радянській культурі“⁷ - подібні гасла-заголовки статей є характерними для кінця 20-х років, що став кульмінаційним періодом ламання традиції народних співців. І хоча необґрунтованим є категоричне твердження В. Нолла про те, що „знамениті кобзарі 30-х років Єгор Мовчан, Федір Кушнерик, Павло Носач та Петро Гузь навряд чи ходили селами“⁸, а лише виступали по заводах, університетах, клубах тощо (автор має достатньо для спростування доказів), факт переважання естрадного типу над традиційним став незаперечним для більшості „помічених“ за радянських часів співців.

Кінець минулого сторіччя, як уже зазначалося, був знаменний постановкою на шпальтах тогочасної преси т. зв. „кобзарської теми“. Незважаючи на рівень і форму присвячених народним співцям статей і досліджень, вони були співзвучними у вболіванні за долю співців та їх репертуар, що ввібрав у себе значний пласт давньої культури. Задля „відживлення кобзарства“, що, як уважалося, відмирало, у

колах патріотично настроєної інтелігенції робляться різні спроби його порятунку. Про одну з них - „виведення сліпих співців у люди“ вже йшлося.

Другою спробою була „праця“ над збереженням і т. зв. „розширенням“ кобзарського репертуару, який, на жаль, багатьма визначними діячами культури сприймався децю односторонньо і тенденційно. Наприклад, Леся Українка, спонсуючи фольклорні експедиції Філарета Колесси на Полтавщину, своєю умовою ставила надання уваги саме кобзарям, а не лірникам і стихівничим. „Було дано вказівку не звертати увагу на „репертуар лірників, так само як псалми, козацькі і таке інше“, а записувати виключно думи“⁹. Леся Українка уособлювала пануючу в колах тогочасної української інтелігенції думку про кобзарів лише як про носіїв національної свідомости, „соромливо“ залишаючи поза увагою морально-уздібнвальні аспекти їх суспільної ролі. Прикро, але навряд чи можна нарікати на хибність подібних поглядів, бо в час боротьби за утвердження українського в усіх сферах громадського життя, вони були цілком економічними.

Романтично вбачаючи у співцях хрестоматійних „нащадків давньої козацької слави“ та „будителів народнього духу“, передові кола в реальному житті водночас були свідками поступового витіснення зі співоцького репертуару історичних дум та пісень псалмами і „битовщинами“¹⁰. Справедливо наділяючи кобзарів особливими якостями „будителів“ національної свідомости мас, діячі української культури намагалися вплинути на доробок співців, стимулюючи їх до вивчення патріотичних пісень і забутих дум. Але в цілому шляхетний намір інтелігенції, що ніби то й спирався на приклади світової та рідної історії***, врешті-решт призводить до зворотнього - розтрачування духовних цінностей, які ще консервативно утримувалися в кобзарському середовищі.

Традиційні співоцькі форми становили чи не найголовнішу основу тих цінностей. Узавши так звану „курацію“ над співцями, інтелігенція не змогла досягнути того важливого моменту, що сила впливу кобзарства на слухачів обумовлена саме цілісним, органічним поданням відповідних репертуарних творів. Сторонній штучний поділ цих

творів на основні та інші неодмінно мусив призвести до розбалансування виробленої сторіччями системи саморегулювання кобзарського репертуару. Часом грубо порушуючи ці закони, „активісти відродження кобзарства“ вносили в нього відчутний розлад, що породжував неадекватність сприйняття співців традиційною аудиторією – переважно селянською верствою. Створивши ще в дореволюційний час деякою мірою штучний попит виключно на „патріотичні“ візці й часом нехтуючи властивим простолудові морально-етичним аспектом, запозяті „відроджувачі“ мимоволі переорієнтовували співців на виступи перед більш вузьким колом „національно свідомого громадянства“.

Ми теж стаємо свідками негативних моменту, коли під приводом „уведення в життя“ давніх кобзарських дум та пісень, співцям пропонуються часом псевдоавтентичні й нові твори, що не мають нічого спільного з давньою традицією. На це явище неодноразово звертали увагу ще Філарет Колесса, Порфирій Мартинович і Климент Квітка¹¹.

Спостерігається також тенденція зумисного фальшування кобзарських творів (як текстової, так і музичної частини)¹². Для виправдання обстоювалася необхідність „згармонізування“ і ритмічного „осучаснення“ мелодій, „адаптування“ і актуалізування змісту, тобто прилаштування до новітнього сприйняття, до т. зв. „потреб часу“.

Нав'язування співцям нових форм естрадного виконавства з підкріпленням примарними обіцянками щодо більшої „почесності“ і „грошовитості“, призводило, за виразом Л. Козика, до „поступового замулення чистого джерела кобзарства багном кон'юнктури та заробітчанства“¹³. Особливо гостро відчутним подібне явище стає у революційний час, набуваючи логічної завершеності при офіційному сприянні у 20-ті роки. І лише поодинокі голоси, намагаючись хоч якось загальмувати цей процес, били на сполох: „В останні два десятиліття... з'являється новий фактор, який заставляє нас поспішити із записом співу (кобзарів. - К.Ч.); це - зміна манери їх виконання під впливом інтелігенції та концертної естради, на якій кобзарі стали часто виступати. Теперішнє кобзарство, через захоплення ним частини нашої інтелігенції, вже перестало бути цільним і недоторканим скарбом

для вивчення старовини“, - говорив на початку 20-х років Климент Квітка¹⁴.

Борис Антоненко-Давидович у нарисі „Де тіні забутих днів“ (1925 р.) правдиво відтворив портрет старого співця, якого численні етнографи і дослідники зіпсували й „універсалізували“ своїми модерними попитамі настільки, що недавній „український Гомер“, який користувався неабиякою повагою в народі, перетворився на „безсоромного халтурника“¹⁵. Своєрідним додатком до цього може бути і широковідомий факт навчання „тонкощам кобзарського співу“ в інтелігентських колах харківського кобзаря Івана Кучугури-Кучеренка, описаний у книзі Івана Шаповала „В пошуках скарбів“¹⁶.

Незважаючи на застереження відомих фольклористів П. Мартиновича, а згодом і К. Квітки, що „не можна влаштовувати таких ансамблів, яких немає насправді в народі“¹⁷, на народних співцях провадяться експерименти з апробування різноманітних концертно-виконавських форм, штучність виникнення і характерні ознаки яких перекреслювали найсуттєвішу ознаку традиційного кобзарства - індивідуальне виконавство. З благословення відомих діячів української культури на XII Археологічному з'їзді (1902 р.), подібні експерименти активно продовжуються у радянський час із демонструванням їхніх результатів, зокрема під час етнографічного концерту в Києві (1926 р.), а також на т. зв. Першій республіканській нараді кобзарів та лірників 1939 року)¹⁸. Заперечуючи етнографічну достовірність, подібні музичні експерименти з народним виконавством приносили, врешті-решт, до карикатурного спотворення національного музичного стилю на радянській естраді¹⁹.

Явище відриву кобзарства від народного ґрунту і процесу відчуження співців від свого традиційного слухача з перенесенням спотвореного ерзацу на сцену набувають загрозливих для національної культури масштабів. „Старий кобзар забуває немічного Лазаря, хторое пришествіє, Архистратига Михаїла, Олексія Поповича, „що по тричі на день святе письмо читає“ і т. п. Тепер і він перестроївся на героїчний лад, чого вимагає від нього соціяльне замовлення колгоспного селянства. Та і його власна свідомість тепер зовсім інша. В його творах звучать „сміливі первенці“, „партійні проводирі“, „ком-



Етнографічний концерт, влаштований 9 листопада 1926 року Київською філією Музичного товариства ім. М. Леонтовича
Виконавці - вулицькі співаки і музиканти. Ж. «Музика» - 1927. - № 1. - С. 53.



Державний етнографічний ансамбль кобзарів
Перший ряд (зліва на право): Петро Гузь, Іван Іванченко, Єгор Мовчан. Другий ряд: Володимир Перепелюк, Пилип Носач, Олександр Маркевич. Київ. 1939 рік
Світлина з книги Ф. Лаврова «Кобзарі».

«малець», «колектив», «трактор», «соціалізм», цілий «Радянський Союз» - констатував наприкінці 20-х років відомий етнограф В. Харків²⁰.

Як бачимо, і співоцький репертуар 20-х і, особливо, 30-х років теж корінним чином різниться від традиційно кобзарського і вже втрачає справжній зв'язок із народними верствами, стаючи невід'ємним складником псевдокобзарства - характерного компоненту радянської псевдокультури, що досягла свого найвищого «розквіту» на початку 50-х років. Справжнє традиційне кобзарське мистецтво опинилося фактично у запіллі, почавши своє відродження аж наприкінці 80-х - напочатку 90-х років.

60-80-ті роки були роками тривалого і болісного пробудження громадської думки, глибокого переосмислення історичних подій і формування нових уявлень про роль народних традицій у суспільному житті. На жаль, сформовані у радянський час стереотипи щодо кобзарства великою мірою відчуються й досі, особливо в офіційних колах, а також у багатьох громадських організаціях, що за своїм призначенням, здавалось би, мусили всебічно сприяти поступовому становленню, а не профануванню традиційного кобзарського мистецтва. Майбутній успіх справи пов'язаний з надією на серйозний і вкрай обережний, науковий, а не наукоподібний підхід до вивчення й продовження майже втрачених традицій, як і з державно-громадською підтримкою ентузіастів автентичного виконавства.

ПРИМІТКИ:

* Йдеться про відомий епізод із життя Остапа Вересая, коли за гарну гру перед петербурзькими вельможами співець як пам'ятний дарунок отримує з рук князів Сергія та Павла Олександровичів «партабашницю» з дарчим підписом «ясновельможних». Приїхавши на Україну, Остап, як говорили кобзарі, почувши знах примари грошей та слави, відсторонюється від Кобзарського цеху, слугуючи нисамперед вдовolenню запитів «панства», що часом наїздило до нього.

** Аналогічні твердження зустрічаємо і в «Матеріалах про кобзарів та бандуристів» Пната Хоткевича. Зокрема, читаємо: «Під час Археологічного з'їзду у Катеринославі (1905 р.) О. Пчілка бачила там в Комерційній школі трьох кобзарів - Кравченка, Пархоменка й когось третього. Се були представники трьох різних етапів кобзарства. Полтавець Кравченко - се тип це старосвітського кобзаря, остаток давньої мінини: він співав старечим голосом старосвітські думи й пісні. Чернігівський Пархоменко, середнього віку - се кобзарь новий, «концертний», що звук уже з'являється на «молості» (він і тепер був одягнений трохи по-театральному). Сей знає слова дум уже з книжок, мелодій не тямить і співає на голос який-небудь, хоч би й танечний. І третій кобзарь, катеринословець, був зовсім молодий хлопець, літ вісімнадцяти. Сей старих мисель не знає зовсім. Він проспівав нам «Вийшов місяць, зійшов ястий» (вірш О.

Кошицького на смерть Т. Шевченка). Коли О. Пчілка спитала, що це за пісня, то кобзарі сказало, що її склав Лисенко" (ДІА України у Львові. Ф. 688, од. зб. 191. - С. 32).

*** Цікаво, що подібні експерименти вже траплялися у світовій історії. Так, давньоримський імператор Юліан, що жив у IV сторіччі нашої ери, задля підняття національної самосвідомості римлян та з бажання відновити давній бойовничий дух свого народу, робив багато різноманітних заходів для відродження стародавньої музики, своєрідно вносячи до неї актуальні на той час тексти. На Україні та Польщі у 1-й чверті XIX сторіччя представники т. зв. «української школи» (до якої належали митці Ю. Заліський, С. Гущинський, А. Гроза, М. Гостявський, М. Садовський, а найбільше авантюрист та поет Вацлав Ржевуський та його рапсод-торбаніст Грегор Відорт), приділяли величезне значення відродженню кобзарського ліричного мистецтва як чинника національної свідомості народу. Вацлав Ржевуський навіть організовує для практичної реалізації задумів із числа своїх кріпаків цілий загін «козаків-торбаністів», з якими, виспівуючи серед селян та міщан давні українські думи й пісні, роз'їжджав по Україні, пробуджуючи таким чином національні почуття та козацький дух «попільства». Але і імператор Юліан, і Вацлав Ржевуський трагічно закінчили своє життя, так і не завершивши започаткованих проєктів.

ДЖЕРЕЛА

1. Див.: розділ «Статистичні відомості про співців», - прим. № 1.
2. Див.: розділ «Статистичні відомості про співців», - прим. № 1-14.
3. ІМФЕ. Ф. 11-4, од. зб. 810. - С. 12-14. Кобзарь Петро Древченко. Запис П. Мартиновича.
4. Сластинов А. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы. // К.Старина. - 1902. - т. LXXVII, май. - С. 310; ІМФЕ. Ф. 8-4, од. зб. 338. - С. 67-68. Запис Ф. Дніпровського.
5. Ємець В. Кобза та кобзарі. - Берлін, 1923. - С. 61-62.
6. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. - К.: Наук. думка, 1969. - С. 316.
7. Див.: розділ «Відгомін у пресі».
8. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні. // Родовід. - 1993. - № 6. - С. 25.
9. Нолл В. Вказана праця. - 1993. - С. 20-21.
10. Див.: Розділ «1917-1922 рр.» - прим. № 1.
11. Колесса Ф. Українські народні думи. - Львів: Просвіта, 1920. - С. 157-158. Там же дивись перелік пофальшованих дум та бібліографію з цієї теми.
12. У листах М. Привалова (ІМФЕ. Ф. 8-К3, од. зб. 2. - С. 12.) вказується на вміщені у працях Д. Ревуцького «кобзарские мелодии к присочиненным и подменным текстам Х...», а також висловлюються турбування з приводу того, що «все читатели получают неправильное понятие о народных мелодиях» та інші; критичні зауваги до переробок автентичних музичних текстів знаходимо і у творах П. Сокальського (Руська народна музика. - К.: Держвидав образотворчого м-ва УРСР, 1958. - С. 107, С. 202-203) та П. Бажанського (Малоруський музикальний народний тон. - Львів, 1891. - С. 45-50).
13. АА. Козик Л. Кобзарство сьогодні. Рукопис. - 1991. - С. 2.
14. Квітка К. Професійні народні співці і музиканти на Україні. // Избранные труды в 2-х томах. - М.: 1973. - т. 2. - С. 286.
15. Антоненко-Давидович Б. Де тіні забутих днів. // Літературно-науковий вісник. - 1928. - т. XV. - кн. 2. - С. 145-146.
16. Шаловал І. В пошуках скарбів. - К.: 1965. - С. 262-263.
17. Квітка К. Вибрані статті. - К.: Музична Україна, 1986. - т. 2. - С. 139.
18. Див.: Лавров Ф. Кобзарі. - К.: Мистецтво, 1980. - С. 158-160.
19. Хай М. Ау, аутентики. // Україна. - 1989. - № 45, листопад. - С. 17-18.
20. ІМФЕ. Ф. 6-2, од. зб. 23. - С. 18. В. Харків. Пісні з колгоспного села.

„Нашмарували бандуру мов якусь панночку-кокетку, вилизали, і вивели на сцену кокетувати... а душу вийняли...“

Микола Сарма-Соколовський

КОБЗАРСЬКІ ІНСТРУМЕНТИ

Колись на початку XX століття Олена Пчілка писала, „що коли б вона провадила боротьбу з українським рухом, то наказала б зібрати усі кобзи, зложити їх на купу і спалити“¹.

Про факти відвертої наруги над кобзарськими інструментами та їх нищення вже зазначалося у розділі, присвяченому переслідуванням традиційних співців. Усвідомлюючи тимчасовість і нетривалість результатів звичайного фізичного тиску, режим удався до більш підступних заходів, скерованих на вихолощення й поступову підміну закладеної в традиційних кобзарських інструментах і органічно їм притаманної сутності. Було обрано «вдалий» шлях спочатку до підсвідомого розкладу «вимощеної» крізь лихоліття й дивом збереженої традиції кобзарсько-бандурницького майстрування, а згодом і до її свідомого викорінення.

Подібні заходи ґрунтувалися на доводжуваних до абсурду експериментах, започаткованих у колах української громадськості ще наприкінці минулого століття. Використовуючи і гіпертрофуючи прагнення інтелігенції відродити кобзарство на «цивілізованих засадах», влада заохочує до т. зв. «вдосконалення» самих кобзарських інструментів.

„Либонь, ще від Хоткевича датується ідея вдосконалення бандури, яку советська політика особливо роздуває, наглядно ігноруючи в напрямку абсурду“, - говорить С. Кіндзерявий-Пастухів^{2*}. Сумно спостерігати, що навіть найвидатніші з українських музикознавців вимагали «універсалізувати» кобзарські інструменти, „бо найбільша біда бандури - брак хроматизму“ (М. Домонтович)³. Пізніше Зіновій Штокалко зробить чітку оцінку такій позиції, пояснюючи її наявною відсутністю у науковців та майстрів-неофітів „найосновніших відомостей про традиції кобзарських інструментів“^{4**}.

Якщо ідея української інтелігенції початку століття може бути зрозумілою як бажання аматорів максимально наблизити давні українські інструменти до «цивілізованих

європейських" задля виконання класичного репертуару, то за радянських часів на кобзарські інструменти покладають зовсім інше „навантаження“. Зокрема, старосвітську бандуру - цей індивідуальний, усталений в народі, а отже, найбільш відповідний до його духовних потреб засіб національного самовираження, доручено „модернізувати відповідно до вимог часу“⁵.

„...Советська кліка скерувала розвиток бандури чи точніше кобзарського мистецтва у наглядно декадентське русло, на підупад та заник. Характер інструмента підірвано через абсурдне прирівнення його до фортепіано, порвано всі зв'язки з кобзарською традицією та культурою й історичною тяглістю і, головно, знекровлено технічні можливості...“ (С. Кіндзерявий-Пастухів)⁶. Цей же факт змушені були констатувати й українські радянські дослідники-музикознавці. Так, зокрема, А. Гуменюк зазначав: „В радянський час майстри почали виготовляти бандури на зразок фортепіано“⁷.

Влада сприяла тому, щоб ініціаторами цього процесу ставали, як правило, активісти самодіяльних ансамблів, капел, гуртків тощо. Ідею вдосконалення, універсалізації й „стабілізації“ конструкцій інструментів було впроваджено мало не в усі статuti капел бандуристів та ансамблів⁸. Як одне з основних це питання включено до порядку денного Кобзарського з'їзду⁹ та урядових постанов щодо шляхів розвитку кобзарського мистецтва¹⁰.

Водночас із „удосконаленням“ інструментів відбувається процес спрощення способу і методики гри на них, що врешті-решт призвів до звукового, фактурного і змістового збідніння виконавства. На противагу традиційним - Зіньківській та Чернігівській, штучно створюється т. зв. „Київська школа“, адаптована лише до простого акомпанементу музичних творів і мало придатна до повноцінної імпровізації. „Бандуру зведено до рівня банального кумбрікання, до безхарактерного, фортепіано-наслідуючого акомпанементу“ (С. Кіндзерявий-Пастухів)¹¹.

Під стрій, конструкцію бандури і виконавську техніку підводилося також ідеологічне підґрунтя. Так, в одній з „інструктивних“ статей початку 30-х років дається така настанова: „Передусім треба рішуче відкинути тенденцію розглядати музичну техніку як щось окремішне від господарського й

ідеологічного розвитку суспільства...“. І далі: „...Технічні властивості кожного струменту цілком відповідають тим ідеологічним вимогам, які ставила панівна ідеологія“.

Конкретно до кобзарських інструментів, зазначалося зокрема: „Коли кобзу прибрали до рук своїх грібно-буржуазні націоналістичні верстви, коли змінилася ідейна основа кобзарського мистецтва, відповідно змінився стрій та техніка інструменту... Коли ж кобза пішла на службу пролетаріатові... то треба брати інструмент не переносячи механістично разом з ним тієї культури, що виросла з цим інструментом під впливом чужої ідеології“¹².

Цікаво, що негачія і спротив божевільній хвилі „бандуробудування“ не змогли обійти навіть тих, хто прихильно ставився до розумного вдосконалення кобзарських інструментів. Зокрема, Гнат Хоткевич наприкінці 20-х років обурювався: „Бандура не виставляється як самостійний інструмент, а як акомпанімент... Почали вживать т. зв. „хроматичних бандур“, але то тільки так говориться: з усього отого хроматизму за весь концерт один раз хто-небудь візьме „соль-мієз“ як ввідний тон, до-ля-мі-ре гамми - ото й весь хроматизм“¹³.

Одним із небагатьох, хто прислухався до зауваг Гната Хоткевича був учасник Київської капели бандуристів Георгій Копан. Бажаючи зберегти в недоторканості давній тип бандури, Копан тривалий час чинив опір хроматизації інструментів у середовищі капели¹⁴. Але, незважаючи на керівну посаду, бандурист не зміг устояти проти руйнівного ентузіазму більшості капелян, дістав обвинувачення у „контрреволюційності“, а через деякий час за доносом колеги був заарештований і знищений НКВС¹⁵.

Експериментаторська робота по вдосконаленню кобзарських інструментів зводиться до найабсурдніших дослідів, результатом яких часом стають „варіації на тему бандури“. Про подібні „досягнення“ радо сповіщає преса 20-30-х років. Так, майстер „Німченко веде конструкторсько-експериментаторську роботу, намагаючись збагатити бандуру хроматичною гамою, побільшуючи розмір струменту, вона вже має педаль-димпфер“¹⁶. Київською державною капелою бандуристів розглядається питання впровадження нового типу „клавійної бандури майстра Тузіченка, що своєю конструкцією

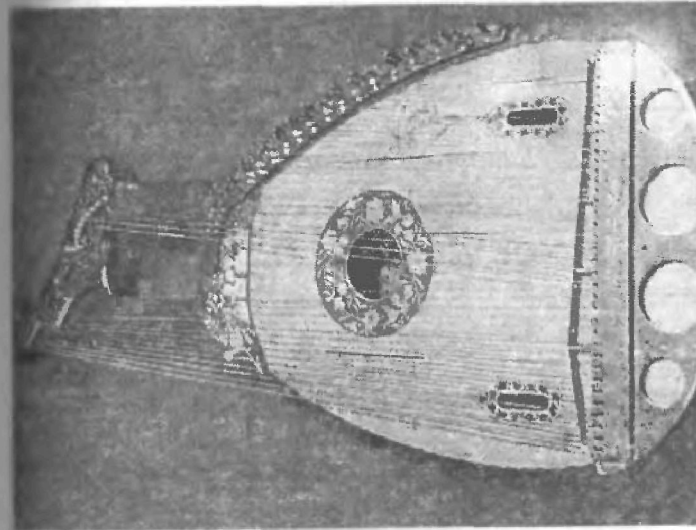
розв'язує техніку лівої руки і має хроматичний стрій басів"¹⁷. І це вже після двох „переозброєнь“ 1928 і 1930 років, коли, як свідчить преса, „капеля перейшла до бандур нових конструкцій і опанувала нові методи гри на ній“^{18***}.

Певну цікавість викликають і роботи відомого майстра Олександра Корнієвського, який ще на початку століття за початкував справу хроматизації бандури „введенням півтонів на сьомому ступеню“¹⁹. І хоча фахівці небезпідставно вважали роботи майстра дилетантськими, а реакція традиційних співців на подібні модернізації була однозначно негативною, Корнієвський вперто продовжував свої експерименти****. Користуючись тим, що „думка професійних кобзарів на той час уже нічого не важила“²⁰, він конструює безліч зразків модерних інструментів, один з яких навіть мав два грифи і „струни з двобічним розташуванням“²¹, за що звався „бандуриною“.

Інші не менш відомі майстри виготовляють цілі родини т. зв. „оркестрових бандур“. Так, С. П. Снігірьов і Л. Г. Гайдамака створили родину бандур, відповідно - піколо, прими та баси, що ще мали віддалені ознаки традиційних інструментів і свого часу були введені до складу „Оркестри Українських народних інструментів клубу „Металіст“²². Пізніше І. М. Скляр виготовляв бандури-прими, альти, баси, контрабаси, що згодом стали основою сучасної т. зв. концертної бандури²³.

Подібні експерименти провадилися й над іншими кобзарськими інструментами - кобзою і лірою. Для оцінки результатів цих експериментів досить познайомитися з інструментарним реквізитом будь-якого сучасного самодіяльного чи державного оркестру народних інструментів.

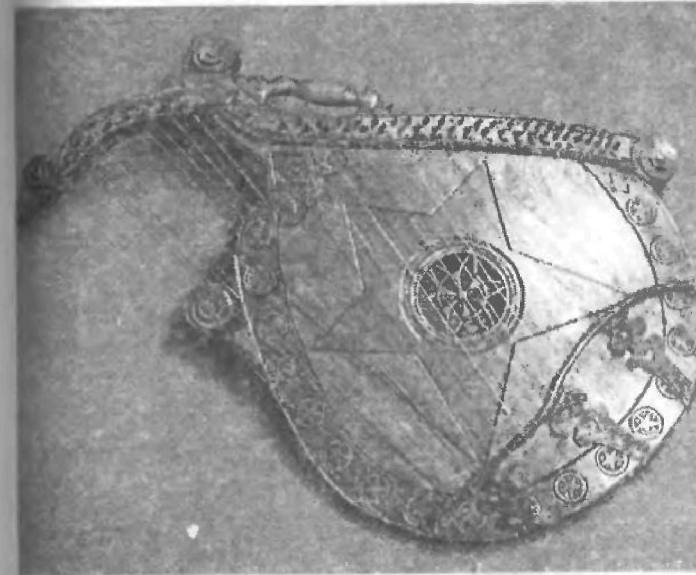
Як наслідок, під безпосереднім впливом „ученого світу“ провадиться переоцінка цінностей і в самому традиційно співоцькому стані. „Затверджений нагорі“ комплекс меншовартості тепер уже старосвітських інструментів, певною мірою оволодіває свідомістю значної частини народних співців, які, за власними свідченнями, були змушені „задля престижу і заробітку“ покинути грати „по-сільському“ і почати „по-городському“²⁴, тобто змінити традиційні інструменти і стиль гри на „модерні“. Таких прикладів можна навести достатньо, починаючи зі знаних коб-



Бандура роботи майстра О. Корнієвського

з с. Корніївка Чернівецької обл. 1928 рік.

Фонди музею народної архітектури і побуту, м. Київ.



Бандура роботи майстра С. Голівця

з с. Стальне Менського району Чернівецької обл. 20-і роки ХХ ст.

Фонди музею народної архітектури і побуту, м. Київ.



АВТОРСКОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО

НА ИЗОБРЕТЕНИЕ

№ 28768

Настоящее авторское свидетельство выдано на основании Положения об изобретениях и технических усовершенствованиях от 9 апреля 1931 года (С. З. СССР 1931 г. № 21, ст. 181)

Г-ну Н. М. Хоткевичу

за приспособление для изменения строя музыкальных щипковых струнных инструментов типа бандуры

Авторское свидетельство Гната Хоткевича на пристрій для зміни строю бандури. Архів п. Галиши Хоткевич.



Експериментальна майстелня народних музичних інструментів Харківського клубу «Металіст»

Світлина кінця 20-х років. Фонди харківського історичного музею.

арів Є. Мовчана, П. Гузя, А. Парфиненка, не згадуючи вже про менш відомих.

Дослідження генези інструментів та їх еволюції від первісно-традиційного вигляду до «усталеного», «затверженого» чи «модернізованого» сучасного є темою окремого ґрунтовного дослідження. Тому обмежившись коротким її використанням і підводячи ризик, наголосимо, що процес «удосконалення» давніх кобзарських інструментів аж до перетворення їх у якісно нові неодмінно призводив до катастрофічного глибокого духовного змісту, закладеного у «старосвітських» конструкціях. Цей факт навряд чи викликає серйозні заперечення, а тим більше т. зв. «об'єктивні» виправдання. Адже навіть своїм зовнішнім виглядом (не кажучи вже про стрій і спосіб гри) сучасна «концертна» бандура лише формально нагадує класичну «старосвітську».

На думку С. Кіндзерявого-Пастухіва, яку поділяє й автор, подібне «кобзарське мистецтво», що перестало орієнтуватися на традиційну первісність і становить лише його віддалений спрофанований ерзац, дуже скоро мусило остогиднути як слухачам, так і виконавцям²⁵. Сумнівне твердження ентузіастів модернізації того чи іншого традиційного інструменту «в ім'я мистецької досконалості» про прямо пропорційну залежність майстерності виконання від ступеня універсальності бандури влучно спростовує С. Кіндзерявий-Пастухів: «Досконалість - від митця-майстра, а не від інструменту. З найкращого інструмента партак витисне тільки ряд звуків, а майстер дасть прекрасну музику навіть на «примітивному» інструменті»²⁶.

Прямо чи побічно ініційовані й стимульовані системою процеси відчуження громадськості від традиційних кобзарських інструментів так чи інакше призводили до відчутної музично-інструментальної «порожнини» у суспільстві. І влада турбувалася про заповнення цієї порожнини, з одного боку, «паралельно-культурницькими» зразками «добрих бандурницьких модернізацій», а з іншого - масовим використанням чужинецьких інструментів.

Захлинаючись від захвату, що нарешті кладеться край «кобзарському націоналізму», радісно констатували факти насильницького витіснення традиційних народних інструментів із сільських та робітничих клубів і натомість широ-

кого запровадження т. зв. „загальнозрозумілих“ - російських. Адже „кудесніца-гармошка“ - „інструмент наш, масовий, і під її гру молодь якнайкраще проводить свій вільний час“²⁷.

В одному зі зведень Культполітосвіти йшлося: „Цілий ряд комсомольських організацій разом з мистецькими працівниками відправляє на село тисячі комплектів інструментів. Ось взяти хоча б Огецину. Тут на село відправлено: 2 тисячі балалайок, тисячу гітар, тисячу мандолін, півтори тисячі гармошок, 150 баянів“²⁸.

Через те не дивними тепер здаються враження німецьких журналістів, що цікавилися традиційною українською музикою за часів Другої світової війни. В одному з окупаційних чисел газети „Дойче Україне-Цайтунг“ вміщено статтю, присвячену „українській арфі“ (в німецькому розумінні бандури): „Бандура та бандуристи не дуже поширені тепер на Україні. Стахановська система залишала підданам мученикам „мудрого“ Сталіна так мало часу, що більшість українських аматорів музики вдавалося до балабайки, на якій легше грати і можна швидко навчитись“²⁹. Коментар навряд чи потрібен...

ПРИМІТКИ:

* Визначний подвижник і популяризатор бандурництва Пнат Хоткевич ще на початку століття обстоював думку про необхідність удосконалення кобзарських інструментів. Але видатний бандурист ставився до цієї справи надто серйозно і не радив майстрам поспішати з майструванням нового типу бандури без попереднього ґрунтовного вивчення старосвітських інструментів. Досконало володіючи традиційною бандурою, Г. Хоткевич завжди із застереженням оцінював передчасні кон'юктурні витвори музичних майстрів. Напевно, відчуваючи нецирість та фальш нових конструкцій, він усе життя віддавав перевагу автентичним інструментам.

** Наприкінці нашої розвідки у матеріалах „Кобзарської катедри“ вміщено основні висновки та устійнення Зіновія Штокалки.

*** Початок хроматизації інструментів у Київській капелі бандуристів пов'язують з іменем Григорія Ісавича Андрійчика, який у 1928 році ввів на приструнках півтон фа-беклар, потім ре-гієз, а з 1929-30 р. - п'ять півтонів : фа-беклар, ре-гієз, сі-бемоль, ля-бемоль (соль-гієз) і до-гієз. В. Уманець. Зародження і розвиток кобзарського професіоналізму. Бандура. ШКМ в Н.Й., 1995 р., липень-жовтень - С. 20./

**** Про один із таких відомих фактів розповідав нам конотопський дослідник кобзарства І. Лісий: „В молодості Олександр Корнієвський залишався до дочки кобзаря Терентія Пархоменка і тому часто бував у його хаті. Одного разу він приніс показати кобзарю одну з своїх бандур, де вже були струни під гієзи і бемолі. Пархоменко взяв до рук інструмент, повертів його в руках, потім намагався щось заграти, але нічого не зміг - звук грати на старій бандурі, де всі ноти в один ряд. Знизавши плечима, повернувши Олександрові бандуру, не сказавши і слова. Але коли той почав під супровід інструменту

співати пісню „Ніч яка місячна“, раптово зблід і страшно закричав: „Як ви, зрячі, смієте ви дурити передодити наш хліб! Не смійте ніколи цього робити! Для вас це забавка - а для нас життя!“ Та як истурне зі злості костуром Корнієвського межі плечі - аж той, сердешний, як несподіванки злетів із лавки додолу... А очулявши, схопив похланцем свій інструмент, як як чкурне геть - відтоді більше ніколи до Пархоменків не заходив...“ (АЛ. Свідчення І. Лісного від 30. 07. 1995 р., м. Конотоп Сумської обл.).

ДЖЕРЕЛА

1. Сметь В. Кобза та кобзарі. - Берлін, 1923. - С. 21.
2. Кіндзерявий-Пастухів С. Тасмніца майстерності. // Ювілейний Альбом ШКМ в Нью-Йорку. - Н.Й., ЗСА, 1978. - С. 86.
3. Штокалко З. Кобзарський підручник. - Едмонтон-Київ: 1992. - С. 10.
4. NEVERMORE. З рук жebraка на послугу радянській культурі. // Музика. - 1927. - № 4. - С. 30-31.
5. Кіндзерявий-Пастухів С. Важливе устійнення. // Ювілейний Альбом ШКМ в Нью-Йорку. - Н.Й., ЗСА, 1978. - С. 48.
6. Гуменюк А. Українські музичні інструменти. - К.: Наукова думка, 1967. - С. 92.
7. ІМФЕ. Ф. 14-К1, од. зб. 1. - С. 3-5. Статуті І Київської капели бандуристів; ХДОА. Р-845, оп. 2. - С. 747. О регистрации Харьковской художественной капелы кобзарей и материалы ее деятельности.
8. ДІА у Львові. Ф. 688, оп. 1, зб. 268. - С. 1-3. Протокол засідання комісії у справі скликання кобзарського з'їзду від 12. XII. 1927 р.
9. NEVERMORE. З рук жebraка на послугу радянській культурі. // Музика. - 1927. - № 4. - С. 30-31.
10. Кіндзерявий-Пастухів С. Важливе устійнення. // Ювілейний Альбом ШКМ в Нью-Йорку. - Н.Й., 1978. - С. 48.
11. Васютинський В. Опануймо техніку. // Музика мас. - 1931. - № 3-4. - С. 4-5.
12. Хоткевич Г. Два поворотних пункти в історії кобзарського мистецтва. // Музика масам. - 1928. - № 10-11. - С. 28.
13. В. Уманець. Зародження і розвиток кобзарського професіоналізму. Бандура. ШКМ в Н.Й., липень-жовтень 1995 р. - С. 20.
14. ЦДА ГОУ. Ф. 1, оп. 263, спр. 49967.
15. Рабічев Н. На музичному фронті. // Музика масам. - 1930. - № 4.
16. ІМФЕ. Ф. 14-К1, од. зб. 4. - С. 2. М. Опришко. Докладна записка до дирекції музучилищ про придбання бандур нової конструкції.
17. Більшовик Полтавщини. - 1930. - 14 серпня.
18. Гуменюк А. Зазначена праця. - 1967. - С. 89.
19. Товкайло М. Слово на захист народної (старосвітської) бандури. // Тези до науково-практичної конференції: „Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність“. - К.: 1997. - С. 38.
20. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. - К.: Музична Україна, 1981. - С. 80.
21. Там же. - С. 77-81.
22. АА. Свідчення від А. З. Парфиненка і його дружини, 20. 04. 1991 р., Харків.
23. Кіндзерявий-Пастухів С. Відносно вдосконалень. // Ювілейний Альбом ШКМ в Нью-Йорку. - Н.Й., ЗСА, 1978. - С. 78.
24. Комсомолец України. - 1927. - 7 травня, 13 травня.
25. Активно включитися в фестиваль української пісні, музики, танцю. Редакційна стаття. // Радянська музика. - 1936. - № 3. - С. 19-20.
26. Цит. за ст.: Бандура - українська арфа. // Нова Україна. - 1942. - № 77, 15 квітня.

Вірую - не кобзою,
Вірую - не лірою,
Вірую полум'ям серця і гніву!
Микола Бажан. „Сліпці“

У КОЛАХ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ

„Кожна поразка руйнує не лише армію вояків, але й мораль душі програвших“, - говорив Улас Самчук. Цілком слушно це можна віднести до середовища творчої української інтелігенції, а найперше - до тієї частини науковців, музикознавців та етнографів, що історично взяли на себе ініціативу й відповідальність за збереження і розвиток традиційної народної культури.

Так сталося, що вчорашні активні захисники, пропагатори кобзарського мистецтва під загрозою фізичного й морального тиску стають як не поборниками, то пасивними спостерігачами нищення і профанування рештків кобзарської традиції. Бо офіційно вважалося, що „пропаганда народної музичної творчості з метою штучно її підтримувати й культивувати... є пережиток давніх народницьких течій, що спричинились до явищ т. зв. „етнографізму“ в національній музиці. Таку безкритичну пропаганду треба остаточно засудити“ - писав наприкінці 20-х у своїй доповідній записці до НКО відомий дослідник кобзарства Володимир Харків¹.

Під пресингом владних постанов щодо класового підходу до фольклору виходить низка статей з вимогами відсепарувати від „народної творчості“ „шкідливі націоналістичні моменти“ і збирати лише ідеологічно вивірені зразки². У своїх виступах Нарком освіти Микола Скрипник вимагав від фольклористів та музик створювати новітні засоби використання „старої спадщини“. Зокрема, він наголошував на тому, щоб „взяти старі форми, переробити їх, взяти з класичної української народної музики все те, що можна взяти для того, щоб тепер його новими формами й методами дати нашій пролетарській класі...“³.

„Вибір зразків народної творчості, особливо народної пісні для її пропаганди, повинен провадитися за критерієм їх цінності з соціально-виховного погляду“, - зазначається в матеріалах Кабінету музичної етнографії при Академії Наук УРСР⁴.

„В план літературно-фольклорної роботи Академії наук на 1934-й рік входять такі теми: Збір матеріалів „Клясова боротьба в українському пісенному фольклорі“; „Масова музична культура колгоспного села“ та інші“⁵. Вибір подібних тем не є випадковим, адже „своєю актуальністю в роботі мас... фольклор є ефективним знаряддям сучасної клясової боротьби“, - акцентується у матеріалах Етнографічної комісії⁶.

Пояснення такої пильної уваги до „збирачів фольклору“ знаходимо у настановах А. Хвилі (по смерті М. Скрипника - заст. Наркома освіти): „Українська народня творчість довгий час була в руках українських націоналістів. Вони добирали українські пісні, вибирали найбільш співзвучні своїм клясовим інтересам і видавали, даючи їм націоналістичне оформлення“⁷. З інших джерел: „дослідники із лагерь фашистів, українські націоналісти, силкувались затишувати перед трудящимися... і фальсифікувати фольклор, підробляючи його...“⁸.

Звісно, що за таких умов фольклористи змушені були „записувати“ „клясово диференційовані взірці“, нерідко вдаючись до відвертих фальсифікацій. На цій темі напевно є сенс спинитися, адже достатньо взяти будь-якого збірника народних пісень 30-50-х років, щоб переконатися у грубому втручанні в тексти пісень, дум, балад тощо...

Чи не шаленим тиском владних структур і прагненням уникнути репресій можна пояснити і наведені нижче свідчення дослідників, які, перекреслюючи свою попередню роботу, мусили вичавлювати з себе збочені твердження на користь нищення традиційної культури?

В. Харків: „Питання про думи є найяскравішим і найвразливішим пунктом в українській музичній етнографії з погляду виявлення буржуазно-націоналістичних позицій... Роман-тика дум позначилася в українській музичній етнографії тенденційним доббором матеріалів і їх поясненням та висвітленням ідеалістично-націоналістичного характеру“⁹.

Д. Ревуцький: „...націоналістичні вороги з кіл буржуазії... іноді цікавилися думами. Вони не дуже цікавилися такими думами, що закликали до клясової боротьби, до боротьби з внутрішніми ворогами, з попами, з експлуататорами. Таких дум не було записано багато“¹⁰.

Спинаючись на польових матеріалах фольклорних експедицій 30-х років, необхідно відзначити різку зміну ставлення до збирачів опитуваних людей. Так, в одному із звітних повідомлень про експедицію на Донбас у 1935 році, В. Харків зазначає: „*Нарід часто ставиться (до фольклористів - К.Ч.) недовірливо. Нам довгий час не вірили, що ми приїхали записувати пісень. Коли ми приходили та просили пісень, то говорили - немає дурних, вже поламалося.*“¹¹ Очевидно, подібна реакція населення мала об'єктивну підставу вважати фольклористів за інформаторів органів НКВС. Напевно, частково так воно і було (про що самі дослідники могли і не знати), адже всі звітні матеріали Кабінету музичної етнографії мусили регулярно проходити через канцелярії органів контролю)¹².

Але найганебнішою і найпідступнішою була характерна для 30-х років тактика стравлювання між собою найвизначніших дослідників традиційної української культури. В архівах зберігається чимало підтверджень цьому¹³. Так, на початку 30-х років було спровоковано сварку на „ідеологічному ґрунті“ між відомими фольклористами В. Харковим та К. Квіткою. Окрім того, В. Харкова змушують написати роботу „*Націоналістична концепція Ф. Колесси в питанні вивчення українських дум*“¹⁴. Видано відому своїми сумними наслідками роботу Дмитра Ревуцького „*Буржуазно-націоналістичний етнографізм М. Лисенка в системі його музично-теоретичних поглядів*“, що заподіяла значної шкоди, відчутно поглибивши процеси дезорієнтації серед науковців¹⁵.

Послідовні репресії, початком яких можна вважати процес над СВУ-СУМ, змушують покінчити життя самогубством етнографа Данила Щербаківського. Помирають Олена Пчілка, Микола Біляшівський, Андрій Лобода. Заарештовано членів Етнографічної комісії ВУАН Володимира Шепотьєва, Софію Терещенкову та Миколу Левченка¹⁶. Доведений до напівбожевілля фольклорист Володимир Білий на вимогу парткерівництва називає Етнографічну комісію Академії Наук „*Штабом СВУ*“, після чого з дійсних її членів живими залишаються одиниці.¹⁷ Змушений був „віднайти“ у своїй діяльності „націоналістичну концепцію“ і Гнат Хоткевич¹⁸.

ДО ВСІХ ЗАВІДУВАЧІВ ІЛУБІВ, БУДИНКІВ КОЛГОСПНИКА, ВЧИТЕЛІВ, БІБЛІОТЕКАРІВ, КЕРІВНИКІВ ХОРОВИХ, МУЗИЧНИХ, ДРАМАТИЧНИХ ГУРТКІВ

Дорогі товариші!

Українська народна творчість (пісні, приказки тощо) довгий час була в руках українських націоналістів.

Вони добирали українські пісні, вибирали найбільш співзвучні своїм класовим інтересам і видавали ці пісні, даючи їм націоналістичне оформлення.

Ось чому в минулому вийшло так багато націоналістичних збірок, в яких українська народна творчість спеціально добрана, використана в інтересах української буржуазії.

В той же час українські наші, буржуазія приховували пісні української бідноти, де говориться про класову боротьбу бідняків, наймитів, робітників проти українських пана, куркулів, націоналістів.

Отже багато пісенного матеріалу, всіляких приказок на зібрано і не використано.

Все це ми повинні зібрати.

За часів революції, громадянської війни на Україні, розгорнутого соціалістичного наступу проти капіталістичних елементів — трудящі маси на Україні створили багато пісень, приказок тощо.

В них відбито волю історичну епоху, показано різні етапи боротьби за Радянську Україну проти контрреволюції — особливо української (гетьманщина, петлюрівщина, бандитизм). В них показано боротьбу проти куркулів.

Всі ці матеріали треба зібрати.

Народний Комісаріат Освіти УСРР утворив спеціальну етнографічну комісію, яка збирає весь цей фольклорний матеріал, обробляє і подає його до друку.

Дорогі товариші! Народний Комісаріат Освіти звертається до Вас з проханням допомогти в роботі комісії по збиранню зразків народної творчості. Ми просимо Вас організувати збирання кращої пісенної спадщини, приказок та новостворених сучасних робітників, колгоспних пісень та приказок.

Треба записувати тексти, нотати і надсилати до Наркомосу.

Наркомос просить кожного з кореспондентів фольклорної комісії негайно подати свою адресу і короткі відомості про себе.

Кращих збірок фольклорного матеріалу буде відзначено Наркомосом УСРР та премійовано в спеціальних коштів, виділених на цю справу.

Пісні, приказки та інші треба надсилати на адресу: м. Київ, бульвар Шевченка 14, НКО УСРР, етнографічній комісії т. Білошвицьку.

18-XI 1934 р.

Заступник НКО УСРР А. Хмеля

Радянська музика. - 1934. - № 10. - С. 54.

Ф. Б А Й Д А Ч Е Н К О КОЛГОСПНА ЧАСТУШКА

Пісня завжди була класова. Вона так чи інакше відбивала соціальний устрій суспільства і відносини людей.

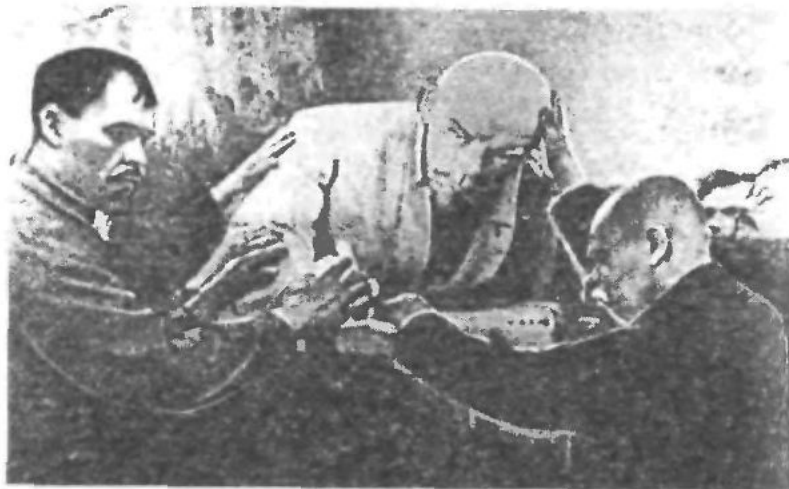
Буржуазні „дослідники“ завжди намагалися переробити і пристосувати народну творчість в інтересах свого класу. Так само у нас на Україні, „дослідники“ із лагерь фашистів українські націоналісти силкувались затишувати перед трудящими те, що народна усна творчість завжди була класово-деференційованою. Вони намагалися фальсифікувати фольклор, підробляючи його, утворювали групи „своїх“ людей і не лише записували фольклор так, як це було в їхніх інтересах, вони утворювали школи кобзарів, які потім популяризували націоналістичну галімацію, отруюючи нею трудящих і особливо відсталу частину трудящих — села.

Радянська література. - 1935. - № 4. - С. 183-184.



Зустріч в Інституті фольклору АН УРСР

1939 рік. Зправа на ліво сидять: академік Ю. Соколов, лірник О. М. Додатко, кобзар Ф. Д. Кушнерик, кобзар Дудка. Другий ряд: проф. М. Грінченко, проф. Д. Ревуцький, сопілкар І. Подольці. Світлина з книги Ф. Лаврова «Кобзарі».



Учасники Першої республіканської наради кобзарів і лірників у Київському філіалі Центрального музею В. І. Леніна.

Зліва на право: Єгор Мовчан, Федір Кушнерик, Пандо Носач. Світлина з книги Ф. Лаврова «Кобзарі».

1933 року, після самогубства Миколи Скрипника, знімають із посади директора Дніпропетровського історичного музею Дмитра Яворницького¹⁹. Не витримавши шаленого тиску, під загрозою арешту полишають Кабінет музичної етнографії Климент Квітка, а згодом і Володимир Харків, переїхавши до Москви²⁰.

Видатні дослідники кобзарства Опанас Сластьон та Порфирій Мартинович перебувають у нестерпних злиднях. Постійний тиск із боку влади, систематичні інспіровані пограбування та зневажливе ставлення з боку офіційних кіл Академії Наук²¹ доводять фольклористів до жахливого стану, а врешті-решт і до голодної смерті у 1933 році²².

На початку 1934 року створено всі умови для фактичної ліквідації Етнографічної, а згодом і Культурно-історичної комісій та Кабінету примітивної культури, які приділяли велику увагу вивченню традиційного українського кобзарства.

1936 року репресовано музикознавців Юрія Юрмаса і Миколу Грінченка.

1937 року заарештовано фольклористів Володимира Харківа, Климента Квітку, композитора Валентина Костенка.

1938 року - заарештовано композитора Пилипа Коницького, активного захисника традиційного кобзарства²³.

Репресуючи найвизначніших етнографів і водночас сіючи дух взаємопоборювання між уцілілими діячами Академії Наук (зокрема між науковцями Етнографічної комісії), більшовики зліквідували вже було закладені початки об'єктивного, наукового вивчення традиційної української культури і, зокрема, кобзарства.

Носії ж традиційної культури поступово позбавлялися реальної можливості і перспективи адекватного зв'язку з дослідниками, що поглибило процеси взаємоізоляції й загнало офіційне народознавство у межі суто архівних, відірваних від реальності, а отже, нежиттєздатних наук.

Вивчаючи складні процеси в середовищі української інтелігенції кінця 20-х-початку 30-х років, не можемо не спинитися на ще одному негативному явищі. Йдеться про факт долучення до загального хору ворожих голосів ще й «бочених, страшних випадів молодого творчої інтелігенції

проти кобзарства, з яким вона асоціювала старий світ, який треба негайно зруйнувати.

Юрій Смолич: „Кобза заховає в собі певну небезпеку. бо надто зв'язана з націоналістичними елементами української культури, з романтикою козацькою й Січі Запорозької. Це минуле кобзарі намагалися неодмінно воскресити... На кобзу тисне середньовічний хлам жупана й шароварів!²⁴”

Іван Мамот: „Якщо ми зараз пропагуємо не плуг, а трактор, не каганець, а електричку, не солом'яний дах, то чому можемо ми обстоювати кобзу - цю музичну соху!“²⁵

Несприйняттям традиційного кобзарства на „новому, революційному етапі“ пройняті висловлювання Миколи Хвильового, Євгена Маланюка (кожного в своєму розумінні й площині) та інших відомих митців²⁶.

Зокрема, покласти край „закобзаренню України“ і „вививати колом закобзарену психіку народу“ закликає у своїх шедеврах „співець синіх далечинь“ М.Хвильовий-Фітільов. Як кажуть, нутра не сховаєш.

Але найбільший виплеск люті, потоку незрозумілих обвинувачень кобзарству знаходимо у, може, й глибокій за змістом, але сатанинській за своєю суттю поемі Миколи Бажана „Сліпці“²⁷. Незважаючи на нібито езопівську мову, автору не вдається приховати власного органічного несприйняття кобзарства і майже зоологічної ненависти до кобзарів. Вражають чорною прямоотою (а не двозначністю, яку тут вбачають апологети Бажана) заклики вибити у „скиглів“, „скоморохів“, „зрайців“, „смердючих недоносків“ (тобто кобзарів) їхній скарб - „стороті прокляті пісні“. Виносячи вирок співцю, Бажан підписує смертний присуд усьому кобзарству:

„Помреш, як собака, як вигнаний зайда,
Догравай, юродивий, спотворену гру!“

Бо буцімто наступають нові часи, коли кредом життя стане:

„Вірую - не кобзою,
Вірую - не лірою,
Вірую полум'ям серця і гніва!“

Не дивно, що захоочуване і прищеплюване владою

верхньо-зневажливе й агресивно-негативне ставлення до кобзарства у творчих колах, сприяло формуванню у нових поколінь неприродної відчуженості до традиційної української культури, до всього рідного, що, власне, й становить національну нашу домінанту.

ДЖЕРЕЛА

1. ІМФЕ. Ф. 6-1, од. зб. 10. - С. 16. Матеріали про діяльність Кабінету музичної етнографії за 1929-1935 рр.
2. Д. Білокопитов О. Викрити і розтрощити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР. // Радянська музика. - 1934. - № 1. - С. 18-43; Хвиля А. Збираймо радянський фольклор. // Літературна газета. - 1934. - 26 листопада; Байдаченко Ф. Колгоспна частушка. // Радянська література. - 1935. - № 4. - С. 183-184; Хвиля А. До всіх зав. клубів, будинків культури, вчителів, керівників музично-драматичних гуртків. // Радянська музика. - 1934. - № 10. - С. 56 та інші.
3. Скрипник М. Передники творчого терену. - Харків: ДВУ, 1930. - С. 109-110.
4. ІМФЕ. Ф. 6-1, од. зб. 10. - С. 16. Матеріали про діяльність Кабінету музичної етнографії.
5. ІМФЕ. Ф. 6-1, од. зб. 10. - С. 11. Доповідна записка в справі організації збирання фольклорних матеріалів.
6. Там само. - С. 12.
7. Хвиля А. Збираймо радянський фольклор. // Літературна газета. - 1934. - 26 листопада; Хвиля А. До всіх зав. клубів, будинків культури, вчителів, керівників музично-драматичних гуртків. // Радянська музика. - 1934. - № 10. - С. 54.
8. Байдаченко Ф. Колгоспна частушка. // Радянська літ-ра. - 1935. - № 4. - С. 183-184.
9. ІМФЕ. Ф. 6-1, од. зб. 7. - С. 25-30. План наукової роботи, звіти за наукову роботу В. Харкова.
10. ІМФЕ. Ф. 8-5, од. зб. 614. - С. 13. Д. Ревуцький. Промова на республіканській нараді народних співців 18 квітня 1939 р.
11. ІМФЕ. Ф. 6-1, од. зб. 8. - С. 16. В. Харків. Звіт за експедицію на Донбас 1935 р.
12. Згідно із загальноновстановленими статутними вимогами кожна офіційна установа мусила регулярно, не рідше 1 разу на квартал, надсилати до Адмінівділу НКВС звіти, орг. документи, інші матеріали про свою діяльність.
13. ІМФЕ. Ф. 6-1, од. зб. 10. Матеріали про діяльність Кабінету музичної етнографії.
- 14-15. ІМФЕ. Ф. 6-1, од. зб. 10. - С. 11; Радянська музика. - 1934. - № 8-9. - С. 90.
- 16-17. Цит. за ст.: Музиченко Я. Дух нації - минуле чи майбутнє. // СНІП. - Х-в.: 1997. - № 1. - С. 59.
18. Білокопитов О. Вовк в овечій шкурі або сльозлива промова Хоткевича. Див. поз. 2.
19. АА. Лист І. Шаповала від 5. 12. 1990 р.; Нова Україна. - 1993. - №2. - С. 11-12.
20. Нова Україна. - 1993. - № 2. - С. 11-12.
21. ІМФЕ. Ф. 11-3, од. зб. 94. - С. 1 і далі. Листи Мартиновича П. Д. до Білого В.
22. Нова Україна. - 1993. - № 2. - С. 11-12.
23. Матеріали Круглого столу Міжнар. музичн. ярмарку 9-11 вересня 1998 р. у Києві.
24. Смолич Ю. Середньовічний одяг і босяцький намул. // Комсомолец України. - 1927. - 7 травня.
25. До етнографічного музею чи до лав музичних вихователів. Огляд публікацій. // Комсомолец України. - 1927. - 7 травня.
26. Самчук У. Живі струни. - Детройт, ЗСА, 1976. - С. 20-21.
27. Бажан М. Сліпці. Істор. поема. // Життя і революція. - 1930. - №7-9; 1931, квітень.

„... під усе те симпатичне, що було в гуртуванні, підійшло у величезному проценті халтури...”

Гнат Хоткевич (Музика масам.- 1928. - № 10-11. - С. 28)

КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ

Якщо заглибитися у вир подій післяреволюційного часу (початок-середина 20-х рр.), можна здивуватися кількості постанов на „кобзарську тему“, що начебто заперечували одна одну. З одного боку - послідовне запровадження професійно розроблених заходів, спрямованих на зруйнування основи традиційного співочства, а з іншого - широке рекламування офіційною пресою „новітнього“, „революційного кобзарського мистецтва“. Більше того, розвиток нових бандурницьких форм дістає „благословення“ самого Наркома освіти Миколи Скрипника. Саме він виступав у середині 20-х років як офіційний натхненник експериментів над кобзарським мистецтвом, роздуваючи до неможливого „дореволюційні набутки“ аматорів. Саме Скрипник наголошував на необхідності якнайшвидшого пристосування до „нових умов“ і споживачів мистецтва кобзарів (передусім „пролетаріата“)¹. Нарком освіти вбачав у „ревкобзі“ реальний „засіб зближення культур міста й села“ і чинник „масового вихователя“ та „українізації“ суспільства. Звідси - намагання впровадити бандуру до „кожного клубу, кожної хати“ адміністративними, фактично наказовими методами. Та що там клуби! Подається думка про введення кобзарських інструментів до „оперної залі“ й складу симфонічних оркестрів, формуються капели бандуристів².

Начебто непогані думки, коли б у практичному їх утіленні вони не призводили до вихолощення глибокого змісту традиційного мистецтва кобзарів і до обмеження його брутальним ідеологічним експлуатуванням стародавньої форми. Не забуваймо й того, що впровадження „мистецтва революційної кобзи“ коїлося на тлі жаклих переслідувань справжніх носіїв кобзарської традиції - народних кобзарів, лірників і стихівничих. Як було вже зазначено, водночас із винищенням незрячих співців відбувався спланований процес поступової дезорієнтації громадськості у поняттях „кобзар“, „бандурист“, „кобзарські інструменти“



Перша українська художня капела бандуристів (1925 р.)

Світлина з книги Л. Яценка «Державна заслужена капела бандуристів Української РСР»



Полтавська капела бандуристів

Світлина з книги Л. Яценка «Державна заслужена капела бандуристів Української РСР»

тощо. Спочатку, ніби ненавмисно, але згодом усе відчутніше посилюється плутанина з визначенням бандуриста-аматора, бандуриста-артиста і традиційного кобзаря-сліпця.

Капели ж бандуристів, на думку Миколи Скрипника, мусили посісти у вихованні «робітничо-селянських мас» чільне місце. Адже в своїй основі вони несли характерні елементи культури нової системи:

- використавши форму традиційного кобзарства, капели водночас наочно заперечували його як явище, що за нових умов іще зберігає актуальність;

- маючи всі ознаки притаманного радянському суспільству «колективного способу життя», капели бандуристів певною мірою були взірцем колективної творчості;

- як оптимальний варіант для контролю за артистами (статутні рамки діяльності, фіксоване членство, цензура репертуару тощо), капели відповідали вимогам наглядових інстанцій.

Цілком логічно, що капели поступово перетворюються на дуже зручний «полігон» для подальших вівісекцій режиму над чинниками традиційної української культури. Новітнім формам т. зв. «революційного кобзарського мистецтва» згодом довелося еволюціонувати до тепер звичного складника шароварно-гопаківської бутафорії, екзотичної декорації для маскування втілюваного системою плану духовного розкладу і руйнування національної свідомості українців. За влучним виразом одного з відомих діячів діаспори, у радянський період «саме бандура часом ставала прикриттям зашморга на задушення української нації». Зрештою, капели були приречені до бутафорного використання їх як дієвого засобу нівелювання традиційної поведінки і до кобзарських інструментів, і до виконавців на них.

Але навіть у звужених межах капел та ансамблів бандуристів знаходилися відчайдушні, які, будучи змушеними рахуватися із нав'язаною згори т. зв. «революційно-мистецькою» формою, намагалися використовувати її у справі національного відродження. Незважаючи на те, що «капелянський колективізм» було доведено, за влучним виразом В. Литвина, до стану «музичного колгоспу», ансамблі, гуртки та капели бандуристів, попри інструкції,



Городищанська капела бандуристів

Світлина з архіву О. Близнюка.



Ансамбль народних інструментів Городищанського цукрозаводу

Світлина з архіву О. Близнюка.

наважувалися чинити принаймні пасивний опір процесам національної руйнації, в чому більшовицькі ідеологи вважали потенційну загрозу режиму. Наведені прізвиська репресованих активістів руху бандуристів-аматорів краще номовно це підтверджують.

І все ж, навіть урахувуючи зазначені потуги ентузіастів, хвилю новітнього бандурницького мистецтва можна хіба що тільки умовно порівнювати з давньою кобзарською традицією. Течія бандуристів-аматорів ще з минулого століття й досі залишається якісно іншим, органічно не пов'язаним з автентичним кобзарством явищем української культури. Навіть у сьогодинішньому „національно-свідомому“ сприйнятті бандурницьке мистецтво, пропаговане музичними школами, консерваторіями, ансамблями і капелами, навряд чи можна розглядати інакше як *ерзац* давньої традиції й модернізований складник сформованої у 20-30-ті роки „паралельної культури“, що тепер набула самостійного громадянства, самодостатньо живучи *лише на сцені і для сцени*. Цей факт (як не сумно декому), варто чесно і правдиво визнати. Справжню ж кобзарську культуру було майже винищено у 20-30-х роках під галас „розквіту“ „офіційного кобзарства“, що, на жаль, захопив багатьох...

Розглянемо тепер документальні матеріали про тодішні капели та ансамблі бандуристів.

Успіх Першої київської художньої капели бандуристів спричинив до спонтанного народження самодіяльних ансамблів бандуристів фактично по всіх обласних центрах України. На початку 20-х років вони складаються переважно на основі активів товариств „Просвіта“ („Червоних Просвіт“). Процес поширення капел під час революції і в перші по революційні роки можна розцінювати як один зі стихійних творчих проявів національної свідомості, чи не найвищого вияву якої (за В. Ємцем) асоціювався більшістю, зокрема, бандурницьким мистецтвом. Нагадаймо, що ансамблевий капелянський спосіб не був характерним для кобзарського виконавства. Адже бандура вважалась сольним діатонічним інструментом, і весь її традиційний репертуар призначався виключно для індивідуального виконавства³.

1922 року організовано Першу Миргородську капелу бандуристів ім. М. Кравченка; 1925 року офіційно зареє-



Державна зразкова капела бандуристів (після об'єднання).

Перший ряд зліва направо: Я. Протопопів, І. Цибулів*, М. Михайлов*, Ароцький* (директор), Д. Піка*, Й. Палагаско*, О. Дзюбачко*. Другий ряд: Т. Медведєв, Я. Кладовий, Г. Купистий, І. Недоля (адміністратор), В. Чарівний, Г. Назаренко, О. Буздювський*. Третій ряд: О. Костецький, А. Кошарко*, А. Колесников*, А. Федько*, Т. Півко*, Я. Савченко, С. Галаско*. Четвертий ряд: О. Пономаренко*, Е. Базилевський, В. Похля*, С. Мінжало*, О. Шлегель, П. Миколайко, О. Рибалко. (* Репресовані або зазнали переслідувань). Світлина з книги Уласа Самчука «Живі струни».*



Політрук повчас бандуристів

Видно сплячі обличчя. Світлина з книги Уласа Самчука «Живі струни»

тровано Конотопську, засновано Полтавську і Харківську капели бандуристів. На 1928-й рік існувало вже близько 20 колективів⁴, серед яких, зокрема, Шишаківська, Крюківська, Уманська, Одеська, Бориспільська, Решетилівська, Криворізька, Городищанська, Перещепинська та інші⁵. Після засідання урядової комісії (26. 06. 1927 року), що накреслила перспективи розвитку „революційного кобзарського мистецтва“ в Україні, кількість капел і самодіяльних гуртків бандуристів значно збільшується. Так, 1939 року на Україні, за офіційними зведеннями Центрального будинку народної творчості, існувало близько 300 бандурницьких гуртків (не рахуючи професійних колективів)⁶. Начебто все свідчить про „розквіт кобзарства“, але звернімося до оцінки подібних колективів відомими знавцями „бандурницької справи“.

„Під десятиліття Жовтня... почали поставати кобзарські колективи. Успіх першого з них, Київського, захопив багатьох... і так звані „капели“ кобзарів почали рости як гриби. Їх ставало багато, пішла конкуренція (поміж капелами), але суть визначалась однакова - примітив. Бандура не виставлялася як самостійний інструмент, а тільки як акомпаніатор... Словом, під усім це симпатичне, що було в гуртуванні, підшилося у величезному проценті халтури“, - писав ще 1927 року Інат Хоткевич⁷. З іншого тогочасного джерела: „Надзвичайне поширення кобзарства серед робітництва та селянства спричинилося до розплодження десятків „капель“ кобзарських, серед яких коли б не половини є надто низької якості, а то й простісінько собі спекуляція на кобзарському мистецтві. Зібралися 2-3 чоловіки і вже „капель“, та не так собі, а - імені „Шевченка, Кравченка й інші“ (мається на увазі Харківська та Перша міргородська капели. - К.Ч.). Чимало й одиночок-спекулянтів“⁸.

Не менш цікава оцінка „капельнянського руху“ з боку традиційних кобзарів. Ось як висловлювався про це явище харківський кобзар Іван Кучугура-Кучеренко в листі до М. Привалова: „У нас на Україні много развелось капел. Как выучился одним пальцем бренчать, так и бандурист, и концертирует. Кто-нибудь говорит: - „Плохо вы играете.“ - „Ну и что - ведь идет возрождение, а значит есть и мода“⁹. Подібну оцінку давали також бандуристи-аматори, що ставилися професійно до свого мистецтва. Так, бандурист Першої київської



Київська капела бандуристів

Керівник М. Михайлов. Перший ряд (лізній) зліва направо: О. Костецький, М. Михайлов*, А. Адриєв*, О. Аров, Т. Пірко*. Другий ряд: І. Цибулів*, А. Федько*, О. Шлемк, В. Похля*, О. Дзюбенко*. (* Репресовані або зазнали переслідувань).
Світлина з книги Уласа Самчука «Живі струни».



Міргородський (?) ансамбль бандуристів, 30-і роки.
Фонди Харківського історичного музею.

художньої капели Олексій Дзюбенко зазначав: „Зараз є вже до десятка капел на Україні, правда, вони не мають тій художньої вартості, що „Перша капеля“, а деякі своїм безголоссям та невідготовленістю прямо шкодять тому буйному успіхові та розквіту кобзи на Україні та убивають у громадянства довір'я й до хороших кобзарів. Із таких поганеньких будуть: Миргородська капеля, Київська - Кашуби, Шишаківська - Чумакова, Шевченківська - Тищенко й інші. Кращими після „Першої капелі“ ідуть Харківська капеля та Полтавська“¹⁰.

Звісно, що деякі з подібних висловів можна сприймати ще й як бажання принизити „конкурентів“. Усе ж такі свідчення зустрічаються аж надто часто, щоби на них не зважати. З іншого боку, кожна капеля і кожен ансамбль мусили бути зареєстрованими Адмінвідділом НКВС. Про контроль із боку органів зазначалося безпосередньо в статутах капел. Так, наприклад, у статуті Першої київської художньої капели бандуристів записано під п.10: „Списки членів щорічно, разом з річним відчитом надсилаються до органів НКВС, щоб зареєстрували її (в двох примірниках) не пізніше 3-х місяців по закінченні відчитного року, котрий рахується з Жовтня по Жовтень наступного“¹¹; або: „Про склад обраної Ради (капелі) та про інші зміни доводиться до відому НКВС та його органів, а також Наркомпрос“^{12*}. Подібні формулювання містять статuti Харківської та Шишаківської капел бандуристів¹⁴.

Установленням безпосереднього нагляду за членством капел та гуртків справа не завершилася. Окремій реєстрації та затвердженню підлягав ще й виконавський репертуар. Питаннями цензури займався Перший відділ Політосвітних органів. Як зазначалося в доповідній записці від 9. 12. 1929 року керівника Першої київської художньої капели Г. Копана до Київської політосвіти, „репертуар, щодо самого вибору пісень полагоди́ть з Політосвітою“¹⁵. Підтвердження дістаємо також із запиту до НКО директора Тульчинської капели Скалецького, де він просить Політосвіту терміново вирішити справу з реєстрацією репертуару, через затримку якої поставлено під загрозу гастрольні виступи колективу¹⁶.

Що ж являв собою затверджений зверху репертуар капелян? Відповідь знаходимо в тих же „доповідних запис-

Київ.

ТАТУ

549 13/11. 1925. 3

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
УКРАЇНСЬКОЇ КАПЕЛІ КОБЗАРІВ.

§ I.
Загальне положення.

1. Перша Українська художня капеля кобзарів має ставити мети: утворення кобзарської організації на Україні, яка б стала на бар'єр захисту кобзарського мистецтва та напирала в нім до виснаження революційно-сучасного мистецтва в розвитку нової мистецької культури.

2. Розповсюдження серед масових свідомості в галузі кобзарського мистецтва та популяризації як народного студенту Бандури так і відокремленої вісві до нього в кобзарському напрямку.

3. Вивчення та акумуляція нових знань до розвитку кобзарського мистецтва, удосконалення студенту Бандури й спільно до мети поставити їх до нових революційних мистецьких надбань.

§ II.
Заходи до мети.

4. Для здійснення вищезгаданої мети Капеля має право: проводити концерти й репертуар про Бандури так кобзарського мистецтва вишкати, б/у використовувати концерти серед широких верств громадянства поповняючи також концерти однопісн на майдані УСРР а/проводити етнографічні заходи як стародавньої мистецької народної творчості так і головним чином, сучасної, г/опикуватися періодичні кобзарські збори, накласти свої мистецькі, так на кобзу а також мистецтві по вербу цього студенту.

ПРИМІТКА: для переведення з мистецьких студентів Капеля з'осереджує свою працю як на існуючих, так і на майбутніх загальних заходах по кобзарству.

5. Капеля користується всім правами юридичної особи і має печатку зі своєю назвою (Перша Українська художня капеля кобзарів).

§ III.
Склад Капелі.

6. Капеля складається із членів діючих та пишесних.

7. Першими діючими членами Капелі є: засновники й фундатори. Діючими членами також є: письменники, знову вступаючі члени, що належать до організації (по відношенню до розпорядних зборів) пишесні а відносно галузі кобзарського мистецтва.

8. Почесними членами Капелі можуть бути особи до своєї праці та статуту перед організацією одержали нову нагороду Капелі.

Почесні члени Капелі мають на розпорядних зборах особливих абетрах і користуються правами діючих членів.

9. Розмір членських внесків до не перевищує 3-х карб, при чому діючі члени зобов'язані розпорядити збори, котрі також призначають терміни з'їзду і та мають право звільняти від внеску тих осіб до не можуть виплатити їх, а а/наслідати антязанні для Капелі.

10. Списки членів щорічно, разом з річним відчитом надсилаються до органів НКВС до зареєстрування (в 2-х примірниках).

підлягає 3-х місяців по закінченні відлітного року, котре рахується з Початку на Квітень наступний.

11. Вихід із членів Капелли може бути, або по особистій волі, або по постанові загальних розпорядчих зборів при 2/3 складу Капелли, що може мати місце в разі нараховання членам з боку виконавчого органу, що керує, відмови від цілі організації, або умовно покаримого; не виключаючи членів Капелли протягом 3-х місяців можливості вибути.

§ 10. З а с о б и Ка п е л л и .

12. Засоби Капелли складаються: а/ з субсидій державних та громадських установ, б/ різних пожертв, в/ прибутків від платних концертів, г/ членських внесків та д/ інших прибутків.

§ 11. О р г а н и У п р а в л і н н я .

13. Органом Управління Капелли вважається розпорядчі збори б/ Рада Капелли і в/ Ревізіонна Комісія.

А. Загальні розпорядчі збори.

14. Збори Капелли складає 11 Рад з попередніх повноважень про це за 3 дні відповісти органам.

15. Збори складаються повністю, або по 5 членів з державних зборів при 2/3 складу.

16. За відсутності в призначенні членів нового складу, збори складаються вдруге і разуються діючим при наявності більшості.

17. Загальні розпорядчі збори складаються не менше один раз в рік, а також по вимозі ревізійної комісії, як рівно і по заяві не менше десяти осіб членів, а якому випадку Рада повинна скласти збори в такий-то термін.

18. Питання перевірки законності відвертих грошових витрат по більшості, крім питань при виключенні членів, або ліквідації Капелли, що перевіряються не менше 2/3, передача голосу не дозволяється. На випадок рівності, питання розглядається відкрито.

19. Загальні розпорядчі збори Капелли: а/ вибирають Голову (уповноваженого) Капелли, його заступника, інших членів Правління та відповідальних осіб по організації як і Ревізіонну Комісію, затверджують також діючі та вочасні членів, б/ обирають членів Правління та ревізійної комісії, а також їх повноваження, затверджують інструкції для ревізійної комісії та інших членів Правління, в/ розглядають і затверджують положення про збори, г/ організують відділи секції та комісії.

ПРИМІТКА: Комітет з питань фінансово-господарської Капелли, відомий орган в кінці місяця повинен доповідати в загальному порядку для організації Капелли.

а/ призначати розширення членів внесків, з/ розглядають затверджені ревізійної комісії, Рада і положення на державному прав та конвенції, в/ розглядають до зміни чи поновлення статуту.

ПРИМІТКА: Правління Капелли відсутності, або зміни в організації повинна затвердити в належному порядку.

а/ розглядають питання про ліквідацію Капелли.

В. Рада Капелли.

Рада Капелли є виконавчим органом і складається з голови (уповноваженого) його заступника (по білму двох), секретаря, та одного члена і двох членів до них, що вибираються розпорядчими зборами терміном на один рік. Нерозбори членів Ради можуть мати місце і до закінчення зазначеного терміну.

УВАГА: Один член Ради Капелли делегується до нової Голови Капелли.

11. Про склад зборів Ради та про інші зміни доводиться до відома НКВС та його органів а також Наркомос.

12. Рада відповідає за виконання постанов зборів і веде адміністративну, фінансову та господарчу частину несучи відповідальність як за діями і вчинками діяльності Капелли.

13. Рада складає відчет про річну діяльність і оголошує його до загального відому. На випадок не оголошення його протягом двох місяців по закінченні року, Капелла рахується зупиненою своє існування.

14. Рада з'являється в усіх справах представленою Капелли без зобов'язання на це допущення відповідних інтересів Капелли з усіх судових, адміністративних та інших установ.

З. Ревізіонна Комісія.

15. Для держави та органам Капелли збирається ревізійна комісія в складі трьох осіб, терміном на один рік.

16. До справ ревізійної комісії належать: а/ догляд за діяльністю Ради та інших органів Капелли, б/ перевірка грошових сум, відповісти та інші, в/ передача своїх висновків та доповіді на загальні збори.

§ 12. Л і к в і д а ц і я Ка п е л л и .

17. Капелла може бути ліквідована: а/ по наказу відповідних державних установ, б/ по постанові загальних зборів Капелли (додержавно-господарської Капелли).

18. На випадок ліквідації Капелли по постанові загальних зборів Капелли вказується про те, чи повинна бути доведена до органів Наркомоса та НКВС і керується їх аналізом.

19. По ліквідації майно Капелли переходить в розпорядження Наркомосу.

Вересень 25 дні 1925 р.
м. Київ.

(Підписав до десяти членів Капелли)

Підписав до десяти членів Капелли: а/ по постанові загальних зборів Капелли вказується про те, чи повинна бути доведена до органів Наркомоса та НКВС і керується їх аналізом.

З оригіналом



Голова Правління

С. С. С.

ках" керівництва капел до НКО: „Перше - сучасна революційна пісня. Під цим ми (колектив Першої київської художньої капели бандуристів. - К.Ч.), розуміємо відхід від старих козарських традицій в їх примітивному гармонічному звучанні, застосування до виконання сучасних пісень, близьких нашій době як своєю тематикою, так і музичною структурою... Само собою розуміється, що репертуар, як і загальну музичну лінію мусить бути полагоджено з Політосвітою“¹⁷.

Цікаво прослідкувати реакцію преси на виступи бандуристів. Так, газета „Красный Николаев“ (12. 02. 1926 року, № 2529) пише: „Большое дело делает Первая Украинская художественная капелла кобзарей. Достоинство кобзарей - содружество с современностью, поэтому так бодро звучит в их исполнении „Интернационал“, „Марш Красной Армии“ и др.“ Трохи відмінної думки „Вісті ВУЦВК“ (2. 04. 1926 року, № 74) „Другий розділ (програми бандуристів. - К.Ч.) - революційні пісні, але, треба зазначити, характер цих пісень не зовсім підходить до звуку та строю бандур“. З іншого критичного джерела тих часів: „Із уст же кобзарських капел“ він (новітній, революційний репертуар. - К.Ч.) виходить блідий, а головню ніяк не пристає до старовинного інструменту - кобзи та до оповідача старовинних історичних подій - кобзаря“¹⁸. Та це, однак, не вадить бандуристові Першої київської капели М. Полотасві стверджувати, „що немає такої капели, такого гуртка... які б не співали пісні про любимого Вожда, про Великого Сталіна“¹⁹.

Василь Литвин, характеризуючи капели бандуристів як „музичні колгоспи“, не настільки далекий від правди, як це може здатися на перший погляд. Адже і сам статутний устрій колективів, організація репетицій та виступів (що у звітній формі рахувалися бандуристам за трудовні), і постійне ідеологічне навантаження (за кожним із колективів обов'язково було закріплено політрука) і, нарешті, самі взаємини між керівництвом та підлеглими, дуже нагадують горезвісну форму колективної праці.

Капелам були притаманні також усі ознаки „стахановського руху“, соцбоб'язків та соцзмагань. Як дізнаємося з доповідної записки до Київського НКО „Української Мандрівної Зразкової капелі кобзарів Умані“ від 1. 03. 1930 року, зазначений колектив „викликає на соцзмагання Київську Першу



Показова капела бандуристів «Укрфілу»

Сидять 1-й ряд: А. Копиленко*, И. Панащенко*; 2-й ряд: П. Міняйло*, Ю. Колеснік*, Кабачок, І. Борець*, О. Бульдосський. Стоять: С. Міняйло*, Я. Кладовий*, Г. Назаренко*, А. Піка*, Я. Протопопов* (*Репрезентант). «Музыка масам». - 1930, № 11-12. - С. 41-42

ПОКАЗОВА КОБЗАРСЬКА КАПЕЛЯ „УКРФІЛУ“

Розвиток кобзарського мистецтва в дожовтневій роні виявив собою неабияку зацікавленість робітничих і селянських мас кобзою, як інструментом пригноблених народних мас, що відіграв певну позитивну роль в політично-культурному житті України в минулому.

Жовтнева революція, знявши з бандури гинлу романтику й просвітництва, накладала на неї нові істично-мистецькі навантаження буржуазно-куркульської верстви, покладала її бути агітатором соціалістичного ладу. Цей інструмент за тринадцять років революції з десятих шук розрісся в сотні. Вік висуває все більш кваліфікованих виконавців, відходячи від аматорщини, дає значні удосколення у побудові і має в найближчому майбутньому рівну перспективу довершення з діатонічним інструментом в хроматичній, з демафором (глушінням). Кобзарські класи утворено при Київському та Харківському музінститутах. Бандура, борючись за своє існування, вже посідає певне місце в процесі будівництва української пролетарської культури.

Професійною мистецтвом одиницею в цій галузі є показова капела „Укрфілу“ (гол. Полтавська округова капела бандуристів), що має в своєму складі 12 виконавців.

В 1928 р., за наказу НКО, організовано й, як студію навчання, в яку було запрошено відомого знавця бандури та виконавця на ній Г. Хоткевича, під керівництвом якого й працювала капела 1½ роки, знавцюч репертуар.

В лютому ц. р. в м. Харкові відбувся громадський перегляд капел, і з того часу

капела, будучи на річному утриманні „Укрфілу“ за його планом, веде концертну роботу в робітничих та кооперативних селянських районах. І на показовому концерті, і в час мандрівки, громадськість не раз відзначала (преса Одеси, Дніпропетровська, Полтави) зростання капели, як художньо-виконавчої одиниці, що стала на новий шлях використання засобів бандури, поширюючи використання останніх.

Шефські концерти в частині Червоної армії та флоту, на підприємствах та колгоспах (Львів, Одеса, Першоправенщина), значні й зв'язки з культурними установами (Одеська держдрама й інші) п'ятих на 1200 карб, позички - п'ятірочки - ось характерні риси музично-громадського обличчя капели.

В репертуарі її понад 20 річей, при чому деякі з них складні формою (ст. пісня про Байду). Сучасні революційні, виробничі пісні, кооперативні, комсомольські, незалежні від політичних, історичні, чумацькі, побутові гумористичні. Все це твори чи обробки, композиторів Хоткевича, Козицького, Верховинця, Богуського, Борисова, Дримова, Губарьова й інших. Нині композитори готують для капели класичні твори, значення яких капела розпочинає одержувати нових хроматичних інструментів. До цього часу капела грає інструментальною оркестром, а між інструментами заповнені для неї й бандури пікото та баси.

Восени капела концертувала в м. Харкові, а тоді в округах Сталінській та Артеміській (60 концертів) з яких 11 безкоштовно.

Укрхудкапелу кобзарів" і просить Політосвіту передати їй виклик

Необхідно наголосити, що офіційні бандурницькі лективи, претензійно називаючись „кобзарськими“, стають, як уже зазначалося, „полігонами“ для експериментів із розмежування бандурництва й автентичного кобзарського мистецтва. Про це ми довідуємося з архівних матеріалів діяльності капел. Так, зокрема, у планах Першої київської художньої капели бандуристів йдеться: „Капеля вирішила на деякий час не ставити концертнування в основу своєї роботи, а звернула увагу головним чином на експериментаторсько-лабораторну роботу у напрямках подальшого розвитку кобзарського мистецтва. Поки що намічено дві ланки цієї роботи - введення в репертуар капелі сучасної радянської (революційної) пісні та виконання ансамблем інструментальних творів... Тут мова йде про виконання музичних речей до співу в спеціальному розкладу на кобзи і спеціальним утворенням оркестру бандуристів, для чого є гадка ввести в ансамбль деякі нові рідні інструменти“²¹.

З інших матеріалів дізнаємося про експерименти капелян у пошуках відповідних їхнім прагненням інструментів та „шкіл гри“. Стосовно „вдосконалень“ та „адаптувань“ кобзарських інструментів „з урахуваннями сучасності“, до „потреб часу“ мова вже йшла. Наразі побіжно спинимося на „проблемах шкіл гри“. Здавна в Україні існувало дві таких школи - Чернігівська (під час гри технічна участь лівої руки обмежена) та Зіньківська (ліва рука технічно грає нарівні з правою)**.

Торкнемося етіологічного коріння назв сучасних шкіл - т. зв. „Київської“ та „Харківської“. Факти беззаперечно доводять, що назви ці штучно виникли у ранній післяреволюційний період й пов'язані з двома найзначнішими центрами бандурницького аматорського руху - в Києві (Перша київська художня капела бандуристів) та у Харкові („школа Хоткевича“). Перша Київська капела, взявши за основу Чернігівську традиційну школу, з часом адаптувала її до свого репертуару й багато в чому видозмінила. Зміни стосувалися передусім спрощення самої техніки гри, котра пристосовувалася лише для акомпанементу, натомість, приділяючи акцентуючу увагу вокалу. У Харкові ж визначним подвижником бандурницької справи Платом Хоткевичем за основу бе-

ється засвоєна від харківських кобзарів Зіньківська школа, де наголос робиться на повноцінному використанні інструмента в органічному поєднанні з вокалом. Значно збагативши Зіньківську школу власними знахідками, Г. Хоткевич активно її пропагує під назвою „Харківська школа“, або „школа Хоткевича“²², в багатьох східноукраїнських аматорських осідках (наприклад, у Харківській капелі ім. Т. Шевченка, Харківському інструментальному ансамблі клубу „Металіст“, Полтавській капелі бандуристів та інш.). Посімі на сторінках преси 20-х - початку 30-х років чвари відносно „правильності“ бандурницьких шкіл^{23****} врешті решт розв'язуються на користь Київського „способу“, що й на сьогодні лишається основою сучасного концертного виконавства. „Харківський спосіб“ (або „спосіб Хоткевича“) було репресовано разом із його популяризаторами.

Прикро, що в результаті цього й досі бандура виступає переважно як другорядний, акомпанементний до вокалу інструмент, а найчастіше - як його декор. Подібна ситуація стала вже звичною і навіть влаштовує багатьох сучасних бандуристів, як і їх консерваторських учителів.

Варто врахувати ще один із критичних моментів, на який звертали увагу ще у 20-ті роки: „Склад кобзарства зазнав великих змін, на нашу думку, зовсім не потрібну. Тепер хтось захоплюється введенням до складу кобзарських капел жінки, мовляв, „це нове в кобзарському мистецтві“. Таким кобзарям треба сказати, що не все старе погане, не все нове добре. Коли до кобзарського мистецтва підходити з нашими поглядами, то кобза аж ніяк не підходить до жінки, а історичні думи до жіночого голосу“²⁴. (Не бажаючи висловлювати упередженості до „кобзарів у спідницях“, автор зустрічав подібну оцінку „жіночого кобзарства“ з боку переважної більшості опитаних кобзарів і бандуристів*****).

Капели бандуристів уже від самого початку свого становлення офіційно задекларували про своє відмежування від традиційного кобзарства. Отже, на сьогодні навряд чи є доречним порівняння форм кобзарства і модерного бандурництва. Ще з часів виникнення кожної вони залишаються явищами суттєво різними за генезою, характером, способом побутування, рівнем виконавства, репертуаром та іншими ознаками. Еволюціонували ж вони, хоч і

часом паралельно, але також по-різному. (Як було зазначено у передмові, дещо подібний приклад ми мали у першій половині XVIII сторіччя, коли поряд із світським бандурництвом існувало й суттєво відмінне явище кобзарство. Хоча на той час і бандура, і кобза були дуже поширені серед різних верств, а при панських мастках існували навіть „придворні бандурники“, нікому з них і на думку не спадало ототожнювати себе з незрячими кобзарями. Бо вже тоді світське бандурництво і традиційне кобзарство йшли поряд, не конкуруючи одне з одним).

Закінчуючи розділ, варто принаймні побічно спинитися ще на тих трагічних сторінках історії бандурництва, що й досі продовжують свідомо замовчуватися. Так, для полегшення контролю над капелянами і ефективного зорієнтування діяльності бандурницьких колективів у потрібному режимові руслі, провід багатьох капел свідомо віддавано в руки неукраїнців. Наприклад, із кінця 20-х років керівництво Першої київської капели бандуристів почергово очолюють Михайло Михайлов - росіянин, згодом Захарій Аронський та Самуїл Берман - євреї²⁵. Крім того, по всіх гуртках та колективах було запроваджено ганебне вербування агентів. Безумовно, НКВС плідно використовувало агентурну сітку для інспірування широкомасштабних „чисток“ лав бандуристів. Так, лише свідчення агента НКВС по Харківській і Шишаківській капелах - бандуриста Миколи Мартиновича Зайця, який для конспірації діяв під псевдо „Голубок“, „Грязнов“, спричинилися восени 1937 року до арешту і розстрілу 17 осіб²⁶****. Працюючи над кримінальними справами репресованих бандуристів, божеволієш від підступності слідчих „особливих трійок“, котрі змушували заарештованих давати потрібні свідчення проти своїх товаришів і знайомих. (Із десятків „працьованих автором кримінальних справ бандуристів виявилось, що лише одиниці не визнавали своєї вини і не вказували на товаришів). Але чи маємо ми моральне право бути надто суворими до репресованих і складати поіменні списки тих, хто, не витримавши тортур, підписував вирок собі і своїм друзям? Не будемо вказувати й на всіх, хто, намагаючись урятувати власне життя, по тричі підтверджував власні свідчення, прирікаючи до розстрілу колишніх

колеґ. Кожен дав свою відповідь перед Богом і власним сумлінням.

ПРИМІТКИ:

* Подається мовою оригіналу.

** У Центральному державному архіві вищих органів влади зберігаються записки, доповідні записки, навіть скарги капелян один на одного, що надсилалися керівництвом Першої київської капели до НКВС¹³.

*** Твердження про існування у дореволюційні часи ще третьої, т. зв. „Полтавської („спрощеної“) школи на сьогодні лишається суперечливим.

**** Найчастішою основою до подібних суперечок були звичайні амбіції та конкуренція за „першість“.

***** У давнину жінці було суворо заборонено навіть торкатися кобзарських інструментів (бандури, кобзи чи ліри) під загрозою „старчачого прокляття“. Кобзарі вважали, що навіть дотик жінки може вплинути на якість звучання інструменту, а значить і на заробіток. Твердження ж новітніх дослідників про існування особливої „жіночої школи „кобзарих“ не заслуговують на серйозне сприйняття через недостатню обізнаність цих дослідників із кобзарством узагалі. Адже, з одного боку, „кобзарихами“ чи „кобзарками“ у поспільстві часто називали жінок-стихівничих, які мали репертуар дещо споріднений з кобзарським, але він виконувався без музичного супроводу. З іншого ж боку - позначені в літературі одинокі випадки „граючих на бандурі“ жінок (від дружини Богдана Хмельницького до доньки кобзаря Терешка (Пархоменка), правдивіше було б розглядати як данину зростаючій моді на емансипацію. Та й грали такі жінки тільки для забави переважно у вузькому сімейному колі. Як скептично говорив кобзар Власко: „З бандурою як оце я, вони (бандуристки. - М.Ч.) не ходять заробляти, а тільки по балах грають, по вечорницях тощо...“ (ДІА України, Львів. Ф. 688, од. зб. 191. - С. 148). Національна ж романтика 20-х років дала поштовх оформленню цілого напрямку т. зв. світського жіночого бандурництва, яке, на жаль, ніякого відношення до автентичного кобзарства не мало.

***** В автора розвідки зберігаються архівні свідчення і про кількох інших темних агентів НКВС.

ДЖЕРЕЛА

1. Скрипник М. Передники творчого терену. - Харків: ДВУ, 1930. - С. 109-110.
2. Білокопитов О. Викрити й розтрощити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР. // Радянська музика. - 1934. - №1. - С. 19-20; Хвиля А. Завдання мистецького фронту Радянської України. Промова на пленумі Всеукраїнської спільноти робітників мистецтва, 27. XII. 1933 р. // За Марксоленінську критику. - 1934. - № 4. - С. 24-27.
3. Яценко Л. Державна заслужена капела бандуристів Української РСР. - К.: Муз. Україна, 1970. - С. 15-16; Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри. - К.: 1959. - С. 45-47; Полотай М. Мистецтво кобзарів радянського періоду. // Історичний епос східних слов'ян. - К.: 1958. - С. 210.
4. 5. NEVERMORE. З рук жебрака на послугу радянській культурі. // Музика. - 1927. - № 4. - С. 27-28; Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. - К.: Муз. Україна, 1981. - С. 23, С. 25; Яценко Л. Зазн. робота. - 1970. - С. 19; Гуменюк А. Зазн. робота. - 1959. - С. 45-47, та інш.
6. Полотай М. Мистецтво кобзарів Радянської України. // Радянська музика. - 1940. - № 6. - С. 29.
7. Хоткевич Г. Два поворотних пункти в історії кобзарського мистецтва. - Музика масам. - 1928. - № 10-11. - С. 28.
8. Невермор Г. Пильніше контролюймо кобзарів. // Там само. - С. 13.

9. ІМФЕ. Ф. 8-КЗ, од. зб. 3. - С. 23-24. Лист І. Кучугури-Кучеренка до М. Привалова від 7. X. 1928 р.
10. ІМФЕ. Ф. 8-КЗ, од. зб. 3. - С. 45. Лист О. Дзюбенка до М. Привалова.
11. ІМФЕ. Ф. 14-К1, од. зб. 1. - С. 3-5. Статути І Київської капели бандуристів.
12. Там само. - С. 5.
13. ЦДА ВОВ. Ф. 5, оп. 2, спр. 2720. - С. 1-142. Протоколи засідань правління І Української художественної капели кобзарей.
14. ХДЮА. Р-845, оп. 2. - С. 747. О регистрации устава Харьковской художественной капеллы кобзарей и материалы о ее деятельности.
15. ІМФЕ. Ф. 14-8, од. зб. 608. - С. 5. Докладна записка до Київської окрполітосвіти.
16. ІМФЕ. Ф. 9, од. зб. 50. - С. 28. Скалецький до НКО про дозвіл на виконання репертуару Тульчинської капели.
17. ІМФЕ. Ф. 14-8, од. зб. 608. - С. 5. Докладна записка до Київської окрполітосвіти.
18. Ткаченко Ю. Шкідливий погляд. // Музика масам. - 1928. - № 10-11. - С. 13-14.
19. Полотай М. Мистецтво кобзарів Радянської України. // Радянська музика. - 1940. - № 6. - С. 28.
20. ІМФЕ. Ф. 14-К1, од. зб. 8. - С. 4. Листи різних установ до І Капели кобзарів.
21. ІМФЕ. Ф. 14-8, од. зб. 608. - С. 5.
22. Хоткевич Г. Короткий курс гри на бандурі. // Музика масам. - 1931. - № 2. - С. 21.
23. Рабічев Н. На музичному фронті. // Музика масам. - 1930. - № 4.
24. Ткаченко Ю. Вказана праця. - 1928. - С. 13-14.
25. Самчук У. Живі струни. - Детройт, ЗСА, 1976. - С. 117.
26. Архів Управління СБУ по Полтав. обл. Слідча справа № 11924 (15496). - С. 1-39.

„Помремо ми, старі лірники, і після нас нікого не залишиться. Але зникне ліра і змове, а потім на ній знову гратимуть! Ось побачите!“

Лірник Кисіль, 1925 р., Київ (ЦДА України у Львові. Ф. 688, од. зб. 192. - С. 116)

ПІСЛЯМОВА

Аналіз історичних причин нищення традиційного кобзарського і бандурницького виконавства висвітлює реальні можливості і перспективи його відродження у наш час.

Один із найголовніших висновків проведеного дослідження полягає в тому, що коріння фактичного занепаду і „кризи жанру“ відірваного від давньої традиції сучасного сурогату кобзарського мистецтва, як і причини неадекватного його сприйняття сучасною публікою, криються насамперед у втраті *духовної основи*, відмові від природного, традиційного інструментарію, нехтуванні канонами, а зрештою, у практичній відсутності навчальної бази - академії кобзарського виконавства і народного бандурництва. Наслідком цього є нехарактерність, штучна „робленість“, манірність, кон'юнктура легковажність, репертуарна

обмеженість і фактична беззмистовність сформованої за радянських часів виконавської школи. Найобурливішим є те, що існуючий стереотип концертного виконавства, отри-манши свого часу „офіційне визнання“ і путівку в життя, досі користується виключним, монопольним правом диктувати свої канони, а його адепти чинять відчайдушний протиповодженню школи традиційного виконавства у навчальних закладах, вбачаючи в ній певну загрозу власним позиціям. Витіснення з репертуару або спотворення глибоко змістовних традиційних кобзарських творів під приводом буцімто їх „примітивності“, неактуальності й сучасної „неефектності“ продовжується, як і культивування псевдокобзарського, розрахованого на невибагливі смаки виконавства.

У таких умовах запорукою успіху нелегкої справи повернення справжньої традиції, позбавленої шоу-домінант, є її вивчення і засвоєння при умові щирого, самовідданого-творчого ставлення артиста-бандуриста (як і кожного митця) до свого мистецтва, усвідомлення його призначення, майстерне опанування не лише академічним, але й народним, *діатонічним* інструментом, притаманним виключно йому репертуаром, способом, характером і манерою автентичного виконавства. Виходимо з розуміння, що оскільки мелодії народних пісень, дум, танків побудовано на основі *нетемперованих, натуральних* інтервалів, їх виконання на діатонічних інструментах у ладо-тональному відношенні є органічним, природним і більш повноцінним за своїм тембровим звучанням у порівнянні, наприклад, з виконанням на сучасній т. зв. концертній бандурі, пристосованій для виконання темперованої академічної класики. Отже, кожен із традиційно народних і концертних різновидів інструментів має свою сферу застосування. Тому й протиставляти їх нема підстав, а значить потрібна принаймні рівноцінна увага до них із боку академії.

Справжня традиція, а не нудотно-солодкава чи шароварно-гопаківська її полуда передбачає, зокрема, *імпровізаційність* виконавства при *безпосередньому* спілкуванні з аудиторією за відсутності сцени як такої, особливо ревне ставлення до репертуару, форми і послідовності виконуваних творів. Таке виконавство без штучного звукового під-

силення не розраховане на чисельну аудиторію, а тому має певні ознаки камерності. Саме ця традиція, для якої чужими є фальшивість і штамп, оберігає від кон'юктурного зловживання фольклором із боку спритних його „обробщиків“ (як то кажуть: „була собі пісня, як пісня, так той узяв її й „обробив“!).

Отже, кожен справжній артист не може не стати носієм традиції, бо тільки тоді він матиме ключ до глибокого розуміння. Такому виконавцеві не потрібно щоразу нагадувати: „Обережно, пісня!“, щоб застерегти від поверховості, бо почуття міри, пробуджене внаслідок органічного відчуття образної й інтонаційної ємності народної пісні, її символічності і гармонійності, підкаже йому характер виконання.

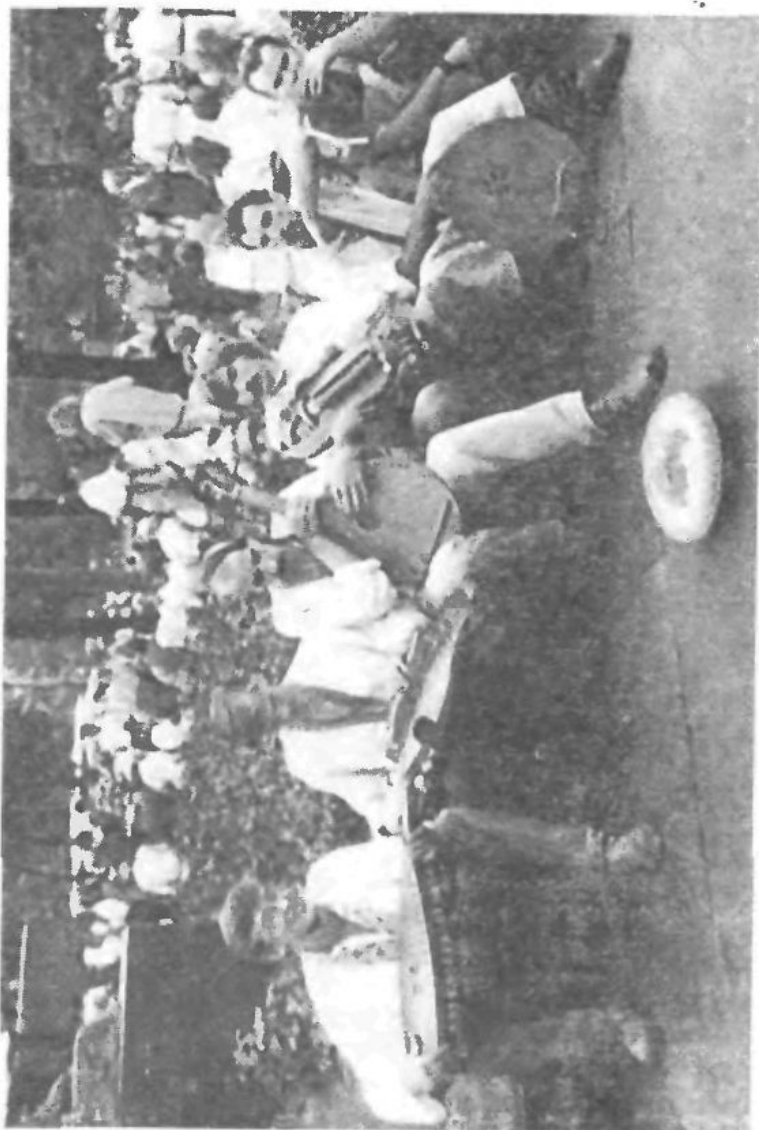
Найбільш відомим і переконливим прикладом для наслідування й досі залишається постать Гната Хоткевича. Ні мінлива мода та уподобання слухацької аудиторії 20-х і 30-х років, ні інспірована режимом критика з боку офіційних „метрів“ культури, ні цензура Політосвіти та енкавєсівські переслідування - ніщо не змогло похитнути віру подвижника у можливість розширення обріїв бандурницької справи й відступитися від послідовних та безкомпромісних намагань упровадити у виконавство майстерні набутки власної школи.

Щодо закономірних модернізацій бандурницького виконавства і т. зв. „інструментобудування“ згадаймо твердження С. Кіндзерявого-Пастухіва про те, що будь-який пошук форм чи вдосконалень мусить відбуватися з орієнтацією не на зовнішню „карамельну“ принадливість (яка згодом лише збільшує комплекс штучності і „неповноцінності“), а базуватися на глибинному переосмисленні давніх надбань, виробленні свідомого і відповідального до них ставлення. Сучасні майстри бандур та лір мусять добре орієнтуватися не лише в інструментальних взірцях радянського періоду, але й мати ґрунтовні поняття про материнські інструменти. Адже без пильного вивчення старовинних народних конструкцій, всіляке майстрування перестане бути органічним творчим процесом, перетворившись на формальне експериментаторство. Тимчасова споживацька кон'юнктура і швидкоплинний успіх ніколи не знімуть тя-



Висвячення кобзарських інструментів

Київ, Зелений свята. 1991 р.



Кобзарів у Києві. Серпень 1982 р.

тар відповідальності майстрів навіть за несвідоме ігнорування і профанування традиційних інструментів, закованого в них змісту, віковичного надбання наших предків.

Необхідно спинитися на реальних перспективах подальшого розвитку сучасних форм автентичного кобзарського мистецтва. Правдиво зазначимо, що умови, в яких колись існували народні співці на сьогодні докорінно змінилися*. Тривале панування тоталітарного режиму, а згодом і наступ всепоглинальної західної мас-культури призвели до практичної ліквідації природнього моносередовища, що для задоволення свого духово-естетичного попиту безальтернативно потребувало мистецтва кобзарів. Тому перспектива бандурництва врешті-решт визначатиметься масштабом поширеності животворних традицій. Так само, як і для народної хорової культури, зведеної переважно до творення типових покручів - варіантів осучасненого вульгарного кічу або „колгоспного хору“, перспективи пов'язані з поверненням продовженої було Олександром Кошицем, Миколою Леонтовичем і Філаретом Колесою справжньої української хорової традиції і автентичного народного співу, зокрема, Леопольдом Яценком (хор „Гдмін“).

Елементи відродження і розвитку різноманітних форм кобзарського мистецтва безумовно вже стало реальністю. Розгалуженому ж їх закоріненню дієво сприяла належна державна підтримка виготовлення автентичних співоцьких інструментів (*кобза, бандура, панбандура, торбан, усла, ліра*) і послідовного запровадження давньої традиції виконавства у навчальних закладах, музичних студіях, творчих гуртках.

Історично склалося так, що кобзарська традиційна школа, понищена у 20-30-ті роки, до нас дійшла, головним чином, завдяки ентузіастам - зрячим митцям, що опанували мистецтво і світоглядно-філософські надбання кобзарства безпосередньо від автентичних співців. Мова йде передусім про Школу п. Георгія Ткаченка та його послідовників - п. Миколи Будника (м. Ірпінь) і п. Миколи Товкайла (м. Переяслав-Хмельницький). Існуючи протягом тривалого часу фактично у запіллі й не виставляючись на показ широкому загалу (попри можливість і кон'юнктурний аспект), акумулюючи співоцьку мудрість і дбаючи про

давнє мистецтво, певне коло людей чітко дотримувалися основ традиційного світосприйняття. На хвилі національного піднесення кінця 80-х років, ідея відродження „старо-світського“ кобзарства захоплює дедалі більше ентузіастів, які також реалізують збережені співоцькі надбання в доступних формах:

- у послідовному осягненні кобзарства як світоглядно-філософського трибу власного життя.

- у демонстраціях традиційного кобзарського мистецтва для широкого загалу в сценічному варіанті.

- у створенні майстерень по виготовленню традиційних співоцьких інструментів.

Поряд зі знайомими популяризаторами автентичного кобзарського мистецтва Володимиром Кушпетом і Михайлом Хаєм, стали відомими імена виконавців молодшого покоління - Т. Компаніченка, Е. Драча, В. Шевчука, О. Снігіна, Т. Силенка та багатьох інших. Кобзарські інструменти майстрів М. Будника, М. Товкайла, С. Перехожука, С. Радика, В. Бикова, Г. Павліченка, О. Абишева, Ю. Кочержинського, П. Зубченка, М. Свернюка, Ж. Безвербного, Р. Коваленка, І. Кушніра, Т. Дячила, В. Пасічного та ін. служать справі відродження співоцької традиції в усіх кутках України і поза її межами. Можливості традиційних кобзарських інструментів виявляються у багатьох виконавських колективах, наприклад, в ансамблі старовинної музики Костянтина Чечені, козацькому співоцькому ансамблі „Кубанці“ Юрія Булавіна та інш. В північноамериканському середовищі української діаспори можливості традиційної бандури розкриваються відомими бандуристами Віктором Мішаловим і Юліаном Китастиєм.

Останнім часом подвижники кобзарського мистецтва вивчають перспективу рекультивування відродженої традиції серед незрячих. Діяльність в цьому напрямку невдовзі обов'язково дасть позитивні наслідки, повернувши давнє мистецтво у його природне середовище.

Участь виконавців і майстрів традиційних кобзарських інструментів у різноманітних культурницьких заходах, концертах, всеукраїнських і міжнародних виставках музичних інструментів свідчать про помітне посилення уваги громадськості до кобзарської культури.

КИЇВСЬКИЙ МІСЬКИЙ
МУЗИЧНИЙ УЧИТЕЛЯ
ВОЛОДИМИРА, 3/1
КАУС "АІРА"
КИЇВСЬКИЙ
КОБЗАРСЬКИЙ ЦЕХ

ЗІЛАНІ СВЯТА
8 ЧЕРВНЯ 1998р. о 18.00
ІМПАДІЖНИЙ ЗАЛ 3-Й ПОВЕРХІ

ВЕЧІР ТРАДИЦІЙНОГО МУЗИКУВАННЯ

ІВХІД ВІДЛІННИЙ

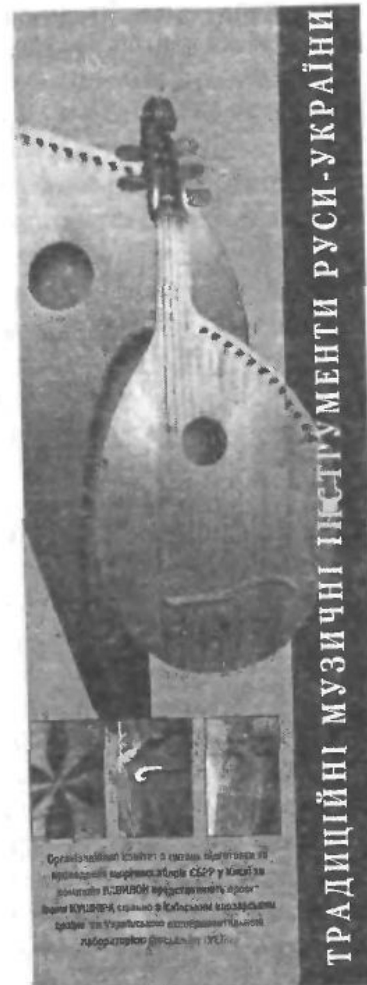
У ПРОГРАМІ:

Микола Бродик
Василь Кобзар
Ігор Коваленко
Володимир Шевчук
Микола Китастиєв (США)
Микола Хай
Ігор Славко
Володимир Кришт
Ігор Драч
Василь (Мурманськ)
Ансамбль старовинної музики Костянтина Чечені
Діючий гурт кобзарського цеху та інші

народна бандура
гусли, коласка ліра
народна бандура
коласка ліра, коза
народна бандура
коласка ліра
народна бандура
коласка
коласка
коласка ліра

ОГЛАДІВ ВЕЧІРА: Костянтин Чечені

ПРО ПОДРОБИЦІ ПОМІЛАНІ
ВАВІЛОН
1/4 25 31 32



Шановне товариство!

Запрошуємо всіх відвідати виставку
«ТРАДИЦІЙНІ МУЗИЧНІ
ІНСТРУМЕНТИ
РУСИ-УКРАЇНИ».

Вона буде діяти 8 — 15 травня ц.р.
у приміщенні галереї «Триптих»
(Андріївський узвіз, 34)

Відкриття виставки
8 травня о 16 год.

Ласкаво просимо!

Заходи Київського Кобзарського Цеху

У черговий раз не справдилися застороги деяких „діячів“ культури про буцїмто „ортодоксальну архаїчність“ „безперспективну застарілість та неактуальність“ автентичного виконавства у сучасному житті. Успіх кобзарського огляду у Харкові переконливо засвідчив відчутний потяг української громадськості до джерел непофальшованої традиційної культури. Це було відзначено також Оглядовою радою, очолюваною проректором Харківського інституту мистецтв, професором, заслуженим діячем мистецтв Укра-

Управління культури і мистецтва
Харківської обласної державної адміністрації
Харківська обласна інспекція освіти та науки
Державний університет «Харківська філія
національного університету імені Гетьмана
Харківська літературна студія
Міжсекторна філія «Відраження»
Асоціація мистецтв історичного середовища
Сайт: ukrainska.org.ua Мейл: Харків@ukrainska.org.ua

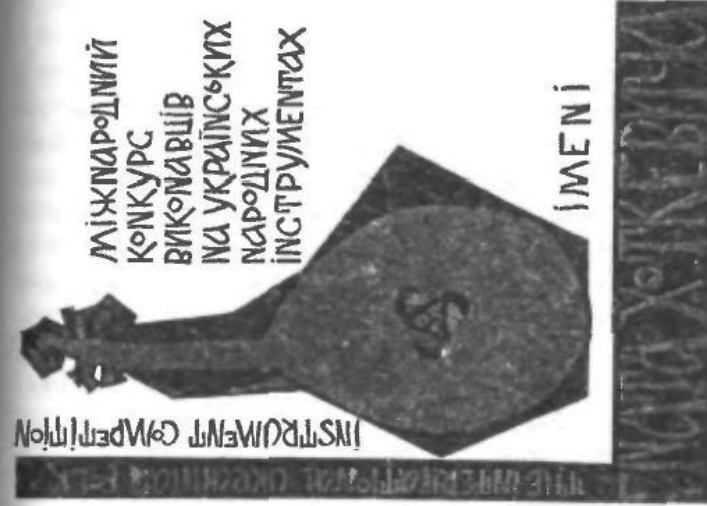
По 120-й части Густы Хотковские

**Перший
Всеукраїнський
ОГЛАД
автентичного
виконавства
на традиційних
кобзарських
інструментах,**

присвячений 95-й річниці
історичного виступу
мбурних Г.Хотинських
кобзарів, ліриків
і народних музик
на XII Архологічному з'їзді
у Хмельні

Сентябрь 1997

Xenon



Всеукраїнський огляд виконавців на традиційних кобзарських інструментах є складовою частиною Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича, заснованого Харківською обласною державною адміністрацією (зрудень 1997 – квітень 1998 рр.)

їни Борисом Міхєєвим, у складі професорів кафедр народних інструментів Харківського і Рівненського інститутів культури - Анатолія Гайдєнка, Євгена Бортника, Богдана Яремка, представників викладацького складу музичних вузів і Спільки композиторів України з Харкова, Києва, Рівного, Сум, Івано-Франківська, а також українських громадських організацій. Зворушливо вітала молодих виконавців і Галина Хоткевич - донька Гната Мартиновича, яка прибула до Харкова з далекої Франції спеціально для участі в огляді. Визнання традиційного кобзарського виконавства за окрему течію в сучасній музичній культурі стало вже фактом, ігнорувати який неможливо. Враховуючи це, Оглядова рада порушила клопотання перед Міністерством культури і мистецтв, а також перед Міністерством освіти про введення до навчального процесу на кафедрах народних інструментів вузів України курсу вивчення основ автентичного кобзарського виконавства і створення майстерень „старосвітських“ інструментів. Визнано також за доцільне періодично влаштовувати подібні огляди в майбутньому на базі вищих навчальних закладів**.

До справи дослідження автентичного кобзарства поступово долучаються фахівці різних галузей - історики, музикознавці, артисти, етнологи, інженери, лікарі. Наразі створено ініціативну групу з інженерів-акустиків, інструментальних майстрів, лікарів та психологів з метою вивчення фізіологічного впливу автентичної співогри на організм, створення конструкцій інструментів, що поєднували б характерні традиційні їх особливості з оптимальними результатами досліджень. У кількох містах України очікується створення експериментально-дослідницьких майстерень співоцьких інструментів. Велику роботу з дослідження і популяризації автентичного виконавства (в т. ч. і кобзарського) провадить Українська експериментальна лабораторія фольклору під керівництвом Михайла Хая (м. Київ). Не лишається поза увагою і знаменита колекція валкових записів автентичного кобзарсько-лірницького виконавства початку ХХ століття, яка після часткової реставрації за океаном нарешті повернулася до фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Рильського. Ґрунтовне дослідження цього безцінного матеріалу є вкрай

необхідним для впровадження його до репертуару кобзарів-неофітів.

У дарунок початківцям традиційного кобзарського музикування нещодавно вийшов друком самовчитель гри на кобзі, бандурі і торбані Володимира Кушпета (Київ, 1998 р., *див. далі „Кобзарську категру“*). Готуються до видання також посібники М. Будника (бандура), М. Хая (ліра), Є. Драча (кобза).

Потяг до давніх форм кобзарського виконавства є закономірним, особливо в часи суспільних негараздів. Для когось автентичне кобзарство - це своєрідний стан душі, відгук на потребу постійного відчуття глибини вічності; для інших - самовдосконалення через медитативне розчинення у співогрі; для багатьох - століттями перевірене джерело набуття сили, духової і творчої наснаги, ефективного психореґулювання та лікування. Кожен раціоналізує цю першопричину по-своєму. Але, врешті-решт, усіх об'єднує щире захоплення таємничим глибоко-духовним світом традиційного кобзарства і переконання у необхідності відродження його первісної ролі в житті нашої нації. Запорукою життєздатності народного кобзарського мистецтва є глибока національна самосвідомість митців, які, не відриваючись від українського ґрунту, сповнені прагнення збагатити розмаїту скарбницю нашої культури, свій внутрішній світ задля нащадків, задля сили духу і творчого начала, що лише одне робить нас воістину щасливими і певними у майбутті.

ПРИМІТКИ:

* Тяжкі економічні умови життя музикантів у 90-х роках ХХ ст. в Україні спонукали відродження традиційних форм заробітку - виконавства „просто неба“. Попри всі зауваги скептиків, варто відзначити позитивність цього явища в цілому, адже подібний природний спосіб музикування принаймні задовольняє бодай мінімальні мистецькі і матеріальні потреби виконавця, привчаючи слухачів до безпосереднього сприйняття артистичного виконавства та публічного вияву відвертої реакції на виступ.

** Зважаючи на вагомість рішення оглядової Ради Першого Всеукраїнського огляду автентичного виконавства на традиційних кобзарських інструментах, повний його текст подається далі на сторінках „Кобзарської катедри“.



*Учасники і Оглядова рада Першого Всеукраїнського огляду виконавців на традиційних кобзарських інструментах
Харків, грудень 1997 р. Світлина Євгена Станюхи.*



*Грають учасники Першого Всеукраїнського огляду виконавців на традиційних кобзарських інструментах
Ліворуч: Павлик Хай (традиційна бандура); праворуч: вгорі – Олесь Смик (колісна ліра), внизу – Олексій Кабанов (гусли шоломовидні псатиреві).
Харків, грудень 1997 р. Світлина Євгена Станюхи.*

Грають учасники Першого Всеукраїнського огляду виконавців на традиційних кобзарських інструментах



Володимир Кушнет (кобза), Михайло Товкайло (традиційна банкура), Світлани Євгена Станіри



Михайло Хай (колісна ліра), Здан Безвербний (традиційна банкура), Світлани Євгена Станіри.

Грають учасники Першого Всеукраїнського огляду виконавців на традиційних кобзарських інструментах



Корній Мазур, Іван Кушнар – традиційна бандура. Світлина Євгена Становара.



Павло Зубченко, Тарас Силенко – традиційна бандура. Світлина Євгена Становара.



Сашко Кім. Ручань Кобзарів



Старосвітська бандура і Вересайівська кобза, виготовлені і подаровані п. Миколою Будником кафедри народних інструментів Харківського Інституту мистецтв ім. І. Котляревського, жовтень 1998 р. Світлиця Богдана Дяківа.



Учасники огляду: Вадим Шевчук (колісна ліра), Костянтин Чеченя (лютня), Світлина Євгена Станісари.



Виступ гурту стихівників Київського Кобзарського Цеху на Першому Всеукраїнському огляді виконавців на традиційних кобзарських інструментах

КОБЗАРСЬКА КАТЕДРА

р. Б. 1999, Харків

Започаткована Кобзарським Цехом серія для студіюванн, призначеною назвою має на меті ознайомлення читачів оригінальними документальними матеріалами, відомостями, спогадами, думками і творами про історію й тернисті шляхи традиційного кобзарства як характерного українського явища, а також подання практичних матеріалів для кобзарських студій.

Завдання „Кобзарської катедри“ полягає у наданні читачеві можливості зрозуміти світ кобзарства органічно, через призму національного світосприйняття, відчуті потребу увійти у цей світ, щоб самостійно зробити висновки щодо непростих і певною мірою дискусійних питань. Тому вміщені тут матеріали подаються в оригіналі, без редакційної правки. Вони відбивають існуючий спектр поглядів на традиційне кобзарство і сучасне бандурництво.

НОТАТКИ ДО КОБЗАРСЬКИХ СТУДІЙ

Гнат ХОТКЕВИЧ

БАНДУРА И ЕЕ МЕСТО СРЕДИ СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ*

Что же такое такое сама эта бандура, каково ее значение в среде других музыкальных инструментов? Ведь раз существует в массе такой спрос на бандуру, удовлетворяемый в настоящее время суррогатами, то значит явление жизненно, значит имеются в инструменте какие-то достоинства, привлекающие к себе внимание массового потребителя, если можно так выразиться.

... Конечно, главным образом бандура ценна - и есть и будет для украинца: она им создана, она переживала вместе с ним светлые и темные эпохи его истории, и потому неудивительно, что при своем примитивизме этот инструмент на украинскую душу производит иногда потрясающее впечатление; есть ведь такие индивидуальные, а в более широком смысле национальные ценности: нам дорог цветок, взятый с могилы матери, а на мировом рынке он ценности не имеет; украинцу глубоко дорог его Шевченко, а немец восторгается чем-либо совершенно иным. И в му-

* Скорочений варіант публікації в журн. „Українська Життя“, 1914, №5-6, С. 39-58.

зыке, казалось бы наиболее интернациональной области человеческого гения, особенно ярко выступает вопрос той или иной локализации: вы слушаете с любопытством, может быть, даже с удивлением, если знаете, в чем дело, „Z dymem rozagow“, а поляк дрожит при звуках этого гимна, вспоминая, как сотни его братьев гибли на улицах Варшавы, шли в далекое изгнание, в сибирские тюрьмы, а вот эти аккорды вели их туда“. Вам приятно слушать бодрые звуки „Марша Ракочи“, но когда вы видите, как буквально сумасшедствуют венгры, бросают кошельки музыкантам, дамы срывают с себя драгоценности, незнакомые люди бросаются друг другу в объятия при звуках этого марша - вам непременно должно прийти в голову, что если эти люди не сумасшедшие, то значит существует еще какая-то иная оценка музыки, незнакомая вам лично. Распространите этот принцип на иные понятия: понятие национальности вообще, языка, убеждений, религий - и вы придете к общечеловеческому уважению личности и всего связанного с ней.

Вот то же самое и с украинской бандурой. Ценна она будет прежде всего украинцу. И ценна не только как родной инструмент, созданный исключительно украинским народом?**, а еще и как идеальный инструмент - аккомпаньатор к чему-то большему - к украинской песне. Вот здесь и лежит, по-моему, центр тяжести значения бандуры вообще!; здесь еще лежит конфликт бандуры с ее общепризнанными коллегами. Остановимся на этом немного подробнее.

... Самым главным „недостатком“ бандуры является якобы отсутствие хроматизма, причем слово хроматизм понимается не в научном смысле нарушения диатонизма вообще, а в смысле, так сказать, житейском, т. е. разделения каждого целого тона на две части. Первый хроматизм имеется в каждом бандурном строю, второго действительно нет; а так как именно его отсутствие вызывает сожаление у современного музыканта, то о нем мы и будем говорить.

** В свое время на указания заимствования бандуры я отвечал (см. „Этнографическое обозрение“ за 1903 год, а также „Литературно-научный вестник“). Интересно, что составители самоучителей игры на бандуре все же и теперь еще говорят с чужих слов о заимствовании, не желая ознакомиться с литературой предмета.

Очевидно, наше ухо, воспитанное на гармонии, требует модуляций и связанного с ним хроматизма; эту жажду хроматизма различные люди пробовали удовлетворить различным образом, а в последнее время, когда бандура стала ласкаться инструментом до некоторой степени модным, эти пробы доходили попросту до курьезов. Для уловления покупателя одни из киевских мастеров выпускают бандуры под скромным названием: «с полутонами!». Киев вообще является центром спекуляции на украинский патриотизм: имеются здесь для уловления несчастного провинциала всевозможнейшие «гачки», «лапки», западни в таком количестве, что хоть волком вой. Всякую самомаleastшую жажду проявления «святых» чувств уже эксплуатирует какой-нибудь субъект, организация, «гурток» и т. п. В настоящее время, оказывается, пришла очередь и бандуры.

...Читателю, незнакомому с инструментом, будет неясно: почему это люди, заботясь о хроматизме, вертят ларчик и так и сяк, ставят какие-то педали, порошки и пр., когда естественнее всего было бы просто выстроить бандуру по хроматической гамме - и весь сказ. Дело в том, что при обыкновенном настраивании в хроматическую гамму бандура утратила бы несколько очень важных особенностей, отличающих ее от остальных инструментов. Ведь не в том дело, что балалайка треугольна, бандура овальна, мандолина, гитара также имеет свою форму. А дело в особенностях звука: каждый инструмент дает то, чего на другом добыть нельзя. Так вот, именно эти особенности и отняли бы у бандуры обычный хроматизм: масса штрихов возможных на бандуре теперь, не были бы мыслимы при такой реконструкции; исчезла бы возможность дать терциальный пассаж вверх и вниз и такого же рода фиоритуры. Я уже не говорю о колоссальном затруднении игры без выделения хроматических тонов сколько-нибудь заметным образом: ведь даже рояль дает особые клавиши иначе окрашенные, иначе поставленные, особой даже формы для хроматических нот. Словом, коротко сказавши, при настраивании в хроматизм бандура перестала бы быть бандурою, а стала бы инструментом, на котором якобы можно играть «все». Ох, уж это мне «все»!... Как много есть людей, не понимающих, что совсем не нужно играть на бандуре «все». Я слы-

шал как-то балалаечника, исполняющего увертюру к «Кармен» на своем убогом инструменте. Балалаечник был горд, мне было смешно. Слышал я и бандуриста, отжаривавшего кекс-уок на бандуре; тоже был горд, а мне было тоскливо. Потому - не нужно это все, дилетантизм это худшей прикмахерской марки, неуменье разобратся в ценностях музыки своего народа. «Ина слава луне, ина звездам - звезда бо от звезды разнствует во славе». Так и с инструментами: у каждого из них своя душа, свой характер; понять этот характер и направить сюда творческую мысль - вот в чем должна состоять задача, а не в том, чтобы попытаться впихнуть бандуру, во что бы то не стало, в ряды европейских инструментов и играть на ней «все».

Украинский народ создал себе инструмент для своей песни - и тут бандура соперниц не имеет. Ни на одном из инструментов нельзя так аккомпанировать украинской песне, как это можно сделать на бандуре. Здесь главная сила бандуры. И вот значит это и все, что близко (соответственный ансамбль, индивидуальное творчество в этом направлении, умело приспособленное заимствование) - вот истинное призвание украинского инструмента. Силиться же вырвать бандуру из сферы ее действия, ставить ей непосильные задачи - это дело ненужное.

Но предположим, что желание играть «все» будет ограничено интеллигентной индивидуальностью до границ разумных; предположим также, что умная конструкция бандуры достигла возможности, не утратив диатонизма, сделать бандуру хроматической. Что получится тогда?

Получится новый инструмент, а не украинская бандура. И поскольку необходимо создание этого нового члена инструментальной семьи, и подвинет ли нас это новорожденное по пути культуры вперед - на эти вопросы я отвечать не берусь.

...То, что бандура не имеет полутонов, оставляет ее ударным инструментом, все же в числе сохраняющих естественность интервалов. Введя полутоны, мы сразу же перебросим бандуру в разряд современных инструментов - и бандуры нет. Каждый, кто играл бандуре или слушал ее, не мог не задать себе вопроса - почему наиобыкновеннейший аккорд на бандуре звучит как-то особенно приятно, а

тот же аккорд на рояле - ординарен. Это объясняется не только типом инструмента, окрашивающим тон, а главным образом именно присутствием естественных интервалов.

Таким образом, введение хроматизма будет отличаться собою введение температуры интервалов; а введение температуры, по-моему - гибель инструмента: роялем бандура не сделается, а бандурой быть перестанет. Хроматизм отнял бы у нашей бандуры ее мелодичность. При исполнении песни бандурист вокально находился бы среди естественных интервалов, а инструментально - среди темперованных; чем замысловатее была бы гармонизация, тем более входило бы полутонов - тем больший перевес был бы на стороне температуры, и в конце-концов все вышло бы так, как на рояле. Зачем же тогда бандура, если на рояле все это можно иметь легче и при большем обилии? Не для чего обращать бандуру в скверный рояль, когда она может оставаться прекрасной бандурой и давать то, чего ни рояль, ни какой-либо другой инструмент дать не в состоянии. Не будет ли хроматическая бандура похожа на тех истинно русских господ, фамилии которых „Нежмаков“, „Неубибатьков“ и т. п. Народ таких людей называет „перевертнями“; боюсь, как бы и с бандурой не вышло так, как говорит пословица: „от воробья отстала, а к павам не пристала“.

Вот что я мог бы сказать против хроматизма с точки зрения мелодичности. Теперь еще осталось рассмотреть тот же вопрос с точки зрения нарушения диатонизма вообще, с точки зрения конфликта хроматической бандуры с духом и основным складом украинской песни. А пока бандура является инструментом аккомпанирующим по преимуществу, до тех пор на первом плане должна стоять украинская песня, ее законы, ее требования, характер, ходы и весь дух. Когда же это доминирование украинской песни исчезнет, позволю себе сказать, что исчезнет и украинская бандура - на ее месте появится „перевертень“.

Музыкальной аксиомой должен бы сделаться тезис: аккомпанирующий инструмент должен принадлежать по своему характеру той же эпохе, которая создавала и песню. По-моему это заблуждение полагать, что бурятской, и кавказской, и древнерусской и всякой иной искусственной

песне можно с таким же успехом аккомпанировать на рояле, как и романсу Чайковского. Как нельзя петь в *c-dur*, а аккомпанемент вести, скажем, в *fis-moll*, так нельзя петь песни, создавшейся в X-XI веке, а аккомпанировать на Бекштайне.

Бандура в теперешнем ее виде совершенно согласуется с украинской песней, они принадлежат одной эпохе - и в этом лежит красота бандурного сопровождения. Инструмент и голос здесь дополняют друг друга; гармонизация бандуры - та самая, которую дал бы сам голос, если бы мог. Вот тут-то и лежит тайна почему на бандуре при ее ограниченных средствах можно достигать интересных результатов: здесь все пригнано к одному, здесь нет борьбы природы с теоретической надстройкой последних времен.

... Очевидно, что перенесение мотива, принадлежащего к определенной эпохе на инструмент совершенно иной системы, меняет всю психо-физиологическую постройку мелодии; значит для того, чтобы песня не утратила своей чистоты, необходимо и сопровождение к ней играть на инструменте близком к эпохе издания песни. Для нашей цели таким инструментом является бандура.

Песня украинская глубоко диатонична, - бандура также дает диатонизм в чистой форме. Как сильно народный певец борется против хроматизма, показывает хотя бы такой факт из моей практики создания бандурных ансамблей. Вот на бандуре, выстроенной в *c-dur*, идет мелодия *a-moll*. Так ведь и просит наше современное ухо вводного тона *gis* - и я велю бандуристу перестроить пятую струну, подняв ее на полтона. Бандурист не хочет, я настаиваю - и идет вечная борьба; он не может мне объяснить, почему ему режет ухо этот диз, а я не понимаю и считаю это упрямством человека, не желающего менять механическую привычку. А между тем все дело было в том, что исполнитель говорил ко мне на языке природы, а я его втискивал в искусственную форму; его песня была построена на тетрахорде, а я умащивал ее на прокрустово ложе современной октавной системы; мне хотелось учить бандуриста, - а надо было самому у него поучиться.

Нет, бандурный диатонизм слишком сильно связан с диатонизмом украинской песни и безнаказанно его нару-

шать нельзя. Песня украинская модулирует, связывая два и больше тетрахорда - и точно также вместе с ней модулирует и бандура. Выходит полная гармония, появляется возможность получения сильных впечатлений при ничтожных средствах. Вот почему я смело говорю, что для украинской песни бандура является идеальным инструментом и конкуренции с нею ни один инструмент не выдерживает. Не говорю уже об инструментах, на которых железом обозначены лады (гитара, балалайка, мандолина и пр.), но даже инструменты-аристократы, как скрипка, рояль - все же не могут быть соперниками бандуры: скрипка даст не аккомпанемент, а дуэт, рояль же со своими темперованными интервалами сразу переносит музыку степей в салон, то есть отымает у нее всю непосредственность.

И скажут мне: „Ну, это уж чересчур. Мало того, что вы отымаете у своего инструмента всякую будущность, замыкая его в стародавнюю форму и не позволяя выходить на широкое поле - вы вот даже всей музыке украинской приказываете оставаться на хуторе, в поле, так как ее, по вашему, даже рояль портит“.

На это я ответил бы так: Если я говорю о недостатках исполнения на рояле песни украинской, то этим я не замыкаю пути к развитию украинской музыки. Музыка это все равно будет развиваться помимо того - замкнет ли или не замкнет ей кто-либо движение вперед в журнальной статье; будет развиваться, - но не в форме песни, точно так же как украинский архитектурный стиль будет идти вперед, несмотря на бумажные ругательства - но не в форме хуторской хаты. Украинская музыка возьмет из песни дух ее, а не мотив, точно так же как Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков - это ли не мотив русских песен, а дух их - и создали национальную музыку. То же будут делать и наши композиторы, - а тогда они вправе пользоваться всеми средствами современной инструментальной техники. Исполнение же самой песни, как таковой и есть и будет неудовлетворительным при сопровождении современных инструментов: как нельзя передать на рояле соловьиной трели, так нельзя передать и украинской песни, построенной, как и соловьиная, самой природой.

В ограничении же хроматического развития бандуры

я не вижу особенного трагизма: как я уже говорил, самый удачный хроматизм все же не выведет бандуры на общеславянскую арену, а утратить позволит многое. Лучше оставить бандуру, как аккомпанирующий инструмент, при ее диатонизме. А что на ней нельзя заиграть „все“, так за то на ней можно с украинской песней создать такое полное гармоническое целое, что ему могут позавидовать другие инструменты.

...Вот такие дела с бандурой... Не в том дело, чтобы слишком впихнуть ее в среду европейских инструментов, а в том, чтобы каждый из исполнителей понял, на чем он играет. К сожалению, этого не видно; и не только в массовом исполнителе, но даже и среди тех, кто имеет смелость руководить другими.

Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ

ГНАТ ХОТКЕВИЧ І ТРАДИЦІЙНЕ КОБЗАРСТВО*

У етнографічних записах В. Харківа, Л. Жемчужникова, П. Мартиновича, М. Лисенка від традиційних співців є загадки про божественне походження кобзарської бандури і нібито її всевишню охорону. Напевне, підґрунтям легенди став феномен майже містичної незнищенности цього інструмента. Адже впродовж сторіч, у найкритичніші періоди жорстоких переслідувань і нищень завжди з'являлася сила, що допомагала бандурі зберегти своє первісне значення разом із віднайденням шляхів її подальшого поширення. Якщо традиційно-кобзарська форма бандурницького мистецтва знайшла свій захист і оберіг серед незрячих співців, то світське бандурницьке музикування (бандурництво) збагачувалося і розвивалося лише завдяки фанатично відданим цій справі зрячим мистцям. Сформована ними Школа світського бандурництва якісно відрізнялась від кобзарської Традиції й існувала паралельно, але завжди окремо від неї. Разом із тим і кобзарство, і бандурництво мали настільки глибоке духовне коріння в українському

* Скорочений варіант доповіді на науково-практичній конференції „Творча спадщина Гната Хоткевича“, Харків, 15 грудня 1997 р. Див.: Дивосвіт Гната Хоткевича. Х.: 1998. - С. 96-101.

суспільстві, що, попри всі перешкоди, знаходили силу та могли розвиватися через століття.

Для прикладу згадаймо основні віхи розвитку світового бандурництва за останні два з половиною століття.

XVIII ст. - Завдяки т. зв. Плухівській Школі, що виникла внаслідок поєднання високопрофесійних бандуристів для італійських, дворянських і царськоросійського дворів виник і утвердився капелянський напрямок бандурницького мистецтва.

XIX ст. - Значний поштовх розвитку світського бандурництва у XIX ст. надала т. зв. «українська школа» польсько-українських поетів, письменників і шляхтичів-авантюристів. 1825 р. у с. Саврань (тепер Одеська обл.) Тиміш Педур, Вацлав Ржевуским і Михайло Чайковський (Садик-Паша) засновують бандурницько-лірницьку школу. Яскраві представники і продовжувачі традицій цієї школи - видатні віртуози Грегор Відорт, його син Кастан та онук Франц упродовж десятиріч жили джерело популярності бандури і торбана серед вищих верств і поспілства. Органічно поєднавши в собі високий професіоналізм із живою імпровізацією і героїко-епічним настроєм виконавського репертуару династія Відортів сформувала т. зв. «романтичний» напрямок розвитку світського бандурництва.

Нарешті XX ст. подарувало світу яскравий талант Гната Хоткевича. З іменем цього майстра справедливо пов'язують нову епоху розвитку бандурництва і бандурницького мистецтва. Але для повноти глибокого і щирого розуміння значення подвижницької діяльності Гната Хоткевича, треба об'єктивно досягнути позицію визначного мистця у царині народної музичної культури.

Говорити про Хоткевича як про кобзаря некоректно, бо у реальному житті він ніколи не відносив себе до стану мандрівних епічних співців. Інша справа - значущий внесок, що його зробив або намагався зробити Гнат Мартинович у традиційне кобзарство.

Одним із перших Гнат Хоткевич порушив перед громадськістю питання про полегшення побуту сліпих співців. Свого часу широковідомою стала його ініціатива щодо створення у Полтаві кобзарсько-лірницької школи для незрячих дітей-сиріт і облаштування своєрідних кобзарських

«лічліжок». (На жаль, за різних причин ці проекти так і не змогли втілитися у життя).

Незважаючи на неодноразові попередження поліції й попередженість тогочасної інтелігентської еліти, Гнат Хоткевич перший привселюдно виступив на захист незрячих співців від переслідувань режиму.

Успіх зорганізованого визначним місцем концерту автентичних музик під час XII Археологічного з'їзду, переконливо засвідчив широкій аудиторії, що кобзарі й лірники - талановиті народні музиканти і лише за формою здобуття засобів існування подібні до жебраків, а не навпаки.

Нагадаймо також той факт, що Хоткевич, незважаючи на існуючі режими, все своє життя конкретними справами допомагав кобзарям П. Древченку, І. Кучугурі-Кучеренку, П. Іваницькому, С. Пасюзі та інш. Облаштовуючи побут співців, Гнат Хоткевич найперше дбав про розширення горизонтів кобзарських заробітків. Для цього він виступав організатором кобзарських гастрольних концертів, в т. ч. і за межами тодішньої російської імперії).

Піклуючись про збереження кобзарської науки, Гнат Хоткевич став одним з організаторів студій традиційного виконавства на бандурі. Так, спільно з М. Лисенком, він зафундував одну з таких студій у Києві, куди 1908 року було запрошено відомого харківського кобзаря Івана Кучугуру-Кучеренка. Наприкінці 20-х років допоміг йому в організації кобзарського гуртка для незрячих дітей при Харківському обласному УТОС.

Гнат Хоткевич виявляв неабияку вимогливість до репертуару співців, дбав про його коректну відповідність і добірність, спонукав співців до традиційного виконавства епічних творів.

Значний внесок Гната Хоткевича відчувається у реставраційних роботах по відновленню традиційного світського бандурництва, яке великою мірою було реанімовано з півстолітнього забуття саме завдяки творчим зусиллям мистця. Адже традиція світського бандурницького музикування на початку XX ст. занепала настільки, що бандуру почали було вважати інструментом виключно незрячих жебраків і в інтелігентських колах сприймали переважно як рудимент старих часів, який навряд чи варто було сучасникам брати

до уваги. Поява ж на культурницькому обрії постаті молоді, повноцінно розвинутої, освіченої і різнобічно обдарованої молоді людини, яка віртуозно виконувала на сліп'яцькому інструменті найрізноманітніший репертуар, підкорила найвибагливіші слухацькі аудиторії. Отже, ще однією із багатьох заслуг Гната Хоткевича у царині музики є подолання психологічного бар'єру між інтелігенцією і бандурою, а згодом і пов'язаних з ним комплексів псевдопатрістизму і політичної заангажованості (з одного боку: „бандура - необхідний атрибут патріота“, з іншого - насадження поняття „ревкобзи“ і т. зв. „революційної перебудови кобзарства“).

Та не лише як новатор і талановитий організатор виявив про себе Гнат Хоткевич. Він був видатним музичним археологом, який на інтуїтивно-емпіричному рівні зміг об'єднати у своїй творчості традиції Глухівської капелянської школи XVIII ст. і Школи Відортів XIX-го. Поєднання високого професійного підходу, як спадку глухівських майстрів з відортівською віртуозністю, експериментом і водночас із романтикою імпровізаційного настрою сформували Хоткевича як видатного музиканта.

Гортаючи опубліковані і неопубліковані музикознавчі роботи видатного майстра, дивуєшся його фундаментальній обізнаності з тонкощами національного інструментознавства. В цій галузі з ним могли змагатися лише одиниці науковців. Значення праць Гната Хоткевича підсилюється тим, що в теорії він ніколи не відступав від практики і магією власної майстерності спонукав до досягнення вершин бандурницького мистецтва. Зокрема, він відновив для широких аматорських кіл Зіньківську Школу гри на бандурі, яку свого часу засвоїв від незрячих співців. Значно збагативши цю Школу власними знахідками, Г. Хоткевич активно її пропагував під назвою „Харківська школа, або „школа Хоткевича“ по багатьох східноукраїнських аматорських осідках (Харківська капела ім. Т. Шевченка, Харківський інструментальний ансамбль клубу „Металіст“, Полтавська капела бандуристів та інш.).

Взявшись до реставрації Глухівської капелянської традиції, Хоткевич, не маючи часу на збір зрячих аматорів, вирішив піти на ризик експерименту серед автентичних ко-

барів, традиція яких, на жаль, заперечувала подібні форми виступів. Фольк-авангардизм Хоткевича, сприйнятий на XII Археологічному з'їзді із захватом і ентузіазмом, дав колосальні наслідки, але знову ж таки не в середовищі тих, серед кого був поставлений цей експеримент. Зате, напевно, пробудивши генетичне коріння капелянської традиції, колективно-ансамблевий стиль виконавства швидко опанував масами зрячих ентузіастів і у скультивованих формах дійшов до нашого часу.

Ще на початку століття обстоюючи думку про необхідність удосконалення кобзарських інструментів, видатний бандурист водночас ставився до цієї справи надто серйозно і не радив майстрам поспішати з майструванням нового типу бандури без попереднього ґрунтовного вивчення старосвітських інструментів (*див. попередню статтю*). Досконало володіючи традиційною бандурою, Г. Хоткевич завжди із настороженням оцінював передчасні кон'юктурні витвори музичних майстрів. Напевно, саме тому, відчуваючи несприятливість та фальш нових конструкцій, він усе життя перевагу у грі віддавав традиційному інструментові.

Отже, виникає питання: чому за радянських часів Гнат Мартинович змінив своє бачення перспектив розвитку бандурництва і, власне, самого інструменту бандури? В чому причина деякого відходження визначного мистця від обраних у молодості орієнтирів? Адже всім відомо, що Хоткевич - один з ініціаторів проекту „універсалізації“ і хроматизації давніх кобзарських інструментів, активний пропагандист новітніх синтезованих форм бандурницького виконавства. Однозначно відповісти на це питання неможливо. Безперечним залишається тільки той факт, що в умовах відкритого нищення більшовицьким режимом автентичного кобзарства і глумливого профанування традиційного бандурництва іншого виходу, як формально прийняти нав'язані умови гри, для мистця не було. Хоткевич змушений був уявно підкоритися, щоб зберегти від руйнування справу, якій присвятив більшу частину свого життя. Мистець не зломився, але вимушено змінив тактику. Якщо раніше він більше покладался на друковане слово, то тепер напружено працював над практичним поширенням своєї виконавської школи у колі учнів і послідовників. Ось чому, вивчаючи публіцистику,

підручники і наукові роботи визначного майстра, написані за радянських часів, варто застерегти себе від поверхових і тенденційних висновків. Натомість, реально оцінивши умови, в яких видавалися його твори, спромогтися досягнути більш глибокий зміст, закладений між рядками.

Михайло ХАЙ*

**ГЕНЕЗА І ЕВОЛЮЦІЯ КОБЗАРСЬКОГО
ІНСТРУМЕНТАРІЮ У СВІТЛІ
ЕТНОІНСТРУМЕНТОЗНАВЧОЇ КОНЦЕПЦІЇ
ГНАТА ХОТКЕВИЧА****

Діалектична парадоксальність розвитку української інструментознавчої думки полягає в тому, що її піонери - М. Лисенко, Г. Хоткевич, К. Квітка, Ф. Колесса, М. Грінченко, не маючи на озброєнні новочасних етноорганологічних, етноорганофонічних, системно-етнофонічних, ергологічних, музично-акустичних, матеріалознавчих та інших важливих для вивчення цього предмету знань і методик, фактично створили міцне підґрунтя для їх застосування на українському матеріалі. А сучасна українська етноорганологічна наука, навіть володіючи могутнім матеріалом світових, європейських та вітчизняних досягнень у цій галузі, виявилася нездатною до відкриттів рівня М. Лисенка та Г. Хоткевича і передусім це через природне й штучно пришвидшене більшшовизмом згасання безпосередньо предмету етноорганології - традиції гри на народних інструментах (НМІ) та виконуваної на них народної інструментальної музики (НІМ).

У цьому контексті корисність і актуальність ключових питань генези і еволюції, функціонування і занепаду традиційного музичного інструментарію, а особливо коб-

* Михайло Хай, 1946 р. нар., завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнографії при Національній музичній академії України, кандидат мистецтвознавства, відомий науковець. Грає на колісній лірі, народній бандурі, скрипці та ін. інструментах. Виконавську лірницьку Школу засвоїв від лірника П. Чемерського, а також студіюючи записи Ф. Колесси, О. Нижанківського. Має учнів. Склав підручник гри на традиційній українській лірі.

** Див.: Дивосвіт Гната Хоткевича. // Матеріали науково-практичної конференції „Творча спадщина Гната Хоткевича“, присвяченої 120-річчю від дня народження Гната Хоткевича. Харків, грудень 1997 р. - Х., 1998. - С. 117-126.

зарського (як глибоко-специфічного й найбільш притаманного українцям), є очевидними.

Одним із наріжних у етномузикознавчій концепції Г. Хоткевича є постулат про автохтонність переважної більшості традиційних НМІ українців, а в їх числі й кобзарських: гусель, бандури, кобзи, торбана (1: 51; 2: 283; 3: 5; 4: 17-18; 5: 112-113; 6: 129; 7: 69) і навіть, певною мірою, ліри, неукраїнське походження якої загальновідоме (8: 38; 9: 63; 10: 2-17; 11). На противагу відомій теорії „запозичень“ цей засадничий принцип з-поміж усіх інших у Хоткевичевій концепції (1: 51-52) співзвучний порівняно об'єктивнішій і перспективнішій доктрині „паралельного виникнення й функціонування“ типологічно-споріднених явищ у культурах різних етносів ойкумени (12: 58).

Полемізуючи в цьому та інших принципових питаннях генези інструментарію зі своїми найголовнішими опонентами О. Фамінциним та М. Приваловим, великодержавницька тенденційність яких добре відома (див. 3: 5-6; 13: 14; 15: 116-122), Г. Хоткевич блискуче довів природність розгляду цієї проблеми не з великодержавницько-шовіністичних, а з науково об'єктивних позицій. Адже вже в самому порядку генеалогічно-еволюційного ряду, винесеного цими авторами до підзаголовків своїх праць (О. Фамінцин: балалайка - кобза - бандура - торбан - гітара; М. Привалов: домра - балалайка - лютя - кобза - бандура - торбан - мандоліна - гітара) бачимо і шовіністичну тенденцію, і космополітично-еклектичний підхід, і відсутність елементарної логічної аргументації. Це, проте, не завадило сучасним апологетам „шовіністичної позиції“ /вислів Є. Бортника, див. (16: 191)/ й досі культивувати цю застарілу, науково неспроможну і непродуктивну методологію (там само: 192-194, 196-197; 19: 64).

Значно критичніше до цих проблем підходить А. Банин, вважаючи, що „джерела, використані в працях Фамінцина і Привалова, не дозволяють однозначно відповісти на питання, чи є той, або інший традиційний інструмент одвічно російським, чи запозиченими“ (15: 120). Піддавши доктрину Фамінцина-Привалова про запозиченість гусель і всієї духовної культури поспіль слов'янами від Візантії нищівній критиці, він стає, по суті, на позицію концепції

Гната Хоткевича щодо „наявності у слов'ян власного інструментарію“ (там само: 121).

Що наочніше доводить об'єктивність і наукову перспективність досліджень науковців післяхоткевичівського періоду порівняння їх генеалогічно-еволюційного ряду фамінцинсько-приваловським:

1. О. Фамінцин: (домра) - балалайка - кобза - бандура - торбан - гітара.

2. М. Привалов: домра - балалайка - лютня - кобза - бандура - бандурка - торбан - манголіна.

3. Г. Хоткевич - М. Лисенко: (гуслі) - бандура - кобза - торбан - хроматична бандура.

4. А. Гуменюк-Б. Шейко: (гуслі) - кобза - бандура - торбан - хроматична бандура.

5. І. Мацієвський: гуслі - бандура - лютня - кобза - торбан.

6. Н. Назіна: бандурка - гуслі - бандура - кобза - торбан - балалайка - манголіна.

7. Г. Ткаченко-М. Будник: гусельки - гусла - бандура - кобза - торбан - реконструйовані старосвітські бандура і кобза.

Історична аргументованість і наукова перспективність аналітичного висновку Г. Хоткевича про автохтонність походження гусель, бандури і кобзи ґрунтується на методологічних засадах історичної спадкоємності давньоукраїнської билинно-гусельної й пізнішої кобзарсько-думної традицій, на що вказують, зокрема, С. Грица (21: 67-83), А. Іваницький (22: 137) та інші. Спираючись на аксіоматичність цього положення і на висліди серйозної науково-експериментаторської роботи Г.Ткаченка (5: 112), підтверджені практично майстрово-виконавськими реконструкціями М. Будника й інших його сподвижників з Київсько-Ірпінського Кобзарського Цеху, вдається науково сформулювати принцип органічної відповідальності вищезазначеної теорії і гіпотезою стадіально-хронологічного розвитку інструментарію української епічної традиції: гусель, бандури і кобзи (23:24-26). Основна ідея, що впливає з цієї принципово відмінної від досі існуючих версій походження бандури, зокрема:

- побутово-еволюціоністської: кобза перетворилась у бандуру поступово „обрісши“ приструнками;

- термінологічної: кобза і бандура - ідентичність ін-

струменти з різними назвами;

- раптової зміни одного інструмента іншим: бандура прийшла на зміну кобзі, що раптом зникла;

- напливової: українська кобза-бандура походить від румунської лютнеподібної кобзи;

- дозволити науково аргументувати вперше висловлену Г. Ткаченком й експериментально підтверджену М. Будником гіпотезу „трансформації діатонічних і пентатонічних гусель на бандуру з діатонічним строем“, інакше цитроподібних гусель на лютнеподібну бандуру (там само: 25), кобзу кваліфікувати „як український варіант східного кобза та західноєвропейської лютні, трансформованої на українському ґрунті під форму і конструкцію популярної тут бандури“ (там само: 26), а торбан як напівакадемічний („панський!) інструмент, „який у народній традиції поширення не дістав“ (там само: 27).

Думка про те, що процес еволюції інструментарію української епічної традиції мав не напливовий чи побутово-еволюціоністський (одна струна - добре, дві - краще, а 52 - найкраще!!!), а історично-стадіальний характер, є засадничою, важливою для розуміння як методологічно правильних теза про автохтонність), так і деяких хибних сторін інструментознавчої концепції Г. Хоткевича.

Визнаючи певну наукову хибність і практичну шкідливість для автентичної традиції популяризаторської діяльності Г. Хоткевича, необхідно сказати, що вони значною мірою були зумовлені популярними тоді тенденціями до „вдосконалення“ „примітивних“ форм традиційної культури і ще більш „революційної романтики“. Адже ще задовго до нього (найперші відомості про придворну капелю бандуристів із 15-ти чоловік при польському дворі відносяться до XIII ст.) польські королі і російські царі розуміли, що коли народного характерника й філософа з його медитативно-екстрасенсорною, глибоко зануреною у високодуховний індивідуалістський світ ментальності українця, приручити, задобрити недоїдками з царського столу, то з його характерницької філософії лишаться самі друзки. А коли кілька таких філософів-індивідуалів зігнати у „капелю“, то ступінь індивідуально-філософського впливу на маси знівелюється до нуля.

То як же могло статися, що вчений і патріот рівня Г. Хоткевича не передбачив цього, організовуючи 1902 року перший український оркестр із ...незрячих? Як можна було отих геніальних сліпців, кожен з яких сам був окремою „художньою одиницею“ у порівнянні з найпрофесійнішим артистом чи оркестром, а ступінь і географія культурно-просвітницького впливу якого дорівнювали кільком сучасним філармоніям, змушували свої по-різному (під свій індивідуальний голос і дух) настроєні бандури й ліри перестроювати в один „єдино-правильний“ „примарний“ тон і разом шкварити, скажімо, навіть... гопака? Не сподівався, мабуть, Гнат Мартинович, до якого потворно-шароварного „музичного колгоспу“ доведе його наміри советська паралельно-культурницька машина (*ширше про це див. 24: 26; 27*). В. Нолл, зосібна, вказує що „за радянського періоду ансамблі та ідеї Хоткевича було перетворено на інший засіб. До кінця 1920-х років різко змінився репертуар цих національних бандуристів. Зникли всі псалми та інші релігійні елементи, а також багато дум. На зміну йшли прилизані аранжування музики радянських композиторів та революційних пісень“ (24: 25). Так благородна з першого погляду ідея „фольклорно-етнографічного оркестру“, що став „предтечею сучасного оркестру українських народних інструментів“ (6: 129), в інтерпретації пролеткультівських активістів стала прямим запереченням основних ідейних і стильових рис кобзарства: замість співу глибоко духовних астроліричних народних дум і псалмів у самозаглибленій індивідуально-філософській манері з'явилися бравурні куплетно-строфічні банальні пісеньки авторського походження, виконувані в антихудожньому агітбригадному, хорово-ансамблевому стилі.

Втім, ідея „фольклорного оркестру“ з позицій сучасної музично-етнологічної думки-дітклива в самій основі: реставруванню і вторинній виконавській реконструкції підлягають лише достеменно автентичні ансамблеві форми у тому вигляді, в якому вони побутували чи побутують в автохтонному середовищі. Будь-яке штучне підлаштування під сценічно-академічні, „удосконалені“ форми сучасного етномузикознавчою наукою кваліфікуються не інакше, як дилетанський, примітивно-просвітницький авантуризм, що неминує веде до руйнування етнічного звукоідеалу певної

етнічної спільноти.

Менш однозначною була позиція Г. Хоткевича щодо підтримання іншої фатально згубної для справи збереження автентичності кобзарського інструментарію ідеї, а саме: підтримка „вдосконалення“ бандури й перетворення її на універсальний інструмент шляхом хроматизації“ (26: 38). Незважаючи на величезну спокусу „вдосконалення“, Г. Хоткевич розумів природність і самодостатність (термін М. Товкайла - див. там само) діатонічної народної бандури з радіальним розташуванням струн для відтворення стилістично адекватного їй традиційного репертуару. Однак всупереч здоровому глузду й стихійним протестам бандуристів-автентиків (зокрема, Т. Пархоменка) ініціатори перетворення бандури з „примітивного“ на універсальний і „сучасний інструмент“ довели справу майже до повного самозаперечення і абсурду. Так, найостанніший його дериват - бандура конструкції Р. Гриньківа за усіма органологічними й етноорганологічними ознаками (форма, конструкція, стрій, спосіб гри, тембр, репертуар, манера виконання, інтерпретація) більше схожа на якийсь квазібандурний синхρο-фазотрон, аніж на свій традиційний прототип. Показовим з цього погляду є згадуваний вище приклад із трансформацією цитроподібних гусель у лютнеподібну бандуру: зміна лише форми і конструкції при незмінності решти ознак класифікаційного ряду неодмінно призвела до зміни назви інструмента. А тут змінено геть усі класифікаційні характеристики, назва ж чомусь залишилася незмінною, стародавньою...

Фальсифікаторам і „вдосконалювачам“ традиційного інструментарію варто пам'ятати елементарно логічну істину: кожне явище, що об'єктивно існує в природі, є явищем самодостатнім, природньо „розумним“ і досконалим (3: 5). Усі ж новації доти носять еволюційно природній характер, аж поки їх накопичення в процесі розвитку не перейде арифметично-числову або ж логічно виправдану (скажімо, стильово адекватну певній традиції) межу і еволюційні зміни не стануть „революційними“. Тоді даний вид перестає існувати, і настає епоха іншого. Бандура теж перестала існувати вже тоді, коли їй уперше поставили паралельно струни і перестроїли на чужорідний хроматизований стрій.

А зміни конструкції, форми, традиційного репертуару і виконавського стилю перетворили її на супермодерного монстра, який народним смичковим басом називали „баседлою“. Ця теза є основоположною і найбільш прийнятною для методики наукової вторинної реконструкції кобзарських інструментів і манери виконання на них.

Спроби ж застосування для благородної мети „відродження“ кобзарства методологічно неправильної методики і практики копіювання „досконаліших“ сценічно-академічних колективних форм тому й завершилися повним виродженням суто кобзарського індивідуально-характерницького й моралізаторського стилю, що агітбригадна манера співаю людей з квазібандурами не лише виявилися цілком невідповідною для відтворення традиційного кобзарського мелоса, але й стала його головним могильником. Таким чином, щироукраїнські вусаті дядьки у шароварах, що вишколювалися на сцені під один ранжир і одностайно та „злагоджено“ виконували дозволений („літований“ у відділах агітації і пропаганди) репертуар, зробили для справи нищення кобзарства як явища української традиційної культури більше, ніж репресивна сталінсько-гітлерівська машина. Свідомо чи не свідомо - значення не має наслідок ще жакхливіший! Бо знищене чужинцями можна відродити, а фальсифіковане своїм?

Заоксанські капелі й бандуристи-одинаки, незважаючи на значно шанобливіше ставлення до традиції та інструментарію, на відсутність советського репертуару теж, на жаль, ішли тим самим ненауковим, орієнтованим на „досконалий“ інструментарій та „оперовий“ і хоровий спів шляхом.

Ще багато можна було б наводити прикладів і застосування науково обґрунтованих (і не дуже) методів сценічного „відродження“, наукової реставрації та вторинної реконструкції кобзарства. Але тут, гадаю, слід зупинитись і спробувати підсумувати сказане, вказавши на найістотніше, виокремити найконструктивніше, що має методологічне значення в концепції Г. Хоткевича. Це - дуже складно вже через діалектично непростий механізм трансформаційних процесів, що природньо відбуваються в середині самої традиції, і ще вдесятеро складніше внаслідок штучної її „ко-

рекції“ насильницькими пролеткультівськими методами.

Нема нічого дивного в тім, що у такому складному торнілі ідейної боротьби, яка доходила аж до фізичного знищення, шляхетні ідеї „розвитку“, „відродження“, „вдосконалення“ нерідко набирали потворних, ідейно і художньо діаметральних форм. Подібне відбувалось і в Росії, де синдром „боротьби з буржуазним націоналізмом“ начебто не мав сенсу (див. матеріали дискусії за круглим столом „Міжнародної інструментознавчої конференції „Благодатовские чтения“, Спб., 1993, особистий архів автора, п.л. № 147). Абсолютну рацію мав І. Мацієвський, який під час однієї з дискусій визначив „збережену“ досьогодні традицію гри новгородських гусельників як „балалайкову“ (див. там само). Адже срібнозвучне, вільне і розкуте звучання бандури у виконавській конструкції З. Штокалка (ОАА, п.л. № 164) та реконструйованих криловидних гусель О. Кабанова (спосіб гри - гусельний), народної бандури Т. Компаніченка (спосіб гри - бандурний, харківський) набагато ближче до давньоукраїнських гусель, ніж „заглушений“ ніби „засурдинений“, здешевлений балалайкоподібним „бряцанням“ звук сучасних новгородських гусель, що їх представляють як релікт „автентичної“ гусярської традиції.

Зберігши назву, форму і конструкцію, але змінивши спосіб гри, репертуар і (що найголовніше!) спосіб інтонаційного мислення, сучасні новгородські „гусяри“, як і їх українські побратими - сценічні самодіяльні й професійні „бандуристи“, фактично цілком втратили органічний зв'язок з достеменною епічною гусярсько-бандурницькою традицією і стали на шлях остаточного її переродження на сучасну балалайкову, квазікобзарську, нездатну до глибокого наспівнообразного звучання. Такий примітивізований, поверховий підхід до проблеми є штучним і хибним. Шлях природної трансформації билинно-гусельної традиції в думно-бандурницьку на київсько-руських теренах видається не так зовнішнім (назва, форма, конструкція), як внутрішнім, образно-стильовим (стрій, спосіб гри, репертуар, його композиція, стиль і манера виконання, інтонаційно-стильовий модус мислення середовища тощо). Це цілком відповідало духовій й ментальності українського етносу. Як і в політичній, церковно-духовній, так і в побутовій сфері українцям дуже

часто приходилося під тиском обставин, змінюючи зовнішню форму, зберігати високоморальний дух і зміст своїх традицій. Тоді як на Північній Русі, навпаки, - усі запозичені (передусім у тих же українців) цивілізованіші європейські духовні форми (християнська релігія, «академічна» музика і спів, письмо, книгодрукування) в дотичності до суворого «северного», по азійськи жорсткого менталітету досягали наслідку цілком зворотнього: украдене у Кніни «канонічне» православ'я, підлаштована під імперське мислення штучна т.зв. церковно-слав'янська мова, співзвучні їм стильово-неоковирні музика і співи, а в традиційній сфері - брутально-вульгарний кітчеподібний частушечний стиль, що цілком витіснив високодуховний, билинний.

З цього випливає, що класифікаційно-критеріальному ряді: форма - конструкція - стрій - спосіб гри - репертуар - манера виконання - інтерпретація, дві перші з класифікаційних ознак, що відрізняють одну традиційно-інструментальну практику від іншої, не мають визначального значення. Всі решта (внутрішні), незважаючи на свою нібито «похідну від зовнішніх ознак природу», власне, і вирішують найскладніші проблемні питання еволюції і трансформації стилю, а значить, і функціонування та спрямування традиції поспіль.

Ортодоксальна наука та ортодоксальна церква у Московщині й СРСР прямували хибним псевдоканонічним шляхом, спрямованим у бік формально-дифінитивного «блиску». Реалії ж українського духовного життя при всіх перепетях формальної пристосованості змушували традиційну художню практику зберігати найголовніше - дух і (хоч, певна річ, осучаснений і трансформований) стиль давньоукраїнської епічної співогри.

В цьому контексті етномузикознавча концепція Г. Хоткевича спрямована не на запозиченість, а на автохтонність походження майже усіх традиційних НМІ українців, навіть при певних помилках і недотягненнях виявляється глибоко аргументованою й такою, що ґрунтується на реальних засадах українського національного характеру (етнічність звукоідеалу). Її логічність і наукова аргументованість підтверджуються науковою та виконавсько-експериментальною практикою і самим життям.

ДЖЕРЕЛА

- Яремко В. Гнат Хоткевич і формування методу дослідження кобзарства. // Українське кобзарство в музичному світі: Традиції і сучасність. - К.: 1997. - С. 51-52.
- Вертков К. К. вопросу об украинской кобзе. // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. - М.: 1973. - С. 275-284.
- Штокалко З. Кобзарський підручник. - Едмонтон-Київ. - 1992.
- Ємець В. Кобза і кобзарі. - Берлін: 1923.
- Ткаченко Георгій. Основи гри на бандурі. // Родовід. - 1995. - № 11. - С. 112-114.
- Супрун Н. Музично-організаторська діяльність Гната Хоткевича у Харкові. // Музична Харківщина. - Харків, 1992. - С. 124-138.
- Водяний Б. До витоків народної інструментальної музики Західного поділля. // Львів: 1993. - С. 67 - 73.
- Хай М. Лірницька традиція як феномен української духовності. // Родовід. - 1993. - № 6. - С. 35-43.
- Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. - К.: 1969.
- Привалов Н. Лира. Русский народный музыкальный инструмент. СПб.: 1905.
- Brocke M. Die Drehleir. - Dusseldorf, 1973, т.1-2.
- Хай М. Релікти традиційної гри на цимбалах на Наддніпрянщині. // Родовід. - 1995. - № 11. - С. 57-67.
- Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. - Харків, 1930.
- Хай М. Традиційні НМІ українців в аспекті сучасного художнього процесу. - К.: 1997. - Рукопис (в друці).
- Банин А.А. Очерк истории русск. инструмент. музыкальной культуры бесписьменной традиции. // Музыкальная фольклористика. - Вып. 3. - М.: 1986. - С. 105-176.
- Бортник Є. О. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному. // Музична Харківщина. - Харків. - 1990. - С. 191 - 206.
- Фаминдин А. Домра и родственные ей музыкальные инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара). - СПб.: 1891.
- Привалов Н. Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа. Очерк их происхождения, появления на Руси и существования (домра, балалайка, лютия, кобза, бандура, бандурка, торбан, мандолина, гитара). Известия Спб. Общества музыкальных собраний. - 1904-1905. - Вып. 4.
- Кошелев В. Скоморохи: инструментоведческий аспект. // Вопросы инструментоведения. - СПб.: 1993. - С. 64-66.
- Хай М. Кобзарсько-лірницька традиція. Маловивчені аспекти дослідження. // Українське кобзарство в музичному світі: Традиції і сучасність. - К.: 1997. - С. 42-44.
- Грица С. Й. Мелос української народної епіки. - К.: 1967.
- Іваницький А. українська народна музична творчість. - К.: 1990.
- Хай М. Гуслі, бандура і кобза як інструменти різних фаз еволюції української епічної традиції. // Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток. - К.: 1994. - С. 24-26.
- Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні. // Родовід. - 1993. - № 3. - С. 16-26.
- Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. - Х.: 1930.
- Товкайло М. Слово на захист народної (старосвітської) бандури // Українське кобзарство в музичному світі: Традиції і сучасність. - К.: 1997. - С. 38-40.
- Хай М. Кобзарська дума чи шлягер під бандуру? // Березіль. - 1991. - №7. - С. 163-166.

**СЛОВО НА ЗАХИСТ НАРОДНОЇ (СТАРОВІТСЬКОЇ)
БАНДУРИ****

Ні для кого сьогодні не є секретом, що кобзарське мистецтво, як особливий жанр музичної творчості українців, переживає глибоку кризу. Причини такого стану кобзарства відомі, й про них неодноразово говорилося: це імперська політика царського і більшовицьких режимів, спрямована на тотальне нищення української культури і в першу чергу кобзарства. Однак існують і інші причини суб'єктивного характеру, головною з яких є втрата традиційного кобзарського інструментарію (бандури, кобзи, а також ліри) й заміна їх на різні деривати - хроматичні бандури, пристосовані до потреби оркестрів, - так звані ладкові хроматичні кобзи та хроматичні колісні ліри¹.

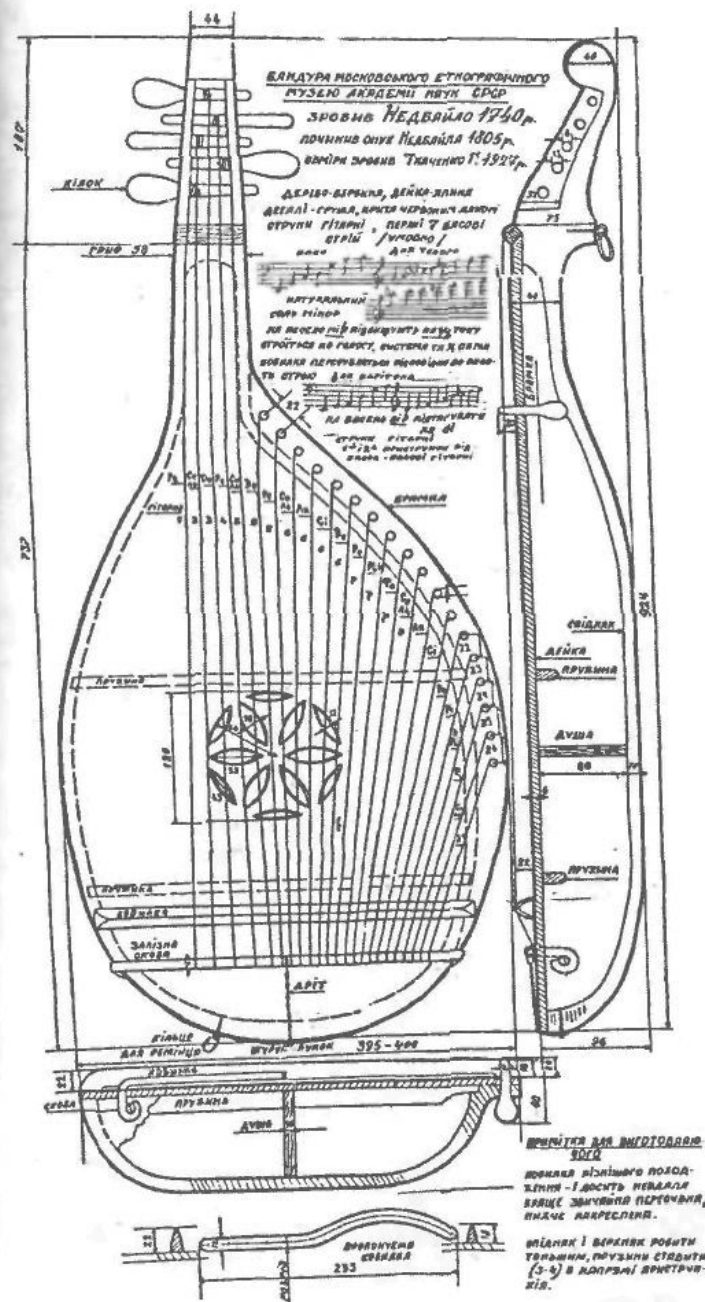
Найдавнішою бандурою, що дійшла до нашого часу, є бандура Недбайла, датована 1740 р. З цією бандурою, що зберігалася до війни у Музеї етнографії народів СРСР, ознайомився у 1927 р. бандурист, архітектор і художник Георгій Ткаченко. Згідно з фотографією і зробленим ним власноручно кресленням та описом це – старосвітська бандура з 23 струнами (5 басків, 2 підбаски та 16 приструнків).

Отже, перед нами цілком сформований інструмент, що вже на той час повністю відповідав своєму призначенню акомпануючого інструмента під час виконання традиційного кобзарського репертуару. Сформувався й зовнішній вигляд бандури: асиметрія, радіальне розташування струн та найбільш прийнятні розміри її частин, що робило інструмент зручним у використанні.

У такому вигляді бандура, як інструмент, що най-

Микола Товкайло, 1949 р.н. науковий співробітник музею Архітектури і побуту Переяслав-Хмельницького історико-культурного заповідника, кандидат наук. На старосвітський бандури почав вчитися 1978 року у Георгія Ткаченка. Досконало володіє традиційним репертуаром. Майстер кобзарських інструментів. Кобзарську науку та основи виготовлення кобзарських інструментів викладає у створених ним для юнацтва кобзарських студій.

**** Тези до науково-практичної конференції „Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність. К. - 1997. - С. 38-39.**



«Недбайлівська» бандура. Креслення Г. Ткаченка.

більш відповідав своєму призначенню, проіснував протягом наступних понад 200 років, до початку XX ст. Слід відзначити, що загальна кількість струн та 13-18 приструнків², причому число струн 17 (4 баски, 2 підбаски та 11 приструнків) означає той мінімум, що необхідний бандурі для виконання на ній кобзарських речитативів. Число струн 23 досяглося додаванням до необхідного мінімуму одного-двох басків та п'яти приструнків, які служили для прикрашання мелодій. При цьому, незважаючи на варіації в кількості струн та музичних строїв, що використовувалися окремими виконавцями, бандура (кобза і ліра також) зберігала свою головну видову ознаку - діатонічний стрій і спосіб застосування її як акомпануючого інструмента. Цьому сприяла самоорганізація кобзарів і лірників у професійні спілки - цехові організації, які неухильно стежили за збереженням кобзарських традицій. З іншого боку, було розуміння самодостатності бандури тодішньою інтелектуальною елітою.

Ситуація кардинально змінилася на початку XX ст., коли в силу різних обставин кобзарські братства занепадали, а на потребу дня музичною чи навколомузичною інтелігенцією було внесено ідею „удосконалення“ бандури і перетворення її на універсальний інструмент шляхом хроматизації. Такі маніпуляції з бандурою викликали заперечення в кобзарському середовищі. Масмо свідчення про те, як негативно ставився до спроби О. Корнієвського запровадити на бандурі півтони один із професійних бандуристів Т. Пархоменко. Однак думка професійних кобзарів на той час уже нічого не важила. До планів тогочасної, уже радянської влади, що монополізувала й право на розвиток музичної творчості, входив не розвиток традиційного кобзарства, а навпаки, його знищення. Підтримка владою ідей пошуку нових інструментів і форм музикування (створення своєрідних музичних колгоспів у вигляді капел та ансамблів бандуристів, абсолютно контрольованих) одночасно супроводжувалася фізичним і моральним терором проти представників кобзарства традиційного напрямку. При цьому суспільству нав'язувалася думка про народну бандуру як примітивний інструмент, що не має перспективи. Традиційні кобзарі-бандуристи мусили або загинути, або

пристати на нові правила гри, що також іще не гарантувало фізичного виживання.

Період „удосконалення“ бандури тривав протягом тридцятьох років і завершився створенням так званої кийвської бандури - повністю хроматизованого інструмента³. Практично був створений новий інструмент, що перейняв назву бандури і від народної бандури відрізнявся іншим шукорядом, зрослою кількістю струн і їхнім паралельним розташуванням на двох рівнях. Значно зросли розміри і вага інструмента. У негативний бік змінилося його звучання. Зміни в конструкції бандури й закріплення лівої руки на басах, а правої на приструнках значно обмежило технічні й художньо-виражальні можливості цього інструмента, зробили неможливим використання традиційних способів гри. Нарешті, було втрачено одну з визначальних властивостей народного інструмента взагалі - простоту і зручність в освоєнні та використанні.

„Удосконалена“ таким чином хроматична бандура справді стала тим інструментом, на якому можна було зіграти все (мова не про якість), окрім хіба дум, кантів, псалмів та інших традиційних творів, заради яких була колись створена бандура й заради яких вона існувала протягом сторіч. Будучи перекладеними на хроматичну бандуру з її обмеженими можливостями й іншим характером звучання, ці твори втрачали національний колорит. Усе це, а також великі труднощі в освоєнні цього громіздкого й неоковирного інструмента відштовхували від себе потенційних учнів.

Отже, протягом 20-50 років відбулося витіснення народної бандури і заміна її новим інструментом, що стало можливим лише за умов остаточного занепаду традиційних форм організації кобзарів. У цих умовах трансформація бандури від акомпануючого інструмента в руках професійних спілців до оркестрового інструмента стала розглядатися як визначне досягнення у розвитку кобзарського мистецтва. І мало кого хвилювала та обставина, що в Україні, незважаючи на цілу систему підготовки бандуристів, майже не стало бандуристів і кобзарів у первісному значенні цього слова, поодинокі голоси самих бандуристів на захист традиційного кобзарства і традиційних інструментів

тонули в хорі переможних реляцій бандурних адміністраторів про нібито неймовірно широкий розвиток кобзарства на сучасному етапі.

Одним із палких і послідовних захисників народної бандури і традиційного кобзарства був *Георгій Ткаченко* (1898 - 1993). Ще замолоду, живучи в Харкові, він познайомився з бандуристами, які приходили до міста з навколишніх сіл та містечок. Якийсь час він навчався у Петрі Древиченка, відомого тоді бандуриста, представника так званої харківсько-зіньківської школи. Протягом усього життя Г. Ткаченко працював над узагальненням досвіду бандуристів-кобзарів, кобзарських шкіл та майстрів виготовлення бандур. Через його руки пройшло чимало бандур відомих і невідомих майстрів, зокрема бандури Федорова, Овчинникова і Шевченка. Отримавши справжню кобзарську науку і знаючи досконально історію кобзарства, він негативно ставився до заміни діатонічної бандури хроматичною, активно виступав на захист традиційних кобзарських інструментів, відстоюючи їхнє право на існування. Приїхавши після війни з Москви до Києва, він як бандурист брав участь у концертах, виступав із лекціями про кобзарство перед студентами київських вузів. За цей час він підготував декількох учнів, одним із яких був автор цих рядків, та написав посібничок „*Основи гри на народній бандурі*“⁴. Із метою уніфікації народної бандури Г. Ткаченко розробив креслення, за яким у 1960 - 70-х роках виготовляли народні бандури майстри Нагнибіда та В. Сніжний, а пізніше цю роботу продовжували його учні - М. Будник, С. Радько, М. Товкайло та інші.

Наша позиція полягає в тому, що відродження кобзарського мистецтва неможливе без відродження традиційних кобзарських інструментів, серед яких чільне місце належить бандурі. Для цього необхідно створити всі можливості для повноцінного функціонування цих інструментів, поставивши їх у рівні умови з бандурою хроматичною. Народна бандура, яка найбільше відповідає своєму призначенню акомпануючого інструмента при виконанні дум, кантів, псалмів та інших традиційних творів, є інструментом *самодостатнім*. Її вдосконалення повинно йти шляхом підвищення акустичних можливостей, а не заміни будь-

яким іншим інструментом, як би він не називався. Адже саме шляхом збереження автентичності народного музичного інструментарію, а не його заміни, йдуть багато народів, що намагаються зберегти самобутність своїх культур.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іванов П. Г. Оркестр народних інструментів. - К.: 1981. - С. 74 - 85.
2. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. - К.: 1969. - С. 61 - 62.
3. Інший варіант хроматизації був запропонований у вигляді „харківської“ /термін Г. Хоткевича/ бандури.
4. Ткаченко Г. К. Основи гри на народній бандурі. - Бандура. - 1988. - № 23-24. - С. 3 - 7.

Зіновій ШТОКАЛКО

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ*

(Текст подано в оригіналі)

1. Ми вже підкреслювали, що бандура - не універсальний інструмент, ніколи ним не був і ніколи ним не хотів бути. Намагання зробити бандуру універсальним інструментом виникають із нещасного непорозуміння та наявної відсутності найосновніших відомостей про його традицію.

2. Намагання „універсалізувати“ бандуру, будуючи бандурні моделі-чудовища з сотками струн, химерними видами, що роблять їх чудовими експонатами сюрреалістичної скульптурної виставки - або всякими клявіатурами та непроходимою хроматизаційною арматурою, для якої потрібно електронного комп'ютера - усі ці намагання зводяться до фальшивого підходу до бандури як інструмента та кобзарського мистецтва взагалі.

3. „Найбільша біда бандури - брак хроматизму“ (М. Домонтович) - це явище далеке від усякого трагізму. Навпаки, це природне явище, що впливало зі специфіки інструмента, неповторності та оригінальності кобзарського мистецтва. Це не значить, що ми мусимо засуджувати деякі спроби хроматизації бандури. Іще Хоткевич казав: „*Треба*

* Розділ до „Кобзарського підручника“, Едмонтон - Київ.: в-во Канадського інституту Українських Студій, 1992 р. - С. 10-11.

шукати хроматизму так, щоб не втратити основних властивостей інструмента". Саме намагання обфортєпіянення бандури, чи пак перебандурення фортепіяна, належить до сфери чистого курйозу.

4. Також затрата ладів на грифі - це не крок назад, а дальший розвиток по лінії специфіки. Твердити, що це примітивізація - подібне до окреслювання, що відсутність хвоста в людини ставить її в еволюційному розвитку нижче мавпи.

Те, що лади виявилися зайві і тільки зустрічаються знову в пізнішому дериваті бандури - барочному чи рококовому торбані, що нічого музично нового не вніс, з народною культурою мало в'язався і поєднується радше із занепадом кобзарства - говорить про себе і не переконує нас про необхідність грифової хроматики.

5. Виконання творів Моцарта, Бетговена, Дебюссі, Лисенка чи навіть Гершвіна на бандурі не має нічого спільного з культивуванням кобзарства.

Твори великих композиторів повинні бути виконувані в такій площині й такими засобами, для яких вони були створені. Кобзарське мистецтво ніколи їм конкурувати не буде.

Навпаки, кожний студент кобзарства повинен бути знайомим з усіма напрямками світової музики та володіти щонайменше одним універсальним інструментом.

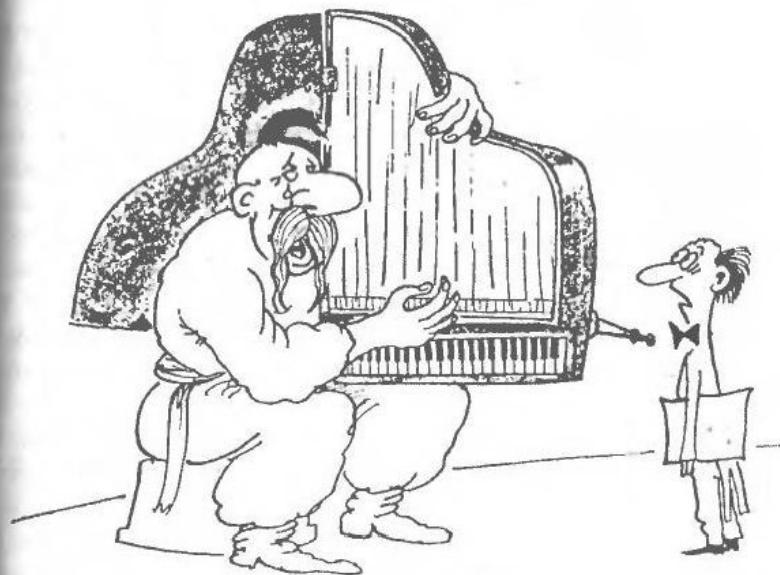
6. Для фанатиків культпропаганди бандури між чужинцями радимо включити в програму таких експортних концертів точку, де „Патетична соната“ буде виконуватись на бандурі, причому бандурист (обов'язково в семиаршинних шароварах, із семип'ядними вусами та, наді все, з оселедцем) буде чвалати головою сторчка на коні, стріляти із самопала та арканом показувати всякі штуки.

Треба також заповісти, що це - „гра на одному з найтрудніших інструментів світу“. Також треба зазначити, що це не звичайний цирковий номер, а просто вияв національної радості, про що навіть згадує літопис. Такий номер, напевно, матиме успіх і може цілковито прихилити для української справи симпатії цілого Техасу.

7. Питання, чи на бандурі можна виконувати твори відомих композиторів, треба підтвердити. Бо ж на бандурі

можна виконувати Бетговена, напевно, з не меншим успіхом, як Паганіні на пилці, Шопена на скляних стаканах із подою, а Енріке Гренадос просто клацанням зубами, що часами можна зустріти на естрадних концертах і там має великий успіх серед усякої публіки.

8. Коли ж деякі любителі бандури все таки не будуть повністю пересвідчені про правильність усіх повищих тверджень, рекомендуємо їм поспробувати переконати якогось-небудь майстра гри на стариннім японським котб або древньоіндійському сароді чи хоч би навіть індійській лютні тамбура, завести „повну хроматику“ на їхніх інструментах і заохотити їх до виконання творів Леонарда Бернстайна на їхніх концертах.



Мал. Анатолія Васильєва. «Рапсод», № 1, 1994 р.

До історії тексту самонавчителя гри на народній бандурі
Георгія Ткаченка та провідного мотиву його написання
в обставинах 1968-1972-х рр.

(Збережено авторський стиль подання матеріалу)

Підручник для маленького початківця на перших підходах до оволодіння цим основним кобзарським, кошицьким та загальнонародним традиційним музичним інструментом (генеза якого до гусель стає очевидною з самого тільки простого їх порівняння), був писаним, як посилюючий відгук постійнотворячого на площинах цільності образка тої живописної України художника Ткаченка до кола ділових шістдесятників. Замислений же він був як першопоміч можливим першим учням державних музичних шкіл у справі оволодіння цим єдиним справжнім, достовірно перейнятим від предків і збереженим інструментом.

До опублікованого у Вашому виданні підручника з навчання гри на народній бандурі авторства мого вчителя Георгія Кириловича Ткаченка, я почуваюсь зобов'язаним сказати кілька супровідних слів. Слава Богові, що ми з моїми друзями та старшими колегами мали можливість безпосереднього учнівства, бо з писаних самому собі опорних полюсів входження в образ та при їх виставленні і відрегулюванні, скажу, що вони не можуть бути не тільки достовірними, але й правомірними та законними. Спроба самому виконати думу завжди носитиме характер самоуцтва, лишатиметься спробою реконструювання. Як і в усьому, що вміщує поняття Звичаю та Традиції в бандуристській справі, все головне та важливе передається безпосередньо.

Підручник із навчання гри на бандурі був спробою Георгія Кириловича просто тільки засвітити саму тему про право бандуристської традиції на життя. Подання інформації у вигляді підручника через утвердження тоді громадські організації достатньо вдалось. Загаломікованих

* Микола БУДНИК, 1953 р.н. Пан-отець і Цехмайстер Київського Кобзарського Цеху Виконавської Школи народної бандури переймав у Георгія Ткаченка, починаючи з 1978 року. Автентичні інструменти, виготовлені Миколою Будником, відомі у всьому світі. Має численних учнів і послідовників.

та ділових шістдесятників раптом став поінформованим про клопоти активіста Товариства охорони пам'яток історії та культури, уже сімдесятилітнього тоді живописця зі запровадженням тоді у виробництво на державному підприємстві народної бандури. Члени Музично-хорового товариства, адміністрація в сприятливому кліматі поконцертного спілкування визначилися душевно-зворушеними від вражень недавнього виконання уривку думи. Справді, багато людей через сердечні переживання або самого несприятливого дзюрчання і переливів у супроводі, визнали корисність такого музичного інструменту в шкільному навчанні дітей - тільки, крім, наприклад, імені Бога, крім Славословія, крім... і т. д. Наслідками дискусії тих залів і саме підручник і дещо видозмінене креслення самої народної бандури, підготовленої до подачі у серійне виробництво на Чернігівську музичну фабрику.

Нині через двадцять чотири роки після краху цих позначених намірів Георгія Кириловича, ми маємо живе продовження традиції, бо вчасно було показано справжній сердечний зміст переживань, допущених, як декор, як ілюстрування в університетській аудиторії зразків фольку. Підручник же є для нас пам'яткою про Вчителя. Разом із дещо підправленим кресленням бандури, виписками строїв інших типів кобзарських музичних інструментів, триматиметься в полі Кобзарської Катедри.

„Чуєш мене?“... - „...чую“. „Ну, так слухай!“ - оце частина діалогу - „значить слух має. Це уже добре. Бачите, що значить погодитися зайти до кошар капелі тридцятих?... Занести бандуру в міліцейський реєстр району, сільраду? Лише найкоштовніша відкритість суспільства втримає можливість для Вас перспективу учнівства та опанувань“.

Ще дорогий нам, учням Георгія Кириловича, підручник своєю прив'язаністю з переживаннями періоду становлення розуміння складників і взаємопов'язаності чинників у цілість образу. Признаюсь, що я був тільки кілька раз спробував скористатися порадами про механічний тренаж пальців для пересвідчення їхньої дії на мене. Спробуйте і Ви, можливість така вже є. Хіба от тільки бандури не вистачає, але ж то можна й змайструвати і вигравати уже й на настроєному інструменті, сховавшись десь на гору

чи в яр. Згодом, однак, можна буде пересвідчитися, в чім саме могла існувати для Вас чистота дії тих красивих терцій-квінт. Оце так складник?!.

Хочеться кращого звуку - кращого інструменту? Мені до цього часу також!

Хоча за шістнадцять років майстрування чимало в злагодив? Бачите усю трагедію занепаду кобзарської традиції через спокушення слабших, підміни для не настільки широко розуміючих речі, щоб стриматися від наслідування поданої в кілька етапів аж через кимось титулованого авторитету ініціативи, але годі.

Ідея про надрукування підручника на завершення підбірки архівних матеріалів про трагедію кобзарського розпаду 20-30-х, при офіційному антуражі розмноження, навіть при тому відточеному куражі над тими, хто прийняв був роль шароварної „шестьори“ в залах офіційного представлення честі процвітання, а насправді, закінченої ганьби впокорення, здається, знаходить виправдання в доцільності, бо відносить його автора до числа усіх постраждалих. Однак за цим посібничком світлої пам'яті Георгія Кириловича чекаємо на повніші. Хто шукає свого місця в кобзарському рухові за повноцінне мистецьке життя, той уже справді може відчувати всю глибину і зміст сліз цієї пустелі могил, де таки чи ж і відгукнеться провідник до твоєї реалізації через, наприклад (бо то головне його природне покликання), епічне виконавство.

Зверніть, будь ласка, увагу на цитування Георгієм Кириловичем наших класиків на мене, то колись діяло аж до самої основи. Це ж відграновані формули, вивірені тією самою вивіркою, що і в нашому епічному спадкові. Самого лише цього аспекту задосить для опублікування цієї речі поруч жахаючих матеріалів, що чітко свідчать про всю бридоту уярмлення (тихесенько пом'яни при цьому, учениче, праведну кончину від знесилля майже усієї сили традиції аж до паркана 30-х). Красивий, шляхетний же вихід з останнього є саме у посередництві спадкової можливості грати для душі, але не смітити мистецтвом, де падає. Сам же й Господь сказав про бісер.

Ірпінь, січень 1996-го р. Б.

ОСНОВИ ГРИ НА НАРОДНІЙ БАНДУРІ

(автентичний запис)

...біда в тім, що в усіх тих „капель“ є одна органічна хиба: бандуристи тих капель грають, тримаючи ліву руку тільки на басках. Це робить гру на бандурі примітивною, ні про які штрихи, що на них так багата бандура, ні про які відтінки звуку, навіть про дальший розвиток техніки тут уже бути мови не може. Тому, оскільки явище колективізації бандуристів відрадне, остільки ж зведення прекрасного інструменту на ступінь примітиву є явище негативне, і з ним треба боротися“.

(Г.Хоткевич. Підручник гри на бандурі. Харків.: 1930. - С. 3)

Гнат Хоткевич, сам чудовий бандурист, співець і композитор, усе життя боровся за утворення стабільного українського національного інструменту. Але доля бандури склалася не зовсім щасливо. Справа ця потрапила до рук аматорських, багато з котрих не чували, та, може, й не бачили професіональних інструментів кращих наших кобзарів, бо ті інструменти, що залишилися де-не-де по музеях, не являють собою дійсно кращих. Навіть збірка Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР не має ні єдиного такого, а те, що там є - мало нагадує їх.

За всіх часів завжди були дійсні музиканти-співці, а поруч з ними - безліч аматорів та дилетантів, що навіть і у пісні відбилось:

Взяв би я бандуру,
та й заграв, що знав.
Люди скажуть: здуру
бандуристом став.

Добре було б, коли б вони тільки щось грали, але кожен із них ще й до того починав і мудрувати над самою бандурою, то утворюючи якісь фантастичні форми, то додаючи до неї безліч струн, то влаштовуючи непотрібний їй хроматизм. І чого не зроблено за останній час із цим інструментом! Урешті-решт, зовсім позабули про наш щирий, створений у віках нашим народом свій інструмент, а зробили зовсім уже інший, котрий тільки назвою нагадує про

українську бандуру. Навіть сам характер співу під бандуру змінився і вже не схожий на класичний. Запанував новий естрадний стиль, а сучасному слухачеві здається, ніби він слухає дійсно бандуриста.

Чим же відрізняється стиль сучасного бандуриста від класичного? Про це ми якраз і спробуємо поговорити. На самперед декілька слів про походження бандури.

Багато версій про це існує, дехто твердить про запозичення її від інших народів, дехто вважає, що народилася вона від середньовічної лютні через додавання до неї приструнків. А на нашу думку, створена бандура народом у себе вдома і без лютні, бо ми з древніх часів мали вже багато струнний інструмент до співу - гуслі. І якщо до них було додано 2-3 баски та замість колін стали притуляти інструмент до грудей (подібний спосіб гри на гуслях) - то вже і мала звичайна бандура.

І дійсно, на старосвітських бандурах басків було не більше *трьох-чотирьох*, а у пізніших, більш удосконалених - *п'ять-шість*. Той же інструмент, що нагадує лютню, зовсім іншого характеру. На ньому мелодія добувається укороченням перших двох струн, як у Вересая (*див. малюнок Ригельмана*), і назва „кобза“ до нього, мабуть, і відносилась. Отже, в часи перебування Ригельмана на Україні було два щипкових інструменту до співу: бандура і кобза. Можливо, існували ще й гуслі, бо багато пізніше П. О. Куліш згадував, що довелося йому бачити співця-гусляра.

М. В. Лисенко, описуючи інструмент Вересая як найхарактерніший і типовий, згадує ще й про бандуру Рубця, що мала 4 баски та 13 приструнків. Проте між ними мало спільного, бо за своєю природою вони були зовсім різні. Коли вересайський інструмент за походженням можна віднести до лютні, то рубцевий - до гусель. На малюнках Ригельмана та „листка Тімма“ се категорично і можна побачити. Якщо козак тримає свою кобзу точнісінько як Вересай, - то вона має стільки ж струн і приструнків, як у Вересая. На другому малюнку ми бачимо співця-бандуриста з усіма характерними рисами як самого інструменту, так і його тримання саме тим способом, що пізніше став називатися зінківським або харківським.

Природа кожного виду музичного інструменту вима-

гає тільки одного і єдиного способу гри, найкращого, найвигіднішого. Бандурист, зображений на „листку Тімма“, чого вже й мав. Усі кращі бандуристи, свідчення про яких до нас дійшло, і тримали іменно так бандуру: Гнат Гончаренко, Федір Холодний, Степан Пасюга, Петро Древченко, Гнат Хоткевич і багато інших.

Так званий „чернігівський“ спосіб, нам здається, народився від зрячих аматорів, котрі, освоївши колись таким чином бандуру, передали його і до незрячих, хоча для останніх він був і не дуже зручним. Цей спосіб, даючи можливість зрячому аматорові дивитися під час гри на струни і запанував, очевидно, завдяки своїй на перший погляд полегшеності. Від цього хибного способу і почалося сучасне „удосконалення“ самої бандури. Про його хибність добре висловився Гнат Хоткевич, а до того можна додати, що „удосконалені“ інструменти виявилися важкими, незграбними, дуже дорогими, з чудернацькою зовнішністю. Чого там тільки на їх нема! Квіти, пейзажі, візерунки, портрети! Отак нові інструменти стали вже зовсім мало нагадувати нашу класичну бандуру.

Удосконалення не пішло на користь і самому її звуку: інший він уже став через металеві кілочки та різні перемикачі і підставочки. Хоча звук став і сильніший, - довше гуде, але се якраз і не властиве для нашої бандури, такої ліричної, такої здатної до швидких пасажів та мелізмів завдяки своїм дерев'яним кілочкам. У нових же бандур замість кристальних пасажів утворюється якийсь хаос, бо довге звучання кожного окремого звука зливає їх в одне, та й сама гра набуває вже зовсім іншого, хвацького, естрадного характеру.

Тепер про хроматизм, яким так пишаються наші удосконалювачі. Вивівши півтони до верхнього краю деки, тим уже остаточно відірвали від приструнків і ліву руку, закріпивши її назавжди тільки на басах. Се зразу збіднило інструмент, і до того ж саму гру на йому сильно ускладнило. Ще один недолік: всі струни довелося поробити паралельними, і грати вже не передпліччям, як на класичних бандурах, де струни йдуть радіально, а усім плечем, немовби щось пиляючи. А як додати, що великий палець повинен тепер і приструнки брати, то грубість техніки

з'явилася сама собою.

Варто докладніше сказати про стрій народної бандури. Постійного строю вона не мала, а строїлася по голосу самого співця. Якщо голос низький - то і весь стрій бандури знижувався. Для різного голосу кобилку переміщують вище чи нижче, відповідно підтягуючи струни, а на ноті писці залишається тим же, пальцівка також не змінюється.

Ввідний тон не вживається. Для веселих пісень і танців досить підвищити *сі-бемоль* (6-й приструнок) на півтону, залишивши всі інші так, як вони і є. Це дуже зручно. Перестроювання можна зробити навіть під час гри. Мелодії дум укладаються в *горійський* звукоряд, від *соль* до *соль* *натурального* мінору.

Усі струни повинні бути туго натягнуті так, щоби для перестроювання можна було підтягти або відпустити тільки на півтону.

Натуральний мінор (наприклад, *ре мінор*) придатний для всіх мінорних (жалібних дум), історичних пісень, кантат, псалмів і багатьох жартівливих пісень і танців (наприклад, „Метелиця“), а для веселих пісень і танців досить підтягти *сі-бемоль* на півтону (зробити *сі*). До інших перестроювань рідко коли доводиться вдаватися. Це дуже зручно, бо пальцівка залишається та сама, а голос використовується присмно і ненапружено (натурально). Для самонавчання потрібен буде і хоч якийсь досвід із музичної грамоти.

Бандуру можна строїти по роялю або іншому музичному інструменту. За його браком - по знайомих піснях. Наприклад, для натурального мінору основного підходять звуки з пісні „За світ встали козаченьки“, що супроводжують слова ГЕЙ-СВО-О-О-І-ЯС-НІ-ОЧІ, згори починаючи. Настроївши першу октаву, другу октаву та баси строють уже по ній, підбираючи струну за струною в октаву, а для підбасків та басів - в октаву, кварту та квінту до основного тону.

Щоб струни не рвалися, їх треба підтягувати поступово, і до потрібної співцеві висоти підходити не зразу, а тільки за кілька разів дійти до потрібної найкращої висоти, щоби найвища нота, котру співець бере ще досить чисто, приходилась аж на четвертий приструнок. Для се-

реднього голосу, наприклад, баритону, це буде *соль* у натуральному *ре-мініорі*, для тенору може бути *ля* або *сі* і т. п.

Бажано, аби випробування голосу зробив фахівець, щоб уникнути помилки та псування голосу. Попервах краще строїти бандуру та співати під неї трохи нижче від своєї голосової можливості, а до повної висоти та сили підходити поступово.

Бандура ставиться на ліве коліно вертикально і притуляється якраз до серця так, щоб напрям звуку бандури та голосу був один і той же. Підтримується інструмент від нахилу ремінцем, протягнутим через спину та плече.

На народній бандурі грають обома руками як на приструнках, так і на басах. Це і є так звана „Зіньківська наука“, котра являє собою єдиний спосіб гри на справжній бандурі. Найкращі бандуристи минулого - Гнат Гончаренко, Петро Древиченко, Іван Кучеренко, Степан Пасюга та багато інших грали цим способом.

Ліва рука кладеться зверху на обичайку і грає тільки двома пальцями: вказівним і підмізинним. Великий палець, лежить на обичайці і совається по ній, підтримуючи бандуру під час гри. Пальцями лівої руки грають на приструнках, так і на басах. У перекинутому вигляді її ніколи не застосовують.

Пальцями правої руки, вказівним та середнім, грають як на приструнках, так і на басах, а великий палець правіці грає тільки на басах та підбасках, бо він і сильніший за всіх, і до того дуже для цього здатний. Інші пальці до „Зіньківської науки“ не потребуються, отож слід звикати грати тільки цими п'ятьма, бо лише вони дають добрий сильний звук і зручність гри.

Щоб звук був сильним і характерним для бандури, на пальцях мають бути невеликі нігті (2-3 мм, бо довші скоріше псуються). За нігтями треба пильно стежити, своєчасно підпилювати та доглядати.

Навчившись строїти бандуру, поступово можна підходити і до вправ, програючи їх щодня. Перше-наперше грають гами з басами то вгору, то вниз указівним пальцем правої руки, після того другим (середнім), а потім поперемінно, все прискорюючи ритм. Навчившись грати гами

вказівним та середніми пальцями правої руки, починаючи грати вказівним лівої так, як грали і правою. Далі грають кожну ноту двічі то до себе пучкою та нігтем, то від себе тільки нігтем.

Засвоївши добре гами, грають терції (тобто через одну на третю) знову спочатку двома пальцями (вказівним та середнім) правої руки то вгору, то вниз по всім приструнках і басах, а після того вказівним та підмізинним лівої руки, поступово прискорюючи ритм. Терції також відбивають то пучками і нігтями „до себе“, то тільки нігтями „від себе“, „на відбій“. Навчившись добре грати терції „просто“, грають їх „уперебій“, тобто, вдаривши вказівним раз, ударяють терцію середнім і так ідуть поступово від низу до верху і навпаки.

Водночас із гамами і терціями починають підбирати якісь простесенькі українські мелодії вказівним пальцем правиці. Це потрібно і для настроювання самої бандури. Дивитися на струни слід якомога менше, по можливості уникаючи цього взагалі. Після терцій йдуть октави, тобто пробуємо зразу брати великим та вказівним пальцем правої руки одразу 1-й та 8-й приструнки, поступово йдучи догори, а дійшовши до 15-го приструнку-повертасмося таким же чином до низу 1-го та 8-го приструнків. Октави можна грати і разом із гамами або після них.

Се буде перша частина більш-менш легких вправ. Далі підуть трудніші. Повторюючи вправи, треба одночасно їх і проспівувати, де вистачатиме голосу, то називаючи ноти, а то на голосні літери „а“ і „о“. Се дасть можливість визначити і діапазон свого голосу, і встановити, на який тон припадає найвища нота, що її може взяти співець і на таку саме ноту підстроїти четвертий приструнок. То буде на нотописці „соль“ першої октави, а вже від цієї ноти настроїти і всі струни, але се треба робити не одразу, а поступово за кілька разів, одночасно пересуваючи відповідно і кобилку, щоб струни були добре натягнуті, бо тоді тільки вони й даватимуть чистий гучний звук.

Засвоївши добре вправи з поодинокими нотами і на- вчившись підбирати ними прості мелодії, переходять до акордів, перше простих, неповних на 2-3 ноти з одним баском, а далі повних на всі п'ять нот, беручи бас великим

пальцем правої руки, а приструнки пальцями як лівої, так одночасно й правої.

Акорди програються то голосно, то тихо, добиваючись чистих ясних звуків. Кожен акорд треба програвати, то одразу беручи всі його струни, то одна за одною. (Хто хоч трохи грає на гітарі, тому ясніше, як се робиться).

На акорди народна бандура досить багата. Основні акорди мають свою назву, подані в загальній теорії музики.

Пальцівка згодом запам'ятається сама по собі, бо на народній бандурі вона досить проста.

До акордів треба пильно прислухатися, щоб добре уявляти, які з них веселі, які сумні, до якої тональності вони відносяться. На поданих вправах це все позначено. Вправляючись в акордах, пробуйте брати їх і не дивлячись на струни.

Коли вже акорди будуть доволі ясно і чисто бриніти, можна під їх починати і спів тих пісень, що раніше підбиралися по одиноких струнах. Це насамперед пісні з простим ясним ритмом (музичні терміни описані в кожному підручнику до будь-якого інструменту і взагалі вся теорія музики тут не подається), наприклад, „Думи мої, думи мої“ на слова Т. Г. Шевченка, або „Взяв би я бандуру“ та інші.

Акомпанують співу акорди так, як і на гітарі, відбиваючи ритм ногою чітко на наголосах.

Навчившись акомпанувати акордами по ритмічних наголосах, починають вставляти, де можна, і невеличкі музичні фразки мелодії тієї пісні, що співають (у першій і другій октаві) і по закінченні періоду пісні додають „пригри“ (здебільшого повторюють останню музичну фразу), а перед початком співу мелодію на бандурі.

Так, звичайно, ведеться супровід до співу пісень, а дедалі треба його ускладнювати, добираючи багатішої різноманітної гармонізації. Хто під гітару хоч трохи співає, тому все це зрозуміле само по собі.

Навчаючись співати під бандуру, не треба забувати також вправ і програвати їх по можливості щоденно, до того ще й самому їх ускладнювати.

В.Г.КУШПЕТ

САМОВЧИТЕЛЬ ГРИ на старосвітських музичних інструментах



Кобза О.Вересая;
Бандура Г.Ткаченка,
Торбан Ф.Відорта



Київ-1997

Володимир КУШПЕТ*

САМОВЧИТЕЛЬ ГРИ НА СТАРОСВІТСЬКИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ:

КОБЗА О. ВЕРЕСАЯ, БАНДУРА Г. ТКАЧЕНКА, ТОРБАН Ф. ВІДОРТА.

Київ, 1997

Перший підручник з практичного музикування на традиційних кобзарських інструментах. Завдяки поєднанню фахових вимог з доступністю викладення студійного матеріалу для широкого загалу підручник можна вважати базовим у справі відродження старосвітської традиції. Подаємо короткі уривки з його першої частини (К.Ч).

Про те, що бандура і кобза різні музичні інструменти багато написано в науковій та дослідницькій літературі. Більшість знавців кобзарської справи зійшлося на думці, що кобза є тип лютнеподібного інструменту з розташованими поздовж грифу струнами.

Бажаючи відродити той зниклий інструмент, але не маючи документів, що підтверджують певний стрій та кількість струн кобзи, дехто з майстрів музичних інструментів почав пристосовувати свої новонароджені „кобзи“ в одному випадку до строю та способу гри домри, в іншому – гітари.

Отак і з'явилися дивні музичні „мутанти“, які насправді ніякого відношення до славної кобзи не мають.

Вважаю за необхідне звернути увагу всіх шанувальників кобзарської справи на музичний інструмент, описаний Миколою Віталійовичем Лисенком у працях:

„Характеристика особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая“, „Народні музичні інструменти на Україні“ та „Думи и песни, исполняемые Вересаем и записанные г.г. Чубинским и Русовым“.

Практичний аналіз цього музичного інструменту автором самовчителя дає підстави стверджувати, що ми маємо зразок саме української кобзи з усіма, притаманними їй, самостійними компонентами: конструкцією, строем та способом гри. Найкраще це спостерігати на порівнянні кобзи О. Вересая з народними діатонічними бандурами.

* **Володимир КУШПЕТ**. 1948 р.н. викладач Стрітівської Вищої педагогічної школи кобзарського мистецтва, відомий виконавець, дослідник кобзарства. Володіє грою на „Вересайський“ кобзі, „Ткаченківський“ бандурі, „торбані Відортів“. Засвоювати виконавську Школу почав бл. 1987 року, навчаючись у Г. Ткаченка, М. Будника та інш., а також студіюючи праці українських музикознавців і дослідників. Мав учнів.

Конструктивні відмінності

Кобза О. Вересая - симетричний інструмент, який має дванадцять струн. Шість - поздовж грифу та шість приструнків.

Народні діатонічні бандури були симетричні та асиметричні (бандура Недбайла 1740 року, див. рис. на стор.), але такої малої кількості струн жодна з них не мала. Найбільш популярною конструкцією були бандури на чотири, п'ять басів, тобто струни поздовж грифу, та шістнадцять приструнків.

Приструнки притаманні саме бандурі. На давніх кобзах їх практично не було, а коли знаходилися, як на кобзі Вересая, то в незначній кількості і несли побічну функцію, що видно з аналізу виконуваного О. Вересаєм репертуару.

„І не зразу приструнки завоювали собі право громадянства, ще не так давно, років 50 тому, зустрічалися кобзи без приструнків, на це я маю надзвичайно цінні вказівки художника Мартиновича, відомого знавця бандурної справи та етнографа. Він знав бандуристів з Поділля, у яких кобза була манюсінька, а ручка дуже довга.“ (Г.Хоткевич. Музичні інструменти українського народу. - Харків: ДВУ. - С.112).

„У добре відомого Мартиновичу кобзаря Тараса Зінченка приструнків не було, а були навіть лади на ручці - „тільки не так густо, як на гітарі“ - каже Мартинович. У кобзаря Артема Курочки кобза була „дуже маненька, ма-нюсенька і приструнків було мало“. А взагалі за часів Мартиновича кобза без приструнків називалась „запорозька кобза“. (Там само. С. 113).

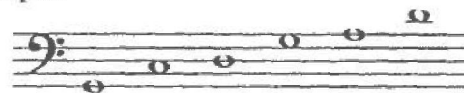
Поруч з кобзами (лютнеподібними) існували бандури, інструменти більші за розміром та кількістю струн, саме приструнків. Остап Вересай говорив: „У Лохвиці єсть кобзар, лучший од мене - Іван Крюковський. У його кобза на багато струн; у його кобза не така як у мене.“ (ІМФЕ, Ф. 11-3, од. зб. 562, арк.1).

Відмінності строїв

Стрій кобзи О. Вересая

В описаній М. В. Лисенком кобзі було дванадцять струн. Шість з них були розташовані поздовж грифу і

мали такий стрій:

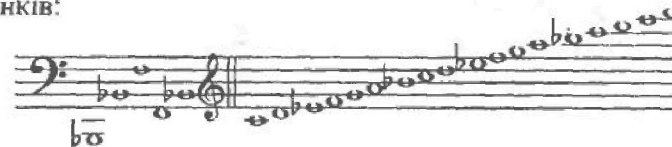


Шість приструнків, розташованих на корпусі інструменту, настроювались в такий спосіб:

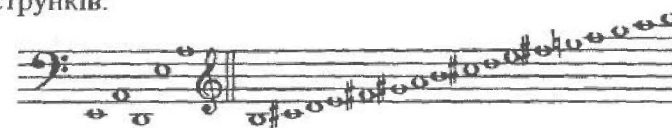


Стрій народних діатонічних бандур

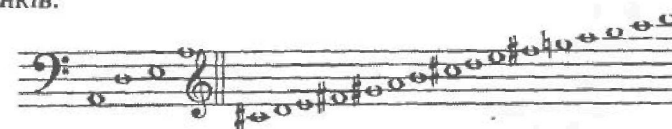
Бандура М. Кравченка мала п'ять басів та вісімнадцять приструнків:



Бандура А. Гемби також мала п'ять басів та вісімнадцять приструнків:



Бандура П. Братиці мала чотири баси і шістнадцять приструнків:



Бандура Недбайла мала чотири баси і шістнадцять приструнків. Особливо хочеться зупинитись на старосвітській бандурі зінківської школи, бандурі Г. Ткаченка. Григорій Кирилович на початку ХХ століття вчився грати у кобзарів Харківщини і зберіг спосіб гри та традиційний кобзарський репертуар.

Бандура Г. Ткаченка має чотири баси і сімнадцять приструнків:



Способи гри та їх відмінності

На кобзі О. Вересай грав сидячи. Під час співу інструмент знаходився у скісному положенні, як при грі на гітарі, а коли виконувались п'єси танцювального характеру - вертикально.

Лівою рукою виконавець охоплює гриф, притискаючи великі (на грифі) чи щипаючи малі струни. На другий палець правої руки одягався наперсток - широке кільце, що натягується нижче першого суглоба пальця. В це кільце вставлялась дерев'яна паличка з лози, якою кобзар зачіпляв під час гри струни, що утворювало сильніший звук.

Грає права рука як на басах, так і приструнках. Супровід до пісні кобзар веде на двох струнах, притискаючи їх до грифу. Під час виконання дум кобзар акомпанує співу, тримаючи постійно квартоквінтову педаль (ре-ля, ре-соль).

Як показав аналіз творів, майже всі ноти беруться на грифі кобзи. Інколи використовувалась перша чи друга струна приструнків (соль, ля) і тільки один музичний твір „Дудочка“ можливо повністю зіграти на приструнках не притискаючи жодної струни на грифі, тобто по-бандурному.

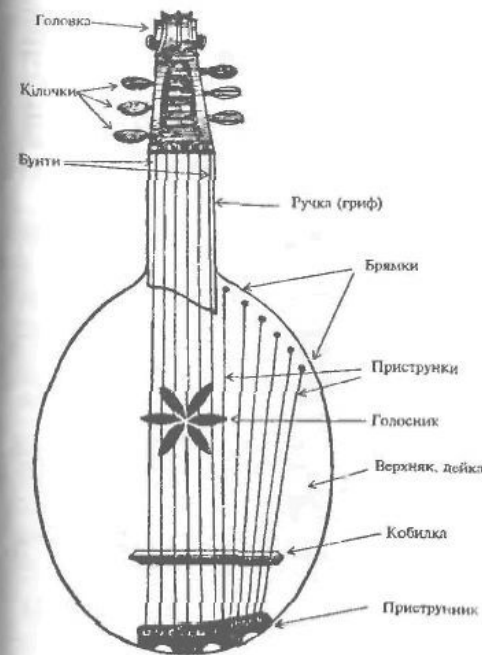
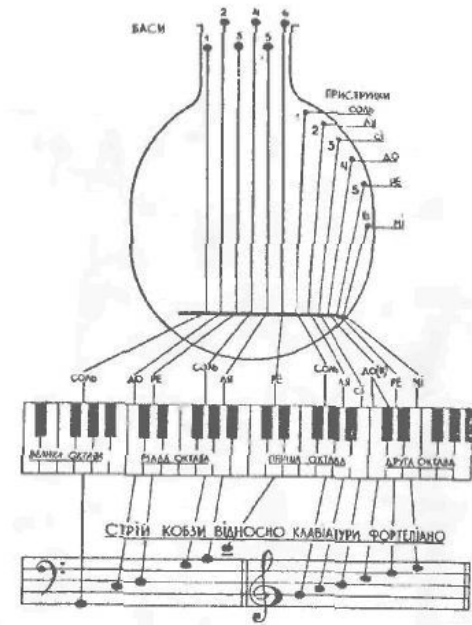
На народних бандурах грали двома способами: чернігівським (київським) та харківським з його різновидами: полтавським та зінківським.

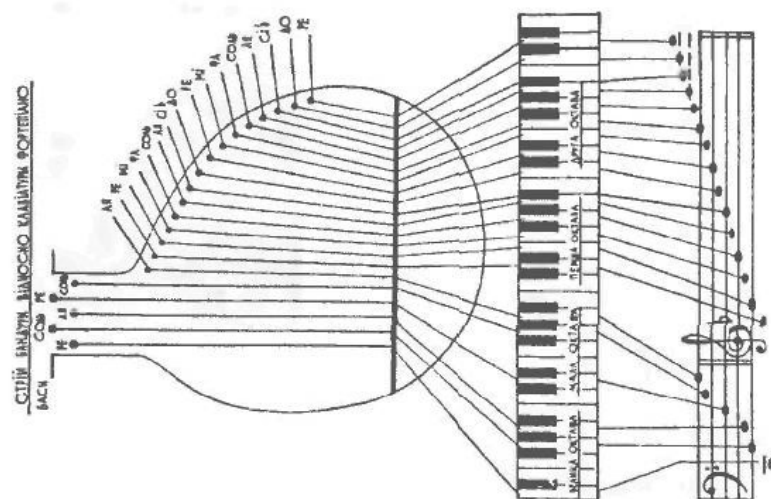
Відомий бандурист та пропагандист зінківської школи гри Г. Ткаченко у своїй невеличкій праці „Основи гри на народній бандурі“ зазначає: „Бандура становиться на праве коліно і притуляється до серця так, щоб напрям звуку бандури і голосу був один і той же. На народній бандурі грали обома руками як на приструнках, так і на басах. Це і є так звана „Зінківська наука“, котра являє собою єдино вірний спосіб гри.

Ліва рука кладеться на обичайку і грає двома пальцями (2-4). Великий палець лежить на обичайці та рухається по ній, підтримуючи бандуру під час гри. Пальцями правої руки (2-3) грають як на приструнках, так і на басах і підбасах“. Такий спосіб гри характерний як для супроводу пісні, так і думи. Основа системи гри на зінківській бандурі лежить в акордовій структурі. Основних акордів, які використовуються під час гри - сім, вісім. Основний лад народної бандури є натуральний мінор, чи, як говорили кобзарі - „жалібний“.

Щоб перестроїти бандуру на „весело“ необхідно під-

Кобза





Традиційна бандура

тягувати шосту ступінь натурального *ре-мінору* (сі бемоль) на півтона вище.

Таким чином, узагальнюючи все попереднє, можна зробити дуже важливі висновки: **кобза Остапа Вересая** відрізняється від народних бандур за такими компонентами:

а) конструкцією (інструмент менший за розміром, симетричний, з невеликою кількістю приструнків);

б) **строєм** (має свій власний стрій, зручний для гри на грифі);

в) способом гри (відмінний од усіх способів гри на бандурах).

Це свідчить, що музичний інструмент, описаний М. В. Лисенком, є не що інше, як один із зразків української лютнеподібної кобзи.

Чому ж більше ста років ніхто не звертав уваги на цей музичний інструмент? На те існує дуже багато як об'єктивних, так і суб'єктивних причин. Народні співці-музиканти ніколи не об'єднувались у цехові товариства за ознаками інструментарію. У „сліпечьких“ об'єднаннях перебували „старці“, які взагалі не грали на будь-чому („псальмо-співці“). Усіх об'єднувала „зовсім інша система цінностей, заснована на зневажанні земними благами і самоприсвяті духовному існуванню“. Тому „просяца братія“ більше уваги приділяла репертуару, аніж музичним інструментам та їх класифікації.

На початковій стадії дослідництва кобзарства більшість фольклористів взагалі цікавилися виключно літературними текстами епічних творів. Ось чому перший нотний запис думи зроблено тільки у 1872-1873 роках М. В. Лисенком. Але його, власне, цікавила безпосередньо побудова самої української пісні, а не аналіз та порівняння різних зразків кобзарського інструментарію.

Наступні покоління дослідників заходились під авторитетним впливом попередніх науковців і сприймали кобзу Вересая лише як бандуру (присутність 6-ти приструнків), вважаючи її „недосконалим“, „примітивним“ зразком навіть для того часу. Загальною помилкою у вирішенні та вивченні цього питання є суто теоретичний підхід до нього. Старосвітські музичні інструменти вимагають

обов'язкового практичного дослідження. Тоді стають зрозумілими деякі їхні „таємниці“, щодо строю та гри, приходить розуміння музичної естетики певної категорії виконавців у певному часі.

Кобза - не тільки пам'ятник музичної культури, а ще й інструмент, котрий повинен зайняти своє належне місце серед музичного інструментарію українського народу та й зазвучати у руках сучасних виконавців.

ДОКУМЕНТИ

РІШЕННЯ

Оглядової ради Першого Всеукраїнського огляду автентичного виконавства на традиційних кобзарських інструментах від 14 грудня 1997 року

Оглядова рада у складі:

Борис Міхєєв - проректор Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського, професор, завідувач кафедри народних інструментів, засл. діяч мистецтв України - голова Оглядової ради і члени Оглядової ради:

Галина Хоткевич, викладач музики, Гренобль, Франція.

Анатолій Гайденок, професор кафедри Харківського інституту мистецтв, композитор, засл. діяч мистецтв України, Харків.

Євген Бортник, професор, завідувач кафедри народних інструментів Харківського інституту культури, заслужений працівник культури України.

Богдан Яремко, в.о. професора, завідувач кафедри фольклору Рівненського інституту культури.

Лариса Новикова, доцент Харківського інституту мистецтв, чл. Спілки композиторів України

Віктор Бойко, заст. голови Харківського відділення Українського Фонду культури, поет.

Лариса Донник, композитор, чл. Спілки композиторів України, Харків.

Любов Мандзюк, ст. викладач Харківського інституту мистецтв.

Анатолій Перерва, заст. директора Харківського Літературного музею, поет.

Віра Осадча, ст. викладач Харківського інституту культури.

Петро Черемський, голова Асоціації захисту історичного середовища, віце-президент державно-громадського благодійного фонду імені Гната Хоткевича, Харків -

констатує наступне:

Огляд автентичного кобзарського виконавства влаштовано в Україні вперше після сумнозвісного кобзарського з'їзду, що проводився на початку тридцятих років у Харкові і був репресований. Це подія, що матиме відчутні наслідки для збереження цінкової української традиції, зокрема, для запровадження на кафед-

рах народних інструментів Інституту мистецтв та Інституту культури окремого напрямку: вивчення автентичних народних інструментів та оволодіння грою на них. Саме для цього було зроблено повний фондовий звуко- та відеозапис виступів учасників огляду.

На огляді було представлено різні виконавські школи і продемонстровано різний художньо-мистецький рівень виконавців. Переважну більшість учасників огляду становить молодь, і це є підставою для впевненості у перспективі відродження традиційного кобзарства в Україні. Найбільш майстерними визнано виступи

Володимира Кушпета, Михайла Хая, Миколи Товкайла, Миколи Будника, Тараса Силенка, Тараса Компаніченка, Олеса Смика, Костя Черемського і Київського ансамблю давньої музики під керівництвом Костянтина Чечені.

Оглядова рада вирішила:

- враховуючи ентузіазм і прагнення учасників огляду до оволодіння традиційними кобзарськими інструментами і з метою заохочення до цього інших, відзначити учасників огляду, а також представників Харківського інституту мистецтв, які активно сприяли проведенню огляду, пам'ятними подарунками;

- визнати за доцільне проводити подібні огляди періодично, принаймні раз на два роки, залучаючи до участі в них якомога більшу кількість народних виконавців;

- рекомендувати дитячим, середнім та вищим музичним навчальним закладам активно впроваджувати у навчальний процес автентичне виконавство на традиційних кобзарських інструментах;

- рекомендувати створити у Харкові спеціальну музичну майстерню для виготовлення традиційних народних інструментів.

- звернутися до міськвиконкому і обласної держадміністрації з клопотаннями:

- 1) про сприяння ініціаторам створення такої майстерні при державно-громадському фонді національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича і про надання для цього відповідного приміщення;

- 2) про фінансову підтримку придбання українських народних інструментів для державних музичних навчальних закладів.

- 3) про фінансову підтримку другого етапу Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича, що відбудеться в Харкові у квітні 1998 року;

- звернутися до Харківської обласної державної телерадіокомпанії з клопотанням про створення окремого відеофільму, а також спеціальних теле- і радіопередач, присвячених відродженню традиційного кобзарського виконавства.

Голова Оглядової ради і Оргкомітету огляду

Б. О. Міхєєв

Заст. голови Оргкомітету огляду,
заст. начальника управління культури
Харківської облдержадміністрації

В.Ф.Хильченко

Відповідальний секретар Оргкомітету огляду,
головний спеціаліст управління культури
Харківської облдержадміністрації

М.М.Лісничий

**ПРОТОКОЛ ЗАСІДАННЯ У СПРАВІ СКЛИКАННЯ
КОБЗАРСЬКОГО З'ЇЗДУ ВІД 12. 12. 1927 РОКУ**

(ДІА у Львові, Ф. 688, оп. 1, зб. 268, С. 1-3)

На засіданні брали участь т.т. Д. М. Ревуцький, Д. Л. Усенко,
М. П. Полотай, І. Я. Копан та П. П. Вишницький.

СЛУХАЛИ: 1. Про склад Кобзарського З'їзду

УХВАЛИЛИ: 1. На З'їзді беруть участь з правилом рішучого
голосу:

- а) представники Г.П.О;
- б) всі кобзарі на терені Союзу як поодинокі, так і об'єднані
в капели, гуртки, які матимуть од місцевих політосвітніх
органів або філій муз. т-ва ім. Леонтовича посвідку про ко-
рисну працю в кобзарській галузі мистецтва;
- в) запрошені видатні знавці кобзарства та представники на-
уки і музики, що зв'язані з кобзарською справою;
- г) кустарі-майстри кобз.

СЛУХАЛИ: 2. Про кошти на проведення З'їзду.

УХВАЛИЛИ: Зважаючи на те, що подорож до Харкова на З'їзд й
прожиття там протягом приблизно 4-х днів самих тільки
кобзарів, яких може прибути на З'їзд щось із 200 осіб,
коштуватиме, рахуючи на кожного пересічно 25 крб., не
менш як 5000 крб., та що на технічний апарат у справі
скликання З'їзду й на готування різних матеріалів до
З'їзду потрібно буде не менше як 1000 крб., вдатися до
НКО з проханням, щоб на проведення З'їзду було дано
Комісії 6000 крб.

СЛУХАЛИ: 3. Місце скликання З'їзду.

УХВАЛИЛИ: Скликати З'їзд у Харкові.

СЛУХАЛИ: 4. Термін скликання З'їзду.

УХВАЛИЛИ: Щоб з'їзд відбувся у квітні під час перерви між
2 та 3 семестрами навчального року, бо це дасть змогу
взяти участь у З'їзді кобзарям-учителям.

СЛУХАЛИ: 5. Про порядок денний З'їзду.

УХВАЛИЛИ: Намітити такий порядок:

- 1. Доповідь представників влади на тему: Політосвітня
робота на Україні і роля в ній кобзарського мистецтва.
- 2. Доповідь з місць.
- 3. Доповідь на теми:

- Кобзарство за часів передреволюційних
- Сучасний стан кобзарського мистецтва на Україні:
- а) революція як чинник відновлення кобзарської справи;
- б) неорганізовані спроби окремих гуртків і одиноких
кобзарів підійти до робітничо-селянських мас з кобзарським
мистецтвом (якість гуртків, відсутність плану, контролю
літератури і т. інш.;
- в) значіння організованої кобзарської роботи як чинника
виховничого процесу.
- 1. Вимоги, що їх висуває життя.
- 2. Участь у роботі висококваліфікованих муз. діячів.
- 3. Сприяння Центральної влади та Окрполітпросвітніх
органів кобзарській справі.
- Шляхи дальнішого розвитку кобзарської справи:
- а) техніка будування капелі;
- б) вироблення єдиного типу кобзи;
- в) технічне поліпшення інструменту;
- г) напрям кобзарського репертуару;
- д) література й поширення її;
- е) виробнича майстерня;
- ж) утворення студії або класу при Музтехнікумах;
- з) проблема створення кобзарської оркестри.

4. Поточні справи.

СЛУХАЛИ: Про запрошення доповідачів.

УХВАЛИЛИ: Запросити виступити з доповідями:

- На першу тему - Злобенцева - Домонтовича;
- На другу тему - Полотая, Копана, Юрмаса;
- На третю тему - Грінченка М., Ревуцького Д., Хоткевича Г.,
Радзівського М. та Любімова.

СЛУХАЛИ: Термін подачі конспектів доповідей.

УХВАЛИЛИ: Вважати за термін 1.1.1928-го року.

СЛУХАЛИ: 5. Технічні заходи до скликання З'їзду.

УХВАЛИЛИ: Доручити т. Усенкові скласти відозву й подати на
ухвалу Комісії.

Голова Комісії :	підпис	(Д. Ревуцький)
Секретар:	підпис	(П. Вишницький)

АНКЕТА ДО СКЛИКАННЯ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КОБЗАРСЬКОГО З'ЇЗДУ

(Центральний державний архів вищих органів влади,
Ф. 5, оп. 2, № 2720, С. 57)

1. Округа, район, село, містечко, хутір.
2. Прізвище, ім'я, по-батькові.
3. Вік.
4. Соціальний стан.
5. Освіта загальна.
6. Освіта музична.
7. З якої праці живете?
8. Чи не належите до кобзарського гуртка?
9. Від кого навчилися грати? (П., І., по-батьк., м-це проживання)
10. Якщо кобзар вмер, то коли?
11. Його репертуар.
12. Які кобзарі проживають у Вашій окрузі, які пісні вони грають?
13. Чи є в окрузі кобзарське об'єднання? (Гуртки, капели, їх адреси).
14. Ваш репертуар (прикласти список).
15. Ви виступаєте прилюдно (чи тільки вдома, чи подорожуєте)?
16. Яким голосом співаєте?
17. На яких музичних інструментах, крім кобзи, граєте?
18. Які книжки читали про кобзарів та про кобзарську справу?
(Зазначте назви книжок та їх авторів)
19. Які пісні людям подобаються, як:
- стародавні;
- історичні кобзарські;
- сучасні революційні.
20. Як, на вашу думку, можна підняти кобзарську справу?
21. Ваші побажання щодо З'їзду.



СЛУЖБА
БЕЗПЕКИ
УКРАЇНИ
Управління
по Луганській області

СЛУЖБА
БЕЗОПАСНОСТІ
УКРАЇНИ
Управління
по Луганській області

23.01.95р. № 10/3-2/894
город Луганск

Директору Харківського
територіального музею
Шуміліній І.В.

№ 2/1 від 3.01.95 р.

Повідомляємо, що архівних матеріалів про репресії
в 20-х - 30-х роках на території області кобзарів, лір-
ників, бандуристів, копії постановок НКВС відносно цих на-

УПРАВЛІННЯ
СЛУЖБИ БЕЗПЕКИ УКРАЇНИ
по Чернівецькій області
16.02.95р.
м. Чернівці

310022, г.Харьков,
ул.Фрунзе, 6
Харьковский литературный музей
Директору

Уважаемые сотрудники музея!

Мы внимательно рассмотрели Ваше письмо и материалы, кото-
рые находились в нем. Сообщаем, что в архиве Управления Службы

СЛУЖБА БЕЗОПАСНОСТИ
УПРАВЛЕНИЯ ПО КИРОВОГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ

316250, м. Кировоград, Ленина, 19

телефон: (052-3) 22-54-35

17.01.95р.

Директору Харківського
літературного музею
Шуміліній І.В.

Повідомляємо, що документів і матеріалів на тему, яка ціка-
вить Вас, у нашому управлінні не виявлено.

Разом з тим, оскільки справи на реабілітованих людей в управ-
ління СБУ раніше було передано до обласного держархіву, надісланий
Вами список кобзарів, лірників та бандуристів надіслано туди в
проханні відповідної перевірки і відповіді по суті на адресу Хар-
ківського літературного музею.

Начальник Управління *А.Самойленко* А.П. Самойленко

Фрагменти листування Харківського літературного музею
з управліннями СБУ та обласними архівами. Фонди ХЛМ.

24.01.95
24.01.95

Директору Харківського літературного музею
Шуміліній І.В.
310002 м. Харків, вул. Фрунзе, 6

На Ваш запит, адресований УСБУ по Кіровоградській області,
Держархів Кіровоградської області повідомляю, що даних про можливі репресії щодо кобзарів, лірників та бендуристів, вказаних у Вашому листі, на збереженні в архіві немає.

Заступник директора

Н. Ліхач

УКРАЇНА
ДЕРЖАВНИЙ АРХІВ
ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

314011, м. Полтава, вул. Пушкіна, 10/24.
Телефон: 7 23 21

22.02.95
На № 12 від 16.02.95

Копія:

Управління СБУ по Полтавській області
м. Полтава, вул. Мотельна, 3.
Харківський літературний музей
м. Харків, вул. Фрунзе, 6

Надсилаємо запит Харківського літературного музею для можливості виконання, в зв'язку з тим, що кримінальні справи на незаконно репресованих до держархіву не надходили.

Додаток: на 10 аркушах.

Директор

Зав. відділом

К.І. Кукоба

З.П. Яненко

Харківський літературний музей

На №12 від 16.02.95.

22.03.95

Державний архів Сумської області повідомляю, що кримінальні справи на незаконно репресованих у 20-30-х роках осіб до архіву не надходили.

Передача від СБУ по Сумській області кримінальних справ до держархіву ориєнтовано планується на травень-червень 1995 року. Тільки після здійснення прийому передачі в'яляється можливість виконати Ваш запит.

Директор архіву

Вик. Кобелева Т.В.
тел. 22-51-55.

М.Я. Заїка

Фрагменти листування Харківського літературного музею з управліннями СБУ та обласними архівами. Фонди ХЛМ.



ГОЛОВНЕ АРХІВНЕ УПРАВЛІННЯ
при Головному Міністрі України
ЦЕНТРАЛЬНИЙ ДЕРЖАВНИЙ
АРХІВ
ГРОМАДСЬКИХ ОБСЬЯЖІВ УКРАЇНИ

Київ, м. Київ, вул. Курганів, 6. Тел. 286-66-18

На № 12

ГОЛОВНЕ АРХІВНЕ УПРАВЛІННЯ
при Головному Міністрі України
ЦЕНТРАЛЬНИЙ ДЕРЖАВНИЙ
АРХІВ
ГРОМАДСЬКИХ ОБСЬЯЖІВ УКРАЇНИ

Київ, м. Київ, вул. Курганів, 6. Тел. 286-66-18

На № 12

Підсилаємо, що в науково-доповідному апараті ЦДАГО України відомості про репресії 20-30-х років, застосовані до кобзарів.

Проводити вивчення потрібних
ості у зв'язку з великим обсягом
ного працівників до цитального залу
на консультація і допомога. Чи-
16⁰⁰. При собі треба мати листа
овна особа.



Центральне архівне
управління
ДЕРЖАВНИЙ АРХІВ
ЧЕРНІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ
Київ, м. Київ, вул. Курганів, 6. Тел. 286-66-18

21.03.95

На № 12

Надсилаю згідно з вказівкою запит Харківського літературного музею № 12 від 16.02.95 та повідомляю, що кримінальні справи на незаконно репресованих у 20-30-х роках осіб на зберігання до архіву не надходили.

Додаток: на 12 аркушах першого аркушу.

Директор

Полетун Н.М.

Зав. відділом

Фрагменти листування Харківського літературного музею з управліннями СБУ та обласними архівами. Фонди ХЛМ.

Заст. директора

Н. МАКОВСЬКА

У зв'язку з тим, що архів не має змоги виконати
такий широкий тематичний запит, просимо відкликати
Вашого співробітника для роботи у нашому архіві.
При необхідності ми у встановленому порядку
надамо м можливість знати вкриті документи.

На Ваш № 35 від 05.03.95 р.

310002, м. Харків, вул. Фрунзе, 6
Харківський літературний музей
ШУМІЛІНІЙ І.В.

**СЛУЖБА БЕЗПЕКИ
УКРАЇНИ**

Управління
по Дніпропетровській області
330002, м. Дніпропетровськ,
вул. Шевченка, 25
22 січня 1995 р.

№ 43/10

Директорів Харківського літературно-
ного музею Фуділін І.Б.

310002, м. Харків, вул. Орунзе, 6

На № 2/1 від 3 січня 1995 року.

Запит музею відносно кобзарів, лірників та бандуристів Управлінням служби безпеки України по Дніпропетровській області одержаний та розглянутий. Згідно постанови в запиті питанням по архівних матеріалах установлено, що Щербина Данило Никифорович, 30 грудня 1868 року народження, уродженець с. Павлівка Олександрійського району колишньої Херсонської губернії, за національністю українець, громадянин СРСР, освіта загальна низька, спеціальна середня - в 1914 році закінчив музико-хорово-драматичну школу ім. Лисенка, безпартійний. Який мешкав на ст. Дніпровська, вул. Шевченківська, буд. 14, працював по вільній професії - артист, кобзар, бандурист, був заарештований 19 квітня 1931 року по звинуваченні в нібито причетності його до української контрреволюційної організації, яка ставила своєю метою насильницьке повстання радянської влади збройним шляхом, тобто в намісті учинити ним злочинів, передбачених ст. 54-11 КК УРСР.

Постановою Оперсектора ГПУ УРСР від 12 вересня 1931 року було прийняте рішення про скасування похитної міри утримування Щербини Данила Никифоровича під вартою, звільнивши його по підписці про постігання його помешкання в с. Шевченко Дніпровського району.

Постановою Дніпропетровського оперсектора ГПУ УРСР від 15 жовтня 1931 року ухвалено про відміну підписки про невинуватість з місця помешкання та відміну справ провадження не підставі того, що проведенням попередніх розслідувань справ Щербини Данила Никифоровича в достатній мірі не встановлено та в справі немає достатніх доказів для притягнення Щербини Д.Н. до суду. Щербина Д.Н. був звільнений від слідства.

Про подальшу долю Щербини Д.Н. та інших, поіменованих в запиті осіб, в Управлінні служби безпеки України по Дніпропетровській області архівних документів або відомостей немає.

Начальник Управління СВ

В.М.Сябоденко

Фрагменти листування Харківського літературного музею
з управліннями СБУ та обласними архівами. Фонди ХЛМ



СЛУЖБА БЕЗПЕКИ УКРАЇНИ
УПРАВЛІННЯ ПО ХАРКІВСЬКІЙ ОБЛАСТІ

15 січня 1995 р. № 43/10

Директору Харківського літературно-
ного музею
Фуділін І.Б.
м. Харків, вул. Орунзе, 6.

На № 2/1 від 3.01.1995 року повідомляю, що в Харківській службі безпеки України по Харківській області постігання НКВД 20-30-х років, в тому числі й про кобзарів, лірників та бандуристів немає.

З архівних матеріалів відомості про Кучугури-Кучеренко І.І. 1874 року народження, уродженця с. Гурівка Криворізького району Харківської області, українця, балбай кобзар, артист в с. Гурівці.

Згідно в постанові особливості життя Кучури по лінійному особовій від 8 жовтня 1937 року № ст. 54-1, 54-8, 54-11 УРСР розстріляний 24 жовтня 1937 року в м. Харкові.

Постановою кримінального суду від 24 січня 1938 року Кучугури-Кучеренко І.І. реабілітований.

В архіві Управління в кримінальних справах по звинуваченні Токмарева Миколи Дмитровича, 1864 року народження, уродженця с. Савицького Дніпропетровської області, в 1938 році встановлено в кримінальній справі 2-го ступеня звинувачення, в тому числі й в м. Харкові.

На в архіві кримінальної справи Токмарева М.Д. утримання без винятків відомостей немає.

Архівні кримінальні справи стосовно Зайця Миколи Петровича по Харківському обласному архіву.

Щодо інших осіб, згаданих в списку кобзарів, лірників та бандуристів, відомостей немає.

Заступник начальника Управління СВ

В.І.Поліх

Фрагменти листування Харківського літературного музею
з управліннями СБУ та обласними архівами. Фонди ХЛМ

Управління
Служби безпеки України
по Черкаській області
м. Черкаси

15 січня 1995 р.

№ 2/1 від 3.01.95.

начальник управління музею

Ваш запит стосовно репресивних дій, застосованих до кобзарів, лірників та бандуристів нами уважно розглянуто. Будь-яких архівних матеріалів на зазначених у Вашому списку осіб в архіві колишнього Управління КДБ по Черкаській області немає. Довідно до Васого відомо, що у відомості до Указу Президії Верховної Ради України від 9 вересня 1991; "Про передачу архівних документів Комітету державної безпеки України державним архівам" Управлінням СВ України по Черкаській області здійснюється передача кримінальних справ на незалежно репресованих осіб в 20-30 роках до державного архіву області. Управління КДБ по Черкаській області створено в 1954р., а тому ніяких розпорядчих матеріалів ВУЧК, ГПУ, НКВД, які були видані до того часу в архіві колишнього УКДБ не зберігаються.

При наявності документів з даного питання, які могли б Вас зацікавити, будемо інформувати.

Жалкуємо, що не змогли допомогти в Вашій копіткій роботі по пошуку українському народові імен майстрів культури.

З повагою
начальник Управління

В.С.Смирнов

61-2
СЛУЖБА
безпеки України
Черкаси
березня 1995 р.
м. Київ

Прим. 2

Директору Харківського
літературного музею
Фуділін І.Б.
310002, м. Харків,
вул. Орунзе, 6

На № 2/1 від 3.01.1995 року

Повідомляю, що в архіві Центрального управління Служби безпеки України необхідних Вам матеріалів про українських кобзарів немає.

Для розшуку зазначених у Вашому листі постігання НКВД та відомостей про Першого кобзаря з "Із рекомендацій звернувшись у Центрального державного архів вищих органів влади та управління України /252501, м. Київ, вул. Солом'янська, 24/.

Свідчення про репресії щодо окремих кобзарів можуть зберігатися в архівних кримінальних справах. За даними, які наведені у Вашому листі, встановлено, що архівні кримінальні справи стосовно Балацького Д.С. / № 32387/, Борця І.О. / № 44936 фп/, Глуха М.І. / № 56589 фп/, Дорошка І.Б. та Колана Г.Я. / № 49967 фп/ і Токмарева М.Д. / № 17110 фп/ передані нами на постігання зберігання у Центрального державного архіву громадських об'єктів України /252011, м. Київ-ІІ, вул. Кутузова, 6/. Архівна кримінальна справа Зайця М.М. / № 11924/ зберігається в Управлінні СВ по Полтавській області, а справа Кучеренка - Кучугури І.І. / № 13-6/ - в Управлінні СВ по Харківській області.

Заступник начальника

О.М.Панчишин

249

ЯЩЕНКО ОВРАМ СЕМЕНОВИЧ. Із Харківців Переяслав-Хмельницького району Київської області. В 1918 створював Першу українську капелу бандуристів.

ГУРА (ГУРІН) ПЕТРО ІВАНОВИЧ. Із Красної Луки Гадяцького району Полтавської області. У 30-х роках жив у Юзівці (нині Донецьк). Пропав безвісти.

ДЕМЧЕНКО МИКОЛА. З Дементіївки Харківськ. повіту (1873 р.). КОЛОДУБ. Народився у Великій Кошелівці Ніжинського району Чернігівської області (1893 р.).

КУЖКОВЕНКО. До революції 1917 року був засланий до Сибіру, де втратив зір. У 20-х роках кобзарював на Україні. Пропав безвісти.

ЛАВРИШ (ЛАВРИК) ПЕТРО. З Хомутця Миргородського повіту Полтавської губернії (1873 р.).

МАТВІЙ. Із села Черевиків Миргородського повіту Полтавської губернії (близько 1865 р.).

МИРОН ЯКОВИЧ. З Олександрівки (за Новим Мерчиком) на Харківщині.

ПАРАСОЧКА (Петрівський) ВАСИЛЬ. Народився у Петрівці Костянтиноградського повіту Полтавської губернії.

ПАСІЧНИЧЕНКО. Миргородський кобзар.

ПОВІГАЙЛО ОЛЕКСІЙ. Учень Михайла Кравченка.

ПОВАР ПАНАС МИТРОФАНОВИЧ. Із села Верховісся.

СОРОШТАН ІВАН. Хомутець Миргородського повіту Полтавської губернії (1863 р.).

СИМОНЕНКО ВАСИЛЬ. Бандурист із Корюківки.

СОЛОМАХ НИКИФОР. Із Миронівки Харківськ. повіту (1863 р.).

ТОКАР ІЛЛЯ ЯКОВИЧ. Із Дементіївки Харківськ. повіту (1863 р.).

ФЕДОРЕНКО ВАСИЛЬ ПЕТРОВИЧ. Кобзар із-під Харкова. У 20-х роках грав на ярмарках Полтавщини.

НІМЧЕНКО К. З Кубані. Бандура його конструкції 1923 року розглядалася на засіданні експертної комісії УКРФІЛУ і дістала високу оцінку.

ОСАДЬКО ВАСИЛЬ ЯКОВИЧ. Народився на Харківщині (1865 р.). Грав у Харківській капелі, згодом створив власний ансамбль, з яким мандрував по Україні.

ПАНЧЕНКО ФЕДІР ПЕТРОВИЧ. Один із засновників Першої капели бандуристів (1918 р.) у Києві. За свідченням кобзарів, закатований у 30-х роках.

НАПЛИНСЬКИЙ АНТІН КАРЛОВИЧ. Київський майстер бандур. Член ревізійної комісії Першої української капели кобзарів.

ПАСЮГА СТЕПАН АРТЕМОВИЧ. Відомий кобзар.

ПОТАПЕНКО ВАСИЛЬ ВАСИЛЬОВИЧ. У 1902 році був на XII Археологічному з'їзді у Харкові. Брав участь у створенні Першої української художньої капели бандуристів (1918 р.).

РОЖЧЕНКО (РОЖКО) ПИЛИП ПОРФИРОВИЧ. Із Конотопа (1889 р.). Грав у конотопських ансамблях.

РУДЕНКО (РУДНИЧЕНКО) ДАНИЛО. Кобзар із села Баби Менського району на Чернігівщині.

СКАКУН АНДРІЙ ЮХИМОВИЧ. З Баришівки на Київщині (1891 р.). Учасник Київської капели бандуристів кінця 20-х - початку 30-х років.

СКОБА АНТІН ЯКОВИЧ. З Багачки на Полтавщині (бл. 1865 р.).

ЗАЄЦЬ МИКОЛА МАРТИНОВИЧ (1902 р.). Церковний регент у Лубнах. Мандрував з Харківською капелею кобзарів. Заарештований 1937 року. Пропав безвісти.

КОНОНЕНКО ПИЛИП ПЕТРОВИЧ. З Великої Писарівки на Полтавщині (1904 р.). Основоположник Полтавської капели. Грав у Харківській (1925-1928 рр.), згодом - Конотопській капелах. Виготовляв бандури.

КОНОПЛІЧ КІНДРАТ МИХАЙЛОВИЧ. Із Борисполя на Київщині (1900 р.). Грав у Київській (1927-1929 рр.), згодом - Бориспільській капелах.

КОПАН ГЕОРГІЙ ЯКОВИЧ. 1887 року народження. З Борисполя на Київщині. Один із засновників (завідувач художньої частиною) Першої української капели кобзарів. Загинув 1937 року.

ЛЯШЕНКО (СТАРЧЕНКО) ІВАН ПИМОНОВИЧ. З Підгороднього Дніпропетровської області. Вчився у полтавського кобзаря Деркача.

МАТЮХА МАКСИМ МУСІЙОВИЧ. З Конотопа (1896 р.). Один з організаторів кобзарського руху на Сумщині.

МИНЗАРЕНКО ДЕМ'ЯН. Народився на Полтавщині (1889 р.). У 20-х роках мандрував з капелами. Репресований 1936 року.

ЛІРНИКИ

БЕРНАЦЬКИЙ І. К. Із Зінькова (1901 р.). Від нього М. Гайдай записав думу „Про Конівченка“ (1926 р.).

БОКЛАЧ НАЗАР. З Хутора Лихачівки Харківської області. 1930 року від нього записано „Думу про трьох братів Азовських“.

ВАХКО ГЕРАСИМ. Від нього на ярмарку в Ічні С. І. Маслон записав псалму „Удова“ (1902 р.).

ВЕСЕЛИЙ (ЦАР) Самсон. Народився у Литвинівці (тепер Валківського району) Харківської області. Від нього записано думу „Про Олексія Поповича“ та псалми (1930 р.).

ГОНЧАР ВАРИВОН. Із села Ков'яги Харківської області. 1930 року був ще живий. Пропав безвісти.

ГРАБ ЛЕВКО. У 1915-1920 роках лірникивав у Менському районі на Чернігівщині.

ГРИШКО О. Л. Немає жодних автобіографічних даних.

ЗЕЛІНСЬКИЙ СЕМЕН. З Київщини.

ІВАНЕЦЬКИЙ АНТІН МАКСИМОВИЧ. Із села Соболівки.

ЙОСИП. Родом із Павлограда. Грав біля Самарського монастиря. Ходив разом із кобзарем Древченком.

КИСІЛЬ. У 20-ті роки ще грав на київських базарах. Пропав безвісти.

КОВАЛЬВАХ ПРОКОФІЙ ПЕТРОВИЧ. З-під Полтави.

КОЛЕСНИК (КОЛІСНИК) НЕСТОР ДАНИЛОВИЧ. Із Катричівки Валківського району Харківської області.

КИШКА ПЕТРО. З Чернігівщини.

ЛІСОВИЙ (ПАПУДА) ІВАН. Із села Цибулева, Монастирищенського району Черкаської області.

МАРТИНЕНКО (ДИМБЕРСЬКИЙ) ІВАН. Народився у селі Димберах (близько 1884 р.). 1920 року жив у Кисві.

МЕРЕЖКО ІВАН ХАРЛАМОВИЧ. Із Чаплинки Петриківського району Дніпропетровської області.

МЕТЕЛЬСЬКИЙ. Із села Цибулева Монастирищенського району Черкаської області.

МОСКАЛЕНКО КУПРІЯН. У 20-х роках жив у Кисві. Пропав безвісти.

ЛІМОЗ (БІЯНИЙ) ВАСИЛЬ. Із Білоуса на Чернігівщині. Дружив із лірником - земляком ОВЧАРЕНКОМ (ШАПОВАЛОМ)

ГРИГОРІЄМ. Обидва пропали безвісти.

ПОЛУНЕЦЬ ГРИГОРІЙ. Із слободи Зінківщина Полтавського повіту. 1902 року Мартинівич записав від нього псалми.

ТЕРТІЙ СТЕПАН КОСТЯНТИНОВИЧ. Із Старої Басані Новобасанського району Чернігівської області.

СПОГАДИ

Ігор ЛИСИЙ, с. Підлипне
Конотопського р-ну Сумської обл.

РЯТУЙТЕ, ЛЮДЕ, ПІСНЮ!

На Конотопщині здавна відоме кобзарське мистецтво. Ще 1859 року від кобзаря Жука в Конотопі було записано думу „Іван Богуславець“. Заходили в нашу місцевість і мандрівні кобзарі. Що кобзарські традиції глибоко осіли на Конотопщині, свідчить багато фактів. Варто зупинитися хоча б на кількох.

У нашому місті є негамірна вулиця Крупської. Нечисленні перехожі, два ряди приватних будинків. В одному з них мешкає Олександр Олексійович Ковшар - відома в місті кожному шанувальнику кобзарського мистецтва людина. Народився він буремного 1905 року в родині шевця. *„Восьми років оддали мене до церковно-приходської школи, де я провчився аж три класи, - згадує Олександр Олексійович. - Посилав нас із товаришем учитель до церкви „Псалтиря“ читати щонеділі на кліросі - голоси ми мали дзвінкі та співучі. То псаломщик нам шепче: „Гучніше, хлопці, бо баби глухуваті, не почують“.* А піп кричить: *„Позатикайте їм рота, бо й ми поглухнемо!“* Батько мій шевцював, мене з малих літ учив чоботи латати. Бувало, хлопці - на вулицю, а я за шило. Ображався тоді на батька, зате потім організатором на взуттєвій фабриці працював, усе життя чоботи шив охочим...”

Крім церковно-приходської, закінчив майбутній кобзар вищу початкову школу, а з 15 років пішов працювати. Спочатку на заводі Чортинського, потім - на механічному. *„Бандуру почув я років у двадцять, - продовжує Олександр Олексійович. - І в'їлася мені в душу довіку. Як заспівають „Ішов козак дорогою“ або „Ой наступала та чорна хмара“ - сльози котяться. Перший свій інструмент купив у бандуриста Миколи Шуляка за гроші, які виручив за власноручно зроблені чоботи. Гарного баритона мав чоловік. Він мені і показав, як бандуру в руках тримати, з якого боку до неї підступитися. А пізніше у кобзаря з Полтавщини Пилипа Кононенка вдосконалював техніку гри...”*

Тут спогади варто перервати і зазначити, що ще в 1926 році довкола Олександра Ковшара почали гуртуватися хлопці, закохані у бандуру - Петро Потяко, Пилип Нечипоренко та інші. Важко було з інструментами, та все ж захоплення виявилось сильнішим. Десь на той час припадає виступ у Конотопі полтавських бандуристів Кононенка і Баса. Перший так і залишився в Конотопі - хлопці вмовили його допомогти, поділитися власним досвідом, удосконалити їхню техніку гри. Так було закладено підмурки майбутньої капели. Дещо пізніше до хлопців приєдналися дівчата - Клава Сербина, Віра Лосєва, Аня Панченко, Катря Коваленко.

Поступово формувался репертуар. До нього входили народні пісні „Із-за гори кам'яної“, „Лине гомін“, „Горе тій чайці“, „Ой, хмелю, мій, хмелю“, пісні на вірші Тараса Шевченка „Думи мої“, „По діброві вітер віє“, історичні думи про Байду, Морозенка, Нечая, Супруна. Слід сказати, що бандуристи змушені були співати і пісні, які вихваляли діяльність „батька народів“ та його соратників - довелося погоджуватися, щоб зберегти капелу і отримати дозвіл на виступ, бо перед концертом репертуар ретельно перевірявся співробітниками НКВС. Але останні все одно дорікали, що мало виконується „політично зрілих“ пісень. Єдиною поступкою власть імуцим була пісня на вірш Максима Рильського „Із-за гір та з-за високих“.

Улітку 1929 року капела „Відродження“ починає подорожувати. Спочатку - пробний концерт у сусідньому з Конотопом хуторі Сарнавщина, потім, діставши схвальні відгуки, бандуристи їдуть за межі Конотопщини. Було їх усього одинадцять, і автор вважає доцільним перелічити їх поіменно. Отже, Кононенко Пилип Пилипович - художній керівник, Нечипоренко Пилип Данилович, Ковшар Олександр Олексійович, Потяко Петро Тимофійович, Заболотний Іван Панасович, Зінченко Іван Іванович, Рожченко Пилип Порфірович, Сербина Клавдія Данилівна, Лосєва Віра Юхимівна, Панченко Ганна Євменівна, Коваленко Катерина Іванівна. Майже всім їм було менше двадцяти п'яти (на їх тлі 42-річний Рожченко мав вигляд ветерана), вони їхали пропагувати українські пісні, і ніщо їм не могло зупинити.

У наш час діяльність капели „Відродження“ викликала б захоплення економістів - бандуристи не мали жодної дотації, капела існувала виключно на зароблені гроші. І ось за перші карбованці, одержані з концерту в Сарнавщині, куплені квитки до Бахмача, потім свідками виступів наших земляків стають мешканці Ворожби, далі шлях капели проліг до Росії. Єлець, Тамбов, Саратов, Ртищев, Липецьк, Тула - ці міста тепло зустрічали конотопців. Щоправда, не обходилося без казусів: у Саратові співробітник НКВС заборонив співати історичні думи, добачивши в них натяк на сучасність. Але все ж таки вирішили на свій страх і ризик репертуар не змінювати. На щастя, все обійшлося без пригод.

Об'їхавши кілька російських міст, капела завітала до столиці. У Москві нашим землякам довелося виступати в Центральному українському клубі (був тоді й такий заклад), виїжджати на заводи й фабрики. Концерти незмінно супроводжувалися великим успіхом, збирали по дві з половиною тисячі глядачів. Тут же чиновники знайшли змогу „показати себе“ - капелі було запропоновано змінити вбрання. *„Виступали в українських народних костюмах, - згадує О. О. Ковшар, - та відповідні особи сказали: „Вот вам приличные бостоновые костюмы, а эти снимите, они не годятся“.* Приміряли ми бостонові перед начальством. Кажу тихо: *„Ні, хлопці, щось воно не те. Які ж ми в чорта козаки у такий одяганці?“* Так ото мовчки понадівали свої власні, у них і грали. Правда, ніхто не заперечував: чи то не додивились, чи й до самих дійшло, що у бостоновому ганчір'ї українська пісня „не смотрится“.

Що характерно - по закінченні гастролей у Москві організатори взяли з конотопців обіцянку через три місяці приїхати знову до столиці - такою великою була популярність наших земляків. Але цим задумам не судилося здійснитися. Поворот офіційного курсу щодо ставлення до української культури, байдужість, а подекуди й ворожість чиновництва до бандуристів зробили свою справу - капела „Відродження“ перестала існувати.

По-різному склалися долі бандуристів. Потяко, Кононенко і Нечипоренко почали виступати у складі філармонічних колективів, а Олександр Олексійович Ковшар поїхав

до Харкова, де була можливість здобути музичну освіту. Там у той час на музробітфаці викладав уславлений Гнат Хоткевич, відомий і як письменник. Хоткевич був автором нового способу гри на бандурі, при якому ліва рука грає не двома пальцями, а всіма. Мріяв повчитися в нього і наш земляк, але, на жаль, не вдалося - складні життєві умови сумнозвісних 1932 - 33-х років змусили його повернутися до Конотопа. Про цей відтинок свого життя Олександр Олексійович згадує: „Пам'ятаю, як здали ми екзамени на Харківський музробітфак, то послали нас у колгосп картоплю збирати. І було у нас із товаришем півпуда муки простого помелу. То півтора місяці на сніданок і вечерю самі галушки і їли. На обід давали баланди похльобать - збовтків горохових. А картоплі - не смій узять спекти, бо обіжчик по полю їздить на коні (ну чисто тобі паничина!) і поглядає: хто як вкраде, того - геть із робфаку! Та нехай ще подякує, як не засудять на Сибір. Тож недовго я й продержався у студентах, голод і холод (а був на мені в жовтні місяці сам блаженський піджачок) прогнали додому. Моя мати й сестри у ті роки щавель, лушпиння з проса і картоплі пекли та дітей годували“.

У рідному місті Олександр Олексійович закінчив масовий університет охорони здоров'я, потім курси рентгено-техніків і влаштувався працювати в міський рентгено-кабінет. А 1939-го року наш земляк перейшов у міськрадіокабінет - спочатку диктором, потім музредактором, але згодом залишив і цю роботу, влаштувавшись організатором на взуттєву фабрику, шив чоботи партійним начальникам і солдатам. Там і застала його війна.

Повоювати Олександр Олексійовичу не вдалося - поки зібрали команду мобілізованих, в місто вдерлися німці. Під час окупації довелося залишити місто і виїхати в село Озаричі, де один із радянських активістів Лузан доручив йому шити чоботи для партизан - спеціально для лісових умов із високими халявами. Проте після визволення на це не звернули уваги. „...У 1943 році прийшли за мною енкаведисти, - розповідає О. О. Ковшар, - повантажили, як мішок, на поїзд та відправили на Донбас у міні-Гулаг. Мало хто знає, що після війни була у нас так звана „госпроверка“, тобто виясняли, чому ти такий-сякий на окупованій території сидів, а не встеляв своїми костюмами поле бою. А те, що „мій“ табір був

саме на Донбасі, пояснюється просто: виникла нагальна необхідність у робочій силі для реконструкції шахт і видобутку вугілля. Отож у перервах між допитами людей ганяли спокутувати неіснуючу провину перед Сталіним. Небагато повернулося звідти: непосильна праця у мокречі і холоднечі під землею, напівголодне існування, пневмонія, тиф та інші „радоці“ відбудовного періоду. І знову ж тут я вижив тільки тому, що умів багато чого робити своїми руками. Знову шив і ремонтував узувачку на весь табір, і це дало мені шанс не померти та ще й грати на кобзі виснаженим, вимореним людям“.

Повернувся додому кобзар у 1946 році. Працював спочатку в рентгенкабінеті тубсанаторію, а з 1952 року аж до виходу на пенсію в 1967 році працював на Конотопському паровозо-вагоноремонтному заводі оббивальником вагонів. „На КПВРЗ одержував я спочатку аж тридцять карбованців зарплати, - посміхається Олександр Олексійович. - Як помер Сталін, стало ніби легше дихати. Організував я при клубі нову капелу бандуристів, і почали ми знову пропагувати майже забуту українську пісню. Одного разу запропонував дати концерт у піонертаборі. Та голова завкому Безручко навідліг відрубав: „Нащо воно нага. То всьо старьйо, його давно забути пора“. Та все ж нас часто запрошували і на підприємства, і в школи, і в колгоспи. Люди плачуть, слухаючи „Ой, літа орел“, „По діброві вітер віє“, „Ой, калино, ти калино“, а начальники собі галочку ставлять: „провели міропріятіє“. Якось привезли нас у Підлипне виступати після зборів. Збори закінчилися, надійшла наша черга „на високу трибуну“ вилізти. Вігспівали ми, виходимо, а машини й пелеху нема (разом із начальством - „преспокійно укатили домою“). І чимчикували ми назад із дорогоцінними та ще й нелегенькими інструментами за спинами під дощем по осінній грязюці. Ну справжні тобі дореволюційні кобзарі-перебенді - хоч картину пиши. Добре, що село недалеко. На першу годину ночі допленталися-таки до сухого житла. І з часом капела ця теж розпалася саме через отаке байдуже ставлення сильних світу цього. Погодьтеся, кому захочеться повторювати долю героїв шевченківських поем...“

Діяльність нашого земляка не залишилася поза увагою. У 1971 році музичне товариство м. Києва запросило його виступити на Тарасовій горі в Каневі. Крім того, наприкінці 80-х років Олександр Олексійович був запроше-

ний в Івано-Франківську область, де грав і співав у колгоспах, на підприємствах, у лікарнях, середніх та музичних школах. Виступ О. О. Ковшара транслювало і українське радіо. Але... „Важко мені й гірко, що немає в мене послідовників, - зітхає Олександр Олексійович. - Навчив я не одного кобзарській справі, та ні один не пішов цією стежкою: той тепліше місце десь знайшов, той захворів, тому горілка милішою від кобзи стала, почав вигоду шукати. А нам, кобзарям, так написано на скрижалі долі: не для грошей грати, а для душі, йти туди, куди народ просить, хоч на базар, хоч під тин, хоч при дорозі сяди на камінь та й співай...“

Прикро й те, що минуло непоміченим і дев'яностоліття нашого земляка. Не надбавши багатств, Олександр Олексійович заслуговував більшої уваги з боку земляків та влади. Але, обійдений увагою, не маючи матеріальних цінностей, кобзар думає про інше. І тому найкраще завершити розповідь про нього рядками з твору, який написав сам О. О. Ковшар:

*„Поки ще не пізно,
Рятуйте, люди, пісню!“*

1995 р.

*Олександра ХАРХАН**, м. Суми

ЗУСТРІЧ НЕЗРЯЧОГО З НЕЗРЯЧИМИ

Легіт теплого весняного вітру вривався у відчинені вікна, ніжив і настроював кожного на щось поетичне, піднесене. Ми плели валізки, але робота йшла якось не так, як завжди: чекали ж бо Єгора Мовчана. Про кобзарів чули багато ще з дитинства, а от із живими зустрічатися нікому не доводилось. Тому й хвилювалися. До того ж для нас, працівників Сумського учбово-виробничого підприємства Українського товариства сліпих, таке знайомство мало особливий сенс. Більшість були молоді, нерозв'язаних проблем перед нами стояло багато. Отож і не терпілося узнати, як

* Хархан Олександра, 1936 р.н., голова правління Сумської первинної організації Українського товариства сліпих (УТОС).

такі і подібні проблеми у своєму житті розв'язував Єгор Хомич, хотілося повчитися у нього.

І ось довгождана хвилина настала. У супроводі Максима Рильського кобзар зайшов до нас у цех. Від них одразу повіяло чимось таким, що його важко і передати, його потрібно відчувати і пережити. Максим Тадейович став осторонь і в розмову майже не втручався, а Мовчан спочатку розповідав про себе, про бандуру. Всі слухали з особливою цікавістю. Потім узяв до рук бандуру, ледь торкнувся струн. Досі незнана мелодія заповнила кімнату, кобзар почав виконувати „Думу про Леніна“. Та вона не викликала якогось захоплення, більше того, прозвучала дисонансом до наших сподівань і попередньої розмови. Як у самому змісті, так і у виконанні вловлювалася надуманість, тому ніхто не сприйняв її. Присутніх навіть почало охоплювати якесь розчарування, втома. Відчувалося, що кобзар виконував її під моральним і психологічним тиском, те, що запропонував аудиторії, йшло не від щирого серця й для нього самого було чуже. Та коли Єгор Хомич став виконувати пісню „Про Хмеля“, думи „Невольницький плач“, „Маруся Богуславка“, „Про втечу трьох братів з города Азова, з турецької неволі“, пісні на слова Тараса Шевченка, у цеху запала тиша. Іноді навіть втрачалося відчуття реальності. Сказати б, народний тенор, перегри, мелодія в цілому, рецитації переносилися у якийсь дивовижний світ, у якому слухач був не слухачем, а безпосереднім учасником подій. Сама себе відчувала наразі в турецькій неволі, на волі, на морі чи то в безмежному степу. Потім знову поверталася у реальність, але на те відчуття накладалося інше: серце завмирало, здавалось, по тілу повзли мурашки. Цього не можна назвати просто слуханням. Це була драма й твоєї душі, що зливалася з великою драмою твого народу. З такого самозабуття виходили не одразу навіть тоді, коли стихали останні акорди. До того ж у Сумському драмтеатрі в той час ішла вистава за драмою М. Старицького „Маруся Богуславка“, яку ми відвідували, і то якось гармонійно доповнювало, поглиблювало загальну атмосферу, протиставляючи у підсвідомості минуле і тогочасне, навівало тугу і біль, які все-таки викликали не розпач та безнадію, а віру в щось світле, сильне, нездоланне.

А потому продовжувалася тепла невимущена розмова. Він незрячий, і ми так само незрячі ділилися тим, чим жили, що переживали. Мені здається, що Мовчан і Рильський завітали до нас не просто на зустріч. Єгор Хомич, очевидно сподівався знайти собі серед нас учня. Чому так думаю? А тому, що у його розповіді відчувалася якась тривога, передчуття чогось непоправного, якісь недомовки з прихованим, але й очевидним драматичним підтекстом. По закінченні виступу був особливо близьким. Запропонував, як ми говорили, руками подивитися бандуру. Пам'ятаю, як ми її ніжно гладили, брали до рук, і я невміло взяла кілька акордів, якщо можна так сказати. Інші також уперше в своєму житті доторкнулися до цього чарівного інструмента. В атмосфері загального пошвавлення він непомітно сказав, що раніше в Україні було багато кобзарів, але вони загинули. Як - не говорив. Згодом знову не досить виразно натякнув на якийсь з'їзд і його трагічні наслідки. І тут же наголосив, що він тоді хворів, що не було повода, а відтак не брав участі у тому зібранні. Ми, звичайно, не розуміли усього того до кінця і тільки згодом дізналися про насильницьку страту народних співців під Харковом у 30-ті роки.

Цікавився також, чи навчаємося гри на якихось музичних інструментах. У нас був оркестр народних інструментів, і ми розповіли про його роботу, розповіли, що дехто навчається у музичній школі по класу баяна.

- А чому ви, незрячі, не вчитеся гри на бандурі? - з тривогою в голосі запитав нас.

- З радістю навчалися б, але в Сумах немає можливості це зробити. Немає класів бандури, - такою була наша відповідь.

Вона, очевидно, вразила Єгора Хомича, бо він лише промовчав на те, важко зітхнувши.

Уже майже сорок літ збігло за водою після тої зустрічі у 1958 році. Та вона й досі не вивітрилася з моєї пам'яті і не вивітриться ніколи, бо ж у роки мороку кобзар воскресав дух наших предків.

Борис ТКАЧЕНКО, м. Лебедин Сумської обл.

ПРО ГОНІННЯ НА КОБЗАРІВ

Про велику руїну України, що завдала їй окупація більшовицькою Москвою, уже сказано чимало. Це була не просто окупація, це був розбій... Для простоти виявлення і послідовних репресій „інакомислячих“ більшовицька влада вдавалася до ганебних заходів. Так, на основі наказів „по милиции и розыску“ республіки № 196-37 1924 року і № 151-34 1925 року була розроблена інструкція, згідно з якою донощики-стукачі насаджувалися „в каждом переулке“, „дворе или доме“, в чайних, їдальнях, ресторанах, готелях, постійних дворах, базарах. Стукачі мали доносити владі все, що почують і від кого почують сказане проти радянської влади. Цю інструкцію 1 жовтня 1925 року було розіслано в усі райони Сумщини.

Розбій більшовизму на Україні зустрічав величезний спротив селян. Повстання ці були жорстоко придушені, а їх учасники на довгі роки були охрещені бандитами. Зрештою, опір селян був зломлений, люди застрахані, і лиш кобзарі-відчайдухи ще несли слово правди і народного гніву. Ось тоді влада і розпочала відлов кобзарів. А апогеем того відлову та відстрілу став сумнозвісний, так званий харківський з'їзд кобзарів і лірників. Коли влада з усієї України збрала цих обділених долею співців під виглядом кобзарського форуму, а тоді вивезла всіх на околиці Харкова та й розстріляла в якомусь глинищі-смітнику. Про це мені довелося чути ще у 1968 році від кобзарів Краснограда і с. Наталіне на Харківщині. Вважаю, що відлов цей розпочався 1926 року, про що говорять знайдені в архівах документи (як, наприклад, листи начальника Сумського Округового відділу ДПУ та „уповноваженого СОХ“)*. З іншого документу дізнаємося, що в с. Ворожба (Лебединщина) цього ж року був затриманий кобзар Ляшенко, який співав пісню „Про продподаток“. Ця пісня співалася і в пізніші часи. Вона була близькою до „Думи про голод“ Єгора Мовчана**.

В 60-х роках я надбав у селі Межиріч старовинну ліру. Належала вона перехожому лірнику, який помер під сіль-

ською церквою у 1933 році з голоду. На жаль, людська пам'ять не зберегла його прізвиська. Цей лірник теж співав пісню, в якій були слова: „та великий голова ні чорта не чує“.

Кобзар Єгор Мовчан у перший день мого з ним знайомства від питань про трагічну долю кобзарів і лірників відмахнувся, як від спасівської мухи: „Не знаю, не знаю, не чув такого“. А тоді взяв до рук бандуру і запитав: „Хочете, я вам заграю думу про Леніна?“ Я зрозумів: спрацювала недовіра. Вже значно пізніше Єгор Хомич пояснив, що подібні пісні писалися, аби не зогнись у „харківській ямі“. Я тоді не зумів розпитати за ту „харківську яму“, а розповідь про життєвські митарства кобзаря записав на магнітофон. Ось коротенький зміст тієї розповіді.

Гоніння кобзарів не припинялося на всьому віку радянської влади. Щоб позбутися тієї напасти, треба було складати пісні на замовлення начальства. І складали, бо кому охота гнись по Сибірах. У війну штатний донощик доніс на Мовчана, що це той кобзар, який написав „Думу про Леніна“. І фашисти посадили сліпого в „холодну“. Втік з неї кобзар глибокої морозної і сніжної ночі. Сам наосліп пішов у світ: од села до села, од хати до хати. У простолюдю знайшов і тепло, і хліб, і миску затірки.

По війні той же донощик доніс владі: так, мовляв і так, у Писарівку повернувся кобзар Мовчан, який в окупацію грав німцям. - „А воно... як збирається молодь у клубі, запросять і мене пограти, а хіба я бачу хто мене слуха, мо' до клубу хтось і з німців заходив - хіба я знаю. Ось тоді й розпочалося нове цькування. Легве одбрикався. А тоді знову причепилися: он ти церковні псалми співаєш, релігійним опіумом радянський народ труїш. Співаю, кажу, і співатиму. Ви он у семінаріях на попи вчите і нічого, а я, подумаєш, - якісь там псалми...“ Переслідування Мовчана закінчилося після того, як за нього заступився сам Максим Тадейович Рильський. В одну із наших зустрічей Єгор Хомич під тужну мелодію приструнків наче між іншим промовив, що харківський з'їзд кобзарів закінчився у „харківській ямі“. Так йому люди казали. Казав: „Слава Богу, що вирятував мене од тої страшної смерті“.

* Текст зазначених документів у розвідці наводиться.

** Див. нижче.

ПРОТИРЕЖИМНІ ТВОРИ НАРОДНИХ СПІВЦІВ

Ворожбянский
Районный Исполнительный
Комитет
5.06.1926 года.
№ 4183

Копия:
Срочно
Начальнику
Ворожбянской
милиции.

Мною было сегодня около 9 часов утра сделано устное распоряжение надзирателю т. Козлову о задержании лица, играющего на кобзе и поющего антисоветские песни в петлюровском духе, одна из таких песен при этом прилагается. Лицо это не имеет никакого документа, но надзиратель моему распоряжению не подчинился, а поэтому предлагается Вам арестовать это лицо (кобзаря) и с протоколом дознания и этим отношением направить в Окрмилицию

Предрайисполкома
За секретаря
с подлин.: верно:

/погнись/
/погнись/
/погнись/. *

ПРИЛОЖЕНИЕ:

Копия:

ПЕСНЯ О ПРОДНАЛОГЕ

Ой люди не дарма весь нарід сумує,
а великий голова нічорта не чує.

Привеє: Наші красні комісари що ж ви наробили -
із нас кожі поздірали, собі галіфе зробили.
Він приказу отдає, продналог давайте,
беріть де хочете, хоч з під нігть колупайте.

А з чого ж ми почерпнем на ті продналоги,
хіба підєм грабувати край битой дороги.

Привеє тот же.

На дорозі вже хватає сердитого люду,
привучились вони до такого труду.

Привеє тот же.

Як гвинтовку начипив, оце й я багатий,
чоловіка оголив і пішов проклятий.

Привеє тот же.

* ДАСО. Р-7, оп. 2, спр.42, арк. 133, 137. Цей матеріал віднайдено відомим дослідником кобзарства п. Олександром Вертеєм.

Суда він не боїться, бо він право має,
хоть якого комісара грішми засипас.

Припев тот же.

Розумійте, мужики, свої потері -
ночью банда, красні днем, відчиняйте двері.

Припев тот же.

Барахло, худобу тягнуть, скрині розбивають,
а не вимовчиш, що скажеш зуби вибивають.

Припев тот же.

Розумійте, мужики, в своєму куточку,
доки будуть грабувати послідню сорочку.

Припев тот же.

Розумійте, мужики, на що це похоже,
ой хтож прийде - то його вничтожить.

Припев тот же.

Словами кобзаря вірно.

ПЕЧАТКА.

Голова Ворожбянського РВК

/ nignus/

КОБЗАРСЬКА ДУМА ПРО ГОЛОД**

Послухайте, добрі люди,
Від краю до краю -
Як жилося і живеться,
Про все вам згадаю.
Як люди колись жили,
Мед-вино кружляли
Та на зібрання ходили,
В долоні плескали.
Все плескали у долоні:
- Ми діждались таки волі,
А то було горе нам,
Що робили ми панам.
Так робили ми панам,
Що ніколи сісти,
А тепер собі ми робим,
Що нічого їсти.
Гей, гей! - що нічого їсти...
Ну, вже в тридцять другім році,
Як його діждали,
Знайшли люди дуже гарну
Страву з гарбузами.

** Записано від Єгора Мовчана, *див.*: І. Бугаєвич „Дожилася Україна“, - К.: „Український письменник“, 1993 р. - С. 17.

Качанами, гарбузами
Перезимували,
Тридцять третього весни
Все-таки діждали.
В тридцять третьому году
Їли люди лободу,
Пухли люди із голоду,
Помирали на ходу.
Отощали усі люди,
Падали як мухи:
Кропивою, лободою
Не наповниш брюха.
Гей, гей! - не наповниш брюха...
Хліб качали, вимітали,
Весь народ сумує,
А „великий голова“
Мовби і не чує.
Він укази издає:
- Продналог давайте,
Де хочете, там беріть,
Хоч з нігтів колупайте.
- Відкіль же ми почерпнем
На ці продналоги,
Хіба підем грабувати
При биті дорогу.
Ну, при битій, при дорозі
Із буксиру люду
Багатенько привчилося
До такого труду.
Гей, гей! - до такого труду...
Як наган узяв у руки,
Тоді він багатий -
Чоловіка оголив
Та й пішов проклятий.
А у созі при дорозі
Роздають макуху,
Хочеш жити - йди до созу,
Бо впадеш без духу.
Гей, гей! - бо впадеш без духу...
Пролилися на Вкраїні
Великі сльози,
Як „великий голова“
Гнав народ у сози.
Отаке-то, добрі люди,
Зчинилося лихо -
Побив голод мужиків,
Сидіть в созі тихо.
Гей, гей - сидіть в созі тихо...

ПОЕТИЧНІ ТВОРИ ПРО ТРАГЕДІЮ КОБЗАРСТВА

Олесь ДОРІЧЕНКО

РОЗСТРІЛ КОБЗАРІВ *

*У 1934 році зібраних на Всесоюзну конференцію із усієї України
кобзарів було заарештовано і розстріляно без суду і слідства.*

(Зі спогадів Д. Шостаковича)

Їх зібрали усіх,
Перестрівши з доріг -
Із-під Канева, з Білої Церкви.
Славних тих панотців -
України співців,
Щоб їх славу на порох розтерти.

Із Полтави й Черкас,
Хто Богдан, хто Тарас -
Не лишили живими нікого.
Ще ж і поводитирів
У тюремнім дворі -
Порішили усіх до одного.

Що вчинили вони,
Щоб вбивать без вини?!
Навіть вироку їм не читали.
Ті чини, ті кати,
Щоб і слід замести -
Їх бандури в багаття жбурляли.
Ті служителі зла -
Загребли їх тіла,
Із землею зрівняли могили.
Вже ніхто і ніде
Місце те не знайде,
Де співці України спочили.

...Говорили мені -
В неблизькій стороні,
Вітер в соснах тужливо зітхас:
Там скорботи межа,
Там кобзарська душа
Свого роду-народу питає.

* Доріченко О. Майдани пам'яті. К.: Радянський письменник, 1990. - С. 89.

Віктор РАФАЛЬСЬКИЙ

(1918 р. н., 20 років тюрем, таборів,
псих. лікарень)

*Під впливом тої розповіді про розправу над кобзарями,
яку мені випала нагода вислухати в пересильній в'язниці
на Пресні в 1956 році, я склав вірша... для вас, харків'яни.*

ДУМА ПРО КОБЗАРІВ

Чом замовкли, кобзи, кобзи голосисті?
Чом не чути, кобзи, рокіт ваших струн?
Заросли стежини, гей, у полі чистім,
І не пройде ними з кобзою співун.

Ой скажи ж ти, вітре, де біліють кості
Довговусих, мудрих, сивих співунів?
Бо не знає ненька-Україна й досі,
Де лягли у землю двісті кобзарів?
Ой скажіть, тополі, може, Вам відомо
Те, що невідомо вітрам у степах?
З усіма гаями перемовтесь словом:
Де знайшов свій спокій кобзарів тих прах?
Ви, старі дідівські мовчазні могили,
Хоч на мить поруште давній супокій -
Мовте ж слово тільки, може б, ви відкрили
Те, що так сокрито в тасмниці тій?
Орле, мій могутній, сизокрилий орле,
Ти літасш, орле, попід небеса, -
Може, твій орлиний зір те все огорне,
Те, що невідомо вітрам і (степам) лісам?
Таїна. По світу бродить клята Кривда,
Та у неї й чорта визнаєш поготів.
І ніхто не скаже, і ніхто не віда,
Де ж поділись, Боже, двісті кобзарів?
Ой заграйте, кобзи, кобзи дзвінкострунні,
Співуни кобзарські думу заведіть.
Як у дні моєї голубої юні
Кобзарі Вкраїни зникли в одну мить.
Є багато, звісно, тасмниць на світі,
Та життя навіки збереже одну.
Заспівайте ж думу, кобзарі новітні,
Про страшну, як правда, чорну Таїну...



Збір коштів на пам'ятний знак репресованим кобзарям.
 Акція молодіжної патріотичної організації «Сокіл» і Спілки Української Молодоти Харківщини.
 Харків, квітень 1990 р. Світлина Юрія Нестраженця



Відкриття пам'ятного знаку репресованим кобзарям
 Харків, парк ім. Т. Шевченка, 14 жовтня 1997 р. Співає Микола Буоник. Світлина Ігоря Сокорчука.

КОБЗАРІ

поема

I. ПОВОДАТАР

Це вже тепер історія,
Що наводить містичний страх...
Я так її повторюю,
Як чув у концлагерях.

Розвиднялося. За бараком
натрапляю на старого зека, -
боже, з яким він смаком
білував спійманого їжачка!
- Новичок!... Торопієш, бачу...-
мовить, зиркаючи в мій бік,-
їжачиха... і неледача -
жир самий!... та молочний сік. -
З пальців злизує сукровату,
а очима мене пасе.

- Звикнеш у лагері спати,
зважай, що віджив... Усе!..
Показалось мені, неначе ти
схожий... (ти слухай, очей не ряс,
я дотягную одинадцятий
без посилок і передач,
то, чуєш, не просто, може).
... так ось, я кажу, ти схожий
на Олексу Влизька,
може, чув про такого... по наговору
випала стежка й йому слизька -
не видерся за Тичиною вгору...
Так ось... через тебе його пригадав,
а з ним та з їжачиною
я зіткнувся ще в дитячі года,
у тридцятім весною...

Батько й мати - ще й не старі -
в двадцять першій померли, тому ходив я
в поводитарях при кобзареві -
у Ракизи Гордія,
третій рік ходив, а тут захворів -
простуда із ніг звалила;

у Валках, у приятеля свого Данила,
Ракиза й лишив мене:
„Видужас - наздожене“, -
втішала його Данилиха.
Тут же таки нас догнав і Башлик,
кобзар з поводитарем.
Втрюх вони тихо
й пішли собі...
Та й пішли!...
А йшли тоді кобзарі в столицю,
до Харкова, - буцім-то їх самі
вожді гукнули - послухати, подивиться...
Дванадцятилітній - що я в тім розумів?!
Пішли вони...

Данилиха вносить
їжачиною лою - горшечок кухлів на два:
„Одну ложечку, - каже, - і досить, -
окропу в чашечку налива, -
проковтни і запий, дитино,
поспи, поки звариться борщ,
прикрийся, - дала свитину, -
і вдруге носа не морщ,
хлопцям не личить отакечки;
спи, це недовго, Лесько“.

Метнулась, бачу, до запічка -
сльозу витерла рушничком.
Лагідна, жаліслива. Не мати
і не сестра, а повелася отак!.. -

Зашамотався Лесько, почав розкладати
кабичку: землю підрип, наносив ломак,
біля калюж од нічної зливи
обліпив глиною дно котелка:
- Щоб не вигорів лій, - пояснив, - і можливе
висихання мозку у кісточках;
основне в їжачкові - лій та кістки, деє так
м'яса сто - сто двадцять п'ять грамів, не більше...

А виглянь до вахти, тобі там видніше,
чую, що вже повернувся... еге ж, Гундяк.

Гундякова бригада справді, як знав:
шумні, розхристані, в плямах живиці -
ніч вантажили деревиною состав
та дорога - сім кілометрів до залізниці, -

не вкляк ні один харцизяка, спрожогу - до кухні!...
Латиші з посилками - і дистрофіки, пухлі,
а їх, може, що молоді - ніщо не бере!..

Неділя, бараки джмелять, гамір викочується з дверей
разом з доходягами гуртом землистим.

Сходив і я з бригадою по баланду,
поки біг до Леська, висьорбав на ходу -
не витерпів. Лесько якимсь урочистим
показавсь: як перед видивом, на лікті спершись,
приліг, умиротворений і не такий старий,
як видався мені спершу.

Клав дріб'язок на вогник, мовчки собі кутив.
Бачу - намарне я поспішав: Лесько
впорався за годину з жиром і доварює юшку.
- Аби знав, - зустріча, - що повернешся, то разком -
солі нема - приніс би... Спалив ось дужку,
мідна дротина, бач... А проте...

Покуштуй, - баклажку дістав невелику
з бокової кишені, - є гидується... пуста!...
В сорок п'ятому в Махачкалі я наїв ним
...отаку пику!-

Юшки сьорбнув: - Готова... а підожди... -
налив мені жовтого лою ложку, -
куштуй, чого там... можна і без води,
п'ють його раз на день. І потрошку. -
Юшки всипав мені чверть котелка,
щербя з маслачками та з жаливою солодкувата.
Мовчки за супом пріємо, та й сонце вже припіка.
- Я „того світу“ не можу вже й пригадати.
Тридцять буде в листопаді мені.
Одинадцять - тут. З дев'ятнадцяти - „ворог“.

Через котелок в очі дививсь і війні.
Пороху і не нюхав.
Сам перевівсь на порох...-
Хустку - ганчірочку білу - з кишені вишнєву.
- Докажу вже... й піду трохи заснуть. -
Дивлюся: сяйнуть його очі чи не сяйнуть?
Щось засвітилось, наче з каламутного шумовиння...
- Еге ж не брат я їй і не син,
а повелась ото так зі мною!...
Жінка - такої краси!
Можна сказати - що неземної!

Мені вона в матері
була таки молодішою:
діток маленьких двоє,
старшенький чимсь хворів;
їй, думаю, тридцяти не було.
Христею звати. Що брава!
Високе сяйне чоло,
як дівоча, тендітна постава...
Підсаджує малого на піч,
а я боюся, щоб не зламав
сухенькою ручкою... матері-дівка!
І все вона дома сама:

Данько - звала так чоловіка - за мливом
просидів усі три дні -
черги такі були до млинів...
почувався при ній щасливим,
та чомусь мовчазний, Данько.

На покуті, під рушником
богоматір з малям - вродлива!..
тільки в христі - я видивився тайком -
очі більші - з крашанку!.. не білки,
а біла стихія!..
і блакитну - найчистішого! - васильки
під серпанком - тремтять у віях.
Переді мною ті очі досі мов.
Пляне - золотим сяєвом облива!
Мабуть, тому, що пшеничними косами
увінчана голова.

...Бачу, що все, поки я бігав до кухні,
Лесько в пам'яті перебрав.
І помінився. Що ноги пухлі -
забуто. Лій, може, кров розіграв!..

- Гадаю, - мовить, - що Пилипка Головковського -
десь до арешту читав, гляди, -
списано з Христининого меншенького, Тимка, -
у маму - капля води!..
Шкода, що це - неповторне!..
Поводатар. І не торкнувся тієї коси.
Все життя
чарує і горне...
А ще, коли топленого поїси!..
Помагає...

Але ж зголоднів!..
Окропом ото з їжачим жиром
попоїла мене десять днів
і - будь здоровий, Лесько.
З миром!
Товарняком із Ков'яг
діставсь я до Харкова близько обіду,
вечоріє, а кобзарів не найду ніяк,
де не питав - ні сліду.
Той не знає, той направля
до якогось сліпого Назара,
повертаюся звідтіля
знов до базара.
З базару до театру якогось,
мовляв, там-то знають напевне...
Тільки ж моя убогість не відстає від мене:
на мені старий кожушок
та, правда, нова - Христя дала - торбина.
А ще задощило, змок,
темно вже, острах такий - загину...
На вокзалі ніч персбивсь.
Жінка, з культурних і молода ще,
каже, в театрі бувала колись,
артистів назива мені нащось
і веде мене туди вранці -
пустили, ніхто нас не завертав...
Мав я сахару грудку в шанці -
думаю, зараз їй і віддам -
як тут нас юрба оточила,
зникла провозата моя, нема...
Більшість
поздвигувала плечима,
погомоніли, пішли.
Лишився з двома.
Розпитали, як звати, звідки.
Старший молодшому й каже:
„Дорога і неблизька,
а щоб обійшлось без свідків,
Лесько, одведи до себе ще цього Леська...“

Як бачу: до хатки над Лопанню
йдемо по стежці, свіжо протоптаній,
баба Ївга придивляється із вікна...
А неспокій в душі не мина:

Чогось - чи тому, що в темному коридорі,
чи я по-дитячому налякавсь -
артисти, мені показалося, як немічні хворі,
їх аж поточусь... і балачка така...

І близько по вечері -
коли ще, а не забув -
муркнув, накопильюючи губу:
„Завтра... туди... приходь...“
Баба Ївга не то до мене
загомоніла, не то до стін:
„Бережи його сам господь...
не спочине і дня, шалене,
схопиться і - в розгін!..“

Так я тоді не добрав ще, хто він...
Тиждень ходю - не застаю.
Тепло.
На річці повинь.
Живу у баби, як у раю.
А тут пораненьку будить:
„Нікуди, дитяточко, не ходи,
хто ти й чого тут, питатимуть люди,
подали, Лесику, од біди -
не зізнавайся нікому...
Скоренько
вбирайся і отак на гору й на гору,
поки не вийдеш за город,
а там уже...
Бо всіх-усеньких
кобзарів з провозатими,
кажуть, виловлюють - та в тюрму...
А ти отак поза хати
сам іди - надійніше одному“.

Куди його?...
Залізницею - зась!...
Рушив пішки на Валки.
...Третього дня, бачу, якась
на Ков'яги до станції
сунеться валка...
Мовчки.
А темніє.
Мовчки і я.
Розминаємось: „Розкуркулени!..“

Дійшов десь опівночі.
 І під клунею
 натикаюся на війя,
 котре я дядьку Данилові
 ще тоді обстругав -
 чисте, біле як сніг!... є
 Боже ти мій, помилуй -
 на думку й не спало, що може, і їх
 отам погналі?!
 Так воно і було.
 Хата забита. Зігрітись ніде.
 Заночував у старого сусіда,
 а вранці вирушив у своє село.

В школу ходив дві зими: тітка
 при СОЗі люті ж були колись! -
 полагідніли, пустили до школи,
 а влітку
 на СОЗі працював.
 І - занудивсь!..

А чутки про вивезених зачистили:
 живуть!... хто за землю вчепився - зумів!..
 І дядько - спершу самі хотіли
 туди з'їздити до кумів.
 Не знаю, думали й мене взяти
 чи ні: „Дядечку, не лишіть!“ -
 молюся про себе...
 Христя - не мати,
 не сестра, а згадаю - сонячно на душі!
 Може, стріну?...
 А тут момент -
 скоїлося за ніч:
 дядькові вдосвіта їхати на Ташкент,
 а їх уночі розбиває параліч.
 Тітка плачуть: „Добив режим...
 Їдь, Лесьо... як не здає білета...“
 Не здав.
 І не пробував.
 ... Христі не стрів...
 Зате пережив -
 поцастило, вважай! - тридцять третій.
 А родичі дома вимерли.
 І кажуть - долі нема!
 В двадцять першому
 врятувала хрещена,

у війну - лагері,
 але й це дарма -
 дивує мене до щемоу:
 артисти
 вчули?...
 покепкували?...
 Леська - спровадили до Леська?!
 Влизько
 чи хвороба мене врятувала?...
 То зятвердне дорога,
 то знов грузька.
 То по рівному, то - провали.
 Все мені так і йшлося.
 Чого в світі більше: зла чи добра?
 Не доберу і досі.
 Влизько,
 ненє чути,
 як він мене добрав?..
 Життя?!
 Усе - так заверчене!...
 Що... тут чи там - воно ніпочім!..
 Ну, піду...
 Я зловив вже його ще ввечері,
 та вогню ж не розведеш уночі,
 то й не спав,
 піду таки...
 Будьмо!
 Вдачі!...
 Не забудь: вмирають і тут
 ледачі!...

2. КОБЗАРІ

До Харкова у тридцятім
 Зманули сліпих кобзарів...
 З буржуа вже було по розплаті,
 Вогник в кремлівськім вікні горів.
 І причаїлась туга в народі
 По втраті волі і доброти.
 ...Біло в березні, як у господі, -
 Чом сліпому у мир не піти?!
 З поводитарями - Гбмери.
 Заяложені кобзи в руках.
 Що вони там химерять

По базарах та ярмарках?..

Співа наодинці з собою
Всяк, хто зору позбувся навік,
Біль тамуючи, як сльозою
Недоля стіка з-під повік, -
Мовби плачуть сліпі і співають
По причині себе самих...
Не пророки, хіба вони знають,
Що людям миліше: сльози чи сміх?!

Долю ділячи з козаками
В тиху пору й о грізній порі,
Співали...
Співали віками
За волю осліплені кобзарі.

По стежках на забуті могили
Босі топтали грудки і курай.
Безборонні самі,
Боронили
Од напасників рідний край.

Сліпі бандуристи в киреях
Сіромі підносили дух.
Ні голод, ні мор не бере їх -
І спів їх не вщух.
Бояни козацького краю
Правду рідимій землі
На всі голоси вигравають
І пізно, і в ранішній млі.

Подзвіння - від краю до краю.
Прощай, Київщино, Донбас, -
На зустріч з Самим поспішають,
Поки березень не розгас.
Діставалися до столиці
Блаженні сліпі кобзарі...
Й поглинала їх поодинці
Тюрма на Холодній горі.

Сумно сичі кували
Од зорі до зорі
По тих, що ялось та виживали
За ханів,
За шляхти
І за царів.

З поводитарями малими,
З коробами дідівських бандур
Навіки і віки над нами
Зійшовся тюремний мур.
Проводжали в легенди героїв
І самі в легенду зійшли.
Ні по сажню землі сирої,
Ані в думі якій похвали.

Тільки душі святі їх понині
Тужать-квляють над світом примар:
„Не забудьте наш... ліс Катині,
Не забудьте наш... Бабин яр!..“

3. А ЛЕСЬКО СВОЄЇ

Завтра Леськові на волю,
а він полює на їжака.
- Допивати чашу сваволі
тут чи там?
А саме коли смерка
з-за горожі вони поспішають
до нужника - на мишей,
тут на успіх найбільше шансів...
На волю ж іти без грошей -
та й завезуть ще хтозна-куди, -
то певніше, як їсти щось є з собою...
Ще з годину десь до відбою,
то побудь уже, не прогав, гляди... -
І Лесько присів у траві,
змовк у вечірній тиші.
Каже, штурхай її чимдуж,
штурхай, поки не пискне -
авжеж, приповзе як не вуж,
то їжак з простягненим писком.
Щоб набратися на зиму жиру,
ті й ті ненажерливими стають
і на живу поживу
сліпо йдуть.
Мисливцю з душею незлою,
сумно мені стає
не за ложкою їжачиною лою
серце добре твоє
криком несамовитим

розтинає душу мою:
сам по собі, в морок повитим,
під поглядом голоду постаю.
З ніг валить людину не праця,
хай і неволя - годуй лишень.
Рік, ну, два нехай, а тринадцять!
Голодувати! І день у день!
Безпереривно в безодню падають
чотири тисячі сімсот п'ятдесят діб!
При захлялій надії

пам'ять
заплутується в снах про хліб.
Розраховано (не наздогад) -
ум висушують, мозок в кістках.
Морять голодом. Морять довго -
думка паморокою стіка.
Літо й зиму, в холод і спеку -
щоб голод тобі не замовк.
Морять голодом, поки зеку
Душу окутує сірий змрок.
Сірі миші, сірий їжак,
сірі шинелі - спереду й ззаду.
Морять голодом. Маніяк
і цим утверджує свою владу.
Світ напромовано в сіре тло.
Чоловіче, в голоді та неволі
що тебе вберегло?
Що там на видноколі?
Доля сама? Твоя доброта?
Серце твоє незлобливе?..
Відняли молоді літа.
Не повернеш. Похилий. Сивий.
Чи доля з таких давен
за волелюбність карає?
Підеш.
Будь же благословен
шлях твій до рідного краю!
Поводатар. Знедолений. Зек.
Долі самій неспросто -
зазнати стількох небезпек
і не втратити благородства!
Без конвою - ні кроку, ні дня.
Побік серця приховував фляжку.
Не зарізав. Не вкрав. Не відняв.

На звірят полює, на пташку.
Не заглядив я і мельком
не вперше отак, очевидячки:
пирхнув їжак!...

І Лесько
наступив його сидячки.

1948 рік, Караслаг, м. Шубний

Ганна ВІРИЧ

ДУМА ПРО НЕЗНИЩЕНУ ДУМУ

„Узимку, з 1934 на 1935 рік у Харкові зібрали на з'їзд 250 лірників і 50 кобзарів. Звігди їх повезли до Москви на нібито ще більший з'їзд. Та засадили з поїзда біля якогось великого яру. Їх скинули у прірву - і звігди вже ніхто не вибрався, бо були кобзарі старі, сліпі, без поводарів, без харчів...“

(Із розповіді бандуриста з Австралії В. Мішалова - „Україна“, № 21, 1989 р.)

1.

Сичами зітхає застужений яр.
І ниють кістки, і дерева у лісі.
І ніч, як дитина, спіткається в ліці,
Хто облік затіяв сліпим кобзарям?

Пророча й незряча душе України,
Довірлива думо про краще життя...
Отак безборонна квітуча травина
Під кіними орди, яким кажуть „гаття“,
Як свисне нагай - так вляглася

печатка

Під списком запрошених в Харків на
з'їзд.

На них не жаліли ні грошей, ні часу
і пісні плескали, й боялись її.

„Оце щоб таких залишити живими? -
Підпалять державу з усеньких сторін“.
Вже прибрано маршалів. Крапля живиці -
Ще пісні тече по вже мертвій корі.

Якби вони бачили пишний той почет,
Тих псів шолудивих, врочистий перон...
Навіки осліплі б отверзлися очі,
А руки взяли б замість ліри перо.

ДУМА

*Кобзарям, лірникам і бандуристам,
закатованим у 30-х роках, присвячується*

Послухай-но, друже,
Як вітер там плаче:
„...Ой, не шуми, луже,
Зелений байраче...“
Де думи щедрі,
Чарівні та чисті
Повідали кедром
Старці-бандуристи.
Ті думи - жар-птиці,
Про край свій, відвагу,
Мов води з криниці
Втамовують спрагу.
Гами барвисті
Дум бандуристів,
Кобза та ліра,
Воля та віра
Серце бентежить,
Барвінком мережить
В безмежному полі
Кобзарській долі.
Тараса в пустелі
Терзали пекучій,
А внуків на кручі,
Сніги де та скелі.
На лютім морозі
Вартують на смугі
Там кедр похмурі.
„... Ой у лузі,
Та ще й при дорозі...“
Замовкли бандури,
Вуста заціпили співця,
Лиш люту мелодію
Великому злодію
Розтерзані струни вели,
Вітрами гули
До кінця.
Катів гартовані підкови,
Колючий дріт,
Та плями крові -



Графіка Валерія Гондара - 1990, 1997 р.

Троянд рожевий слід,
 На сніжному покрові
 Лишивсь там
 На сумну згадку
 Сестрам та братам,
 Бо тіні злі
 Завжди були в достатку
 На нашій праведній землі.
 Налетіла чорна хмара,
 З нею тінь химерного орла:
 За що ж мені така кара,
 Мої милі друзі?
 „...Чи я в лузі
 Не калинонька була?...“
 То ж не верби,
 Ой не верболози,
 Та й не ранкові роси,
 Мов перлини наче,
 То ж Вкраїна плаче,
 Розпустивши коси.
 В очах волошкових
 Тіні тривоги,
 Туга та сум,
 Її стрічки шовкові -
 То ж скорботні дороги
 Тих розтерзаних дум.
 Ой, сизий тумане,
 Не стелися низенько.
 В тій долині-домовині
 Почивають і донині
 Кобзарі лихої вдачі.
 - Де ж ти, Сірку-отамане,
 Славний Дорошенко,
 Вірний Сагайдачний?
 Шабля де та спис?
 Чути гомін в тихім гаю:
 - Схаменись! Озовись!
 Заступись!
 Тебе ж благаю.
 Досить, досить уже крові,
 „...Гуля вітер по діброві.
 Гей, гей, гуля...“
 Мов немовля те наче:
 То посміхнеться, то заплаче.

1991 р.

ЗМІСТ

Переднє слово.....	5
Статистичні відомості про народних співців	9
1917-1922 рр.....	19
„Юридичні обґрунтування“ переслідувань 20-30-х рр.....	31
Репресії щодо традиційних співців. Кобзарський з'їзд	58
Репресії щодо аматорів бандурницької справи	84
Відгомін у пресі	112
„Не так тії воріженьки, як добрії люде...“	122
Кобзарські інструменти	133
У колах інтелігенції	142
Капели бандуристів	150
Післямова	168

КОБЗАРСЬКА КАТЕДРА

НОТАТКИ ДО КОБЗАРСЬКИХ СТУДІЙ:

Гнат Хоткевич. Бандура и ее место среди современных музыкальных инструментов	190
Кость Черемський. Гнат Хоткевич і традиційне кобзарство.....	197
Михайло Хай. Генеза і еволюція кобзарського інструментарію у світлі етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича.....	202
Микола Товкало. Слово на захист народної (старосвітської) бандури.....	212
Зіновій Штокалко. Загальні висновки.....	217
Микола Будник. До історії тексту самонавчителя гри на народній бандурі Георгія Ткаченка та провідного мотиву його написання в обставинах 1968-1972 рр.....	220
Георгій Ткаченко. Основи гри на народній бандурі.....	223
Володимир Кушпет. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах	231
ДОКУМЕНТИ	238
СПОГАДИ	253
ПРОТИРЕЖИМНІ ТВОРИ НАРОДНИХ СПІВЦІВ	263
ПОЕТИЧНІ ТВОРИ ПРО ТРАГЕДІЮ КОБЗАРСТВА	266

ШАНОВНІ ЧИТАЧІ!

Ваші відгуки щодо цього видання
просимо надсилати на адресу:

310204 Харків-204, а.с. 5205.
Державно-громадський благодійний фонд
національно-культурних ініціатив
імені Гната Хоткевича.

Наукове видання

ЧЕРЕМСЬКИЙ Костянтин Петрович
ПОВЕРНЕННЯ ТРАДИЦІЇ

Художній і технічний редактор
Петро Черемський

Коректор Павло Клененко

На обкладинці: 1, 3, 4 стор. - біля пам'ятного знаку
репресованим кобзарям, спорудженого в Харкові
на пожертви громадян 14 жовтня 1997 року.

Автори проекту: Валерій Бондар, Олександр Шауліс,
Василь Семенюк, архітектор Олександр Морус.

1 і 4 стор. - світлини Ігоря Сокопчака.

2 стор. - малюнок з книги У.Самчука „Живі струни“.

3 стор. - світлина Ростислава Рибальченка.

Здано до виробництва 20.01.99р. Підписано до друку 1.02.99 р. Папір офсетний.
Формат 60х108/16. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 18. Тираж 1000 прим.

Друкарня ДП „Завод імені Малишева“. Харків, вул.Плеханівська, 126. Зам.№ 64



Про автора:

Народився 1968 р. у м. Красноград на Харківщині. Після закінчення Харківського медичного університету (1994 р.) працює лікарем-реаніматологом. Поряд з основним фахом провадить наукові дослідження в галузі традиційної культури, кобзарського мистецтва, етномедицини. Публікації – в українських виданнях. Бандурист, грає на старосвітських інструментах. Один із засновників державно-громадського фонду національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича і Асоціації захисту історичного середовища. Очолює Спілку Української Молоди Харківщини.