РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МУЗЕЄЗНАВСТВА

ДИПЛОМНА РОБОТА
на здобуття І (бакалаврського) рівня
на тему:

СОЦІОКУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ КОБЗАРІВ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ У 1930-1940-Х РОКАХ.

Виконала: здобувач вищої освіти
IV курсу заочної форми навчання
спеціальності 034 «Культурологія»
Шпаковська Марина Петрівна

Науковий керівник: к.п.н. проф.
Виткалов Володимир Григорович

Рівне 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....3

РОЗДІЛ 1 1. ІСТОРІОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ,ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОЛОЛОГІЧНІ ОСНОВИ РОБОТИ……..9

1.1. Історіографія питання**…….…..…..9**

1.2. Джерельна база дослідження та теоретико-методологічні засади наукового пошуку **…….…….…….…….18**

РОЗДІЛ 2. КОБЗАРСТВО ЯК НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ……26

2.1 Історія виникнення кобзарства на теренах України **….…….26**

2.2 Відомі кобзарі Дніпропетровщини: життя і творчість**….……..35**

РОЗДІЛ 3. КОБЗАРСТВО НА ДНІПРОПЕТРОВЩИНІ В ПЕРІОД 1930-1940 РОКИ……..……44

3.1 Феномен розвитку кобзарства в радянській Україні у ХХ столітті**……..……44**

3.2 Вплив радянської влади на кобзарство**….…….…… 48**

РОЗДІЛ 4. КОБЗАРСЬКО-БАНДУРНА ТРАДИЦІЯ В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ…….…….……52

4.1. Кобзарське мистецтво поза межами України в 1930-1940 рр.**……..……52**

4.2. Сучасний стан і перспективи розвитку кобзарства і України**……..…… 55**

ВИСНОВКИ…….….....63

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….…..… … 67

ДОДАТКИ …….……..73

ВСТУП

Актуальність проблеми. Українське кобзарство своїм корінням сягає в глибину віків. В історичній пам'яті народу кобзарі були й залишаються пророками народної пісні, життєвої мудрості, музичних традицій українців.

Сьогодні на науковому видноколі є чимало праць із цієї тематики загальноукраїнського масштабу, де подібна проблематика є предметом фахової наукової рефлексії, натомість відсутні навіть розвідки з історії діяльності кобзарів більш локального рівня, зокрема Дніпропетровської області в 1930-1940-х рр., терену, який мав чи не найбільшу генерацію представників цього виду культурної практики, представники якої зазнали чи не найбільших втрат. Та й на локальному рівні завжди можна більш детально виявити як суть будь-якого культурного явища, його носіїв, проблемний ряд, так і тенденції подальшого розвитку.

Достеменно відомо, що кобзарі Дніпропетровщини посідали провідні позиції у розвитку кобзарсько-лірницьких товариств, супроводжували радянських воїнів на передових лініях вогню й під час Другої світової війни.

Вагомим також є той факт, що зараз обласна та міська влада м. Дніпра спільними зусиллями беруть участь у реалізації програми всеукраїнського проекту під назвою «Культурна столиця України», у рамках якого планується проведення міжнародного музичного фестивалю, де передбачаються також виступи народних співців, бандуристів, а також започаткування відповідного дослідження окресленої проблематики і вписування її в загальну історію вітчизняної культури. Тож саме таким чином привертається увага суспільства, а надто – молоді до народних традицій українців, у тому числі й кобзарства, та стимулюється розвиток регіонального туризму, поглиблене пізнання національної історико-культурної практики тощо.

Відтак, обрана нами тема має певну соціокультурну значимість не лише для нашого регіону, але й загалом для країни.

Актуальності роботі додає й те, що у 1934 р. кобзарі Дніпропетровщини брали участь у так званому «розстріляному з'їзді» кобзарів у Харкові, після якого регіональне інструментальне виконавство було фактично згорнуте.

Навіть сьогодні ця подія викликає більше питань, ніж відповідей, та залишається малодослідженою у плані регіонального краєзнавства та й музичного мистецтва загалом.

Підсилює вагу дослідження його виконання у руслі важливого напряму в історичній науці – *регіональної історії та культури*, який також активно реалізовується на кафедрі культурології та музеєзнавства РДГУ, що має на меті об'єктивно та більш детально розглянути явища і процеси (у даному випадку – соціокультурна діяльність кобзарів Дніпропетровщини 1930-1940 рр.) у локальному їх вимірі, екстраполюючи отримані результати та висновки на загальне становище вивчення кобзарства України у зазначених вище часових рамках.

Об'єктом дослідження є соціокультурна діяльність кобзарства як феномен української культури XX століття.

Предмет дипломної роботи – соціокультурна діяльність кобзарів Дніпропетровщини у 1930-1940-ві рр., хоча в контексті доведення окремих власних положень наукового пошуку автор звертатиметься до розгляду даного питання і в інші історичні періоди.

Досліджується також становлення та розвиток кобзарсько-лірницьких цехів, життєвий шлях відомих дніпропетровських кобзарів, визначається ставлення радянської влади до кобзарів.

Хронологічні межі дослідження охоплюють 1930-1940-ві рр. Вибір такої хронології пояснюється тим, що грудень 1933 р. став знаковим та зламним для кобзарства загалом. Адже на Пленумі Всеукраїнського комітету Спілки працівників мистецтв УРСР радянська влада засудила народні музичні інструменти та й самих кобзарів, затаврувавши їх як «класово-ворожі» елементи. Саме з цього сумнозвісного Пленуму

розпочалося санкціоноване владою знищення не лише надбань народної української музики, але самого явища кобзарства.

Кінцевий рубіж дипломної роботи охоплює 1945 р. та зумовлений закінченням Другої світової війни, припиненням гонінь із боку радянської влади на представників кобзарського руху.

Хоча в окремих розділах автор виходитиме за межі окресленого періоду з метою ілюстрації того чи іншого положення наукового пошуку. Зокрема, при аналізі діяльності та життєвого шляху відомих представників кобзарства і виявлення їхнього впливу на розвиток сучасного кобзарського мистецтва, нижню хронологічну межу доведено до кінця 2020 року.

Географічні рамки дослідження локалізуються м. Підгородне Дніпропетровської області, яке в зазначений тематикою хронологічний період було центром кобзарської творчості Дніпропетровщини, а також відображало взаємозв'язки з центрами кобзарського мистецтва інших регіонів та країн із найбільшими українськими діаспорами, до яких емігрували відомі українські митці.

Мета дипломної роботи полягає у комплексному вивченні соціокультурної діяльності кобзарів Дніпропетровщини у 1930-1940-х рр.

Відповідно до поставленої мети визначені такі **дослідницькі завдання**:

- виявити, систематизувати та проаналізувати історіографічний доробок, джерельний масив інформації з обраної теми, визначити теоретичні засади дослідження;

- простежити передумови виникнення та становлення кобзарства, визначити його роль та дослідити його як національно-культурне явище;

- розглянути форми професійної організації кобзарів та лірників;

- дослідити розвиток кобзарства Дніпропетровщини у передвоєнну добу,

- проаналізувати життєвий шлях та діяльність відомих кобзарів м. Підгородне Дніпропетровської області;

- визначити ставлення населення та тогочасної місцевої влади до кобзарів Дніпропетровщини.

- на основі проаналізованого матеріалу, зробити ґрунтовні теоретичні висновки та пропозиції.

- розглянути розвиток і видозміни виконавства бандуристів в історико-суспільному і культурно-мистецькому контексті, які продовжуються і на сучасному етапі.

- проаналізувати життя і творчість мистецьких діячів в умовах еміграції

- окреслити новітні напрями розвитку бандурного мистецтва

Методологія дослідження. У роботі застосовано низку методик і методів дослідження за допомогою яких вдалося більш детально вивчити окреслену проблему, зокрема *історичний* – в процесі аналізу обраного для розгляду явища, *біографічний* – в контексті розгляду життєдіяльності і творчості окремих митців; *культурологічний* – під час розгляду загального історичного тла, на якому розгорталася діяльність цієї гілки народної культурної практики. В роботі використано також метод *контент-аналізу* – під час виявляння інформації, наявній у регіональній періодиці, а також *порівняльний* – у процесі здійснення порівняльних характеристик творчого процесу, що розгортався в різний історичний час в Україні та за її межами. Цей комплекс методів і сприяв підготовці специфічного локального дослідження, спрямованого на розкриття конкретної історико-культурологічної проблеми.

Наукова новизна роботи полягає у постановці даної проблеми та самостійному розв’язанні усього спектру дослідницьких завдань. У роботі *вперше:*

- подається цілісна картина української кобзарсько-лірницької традиції Дніпропетровщини як невід’ємного компоненту духовної культури України;

- за допомогою історико-соціологічного підходу вивчено ґенезу кобзарсько-лірницьких товариств України на прикладі м. Підгородне;

- на основі музейних, архівних документів розглянуто кобзарство як професійне мистецтво;

- у дослідженні висвітлюється матеріал щодо кобзарсько-лірницьких цехів у м. Підгородне в конкретний історичний період, що дає можливість простежити їх багатовекторну діяльність;

- у текст роботи введено оригінальний матеріал і стосовно розвитку кобзарського виконавства на базі кафедри народних інструментів Рівненського державного інституту культури, а також унікальний матеріал стосовно розвитку цього культурного феномену у Дніпропетровській області, зокрема у Додатках подано відповіді *архівні матеріали*, що розширюють уявлення про специфіку організації роботи кобзарів, деталізовану інформацію про форми культурної діяльності, а також *візуальний ряд*, який дає можливість з'ясувати чимало характеристик із приватного життя митців регіону, що певною мірою розширює проблематику наукового пошуку і обрії вітчизняної культури..

Подальшого розвитку отримали:

- узагальнення наукових праць із народного інструментознавства й дослідження мистецтва кобзи, бандури, торбана, ліри та їх розвиток.

У роботі аналізуються особливості соціального статусу кобзарів та лірників залежно від суспільно-політичної ситуації на Дніпропетровщині в означений вище час.

- розгляд та аналіз сучасного бачення розвитку кобзарства та бандурництва протягом XX століття на території України та поза її межами.

Практичне значення дослідження. Результати роботи можуть слугувати підґрунтям для подальших наукових розвідок із висвітлення розвитку української культури, народної музичної творчості періоду 1930-1940-х рр.

Результати та окремі теоретичні висновки можна використовувати при подальшому студіюванні кобзарського руху в Україні в зазначених вище хронологічних межах, що надасть можливість прослідкувати тенденції розвитку сучасного кобзарського мистецтва не тільки в межах України. Цей матеріал може бути корисним для мережі ДМШ, ДХШ, а також для усіх тих, для кого національна культурна проблематика становить професійний інтерес.

Апробаційна база дослідження. Зібраний, опрацьований і критично осмислений матеріал апробований авторкою *під час участі у проведенні практичних занять із професійно-орієнтованих дисциплін* ОПП І (бакалаврського) рівня спеціальності 034 «Культурологія» кафедри культурології та музеєзнавства РДГУ (курси «Українська культура» та «Історіографія української культури»), виступах на семінарах клубних працівників м. Підгородне Дніпропетровської області, а також на наукових конференціях різних рівнів, зокрема:

- **Шпаковська М.П.** Діяльність кобзарів Дніпропетровщини в ІІ половині ХХ століття: історико-культурологічний аналіз: *Феномен культури постглобалізму*. міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 27 лист., 2020 р. Маріуполь, 2020. С. 10 [31 с.].

- **Шпаковська М.П.** Народно-традиційний український інструментарій у сучасних культурних практиках. *Філософія подієвої культури: історія і сучасність.* Всеукр. наук.-практ. кофн., м. Київ, 23-24 берез., 2021 р. Київ: КНУКіМ, 2021. С 11 [21 с.].

- **Шпаковська М.П.** Специфіка вивчення інструментальної практики Дніпропетровщини в сучасних умовах: на прикладі КЗ «Історико-краєзнавчий музей ім. О. Коваля» м. Підгороднього та КЗК «Дніпропетровської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Первоучителів слов’янських Кирила і Мефодія»: *Звітна наук. конф. проф.-викл. складу, студ., магістрантів, аспірантів і докторантів РДГУ*. за 2020 р. Рівне: РДГУ, 2021. С. [с.].

Фрагменти дипломного дослідження **опубліковані** у: науко-метричному збірнику й науковому збірнику осередку НТШ м. Дніпра:

Шпаковська М.П. Українське кобзарство як культурний феномен. *Актуальні питання культурології: альм. наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства РДГУ*. Вип. 20. Рівне: РДГУ, 2020.

Шпаковська М.П. Історія українського кобзарства. *XXXII сесія Дніпровського осередку Наукового товариства імені Шевченка*: м. Дніпро, 10 берез., 2021. Дніпро, 2021. С. 2. [8 с.]

Структура дослідження логічна, підпорядкована його меті та основним завданням роботи, спрямована на розкриття обраної проблематики. Робота містить вступ, чотири основні розділи, висновки, список використаних джерел, додатки.

У Вступі виявлено актуальність теми, визначено її мету та завдання, предмет та об'єкт, наукову новизну та практичну значимість, методологію наукового пошуку і структуру дослідження.

В Основній частині бакалаврської роботи, що має чотири розділи, акцентується увага на сутності цього явища, його розвитку в Україні в історичній ретроспективі; виявляються найбільш відомі локальні постаті та явища, пов'язані з цим культурним феноменом, здійснено спробу виявити перспективу розвитку аналізованого виду мистецтва в Україні загалом. Наголошено на комплексі суспільно-політичних дій стосовно знищення музичного інструментарію та його носіїв у 90-х роках XX століття. Чимало матеріалу приділено і висвітленню цього культурного феномену, розглянутого в історичній ретроспективі й за межами України.

У Висновках зроблено підсумки стосовно проведеного наукового пошуку та виявлено тенденції розвитку кобзарства в сучасній Україні.

Загальний обсяг роботи складає 79 сторінок, з яких 65 сторінок основного тексту.

Список використаної літератури нараховує 58 назв.

Додатки розміщено на 5 аркушах.

РОЗДІЛ 1.
ІСТОРІОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ РОБОТИ

1.1. Історіографія питання.

Як і кожне соціокультурне явище, заявлене до розгляду також має відповідну ***джерельну базу***, яка надає більшої переконливості і доказовості проведеному науковому пошуку, та ***історіографію***, за допомогою аналізу якої можливо більш глибоко проаналізувати даний культурний феномен не лише в історичній ретроспективі, але й його перспективі, виявити його загальний культурний контекст.

Отже, питання соціокультурного розвитку кобзарства на Дніпропетровщині у 1930-1940 роки XX століття через різні, переважно політико-ідеологічні обставини, не ставали предметом спеціального дослідження, лише окремі питання, пов'язані з історією кобзарського руху знаходили своє висвітлення у працях українських науковців. Та й загалом потрібно відзначити, що дана проблема стала предметом наукової рефлексії уже в новітній період розвитку української держави.

Для дослідження історіографії даного питання зазначимо її періодизацію за *хронологічним* та *географічним* принципами.

За хронологічним принципом історіографічний процес вивчення кобзарства умовно поділено на радянський період – 1960-ті – кінець 1980-х рр. та сучасний період вивчення – кінець 1990-х – 20-ті роки XXI століття.

За географічним принципом історіографічний процес вивчення кобзарства розподіляють на дослідження вітчизняних, зарубіжних та російських авторів.

Орієнтуючись на окреслену тематику, звертаємо увагу на загально оглядові праці з історії України – Дмитра Яворницького, Михайла Грушевського, з історії української музики – Б. Грінченка, П.Мартиновича, праці з фольклористики – Ю. Фігурного, С. Грици, М. Лисенка, О.Шевчука

та ін., зокрема і молодих науковців із мережі ЗВО сучасної України, предметом наукового аналізу є інструментальне виконавство, його проблемний ряд, загальний культурний контекст тощо. Взяті з різних історичних періодів, вони демонструють як еволюцію інтересу дослідників до цієї проблеми, так і глибину теоретичних напрацювань у розробці окресленої проблематики.

Тож у цьому зв'язку окрему групу джерел становлять *дисертаційні дослідження* з кобзарства та лірництва, розвитку фахового бандурного мистецтва, окремих особливостей виконавської техніки сучасних бандуристів – Я. Шуста, А. Омельченка, Н. Брояко, О. Дубас, О. Богданової, Т. Слюсаренко та ін. Згадані автори у своїх роботах розглядають кобзарський рух загалом в Україні в XX столітті, не заглиблюючись у регіональні особливості діяльності кобзарів.

До цього ряду досліджень можна віднести ґрунтовні праці В. Дутчак, Г. Карась, М. Хая, М. Підгорбунського, К. Черемського та ін., які на сучасному вимірі наукового пошуку аналізують дане явище, акцентують увагу на його еволюційній складовій, зокрема системі звуковидобування, строю інструменту, а також еволюції його форми.

Вагомою для дослідження є праця, яка вийшла у світ у 1994 р. – «Струни золотії» [27], під авторством голови Спілки кобзарів України М. Литвина. Це дослідження, крім значного блоку емоційного матеріалу, містить й важливі документальні відомості, збережені у Львівському державному історичному архіві. Мова йде про оригінал протоколу 1927 р. де сказано про скликання з'їзду кобзарів у Харкові. Спочатку було заплановано запросити для участі у з'їзді майже 200 кобзарів та лірників, а захід планувався до проведення у квітні 1928 року. Але з причин, які не розголошувалися, дату його проведення перенесли на початок 1930-х років [27; 7]. І хоча більш глибокої інформації там немає, можна, принаймні, відштовхнутися від якоїсь конкретики у даному питанні.

Після закриття з'їзду відбулися найголовніші події, які змінили історію розвитку кобзарського руху Дніпропетровщини і України в загалом. Композитор Д. Шостакович згадував: «Це був живий музей, жива історія України, усі її пісні, її музика, її поезія. І ось майже всіх їх застрелили, майже всі ці жалібні співаки вбиті» [51]. Правді, композитор далі не деталізує цього факту, не звертається до витоків даного явища.

Уже в новітню добу історії України почали більше уваги приділяти вивченню кобзарського руху. Тоді ж виявився жвавий інтерес й до дослідження репресованих кобзарів, карних справ «розстріляного з'їзду» кобзарів у Харкові, серед яких були кобзарі, вихідці з Дніпропетровщини [35]. Потрібно наголосити, що сьогодні ця (кобзарська) проблематика поглиблюється. До прикладу, у Канаді українська діаспора спільно з дослідниками з України долучилася до вивчення українського кобзарства в різноманітних його вимірах.

Потрібно приділити увагу аналізу й значної *джерельної бази* наукового пошуку, а саме опублікованим розповідям про долю кобзарів низки іноземних (діаспорних) дослідників, зокрема американського політолога Р. Конквеста «Жнива скорботи», вперше виданій у 1986 р. Але, на жаль, це твердження він не підкріплює посиланням на відповідні документальні джерела. Тому ця праця цікава лише, тим, що в ній висвітлюються суспільно-політичні та соціокультурні процеси в Україні напередодні «розстріляного з'їзду». Цікава вона також й історичним інструментарієм, на якому базуються майже всі розвідки представників української діаспори.

Починаючи від 1991 р., почали оприлюднюватися публіцистичні твори про «розстріляний з'їзд» і в українській пресі. У цьому зв'язку згадаємо знову праці представників української діаспори.

П. Конопленко-Запорожець – українець за походженням, переїхавши до Канади, відстоював права кобзарів та підтримував їх патріотичний дух й написав про це книгу «Кобза і бандура» (м. Вінніпег), опубліковану у 1963

р. [22]. Хоча потрібно підкреслити, що значна кількість праць, виданих за кордоном, має значний емоційний аспект, а відтак їм бракує певною мірою наукової доказовості, притаманній науковій книзі загалом. І в цьому зв'язку наведемо ще одне свідчення канадського історика С. Єкельчика, який у результаті дослідницьких пошуків дійшов висновку про те, що фізичне знищення кобзарів біля Козачої Лопані має риси скоріше легенди, яка бере свій початок із праці С. Волкова «Свідчення: Спогади Дмитра Шостаковича» [51], опублікованої в 1979 р. у США.

С. Єкельчик зазначає, що знищення кобзарів та лірників було проведено не планомірно, а відбувалося у зв'язку з іншими репресіями тоталітарного режиму – колективізації, боротьби з «ворогами народу», запровадження паспортизації населення, арешту лірників за жебрацтво тощо.

На думку В. Кіпіані, ще одного дослідника цієї проблематики, саме це й стало підґрунтям для виникнення вищенаведеної теорії чи її версії [29].

Український дослідник Б. Жеплинський особисто спілкувався з багатьма народними митцями, листувався зі знавцями кобзарства, таким чином, зібрав та опублікував значний фактологічний пласт інформації, що дало змогу уникнути помилок під час дослідження діяльності та життєвого шляху таких відомих кобзарів, як О. Коваль, І. Бут [15].

Автор приділив увагу їхній кобзарській майстерності у виготовленні музичних інструментів – бандур, кобз, лір. Зазначимо, що і виконавцями музичних творів майстри були відмінними. У його праці є біографічні дані про деяких керівників та учасників «бандуристських» хорів.

На жаль, відомості про окремих, навіть відомих кобзарів, бандуристів, лірників збереглися не повністю; інші – вимагають уточнень та нових пошуків, тому такі дописи відрізняються своїм об'ємом та різноманітністю суджень, однак не є науковим свідченням [15; 54].

Наголосимо, що найбільшого політичного переслідування в той період зазначали вчені-гуманітарії – історики, філософи, філологи, та згадані вже

кобзарі, лірники. Репресії значною мірою прорідили лави членів Спілки радянських письменників. Відтак ця проблематика була усунута з наукового дискурсу взагалі.

І. Шаповал, наприкінці 1980-х років досліджуючи і готуючи до друку нарис «За жупан та вуса», брав інтерв'ю у ще живих свідків тих подій [46], [47]; інформація про це також введена до тексту нашої роботи.

В обласному мартирологу «Повернені імена», виданому 2003 р. у дніпропетровській серії книг «Реабілітовані історією», є така інформація: «Бут Іван Савович, 1885 р. – м. Підгороднє Дніпропетровського р-ну Дніпропетровської обл., українець, освіта початкова, кіномеханік клубу в м. Підгороднє. 7 грудня 1937 р. звинувачений у належності до керівництва українською контрреволюційною організацією, ув'язнений на 10 років у ВТТ; реабілітований 19 травня 1969 р.» (дод. А)[30].

Для нашого дослідження чимало інформації було знайдено у нарисі згаданого вже письменника І. Шаповала, матеріал якого опублікованого в 1989 р. Саме в ньому автор ґрунтовно розкриває причини засудження та ув'язнення, які влада інкримінувала, зокрема й І. Буту [46]. Ще напередодні публікації згаданої книги (1972 р.) на республіканських телеканал у прямому ефірі відбулася передача «Над річкою Кільченню», де в центрі уваги були трагічні долі відомих бандуристів. А вже у 1976 р. у телепередачі «Струни душі» взяли участь тоді ще живі лірники, які дивом уникли розправи з боку радянської влади [6].

Значну увагу багатьом важливим питанням у дослідженні кобзарського мистецтва в Україні XIX ст. приділив і відомий етнограф П. Житецький [42], правда в інший історичний період, а саме він чи не вперше:

1) проаналізував соціальний статус виконавців дум (перші творці дум XVI ст., виходячи з дослідження вченого, належали до стану травмованих або сліпих чи бідних, яких називали «старцями» або «дідами»). Ситуація дещо змінилася у XVII-XVIII ст., коли виконавцями дум стали звичайні музиканти, серед яких чимало відомих особистостей [45; 215];

2) дослідив наявний репертуар кобзарів (дум і псалмів), здійснив спробу відтворити приблизний каталог текстів дум, який, за визначенням дослідника, створений ще у XVI-XVII ст. та передавався від покоління до покоління з численними змінами, що призвело згодом до зміни й давніх текстів [45; 170];

3) проаналізував передумови виникнення жанру дум;

4) охарактеризував музичний супровід дум під акомпанемент кобзи чи бандури;

5) дослідив етимологію слів – «кобза» і «бандура».

На думку П. Житецького, в XVI – XVII ст кобза і бандура були повсякденним інструментом козацького побуту, особливо, кобза, «як інструмент більш простий і популярний, ніж бандура» [35; 58].

М. Литвин у «Характеристиці музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» [27] спробував вивчити питання походження кобзи (бандури), її будову, особливості виконання. Дослідник описав репертуар та виконавські нюанси катеринославських кобзарів, до якого входили думи, псалми, пісні сатиричного змісту [27; 8].

Аналізуючи творчу діяльність кобзарів Дніпропетровщини, ще один відомий представник вітчизняної культури останньої третини XIX століття, О. Сластьон доводив тезу про існування й функціонування кобзарського мистецтва в Україні. Це питання для дослідника українського кобзарства було важливим, оскільки в наукових колах панувала думка про вимирання цього давнього традиційного жанру народної творчості загалом.

Зазначимо, що виконавство на кобзі та бандурі у XIX ст. розглядалося дослідниками в декількох аспектах: соціальному, виконавському, репертуарному та музично-теоретичному.

До речі, заслуга О. Сластіона полягає в тому, що він, на кошти Лесі Українки, за активного втручання М. Лисенка здійснив замальовки багатьох відомих кобзарів: О. Вересая, Кучугури-Кучеренка, А. Шута та ін.

Зважаючи на той факт, що О. Сластіон працював у стилю «олівцевої» графіки, тобто майже в стилі фото живопису, на його репродукціях було зафіксовано безліч цікавих речей: кількість ладків, струн, форму видобування звуку тощо, а головне – портретну подібність українських Гомерів. І саме за цими замальовками, які активно продукував відомий всеукраїнський часопис «Родовід» у 90-х роках XX століття, окремі музичні майстри спробувати реконструювати кобзу.

Була така спроба здійснена і в Рівненському державному інституті культури наприкінці 80-х років XX століття, коли в РДІК існував чи не перший в Україні оркестр кобзарів під керівництвом М.Лисенка-Дністровського, за кресленнями якого і було виготовлено чимало таких музичних інструментів.

Потрібно згадати також, що в РДІК чи не вперше в Україні було запроваджено навіть спеціалізацію «Кобзарське мистецтво» на базі кафедри народних інструменті.(частково ця інформація зберігається сьогодні в Рівненському ЦЕНТІ та архіві РДІК і частково оприлюднювалася в наукових розвідках професора нашої кафедри Виткалова С.В., зокрема й рукописі його монографії, підготовленої до 50-річного ювілею кафедри).

Варто зазначити що в повоєнний період було проведено низку досліджень на тему кобзарства та перспектив його розвитку.

Характерною рисою другого історичного періоду (40-50-ті роки XIX ст.) є пробудження інтересу до, власне, професійних виконавців-кобзарів. У літературі з‘являються такі імена як О. Вересай, А. Никоненко, А. Шут та інші, поширюються їх біографічні дані, зазначається соціальний статус тощо. Водночас виходять у світ праці А. Метлинського «Думки і пісні та ще дещо» (1839 р.), у яких опубліковано вірші «Смерть бандуриста» та «Бандура», А. Метлинського й М. Білозерського «Народные южно-русские песни» (1854 р.), П. Куліша «Записки о Южной Руси» (Т. 1, 1856–1857 рр.) тощо.

Продовжуючи ретроспективний аналіз наукового пошуку, слід підкреслити, що вагомий внесок у наукове осмислення творчості кобзарів зробив М. Білозерський. Зібраний ним фольклорний матеріал – тексти дум, пісень, «Правила при записывании народных дум, песен, сказок....» та «Список кобзарей (бандуристов) и лирников» – опубліковано як додаток до збірника А. Метлинського «Народные южнорусские песни» (1854 р.).

Важливими аспектами подальшого вивчення творчості виконавців дум дослідник вважав біографічні відомості кобзарів, їх соціальний статус, інформацію про появу дум у їх репертуарі (місцевість, від кого і коли вивчили думи).

Серед перших збирачів дум та відомостей про їх виконавців був П. Куліш, який в фундаментальній праці «Записки о Южной Руси» (1856 р.) подав біографічні дані кобзарів А. Никоненка (Полтавщина) та А. Шута (Чернігівщина) [54].

Третій період (друга пол. XIX ст.) пов’язаний із прагненням дослідників фольклору у справі не тільки збереження, але й підтримки та відродження самобутньої народної творчості. У той час вийшли праці О. Русова та Л. Жемчужникова, у яких подається інформація про життєвий та творчій шлях відомого кобзаря XIX ст. О. Вересая та виконавські особливості його мистецтва.

У 1874 р. в «Записках Юго-Западного отдела Императорского русского географического общества» надруковані виступи О. Русова та М. Лисенка, присвячені ролі дослідників у справі збирання відомостей про кобзарів (зокрема П. Куліша), висвітленню творчої діяльності О. Вересая, а також характеристиці музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні цього кобзаря [54].

Науковий інтерес до творчості О. Вересая наприкінці XIX ст проявляли також А. Кримський та К. Ухач-Охорович.

Національне бандурне мистецтво у XX ст. отримало нові вектори розвитку, визначені не лише змінами іманентних ознак інструментарію,

жанрово-стильових пріоритетів, умов освіти, форм виконавства, але й просторовими межами – поширенням цього виду мистецтва поза Україною.

Нові соціально-політичні та культурні умови в республіці, специфіка культуротворення в інших державах світу, в свою чергу, забезпечили динаміку розвитку бандурного мистецтва, що позначилося на багатьох рівнях: конструктивно-органологічному, культурно-мистецькому, комунікативному тощо.

У системі музичної культури української діаспори бандурне мистецтво посідає помітне місце, оскільки синтезує виразні національні ознаки: вербальний (мовний), музично-інтонаційний (мелодичний, гармонічний, ладовий) та органологічний (інструментальний) компоненти.

Протягом усіх етапів становлення і розвитку української культури поза межами батьківщини, бандурне мистецтво представлене на високому рівні, забезпечило пріоритетність своїх мистецьких досягнень у порівнянні з аналогічними процесами в Україні.

Бандурне мистецтво діаспори було проаналізовано та детально розглянуто в монографії та дисертації згаданої вже В. Дутчак [11; 2].

Щоб отримати більш точну картину для опису музичної культури української діаспори ХХ – початку ХХІ ст., взято за основу дослідження В. Євтуха [12], Г .Карась [17], В. Трощинського [57], К. Чернової [59].

Виходячи з типології систем, запропонованої харківськими дослідниками Н. Кушнаренко та В.Шейком [25; 61-62], бандурне мистецтво української діаспори можна визначити як багатофункціональну, відкриту, складну, динамічну, детерміновану і цілеспрямовану, регульовану систему. У свою чергу вона виступає підсистемою в ієрархії системи музичної культури української діаспори загалом.

Структурна модель музичної культури української діаспори (за Г. Карась) охоплює такі складові :

- музичні цінності або артефакти;

- види діяльності (відтворення, збереження, розповсюдження та сприйняття, використання музичних цінностей, аналіз та характеристика артефактів);

- суб'єкти діяльності, їх знання, навички або здобутки;

- соціокультурні установи;

- культурно-мистецьке середовище [17; 46].

Досліджуючи поняття й основні складові структурної моделі музичної культури діаспори, зауважимо, що бандурне мистецтво має виразну унікальність, яка вирізняє цей напрям серед інших мистецтв.

Сутність феномену бандурного мистецтва полягає в дуалізмі площин вокальної та інструментальної музики, переплетенні сфер професіоналізму й аматорства, симбіозі фольклорного побутування та академічного музикування, переплетенні сфер професіоналізму й аматорства.

Отже, кобзарське мистецтво у 1930-40-х рр. та його розвиток в діаспорі та території України є предметом наукових досліджень, проте багато проблем залишаються невисвітленими і недослідженими. Причин цьому – безліч, і складна суспільно-політична ситуація в Україні, коли дослідницький інтерес переміщується в іншу сферу, і не перспективність та фінансова витратність наукового пошуку, і розмаїття більш «популярних» тем, матеріал для яких фактично лежить на поверхні тощо.

Зазначимо, що у нашій країні дослідженням даного питання займаються переважно науковці задля відновлення культурного здобутку та пам'яті кобзарів – Гомерів, але безпосередньо сама діяльність кобзарів Дніпропетровщини обраного періоду й надалі залишається поза увагою істориків, культурологів та мистецтвознавців.

1.2 Джерельна база дослідження та теоретико-методологічні засади роботи

Джерельний масив нашого дослідження базується на опублікованих та неопублікованих документах і матеріалах, свіченнях живих свідків тих

подій та їх нащадків, але велика кількість інформації була знищена або приховано в архівах НКВС. Увесь наявний пласт джерел класифікуємо за типологічною схемою, розробленою відомими вітчизняними науковцями: А. Іваницьким, С. Грицею та ін., зокрема: «тип – рід – вид – підвид».

Усі письмові джерела з досліджуваної проблематики поділяються за своїм походженням, внутрішньою будовою та зовнішньою формою на *документальні та наративні (оповідні), а також фотодокументи*.

Отже нами було використано *музейні матеріали*, надані КЗ «Історико-краєзнавчий *музей ім. О. Коваля»* м. Підгороднього, документи та фотографії опрацьовано в КЗК *«Дніпропетровської обласної універсальної наукової бібліотеки* ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія», *друковані і рукописні матеріали та етно-музикознавчі праці*, що знаходяться у Центрі кобзарського мистецтва і краєзнавчому музеї в м. Підгородне, а також *усні джерела* (дані свідчення отримані у ході інтерв'ю з очевидцями подій чи в нашому контексті, тими, хто причетний до здору цих матеріалів).

Інші *джерельні матеріали*: анкета про репресованого (надання реабілітації) Івана Савовича Бута (дод. А), матеріали періодичних видань з описами життя кобзарів, Івана Савовича Бута, Олекси Коваля («Дніпровська зоря», «Джерело», «Сільські новини», «Вісті Придніпров'я») також складають важливе документальне джерело інформації для цієї роботи..

Особливістю радянської доби є той факт, що з багатьох причин майже не публікувалися і не вивчалися архівні і взагалі документальні джерела щодо кобзарства Дніпропетровщини. Обмежений інформативний ресурс опублікований лише у 1963 р. Це збірник документів і матеріалів, який стосувався життя, культурницької діяльності та фізичного знищення кобзарства. Зрозуміло, що його зміст обумовлений тогочасною суспільно-політичною ситуацією у країні [34].

До наративних джерел належать спогади очевидців тих подій. Цей масив джерел відзначається видовою розмаїтістю і репрезентований

публіцистикою, мемуаристикою, щоденниками. Особливо цінним видом оповідних джерел з історії дослідження теми є *мемуаристика,* до якої належать автобіографії, спогади, мемуарні записки тощо. Значення цих джерел полягає в тому, що їх автори, не дублюють документальні дані про зовнішній бік подій, а подають яскраві свідчення про події і тим самим висвітлюють проблему «із середини» та значно розширюють можливості дослідника, попри весь суб'єктивізм автора.

Восени 1989 р. неодноразово згаданий уже М. Литвин особисто зустрічався з відомим кобзарем Михайлом Опанасовичем Полотаєм. Цьому легендарному лірнику вже тоді виповнилося 90 р., але він володів відмінною пам'яттю. Він схилявся до точки зору, що ніякого кобзарського з'їзду у 1930-х рр. не було. Інформацію про «розстріляний з'їзд» вважав Михайло Опанасович підступами «буржуазної пропаганди». Хоча він вважав винними у знищенні кобзарів підрозділи НКВС [33].

Зустрічався М. Литвин і з бандуристом Андрієм Бобирем, який стверджував, що перше зібрання кобзарів і лірників відбулося у Києві лише в 1939 р. Інші відомі представники кобзарського руху старшого покоління – Г. Ткаченко, Г. Ільченко, Є. Адамцевич навіть боялися говорити на цю тему [27; 24]. Е. Кедровська, яка в 1930 р. працювала бібліотекаркою, зазначала: «У 1934-1935 рр. Дніпропетровську та Харківську так звану «культурницьку еліту» було проінформовано про те, що відбувся кобзарський зліт, кобзарів вивезли і знищили» [33].

Колишній директор Дніпропетровського історичного музею Д.Яворницький (сьогодні – ім. Д. Яворницького) зазначав, що коли відбувся «знищений» кобзарський з'їзд, помітив, що немає кобзарів, з якими він постійно спілкувався. Розшукуючи їх, він звертався до офіційних установ, в управління НКВС, але ці пошуки нічого не дали. А його самого в той час зняли з посади директора музею і від арешту відомого вченого врятувала, мабуть, лише його світова слава [30].

Вагомим джерелом інформації до даної дипломної роботи, є праця, яка й досі не втратила свого інформаційного потенціалу і має назву «За жупан та вуса». Письменник І. Шаповал, наприкінці 1980-х р., готуючи до друку зазначений нарис «За жупан та вуса», опитав живих свідків тих далеких подій [46].

Наголосимо, що у краєзнавчому музеї, що зараз знаходиться в м. Підгородне, є фотодокументи про частину подій у 1930-1940-х рр. на теренах Дніпропетровської області (дод. А, Б, В, Г, Е), з якими авторка працювала, готуючи це дослідження.

Маючи можливість ознайомитися з матеріалами щоденника Олекси Коваля, бандуриста з м. Підгородне, у якому записано, починаючи з кінця 1940 р., назви гуртків, імена учасників ансамблю, їхні дані, рівень їх освіти, дати проведення концертів у селищі кобзарським ансамблем тощо, *ми ввели частину цього матеріалу до тексту нашої роботи*.(дод. Б). І загалом цей матеріал можна й надалі використовувати у розробці даної проблематики.

На даний час у КЗ «Історико-краєзнавчий музей ім. О.Коваля» м. Підгороднього зібрано великий обсяг різноманітних публікацій. Завдяки інтенсивній пошуковій та видавничій діяльності тут утворилася велика репрезентативна база для вивчення всіх етапів розвитку кобзарства як на території м. Підгородне, так і на всій території Дніпропетровщини.

Потрібно підкреслити, що подальша публікація цих джерел може дати початок міжнаціональному діалогу з метою з’ясування причин згасання кобзарського мистецтва і сприяти відродженню цього мистецького напряму. Хоча в принципі цей напрям відродити неможливо, адже для його відродження потрібно відробити й обставини функціонування даного явище та його носіїв, в чому також немає потреби. Утім, як історико-культурний феномен це явище має значну дослідницьку перспективу.

Щодо аналізу комплексу наявних джерел документів, то було проведено їх верифікацію та належну критичну оцінку. Оскільки в роботі використовуються усні свідчення очевидців, то нами здійснена критична

оцінка свідчень та їх підтвердження з іншими писемними джерелами. Отже, у сукупності джерельна база може слугувати вагомим фактологічним багажем даної бакалаврської роботи.

Разом із тим, весь джерельний масив інформації є різноплановим та репрезентованим за різними напрямами.

Теоретико-методологічні засади дипломної роботи ґрунтуються на принципах історизму, науковості та об'єктивності, а також загальнонауковому (емпіричному, бібліографічно-описовому, логічному, історичному та комплексно-аналітичному), конкретно-історичному (системно-хронологічному, історико-порівняльному) та спеціальні методи (історико-біографічний, метод термінологічного аналізу), які сприяли точному простеженню соціокультурної діяльності кобзарів Дніпропетровщини у 1930-1940-х рр. та слугують основою для отримання вірогідних його результатів.

Бібліографічно-описовий та емпіричний методи загалом сприяли вивченню джерел, наукового доробку, джерел, що стосуються прямо чи опосередковано цієї теми. Охарактеризовано загальний стан та діяльність кобзарського руху в Україні в зазначений період застосовуючи історичний та комплексно-аналітичний методи.

Системно-хронологічний метод допоміг прослідкувати вплив радянської влади на життя і творчість кобзарів, лірників та в цілому мистецьких діячів у 1930-1940-х роках минулого століття, сприяв можливості структурно побудувати дослідження. Використання цього методу дозволило виокремити логічно та історично реконструювати окремі аспекти життєвого шляху відомих кобзарів-аматорів Дніпропетровщини – О. Коваля, І. Бута, проаналізувати їхню діяльність у часовій послідовності та динаміці, досягнути теоретичного узагальнення. *Загальнонаукові методи* взяті за основу для вивчення кобзарського руху на Дніпропетровщині напередодні Другої світової війни.

Комплексне застосування методів та методик уможливило розгляд соціокультурної діяльності митців,сприяло з'ясуванню причин і наслідків репресивної політики радянської влади стосовно бандуристів,кобзарів та лірників упродовж 1930-х рр.

Мистецтво кобзарів-бандуристів розглядалося в науковій літературі у декількох аспектах: соціальному, виконавському та репертуарному.

Розглядаючи наявні матеріали, які стосуються розвитку кобзарського та бандурного мистецтва в Україні, зокрема ті, що проводилися в період 90-років XX – початку XXI століть, доходимо висновку, що відповідно до матеріалів дослідників розвиток і становлення бандурного мистецтва умовно поділяють на такі періоди:

- I половина XX століття, а саме 20 – 30-ті роки вважається періодом занепаду аматорського напряму кобзарського мистецтва та, одночасною, появою нового напряму в музичному мистецтві бандуристів, який орієнтувався на академічний професіоналізм, популяризацію колективних форм виконавства (ансамблі, капели), створення системи професійної музичної освіти, накопичення оригінального репертуару,який знайшов своє відображення в сучасній літературі та наукових доробках;

- II пол. XX століття в народно-інструментальному виконавстві України пов'язана з поширенням нового типу інструмента – академічної бандури, яку представлено в сольному, ансамблевому та оркестровому різновиді; посиленням ролі академічного спрямування в бандурному виконавстві (активізація київської та львівської бандурних шкіл, розробка навчально-методичної літератури, створення оригінальних творів для бандури, поява в бандурній практиці солістів-бандуристів, різних ансамблевих форм, проведення конкурсів та фестивалів), водночас, розвитком традиційного кобзарського напряму та детальним вивченням життєвого й творчого шляху кобзарів-бандуристів XX століття;

- кінець XX століття охарактеризовано як «час відродження традицій предків», той період став знаковим для кобзарів, які почали відновлювати

кобзарський цех, реконструювати та вдосконалювати традиційні інструменти, упорядкування фольклорних надбань та популяризація оглядових конкурсів виконавців на автентичних традиційних інструментах [43].

90-ті роки XX – початок XXI століття – час, коли простежується становлення розгалуженої системи бандурної освіти, активізацію усіх бандурних шкіл в Україні (дніпропетровської, київської, львівської, одеської, харківської), поява різноманіття ансамблевих форм, розширення жанрового діапазону в репертуарі кобзарів та бандуристів (від релігійно-обрядового до естрадного).

Теоретики і практики бандурного напряму звернули увагу на широкий спектр функціонування кобзарського мистецтва та спроби його осмислення й аналізування в ряді дисертаційних досліджень.

Зміст багатьох наукових праць спрямований на розгляд бандурного мистецтва як визначного феномена української культури, який відображає фундаментальні основи національної «картини світу», національного художнього та поетичного мислення, музичного національного стилю.

Переважна кількість сучасних теоретиків кобзарського й бандурного мистецтва звертаються до дослідження та вивчення історії кобзарського мистецтва. Серед них відомі і частково згадані дослідники, зокрема такі, як: І. Куровська [30], І. Романюк [30], Ю. Фігурний [39], К. Черемський [41].

У виданні Ю. Фігурного «Історичні витоки українського лицарства: нариси про зародження і розвиток козацької традиційної культури та національне військове мистецтво в українознавчому вимірі» (2004 р.) [39] кобзарство представлено як один із самобутніх елементів традиційної культури українського козацтва.

До архаїчного елементу культурного комплексу Ю.Фігурний відносив військових співців, зокрема кобзарів, бандуристів та лірників [39; 214]. Кобзарство, на думку дослідника, не є виключно українським феноменом, а

постає складовою частиною індо-європейського мілітарно-культурного комплексу [39, 215].

Використаний у цій роботі комплекс історіографічних праць та джерельної бази засвідчують, що обрана для дослідження тема слабо вивчена. Малу кількість історіографічних праць, очевидно, можна пояснити тим, що тривалий час у істориків та культурологів не було вільного доступу до архівів та загалом джерельної бази наукового пошуку. Тому ситуація у цьому плані була кращою для дослідників далекого зарубіжжя, утім і вони мали також достатньо обмежений масив інформації.

Підсумовуючи результати наукових досліджень стосовно бандурного мистецтва, робимо такі висновки, що бандурне виконавство в національній культурі визнається неабиякою художньою цінністю, яке сформувало вагому історико-культурну традицію, що створила для України і Світу визначний духовний спадок.

Історіографія цього явища достатньо строката і представлена низкою ґрунтовних праць, що з’явилися уже в новітню добу історії України. Джерельна база наукового пошуку додала цій роботі більшої переконливості і вмотивованості. Але вона потребує подальшої розробки.

РОЗДІЛ 2.
КОБЗАРСТВО ЯК НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

2.1 Історія виникнення кобзарства на теренах України

У період раннього Середньовіччя, в той час, коли з'являються чіткі кордони у держав, у Європі, як відомо, набувають розповсюдження мандрівні музики. Це пояснюється тим, що виникає потреба осмислення нової політики та світогляду, зокрема у його мистецькому контексті.

Згідно з дослідженнями провідних фахівців, на території України з'явилися і набули поширення нові струнні інструменти – кобза, лютня, а бандура лише в XIII – I пол.XIV століття та мали арабо-мусульманське походження [14; 3]. Це пояснюється, зокрема, запозиченнями під час відомих нам хрестових походів на ранньому етапі, пізніше – турецько-татарською навалою на Східну Європу [14; 2]. Через це назви відомих музичних інструментів мовах різних народів, які збереглись до нашого часу: татарською – кобиз, турецькою – купуз, угорською – кобоз, румунською – кобза [29].

Бандуру в історіографії описують як західноєвропейський музичний інструмент. Так, наприклад, відповідно до теорії Г. Хоткевича слово «бандура» має коріння у санскриті, за дослідженням Ємця В. [13; 30]. Бандуру стали використовувати в Україні набагато пізніше, ніж кобзу, а саме лише наприкінці XVII ст. Її шлях простежується до нас із Греції через Англію, згодом – Польщу. У той час вона асоціюється вже як суто український музичний інструмент [13; 20].

Українські народні співці спочатку послуговувалися кобзою, звідки й пішла їх назва – кобзарі. У народі передавалося повір'я та легенди, про те, що, мовляв, кобзу людям подарував сам Бог [39; 227]. Через це, кобзарі й звертаються до Бога, щоб він своєю силою і волею послав благодать українському народові.

Як зазначав М. Гримич, «для того, щоб спілкуватися з цією «вищою силою», людина вдавалася до посередників. Посередниками між людиною і Богом на небі були Матір Божа, святі, мученики», а також старці убогі – лірники та кобзарі [7; 160]. Тобто окреслена нами проблематика має значний міфологічний контент.

Потрібно зазначити, що вже у «Слові о полку Ігоревім» згадано легендарного Бояна, який оспівував хоробрих воїнів та князів; описано співців, яких також можна вважати праобразом сучасного кобзаря. Про це йдеться й у Київському та Волинському літописах, але на сьогоднішній день питання національного генезису кобзарів остаточно не вирішене, оскільки серед науковців XIX і XX ст. була поширена думка про суто українське походження цього інструменту, так, і власне, кобзаря, що, зокрема, підтверджується добре відомим зображенням кобзи в Софійському соборі, а пізніше – численними зображеннями козака Мамая (як символічне втілення образу козака-бандуриста) [8; 32-34].

З іншого баку, ця версія також має певне підґрунтя. Репертуар кобзаря мав яскраве національне забарвлення, орієнтувався на патріотичну тему і на початковому етапі переважно складався з билинної епіки (свого роду оповіді героїчного характеру, яка виконувалася речитативом під музику). Тому в практиці кобзарів рецитація – головний тип виконавської традиції.

У той же період відбувся певний симбіоз усної пісенної творчості та церковного співу, що відобразилося на використанні кобзарями й апокрифічних пісень [61].

З першого погляду кобзарство може здатися продовженням світової традиції мандрівних музик, яка виникла у ранніх цивілізаціях та була притаманна всій Європі [15; 125]. Хоча треба відзначити, що мандрівні музики, наприклад, німецькі шпільмани, французькі ваганти, російські скоморохи, не мали географічної «прив’язки» та могли зустрітися в інших європейських країнах. Вони мали суттєві відмінності від українських кобзарів, оскільки виконували переважно твори інтимної лірики чи гострої

сатири. Але у репертуарі лірників та кобзарів переважала історико-патріотична чи, ширше б сказати, соціальна тема [8; 4]. І саме цим вони відрізнялися від будь-якого типу музикування у Західній Європі.

Твори ці мали вагомі відмінності від інших видів фольклору та характеризувався прямим, тобто безпосереднім ставленням до всіх сфер народного життя [15; 10].

Можна припустити, що за допомогою мандрівних кобзарів український фольклор поширився на Захід та посів чільне місце в лютневих і органних інструментах (нотна збірка танцювальних або пісенних мелодій для одного інструменту) [51; 162].

До речі, саме у той час почали цікавитися слов'янською, зокрема українською народною музикою відомі європейські композитори, які широко використовували її у своїх творах, або спиралися у власній творчості на різноманітні українські мотиви [44; 56]. Це простежуються, до прикладу, у Третій (малій) сюїті для фортепіано Й.-С. Баха, 12-й фортепіанній симфонії та опері «Викрадення з сералю» В.А. Моцарта, 8-й сонаті для фортепіано, «Апасіонаті» та Шостій і Восьмій симфоніях Л. Ван Бетховена, творах Й. Гайдна, Ф. Ліста, К. Вебера, Ф. Шуберта, що засвідчує яскравий потенціал вітчизняного культурного коду.

Хоча інокультурні впливи чи запозичення завжди були характерною рисою культурного процесу чи простору загалом. Збереглася ця практика і сьогодні у різних країнах світу.

У той час, коли німецькі майстер-зінгери, прованські трубадури, сербські сліпі гуслярі стали втрачати популярність та почали ставати персонажами художніх творів або об'єктами досліджень музикознавців, в українському побуті ще тривалий час зберігались традиційні форми існування мандрівних музик [20; 34].

У піснях, легендах, казках народ продовжував оспівувати своє героїчне історичне минуле, пов'язане з боротьбою за національне визволення – «за віру і волю»

У XVII – XVIII ст. ситуація дещо змінюється, зважаючи на суспільно-політичні та культурні чинники і поряд з іншими носіями фольклору та народної творчості – мандрівними дяками, учнями братських шкіл та колегій, Острозької та Київської академій – подорожували лірники, що виконували народні пісні як релігійного, так і жартівливого й сатиричного змісту (найбільше зустрічалися вони в Україні від І половини XIX ст. і аж до початку XX ст.), коли кобзарі, бандуристи стали хранителями, творцями і виконавцями героїчного національного епосу. І ця практика з різною мірою розголосу продовжилася і до наших часів [44; 151].

Ґрунтовність і значущість кобзарської спільноти для громадського життя українців підтверджується, зокрема, тим, що воно зберегло пам'ять про давні магічні обряди, якими користувалися наші пращури [44; 238-239]. Переважно представники кобзарства сприяли формуванню концепції української державності і підтримували її в усіх верствах народу – від елітарної до маргінальної. Нехай навіть у художньому її варіанті, але….

Найяскравіший період існування кобзарського мистецтва історики вважають апогеєм його розвитку – доба Козаччини. У XVI – поч. XVIII ст. сформувалася активний націотворчий осередок населення – козаки, які разом із кобзарями становили єдину національно свідому ідеологічну і політичну силу [7; 23].

На початку доби козаччини продовжує формуватися така риса українського менталітету як поетичність – внутрішнім змістом якої є індивідуалізм [7; 88].

Із цим періодом пов’язане також становлення такого літературного жанру, використання якого було притаманне кобзарям і бандуристам, як думи та історичні пісні – чи не найоригінальнішого пласта національної культурної спадщини, на базі якого й витворився специфічний тип українського патріота.

На сьогоднішній день уявлення про давні фольклорні жанри, сформовані на основі записів, датованих XIX – XX століттями, однак

архаїчні риси, які збереглися, дозволяють встановити хронологічні рамки створення пісень і розмежувати їх за образно-тематичним змістом та музично-стильовими напрямами.

Більшість мистецтвознавців схиляється до думки, що думи створювалися під час військових походів, а їх авторами були народні лірники та кобзарі, які безпосередньо брали участь або були очевидцями подій, адже кобзар «усюди вештається і долю співає».

На Дніпропетровщині та Запоріжжі рідна пісня, народна музика, зрештою, думи дуже високо цінувалися, а до їх виконавців ставилися з пошаною. Це помітно за багатьма ознаками, починаючи від місцевого фольклору і до громадсько-побутової практики.

Кобзарі виконували чимало різноманітних соціальних функцій: були охоронцями дорогоцінних козацьких бувальщин, лікарями для хворих і поранених, рятівниками невільників із полону, голосом, що закликав до бою і бажав перемоги [10; 16].

У той же час сам інструмент мав неабияке значення для мандрівних співців, зокрема, для самотнього запорожця, якому нерідко доводилося блукати безкраїми степами, не маючи змоги навіть слова до кого промовити, тому кобза була єдиною його подругою, яка допомагала розвіяти тугу [10; 18]. Одна з дум, говорить нам про те, як запорожець, помираючи у дикому степу, в останні хвилини звертається саме до кобзи, називає її «дружиною вірною, бандурою мальованою» («Дума на смерть козака-бандуриста»).

Відомо, що популярними в добу Козаччини була не тільки кобза, а й ліра, сопілка, скрипка та цимбали, яких не цуралися народні музики [24; 90]. Серед поширеної тематики дум та історичних пісень – війна з турками і татарами, сумна доля невільників, українських бранців («Маруся Богуславка», «Втеча трьох братів з Азова, з турецької неволі») та інша аналогічна проблематика, яка й сьогодні наявна в концертному чи навчальному репертуарі музикантів.

На бандурі добре грали й гетьмани, наприклад, І. Мазепа, Б. Хмельницький, К. Розумовський. Особливою популярністю користувались кобзарі на Запорізькій Січі, оскільки прославляли козацьку відвагу, популяризували серед народу визвольні ідеї, творили національний епос України [23; 154].

Народна картина «Максим Залізняк» XIX ст. повторює за композицією та в загальних обрисах зображення козака Мамая, зокрема й з бандурою на колінах [3; 140].

На сьогодні відомо не так вже й багато про народних співців саме того періоду: однак точно відомо, що більшість із них навчалися у старих кобзарів, починаючи ще з юнацького віку. Від них вона й перейняла усі види технік виконання та репертуар, який також, зважаючи на українську практику, постійно видозмінювався, виходячи з конкретних даних того чи іншого виконавця та його життєвого й професійного досвіду.

Локалізуючи дане питання, відзначимо, що створювались у той період на Дніпропетровщині, Запоріжжі, Харківщині спеціалізовані школи з музичним напрямом. Контрольовані генеральної військової канцелярією, вони у той же час закладали основи професіонального музикування, вивчення певних теоретичних ознак вітчизняної культурної практики.

При цьому відзначимо, що, як правило, кобзарством ці музиканти починали займатися у дорослому віці після набутих або вроджених вад здоров’я, переважно після втрати зору. Особливе місце серед кобзарів посідали сліпі воїни, що втратили зір у боях чи полоні та незалежно від долі всі вони служили народові України, його пам’яті та славі [9; 141]. В Україні існувала й така практика, що зір втрачали й свідомо, оскільки у людини тоді активізуються інші органи відчуття.

Початок XIX століття ознаменував собою епоху відродження та піднесення мистецтва бандуриста (романтики віддають перевагу, на відміну від Т. Шевченка і митців XX століття, саме цьому терміну) до рівня національного символу, до об’єкта наукового вивчення [26; 140].

У всіх визначних українських поетів такий образ переважно має те саме художнє навантаження. Так, у поезії Л. Боровиковського «Бандурист» в уста персонажа вкладено історичні спогади, він виглядає певним анахронізмом, адже, «свій вік переживши», предметом його захоплення стає «дідівська давність» [3; 140].

Автор застосував своєрідний художній прийомом: у вірш включена своєрідна тонка стилізація «про Богдана» – фантазія на тему реально існуючої історичної пісні, за побудовою ближчої до думи.

Безсюжетна рефлексія А. Метлинського «Бандура» складає емоційне враження від співу та історичних спогадів, досить песимістична за почуттєвим забарвленням «Смерть бандуриста» моделює також досить поширену в означений період ідею про те, що пісня вже не горітиме в народі, адже рідна мова на грані загибелі [5; 5].

Проте є надія на невмирущість кобзарської пісні, яка «по світу літає», тобто набула поширення, баладах М. Костомарова персонажі-співці зустрічаються досить часто, уособлюючи пам’ять про героїчне минуле. Герой поезії «Дід-пасічник» грає на бандурі, наспівуючи про стару годину, проте і його трагічний кінець також неминучий: він помер, розлетілась не проспівана пісня [8; 10].

Т. Шевченко підхопив ідею кобзарства як етноконцепт через те, що вона адекватно втілювала його індивідуальне творче бачення на початковому романтичному етапі творчості [18; 5]. Поет акцентував на цьому увагу назвавши свою першу збірку «Кобзар», яка до сьогодні тиражується саме під цією назвою. Т. Шевченко використав образ кобзаря як загальнонаціональне гасло, що легко асоціюється з символом та національною ідеєю [16; 10].

Поряд з активізацією їх в українському менталітеті,Тарас Григорович закріпив у пам’яті нації візуальний образ кобзаря, віддаючи належне не стільки типовій для нього проекції музики-заробітчанина, котрий тимчасово

залишає домівку [16; 87], скільки емоційний образ кобзаря доби Козаччини-воїна-месника і поета-філософа, який ж носієм історичної пам'яті народу.

Наприкінці XIX – початку XX ст. у кобзарському мистецтві відбувався процес, на якому доцільно зосередити особливу увагу – це процес занепаду кобзарської діяльності.

Спираючись на достеменні джерела, сучасний дослідник кобзарства В. Кушпет висловив таку думку: «Разом із знищенням російським царатом низового козацтва, почався занепад і кобзарської діяльності.

Якщо в численних народних зображеннях козака Мамая ми не бачимо незрячого співця, то описи кобзарів останніх століть подають лише сліпців, для котрих спів та музика були, в першу чергу, способом існування. Тому «жебрацький» період кобзарства потрібно розглядати як досить своєрідне явище за певних соціально-політичних умов в Україні, але не роблячи з нього аксіоми».

Якщо до цього додати й наступну сентенцію про те, що в період другої половини XIX ст. припинили своє існування кобзарські братства, майже зникли автентичні інструменти, змінився кобзарський спосіб життя, то можна дійти висновку, що українська інтелігенція в особі своїх найталановитіших патріотів лише підхопила інструмент від ослаблених рук кобзарства і вдихнула в нього нове, але *інше* життя.

Професіоналізація музичного народного мистецтва закономірно здійснювалася, набуваючи більш демократичного звучання, вбираючи в себе нові, раціональні композиційні елементи, набираючи інших форм побутування, істотно оновлюючи художню мову, створюючи нові жанри та види, пов'язані з професійним мистецтвом [47]

Зауважимо що, бандурне мистецтво з XX століття отримало нові вектори розвитку, які визначалися не лише якістю звучання музичного інструменту, жанрово-стильових пріоритетів, умов освіти, форм виконавства, але й просторовими межами – поширенням цього виду мистецтва ще і поза межами України.

Принципово нові соціокультурні умови в Україні, специфіка культуротворення в інших державах світу, дали змогу динамічно розвиватися бандурному мистецтву, що позначилося на: культурно-мистецькому, комунікативному, конструктивно-органологічному рівнях.

Аналізуючи музичну культуру української діаспори, бачимо що, бандурне мистецтво посідає вагоме місце, оскільки синтезує виразні національні ознаки: музично-інтонаційний (мелодичний, гармонічний, ладовий) та органологічний (інструментальний) компоненти та не менш важливий – вербальний (мовний) [45]

Аналізуючи розвиток української культури поза межами Батьківщини, зазначимо, що бандурне мистецтво там представлене на високому рівні, забезпечувало пріоритетність своїх мистецьких досягнень у порівнянні з аналогічними процесами в Україні, що можна пояснити лише тим, що носіями цього мистецтва були справжні подвижники, які в інокультурному середовищі демонстрували міцний вітчизняний духовний стрижень, здатний посісти належне йому місце у будь-якій системі культурних координат.

Структурна модель музичної культури української діаспори достатньо різноманітна і охоплює низку явищ:

1) музичні цінності чи артефакти;

2) види діяльності (створення, відтворення, збереження, розповсюдження і сприйняття, використання музичних цінностей, аналіз артефактів);

3) суб’єкти діяльності, їх знання, навики, здобутки;

4) установи і соціальні інститути;

5) культурно-мистецьке середовище [45].

Переходячи чи намагаючись сформулювати певні теоретичні інтенції цієї практики, потрібно наголосити на тому, що феномен бандурного мистецтва полягає в дуалізмі площин вокальної та інструментальної музики, діалектичній взаємодії переплетенні сфер професіоналізму й аматорства, фольклорного побутування і академічного музикування. Як і інші види

українського мистецтва впродовж XX століття, бандурне виявляє оригінальний симбіоз традиційних і новаторських рис.

Однак надзвичайно важливим є те, що культурна практика зарубіжжя актуалізувала культурний діалог України та держав цього зарубіжжя, суттєво вплинула на їх зближення в мистецькому контексті, що, у свою чергу, активувало спільні пошуки нових шляхів розвитку цього виду творчості. Бандурне мистецтво стало рівноцінним чинником формування багатогранної української музичної культури, невід'ємними складовими якої є духовні та матеріальні досягнення материкової та діаспорної України.

Історіографічний аналіз проблеми засвідчив, що інструментарій цього явища включає в себе як національні сегменти, так і інокультурні, засвідчуючи факт асиміляційних та міжкультурних контактів України.

2.2 Відомі кобзарі Дніпропетровщини: життя і творчість

Кобзарство – унікальне явище не лише української, а і світової культури. Його носії – кобзарі, впродовж століть зберігали духовний та літературний генофонд народу та розкривали в ньому національну свідомість, передавали родову мудрість, відображали правду життя, закликали до згуртованості, боротьби за свободу [60; 40].

Їх просвітницьку діяльність забороняли, сотнями нищили, прирікали на смерть. Разом зі знищенням кобзарів, нищився і неоціненний духовний спадок України. Не можливо уявити творчі здобутки Т. Шевченка, М. Гоголя, М. Лисенка без Кобзарської тематики [3; 45].

Термін «кобзарське мистецтво», як уже наголошувалося, започаткував Г. Хоткевич, хоча й на сьогодні він досить неоднозначно сприймається серед митців, причетних до різних спрямувань бандурного напряму.

Значення слова «кобзарське» стосується традиції – конструкції інструменту, способу та прийому гри, репертуару. Слово «мистецтво» говорить про наповнення кобзарської традиції мистецькою естетикою [41; 130], тобто, культурою гри та співу, більш мистецькими, художніми

формами творів (аранжування, обробки, композиції, мелодекламації, авторські епічні твори тощо) [39; 132].

В українському фольклорі назавжди закарбувався образ козака Мамая – умілого воїна, бандуриста, образ якого в різні історичні періоди транспортувався по різному: від войовничого до іронічного (у XIX столітті).

У той же час виокремлюють ще один тип кобзаря – сліпий дідусь, який виступає хранителем багатьох поколінь і втілює в собі мудрість українського народу [14]. І саме він зберігся у народній культурній практиці чи не найміцніше.

XX століття ознаменовано деякими змінами, які сприяли й зміні ставлення до дум, як певного жанру вітчизняної музичної практики.

На цьому музичному інструменті виконуються складні твори вітчизняної і зарубіжної класики. Та не перевелись ще кобзарі, які співають старі і нові пісні. Зараз знову звучить кобза, ліра, бандура.

Виділяючи кобзарів, вживаємо й надалі термін «традиційне кобзарство»; коли ж говоримо про сучасне естрадно-концертне бандурне мистецтво, то вживаємо термін бандурництво чи сучасні бандуристи – до такої думки схиляється переважна більшість фахівців [58].

На жаль, відомості про окремих, навіть визначних, кобзарів, бандуристів, лірників збереглися не повністю, про інших – вимагають уточнень та нових пошуків, тому наявні дописи відрізняються своїм об’ємом та різноманітністю. Назви подій (напр. Велика Жовтнева революція, Велика Вітчизняна війна) у деяких дописах автори залишили без змін, оскільки подавали окремі джерела так, як це робили інформатори [55; 132].

Локалізуючи розгляд нашої проблеми, відзначимо, що збір відомостей та підготовка специфічного рукопису про земляків у регіоні тривали кілька років. При цьому, звернемо особливу увагу на тих, хто вижив у той період кобзарях, зокрема представників Дніпропетровщини, а це Іван Савович Бут і Олекса Коваль. Наведемо відомі нам з регіональних архівів дані.

Іван Савович Бут народився 7 липня 1885 р. у с. Підгородньому, у бідній родині. Мав початкову освіту, але серед однолітків відрізнявся надзвичайними уміннями, відмінною пам'яттю та гострим розумом. Упродовж свого життя, а прожив кобзар 63 роки, працював на різних посадах, не цураючись жодної роботи – радіотехніком, бандуристом, майстром із виготовлення бандур, постановником народного театру, художником, керівником багатьох музичних колективів [29].

Народне мистецтво було сенсом його життя. Письменник І. Шаповал назвав І. Бута «заспівувачем сільської культури», який впровадив традицію виготовлення бандур та вчив молодь грати на ній [6; 143].

Іван Савович народився і прожив у найстарішому районі м. Підгороднього, яке мало назву Голопанівка, яке своєю географічною назвою спонукало до прояву націоналістично спрямованого таланту, оскільки «Тут свого часу поселились найбідніші козаки, – пояснював історію походження назви І.Бут. – Їх звали «голотою». Воно хоч і голота, а все ж пани. Ото, як кажуть: «Пани – на трьох одні штани». От тобі й Голопанівка» [6].

Через те що сім'я була бідною, Іван почав допомагати теслі, й ковалеві… Спробував виготовляти дерев'яні ложки – вийшло. Люди розкуповували, коли хлопчик виносив їх на базар [6; 35].

У сімнадцять років пішов працювати на металургійний завод Гантке (пізніше став ім. К. Лібкнехта).

Згодом Іван Савович купував обладнання для колгоспного театру, музичні інструменти для оркестру народних інструментів. А ще нерідко допомагав харчами місцевій голоті. Коли «бив» олію, шеретував пшоно, перемелював зерно, то з людей з низькими статками взагалі платні не брав. Іван Савович був активним провідником культури на селі, а також провідником усього нового в сільському господарюванні. У 1928 році І. Бут змонтував перший у селі детекторний приймач [50].

Коли була створена комуна ім. Ульянова, керівником якої став Н. Дуб, його помічником та організатором культмасової роботи став І. Бут. Він став

і основоположником драматичного гуртка, в якому односельці виступали як актори, а сам Іван Савович був у гуртку й режисером-постановником, актором і художником-декоратором. Великих зусиль йому коштувало те, щоб на сцені виконавці-аматори грали свої ролі так, ніби проживали чиєсь життя…Публіка радо сприймала такі вистави: «Душогуби», «Родина щіткарів»…та багато інших, менш відомих п'єс переглянули за час існування театру односельці.

Аудиторія сільбуду (тодішнього місцевого «будинку культури») плакала від щемливих сюжетів та від щирої гри акторів-земляків. «Дивна людина цей Бут! – писав І. Шаповал у біографічному нарисі «За жупан та вуса» [46]. Іван Савович сприяв відкриттю і розвитку місцевих талантів, залучав хлопців і дівчат до хорового, драматичного гуртків.

Він був разом із молоддю, як то кажуть, «і в хороводі, і на роботі». Не одного юнака вивів на самостійну дорогу, навчив якомусь ремеслу. Вперше в сільському клубі з кобзами в руках виступили І. Бут і хормейстер Ф. Часник.

По закінченні концерту Іван Савович запросив присутніх і самим навчитися гри на кобзі, запропонував створити сільську капелу кобзарів та бандуристів. У відповідь почув запитання з зали: – Та воно то так, а де ж кобзи візьмемо? – Це вже моя турбота, була б у вас охота! Дістанемо вербу, осокір та й наробимо кобз стільки, скільки набереться охочих грати на них [46] – відповів на те Бут, майбутньому талановитому послідовнику кобзарської справи О. Солодкому.

Згодом той емігрував до Канади, де став солістом кобзарського колективу.

Майстер навчив бажаючих як виготовляти музичний інструмент. Зробили десятків зо два кобз, та й створили підгороднянську капелу. Відтоді завирувало культурне життя в сільському клубі [6]. Така була доля шановного кобзаря. Але сталося непоправне лихо, характерне для тих страшних часів, за яких Івану Савовичу довелося жити [6; 130].

В обласному мартирологу «Повернені імена», виданому 2003 р. у дніпропетровській серії книг «Реабілітовані історією», є така інформація: «Бут Іван Савович, 1885 р. – с. Підгороднє Дніпропетровського р-ну Дніпропетровської обл., українець, освіта початкова, кіномеханік клубу в с. Підгороднє. 7 грудня 1937 р. звинувачений у належності до керівництва української контрреволюційної організації, ув'язнений на 10 років у ВТТ; реабілітований 19.05.1969 р.»

30 вересня 1948 року, у віці 63-х років, І.С.Бут помер. Похований у селищі Карлівка [6].

У Підгородненському народному історико-краєзнавчому музеї ім. О.С. Коваля, є художній портрет І. Бута. Автор цієї роботи, художник-аматор Ф.А. Бабенко, викарбував під ним такі слова: «Біль і гордість підгороднянців. Чудовий, різнобічний талант з чистим розумом, теплим серцем, із здібними роботящими руками селянина... Реабілітований…» (див. дод. Г).

Діти Івана Савовича зберегли офіційний документ – довідку з печаткою Дніпропетровського обласного суду, датовану 25 травня 1969 р.: «Справу по обвинуваченню… переглянуто 19.05.1969 р. президією… обласного суду. Ухвалення трійки НКВС по Дніпропетровській області від 7.12.1937 р. відмінено і справу, що стосується Бута Івана Савовича, припинено за відсутністю в його діях складу злочину. Заступник голови облсуду В.Буркун» [46] (дод. А).

У Підгородньому пам'ятають ім'я талановитого земляка. В цьому велика заслуга також неодноразово згаданого вже письменника Івана Максимовича Шаповала, який 1989 р. опублікував об'ємний нарис «За жупан та вуса». Така назва публікації точно характеризує «склад злочину», який влада 1937 р. інкримінувала нашому репресованому землякові [47; 6].

Відомий на Придніпров'ї бандурист Олекса Коваль народився 23 березня 1909 р. у с. Підгородньому, у багатодітній сім'ї незаможних хліборобів. Ще підлітком батракував у німецькій колонії, згодом працював у

колгоспі. У 1930 р. призваний до лав робітничо-селянської Червоної Армії. Після демобілізації, у 1933 р., працював на металургійному заводі ім. К. Лібкнехта. Від заводу його як письменного (закінчив шість класів) направили піонервожатим до школи, там же він викладав столярну справу, яку добре знав від батька.

Ще юнаком брав участь у художній самодіяльності, грав в оркестрі на домбрі. Його ідейними натхненниками та вчителями були відомі кобзарі-односельчани: Іван Лященко (Старченко), Іван Бут та житель Катеринослава Феодосій Часник. У 18 років хлопець сам змайстрував бандуру за кресленнями Гната Хоткевича, які брав у свого вчителя-кобзаря Феодосія Часника.

У 1935 р. одружився з учителькою Олександрою Олексіївною Гуліною. Мав двох дітей, донька, Леся, 1939 року народження, продовжувала кобзарські традиції батька [6; 45]. З самого початку Другої світової війни він пішов на фронт.

Очолював ансамбль бандуристів, який виступав на обласних та районних оглядах, на концертах для працівників полів, заводів та шахт [48; 117]. Про визнання нашого земляка свідчила й передача «Над річкою Кільченню» по республіканському телебаченню [6; 10].

У 1976 р. бандуриста запросили виступати у телепередачі «Струни душі». О. Коваль брав активну участь й в обласних та республіканських виставках, фестивалях художньої самодіяльності та народної творчості [50; 10]. О.С. Коваль не тільки чудово грав на бандурі, а й сам був майстром із виготовлення бандур. За свій вік він зробив 30 бандур.

Олекса Семенович Коваль – засновник і організатор, перший директор (на громадських засадах) Підгороднянського історико-краєзнавчого музею. У 1973 р. на честь 159 річниці від дня народження Т.Г.Шевченка наш земляк був запрошений до Академії мистецтв у м. Санкт-Петербург із концертом.

В особистій бібліотеці зібрані всі твори Т.Г.Шевченка, видані АН УРСР. Крім того, у цього було багато книг дослідницького характеру,

присвячених ювілею улюбленого поета. Серед книжкової колекції – перше факсимільне видання «Кобзаря» 1849 р.. Зберігав колекціонер і дарунок свого батька – «Кобзар», видання 1914 р. Усе, що виходило у світ про Т.Шевченка, О. Коваль намагався розшукати, придбати, любовно зберегти, примножити речами, виготовленими власноруч. [51].

Олекса Семенович Коваль був майстер на всі руки: різьбяр, пасічник, садівник, краєзнавець, найактивніший популяризатор кобзарського мистецтва, майстер із виготовлення бандур.

Олекса Семенович Коваль помер у 70-річному віці 25 березня 1979 року. Похований на цвинтарі м. Підгороднього [50].

Відтак висвітлення цього питання назріло, бо створилися об'єктивні умови, коли закінчилась доба тоталітаризму з притаманною їй тенденцією нехтування національними здобутками України.

Тож на зламі двох соціально-культурних та суспільно-політичних процесів, що відбуваються в регіоні, простежимо їх вплив на творчість самодіяльних митців.

Аналізуючи доробок бандуристів-композиторів Дніпропетровщини, констатуємо, що їхня творчість умовно складається з трьох категорій.

Перший – у випадку якщо бандурист виступає одночасно автором тексту і мелодії пісенного твору.

Другий – коли він є автором слів, *третій* – лише мелодії до пісні. Звичайно, такий поділ дещо умовний, бо один і той же митець може виступати іноді в трьох іпостасях у залежності від того, яка роль належала йому в написанні пісенного твору (поет-композитор, поет чи композитор).

Отже, першій категорії відповідає пісенна творчість бандуристів-композиторів І.Л. Рудаса (1905-1985 рр.) із Катеринослава (Дніпропетровська) та М.Д. Топчія (1926 р. н.) із Нікополя, яка припадає на часи так званої доби застою.

Якщо І.Л. Рудас був автором ліричних пісень, які пройняті безтурботністю існування, що, очевидно, відповідало душевному стану

автора (І. Рудас, до того ж, учасник фінської та ІІ світової воєн), то М.Д. Топчій оспівував самобутність рідного краю, не виключено, що на гостроту його відчуттів вплинула насильницька депортація під час війни до Німеччини. Але в той же час І.Л. Рудас при створенні пісні «Дніпропетровщина рідна моя» був автором тексту, як і до «Українського таночку» (музика народна).

А М. Топчій, до того ж, створив мелодії пісень на слова О. Твардовського «На подвиг века», А. Пехтерєвої «Новогодний вальс», М. Бондаренко «Жовтневі зорі» та ін.

Виокремлюємо і творчість М.О. Сарми-Соколовського (1910-1990 рр.) з Новомосковська [41]. На його творчий спадок наклала відбиток антирадянська позиція митця, участь у русі опору тоталітарним гонінням, і як наслідок – відбував покарання в ГУТагах із 1929 по 1934 та з 1948 по 1961 рр..

Його творчий доробок опубліковано вже після смерті, після проголошення державної незалежності України. Характерними рисами його пісень є оспівування людини-громадянина і патріота української державності [54]. Твори М.О. Сарми-Соколовського публікувались у республіканських часописах та періодичній пресі, репертуарних збірниках української діаспори Канади.

Як характеризували його сучасники: «Ця людина вельми обдарована. Він – художник, закінчив Київський художній інститут. На схилі літ обіймає посаду священика УАПЦ» [41]

В.Т. Сидоренко (1903-1974 рр.) належав до самодіяльних композиторів, котрі писали пісні для виконання їх на бандурі. Його творчу спадщину складають сорок пісень, де він виступає як композитор. З них дві пісні «Думка» та «Грають хвилі сріблом на Дніпрі» показують його як автора тексту і мелодії [15]

Творчість В. Сидоренка карбована драматизмом тогочасного буття. І, безперечно, вона має бути оцінена в першу чергу музикознавцями, адже в його спадщині понад двісті ліричних пісень [15] .

Ще одним регіональним митцем є В.П. Куриленко (1907-1972 рр.) із м. Січеслава (Дніпропетровська), за фахом філолог, педагог, бандурист-виконавець, самодіяльний композитор, автор майже ста пісень. Причому він писав мелодії виключно для бандури і лише на вірші українських поетів.

На все життя залишилась у нього морально-психологічна травма від часів, коли він, звинувачений у так званому «націоналізмі», перебував у 1938-1939 рр. під слідством НКВД. Але незважаючи на обставини, він виявив свій талант у композиторській діяльності, був знайомий і співпрацював із генерацією національної інтелігенції: М. Рильським, В. Сосюрою, П. Тичиною, А. Малишком [15]

Варто згадати також композитора й керівника капели бандуристів м. Кам'янське (Дніпродзержинська) М.С. Лобка (1915 р. н.). Тематика його пісень не виходила за межі усталеного ідеологією стандарту, утім він також залишив по собі цікаву сторінку регіональної культурної практики.

Таким чином, доходимо висновку, що у своїх музичних творах кобзарі порушували актуальні для свого часу питання або цінності, зокрема такі, як любов до Бога та ближнього, повагу до старших, героїзм, мужність, порядність та національно-патріотичні віяння.

Важливо зазначити, що у кобзарів був досить непростий життєвий шлях, який межував як зі славними героїчними подіями, так і з трагічними випадками та щасливими моментами.

Вітчизняні фольклористи та кобзарі зробили значний внесок в оновлення та збагачення та відтворення репертуару для бандури.

РОЗДІЛ 3.
КОБЗАРСТВО НА ДНІПРОПЕТРОВЩИНІ 1930-1940 РОКІВ

3.1 Феномен розвитку кобзарства в радянській Україні у XX столітті

На початку XX століття кобзарі продовжували традиції своїх відомих предків, не зрадили своїх принципів, підтримували і давали наснагу знесиленим воїнам. Кобзарство з його жагою до волевиявлення і правди стало символом українського демократичного руху до національної незалежності й соціальної справедливості.

Кобзарі були активними учасниками революційних подій у 1905–1907 рр., у студентських страйках національно-свідомої молоді. Це стало основою нової касти кобзарів-бандуристів, відомих зараз як «кобзарська інтелігенція».

Вона складалася з представників сільського чи міського культурного середовища, з середньою або вищою освітою, які були долучені до культурно-мистецьких гуртків (деякі дослідники називали ці структури братствами за аналогіями минулої доби) Києва, Полтави, Чернігова, Харкова, Катеринослава і, як правило, друкували свої поетичні твори на сторінках газет, журналів «проукраїнського» спрямування, видавали історичні трактати [4], тобто це була вже інша категорія вітчизняних музикантів.

Але наприкінці 1920-х років вийшла Постанова радянської влади про заборону жебрацтва і обов’язкову реєстрацію всіх музичних інструментів у відділах міліції та НКВС. Цими документами влада користувалася в боротьбі з народними співцями.

Згадаймо, що в 70-і роки XIX століття царський уряд теж заборонив бродяжництво, а кобзарі були зараховані до бродяг. На жаль, радянська влада теж вбачала в кобзарях лише несвідомих набожних жебраків із простягнутою рукою. І в той час, коли радянські газети писали про розквіт соціалістичної культури, здійснювався жахливий злочин проти українських гомерів-кобзарів. Це була найбільш трагічна сторінка в літопису кобзарства.

Важливо зазначити, що у XIX ст. Харківщина і Дніпропетровщина були найбільшими центрами розвитку кобзарського мистецтва в Україні. Там діяла так звана «харківська школа» кобзарів, яка славилася на всю Україну, а кордон між Харківською, Воронезькою і Курською губерніями (Слобожанщина) не став перешкодою для українських кобзарів, які вільно пересувалися з однієї губернії до іншої.

Це дало змогу створювати нові кобзарські осередки в українських селах по обидва боки губернського кордону, збагачуючи таким чином українську народну культуру, підвищуючи музичну практику неосвіченого у переважній більшості українського села.

Сучасні дослідники до нового покоління кобзарів відносять й Гната Хоткевича. Завдяки його бандурним концертам – лекціям містами України, де з великою майстерністю і артистизмом він виконував не лише традиційний кобзарський репертуар, а й інструментальні твори європейської классики, цей інструментарій поступово входив до культурного обігу.

Кобзар (Г. Хоткевич) організував ансамбль кобзарів і лірників з учасників XII археологічного з'їзду в Харкові у 1902 р., на якому чи не вперше з таким пієтетом ознайомив громадськість імперії з цією оригінальною сторінкою вітчизняної культури; займався обробкою народних пісень для сольного та ансамблевого виконання бандуристів, конструював бандури хроматичного звукоряду і т. п. Саме завдяки його праці відбулося часткове відродження українського кобзарського мистецтва. Та й як теоретик-музикознавець він також посідає помітне місце в культурній практиці

Кобзарі стали активними учасниками українських національно-визвольних змагань 1917-1921 рр. Саме вони стали формальними та неформальними очільниками регіональних культурно-громадських осередків («Просвіти», «Українські клуби», «Українські громади»), організаторами просвітницьких заходів, друку україномовних часописів.

З приходом до влади більшовиків багато кобзарів було заарештовано. Разом зі знищенням кобзарів, нищився і неоціненний духовний спадок України – думи, історичні пісні, звичаї, мова, знання історії.

Нині вони знову являють великий науковий інтерес і є складовою культурного надбання українського народу [41].

У другій половині XX століття кобзарі продовжували традиції своїх славних предків, зокрема і в період Другої світової війни вони не зраджували своїм принципам, підтримуючи своїх співвітчизників у боротьбі тепер уже із німецькими окупантами. Серед бандуристів того періоду слід відмітити Олексу Коваля, Андрія Марченка, Володимира Перепелюка, Олексія Чуприну.

Коли почалася війна, вони взяли до рук не тільки бандури, а і гвинтівки. У бою влучно стріляли, а в хвилини відпочинку лунали їхні пісні, що підтримували і давали наснагу знесиленим воїнам.

Оскільки кобзарське мистецтво – це не тільки образи та хронологія подій, важливо зауважити і виховний потенціал, самобутню красу, чіткість сприймання. Ці складові впливають на формування патріотизму та національної самосвідомості особистості. Знайомство з творчістю кобзарів завжди впливає на свідомість людини та пробуджує процес морального і духовного самовиховання. Слід пам’ятати, що народна музика у розмаїтті її жанрів як один із методів впливу була одним з основних носіїв педагогічної та виховної мудрості у поколінь.

У зв’язку з популяризацією музичної освіти 1 вересня 1989 р. у селі Стрітівці на Київщині було відкрито Республіканську школу кобзарського мистецтва, де навчання грі на бандурі супроводжується ще й глибоким осягненням філософії кобзарства. Саме з цією школою підтримувалися тісні творчі стосунки кафедри народних інструментів Рівненського державного інституту культури, про що йшла мова вище.

Сучасні кобзарі грають відомі старі та нові пісні. Зараз знову звучить кобза, ліра, бандура, з яких озивається до нас мудрість та душа народу [18].

Повертаючись до окресленої вище проблематики, нагадаємо, що у 1999 р. випущено книгу під назвою «Повернення традиції. З історії нищення кобзарства» [43], в якій К. Черемський зосередив увагу на дослідженні достовірних історичних документів, що стосувалися теми «розстріляного з'їзду кобзарів» [58]. Він зауважив те, що існують в українських архівах документи, які стосуються протоколу скликання Кобзарського з'їзду в Харкові у 1934 р., задокументовано анкети учасників з'їзду, листування співробітників НКВС УРСР із членами оргкомітету тощо.

Автор засвідчив, що невідоме зникнення кобзарів також можна прослідкувати, дослідивши облік кобзарів 1939 року, коли на Республіканську нараду кобзарів і лірників з'явилося менше півсотні кобзарів, а на з'їзд початку 1930-х років приїхало 300 незрячих музик із супроводжуючими [43]. На підтвердження своїх слів він посилається на щоденник харківського кобзаря Анатолія Парфіненка [62].

Микола Литвин у своєму доробку «Струни золотії: повість-есе» також писав про сумнозвісний з'їзд і відмічав те, що на скільки регіонально-розгалуженою була кобзарська Спілка 30-х років, що, за його даними, на з'їзд прибули кобзарі з Харківщини, Чернігівщини, Дніпропетровщини, Київщини, серед них були засновники першої української художньої капели кобзарів м. Києва – Ф. Дорошенко, Г. Цебренко, О. Ященко, видатні представники Дніпропетровщини П. Кононенко – м. Дніпропетровськ, кобзар Йосип із Павлограда, який грав біля Самарського монастиря, лірник І. Мережко з с. Чаплинка, Дніпропетровської обл. Це лише окремі імена з незакінченого списку, які вдалося встановити Миколі Литвину.

Переважно митці були незрячими і прибули у супроводі поводирів, долаючи нелегкий шлях. На з'їзд їх привело вболівання за долю кобзарства та національного відродження України

З'їзд відкрили багатоголосним виконанням поезії Т.Г.Шевченка, покладеної на музику «Реве та стогне Дніпр широкий». Були вітання від Уряду, доповіді про стан кобзарства і перспективи його розвитку [11; 59].

Увечері того ж дня, коли завершив свою роботу з'їзд, кобзарів на вантажних машинах привезли до товарної станції Харківської залізниці і посадили у «телячі» вагони. А коли забрязкли засови і потяг рушив, увесь потяг заспівав: «Як умру, то поховайте мене на могилі, серед степу широкого, на Вкраїні милій».

Тож історія про з'їзд у Харкові 1934 р. до сих пір є спірним питанням. Оскільки минуло чимало часу від тих подій і багатьох свідків вже немає, дослідити питання на першоджерелах не вдалось. Багато ніби «очевидців» давали не точні дані стосовно кобзарського з'їзду. Деякі навіть спростовували вірогідність цих подій. Адже у радянський період займатися справою харківського кобзарського з'їзду було заборонено і небезпечно.

Тому особливої інформації про наявність цього культурного феномену у радянську добу немає.

3.2. Вплив радянської влади на кобзарство

Бандурне мистецтво радянської епохи відображає складну панораму різнопланових тенденцій, які, так би мовити, є транслятором історичної пам'яті. Воно репрезентує національну самобутність українців зі своєрідним віддзеркаленням українського свободолюбства з притаманним їй морально-етичним характером. Встановлення в Україні більшовицького режиму стало передумовою витіснення або заміни традиційної бандури іншими музичними інструментами (на кшталт балалайки чи гармошки) та накладення цензури на репертуар виконавців.

Згодом навіть спостереження за цією діяльністю почало перетворюватися на переслідування та репресії проти даної музичної традиції. Бандуристів було звинувачено в керівництві або участі у «контрреволюційній націоналістичній організації» та саботажі проти діючої влади [5; 100]. Тому у нашому дослідженні більше уваги приділимо свідченням сучасників тих подій, які детально описували дії влади та їх наслідки для українських митці.

Згаданий вже автор книги «Повернення традиції» К. Черемський [43] зібрав чимало біографій митців того періоду, серед яких відомий Єгор Мовчан, І. Кучугура-Кучеренко, М. Кравченко, М. Кушнерук; їхні свідчення занотовано і опубліковано у двох перевиданнях цього доробку.

Опрацьовуючи ці матеріали, варто підкреслити те, що їх занотовано від різних очевидців, що є майже ідентичними, а саме тяжкі умови життя на межі жебрацтва та поневірянь, усе це складало стан тогочасного життя циї музикантів.

Проблема виживання класичних (традиційних) співців в умовах, які створила партія, сьогодні може викликати тільки подив, оскільки не логічність та жорстокість була нічим не обумовлена [41].

У повоєнний період на території України панувало безробіття; на початку 30-х років влаштуватися на роботу навіть здоровій людині було нелегко, не кажучи про незрячих співців. Для посилення тиску і на без того нещасних митців владою ухвалено Постанову Наркомпартії СРСР від 23 грудня 1930 р. № 374 «Про реєстрацію і посилання на роботу осіб, що шукають працю», в якій йшлося про те, що незрячі люди не могли розраховувати на працевлаштування, а отримання пенсії прирівнювалося до «дива», оскільки, пільгова робота і пенсії стосувалися тільки «інвалідів праці та війни». Інші групи інвалідів «не було враховано», але податки стягувалися як із абсолютно здорових і працевлаштованих людей; зазначимо ще і те, що це був час тотальної колективізації і розкуркулення селян [43].

Подібного роду постанови торкнулися навіть визначного харківського кобзаря І. Кучугури-Кучеренка, незважаючи на те, що він брав активну участь у розбудові Мурафської комуни та у червоноармійських агітбригадах. Утім його сім’ю також репресували. «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 в одному з листів до М. Привалова Іван Іович у жовтні 1928 р. [58].

До цілеспрямованих заходів, які стосуються поступового винищення народного виконавства, можна віднести кампанію «послідовної нівеляції кобзарських інструментів». Ці заходи умовно розділяємо на дві групи.

До першої відносимо всі дії влади, які стосувалися обмеження застосування кобзи у ході юридичного або безпосередньо фізичного тиску. Підтвердження утискам юридичного спрямування, знайшло своє відображення в Урядових постановах, присвячених кампанії реєстрації музичних інструментів. 18 грудня 1920 р. Раднарком УСРР прийняв документ під назвою «Об учете музыкальных инструментов», згідно якого усім губернським та повітовим виконкомам наказувалося терміново провести повну реєстрацію всіх музичних інструментів, які знаходилися у володінні окремих осіб, гуртків та організацій [55].

Прикладом може служити справа «Спілки визволення України»(1929-1930 рр.) – організації, вигаданої радянськими спецслужбами. У справі «Спілки» проходили 45 провідних українських учених і літераторів, бандуристів . У справі «Українського національного центру» і «Української військової організації» було засуджено 50 осіб, 21 із них – до розстрілу.

У той період почали друкувати виключно «викривальні» матеріали про кобзарів. Наприклад, таке: «Сумнівні бандуристи…під виглядом народної творчості протягають старий націоналістичний мотлох» або «… треба прийняти найрішучіші заходи до викорінення кобзарського націоналізму» [43]

До цькування кобзарів підключають і українських радянських письменників – навіть Ю. Смолич писав: «Кобза таїть в собі небезпеку, бо надто міцно пов’язана з націоналістичними елементами української культури, з козацькою романтикою Запорізької Січі» [35; 70]

Багатство різних першоджерел дає можливість не тільки розширити чи уточнити подані відомості, але і визначити подальші напрями пошуків як для розширення поданих відомостей, так і для пошуків нових цікавих постатей та вивчення їх організаційно-культурної діяльності.

Незважаючи на «темні роки» сталінського режиму та репресій, кобзарство в основному зберегло свої традиції та культурні здобутки, які сьогодні розгортаються вже на новому вимірі..

РОЗДІЛ 4.
КОБЗАРСЬКО-БАНДУРНА ТРАДИЦІЯ В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ

4.1. Розвиток кобзарського мистецтва поза межами України 1930-1940 рр.

Протягом багатьох століть та й сьогодні кобзарське мистецтво залишається унікальним явищем українського соціокультурного середовища, однією з оригінальних візиток українців у світі, зберігається воно і в місцях компактного проживання українців за межами Батьківщини.

Тривалий час представники діаспори, як відомо, перебували під негласним табу на теренах Радянського Союзу і коментувалися владою досить однобічно, відсторонено та доволі категорично.

Через це на сьогоднішній день з'явилась потреба узагальнення такого феномену, як бандурне або кобзарське мистецтво в країнах, на території яких утворилися найбільші українські діаспори. Провідні дослідники кобзарства зазначають, що цей вид мистецтва зберіг свою національну прикметність, освітлює давність традицій та матиме подальший розвиток .

Ніхто не надавав великої уваги оцінці об'єктивності та врахуванню особливостей соціокультурного життя еміграції. Тільки після проголошення незалежності нашої держави, звернули увагу налагодження щільних творчих і наукових контактів з зарубіжжям, публікації в останні роки численної літератури, повернення в Україну з-за кордону культурних цінностей артефактів, раритетів, архівних та особових фондів, які допомогли скласти загальну картину діяльності українських митців діаспори, сформувати об'єктивний погляд музикознавців і культурологів на українське зарубіжжя в довоєнний час [7]

Провівши інформаційні паралелі між Україною та зарубіжжям, варто зазначити й те, якщо традиційне і професійне кобзарство переслідувалось і знищувалось у нашій країні, то за кордоном, в 30-40-х рр. XX ст., були більш сприятливі умови для його подальшого розвитку.

Яскравими популяризаторами цього мистецького напряму за кордоном стали В. Ємець, З. Штокалко та Г.Китастий. Завдяки їм бандурне мистецтво продовжило свій розвиток і набуло широкої популярності в світі. Наведемо декілька переконливих, на нашу думку, прикладів.

Сформована у Празі на початку 20-х рр. капела бандуристів В. Ємцем відкрила набір на курси гри на інструменті при товаристві «Кобзар», публікувала наукові праці під назвами «Кобза і кобзарі», «Кобза», «Кілька слів про український народний інструмент та його походження», «Кобза-бандура», «Відродження кобзи», «До історії відродження новітнього кобзарства», «До мартирології кобзарства». Сам В. Ємець розробив підручник, в якому детально прописано етапи виготовлення інструменту під назвою «Добре діло», упорядкував збірку, де вміщено бандурний репертуар.

Користуючись творчим доробком Г. Хоткевича та власним практичним досвідом, З. Штокалко, який 1952 р. переїхав до США, написав «Кобзарський підручник», що складається з двох частин: теоретичного «Вступ» та, власне, самого «Підручника» – практичних курсів, в яких розміщено нескладні розвиваючі вправи та авторські музичні твори таких композиторів та виконавців, як: Г. Хоткевича, В. Щербини, Ю. Сінгалевича, К. Місевича, В. Ємця, М. Теліги, В. Кухти.

Він також відшукував старовинні та мало відомі твори для кобзи та бандури і намагався систематизувати репертуар, який сьогодні зберігається в архіві Альбертського університету.

У 1996 р. збірник традиційного кобзарського репертуару «Кобза» за сприянням Канадського інституту українських студій, виданий і в Україні [29; 198]

Г. Китастий був бандуристом і композитором, починав виконавську кар’єру у складі Київської капели бандуристів (1934 р.); із 1950 р. очолив Детройтську Капелу бандуристів ім. Т.Г.Шевченка (США), на 15 платівках першим записав концертний репертуар і був ініціатором написання книги

У.Самчука «Живі струни», яка стала своєрідною енциклопедією й кобзарського мистецтва.

Сучасне бандурне мистецтво пов’язане з формуванням кобзарського середовища в українському зарубіжжі впродовж ХХ століття. Завдячуючи митцям діаспори продовжено відродження традиції кобзарського виконавства його репертуару, інструментарію в той час, коли в Україні відбувалась академізація інструменту. Для емігрантів гострою та болісною постає проблема втрати молодшими поколіннями навичок мовлення та «проукраїнського мислення» під впливом різнопланового, іншомовного оточення, правильні вимови з часом притупляються.

Українцям, які проживають у діаспорі, бандура є символом рідного дому і допомагає зберігати щось своє – рідне, власне, від батьків, дідів, тому великою пошаною користуються традиційні українські патріотичні пісні та епічний репертуар. Культурна спадщина українців, котрі творили в умовах еміграції також утворює значущий прошарок національної культурної спадщини. Тому висвітлення діаспорної творчості та залучення її в науковий обіг розширює потенціал вітчизняної культурної практики, допомагає вигідно позиціонувати України у світовому культурному просторі.[22] Отже, спробуємо розширити цей вектор наукового пошуку.

У багатьох містах Америки та Канади зважаючи на приватну ініціативу вже правнуків колишніх емігрантів, сьогодні організовуються тріо, ансамблі, капели бандуристів, відкриваються студії гри, проводяться фестивалі, гастрольні подорожі, діють літні кобзарські табори. Вони й певною мірою стимулюються місцевими органами самоврядування ще й тому, що також впливають на потенціал місцевої культурної практики, яка збагачується інокультурним надбанням, стимулює появу нетипових для неї явищ.

Бандуристам, які проживають у діаспорі і в сучасних умовах тримають лідерство у розвитку традиційних способів гри, а, відповідно, і

інструментарію, представленого бандурами «Полтавками» виробництва братів О. і П. Гончаренків, В. Вецала, К. Блума [11]

Музичний інструментарій в країнах зарубіжжя поповнюється і з України традиційними моделями київського типу І. Скляра та, в останні роки, – В. Герасименка, Р. Гриньківа.

Тож можемо підсумувати, що завдяки діяльності виконавців, які жили і творили в умовах еміграції прикладали масу зусиль аби на сьогоднішній день нащадки мали змогу успадкувати і навчатися цьому самобутньому мистецтву музикування.

Сучасне ансамблеве та сольне кобзарське мистецтво набуло за океаном масового характеру і це сприяє національному культурному відродженню нашої країни не тільки на території України, а й поза її межами.

4.2 Сучасний стан і перспективи розвитку кобзарства на території України .

Найдавнішою в бандурному мистецтві вважають сольну виконавську модель, яка бере свій початок ще з часів кобзарства, нащадком традицій якої стало сучасне бандурне мистецтво. Її відмінними рисами є чоловічий характер співу та гри; специфічний інструментарій (кобза, бандура); переважно усна форма передачі досвіду; розмежована жанрова ієрархія репертуару, переважання епічних вокально-інструментальних жанрів (думи, історичні пісні, духовні псальми та канти); мандрівний характер виконавства; співтворчість музично-творчого процесу, перебування і виступи виконавця-кобзаря у колі слухачів на майданчиках, біля церкви, на ярмарку, на вечорницях; професійний статус кобзарів цехові об’єднання – братства, лебійська мова, фаховий заробіток; християнська доктрина моральних і культурних цінностей тощо.

Під впливом процесів академізації кобзарства, характерних усьому світу і в усіх видах діяльності, фемінізації, міжкультурної взаємодії сольна модель бандурного виконавства набула принципово інших рис [9].

У сучасних умовах це переважно жіноче чи відроджуване чоловіче вокально-інструментальне виконавство концертного типу, яке має різноманітний жанрово-стильовий спектр композиторської творчості для бандури. Тобто помітна еволюція як тематична, так і персоніфікована.

Сам інструмент також розвивався протягом останніх століть і має різні форми, специфіку видобування звуку; адже сьогодні його виготовляють не тільки українські майстри, а і діаспорні музики, які внесли відповідні зміни в будову і, з рештою, до самого звучання, яке не типове для української інструментальної практики [19]

Для ансамблевого і любительського музикування є характерним київський тип інструментарію, який конструюється в Україні та вважається простим для опанування, доступнішим для придбання. Тому розвиток і налагодження ефективної діяльності вітчизняних фабрик з виробництва інструментів традиційного типу, як і загалом музичних інструментів, надасть змогу не лише дати роботу певній групі фахівців, але й відтворить народний традиційний інструментарій, необхідний для наявної мережі навчальних закладів та установ дозвілля.

Професіональні виконавці в більшості своїй володіють кількома типами інструментів (хроматичними і діатонічними харківського та київського типів), як, наприклад, Віктор Мішалов, Юліан Китастий, апробують інструменти індивідуальних експериментальних конструкцій. Деякі сучасні бандуристи активно користуються реконструйованими інструментами стародавньої конструкції наприклад, кобза О. Вересая, старосвітська діатонічна бандура, торбан [44] Також співці намагаються відтворити традиції вуличного, мандрівного музикування, яке знайшло своє відображення як в Україні, так і за кордоном представниками якого є Остап

Кіндрачук, Віктор Пашник, Володимир Горбатюк, Ярко Антоневич, Роман Боцюрків [36].

Також набирає популярності фестивальна вулична практика, характерна Західній Європі, зокрема київський фестиваль «Кобзарська трійця», організовуються етнографічні та фольклорні фестивалі в Україні та за кордоном. І хоча цей вид мистецтва був і залишається доволі сакральним, тобто не має масового поширення, його внесок до українського музичного інструментарію та культуру доволі помітний.

Організатори сучасних конкурсних змагань почали активно долучати бандуристів традиційного виконання, тобто на інструментах традиційного типу, виокремили деякі специфічні номінації на Міжнародному конкурсі виконавців ім. Г. Хоткевича (Харків), Всеукраїнському конкурсі ім. Г. Китастого (Київ), що також розширює потенціал виконавської традиції.

Сьогодні композиторську творчість цього напряму варто розглядати в двох напрямах, таких як: оригінальна творчість для солістів і ансамблів та обробки й аранжування для соло і ансамблів [1].

Перший напрям формує авторський репертуар для бандуристів різних жанрів, форм, стилів.

Другий – в більшості охоплює опрацювання фольклорних джерел і адаптування, переклад текстів для кращого звучання бандуристських творів.

У сучасному бандурному мистецтві України слід відзначити діяльність композиторів-виконавців Оксани Герасименко, Романа Гриньківа, Георгія Матвіїва, Ярослава Джуся, Юрія Фединського, Марини Круть, чия творчість сьогодні є предметом і наукової рефлексії [1],

Велика кількість композиторів співпрацюють із виконавцями, присвячуючи їм свої твори, апробуючи в їх діяльності свої новації.

Новітні способи обробки і аранжування, створення популярних кавер-версій відомих інструментальних і вокально-інструментальних мелодій притаманний виконавцям як засіб розширення репертуару та пошуку свого

виконавського стилю. Прикладом слугує діяльність гурту «Шпилясті кобзарі», дуету «B&B Project» [49],

Умовно кажучи, розподіляють «спеціалізації» виконавців, такі як «творчо-пошукові», «виконавсько-відтворювальні» та «інтерпретуючі» напрями (за класифікацією Т. Жуковською) [11]. І хоча навіть у цих класифікаціях помітні певні недоречності, зміст яких загальновідомий, спробуємо більш докладно розглянути кожну з них. Отже:

Творчо-пошукова спрямованість спрямована на написання музики.

Виконавсько-відтворююча – для реалізації музичного твору у звучанні. *Інтерпретуюча* – спрямована на розкриття її виразного потенціалу.

У музикуванні перелічені напрями доповнюють одне одного, але разом із тим, кожен із них має свої чітко виражені специфічні особливості» Найважливішим фактором впливу розвиток кобзарського мистецтва стало соціокультурне середовище, оскільки людські духовні цінності впливають на всі рівні розвитку музики в певному середовищі, тобто і на форми її буття, сприйняття та на виконавську манеру, на композиторську творчість.

Повернення до автентичних мотивів, сформував запит на залучення бандуристів та кобзарів до багатьох сучасних музичних проектів, різних жанрів, форм і стилів музикування – як традиційної музики, так і new age, folk, heavy-folk, джаз, блюз, world music, хіп-хоп, музичний шарж, рок і поп-музика.

Прикладом також може слугувати участь Ю. Китастого в Україні та за кордоном у концертних і театральних перформенсах; або В. Лисенка в відомих телепроектах, зокрема таких як «Україна має талант», «Х-фактор»; Ярослава Джуся в авторських проектах «Bandura style», «Ukrainian Party», Дмитра Губ’яка – в польських проектах, Георгія Матвіїва – в Європейському джазовому оркестрі [1],

Також існують і молодіжні колективи, серед яких низка таких як: «Шпилясті кобзарі», «Bandurband», «Троє зілля», «Cherryband», «KRUT» .

Бандурний тембр бандури використовується і в композиціях гуртів «Океан Ельзи» та «Скрябін».

Бандуристське і кобзарське звучання зараз можна зустріти в звуко- і відео-записах; воно популярізується за допомогою медіаресурсів [55]

Бандурне виконавство в останні десятиліття активно представлені на фестивалях і конкурсах – «Дзвени, бандуро!» (Дніпро), «Провесінь» (Кропивницький), «Віднови себе» (Київ), мандрівних фестивалях «Червона Рута», «Етноеволюція», «Захід», «Мазепа-фест», «Країна мрій». І хоча ці фестивалі ще не збирають багатотисячну аудиторію, їх значення також важливе в загальній культурній практиці України.

З другої половини XX – першому двадцятилітті XXI ст. у цьому мистецтві чітко простежуються такі провідні тенденції виконавської культури бандуристів як традиційна, закріплююча, консервуюча, синтезуюча (об'єднуюча), трансформуюча (експериментальна). І хоча форм таких класифікацій сьогодні є чимало, факт намагання науковців спробувати систематизувати цей аспект національного музичного виконавства викликає повагу [55].

Традиційна тенденція охарактеризована домінуючим сприйняттям бандури виконавцями, і слухачами, як національний український символ.

Це стало основою для використання і розповсюдження традиційних кобзарських жанрів – дум, псальмів, історичних пісень; збереження виконавської стилістики, способів гри, специфічний для окремих регіонів України. Про популярність чи сталість цієї думки свідчить і впровадження класу бандури у практику діяльності ДМШ чи ДХШ.

Синтезуюча тенденція характеризується об'єднанням традицій кобзарського музикування з досягненнями сучасної музики. Першими ознаками цієї тенденції став початок професіоналізації й академізації бандурного мистецтва – формуванням системи музичної освіти бандуристів, розвитку конкурсно-фестивального руху, розвитку ансамблевого і сольного виконавства вокально-інструментального й інструментального жанрового

спрямування, активізації композиторської творчості. Усе це загалом стимулювало розширення уваги до цього музичного інструменту, до вивчення і відновлення його репертуару, посиленню спроб запровадження партії бандури в різноманітні партитури, що стимулювало увагу до цього інструменту.

Українське музикування стало певним симбіозом колишніх музичних культур та автентичних надбань нашого народу.

Трансформуюча тенденція у бандурному виконавстві визначається експериментальними кроками, які найбільш помітні в мистецтві, починаючи з 90-х років XX ст. і розраховані вони на пошуки у розвитку саме цього інструментарію та репертуару [55].

Потрібно зазначити, що в ансамблевому виконавстві вирізняється формування основних, апробованих практикою колективних форм камерних ансамблів і капел під впливом вокально-ансамблевого і хорового виконавства,зокрема творчість провідних колективів України і зарубіжжя – чоловічих капел – Національної Академічної капели бандуристів ім. Г. Майбороди, Капели УТОС «Карпати», Капели бандуристів ім. Т. Шевченка, Канадської капели бандуристів, а також численних жіночих тріо, квартетів бандуристів, до прикладу – «Львів'янки». Є такі колективи фактично у кожному містечку країни. При чому достатньо помітною є тенденція, суть якої полягає в наступному: чим менш яскравим у культурному плані та наявній культурній інфраструктурі є селище, тим більш активно в ньому розвивається народно-хорова чи інструментальна практика.

Новаторство у виконавстві бандуристів зосереджено на розширенні інструментальних ансамблевих форм (синтезуванню звучання бандури з тембрами інших, в т. ч. неспоріднених та екзотичних інструментів), перенесенні результатів тембрального синтезу на вокально-інструментальну сферу виконавства.

В останні десятиліття часто почали створювати тембрально неоднорідні ансамблі, для яких твориться оригінальна композиторська музика чи аранжування , наприклад дует бандура і баян – «Діалоги».

В ансамблях поряд із бандурою може грати фортепіано, флейта, сопілка, скрипка, цимбали, ударні; рідше гобой, саксофон, орган.

Розширюється й коло колективів, що представляють нові виконавські стилі популярного характеру, орієнтуються на аранжований репертуар або на власну композиторську творчість.

В останні десятиріччя вокально-інструментальний та інструментальний напрям виконавства, репрезентуються академічними усталеними формами, так і представленням в естрадній, роковій та джазовій музиці.

Спроби перенесення традицій сольного концертного виконавства в ансамблево-оркестровий напрям виконавства, зокрема в обробках і аранжуваннях також мають місце. Сьогодні формуються яскраво виражені риси стильового індивідуального виконавства, зокрема, традиційного, класичного, романтичного, естрадно-популярного, авангардного, що відображається на підборі репертуару, його спрямованості як на внутрішні ознаки виконавського стилю кобзарства (національна ознака), так і на зовнішнє мистецьке оточення (наближеність музики до не українського споживача) [41]

Універсалізм бандуристів щодо освоєння оновленого інструментарію діатонічного та хроматичного і відповідного репертуару вказує на те, що у митців є прагнення до відродження цього мистецького напряму.

Варте уваги і те, на скільки виразна тенденція професіоналізації мистецтва на теренах України, що відбивається у різноманітних проектах, зокрема фільмографії, яскравим прикладом чого є кінокартина «Поводир, або Квіти мають очі» (2014 р.) резонансний історично-драматичний фільм режисера і сценариста О. Саніна, сюжет якого заснований на реальних подіях 1932-1933 років і відображає стан радянської України в ті роки.

Героями стрічки стали сліпий митець та американський хлопчик, які переживали ті буремні події. Більшу частину фільму знімали на Рівненщині, а саме, було знято стару козацьку фортецю (Тараканівського форту), що знаходиться під Дубном, вона слугувала місцем переховувань та зустрічей кобзарів. Це не єдина кінострічка, в якій можемо побачити бандуристів, кобзарів. Згадаємо, до прикладу, «Назар Стодоля» (1936 р.) режисера Тасіна Г.М., Фільм «Козак Мамай», 2003 року О.Саніна [64].

Огляд сучасного виконавства бандуристів української діаспори впродовж досліджуваного історичного періоду засвідчив, що ансамблеві звукозаписи активізуються паралельно з розширенням мережі функціонування українських бандурних осередків у світі, їх більша частина припадає на другу половину XX – початок XXI ст. і це зумовлює подальший розвиток та дослідження даної теми.

На наше глибоке переконання для позиціонування української культури один представник кобзарства розкриє самобутність нашої держави більше, ніж декілька музикантів, лауреатів міжнародних конкурсів. Оскільки кобзар своїм виконанням, своєю творчістю розкриває не тільки естетичні ідеї, він є носієм національної ідеології та показує важливість усвідомлення кожною людиною себе частиною суспільства, надає можливість відчути гордість за своє минуле, оптимістично дивитись у майбутнє.

ВИСНОВКИ

Таким чином, проведений аналіз спеціальної літератури, джерельної бази, представлений, зокрема й архівним матеріалом краєзнавчого музею м. Підгороднього, узагальнення наявних даних, зібраних автором цього дослідження, продемонстрував, наступне:

- на сьогодні обрана для вивчення локальна тема не знайшла ще свого ґрунтовного відображення у наукових працях. Хоча кобзарське мистецтво, як культурний феномен, починає активно досліджуватися науковцями Харкова, Львова, Києва, Івано-Франківська (достатньо в підтвердження назвати наукові розвідки відомих українських учених, серед яких В. Дутчак, Г. Карась, М. Хай, М. Підгорбунський) та ін. наукових центрів країни, зважаючи на запровадження класу бандури у ДМШ, ДХШ, проведення численних локальних і всеукраїнських інструментальних конкурсів та обговорень даного питання на різних рівнях;

- тоді як окремі відомості стосовно локального розкриття даної теми, або інших матеріалів, пов’язаних із її дослідженням, містяться у небагатьох розвідках та мають розпорошений характер;

- Завдяки проведеній пошуковій роботі, зокрема в історико-краєзнавчому музеї м. Підгородного знайдено та введено до наукового обігу інформацію про сутність цього явища, ставлення до нього держави в різні історичні періоди, а саме про репресії та ув’язнення відомих українських кобзарів – О. Коваля, І. Бута.

- Особливістю дипломної роботи є те, що в її матеріалах, для розв’язання поставлених наукових завдань використовувались усні свідчення, які піддавалися належній критичній оцінці та експертизі.

- Прикметним є й той факт, що значна частина вітчизняних дослідників історії кобзарства спираються не на вітчизняний досвід та теоретико-методологічні аспекти дослідження, а на надбання зарубіжних

учених. При цьому з поля зору таких істориків випадає багатовіковий культурний досвід українського народу.

Без вивчення і врахування минулого досвіду становлення і розвитку української музичної культури неможливе відродження справжніх традицій. За умов сьогоднішнього плюралізму та демократизму при вивченні історичних процесів, більшість істориків безпідставно залишають поза увагою фундаментальні надбання українського музичного мистецтва, набутого тисячоліттями.

Яскравою сторінкою національної культури Дніпропетровщини є кобзарство. У козацькому краї бандурист завжди був носієм живої історії народу оспіваного в народних піснях. Серед відомих кобзарів нашого краю були І. Ляшенко, В. Чумак, Г. Паленко.

Значні втрати для культурного українського фонду загалом та Дніпропетровщини, зокрема, мали трагічні наслідки «розстріляного з'їзду» кобзарів у Харкові в 1930-х роках. Історичні факти про ті жахливі події вдалося частково відтворити за допомогою згадок сучасників та пізніше надрукованих статей на основі поодиноких свідчень. Навіть Д.Яворницький займався справою харківських кобзарів. Але його спроби були придушені радянським урядом, він ледве врятувався від арешту, хоча і втратив посаду директора музею.

На жаль, усі документальні, архівні дані стосовно з'їзду кобзарів у Харкові було знищено, а людей, які мали певну інформацію про той жах, фізично знищено.

У даній роботі за допомогою «музейних» документів та спогадів земляків теперішнього м. Підгороднього, виконано поставлені завдання та сформовані портрети тих митців-кобзарів, які займалися культурною й просвітницькою діяльністю у радянські часи.

Цікавий сюжет для нашої роботи становлять діяльність та життєвий шлях відомих кобзарів – наших земляків О. Коваля та І. Бута. Встановлено, що обидва митці пройшли неабиякі випробування долею: від засудження

радянською владою, заслання до різних в'язниць по всій території колишнього СРСР, до їх реабілітації у часи незалежної України.

Знаковим є те, що кобзарі Дніпропетровщини, які не брали участі у згадуваному нами з'їзді, мали змогу у післявоєнні роки спокійно працювати, як правило, «за фахом» – очолювати сільські клуби, майстерні з виготовлення традиційних українських музичних інструментів – кобзи, бандури, ліри тощо. Про такі постаті навіть готувалися телепередачі на республіканському рівні, де участь брали також відомі лірники та бандуристи.

Бандурне виконавство в українській культурі, безперечно, є історико-культурним, мистецьким явищем, яке складає вітчизняну духовну спадщину в традиційному й академічному вимірах. Аналіз досліджень та публікацій, присвячених висвітленню аспектів буття бандурного виконавства в різні історичні періоди засвідчує активний науковий інтерес етнографів, фольклористів, культурологів, музикознавців, теоретиків та практиків бандурного мистецтва до вищезазначеного явища в українській культурі.

Бандурне мистецтво України органічно увійшло до складу національних надбань і є однією з найбільш цікавих в історичному і сучасному розрізі регіональних шкіл, котра має великі традиції у народнопісенному виконавстві, переосмислених в академічній сфері бандурного мистецтва. Це відбулося, насамперед, завдяки діяльності Г. Хоткевича, чиї органологічні розробки, виконавська та композиторська творчість і сьогодні є методологічною базою в науковій, педагогічній та концертній практиці. Композиторські твори цього видатного діяча мистецтва вже стали предметом уваги науковців і їх освоєння є найважливішим завданням для сучасних бандуристів. Отже, особливе значення мала харківська бандурна школа, яка сформувала один із перших осередків професійної бандурної освіти і послідовно розвиває свої традиції й сьогодні.

Загалом можна стверджувати, що діяльність кобзарів Дніпропетровщини у передвоєнний період обумовлювалася суспільно-політичною ситуацією в країні. І лише під час Другої світової війни кобзарі отримали «ліберальне» ставлення влади, оскільки значна їх частина безпосередньо брала участь у бойових діях та підтримувала на належному рівні морально-психологічний клімат у солдатському середовищі.

Під час проведення дослідження зверталася увага й на діяльність кобзарів та бандуристів поза межами радянської України. Вартим уваги стала еміграційна творчість українських митців на території США, Канади та ін. країн далекого зарубіжжя. Досліджено їх творчий внесок у розвиток кобзарства та культури України загалом.

Соціокультурне надбання кобзарів знайшло своє відображення в багатьох працях, опублікованих та презентованих на загальний огляд уже після набуття Україною державної незалежності.

Проведене дослідження дає змогу узагальнити видозміни виконавства бандуристів не лише у 30-40-х роках XX століття, а й еволюціонування творчості бандуристів на значному відтинку історичного періоду, аж до нашого часу. Велику увагу приділено культурно-мистецькій діяльності бандуристів зарубіжжя, визначено основні стильові показники творчості, які продовжуються до сьогодення.

У сучасних умовах діаспора світу поступово втрачає своє національне підґрунтя через відомі чинники. Втрачається її національний сегмент, що викликано як проблемами глобалізації, так і інокультурної асиміляції.

Хоча основний текст роботи має й окремі неточності у його подачі, ця тема буде продовжена на іншому освітньо-кваліфікаційному рівні..

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Богданова О. Сучасна лірницька практика: виконавська реконструкція. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*, 2002. Вип. 22. С. 45-51.

2. Большаков Л. Н. Путь «Кобзаря»: судьба книги. Т. Шевченка Москва, 1978. 91 с.

3. Бушак С. М. Українська народна картина «Козак Мамай» у житті та творчості Т. Шевченка. *Шевченкознавчі студії. Зб. наук. пр*. Вип. 7. Київ: ВПЦ «Київ. ун-т», 2005. С. 136-142.

4. Вертій О.Життя під срібний передзвін бандур (Штрихи до портрету дослідника кобзарства Богдана Жеплинського). *Нар. творчість та етнографія.* 2006. № 2. С. 109-117.

5. Винниченко І. І. Україна 1920–1980-х: депортації, заслання, вислання. Київ: Рада, 1994..126 с.

6. Глухенька Н. О. Підгороднянські бандуристи-кобзарі. *Народна творчість та етнографія*. Київ. 2013. С. 98-103.

7. Гримич М. В. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (Когнітивна антропологія) Київ. ВПЦ «Київ. ун-т», 2000. 380 с.

8. Грица С. Й. Мелос української народної епіки ./ АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського. Київ. Наук. думка, 1979. 245 с.

9. Грінченко М. О. Історія української музики. Київ. Спілка.1922. 294 с.

10. Гуменюк А.. Українські народні музичні інструменти. Київ. Наукова думка, 1967.

11. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі ХХ – початку ХХІ століття :

дис. д-ра. миств., спец.: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. Київ, 2014. 580 с.

12. Євтух В. Б. «Про національну ідею, етнічні меншини, міграції…». Київ. Стилос. 2000, 236 с.

13. Ємець В. Кобза та Кобзарі. Берлін: Українське слово, 1923. 111 с.

14. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні. Луганськ: Край, 2000. 195 с.

15. Жеплинський Б.М., Ковальчук Д.Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. *Енциклопедичний довідник*. Львів. Галицька вид. спілка, 2011 р.

16. Задорожна Л. М. Осягання позитиву: символ та аксіологічний аспект у творчості Т. Шевченка. Інтеграція позитиву в творчості Т.Шевченка: Аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю. Київ. Альтерпрес, 2002. С. 4-61.

17. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

18. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ. 1980.

19. Клименко Н. Кобзар як твердиня духу. *XXXI наукова Шевченківська конференція,* 9-11 берез. 1994 р.: Матеріали. Луганськ : Світлиця, 1994. С.7-9.

20. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. Київ: Наук. думка; 1969.

21. Конквест Р. Жнива скорботи. Радянська колективізація і голодомор. Київ: Либідь, 1993. 280 с.

22. Конопленко-Запорожець П. Кобза і бандура. Вінніпеґ, Канада 1963.167 с.

23. Кох К.-П. Із спостережень над східнослов’янськими та середньоєвропейськими музично-фольклорними зв’язками у XVI–XIX

століттях. *Українське музикознавство*. Київ: Муз. Україна, 1979. Вип. 14. С. 151–167.

24. Кравчук О. Автентичне к. і образ кобзаря в поезії Т. Шевченка. *Тарас Шевченко і народна культура*: Зб. пр. міжнар. (35-ї) наук. шевченківської конф., 20-22 квіт., 2004 р. У 2 кн. Черкаси : Брама-Україна, 2004. Кн. 1.С.87-94.

25. Кушнаренко Н.М.,Шейко В.М Організація та методика науково-дослідницької діяльності: 6-те вид., переробл. і доповн. Київ: Знання, 2008. 310 с.

26. Лавров Ф. І. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України. Київ. Мистецтво, 1980. 252 с.

27. Литвин М. С. Струни золотії: повість-есе. Київ: Веселка, 1994. 118 с

28. Мицик Ю. А. Як козаки воювали. Дніпропетровськ: Січ, 1991.302 с.

29. Мішалов В. Українські кобзарі-бандуристи. Сідней, 1986. 106 с.

30. Мельник О. О. Гусейнов Г Повернені імена: мартиролог. Дніпро. Наук.-ред. центр обласної редколегії з підготовки й видання тематичної серії книг «Реабілітовані історією»; Вид-во «Моноліт», 2002. Т. 2., кн.1.

31. Немирович І. Взяв би я бандуру... Розповіді про сучасних кобзарів-бандуристів. Київ.1986.

32. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні. *Родовід.* 1993. № 6. С. 16–26.

33. Патока В. В., Бабич Є.К Репресії в Україні (1917-1990 рр.): *Науково-допоміжний бібліографічний покажчик*. Київ. Смолоскип, 2007. 519 с.

34. Пилипчук П. І. Повернені імена: мартиролог. Дніпро. Наук.-ред. центр обласної редколегії з підготовки й видання тематичної серії книг «Реабілітовані історією»; Вид-во «Моноліт», 2002. Т. 4., кн.1.

35. Підгорбунський М. Кобзарі та бандуристи в Україні. Київ. Старовина. 2003. № 4. С. 170-175.

36. Сарбей В.Г. Національне відродження України. Київ. Вид. дім «Альтернативи», 1999. 336 с.

37. Сарма-Соколовський М. О. Срібне перо соколиного лету: *Поезії*. Київ Просвіта,2009, 110с.

38. Троцький В. Історія України. Неупереджений погляд: Факти. Київ, 1978, 468с

39. Фігурний Ю. Історичні витоки українського лицарства. Вид. дім «Стилос», Київ, 2004. 308 с.

40. Хай М.Й. Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове argo, етнопедагогічні засади і реконструкція. *Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2014. № 2. С. 116 – 128.

41. Хоткевич Г. Дещо про українських бандуристів та лірників. *Літературно-науковий вісник*.1903. Т. І. Львів. С. 30-46.

42. Чабаненко В. А. Козацтво і музичне та вокальне мистецтво *Українське козацтво: Мала енциклопедія* . Редкол.: Турченко Ф. Г. Київ. Ґенеза; Запоріжжя : Прем'єр, 2002. [508 с.]. С.227-231.

43. Черемський К.П. Повернення традиції: З історії нищення кобзарства. Херсон. 1999.

44. Чернець В. Г. Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури: *Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф.*, 14 жовт. 2005 р., Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец., Київ. нац. ун-т культури і мистец., Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Укр. центр культ. дослідж., Нац. спілка кобзарів України. Київ. 2005. 259 с.

45. Чернета Т. Кобзарі в епістолярній спадщині Д. І. Яворницького *Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки та*

Нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. Вип. 7. С. 358–368.

46. Шаповал І. М За жупан та вуса . *Борисфен*. 1992. № 1.трав. С.10-13.

47. Шаповал І. В пошуках скарбів. Київ:.Рад. письменник,1963. 327 с.

48. Шаповал І. М. До серця народного щастя творити [машинопис]. Ф. 52-4 (4). Од. зб. 454.10 арк.

49. Шевчук О. Сторінки музичної України кінця XIX – початку XX ст. в історико-культурному контексті . *Народна творчість та етнографія*. 1992. №1. с. 16–95.

50. Щоденник роботи Ансамблю бандуристів гуртка Підгороднянський клуб. Підгородненської селищної ради Дніпропетровського району Дніпровської області. Художній кер. О.С.Коваль. фонд, од. зб. арк..

51. Volkov Solomon. Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich. NewYork : Harper&Row, 1979.360 p.

III. ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ

53. Большаков Л. Н. Путь «Кобзаря»: судьба кн. Т. Шевченко. Москва 1978. 91 с. [Режим доступу]: http://lib.nmu.org.ua/ua/virtualna

54. Грінченко М. О. Історія української музики [Електронний ресурс]. Київ. Спілка, 1922. 294 с. [Режим доступу]: https://www.twirpx. com/file/1600217/.

55. Сарбей В.Г. Національне відродження України Київ. Видавничий дім «Альтернативи», 1999. 336 с. [Режим доступу]: https://otherreferats. allbest.

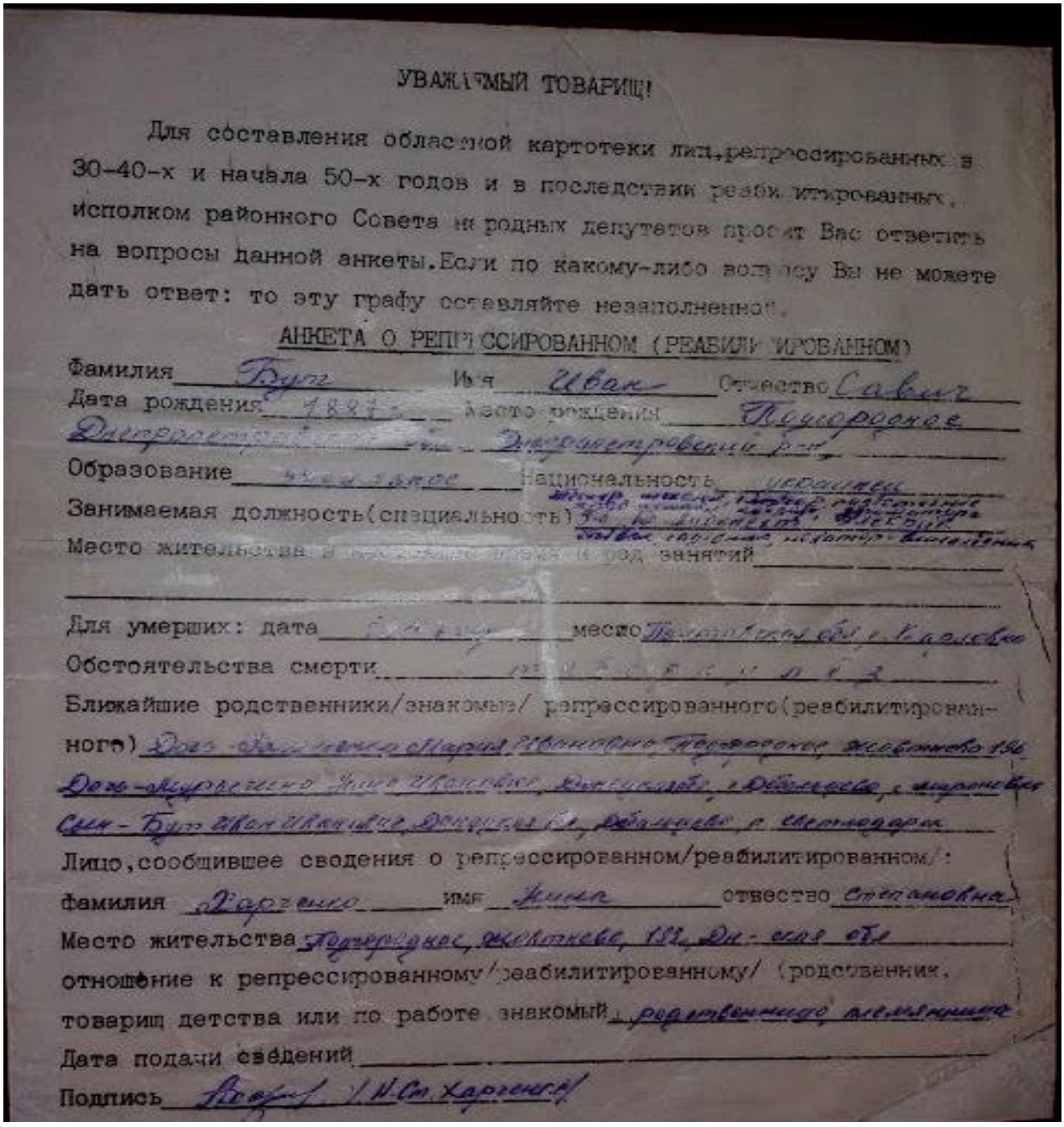
56. Синкретичність еволюції кобзарства: від історичного явища до художнього образу. [Режим доступу]:https://otherreferats.allbest.ru.

57. Чайка С. В. Кобзарство – дієвий чинник збереження традицій духовного життя нації [Режим доступу]: https://ru.calameo.com/books.

58. Черемський К. Повернення традицій. З історії нищення кобзарства. Харків, 1999. 288 с. [Режим доступу]: http://chtyvo.org.ua/authors

ДОДАТКИ

ДодатокА



УВАЖАЕМЫЙ ТОВАРИЩ!

Для составления областной картотеки лиц,репрессированных в 30-40-х и начала 50-х годов и в последствии реабилитированных, исполком районного Совета народных депутатов просит Вас ответить на вопросы данной анкеты.Если по какому-либо вопросу Вы не можете дать ответ: то эту графу оставляйте незаполненной.

АНКЕТА О РЕПРЕССИРОВАННОМ (РЕАБИЛИТИРОВАННОМ)

Фамилия Бут Имя Иван Отчество Савич

Дата рождения 1882 г. Место рождения Подгородное Днепропетровской обл. Днепропетровский р-н.

Образование начальное Национальность украинец

Занимаемая должность(специальность) [illegible]

Место жительства [illegible] род занятий

Для умерших: дата [illegible] место [illegible]

Обстоятельства смерти расстрелян

Ближайшие родственники/знакомые/ репрессированного(реабилитированного) Дочь [illegible] Мария Ивановна Подгородное, жилетково 156 Дочь-Журченко Анна Ивановна, Днепродзержинск, г. Обухово, с. Мирошкина Сын-Бут Иван Иванович, Днепродзержинск, г. Обухово, г. Краснодар

Лицо,сообщившее сведения о репрессированном/реабилитированном/:

фамилия Харченко имя Анна отчество Степановна

Место жительства Подгородное, жилетково, 152, Дн-ская обл.

отношение к репрессированному/реабилитированному/ (родственник, товарищ детства или по работе знакомый) родственница, племянница

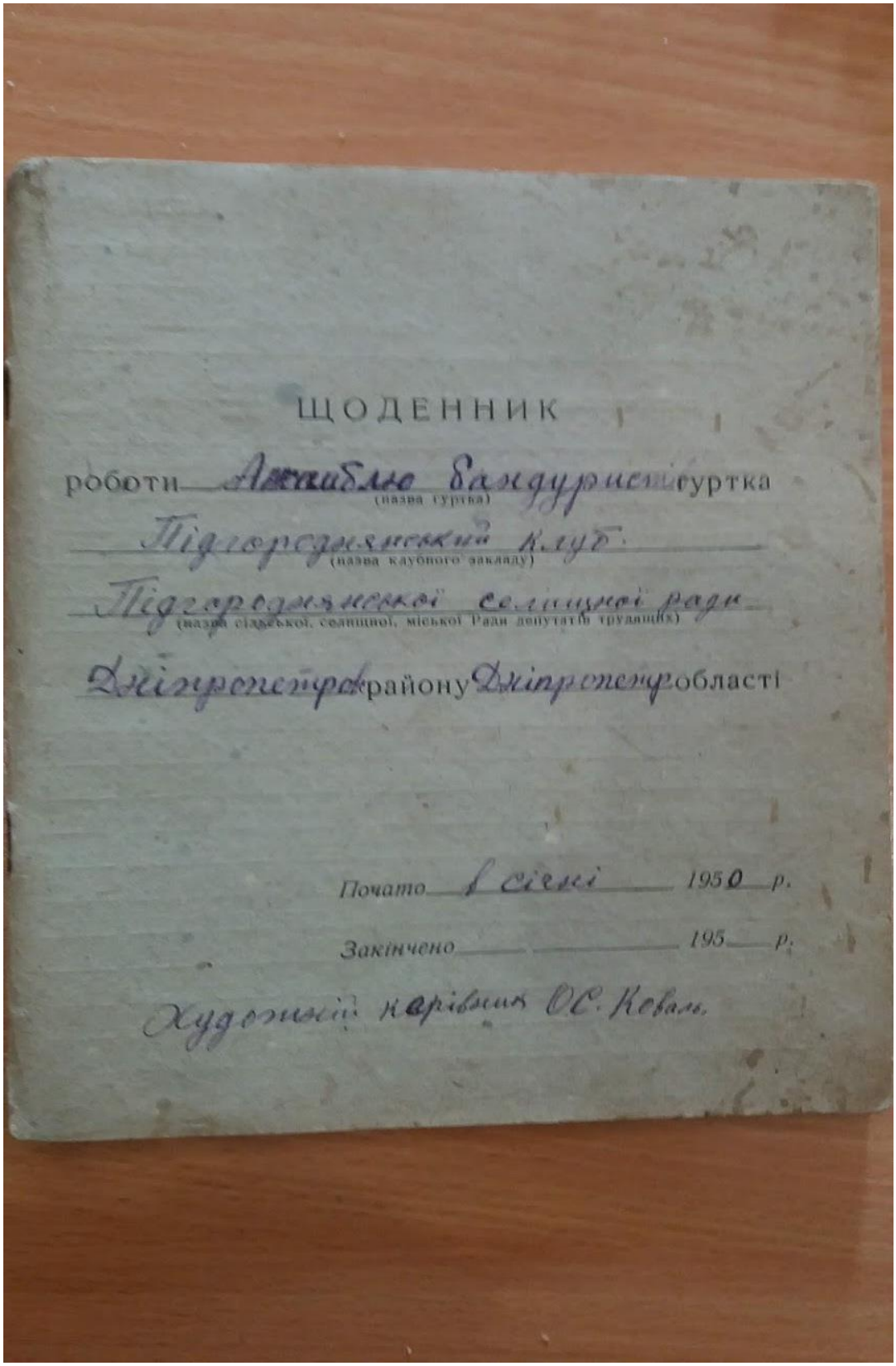
Дата подачи сведений

Подпись /Н.Ст. Харченко/

Анкета про репресованого(реабілітованого) Бута Івана Савовича, жителя с. Підгородне, Дніпропетровської області.

Джерело: КЗ «Історико-краєзнавчого музею ім. О.Коваля» м. Підгороднього.

Додаток Б



ЩОДЕННИК

роботи Академічно бандуристів гуртка
(назва гуртка)

Підгородянський клуб
(назва клубного закладу)

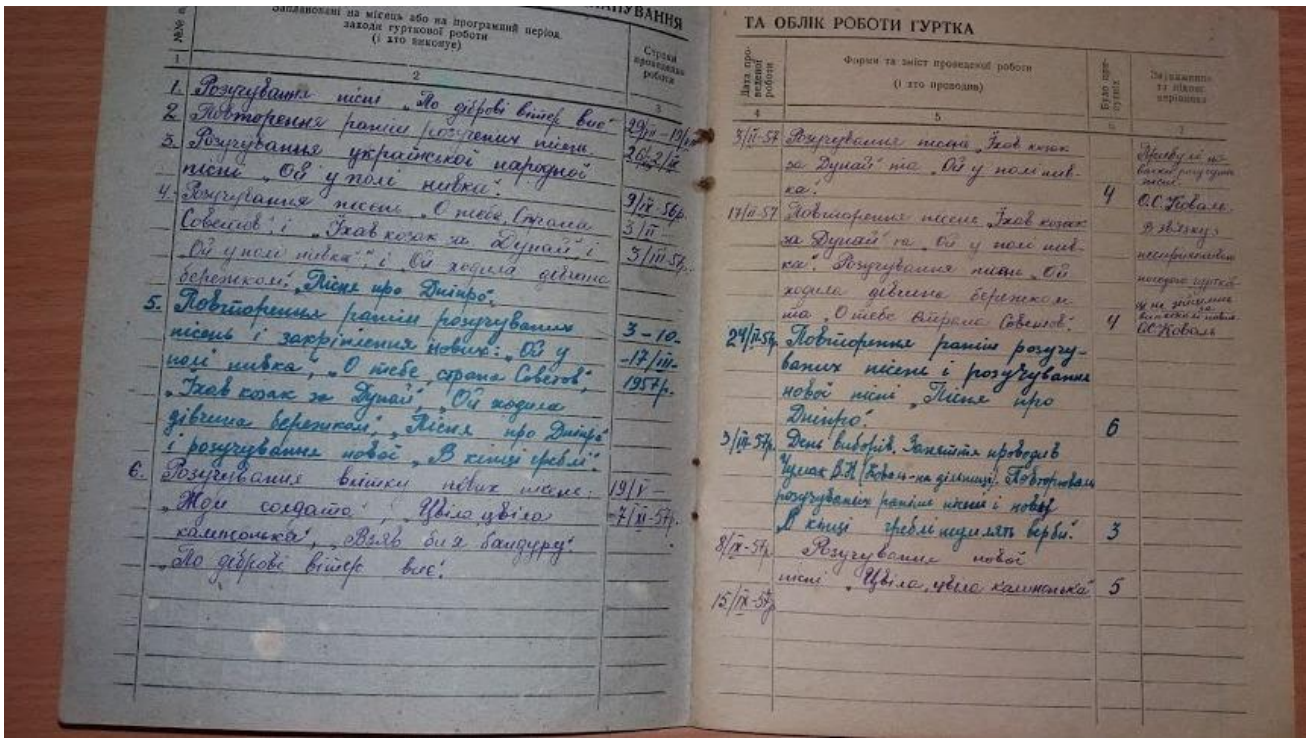
Підгородянської селищної ради
(назва сільської, селищної, міської Ради депутатів трудящих)

Дніпропетровського району Дніпропетровської області

Почато 8 січня 1950 р.

Закінчено _____ 195__ р.

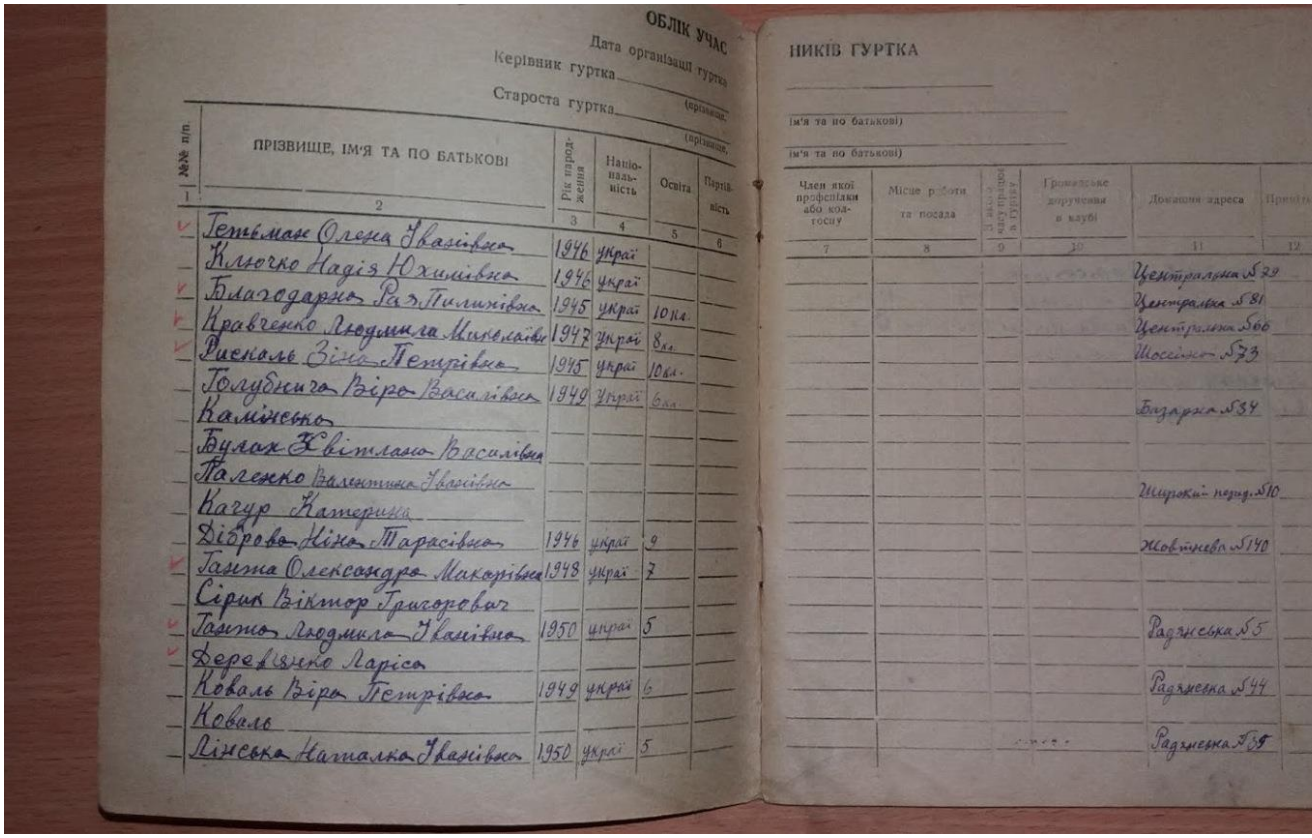
Художній керівник ОС. Ковал.



№№ п/п	Заплановані на місяць або на програмний період заходи гурткової роботи (і хто виконує)	Строки проведення роботи
1	2	3
1.	Розучування пісні „По дерові вітер віє"	29/IX–13/X
2.	Повторення раніш розучених пісень.	20/X–2/X
3.	Розучування української народної пісні „Ой у полі нивка".	9/IX-56р.
4.	Розучування пісні „О пісня Україна Совєтов" і „Їхав козак за Дунай" і „Ой у полі нивка" і „Ой ходила дівчина березонькою". Пісня про Дніпро".	3/II–3/III-57р.
5.	Повторення раніш розучуваних пісень і закріплення нових: „Ой у полі нивка", „О пісня, страна Совєтов", „Їхав козак за Дунай", „Ой ходила дівчина березонькою", „Пісня про Дніпро" і розучування нової „В кінці греблі".	3–10–17/III-1957р.
6.	Розучування вишки нових пісень. „Жди солдата", „Цвіла цвіла калинонька", „Взяв би я бандуру", „По дерові вітер віє".	19/V–7/VI-57р.

ТА ОБЛІК РОБОТИ ГУРТКА

Дата проведення роботи	Форми та зміст проведеної роботи (і хто проводив)	Було членів гуртка	Зауваження та пізніше перевірення
4	5	6	7
3/II-57	Розучування пісні „Їхав козак за Дунай" на „Ой у полі нивка".	4	Зробили не багато результат пісні. О.С. Ковал.
17/II-57	Повторення пісні „Їхав козак за Дунай" та „Ой у полі нивка". Розучування пісні „Ой ходила дівчина березонька" та „О пісня страна Совєтов".	4	В зв'язку з неприїздом керівника гуртка не змогли вивчити нові пісні. О.С. Ковал.
24/II-57р.	Повторення раніш розучуваних пісень і розучування нової пісні „Пісня про Дніпро".	6	
3/III-57р.	День виборів. Закінчення проводів Цілих Д.Я. (Ковел-на ділянці). Повторення розучуваних раніш пісень і нової „В кінці греблі шумлять верби".	3	
8/X-57р.	Розучування нової пісні „Цвіла, цвіла калинонька".	5	
15/IX-57р.			



ОБЛІК УЧАС

Дата організації гуртка

Керівник гуртка (прізвище)

Староста гуртка (прізвище)

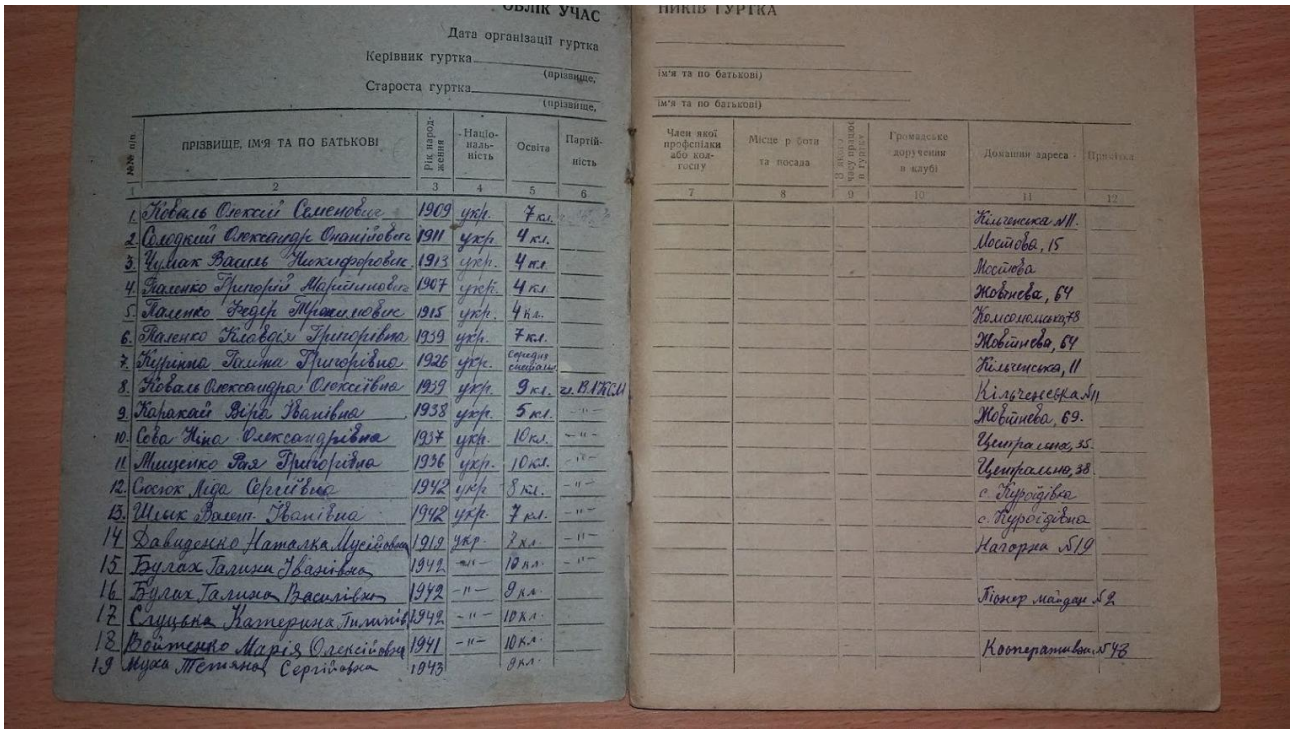
№№ п/п	ПРІЗВИЩЕ, ІМ'Я ТА ПО БАТЬКОВІ	Рік народження	Національність	Освіта	Партійність
1	2	3	4	5	6
✓	Тетьмак Олена Іванівна	1946	украї		
	Ключко Надія Юхимівна	1946	украї		
✓	Благодарна Раїса Пилипівна	1945	украї	10 кл.	
✓	Кравченко Людмила Миколаївна	1947	украї	8 кл.	
✓	Рисколь Віра Петрівна	1945	украї	10 кл.	
	Голубнича Віра Василівна	1949	украї	6 кл.	
	Каміненко				
	Булах Світлана Василівна				
	Палежко Валентина Івгенівна				
	Кагур Катерина				
	Діброва Ніна Тарасівна	1946	украї	9	
✓	Ганжа Олександра Макарівна	1948	украї	7	
	Сірик Віктор Григорович				
✓	Гаєнко Людмила Іванівна	1950	украї	5	
✓	Деревянко Ларіса				
	Коваль Віра Петрівна	1949	украї	6	
	Ковалю				
	Лінська Наталка Іванівна	1950	украї	5	

НИКІВ ГУРТКА

(ім'я та по батькові)

(ім'я та по батькові)

Член якої профспілки або колгоспу	Місце роботи та посада	З якого часу працює в гуртку	Громадське доручення в клубі	Домашня адреса	Примітка
7	8	9	10	11	12
				Центральна № 29	
				Центральна № 81	
				Центральна № 66	
				Шосейна № 73	
				Базарна № 34	
				Широкий переул. № 10	
				Жовтнева № 140	
				Радянська № 5	
				Радянська № 44	
				Радянська № 55	



ОБЛІК УЧАС

Дата організації гуртка

Керівник гуртка (прізвище,

Староста гуртка (прізвище,

№ п/п	ПРІЗВИЩЕ, ІМ'Я ТА ПО БАТЬКОВІ	Рік народження	Національність	Освіта	Партійність
1	2	3	4	5	6
1.	Коваль Олексій Семенович	1909	укр.	7 кл.	
2.	Олодкий Олександр Опанасович	1911	укр.	4 кл.	
3.	Чумак Василь Никифорович	1913	укр.	4 кл.	
4.	Паленко Григорій Мартинович	1907	укр.	4 кл.	
5.	Паленко Федір Трофимович	1915	укр.	4 кл.	
6.	Паленко Клавдія Григорівна	1939	укр.	7 кл.	
7.	Кирінна Галина Григорівна	1926	укр.	середня спеціальн.	
8.	Коваль Олександра Олексіївна	1939	укр.	9 кл.	гр. В.Л.К.С.М
9.	Каракай Віра Іванівна	1938	укр.	5 кл.	-"-
10.	Сова Ніна Олександрівна	1937	укр.	10 кл.	-"-
11.	Мищенко Роза Григорівна	1936	укр.	10 кл.	-"-
12.	Сосюк Ліда Сергіївна	1942	укр.	8 кл.	-"-
13.	Шик Валентина Іванівна	1942	укр.	7 кл.	-"-
14.	Давиденко Наталка Мусіївна	1919	укр.	2 кл.	-"-
15.	Булах Галина Іванівна	1942	-"-	10 кл.	-"-
16.	Булах Галина Василівна	1942	-"-	9 кл.	
17.	Слуцька Катерина Гнатівна	1942	-"-	10 кл.	
18.	Войтенко Марія Олексіївна	1941	-"-	10 кл.	
19.	Мука Тетяна Сергіївна	1943		9 кл.	

ПИКІВ ГУРТКА

(ім'я та по батькові)

(ім'я та по батькові)

Член якої профспілки або колгоспу	Місце роботи та посада	В якому часу прийшов в гурток	Громадське доручення в клубі	Домашня адреса	Примітка
7	8	9	10	11	12
				Кільченска №11.	
				Мосійова, 15	
				Мосійова	
				Жовтнева, 64	
				Комсомольська, 78	
				Жовтнева, 64	
				Кільченска, 11	
				Кільченска №11	
				Жовтнева, 69.	
				Центральна, 35.	
				Центральна, 38.	
				с. Куроїдівка	
				с. Куроїдівка	
				Нагорна №19	
				Піонер майдан №2	
				Кооперативна №43	

Щоденник роботи Ансамблю бандуристів гуртка Підгороднянський клуб Підгородненської селищної ради Дніпропетровського району Дніпровської області. Художній керівник – О.С.Коваль.

Джерело: КЗ «Історико-краєзнавчого музею ім. О.Коваля» м. Підгороднього.

Додаток В

Фотодокумент «Колектив художньої самодіяльності с. Підгородне, 1928 р.» (На фото, у білій вишиванці, у центрі за бандурою сидить Олекса Коваль).

Джерело: КЗ «Історико-краєзнавчого музею ім. О.Коваля»

м. Підгороднього.

Додаток Г

Фото підгородненського кобзаря Бута Івана Савовича у 1928 р. та його фото періоду заслання 1938-1946 рр.

Джерело: КЗ «Історико-краєзнавчого музею ім. О.Коваля» м. Підгороднього.

Додаток Д

Фотодокумент: Сапер О.С.Коваль під час Другої світової війни, ст. Бутово.1942 р.

Фотодокумент: посвідчення до медалі «За відвагу» О.С. Коваля 1943 р.

Джерело: КЗ «Історико-краєзнавчого музею ім. О.Коваля» м. Підгороднього.

Додаток Е

На фото зображена бандура, змайстрована О.С.Ковалем, кобзарем м. Підгороднього.

Джерело: КЗ «Історико-краєзнавчого музею ім.О.Коваля» м.Підгороднє