

2.3. СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ АКАДЕМІЧНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА НА СЛОБОЖАНЩИНІ: ІСТОРІЯ, ПЕРСОНАЛІЇ, ТЕНДЕНЦІЇ

Мандзюк Л. С.

ВСТУП

Виникнення професійних основ бандурного виконавства сягає витокami XVI–XVII століття. Із часом, у XVIII–XIX столітті були сформовані провідні кобзарські регіональні осередки, які різнилися і за інструментарієм, і за способами гри. Виокремилися, зокрема, зінківський (харківський), чернігівський (київський) і полтавський способи. «Чернігівсько-київський спосіб гри передбачає бокове положення інструмента, в якому права рука грає на приструнках (струнах), а ліва – на басах; зінківсько-харківський спосіб вимагає розташування бандури паралельно корпусу струнами до слухача, що надає вільності рухам обох рук; полтавський спосіб передбачає косі положення»¹. Кобзарські традиції були продовжені і в академічному бандурному музикуванні, починаючи із XX століття. Нині у бандурній виконавській практиці існують два способи гри на бандурі: київський і харківський. Незважаючи на ширші темброві і технічні можливості харківської бандурної гри, нині в Україні більш поширеним є київський спосіб, а харківський зберігся лише в окремих регіонах.

Якщо на межі XX та XXI століть ще тривала полеміка стосовно акустичних, виконавських переваг київсько-чернігівської (далі – київської) та зінківсько-харківської (далі – харківської) бандур, то, починаючи із другого десятиліття XXI століття, виконавські переваги харківської бандури вже визнаються фактично всіма зацікавленими музикантами. Ця дилема дискутувалась активно і за часів Гната Хоткевича («обирання способу гри»). Насамперед це рівнозначність обох рук як технічно-виконавського, так і художньо-виразного аспектів, що значно розширює створення художньо-образної сфери за рахунок використання всіх 10-тьох пальців. У контексті художньо-виразної гри актуалізується і функція утримання інструмента

¹ Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ: Музична Україна, 1980. С. 140.

виконавцем². Адже харківська бандура спирається на плече та обидва стегна інструменталіста і, відповідно, не потребує додаткового утримання. Хоча новітні виконавці на харківських бандурах усе частіше використовують ремінь, який, фіксуючись обома кінцями на інструменті, оперізує спину граючого, таким чином притискаючи бандуру до виконавця, тобто руки вільні для гри повністю.

Друга площина проблеми – це кут розвертання деки інструмента і донесення голосу бандуриста-співака до аудиторії: фізичні закони поширення звука не мають перепон, оскільки йдуть прямо від виконавця до слухача. Гнат Хоткевич у своїх методичних порадах звертав увагу на активну роль мімічних і пантомімічних моментів виконавця як способів сприяння більш зрозумілому створенню образної сфери для невідготовленого слухача. З іншого боку, у ХХ столітті поступово на концертну естраду виходить удосконалений інструмент – бандура, який має цікавий тембровий колорит, великі технічні і виражальні можливості у контексті академічного музичного мистецтва.

Доба кобзарства і діяльності Г. Хоткевича у різних аспектах (виконавських, наукових, методичних тощо) та процеси академізації бандури висвітлювалася у роботах О. Ваврик, М. Давидова, М. Данилюка, В. Дутчак, В. Мішалова, І. Мокрогуз, І. Панасюка, Н. Романа, Н. Супрун, Т. Слюсаренка, К. Черемського та багатьох інших. Активно розширюється і регіональний напрям у вивченні кобзарства і бандурного мистецтва України. Проте складний і неоднозначний період історії бандурного виконавства на Слобожанщині залишається малодослідженим, потребує узагальнення не лише проблемних площин, але і здобутків окремих виконавців, педагогів, диригентів і колективів, освітніх центрів. В основі дослідження – виокремлення етапів зародження харківської бандурної академічної школи у 20-30-тих роках і повоєнного часу, тобто від кінця 50-тих років до сьогодення (початку ХХІ століття), що став періодом, на жаль, остаточного забуття харківської бандури у її основоположному центрі – на Харківщині, проте з поступовою актуалізацією необхідності її відродження.

Наприкінці ХХ століття розпочався активний процес відновлення і впровадження бандури харківського типу та харківського способу гри у концертну і навчальну практику, що є закономірним явищем. Адже харківський тип бандури сприяє відновленню давно забутих прийомів і штрихів, які формують своєрідність і феноменальність бандурної музичної мови.

² Мандзюк Л. С. Про виконавські проблеми лівої руки бандуриста в контексті художньо виразної гри. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 6. Харків, 2001. С. 175–183.

1. Харківська бандура у своєму первородному центрі: сторінками історії

Від школи Гната Мартиновича Хоткевича після ідеологічно-політичної зачистки українського мистецького середовища 30-их років, коли фізично був знищений основоположник харківської бандурної школи та засуджені і вислані більшість його учнів, мало хто лишився у Харкові. Але за період окупації у часи Другої світової війни і решта носіїв традицій виконавства на харківській бандурі змушені були виїхати на захід. Прикладом може слугувати доля Григорія Бажула, який, провівши чотири роки у різних місцях заслання (на Північному Кавказі, Сибіру), у 1938 році повернувся до Харкова. Восени того ж 1938 року у Харкові був розстріляний Гнат Хоткевич. І саме Бажулу, переймаючись подальшою долею архіву Г. Хоткевича, передала частину рукописів дружина Платоніда, до якої вже починали ходити за паперами невідомі люди, цинічно зазначаючи, що «он иногда работает»³. У часи окупації під псевдонімом «Келеберда» Григорій Бажул виступав із бандурою Харківщиною спершу сам, а потім із групою однодумців; тоді він ще з одним відомим учнем Хоткевича – Леонідом Гайдамакою – пробували створити капелу бандуристів.

Із часом, коли радянська армія почала активний наступ, усвідомлюючи можливості ще однієї зустрічі з нею, Бажул переїжджає на захід, де знайомиться із бандуристами Галичини З. Штокалком і В. Юркевичем. Таким тріо вони мали декілька виступів у різних містах вимушеної еміграції.

«Від Григорія Івановича Бажула я дізнався про концертні подорожі разом із Штокалком у 1943 році Західною Україною, зокрема на Тернопільщині. Мені розповідали учасники детройтської капели бандуристів імені Тараса Шевченка, як під час виступів у Львові на кожному концерті побував Штокалко. Після закінчення концерту підходив до капелян і розглядав бандури, розпитував про майстрів музичних інструментів, виконавців, занотовував репертуар. Бандуристи-капеляни були здивовані, що Штокалко знав більше від них», – зазначав В. Мішалов під час інтерв'ю про єднання бандуристів за кордоном.

Через участь та адміністрування у капелі бандуристів ім. Т. Шевченка, через керівництво ансамблем «Братство кобзарів ім. О. Вересая» Григорій Бажул зупинився аж в Австралії, де все життя продовжував активну музичну і громадську діяльність. Інших учнів Хоткевича у Харківському музично-драматичному інституті, учасників Полтавської капели бандуристів – Леоніда Гайдамаку, Йосипа

³ Хоткевич Галина. Слідом за пам'яттю: спогади в листах. Лист п'ятий. К.: Кобза, 1993. С. 44-51.

Панасенка, Григорія Назаренка, Данила Піку – спіткала така ж сама доля емігрантів після Другої світової війни. Вони зберегли рукописи кобзарського репертуару, як сольного, так і ансамблевого⁴. Так частина творів через роки та океани потрапила до дослідника кобзарської спадщини Віктора Мішалова⁵.

Після війни у Харківській обласній філармонії деякий час існував ансамбль бандуристів під керівництвом відомого співака І. О. Третяка. Він не був професійним бандуристом, але любив цей інструмент і мав великий музично-виконавський досвід як член славного Державного вокального квартету ім. М. Лисенка у складі М. Версалова (баритон), В. Дегтярьова (бас), І. Третяка (тенор) і О. Шепетківського (тенор).

Серед бандуристів ансамблю згадуються Є. Коник, Г. Ільченко, О. Левадна, М. Кропивко, пізніше П. Іванов. У програмі колективу зазначаються «Сучасні та народні пісні, героїка, побут, лірика та жарти»⁶. Виокремлюється постать Федора Глушка, який, самостійно опанувавши бандуру, став членом Харківського ансамблю бандуристів.

Євген Коник активно здійснював і сольне виконавство, мав записи у Москві на фірмі «Мелодія»⁷, а після П. Іванова вів клас бандури у музичній школі (нині № 7 ім. М. Мусоргського) та керував капелою бандуристів Канатного заводу ім. Ілліча. На час гастролей у філармонії Євгена підміняв старший брат Микола, який також володів бандурою, але гірше (брати були самоучками).

У повоєнні роки у Харкові активно пропагує бандурне мистецтво і Григорій Ільченко. На філармонічних афішах він зазначається як «автор-виконавець пісень Вітчизняної війни», хоча репертуар був дуже різноманітним (на вимогу часу). Популярними у той час були виступи музикантів у кінотеатрах перед показом фільмів, Петро Григорович Черемський згадував про такі концерти Григорія Ільченка. Паралельно він керує самодіяльними колективами бандуристів при Палаці піонерів, Будинку вчителя, авіатехнічному військовому училищі, Будинку культури промкооперації.

До 70-тих років активну концертну діяльність здійснювали члени самодіяльних колективів при Палаці культури Південної залізниці. Раніше згаданий Іван Третяк мав під орудою дитячу, жіночу, а деколи і змішану капелю бандуристів великих складів, оскільки масовість була в пошані.

⁴ Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. С. 118–119.

⁵ Мішалов В. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків: Видавель Савчук О. О., 2013. 368 с.; 109 іл. [Серія: «Слобожанський світ». Випуск 7].

⁶ З афіші колективу, яка є у власному архіві авторки.

⁷ Така платівка зберігається у В. Мішалова (Торонто, Канада).

У Харківській області розвиток кобзарської справи носив також поодинокий характер. Зокрема, у Краснограді з 1955 року починає функціонувати ансамбль бандуристів, який, перерісши у капелу, 1961 року удостоєний почесного звання «народний». Із 1973 року капелою керує Волощук Володимир Микитович, він багато зробив для підвищення виконавської майстерності капелян, урізноманітнив репертуар, збагативши його народними історичними, козацькими, ліричними, жартівливими піснями і композиціями українських авторів.

Валківський район, що на межі із Полтавщиною, вирізняється своїм широким побутуванням різновидів бандурного вжитку. Ще з 1934 року у с. Благодатному закладені підвалини ансамблевого виконавства на бандурі. Спершу утворився чоловічий квартет, а у повоєнні часи розгорнулася справжня капела, та ще й не одна. Окрім чоловічої капели, у селі заспівали дітки, потім жіноче тріо у складі Ващенко Валентини, Гайворонської Валентини та Воронецької Антоніни. Згуртування відбувалося навколо музичної династії Мельників.

Бандура повнозвучно дзвеніла у таких селах: Серпневому, Ландишевому і Валках. У 1973 році у с. Сніжкове у новозбудованій школі клас бандури відкрила випускниця Харківського музичного училища і Київської консерваторії Ольга Леонідівна Удовик. Прикро констатувати, але роботу з фаху вона просила ще з 1963 року, але обласне управління культури констатувало непотрібність фахівців цього профілю. І лише через десять років запропонували відкрити клас за 50 кілометрів від обласного центру, де він і нині існує вже у діяльності учнів Ольги Леонідівни.

Випускниця Харківського музичного училища Заїка Лариса Миколаївна довгий час вела клас бандури у Лозівській музичній школі та училищі культури, де її справу продовжували випускниці Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського Ляшко-Куцова Ірина та Радиш Оксана.

Архівні фото і свідчення очевидців зазначають, що харківська бандура в області не звучала, і про її існування, навіть у професійно-зацікавлених колах, майже забули. Тому наша увага спрямовується на діяльність Перекопа Іванова, який лишився на той час єдиним активним спадкоємцем традицій Хоткевича на Харківщині. В архіві Харківського національного університету мистецтв збереглась особова справа викладача класу бандури із погодинною оплатою П. Г. Іванова. У своїй автобіографії Перекоп Гаврилович власноруч подає відомості про активну діяльність і як лікаря, і як музиканта.

Тому ми маємо можливість внести остаточні уточнення щодо його життєдіяльності від часів повноліття. У 1941 році Перекоп із відзнакою закінчує школу і вступає на навчання до Медичного інституту.

Одночасно у 1940-41-х роках працює у Харківському драматичному театрі ім. Т. Шевченка бандуристом-лірником (нагадаємо, що зі шкільних років він дуже добре володів різними народними інструментами, навіть виступав інколи у статусі диригента, але обрав для себе бандуру, навчаючись у Леоніда Гайдамаки в Палаці піонерів).

Після повернення із військової служби у роки Другої світової війни, яку пройшов із бандурою, у січні 1946 року він відразу приступає до викладацької роботи у вечірній школі та виконавської – у Харківській державній філармонії. У 1950 році митець організував клас бандури у музичній школі ім. М. Мусоргського і працював за сумісництвом до 1952 року. Випускника цієї школи О. Л. Удовик із сумом згадує, що навчання (її учителем був уже Є. Коник) у школі велося на чернігівській бандурі, а про харківську там і не чули.

Навчання «на екстернаті» дозволило Перекопу Іванову за рік закінчити Харківську консерваторію (1951–1952 рр.). Вимушені роки перерви в активній бандурній діяльності (служба лікарем в армійських лавах 1952–1956 рр.) не пройшли даремно. У цей час він написав збірку етюдів для харківської бандури, які вийшли друком у київському видавництві «Образотворче мистецтво і література».

Після закінчення військової служби за медичним фахом П. Іванов знову повертається працювати до вечірньої музичної школи і Харківської філармонії. Виконавство на харківській бандурі, за словами очевидців, було у Перекопа Іванова яскравим і водночас стриманим. Репертуар уже віддалявся від традиційного. Показовим є запис 1962 року на Харківському телебаченні, де лишилося лише відео, звук зовсім стертий. Там Іванов виконує «Гавот» Ж.Б.Люллі, «Прелюдію» Й.С. Баха, Українську фантазію. Два класичних твори і власний твір на українські народні теми цілком відповідали загальним тенденціям: академізації виконавства на народних інструментах і виконанню владних ідеологічних настанов щодо національного вихолощення репертуару. Підтвердженням цього може бути і віднайдена в архівах програма академічного екзамену з фаху студентки Лідії Продайко від 23.06.1961 р. До програми входять (за оригіналом): «Прелюдія» О. Незовибатька; «Фантазія № 2» В. Кухти; «Ганцовальна» К. М'якова; «Чого вода каламутна» М. Лисенка. За жанровими ознаками (поліфонічний твір, велика форма, віртуозна п'єса, народна пісня) програма відповідає і нинішнім вимогам в академічній школі.

Із 1 листопада 1957 року П. Г. Іванов почав викладання бандури у Харківській консерваторії. Навчання у класі велося тільки на харківській бандурі, хоча вступники переважно грали на чернігівських інструментах. Перекоп Гаврилович знаходив можливості перевести студентів на харківські бандури. Але, як показав історичний досвід, вступивши на власну

мистецьку ниву, ніхто з них не продовжив традиції виконавства на харківській бандурі ані у виконавстві, ані у педагогічній діяльності.

Серед учнів Перекопа Гавриловича у Харківській консерваторії були Метель Олексій і Рильська-Оранська Світлана, яка після закінчення викладала клас бандури у Полтавському музичному училищі. А О. Метель відкрив клас бандури у Харківському музичному училищі (1958–1962 р.). Із 1963 до 1967 р. клас вела там і А. Васильєва-Козинець. Набір 1958 року – Єрофієва Діана, Кочергіна Лариса, Крутих Тамара (не закінчила), 1959 року – Шевченко Валентина, Серкач-Удовик Ольга; 1960 року – Лисенко-Круковська А. Я.; 1961 року – Зінченко М. Н., 1962 року – Заїка Л. Н., Коломіць О. В.; 1963 року – Безденежних Л. С., 1965 року – Демиденко Н. В. (заочне). Усі вони грали на бандурах чернігівського типу.

Окресливши коло професійних бандуристів, ми, на жаль, маємо знову констатувати повну відсутність бандур харківського типу на всіх щаблях існування інструменту у Харкові. Такий стан речей засвідчував ознаки тенденції ще за часів активної діяльності тут Перекопа Іванова. Ще на межі 50-60-тих років у Харкові лишалися поодинокі екземпляри харківської бандури, які збереглися у приватних власників (це роботи С. Снегірєва і А. Паліївця старих зразків). Із Києва від членів об'єднаної капели бандуристів потрапили вдосконалені системою перемикування С. Міняйла (проте діатонічні та новіші) бандури того ж А. Паліївця. Лишалися й окремі зразки місцевого кустарного виробництва бандур харківського типу. Та, за згадками очевидців, їх систематично знищували всіма можливими способами: віднайдені інструменти просто спалювали в печах. Така ж доля, на жаль, спіткала і бандури чернігівського типу у 80-90-тих роках, які у великій кількості лишалися на балансах заводських клубів м. Харкова. Підприємства банкрутували, на утримання гуртків і навіть приміщень не мали коштів, тому недальновидні та обмежені номенклатурні керівники позбувалися «непотребу».

Тому Перекоп Іванов, будучи безпосереднім послідовником Г. Хоткевича, дуже переймався проблемою вдосконалення харківської бандури і виведення її виготовлення на серійне виробництво, що могло би значно покращити критичний стан наявності інструментарію, особливо на Слобожанщині, оскільки подекуди в Україні її майже не лишилося. Він створив хроматизацію діатонічної харківської бандури іншим шляхом: «замість важелів перебудови ввів струни-»півтони» (що дало змогу грати лівою рукою за всім діапазоном інструмента). Тільки через недостатній

рівень її акустичних даних вона не одержала широкого визнання», – таку оцінку роботі Іванова-конструктора дає І. Скляр⁸.

Але, як пише А. Іваницький у вступній частині до книжки П. Іванова «Оркестр українських народних інструментів», «тоді ж (1956 рік, після видання збірки Етюдів – *прим. авт.*) він починає розробляти нову конструкцію бандури, на якій можна було б поєднати прийоми гри Київської та Харківської шкіл»⁹. Підкреслення останніх слів не випадкове, ми вважаємо, що звідси і починається основна межа «неповернення» у долі харківської бандури як мінімум до кінця ХХ століття. Тобто Іванов як конструктор і знавець українських народних інструментів пішов не шляхом удосконалення окремих аспектів конструкції чи тембральності саме харківської бандури, а разом із відомим майстром І. Скляром працює над створенням симбіозу двох типів.

Хоча і була спроба виготовлення харківської удосконаленої бандури, але лише у кількості 6 інструментів, один із яких отримав нагороду на Міжнародній виставці, другий був у власності Лідії Дегтярьової як учениці П. Іванова (нині знаходиться у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського), третій – у Миколи Мошика.

Бандурист Іван Скляр, працюючи у Державній заслуженій капелі бандуристів, на той час уже мав серійне виробництво «модернізованих» ним бандур чернігівського типу на Чернігівській музичній фабриці. Він у своїй праці «Київсько-харківська бандура», опосередковано погоджуючись із відомими твердженнями Хоткевича, об'єктивно визнає універсальність харківських бандур: «Фактура викладу за зінківського способу є досить близькою до фортепіанної, тобто може бути як гомофонно-гармонічною, так і поліфонічною. Отже, на старих діатонічних бандурах можна було грати обома способами – і чернігівським, і зінківським (харківським – *прим. автора*)»¹⁰, але «модернізацію» він робив із бандурами чернігівського типу. Головне, що два майстри-бандуристи щиро прагнули створити досконалий інструмент, яким він і ставав, але поглинаючи багатогранні особливості харківської бандури. Із 1967 року у Чернігові почалося серійне виготовлення нового «київсько-харківського» типу, на якому, за словами І. Скляра, «можна грати обома способами...ліквідовано відчутний для київської бандури розрив між басовим та іншими голосами...»¹¹.

⁸ Іваницький А. Вступне слово / Скляр І. Київсько-харківська бандура. Київ: Музична Україна, 1971. С. 5.

⁹ Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. Київ: Музична Україна, 1981. С. 5.

¹⁰ Скляр І. Київсько-харківська бандура. Київ: Музична Україна, 1971. С. 4.

¹¹ Там само. С. 5.

Отже, на той час виготовлення харківської бандури припинилося, оскільки вона вважалася діатонічним інструментом, архаїчним, «недолугим, нищим», і саме такими морально-психологічними впливами влада максимально прагнула стерти його з пам'яті. З іншого боку, формально новий інструмент уже було створено і впроваджено у серійне виробництво «для культурного розвитку народних мас». Це підтверджували і всі три носії виконавства на харківській бандурі – С. Оранська, Л. Дегтярьова та М. Мошик. А їхній учитель і прямиий продовжувач школи Хоткевича (через Л.Гайдамаку) Перекоп Іванов передчасно помер.

2. Еволюційні процеси бандурного виконавства регіону

Слобожанщини

Заявлена назва спонукає спочатку диференціювати специфіку розвитку бандури харківського і чернігівського типів на Слобожанщині. Два типи бандур і виконавства – полтавський і зінківський – представляли кобзарі минувшини цього західного регіону Слобожанщини. Оскільки полтавський тип не представляв унікальних рис (був певною мірою симбіозом чернігівського і зінківського типів), він надалі не отримав широкої підтримки бандуристів письмової традиції. Носії ж усної кобзарської традиції до середини ХХ століття із природних та насильницьких причин припинили своє існування. Зінківський тип зусиллями харків'янина Гната Хоткевича набув рис академічної школи і змінив назву на харківський.

Молода дослідниця Любов Головня (Колеснікова) як представник Полтавської бандурної школи (закінчила Полтавське музичне училище ім. М. Лисенка, клас Оранської С. Г.) у своїй роботі «Кобзарі, бандуристи і лірники Полтавщини»¹² надає енциклопедичний біографічний матеріал можливих віднайдених митців регіону за більш ніж столітній період. Вагомим видається наданий репертуар у його традиційній еволюції, але, на жаль, немає жодного посилання на тип інструменту, яким володів виконавець. Із багатих наукових джерел ми можемо лише констатувати наявність зінківсько-харківської (надалі харківської) бандури в учасників Полтавської капели бандуристів під орудою Г. Хоткевича, В. Кабачка. Після об'єднання Полтавського і Київського колективів у Зразкову капелу бандуристів у 1935 році та

¹² Головня Л. Кобзарі, бандуристи і лірники Полтавщини. *Музичне мистецтво Полтавщини: від витоків до сьогодення* / Укладачі: Лобач О. О., канд. пед. наук., доцент кафедри музики Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка; Халецька Л. Л., методист Полтавського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти імені М. В. Остроградського. Полтава: ПОІППО, 2009. С. 217–227.

примусового виїзду із Полтави В. Кабачка місто фактично не згадує про бандуру харківського типу.

Показовим є і такий приклад. Зокрема, у Додатках роботи П. Іванова «Оркестр українських народних інструментів» подаються таблиці складу ансамблів та оркестрів народних інструментів, у котрих бандура наявна у багатьох змішаних складах. Але лише у прикладі «Еволюції інструментального складу Державної заслуженої капели бандуристів УРСР» серед бандурної групи автор виокремлює Бандури *прими і полтавські*, наявність останніх обмежується періодом 1935 р. (12 штук), 1940 р. (14 штук), 1946 р. (6 штук), 1951 р. (8 штук), 1961 р. (4 штук), а вже починаючи із 1971 року бандури *полтавські* зовсім не згадуються в інструментальному складі капели, що свідчить про їхню повну відсутність¹³.

Марія Прохор у своїх споминах, які збереглись у музеї Полтавського музичного училища, засвідчує народження на межі 40-50-тих років класу бандури на базі вечірньої музичної школи для дорослих. «Отим підґрунтям» любові до інструмента, зі слів авторки, була випускниця В. Кабачка Марія Кисла-Іващенко, яка приїхала за порадою славетного вчителя до Полтави і стала першим професійним учителем бандури. Повна відсутність інструментарію для навчання і виступів (досвідченіші і вправніші учні вже іноді виступали і у філармонії) спонукали замовляти бандури у наявних майстрів. Акустичні можливості інструментів, як і форми, були дуже різними, але, знову ж таки, ніде не зазначаються їхні типи.

Марія Прохор, називаючи Андрія Бобира «великим мрійником», описує експериментальний процес створення ним жіночого колективу бандуристок із представниць Полтави, Дніпропетровська та Києва. Хоча репетиції були недовгими та поодинокими, результат, який прозвучав 6 листопада 1954 року, був «переломом у людському уявленні, що жінки можуть не гірше за чоловіків співати і грати на бандурах». Цими словами яскравої сповіді можна зазначити остаточний вихід на сцену жінки-бандуристки, зумовлений об'єктивними процесами як історико-мистецького, так і соціально-ідеологічного життя суспільства:

1) «дякуючи» ідеологічній пропаганді радянської держави, було не тільки фізично майже знищене традиційне кобзарство, але і знівельовані першоджерельні його духовні цінності і, відповідно, репертуар, основою якого були твори народного героїко-епічного, думного характеру із притаманною їм імпровізаційністю;

¹³ Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. Київ: Музична Україна, 1981. С. 99.

2) заборона жіночого виконавства на бандурі як такого, що суперечить основним морально-філософським засадам цехового об'єднання кобзарів, після послаблення, а потім і припинення їхнього існування була знята. Жінки-бандуристки все більше з'являються у народно-мистецькому середовищі, розвиваючи «бандурницьку» традицію;

3) авангардизм початку ХХ століття вивів на арену жінку-феміністку, яка доводила свої широкі можливості в усіх сферах фізичної, соціальної і мистецько-художньої діяльності;

4) тяжкі попередні роки воєн і лихоліть суттєво зменшили кількість чоловічого населення загалом, що спонукало жінок основою різноманітні, раніше не характерні їм спеціальності;

5) реалії суспільно-мистецького життя вивели на концертну естраду самодіяльні (а потім і професійні) жіночі колективи бандуристів, репертуарний ряд яких (завдяки ідеологічним настановам) обмежувався певним ліризмом і відповідністю загальному образу жінки – сестри, нареченої, матері;

6) завдяки художньо-виражальній ємності і мобільності такого роду видів музичного вокально-інструментального виконавства можлива широка палітра презентації у концертній діяльності.

Із цього часу поява бандуристів-чоловіків, як і бандура харківського типу, носить лише епізодичний характер.

У 1950 році веде клас бандури у Полтавському музичному училищі Валентина Кропченко, випускниця Київської консерваторії. Серед її вихованок – М. Голенко, М. Гриценко. Із 1959 року бандуристів училища навчає М. Ключник і нетривалий час – М. Іващенко.

Після закінчення Харківської державної консерваторії (клас П. Іванова) до західної Слобожанщини приїхала Рильська-Оранська Світлана для викладання у Полтавському музичному училищі. Це той випадок винятку, коли у Полтаві з'явилася харківська бандура. Із інтерв'ю народного артиста України, професора, голови Національної спілки кобзарів України, свідка подій В. Єсіпка дізнаємося, що ту «маленьку» бандурку ремонтував його тато, палкий прихильник кобзарської справи. Але вже і відремонтованого інструмента вони так ніколи і не почули. Харківська бандура С. Оранської, привезена із Харкова після навчання у Перекопа Іванова, подальші роки знаходилась у музеї музичного училища. Її повністю компенсували потокові модернізовані інструменти вже київського типу, випуск яких із 1954 року за кресленнями І. Скляра (вихованця Миргородської капели бандуристів) розпочала Чернігівська музична фабрика.

Серед випускників С. В. Оранської – знані нині музиканти Володимир Єсіпок, Зінаїда Пасічник, Світлана Прокопенко, Наталія

Ковалець-Кузіна, Ольга Калина, Тетяна Харлаєнко, Любов Головня-Колеснікова, сестри Бовтік, Наталія Кухаренко; у Харкові – Наталія Роман, Світлана Нестеренко-Ніколенко, Марина Заїченко-Ляшенко, Алла Фіненко-Коновалова та інші.

Картину бандурної Полтавщини доповнює яскрава особистість випускника Дніпропетровського музичного училища (клас Л. Воріної) і Київської консерваторії (клас С. Баштана), заслуженого артиста України Івана Ковалю. Його блискуча виконавська і диригентсько-хорова майстерність втілювалась у керівництві ансамблем бандуристів Полтавської обласної філармонії (1966–1973 рр.), ансамблем бандуристів Полтавського музичного училища ім. М. В. Лисенка (1973–1992 рр.). Його любов до бандурної творчості професійно несуть Раїса Лісничка-Чорногуз, Наталія Тимошенко, Олег Курінний, Тетяна Таран.

Північ Слобожанщини (Сумська область) є доволі новим адміністративним утворенням, сформованим із районів Чернігівської, Полтавської і Харківської областей, терени яких здавна були центрами традиційного кобзарського мистецтва. Сумщина пишається своїми кобзарями, такими як Г. Кожушко, Є. Мовчан, С. Пасюга, Є. Адамцевич, Д. Андрусенко та іншими. За аналізами фотодокументів, представлених Б. Жеплинським і Д. Ковальчук у роботі «Українські кобзарі, бандуристи лірники» можна стверджувати, що перші три представники (всі родом із Великої Писарівки) перейняли традиції музикування на бандурах зінківського (С. Пасюга і його учень Є. Мовчан) та полтавського (Г. Кожушко) типів. А у стилі гри наступних поколінь кобзарів (Є. Адамцевича та Д. Андрусенка) простежується поступове розвертання інструмента відносно корпуса, переважання утримання лівої руки лише на басах. Таку позицію інструмента в Є. Адамцевича можна аргументувати передачею чернігівської традиції від роменського самодіяльного музиканта М. Олексінка (за фахом телеграфіст, але блискуче музичне обдарування проявлялося в освоєнні гри на різних інструментах, зокрема і на бандурі, та у складанні власних пісень). Д. Андрусенко ж «переймав науку» у В. Осадька, артиста Харківської художньої капели бандуристів, який навчався і працював під орудою славетного Г. Хоткевича. Таку трансформацію стилю гри, на нашу думку, спровокувала загальна тенденція, ідеологізована через репресії і примусове «забуття» носіїв харківської традиції.

Д. Андрусенко залишив вагому і неординарну мистецьку спадщину для м. Суми. Його творчо-організаційна діяльність як бандуриста, педагога, хорового диригента, майстра із виготовлення бандур проявилась у заснуванні ним дитячої капели бандуристів у СШ № 7 і дорослої капели при заводі ім. Фрунзе, спонукаючи до відродження та академізації бандури у північній Слобожанщині. «Плідна творча діяльність усіх

музичних колективів Д. В. Андрусенка підтверджує їхній вагомий внесок у музично-естетичне виховання школярів та активну участь у культурно-мистецькому житті міста Суми в повоєнні часи» – резюмує бандуристка і дослідниця, спадкоємиця традицій митця Р. Мукменєва¹⁴.

Свого творчого спадкоємця Д. Андрусенко також виховав в особі А. Абрамова. Спів у хорі під орудою натхненного педагога, участь спочатку у дитячій капелі бандуристів, а потім – у капелі працівників заводу ім. Фрунзе окрилили талановитого юнака до вступу у музичне училище (народний відділ), де вже із 1964 року клас бандури за сумісництвом відкрив випускник Харківської консерваторії по класу балалайки М. Федіенко. Таким чином, після смерті вчителя керівництво капелою перейняв яскравий послідовник бандурної справи А. Абрамов. Виступаючи як соліст-бандурист і працюючи із вокальним колективом, Абрамов відчував брак професійних знань, які надалі він отримав від навчання на диригентсько-хоровому факультеті інституту. Із 1967 року Анатолій Олександрович веде клас бандури у Сумському культосвітньому училищі. Саме його випускниця Р. Мукменєва нині проводить наукові дослідження подвижницької бандурної діяльності Д. Андрусенка, узагальнення здобутків його учнів.

У Сумському музичному училищі ім. Д. Бортнянського клас бандури вів М. Литвин (закінчив Київське музичне училище ім. Р. Глієра і Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка) із 1970 до 1975 року, а із 1977 до 2002 року – заслужений діяч мистецтв України М. Мошик. Із 1986 року і донині викладачем бандури є Р. Лелюшкіна (випускниця класу Л. Бридько Черкаського музичного училища ім. С. Гулака-Артемівського і класу Н. Павленка Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського).

Лише Микола Мошик грав та інколи виступав на харківській бандурі, оскільки набував вправності під час оволодіння інструментом під орудою Перекопа Іванова. Активний харківець очолив перший курс щойно відкритої студії при Державній заслуженій капелі бандуристів УРСР для навчання майбутніх капелян. То був 1962-ий рік, із 25-ти набраних юнаків до випуску дійшло двоє, серед них Микола Мошик. Процес навчання цього бандуриста був нетиповим: після студії він навчався у Дрогобицькому, а закінчив Дніпродзержинське (нині Кам'янське) музичне училище у випускниці Харківської консерваторії

¹⁴ Мукменєва Р. Участь дитячих колективів Д. В. Андрусенка у культурно-мистецькому житті м. Суми (1948–1954 рр.). *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. Вип. 2, ч. 1 / МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини; [голов. ред. О. І. Безлюдний]. Умань: Візаві, 2020. С. 126.

(клас П. Іванова) Л. Продайко, потім – Київську консерваторію (клас А. Бобиря).

Неординарна творча особистість, фанатично закохана у бандурне мистецтво, яка все мистецьке життя підтримує виконавську вправність на харківській бандурі, спілкується із побратимами діаспори, але! Але свої навички у педагогічній діяльності викладача Сумського музичного училища ім. Д. Бортнянського, а потім Сумського училища культури, Сумського державного педагогічного університету ім. А. Макаренка він, на жаль, не передав нікому. Інтерв'ювання багатьох його випускників та особисто Миколи Григоровича засвідчує, що не було навіть спроб пропонувати комусь зі студентів харківську бандуру. Після Світлани Оранської це вже *другий* такий невтішний *приклад*.

Мережа існування класів бандури західної і північної Слобожанщини доволі розвинена, практично в усіх районних музичних школах функціонують класи бандури. Цього, на жаль, не можна сказати про Харківщину, тим паче Луганщину.

На Луганщині, а саме у її північній, чорноземній, сільсько-господарській частині, де проходять південні кордони Слобожанщини, наявність бандури на початку 60-тих років обмежувалася лише одним селом, а саме Деркульським. У 1961 році завдяки ентузіазму випускника Київського музичного училища Миколи Гниди у селі Деркульському була створена Капела бандуристів (на відомому підприємстві – кінному заводі). Микола Сергійович мав не лише організаторські здібності, музичний хист, але ще й сам майстрував деякі інструменти (цимбали, духові) для розширення тембральної палітри колективу, який, отримавши 1975 року почесне звання «Народний», несе місцевому люду українську пісню під срібний звук бандур і донині. Тому поява у 1968 році у Сєверодонецькому музичному училищі ім. С. Прокоф'єва такого інструмента, як бандура, спочатку несла більш формальну сутність: ані інструментів, ані студентів не було.

Ситуація докорінно змінилася завдяки діяльності молодой викладачки Лідії Дегтярьової, її особистісному потенціалу. Паралельно із навчанням у Харківському музичному училищі за класом вокалу Лідія Лисокобилко-Дегтярьова проявляла велику зацікавленість бандурою, можливістю вокально-інструментального виконавства. За порадою знавців вона потрапила до класу П. Г. Іванова у музичній школі для дорослих. Теоретична підготовка, наполегливість у заняттях призвели до доволі швидкого результату – впевненого володіння інструментом. Тому за порадою викладача, який на той час почав навчатися в аспірантурі Київської консерваторії, юна Лідія поїхала до Києва.

Уже на той час Лідія Лисокобилко-Дегтярьова була єдиною студенткою консерваторії, яка володіла грою на харківській бандурі.

Це підтвердив в інтерв'ю і її одногрупник, заслужений артист України Володимир Войт, який ще під час першої зустрічі і згадки про Лідію Дегтярьову підкреслював нетиповість її інструменту, що *викликала посмішку*. Тобто на початку 60-тих років харківська бандура у середовищі студентства столичної консерваторії була посміховищем. Так працювала ідеологічна радянська машина, яка не лише фізично знищила засновника академічної школи гри на харківській бандурі Гната Хоткевича, але і спаллювала пам'ять про інструмент. Це *одна із вагомих причин занепаду* побутування харківської бандури на Слобожанщині.

Далі ми оглянемо виконавсько-метологічний спадок, який отримала молода професійна бандуристка після закінчення навчання. У класі бандури Лідія Омелянівна отримувала різновекторну освіту. Навчаючись у класі С. Баштана, який на той час здійснював активну виконавську діяльність, вона багато знань і вмінь удостоювалася від Я. Пухальського, професійного гітариста, який, закінчивши у 1959 році (разом із А. Омельченком) стаціонарну аспірантуру, працював на кафедрі народних інструментів. Деякі уроки вона і надалі отримувала від П. Іванова, аспіранта кафедри та єдиного знавця особливостей харківської бандури.

Згадаємо, що від моменту організації і протягом багатьох подальших років кафедрою народних інструментів Київської консерваторії завідував Марк Мусійович Геліс. Його керівництво носило, можливо, найбільш глибокий художньо-творчий зміст. Оскільки він сам постійно та активно шукав мистецькі знання і практичні способи їхнього музичного втілення, тому до викладачів кафедри і студентів він мав дуже високі художньо-естетичні вимоги. Настановною є згадка одного із перших його учнів, професора Львівської музичної академії ім. М. Лисенка Георгія Казакова (починав опановувати домру у класі Леоніда Гайдамаки у Харківському музично-драматичному інституті), що «Марк Мусійович... вчив ... перш за все любити музику. ...Величезного значення надавав умінню виконувати кантилену..., і не ставився формально до відомого висловлювання М. Глінки, що «мелодія – душа музики»¹⁵.

Сергій Васильович Баштан у своїй викладацькій роботі постійно послуговувався принципами роботи М. Геліса, це пам'ятають багато поколінь його випускників. Тому можна стверджувати, що у своєму навчанні Л. Дегтярьова отримала великий багаж знань, корегованих майстрами як бандурного, так і гітарного мистецтва Я. Пухальським і М. Гелісом.

Чому ці аспекти слід виокремити як вагомі? Тому що саме у період 50-60-тих років великих змін зазнали постановка рук бандуриста, особливо правої; основним прийомом гри став «щипок» замість «удару»;

¹⁵ Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) / Підручник. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 40.

бандура назавжди набуває ознак повноцінного концертного інструменту замість акомпануючого. Великий вплив на цей процес здійснили саме гітаристи. Вплив гітарного академічного мистецтва на бандурне мистецтво спостерігається на кількох рівнях:

- на рівні округлої постановки руки (згадаймо руку С. Баштана на чернігівській бандурі, П. Іванова – на харківській, а також традиційних виконавців, які грали на діатонічних бандурах без «заважаючого» хроматизму, – рівні, витягнуті пальці, які переважно послуговувались «ударом» чи ковзанням у помірному темпі);

- «щипок» із пучки на ніготь за округлою рукою дозволяв розвивати дрібну моторну техніку;

- дякуючи опануванню більшою кількістю прийомів, збільшився арсенал художньо-осмислених засобів музичної виразності виконавця на бандурі, відбулося розширення репертуару за рахунок перекладів творів світової класики.

Збагачення і поглиблення змістовності навчального процесу у студентки Лідії Дегтярьової відбувався за участі М. І. Гозулова у класі диригування та А. М. Бобиря у класі ансамблю. Отримавши найвищі оціночні бали від Генріха Нейгауза, присвоєні кваліфікації концертного виконавця, диригента, викладача класу бандури, повна натхнення до професійної діяльності бандуристка Лідія Дегтярьова прибула на південь Слобожанщини. Стан поширення бандурного мистецтва у регіоні того часу можуть чітко визначити проблеми молодого фахівця на робочому місці, такі як відсутність студентів, інструментів, нотної бібліотеки.

За підтримки дирекції училища питання про наявність інструментів вирішилося досить швидко, інструменти придбали. Але бандури були, звичайно, чернігівськими. Хоча співпраця Іванова і Скляра реалізувалась у створенні київсько-харківської бандури, але кількісно партія їхнього випуску була мізерною і розійшлася між фахівцями, отже, потрапити до студентів будь-якого рівня вона і не могла. Це стало *другою причиною* втрати на Слобожанщині харківської бандури: відсутність інструментів, яка залишається невирішеною і донині.

Активна життєва позиція бандуристки сприяла швидкому вирішенню організаційних проблем. Повсякчас у роботі Лідія Омелянівна мала велику підтримку від свого чоловіка, палкого фаната музики. Разом вони об'їхали із концертами всю область: вона – із бандурою, він – за кермом авто. Яскраве і натхненне виконавство скоро захопило серця місцевої публіки, студенти знайшлися. Були відкриті класи бандури у районних центрах Біловодську (Любов Шрамко), Новопскові (Лідія Сук та Лідія Піляєва), Білокуракиному (Валентина Решетняк), у Кременній (Олена Іванова), учні яких надалі поповнювали ряди студентів музичного училища.

Великою підмогою під час праці Л. Дегтярьової стала поява у м. Перевальську бандуристки із Сокаля Марти Матвійчук, яка скоро

зуміла організувати клас бандури у шахтарсько-металургійному місті та надихнула на подальше навчання своїх учениць. Бандура, яку привезла із собою, та інструменти, закуплені школою, були тільки чернігівського типу, виготовлені на Чернігівській музичній фабриці.

Таким чином, Луганщина сприяла формуванню цілої плеяди молодих виконавців, учнів Л. Дегтярьової, серед яких нині заслужена артистка, в. о. професора, завідувачка кафедри бандури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Людмила Коханська-Федорова; заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової Ніна Нагорнова-Морозович; кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Любов Валерко-Мандзюк; доцент Донецької музичної академії ім. С. Прокоф'єва Олена Бордилюк-Симонова; старший викладач Харківської державної академії культури і Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Надія Глушкова-Мельник; викладач-методист, завідувач ПЦК «Народні інструменти» Харківського музичного училища ім. Б. Лятошинського Лариса Федченко-Панова та інші.

За звитяжну багаторічну працю Л. Дегтярьова отримала державну нагороду – звання заслуженого працівника культури України. Донині вона працює у рідному Северодонецькому музичному училищі ім. С. Прокоф'єва, виховуючи молоді покоління бандуристів.

ВИСНОВКИ

Таким чином, історія розвитку, занепаду та актуалізації відродження харківської бандури стала відображенням складних історично-політичних, ідеологічних та естетичних тенденцій розвитку регіону Слобожанщини. Безперечними пріоритетними чинниками впливу на культурно-мистецький стан розвитку бандури стали мистецько-освітні та музично-академічні чинники.

Як зауважує В. Дутчак, саме музична спадщина Г. Хоткевича була «підґрунтям для формування засад репертуарних особливостей і проявів стилістики виконавства харківської школи, адже саме ним методологічно і науково було сформовано систему методичних принципів, термінології, засобів специфічної виразності на харківській бандурі»¹⁶. Тому важливими кроками на шляху відродження харківської школи стало перевидання у Харкові теоретичних і методично-педагогічних робіт Гната Хоткевича, повернення їх у навчально-

¹⁶ Дутчак В. Харківська бандура: знищена, забута, відроджена. *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті* : збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю 11 – 12 червня 2020 року / науковий редактор Тетяна Єщенко. Львів: Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2020. С. 171–175.

методичну практику бандуристів. Цьому сприяла наукова і творча діяльність В. Мішалова, бандуристів Львівської школи В. Герасименка.

Нині поряд із бандурним мистецтвом співогри суттєво зріс рівень інструменталізму, більшою мірою завдячуючи творам сучасних композиторів, які потребують певних художньо-образних виражальних прийомів. Але все конкретніших форм набуває практичне завдання з інтенсифікації процесу розвитку бандурної справи в усіх її проявах: у традиційному кобзарстві, у новітніх проєктах. Тому на початку ХХІ століття, вочевидь, краще вести пошук якщо не об'єднання двох сторін однієї справи (традиційної та академічної), то хоча би їхнього практичного зближення.

Кобзарські традиції, дух народний, від якого деякою мірою відійшли академічні бандуристи, ще і через практичне сприйняття нюансів музикування на харківській (старосвітській) бандурі повертаються із поглибленням відчуття національно-свідомої гідності, притаманної кращим носіям народної традиції. Сучасним представникам відродженого кобзарства, як показав огляд автентичного виконавства на кобзарських інструментах, що відбувся у Харкові у грудні 1997 року з нагоди 120-річчя Г. Хоткевича і 95-ї річниці історичного виступу народних співців на XII Археологічному з'їзді, природно властивим є потяг до збереження не тільки традиційних прийомів, але і характеру кобзарського виконавства, хоча декому з нових співців-ентузіастів інколи бракує послідовності школи і безпосередності співогри, донесення до слухачів того емоційно-енергетичного наповнення, чим славилися безпосередні носії народного мистецтва. Нині не досить задовільною є їхня гра на бандурі, роль супроводу у виконавському моноансамблі, але процес розвитку разом зі збереженням традицій панує у товаристві однодумців Харківського кобзарського цеху (К. Черемський, Н. Божинський).

Представники академічного бандурного виконавства Харкова прагнуть до практичного повернення харківської бандури почали втілювати за допомогою Галини Хоткевич у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського (раніше музично-драматичний інститут) та палкого патріота української культури Харкова Петра Григоровича Черемського, ініціатора створення Фонду культурно-мистецьких ініціатив ім. Г. Хоткевича. Завдячуючи їм і проєкту Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Г. Хоткевича, з'явилися три діагонічні бандури тернопільського майстра Євгена Пташкіна. До навчального плану кафедри народних інструментів України був уведений курс «Вивчення споріднених інструментів», а Л.Мандзюк та Б.Стандара отримали практичний курс із оволодіння основами гри на харківській бандурі під керівництвом В. Мішалова, відео яких є доступним для всіх бажаючих. Богдана Стандара у своїй педагогічній діяльності у ДШМ № 4

ім. М. Леонтовича також використовувала ці бандури і збирала збірку творів, придатних для виконання на діатонічній харківській бандурі.

АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто хронологічний перебіг та історичний зріз становлення і розвитку харківської бандури упродовж ХХ – початку ХХІ століття. Уже у назві бандури вказується первинний регіон її становлення і поширення, у більш широкому сенсі – це Слобожанщина, яка включає частини Полтавської, Сумської, Харківської та Луганської областей. Тому дослідження спрямовано на оцінку кількісного та якісного мистецького стану складного існування харківської бандури на Слобожанщині. Відзначено роль школи Гната Хоткевича та його учнів, зокрема П. Іванова. Узагальнено особливості поширення харківської бандури на теренах західної (Полтавська область), північної (Сумська область) та Південної (Луганська область) Слобожанщини і творчо-педагогічну діяльність яскравих особистостей харківської школи у цих регіонах, серед яких є Світлана Оранська, Микола Мошик, Лідія Дегтярьова. Результатами дослідження є узагальнення об'єктивних причин занепаду функціонування харківської бандури на теренах усієї Слобожанщини і потреба її відродження.

SUMMARY

The musical culture of each nation is a unique phenomenon. Its exclusivity includes rare moments of intonation, mood, rhythm, timbre, etc. not inherent in the artistic traditions of other nations and nationalities. Usually these patterns reveal the nation spirit, the characteristics of thinking, worldview. Ukrainian people inspire exactly when perceiving a bandura playing.

Theorists and practitioners of bandura art use several options for classifying tools: by design and by the way of playing. And, although it is not unequivocally academically accepted, scientists still recognize the peculiarity of the Kharkiv bandura.

This musical instrument has undergone both constructive and technical and socio-artistic changes during the twentieth century, the peak times of popularity and decades of decline and physical destruction. The name of the bandura indicates the primary region of its formation and distribution, in a broader sense – it is Slobozhanshchyna, which includes parts of Poltava, Sumy, Kharkiv and Luhansk regions. Therefore, this work is designed to assess the quantitative and qualitative artistic state of the Kharkiv bandura in a particular parent region and to outline the reasons for change.

Since the degree of research on this issue in the first half of this century has acquired quite different aspects of scientific thought, we set the task of historical, analytical, dialectical, comparative research methods to create an objective picture of the Kharkiv bandura in Slobozhanshchyna from the 1950s and prospects. its development at the beginning of the new millennium.

The first paragraph reveals the peculiarities of the previous prevalence of Kharkiv bandura in comparison with Chernihiv in the western (Poltava region), northern (Sumy region) and Southern Slobozhanshchina (Luhansk region) and creative and pedagogical activities of bright personalities of Kharkiv school in these regions.

Thus, in Poltava region we consider the work of Svitlana Oranska (a graduate of Poltava Music School and Kharkiv Conservatory, bandura class of Perekop Ivanov) through the prism of cooperation with representatives of other performing schools and pedagogical achievements.

Mykola Moshyk activities, a Sumy kobzar and Honored Artist of Ukraine, became an example of serving the kobzar spirit, but without passing on his art of owning the Kharkiv bandura to the next generation of young people. He had the opportunity to join the Kharkiv bandura twice, being a student of P. Ivanov in the studio at the State Honored Bandura Band of the USSR, and graduating from the Dniprodzerzhynsk Music School in the class of student PG Ivanov at the Kharkiv Conservatory Lydia Prodayko, higher education. obtained from A. Bobyr, a teacher at the Kiev Conservatory.

The active creative longevity of Lydia Degtyareva (a student of P. Ivanov and a graduate of the class of S. Bashtan, Kyiv Conservatory) led to the widespread development of the bandura in Luhansk region. And the result of conscientious pedagogical activities is the hard work of her students (L. Fedorova, N. Morozevych, L. Mandzyuk, O. Simonova, N. Melnyk) as performers, scientists, teachers.

The results of the study are a generalization of the objective reasons for the decline of the Kharkiv bandura in the whole Slobozhanshchyna, namely:

- ideological and political persecution of performers on the Kharkiv bandura (from the personality of G. Khotkevych to the instrument) due to the focus on the destruction of the spiritual heritage of the Ukrainian people;
- creation of moral and psychological pressure on the artistic youth, who mastered the art of playing the Kharkiv bandura, as musicians of the nationalist peasant primitive;
- ignoring design achievements in an attempt to improve the Kharkiv bandura and preventing them from mass production, which led to a complete lack of tools.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бортник С. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному. Музична Харківщина. Харків, 1990. С. 191–206.
2. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні. Тернопіль: Збруч, 2006. 221 с.
3. Головня Л. Кобзарі, бандуристи і лірники Полтавщини. *Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення*. Укладачі: Лобач О. О., канд. пед. наук., доцент кафедри музики Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Халецька Л. Л., методист Полтавського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти імені М. В. Остроградського. Полтава: ПОППО, 2009. С. 217–227.

4. Губ'як Д. Бандура харківського типу у контексті вдосконалення конструкції інструмента. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 1. С. 93–103.

5. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Підручник. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.

6. Дутчак В. Харківська бандура в об'єктиві наукових досліджень. *Вісник Прикарпатського університету. Серія Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 28–29, ч. 2. С. 217–219.

7. Дутчак В. Харківська бандура: знищена, забута, відроджена. *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті : збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю 11 – 12 червня 2020 року*. Науковий редактор Тетяна Єщенко. Львів: Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2020. С. 171–175.

8. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.

9. Жеплинський Б., Ковальчук Д. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. Львів: Галицька видавнича спілка, 2011. 316 с.

10. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1981. 110 с.

11. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ : Музична Україна, 1980. 182 с.

12. Мандзюк Л. Про виконавські проблеми лівої руки бандуриста в контексті художньо виразної гри. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2001. № 6. С. 175–183.

13. Мішалов В. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків: Видавець Савчук О. О., 2013. 368 с.

14. Мукменева Р. Євген Адамцевич – представник народного професіоналізму кобзарської справи. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2020. Vol. VIII (41), issue 237. P. 12–16. www.seanewdim.com

15. Мукменева Р. Загальнопедагогічні основи роботи Д. В. Андрусенка з дитячими музичними колективами. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* 2019. Вип. 53. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: ХНУМ, 2019. С. 38–55.

16. Мукменева Р. Участь дитячих колективів Д.В. Андрусенка у культурно-мистецькому житті м. Суми (1948–1954 рр.). *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. 2020. Вип. 2, ч. 1. Умань: Візаві, 2020. С.121–128.

17. Омельченко А. Думи та пісні кобзаря Г. Ільченка. Київ : Музична Україна, 1972. 36 с.

18. Роман Н. Музично-педагогічна діяльність Г. М. Хоткевича в Харкові (20–30 рр. ХХ ст.). *Питання мистецтва і педагогіки. Зб. наук. ст. за матеріалами науково-методичної конференції*. Харків, 1998. С. 59–63.

19. Роман Н. Навчально-методична діяльність Г.М. Хоткевича з питань підготовки музично-педагогічних кадрів гри на бандурі в 20–30 рр. ХХ ст. *Педагогіка та психологія. Зб. наук. пр.* 1999. Вип. 9. С. 82–87.

20. Роман Н. Формування музичної культури молоді в творчій і педагогічній діяльності Г. Хоткевича на Слобожанщині. Дис....канд. пед. наук. Харків, 2000. 212 с.

21. Скляр І. Київсько-харківська бандура. Київ : Музична Україна, 1971. 115 с.

22. Слюсаренко Т. Бандурне виконавство як явище української національної культури: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2016. 209 с.

23. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне : Ліста, 1997. 280 с.

24. Хоткевич Галина. Слідом за пам'яттю: спогади в листах. Київ : Кобза, 1993. 64 с.

25. Черемський К. Повернення традицій: із історії нищення кобзарства. Харків, 1999. 288 с.

Information about author:

Mandziuk L. S.,

Ph.D. of Art History,

Associate Professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotliarevskyi National University of Arts

11/13, Konstytutsii sq., Kharkiv, Ukraine