

Олег Васиута

Кобзарське мистецтво Чернігівщини

в окремих працях Пантелеймона Куліша, Миколи
Лисенка, Олександра Малинки та Василя Ємця

Науковий посібник

Чернігів – 2002

ББК 85.315
В-20

Васюта О.

Кобзарське мистецтво Чернігівщини в окремих працях Пантелеймона Куліша, Миколи Лисенка, Олександра Малинки та Василя Ємця. – Чернігів, 2002. – 25с.

В пропонованому науковому дослідженні узагальнено досвід розгортання кобзарювання як явища музичної культури і поширення кобзарського інструментарію на Чернігівщині та відображення музичного спадку регіону в працях відомих діячів української культури П.Куліша, М.Лисенка, О.Малинки та В.Ємця.

Видання розраховане на науковців, дослідників, музикознавців, студентів музичних закладів та всіх, хто цікавиться розвитком музичного мистецтва Полісся.

Відповідальний за випуск: Грищенко П.В.
Комп'ютерний набір: Хорт Н.С.
Ризограф Чернігівської ОУНБ ім.В.Г.Короленка

Підписано до друку 20.06.2002
Наклад 300

ББК 85.315
© О.П.Васюта, 2002

Розвиток вітчизняної історичної науки ще на її ранньому етапі (XVIII-XIX ст.) визнавав особливе місце Чернігівщини у справі всебічного відтворення життєдіяльності українського народу. До того ж, Чернігово-Сіверська земля, як традиційний осередок розвитку народної творчості з її багатовіковою історією здавна привертала увагу дослідників різного фахового спрямування. Тому й кобзарство, як винятково яскравий вид етномузичної діяльності з високим рівнем інтелектуального та історико-інформаційного навантаження, мало особливу притягальну силу для науковців.

Принагідно підкреслимо, що шлях наукового дослідження кобзарства в Україні, і на Чернігівщині зокрема, пройшов декілька важливих етапів, які самі по собі були певним відображенням ступені пізнання досліджуваного об'єкту. Зрозуміло, що рівень сприяння таким дослідженням був завжди ускладнений багатовіковим бездержавним існуванням українського народу. До того ж, сама системність таких досліджень, особливо на ранніх її етапах, стримувалася як постійними утисками з боку існуючої влади, так і відсутністю достатньої кількості фахівців. Саме цю ситуацію, ще в 1873 р. констатував Микола Лисенко, з боєм зауважуючи – “ ... щодо музично-етнографічних праць у нас на Півдні ще й художників не завелось”¹.

Якщо ж говорити про вивчення кобзарського мистецтва Чернігівщини, то воно лише поступово стало набирати певних якостей самостійного чинника наукового пізнання і довгий час розглядалося дослідниками в контексті з іншими науковими проблемами, почасти слугуючи певною тезою чи то антитезою у з'ясуванні тих чи інших положень етнографії, етномузикології, фольклористики і т. ін. Тому, зрозумілі методологічні труднощі розгляду даного питання. Адже, ми ще не маємо окремої наукової праці в якій би узагальнювався досвід розгортання кобзарювання в окремо взятому регіоні, приміром, на Чернігівщині. А тому вважаємо за необхідне визначити висхідні позиції даної розвідки. По-перше, структура процесу дослідження кобзарювання на Чернігівщині повинна враховувати той факт, що головна проблема даного питання лежить у площині взаємопов'язаності з етномузичними процесами в інших регіонах України. Завдання ж даної розвідки якраз і полягає у визначенні того особливого, що було притаманне саме цьому регіону і яке відображення знаходили ці процеси в працях відомих науковців. По-друге, визначення етапів наукового опрацювання етнографічного та музичного матеріалу регіону стане підґрунтям побудови моделі, тобто схеми розвитку кобзарства, як виду народно-музичної діяльності.

Найбільш ранні згадки про кобзарів Чернігівщини відносяться до періоду, який можна умовно визначити як етап спонтанного саморуху до усвідомлення того протиріччя, що склалося в оцінці творчості цілого народу, який в межах тодішніх імперій повністю ототожнювався з досягненнями іншого народу, який займав пануючі позиції до українського народу. Активізація цього саморуху спричинялася ще й тим, що в XIX столітті в багатьох європейських країнах розпочався процес, започаткований Г. Гельмгольцем щодо фундаментальних досліджень музичної фольклористики. Засновниками української ж музичної фольклористики по праву вважаються М. Цертелєв, М. Максимович, А.Метлинський. На думку відомого українського вченого літературознавця, мистецтвознавця та фольклориста П.Попова саме 1827 рік, коли М.Максимович написав свою передмову до збірки

“Малоросійські пісні” можна вважати початком історії української фольклористики як науки. Саме це відмічає в своїй праці “Українська музична фольклористика” О.А.Правдюк².

В цьому контексті, цікавим, з нашої точки зору, буде пошук відповіді щодо місця музичного спадку Чернігівщини в працях відомих діячів української культури якими були Пантелеймон Куліш, Микола Лисенко, Олександр Малинка та Василь Ємець. Але на початку декілька загальних зауважень щодо кобзарства, як явища музичної культури в цілому і історії поширення музичного кобзарського інструментарію на Чернігівщині зокрема.

В силу свого історичного розвитку кобзарство, бандурництво та лірництво стало не лише одним з найбільш суттєвих явищ вітчизняної музичної культури, але й однією з визначальних рис національного менталітету українського народу. Не випадково відомий український вчений, професор Микола Сумцов, ще на початку ХХ століття наголошував: “Кобзарство належить до тих побутових просвітительських і гуманітарних явищ народного життя, які прожили віки без формулярного списку без метрики, без належного обліку і підрахунку виявленого ними впливу і досягнутих наслідків, що, безумовно, вельми ускладнює їхню загальну оцінку, але зовсім не звільняє від вдячного визнання їхніх історичних заслуг ...” Дійсно, не дивлячись на те, що кобзарство, як музичне явище, надзвичайно глибоко закорінене в історичній пам’яті нашого народу, процес “підрахунку виявленого ними впливу і досягнутих наслідків” залишається актуальним і в наш час – на порозі третього тисячоліття.

Чернігівщина ж завжди належала до одного з найбільш важливих центрів кобзарства та лірництва в Україні. Визначні народні музиканти минулого Андрій Шут, Андрій Бешко, Андрій Гайденко, Іван Романенко, Павло Братиця, Савка Панченко, Терентій Пархоменко, Оврам Гребень і ін. започаткували і розвинули неповторну виконавську манеру, яка поступово переросла в загальноновизнану в Україні “чернігівську школу” кобзарства та лірництва. Можливо, зважаючи на глибоку історичну традицію народного музикування на Чернігівщині, відомий український бандурист, композитор, дослідник кобзарства Гнат Хоткевич ще в 1903 р. зазначив: “Генеологічне дерево наших українських бандуристів дуже високе. Прямий їх попередник – се віщий Боян, “соловій старого времені ...Високою і шановною була роль такого співця”³.

Музичний інструментарій кобзарів – ліра і кобза, також беруть свій початок ще за часів безсмертного “Слова...”. Як відомо, музичні інструменти вже тоді мали широке застосування і поділялися на декілька груп: струнно-щипкові /гуслі, лютня, псалтир/; смичкові /гудок і смик/; духові роги різного виготовлення; язичкові інструменти / жалежки і волинки /; органи та ударні /бубни, накри, тарілки або кімвали і ін./ . Кобза ж належить до групи струнно-смичкових музичних інструментів. Один з найгрунтовніших дослідників історії виникнення музичних інструментів минулого О.Фаміцин у своїй праці “Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: балалайка, кобза, бандура и пр.” ще у 1891 році доводив, що кобза існувала в деревних половців, татар і інших народів, які були сусідами слов’ян. Зокрема, половецька кобза мала 2 струни, а вдосконалена руська 4 або 8 пар /хорів/ струн. Бандура, яка також відноситься до струнно-щипкових музичних інструментів сімейства лютні (бандорра, пандура, мандора, мандоер і ін

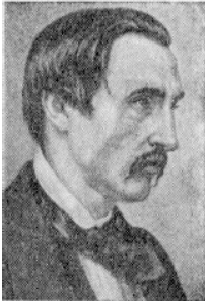
назви), проникла в Україну у XV-XVI віках і поступово витісняла кобзу, оскільки мала більш досконалу конструкцію та ширші музично-виражальні можливості. Так, стара бандура вже мала 6 струн і 6 приструнків / між іншим число тих і інших часто змінювалося/. Приструнки мали постійний стрій і на них грали без нажиму. Висота ж звуку струн залежала від нажиму пальців лівої руки. Вже у XVII- XVIII ст. бандура мала надзвичайне поширення в Україні і користувалася великим авторитетом в Російській імперії навіть при дворах вельмож. Прикладом побутування бандури на Чернігівщині в ті часи є не лише спадок багатьох кобзарів та лірників імена яких, на жаль, не завжди збереглися. Приміром, у пунктах “Канцелярии министерского правления Малороссийских дел” щодо діяльності Співацької школи у Глухові передбачалося: “из тех хлопцев выбрав, оставит угодних в Глухове при школе, а именно регента одного, хлопцев лучших голосов семнадцать, да для играния на струнной музыке прислать мастеров гуслиста, бандуриста (підкреслено нами) из малороссиян, умеющих играть на гусях, бандуре и скрипке...”⁴. Це свідчення відноситься до 30-х р.р. XVIII ст. і в ньому фіксується певна сталість, традиція, не лише виконання, але й навчання гри на цьому музичному інструменті... У 1730 році студенти Чернігівського колегіуму складають панегірик до ювілею свого учбового закладу. Зберігся рисунок, прикладений до цього вітання на якому зображені грецькі музи в українських строях і з українськими музичними інструментами зокрема, кобзами, гусями та ін.

Наприкінці XVIII ст. (1786 р.) Афанасій Шафонський здійснює наукову працю “Чернігівского наместничества топографическое описание”⁵, де він також фіксує поширення цього музичного інструмента. Насамкінець, у своїй історичній праці “Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых Кобзарем Вересаем” (1874 р.) фундатор української музики Микола Лисенко, на прикладі кобзаря Остапа Вересая з Срібнянщини, зробив докладний аналіз особливостей виконання дум та історичних пісень. Коли ж говорити про ліру, постійну супутницю кобзарів, то більшість вчених музикознавців, зокрема О.Маслов у праці “Лира, народный музыкальный инструмент” , В.Бичь-Лубенський “Бандуристы и лирники” і ін. підкреслюють стародавнє походження цього музичного інструмента. Ще у X-XII ст. ліра користувалася надзвичайною популярністю у європейських народів: німців, французів, італійців, англійців, слов’ян і мала скрізь схожі назви – “ліра жебраків”, “мужицька ліра” і ін. Конструкція ліри впродовж століть зберігається майже незмінною: на її корпус натягувалося, як правило, три струни. Одна з них (інколи дві) настроювалася в унісон, тоді як інші дві (інколи в чотири) залишаючись відкритими давали постійно один і той же звук – квінту в басу на кшталт волинки, виконуючи функцію органного пункту. Звук видобувався дерев’яним кругом, який торкався своїм краєм усіх трьох струн. Круг обертався навколо осі за допомогою ручки (корби), - виконуючи роль своєрідного смичка. Струни в місцях дотику з кругом обмотувалися вовною і натиралися каніфоллю. Важливою деталлю ліри є клавіатура, яка шляхом натискування клавішей дозволяла змінювати висоту струни – “мелодії”. Завдяки особливому пристрою (переміщенню однієї з клавішей) ліра може настроюватися “на весело” (мажорний лад), або “на жалоб” (мінорний лад). Кількість клавішей коливається від дев’яти до двадцяти. Найбільш древня назва цього інструмента органіструм (10-12 ст.). До нашого часу дійшло керівництво

мензури (співвідношення часток музичного інструмента за його розмірами) і розташування клавішей органіструма Х століття (Дослідження Мартіна Герберта фон Горнау). Органіструм мав обсяг у вісім клавішей (одна октава). Кращі ліри ХVIII ст. вже мали обсяг до двох октав (хроматичні).

Точних даних про те, коли саме ліра проникла в Україну, на жаль, не збереглося. Але виходячи з того, що українська ліра близька за своїм устроєм до древне-руського гудка (О. Маслов), а також те, що вона практично нічим не відрізняється від стародавньої німецької “дрехлайер” і французької “вієлле” можна переконливо стверджувати – українська ліра також бере свій початок існування за часів Київської Русі. Поширювалася ліра на теренах України, зокрема Чернігівщини, в основному, сліпими музикантами, які використовували її для акомпанементу духовним віршам (псалмам), жартівливим пісням, почасти виконувалися легкі танцювальні мелодії. Думи ж, як правило, виконувалися під акомпанемент кобзи чи бандури.

Традиційні осередки кобзарювання Чернігівщини здавна привертають увагу дослідників народної творчості. Одним з перших, хто звернувся до теми кобзарства на Чернігівщині був Пантелеймон Куліш (1819-1897). Зокрема, в “Записках о Южной Руси” П.Куліш звертає увагу на те, що “Ницая братия в Малороссии заслуживает особенного внимания...Малороссийские нищие занимают первое



место по развитию поэтических и философских способностей”⁶. Завдячуючи Пантелеймону Кулішу ми маємо відомості про кобзарів Чернігівщини таких як Андрій Шут, по суті, одного з найвизначніших кобзарів ХІХ ст. На прикладі кобзарського мистецтва Андрія Шута Пантелеймон Куліш прагне довести громадськості неперехідне значення кобзарства у визначенні характерних особливостей менталітету українців, вбачаючи в народних співцях виразників “поэтического и философского” способу життя народу. П. Куліш одним з перших дослідників підкреслив особливості кобзарства як виду професійної музичної діяльності, яка вбачалася П.Кулішу в наступному: приміром “уплачивать государственные подати”⁷ кобзар повинен був “наравне” з іншими. Тому кобзарі повинні були оволодівати й іншою більш звичайною професією. Саме тому Андрій Шут “нашел для того необходимым выучиться вить веревки и вязать из пеньки крестьянскую упряжь. Он взялся за свой промысел с такой усидчивостью и проворством, что не только остался всегда прав перед козацким обществом, к которому он принадлежит, но еще скопил денег и построил себе хату”⁸. П. Куліш стверджує, що українські кобзарі не були звичайними жебраками, а достойними представниками козацької громади, як це було за часів Б. Хмельницького. Не випадково, характеризуючи Андрія Шута, письменник звертає увагу на те, що “он отличался бодрой осанкой и живыми движениями, показывающими человека постоянно занятого работой”⁹. На прикладі Андрія Шута П.Куліш прослідкував процес тривалих репертуарних уподобань, поступового переходу співця до вищої стадії усвідомлення тієї місії, коли кобзар стає не просто охоронцем традиції (спадкоємцем того, що було) – а виразником душі цілого народу. Для П. Куліша кобзар є певним синонімом еволюційного розвитку світосприймання, світобачення цілого народу. Він дуже тонко підмічає ставлення Андрія Шута до життя в його, так би мовити,

концептуальному вигляді, - "...каковы ни были успехи Андрея Шута в песнях и в заработках двояким способом, ни те, ни другие, не могли наполнить души его... он отверг все те песни, которых содержанием были шутки, или страстные движения сердца, и пел только псалмы в честь Иисуса и святых да исторические песни"¹⁰. П.Куліш вбачав в кобзарях та лірниках носіїв "религиозно-философской стихии"¹¹, яка дозволяла підтримувати моральний рівень життя народу "возвышали его душу над нуждами и бедствиями преходящей жизни и устремляли ее к бесконечному"¹².

П.Куліш також повідомляє, що саме від А.Шута він записав шість дум: "Про вдову і її синів", "Про Ганжу Андибера", "Про Хмельницького і Барабаша", "Про Хмельницького і Василя Молдавського", "Про смерть Богдана Хмельницького" і "Про Івася Вдовиченка (Коновченка)", які було ним видруковано в збірці Метлинського "Народные Южнорусские Песни", а також наведено повний текст сьомої думи кобзаря "Думи про Білоцерківський мир і війну з поляками". П.Куліш наголошує на тому, що народні музики "отличаются от прочих людей высшим настроением ума, или редким благодушием, или наконец способностью к фантастическим представлениям"¹³, "а потому и в нравственной истории Южно-Русского племени движения человеческого духа в формах былого не должны остаться без соответственных последствий"¹⁴.



Особливе місце в українській фольклористиці посідає праця Миколи Лисенка (1842-1912) "Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая"¹⁵. Творчість кобзаря з Срібнянщини глибоко зацікавила М.Лисенка, який в 60-х роках XIX ст. широко розгорнув свою фольклористичну діяльність. У 1873 р. він запрошує Остапа Вересая для участі у засіданні Південно-Західного відділу Російського хореграфічного товариства, де кобзар виконав думи і народні пісні з свого репертуару: "Про Хведора Безродного", "Про братів Азовських", "Невольницька", "Про бурю на Чорному морі", "Про удову і трьох синів" та ін. На цьому ж засіданні М.Лисенко зачитав свій вищезгадуваний реферат. Реферат М.Лисенка був першою в українській фольклористиці ґрунтовною працею щодо характеристики будови українських народних пісень, зокрема дум. М.Лисенко поставив собі за мету на прикладі "одного з виразників внутрішнього естетичного життя нашого народу.. поділитися наслідками своїх спостережень над мелодикою українських пісень. ...порівняти їх із мелодикою споріднених нам російських пісень і, по змозі, слов'янських"¹⁶. Оскільки праця М.Лисенка посідає особливе місце в історії української музичної культури розглянемо її більш докладно.

На початку реферату М.Лисенко привертає увагу до нагальної необхідності дослідження народної музики і пісні, як одного з важливих чинників естетичної характеристики цілого народу. Він вказує на відставання від вчених Західної Європи (Фетіса, Гельмгольца), які давно й наполегливо вивчають з "етнографічного її боку"¹⁷. Підкреслює особливе значення О.Серова, якому "першому в Росії належить честь постановки питання про російську народну пісню"¹⁸. Разом з тим М.Лисенко застерігає проти надмірної захопленості в

застосуванні до української народної пісні не властивих їй гармоній, чим губиться її неповторний, як підкреслює М.Лисенко, “м’який і теплий колорит”¹⁹. Наголошуючи особливу роль бандуристів у справі збереження народної пісні М.Лисенко дуже тонко і сміливо (адже це був 1873р.) вказує на вкрай несприятливі історичні умови в яких розвивався український народ - “переставши бути діячем і учасником творення долі своєї батьківщини”²⁰.

Переходячи до предмета реферата, М.Лисенко проводить градацію, певну спеціалізацію репертуару виконавців на народних інструментах. Він привертає увагу до того, що, приміром, на лірі виконуються переважно пісні духовного, моралізуючого змісту та сатиричні твори, репертуар же кобзаря дещо ширший, оскільки він об’єднує твори, які виконуються на лірі, а також історичні думи, пісні та танцювальні мелодії. Нарешті п’єси суто танцювального характеру виконуються так званою “троїстою музикою” (цимбали, скрипки, бубон). Підкреслюючи давнє походження кобзи та бандури М.Лисенко вказує на їх спорідненість з подібними інструментами інших народів (біною китайською та індійською, татарською бзурою, іспанською гітарою і ін.). В наступному розділі реферату М.Лисенко докладно характеризує будову кобзи, бандури, розташування струн та приструнків, спосіб гри на інструменті та стрій. Шукаючи відповідь щодо ладової опори українських народних дум і історичних пісень, порівнюючи їх з древньогрецькими ладами (тетрахордами), М.Лисенко робить висновок, що в основі вона діатонічна”...отже, побудована на тих же церковних чи грецьких ладах”²¹. Одним з найбільш яскравих положень праці М.Лисенка є наукові характеристики особливостей української народної музики у порівнянні з музикою інших словянських народів: чехів, сербів, поляків, росіян. На підставі всебічного аналізу найбільш характерних ладово-гармонічних і метроритмічних особливостей структури української мелодики, автор приходять до висновку, що українська мелодика маючи спільні риси з будовою музики інших народів, (особливо сербів, росіян), насправді є абсолютно оригінальним, самобутнім явищем світової музичної культури, яка базується на відмінних від інших народів законах будови мелодичного розвитку її “дивовижної симетричності й правильності частин”²². М.Лисенко одним з перших прийшов до аргументованого наукового висновку стосовно самобутнього розвитку української музики як результату “історичних комбінацій та впливів самого духу народного”²³. В ній, як стверджує автор “відбився як у дзеркалі тип українця, миролюбивого й глибокого характером, палкого й пристрасного з природи, з естетичним почуттям і з розумом споглядальним”²⁴. Висвітливши вперше в українській фольклористиці постать Остапа Вересая, фундатор української музичної культури М.Лисенко поставив питання про дійсне, неупереджене ніякими впливами, наукове вивчення української народної музики.

Одним з визначних дослідників кобзарства на Чернігівщині був також Олександр Малинка (1865-1941), який вивчав історичні пісні та думи, репертуар кобзарів і лірників. Його перу належать праці: “Малоруське весілля”(1897), “Іван Купала в Чернігівській губернії”, “Родини й хрестини” (обидві – 1898), “Збірник матеріалів з малоруського фольклору” (1902), “Кобзарі-лірники Терентій Пархоменко, Никифор Дудка, Олексій Побігайло” (1903), “Кобзарі О.Власко та Д.Симоненко й лірник А.Іваницький, їхній репертуар”(1929). Зокрема, дослідження

О.Н.Малинки “Кобзарі-лірники Терентій Пархоменко, Никифор Дудка і Олексій Побігайло” з’явилося в четвертому номері Земського збірника Чернігівської губернії за 1903р. Праця була певним відгуком на XII Археологічний з’їзд, який проходив у м.Харкові в 1902 р. Як відомо, Харківський археологічний з’їзд завдяки старанням Гната Хотквича та підтримки відомих діячів науки і культури виступив на захист кобзарів і лірників, оскільки вони не були звичайними прохачами, а в більшості своїй саме виконанням пісень релігійного, історичного і побутового характеру заробляли собі на хліб. Відозва з’їзду, яку підготував професор М.Сумцов була підтримана міністерством внутрішніх справ Російської імперії. Разом з тим, міністерство звернулося до громадськості з проханням надати більш докладні відомості про кобзарів та лірників, місця їх побутування і т. ін. В цьому контексті О.Малинка на самому початку свого дослідження закликає розрізняти “обыкновенных нищих – попрошайек” і “нищих певцов – музыкантов”²⁵. В цілому, дослідження О.Малинки можна умовно розділити на два самостійних розділи. В першому розділі автор висловлює загальні міркування щодо історії розвитку кобзарського мистецтва, особливостей соціального положення народних музикантів, умов їх праці та навчання. Другий розділ автор присвячує персоналіям чернігівських кобзарів-лірників Терентія Пархоменка, Никифора Дудки та Олексія Побігайла. Приміром, змальовуючи загальний соціальний портрет кобзаря-лірника О.Малинка вказує на те, що народних виконавців можна порівняти з артистами-музикантами, які отримують винагороду за свою працю, якою є виконання на музичному інструменті та співи. У моральному відношенні вони знаходяться значно вище від тих, хто є лише звичайним прохачем.

Наводячи ж характеристику музичних інструментів кобзи (бандури) та ліри, О.Малинка робить висновок щодо глибокої органічної залежності репертуару та манери виконання народних музикантів від інструмента з яким вони працюють. Репертуар виконуваний кобзарями та лірниками О.Малинка розбиває на чотири групи: 1.Думи-пісні історичного змісту; 2.Псалми, духовні пісні; 3.Пісні сатиричного змісту; 4.Звичайні побутові пісні, які виконуються людьми під час роботи та відпочинку.

У своєму дослідженні О.Малинка висловлює власний погляд на історію українського кобзарства, пов’язуючи його витоки з часами Київської Русі, де прототипом кобзаря може слугувати образ Віщого Бояна з “Слова о полку Ігоревім”. Завершений же образ кобзаря-лірника формується в XVI, XVII ст. в епоху Козаччини, коли народні музиканти супроводжували запорожців в їх бойових походах. Після розгрому Катериною II Запорізької Січі, вони втратили своє постійне середовище і поступово перетворилися на жебраків-сліпців, які заробляли собі на хліб співами та грою на кобзі.

О.Малинка одним з перших серед дослідників кобзарського мистецтва підкреслює певну фізіологічну спрямованість українців щодо опанування грою на кобзі чи то лірі. Він звертає увагу на те, що в багатьох випадках втрата зору серед української людності компенсується надзвичайно розвиненою пам’яттю, вокальними здібностями та тонким музичним слухом, що за умов навчання стає, як правило, доброю основою формування непересічної творчої особистості. О.Малинка докладно розглядає систему навчання майбутніх кобзарів і лірників, що склалася на Чернігівщині. За описом дослідника вона виглядає так. Як правило,

осліплого хлопчика батьки віддавали в науку до відомого в окрузі старого кобзаря чи то лірника. Навчання продовжувалось від одного до трьох, інколи чотирьох років. Термін навчання залежав від здібностей учня. Навчання було платним. Як правило, учень віддавав свій заробіток, який він отримував за роки навчання. До речі О.Малинка наводить цікаві дані про заробіток відомих йому кобзарів Чернігівщини, який сягав 150-200 крб. на рік. Після завершення навчання учень складав іспит у присутності інших відомих кобзарів та лірників і лише після цього мав право на самостійну роботу, хоча на початку ХХ ст. традицію складання іспиту майже втрачено. Заслуговує на увагу також оцінка дослідником того емоційного впливу, який здійснювали на оточуючих такі відомі кобзарі Чернігівщини як Остап Вересай та Терентій Пархоменко. Він констатує зокрема той факт, що виконання Т.Пархоменком 19 серпня 1902р. під час проведення XII Археологічного з'їзду у м.Харкові стало однією з центральних подій з'їзду. На слухачів особливе враження справило виконання Т.Пархоменком "Думи про Морозенка". Автор переконаний, що своїм досконалим виконанням кобзар Т.Пархоменко перевершив усіх відомих на той час співаків навіть такого, як Агрєнев - Славєнський, одного з найбільш популярних виконавців-вокалістів кінці ХІХ початку ХХ століття.

Другий розділ свого дослідження автор присвятив персоналіям відомих чернігівських кобзарів та лірників Т.Пархоменка, Н. Дудки, О.Побігайла. Характеризуючи творчий портрет бандуриста Т.Пархоменка автор наводить надзвичайно цікаві дані щодо Менсько-Сосницького осередку кобзарювання на Чернігівщині. Зокрема, він повідомляє про те, що Терентій Пархоменко навчався у кобзаря Андрія Гойденка, який проживав у містечку Синявка Сосницького повіту. Сам А.Гойденко навчався у бандуриста Данила (прізвище автором не вказане) з села Баби того ж повіту. Окрім Т.Пархоменка, у А.Гойденка навчався Дем'ян Симоненко з села Стольного Сосницького повіту. Автор також підкреслює виняткові музичні здібності і чудову пам'ять кобзаря, що дозволяло йому досить легко опанувати грою на бандурі та лірі, володіти надзвичайно багатим виконавським репертуаром. Навчався Т.Пархоменко лише один рік і не дивлячись на молодий вік також мав учнів: Оврама Гребєня з с.Березного Чернігівського повіту, якого він навчив за один рік гри на лірі та Петра Ткаченка з містечка Синявки, навченого гри на бандурі.

О.Малинка наводить дані про те, що своєю працею кобзар Т.Пархоменко заробляв близько 200 крб. але після успішного виступу на XII Археологічному зїзді у Харкові, де він співав на етнографічному музичному вечорі, його почали запрошувати на різні зібрання, що значно покращило матеріальний стан народного музиканта. Вкажемо на те, що творчість Т.Пархоменка була для О.Малинки важливим аргументом щодо носіїв історії українського народу і як висновок автор пропонує цікаву думку щодо "издания для народа сборника дум"²⁶ з відповідними поясненнями та тлумаченнями тих чи інших подій, зрозумілих простим людям. Як приклад, він наводить збірку Б.Грінченка "Думи кобзарські"²⁷, де надруковано лише текст без відповідного коментарю. О.Малинка наводить репертуарний список Т.Пархоменка, який вражає своєю широтою.

Думи: 1) Про Морозенка, 2) Саву Чалого, 3) Смерть Хмельницького, 4) Смерть Бандуриста, 5) Про втечу трьох братів з Азова, 6) Про Хведора Безродного, 7) Козака Голоту, 8) Невольницький плач, 9) Вдову і трьох синів, 10) Ой зійшла зоря вечорова, 11) Пасли пастири вівці на горі.

Духовні вірші та псалми: 1) Ангели душу пробуджують, 2) Що в мирі являється вік безконешний, 3) Спам'ятай же, грішний чоловіче, прежні дари..., 4) Когда ж би я знав свій предпоследний час, 5) Ой хто-хто Миколая любить, 6) Про Михайла, 7) Петру і Павлу, 8) Розплачеться мать-сира земля, 9) 10) Про Григорія (дві псалми – велика і мала), 11) Матір Діва, 12) Ісусе мій прелюбезний, 13) Ужаснися, чоловіче..., 14) Сидить Господь на небесах, 15) Про Іістафія царевича, 16) Розтужиться тіло, розплачеться душа, 17) Плачь, душе моя, всегда..., 18) Про Лазаря, 19) П'ятниця, 20) Род єврейский, 21) Царів Хрісте, 22) Крест на древи, 23) Весело склыкните... (на Велик-день).

Сатиричні пісні: 1) Про Хому і Ярему, 2) Тещу, 3) Чечотку, 4) Дворянку, 5) Мішанку, 6) Шиглове весілля.

Інструментальні танцювальні твори: 1) Камаринська, 2) Дудочка, 3) Козачок, 4) Тетяна, 5) І лід тріщить..., 6) Зорущка, 7) Гречаники, 8) Горлиця, І шумить і гуде...

До того ж в репертуарі Т. Пархоменка було безліч українських народних пісень на кшталт: Ой ходжу я попід лугом, Шо-й у полі три дороги, Не звивайся, травка з полиночком, Де ти, хмелю, зимував, що не розвивався і ін.

Виконавській манері Т. Пархоменка була властива повна свобода гри на інструменті (в основному він акомпонував собі на бандурі), довершене володіння голосом, легкість у переході від одного твору до іншого. Він мав тенор приємного, м'якого тембру. Його спів позначався внутрішньою експресією, глибоким переживанням виконуваного твору. Як підкреслює О. Малинка, на відміну від Остапа Вересая, свої почуття він не проявляв зовнішнім чином (не плакав в жалібних місцях твору і не пританцював у веселих), а своєю грою і співом примушував це робити своїх слухачів. Варто також відзначити те, що оволодіння таким широким репертуаром сприяло спілкуванню Т. Пархоменка з визначними діячами української культури: М. Лисенком, О. Сластином, Г. Хоткевичем і ін.

З Глухівського кобзарського осередку автор подає характеристику двох лірників: Никифора Дудки та Олексія Побігайла. Зокрема, Н. Дудка володів гучним дещо різкуватим басом. Навчання розпочав у 13 років у лірника Василя Гарбузова, яке продовжувалося протягом трьох років. В його репертуарі були дві думи: Про Олексія Поповича (Буря на чорному морі) і Про Василя Удовиченка, які лірник виконував на один і той же мотив та історична пісня Про убиение Государя (Олександра II). Сатиричні пісні: 1) Про Попадю, 2) Дворянку, 3) Тещу, 4) Чечотку, 5) Хому і Ярему. Псалми: 1) Из пустыни старец у царский дом приходит (Про Варлама і Іосифа) ..., 2) Ужаснися человек (откровение Иоана Богослова), 3) Про Олексія Божого чоловіка 4) Миколая, 5) Лазаря, 6) П'ятницю, 7) К тобі, Мати Пресвятая, 8) Крестное древо, 9) Род єврейський, 10) Царю-Хрісте. В

репертуарі Н.Дудки також були українські народні пісні. Заробляв він від 30 до 40 крб. на місяць. Ходив від села до села з поводитирем, якому сплачував зверх утримання 6 крб. на рік.

Олексій Побігайло являє собою приклад народного музиканта, який не проходив спеціальної підготовки під керівництвом майстра, а навчився грати на лірі самотужки, спілкуючись то з одним, то іншим мандруючим музикою. До його музичного репертуару входили думи: 1) Про Почаївську Божу Матір, 2) Про Олексія Божого Чоловіка. Псалми: 1) Боже, зри мое смирение, 2) Горе грешнику... 3) Из пустыни старец, 4) Три псалми про Миколая – Ой хто-хто Миколая любить, Восславної чудеса та Славителю Отче..., 5) Про Михайла. Сатиричні пісні: Про Хому і Ярему, Чечотку, Дворянку, Тещу.

Дослідження О.Малинки цікаве ще й тим, що він наводить близько 200 слів таємної мови лірників, яку він записав від лірника Н.Дудки, а також повні тексти дум та сатиричних пісень.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, який полягає в наступному.

Праця О.Малинки є одним з перших ґрунтовних фольклористичних досліджень, присвячених безпосередньо кобзарському мистецтву Чернігівщини. В ній вперше виокремлено два осердки поширення кобзарства в регіоні: Чернігово-Менсько-Сосницький та Глухівський. По-друге, історична цінність праці О.Малинки також полягає в тому, що в ній широко представлено виконавський репертуар кобзарів та лірників Чернігівщини з чіткою класифікацією у відповідності до жанрових особливостей: думи та історичні пісні, псалми, сатиричні пісні та побутові народні пісні. Насамкінець, праця О.Малинки “Кобзари и лирники...” є цінним історико-культурним джерелом щодо з’ясування дійсних обставин життя, праці та побуту народних музикантів не лише в об’ємі окремо взятого регіону, але й всієї України.

Свідчення поширення наукового інтересу щодо кобзарського мистецтва України стала також дослідження Василя Ємця (1890-1982 рр.) “Кобза та Кобзарі”, яке вийшло 1923 р. в Берліні. В Україні воно було перевидано в 1993 році з бібліографічним додатком З.Кузели²⁸.

Праця одного з перших засновників школи гри на бандурі в Росії (1913р.) організатора Першої Київської капели кобзарів (1918), українського кобзаря В.Ємця складається з шести розділів: 1) Скільки слів про український національний інструмент та його походження, 2) Кобзарські співи, 3) Кобзарі старих часів, 4) Сліпі кобзарі й відродження кобзи, 5) Кобзарські братства, 6) З життя українських бардів.



З наведених розділів видно, що автор поставив собі за мету показати історію кобзарювання в Україні в її розвитку від часів зародження до початку ХХ ст. Окремі положення праці автор присвятив питанням розвитку кобзарського мистецтва на Чернігівщині. Зокрема, в першому розділі В.Ємець наводить список учасників історичного харківського XII Археологічного з’їзду, в якому брав участь чернігівський кобзар Т.Пархоменко. Вказуючи на регіональні відмінності кобзарського мистецтва, автор робить цікаве спостереження, приміром, харківські бандуристи носять кобзу під рукою, як жебраки, що прохають

милостиню – “чернігівські ж за плечима, як носили її колись прадіди, коли кобза не служила засобом до жебання, а була необхідною принадлежністю вільного українського козака”²⁹. Як висновок – кобзарське мистецтво Чернігівщини сягає глибини віків і має свою неповторну традицію. Це ж стосується і тих зауважень, які робить В.Ємець, характеризуючи регіональні особливості кобзарського співу (Розділ другий). Приміром, слухаючи одну й ту ж пісню у виконанні кобзаря з Харківщини, а потім у кобзаря з Чернігівщини “не можна не зауважити часто великої різниці і то не в якихось деталях, але трохи чи не в самій основі”³⁰. Описуючи історичний розвиток кобзарського мистецтва від найдавніших часів, В.Ємець приєднується до думки багатьох авторів, які відносять Чернігівщину до одного з найбільш древніх центрів музичної культури України. Він вказує на те, що Боян з “Слова о полку Ігоревім” один з перших відомих історії співців не лише Чернігівщини, але й всієї України. З Чернігівщиною також пов’язана діяльність визначних державних та культурно-громадських діячів таких як Іван Мазепа, Кирило Розумовський, які досконало володіли грою на кобзі та бандурі.

У своїй праці В.Ємець наводить конкретні відомості про окремих представників кобзарського мистецтва Чернігівщини.

Автор робить висновок про особливо велике значення щодо збереження древньої традиції кобзарів-лірників, яка мала діяльність таких народних музик як Андрій Шут, Іван Крюковський, Хведір Холодний, Архип Никоненко та Остап Вересай. Андрій Шут з містечка Олександрівка Сосницького повіту був не випадково поставлений автором на перше місце. В.Ємець привертає увагу до високих моральних якостей народного співця, який вважав своє ремесло божим промыслом і жив з твердим переконанням, що “кобзар-сліпець існує на те, щоб нагадувати людям про Бога та добрі діла”³¹. Дослідник привертає увагу до того, що Андрій Шут був одним з фундаторів самобутньої Чернігівської школи гри на бандурі і мав численних послідовників. Автор наводить дані про те, що школу Андрія Шута пройшло близько тридцяти музикантів серед яких окремі, такі як Андрій Бешко, Павло Братця стали визначними представниками древньої музичної професії.

Певну наукову цінність також мають спостереження автора щодо історичного значення XII Археологічного з’їзду у Харкові, який як відомо відбувся в 1902 р. Зокрема, він наводить фрагмент виступу одного з організаторів фольклористичних слухань з’їзду – Гната Хоткевича: “Вимирає якийсь зубр, і цим всі встревожені, закладаються цілі інституції з канцеляріями, паперами, урядовцями, що наглядають за важкою самицею зубра, а помер останній кобзар, носитель душі народної, - і всі якось-то з цим погодились, констатували самого факта”³². В.Ємець відслідковує намагання представників національно-свідомої інтелігенції привернути увагу суспільства до нових підходів у справі примноження і збереження народної творчості і її яскравих носіїв – кобзарів-лірників. В цьому контексті автор виділяє особливе значення участі в роботі з’їзду чернігівського кобзаря Терешка (Терентія) Пархоменка: - “одного з свідомих носителів та глашатаїв української ідеї на селі”³³. Змальовуючи творчий портрет Т.Пархоменка автор не аналізує його виконавчий репертуар, але робить ряд важливих зауважень відносно формування неповторної особистості народного співця - музиканта. Головною рушійною силою становлення митця на думку В.Ємця були: 1)

вимогливість кобзаря до своєї гри та співу (хоч грав, як зауважує автор, а особливо співав Т.Пархоменко пречудово); 2) виняткова наполегливість у пошуках виконавського репертуару, свідомий відбір і чіткі орієнтації щодо історичної минувшини, яскрава національна спрямованість, як свідчив Гнат Хоткевич: "...я ще не здибав бандуриста, який би з таким захватом слухав історичні пісні та думи, як Пархоменко"³⁴; 3) Терентій Пархоменко був, можливо, одним з перших представників Чернігівської кобзарської школи, хто змінив орієнтації традиційного пошуку формування власного виконавського репертуару. Оволодівши тим кращим, що було в його звичайному оточенні, він активно пішов на зближення з кращими представниками української інтелігенції такими як М.Лисенко, Г.Хоткевич, О.Сластін і ін., які в свою чергу відкривали йому двері у багатющий світ народного мистецтва. Виходячи таким чином на новий рівень творчої праці, митець не йшов шляхом примітивного копіювання, а відповідно до своєї творчої уяви опрацьовував музичний матеріал і його мелодія "набирала силу нових різноманітних музичних відтінків"³⁵; 4) В.Ємець робить висновок, що такі представники народного мистецтва як Т.Пархоменко своєю великою працею, неповторним за силою емоційного впливу на людей мистецтвом сприяють пробудженню національної свідомості цілого народу.

З точки зору з'ясування історії розвитку кобзарського мистецтва можуть також становити інтереси окремі положення праці, які висвітлюють цей процес на Чернігівщині. Зокрема, стан наукової розробки кобзарства, як важливої сфери музичної діяльності народу, В.Ємець ставить на перше місце саме П.Куліша, а вже потім М.Лисенка, Х.Алчевську, Л.Українку, М.Сумцова і ін. Цим самим підкреслюється значення творчої спадщини П.Куліша, його новітні підходи щодо осмислення кобзарства як феномену національного духу, важливого чинника у визначенні менталітету українця, його світосприймання та життєдіяльності.

Розглядаючи процес формування кобзарських об'єднань, (Кобзарські братства, розділ V) науковець відтворює генетичний взаємозв'язок функціонування кобзарських братств і цехових організацій музикантів, які мали поширення в Україні і зокрема на Чернігівщині у XVII, XVIII ст. Ця спорідненість проглядалася в наступному: 1) Діяльність братств кобзарів і лірників як і діяльність того чи іншого цеху в минулому обмежувалася певною територією (інколи до такого братства входила територія цілого повіту); 2) Зібрання братства відбувалося, як правило, в одному ж і тому місці (цехи також мали свій постійний будинок для зібрань); 3) Молодші члени братства в тому селі чи містечку, де проходять зібрання братства своїм коштом утримували церкву з невгасимою лампадою, купуючи оливу та свічки; 4) Для керівництва справами братства формується відповідна управа з найбільш поважних членів товариства. Компетенцією управи були: організація і керівництво загальними зборами, прийом у братство нових членів, суд та каса. Скриньку з коштами братства зберігав у себе голова або спеціально обраний для цього скарбник; 5) Прийом нових членів відбувався у відповідності з старими звичаями після виконання цілого ряду формальностей і особливих церемоній та успішно складеного іспиту; 7) Члени братства повинні триматися лише сіл свого району і ні в якому разі не допускати на свою територію кобзарів та лірників іншого братства; 8) Кожен претендуючий на вступ до братства повинен був пройти курс навчання гри на кобзі чи лірі, знати певну кількість пісень, псалмів, вивчити

особливу потайну мову, яку розуміли лише братчики; 9) Братство також надавало право на вчителювання; 10) У своєму особистому житті кожний член братства є вільний і цього боку братству не підлягає. В. Ємець також наводить цікаві дані про життя та діяльність Менського та Козелецького осередку кобзарства на Чернігівщині.

В заключному розділі праці певний інтерес становить підхід науковця до визначення головних етапів розвитку кобзарства в Україні. В.Ємець визначає три періоди: перший охоплює життя кобзарів від найдавніших часів до XII Археологічного з'їзду 1902 р. в Харкові, другий – від 1902р. до 1917 р. і третій – від 1917р. до сьогодні. Зрозуміло, автор з відомих йому обставин досить умовно визначив етапи розвитку кобзарського мистецтва в Україні, при цьому не вдаючись до деталізації та відповідної науково- аргументованої періодизації. Але спостереження автора щодо сучасного йому стану речей в досліджуваній ділянці, безперечно, мають наукову та історичну цінність. Він яскраво передає атмосферу великого національного піднесення, яке панувало в Україні в період 1917-20 р.р., того великого інтересу громадськості до власної історії, національного мистецтва, яскравими представниками якого були кобзарі та лірники. В.Ємець коментує: “Хто з нас не бачив у перші часи революції по станціях, ярмарках та базарах великі натовпи людей, які, затаївши духа, з глибоким заворушенням, а то й слізьми на очах, слухали спів кобзаря або лірника...може, навіть то були хвилини, коли багато вперше почули себе синами воскресаючого народу”³⁶. В цей час почав різко змінюватися соціальний статус народного музиканта, покращувалося його матеріальне становище. Розпочалася реальна праця подвижників кобзарського мистецтва таких як Гнат Хоткевич, Опанас Сластіон і ін. по організації капели бандуристів, концертних виступів, створенню репертуару та кобзарської школи. Безперечно, подібний підхід міг би корінним чином змінити на краще положення не лише, окремого кобзаря-лірника, але й підняти рівень кобзарства в цілому і вивести всю народну музичну творчість на новий якісний виток свого поступального розвитку. Але, як засвідчує В.Ємець цього не відбулося через різке погіршення політичного клімату в Україні “, бо з Московії знову повіяв холодний вітер і, навіявши великих морозів, побив багато майового цвіту, багато гарних замірів...”³⁷. Автор наводить конкретні дані про розстріли, які чинили війська під проводом більшовиків серед кобзарів України. Так, навесні 1919 р. було розстріляно члена першої кобзарської капели (заснованої в 1918р. в Києві) кобзаря Андрія Слідюка, того ж року було розстріляно одного з перших кобзарів Кубані козака Свирида Сотниченка, а вся провина кобзаря Литвиненка, розстріляного чекістами в Одесі, полягала в тому, що він часто грав на українських зібраннях та по товариствах.

У заключній частині своєї праці дослідник, кобзар-виконавець Василь Ємець, прокладаючи подумки місточок у майбутнє, висловлює тверде переконання, - “Мине і ця “московська” зима і тоді український народ згадає не тільки своїх найбільших борців, але й тих малих – сліпих калік, що з кобзою в руках, а з піснею на устах щиро робили свою непомітну, але корисну роботу”³⁸.

Самостійну наукову цінність, щодо вивчення історії кобзарства в Україні становить бібліографічний посібник, як вказано “Спис важнішої літератури про кобзарські думи й кобзарів” складений Зеноном Кузелею, вміщений в книзі В.Ємця.

Упорядник наводить дані стосовно 168 видань наукової літератури про кобзарство. До покажчика також ввійшли окремі праці, які присвячено питанням історії кобзарювання на Чернігівщині. Зокрема, це праці Б.Грінченка, П.Іващенко, О.Малинки, О.Русова, П. Тиханова і ін. Не дивлячись на те, що дослідженню В.Ємця “Кобза та кобзарі” не завжди вистачає достатньої наукової аргументації, що надає їй в цілому описового характеру, все ж праця пошуковця має велику історичну цінність, доповнюючи загальну картину наукових змагань в царині кобзарського мистецтва України.

Таким чином, є підстава говорити про те, що в наведених працях Пантелеймона Куліша, Миколи Лисенка, Олександра Малинки і Василя Ємця кобзарський спадок Чернігівщини посідає важливе місце. По-друге, вчені поряд з іншими виокремлюють кобзарів Чернігівщини в самостійне явище, вбачаючи в них носіїв самобутнього народного мистецтва, що дозволяє стверджувати про вагомий вплив чернігівської кобзарської традиції на становлення музичної культури України.

Використані джерела і література

- ¹ Лисенко В.М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / Ред., передм. та примітки М. Гордійчука.– 2-е вид.– К.: Муз. Україна, 1978.– С.14.
- ² Правдюк О.А. Українська музична фольклористика.– К.: Наук. думка, 1978.– С.8.
- ³ Лавров Ф.І. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства на Україні.– К.: Мистецтво, 1980.– С.16.
- ⁴ Ефименко П. Школа для обучения певчих, назначавшихся ко двору //Киевская старина.- 1883.-Т6.-С.172.
- ⁵ Шафонський А. Черниговского наместничества топографическое описание / Изд. М. Судиенко.– К., 1851.– 697 с.
- ⁶ Записки о Южной Руси. В 2-х т./ Сост. и изд. П.Кулиш.– К.: Дніпро, 1994. – С.43
- ⁷ Там само. – С.44.
- ⁸ Там само. – С.94.
- ⁹ Там само. – С.44.
- ¹⁰ Там само. – С.44-45.
- ¹¹ Там само. – С.45.
- ¹² Там само. – С.45.
- ¹³ Там само. – С.64-65.
- ¹⁴ Там само. – С.183.
- ¹⁵ Лисенко В.М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / Ред., передм. та примітки М. Гордійчука.– 2-е вид.– К.: Муз. Україна, 1978.– С.95.
- ¹⁶ Там само.– С.13.
- ¹⁷ Там само.– С.14.
- ¹⁸ Там само.– С.14.
- ¹⁹ Там само.– С.15.
- ²⁰ Там само.– С.15.
- ²¹ Там само.– С.21.
- ²² Там само.– С.38.
- ²³ Там само.– С.36.
- ²⁴ Там само.– С.36.
- ²⁵ Малинка О.М. Кобзарі С. Власко, Д. Симоненко й лірник А. Іваницький // Первісне громадянство та його пережитки на Україні.– К.,1929.– Вип.1.
- ²⁶ Малинка А. Кобзарі и лирники: Терентий Пархоменко, Никифор Дудка, Алексей Побегайло // Зем. сб. Черн. Губ.– 1903.– № 4.– С.60-92.
- ²⁷ Грінченко Б. Думи кобзарські.– Чернігів, 1897.
- ²⁸ Емець В. Кобза та кобзарі.– Репринт. вид.– К.: Муз. культура, 1993.– 111(1) с.: іл.– Бібліогр. додат. З.Кузелі: с. 100-111.
- ²⁹ Там само.– С.15.
- ³⁰ Там само.– С.23.
- ³¹ Там само.– С.49.
- ³² Там само.– С.57.
- ³³ Там само.– С.59.
- ³⁴ Там само.– С.59.
- ³⁵ Там само.– С.60.
- ³⁶ Там само.– С.95.
- ³⁷ Там само.– С.96.
- ³⁸ Там само.– С.99.

Радимо також використати

- 1.Васюта О. Кобзарство та лірництво на Чернігівщині.–Чернігів, 2001.– 64 с.

2.Микола Федорович Сумцов (1854 – 1922): Бібліогр. покажч. / ін-т історії України НАН України; Харк. держ. наук. б-ка ім. В.Г.Короленка; Уклад. Н. І. Полянка та ін.– К.: Рідний край, 1999.– 251 с., 1 арк. портр.

3.Гнат Мартинович Хоткевич. 1877-1938: Бібліогр. покажч./ ХДНБ ім. В.Г.Короленка; Харк. спец. муз. театр. б-ка ім. К.С. Станіславського; Склад.: Г.М. Єрофєєв, Т.Б.Бахмет.– Х., 1994.– 93 с.: іл. – (Повернені імена).