

УКРАЇНСЬКА ВІЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК
У США
Музикологічна Секція

З Б І Р Н И К
на пошану
ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО
у 70-річчя з дня народження

Нью-Йорк
1980

diasporiana.org.ua

THE UKRAINIAN ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES

IN THE U.S., Inc.

Musicological Section

TRIBUTE

to

HRYHORIY KYTASTY

on his Seventieth Birthday

Compiled and Edited by

Jacob P. Hursky

New York

1980

УКРАЇНСЬКА ВІЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК

У США

Музикологічна Секція

З Б І Р Н И К

на пошану

ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО

у 70-річчя з дня народження

Упорядкування і редакція

Якова Гурського

diasporiana.org.ua

Нью-Йорк

1980

Цей збірник видано коштом Фондації ім. Івана Багряного.

This volume was published with the funds made available by the
Ivan Bahriany Foundation, Inc.

Упорядкування і загальна редакція Якова Гурського
Музична редакція Василя Витвицького

Compiled and edited by Jacob P. Hursky

Music Edited by Wasyl Wytwysky

Copyright © 1980 by the Ivan Bahriany Foundation, Inc.

Library of Congress Catalog Card Number: 80-54869

Printed in the United States of America by Mayco Graphics,
2209 Caniff Avenue, Hamtramck, Michigan 48212



Urospiri Kuni arim.

ВІД УПОРЯДНИКА

Цим Збірником ушановуємо 70-річчя з дня народження визначного бандуриста, диригента і композитора Григорія Трохимовича Китастого.

Думка відзначити ювілей Григорія Китастого окремим виданням постала у вузькому колі шанувальників його невтомної кобзарської праці в листопаді 1975 року, а її здійснення запевнила пізніше Фундація ім. Івана Багряного.

У пляні передбачалося значно більше видання, але з незалежних від упорядника причин виходить воно скорочене і дещо запізнене. Імена деяких авторів, що їх можна було б тут сподіватися, відсутні, бо автори воліли самі особисто привітати Ювілята. Інші мали попередні зобов'язання і не могли приділити досить потрібного часу й уваги. Ще інші може справедливо сподівалися, що їх запросять до участі, але так не сталося або ж їх запрошено запізно. В останніх я можу лише просити вибачення за свою провину як упорядник. Час наглив, і за поспіхом не все можна було як слід доглянути.

Збірник має дві частини. Першу частину складають автобіографія Ювілята, статті-розвідки, а потім спогади та присвяти. До другої частини увійшли вибрані твори Ювілята. Включені тут лише ті, що ще не друкувалися, з мотивів, коли хто виконуватиме їх — а головню наймолодші бандуристи, які з запалом повсюдно беруться опановувати чародійне мистецтво гри на бандурі, — усі згадуватимуть Ювілята, і це буде не тільки його особисте свято, а і свято для кобзарського мистецтва взагалі.

У Збірнику вміщено кілька світлин з архіву Ювілята, а вкінці — список його праць.

Численні друзі й колеги, колишні й теперішні учні Григорія Китастого і наша громадськість висловлюють свої якнайщиріші почуття пошани до Ювілята і бажають йому з нагоди 70-річчя ще довгих років життєрадісності та успішної праці на ниві кобзарського мистецтва.

Щира подяка всім, хто взяв участь у цьому Збірнику й допоміг його видати.

Яків Гурський



Портрет Г. Кітастого
у виконанні І. Багряного. Олівець.
Турка, 1 травня 1944 р.

Григорій КитастиЙ

АВТОБІОГРАФІЯ

Містечко Кобеляки на Полтавщині, де я народився, до революції налічувало чимало інтелігенції: учителі чоловічої та жіночої гімназій, комерційного та городського училищ, церковноприходських шкіл (містечко мало сім церков з повним причетом); священики; лікарі; службовці міської управи, пошти; купецтво та різні пани і підпанки.

Під час революції і після неї певна частина місцевої інтелігенції стала на ґрунт національного відродження, що мало свій вплив на підростаючу молодь.

Батьки мої — Трохим та Оксана Китасті — були уроджені також у Кобеляках. За соціальним станом вони належали до найбіднішої безземельної людности. Після смерти мого діда, Йосипа Китастого, їм у спадщину лишилася старенька хатка із садком, у якому росла величезна груша-дичка. Батько говорив, що тій груші було років з двісті.

Утримувати родину доводилося поденщиною: мати ходила на зарібки тут же у Кобеляках, а батько мандрував на косовицю аж «у Чорноморські краї». У Маріюполі навчився кравецтва, що і стало йому пізніше за основний фах. Це вплинуло на добробут нашої родини так, що перед революцією на нашому подвір'ї було дві корови, кінь, вівці і різна птиця.

Батьки мої були трудолюбиві, чесні, глибокорелігійні статечні люди. При виповненні урядових паперів батько завжди гордо підкреслював, що він походить із козацького стану.

Батько належав до мрійливо-ліричного типу. Був дуже лагідної вдачі. Мав теплі усміхнені голубі очі; носив вуса, які все підгладжував, щоб були подібні до «тарасових». Він був неписьменний, проте від нього я почув з усіма подробицями про Тараса Бу-

льбу. Батько був надзвичайно співучий. Любив розповідати, яких високих тенорів чув, чи добрих октавістів, а коли розповідав, як виконував бандурист пісню «Про Морозенка», одразу починав співати її.

Тато дуже любив церковний хоровий спів. Хоч сам участі в хорах не брав, по слуху завчав усі найскладніші партії з концертів Бортнянського, Веделя чи інших композиторів, вів тему від одної партії до другої, чим утворював цілість того чи іншого твору.

Мама теж була не менше здібна до пісні. Вона хоч і не вивчала «клясики» (як залюбки робив тато), зате знала безліч народніх псалмів і кантів. Мати була надзвичайно релігійною і добродійною. «Сестру Ксеню» знали у всіх околицьних монастирях і бідні, і старці, яких вона не раз годувала, і духовництво; шанували її за пильність релігійну та за її куховарські і пекарські здібності.

Мати була чорноока, мала гарні енергійні риси обличчя. У родині вона вела «першу скрипку». Вона вирішувала всі господарські справи, зводила фінансові кінці і тримала тверду руку над дітьми. Дуже не любила мати, коли хто курить або п'є, бо то все «від лукавого».

Наука найстаршого мого брата Андрія в київського іконописця та перебування другого брата, Івана, у Видубицькому монастирі напевно сталися через бажання матері виховати дітей в глибокому релігійному дусі, морально чистими. Та й моя наука обірвалася тому, що по революції було відмінено Закон Божий у школі.

Очевидно з матеріальних причин, дітей у родині Китастих обмежували до церковноприходської школи. Я був «мизинчиком», бож найменший у родині, і мене батько обіцяв дати до науки до городського училища. Та вчитися мені прийшлося багато пізніше.

У нашій родині було заведено так, що кожного дня уранці й увечорі відбувалася спільна молитва. Читали Часи, Акафисти, які супроводжували родинним хором. А в неділю і більші свята до нашої хати сходилися родичі та знайомі, читали «Життя Святих» та співали псалми. Такі сходини обов'язково кінчалися співом про смерть Т. Шевченка «Зійшов місяць». Цю пісню я увів до репертуару Капелі Бандуристів, підклавши нескладний супровід бандури.

**
*

Батьки мали чотирьох синів і дочку. Найстарший, Андрій, ще з малих літ виявив непересічні здібності до малювання. Його на чиюсь пораду відвезли до Києва в науку до майстра іконопису. Він там ріс і вчився, аж поки його покликано до військової служби.



Батьки Г. Китастого,
Трохим Йосипович і Оксана Іванівна. 1932 р.

Під час Першої світової війни його в Карпатах було забито. У родині лишилося кілька образів і малюнків, які малював Андрій під час літніх вакацій: Матір Божа, Спаситель, Св. Миколай, портрет Т. Шевченка і дуже цікавий тип чумака. Всі ікони були взяті під скло, лише чумака висів у куточку між кочергами: мати відвела йому там місце, бо не любила, що він з люлькою.

Андрій завжди «водився» з київськими студентами, привозив їх із собою на літній відпочинок. Одного разу пішов Андрій із своїми київськими приятелями змалювати корогву Кобеляцького Козацького Полку, що від часів Мазепи стояла, як пам'ятка, в Успенській Церкві. Їх арештувала поліція і батько мав багато клопоту, щоб визволити їх.

Крім малювання, Андрій цікавився музикою (залюбки грав на гітарі) та був спостережливий до людей і природи. Життя Андрія мало глибокий вплив на його молодших братів, а Київ, де він формувався як людина і мистець, став тою «новою землею», яку він відкрив для них і до якої вони прагнули в майбутньому...

Молодшого від Андрія сина Миколу батько, після закінчення церковноприходської школи, лишив коло себе як підручного в кравецтві. Це пізніше стало основною працею Миколи.

Микола мав гострий музичний слух, гарний голос (баритон) та глибоке замилювання до музики, особливо до української пісні. Грав на гітарі й мандоліні, брав участь у церковному та загальноміському хорі.

1917 р. під час брусилівського наступу його було поранено в ногу, та не зважаючи на це, 1918 р. з більшою групою товаришів Микола пішов добровільно до Армії УНР. Вернувшись, часто оповідав нам про перебіг боїв, про захист Києва та інші події, що лишило певний слід у головах його молодших братів. Повернувшись додому, 1920 р. Микола одружився і жив у Кобеляках. Під час голоду переїхав жити на Донбас.

Перебування в Армії УНР не минулося йому безкарно: 1937 р. під час «єжовщини» його було розстріляно. Лишилася дружина з трьома дітьми.

Шлях Андрія та Миколина участь у Визвольних Змаганнях і його смерть цілком оформили мій світогляд...

Брат Іван (нар. 1902 р.), як і Андрій, учився в Києві. Він мав дуже гарне сопрано і співав «ісполатчиком» у Видубицькому монастирі. Дванадцятилітнім хлопцем, почувши про смерть брата Андрія, вирішив помститися на німцях і втік на фронт. Його поліція повернула до монастиря. Але після другої втечі адміністрація монастиря просила батьків забрати Івана додому.

З 1924 р. він став готуватися на диригента церковного хору. Музичну теорію, сольфеджію, гру на скрипці та частково гармонію вивчав Іван у композитора Манця, який по скінченні Петербурзької Консерваторії повернувся в рідні місця, на Україну.

В період колективізації Іван з родиною переїздить на Донбас, до брата Миколи. Там 1935 р. по конкурсу здобуває місце співака-бандуриста в Державній Капелі Бандуристів УРСР. З того часу його життєвий шлях нерозривно пов'язаний з Капелею, аж до сьогодні.

Ще в той час, як я вчився грати на бандурі, захопилися цим і обидва мої брати, Микола та Іван. Вони придбали собі бандури, за короткий час опанували гру на бандурі і ми виступали в нашому містечку та околицях, як «Три брати Китасті-бандуристи».

Брат Іван Китастий є один із тих «стовпів», на котрих тримається Капеля, як національна мистецька одиниця. Одночасно він вже довголітній диригент катедрального хору Святопокровської Церкви в м. Детройті.

Син Івана Китастого, Петро, став дійсним членом Капелі ще буди дванадцятилітнім хлопцем і перейшов із нею всі найтяжчі етапи, включно з концентраком. Він сьогодні належить до числа справжніх майстрів гри на бандурі. Закінчивши в Америці вищу освіту, Петро Китастий працює інженером шляхів. Однак він і далі бере участь у праці Капелі та, як і батько, став одною з опор існування Капелі.

Життя нашої єдиної сестрички Парасі було коротке: вона померла сімнадцятилітньою. Парася була надзвичайно вродлива та ласкава в поводженні. Її любили не тільки в родині, а всі, хто її знав. Туга за нею лишилася назавжди в наших серцях.

**
*

Я народився 1907 р. 17-го січня.

Дитинство моє пробігало так, як і кожної дитини в тих обставинах: драв горобців попід стріхами, бив жаб понад річкою, грав у м'яча, цурки, дука. Узимку найскладнішою проблемою було: де взяти найтовщого дроту, щоб зробити ковзани.

Не обходилося й без пригод. Якось старші загірбили подвір'я і ненароком штрикнули мене граблями в око так, що закривавлений білок ока повернувся назовні, а зіниця всередину. Але все щасливо обійшлося... Ще зовсім маленьким упав я у глибоку криницю і якби на крик переляканої сестрички вчасно не прибігли з порятунком, то міг би втопнути. Одного разу притиснула мене до

хліва корова. Я лишився неушкоджений, бо міцно тримався за її довгі роги. Корова зі злости швиргнула мене через себе і я простягся десь посеред двору. На тому й скінчилося...

Ще змалку я знав, де народній будинок і де бувають вистави. З цікавості не раз намагався прошмигнути в залю. Одного разу мені пощастило і я вперше побачив «Саву Чалого». До цієї вистави я був хлопчиськом, а вийшовши з неї, став козаком.

За такі вечірні походеньки переважно був битий, але рубці скоро заживали і я знову біг туди, де хвилювало мені душу...

Коли вщухла революційна стихія, стали заїжджати до нашого міста з концертами різні мистецькі одиниці. На такі концерти чи вистави я вже не пролазив «зайцем», а купував справжній квиток. Оскільки я був домашнім «завгоспом», я знав кожну курку і її спроможності і кожне заховане яйце давало мені засоби до набуття квитка...

Час ішов; ріс і міцнів і я. Вже й голос зазвучав по-дорослому; з'явилися пригоди романтичного характеру.

Молодь, яка брала участь у хорах, чи драмгуртку, творила собою певне коло. До того товариства належав і я. Пісні Леонтовича, Кошиця, Лисенка і інші залюбки співали ми в гаях, на човнах під час прогулянок по Ворсклі і скрізь, де б ми не були. Сміх і пісня ніколи не вгавали. Там і спіткало мене те «перше», що лишило свій слід на ціле життя.

Але, не дивлячись на те, що я належав до товариства «білої кости» (як то часто його називали), мене тягло й на вулицю.

Ті пісні, що їх співали «на вулиці», «на дубках», не вивчалися з нот: кожне знало їх ще з пелюшок. Тож тільки хтось почав «Калино-малино», чи іншої, як цілий гурт уже й підхопив. Як звичайно, у кожному гурті був усім знаний заводій. Коли пісня неслася із Покрівки, то вже знали, що то співають Коти (прізвище таке), а на Юр'івці таким був Шапка.

Розряджували свою молодечу енергію ще й танцями: танцювали козачка, шумку, гопака, не бракувало нам і краков'яка та різних польок. І тут були «відомі» виконавці з необмеженою фантазією до танцювальних кроків.

Розходячись, кожен хлопець підходив до «своєї» Марусі, Парасі чи Оксани, щоб провести додому... А там, дивись, і ранішня зірка вже показалася...

**

Пізніше наше товариство почало роз'їздитися: хто до вищих навчальних закладів, а хто до театру. Наприклад, Н. Бегма почала

працювати в Харківській Музкомедії, а з часом стала примадонною. К. Греченко, закінчивши Київський Драматичний Інститут, став диригентом хору при Харківській Філярмонії. П. Колісник (бас) зробив кар'єру як співак і помер як заслужений артист УРСР. Багато з них працює науковцями та викладачами у вищих та середніх навчальних закладах.

Моя мрія була вступити до музичної школи. Але обставини були несприятливі: на батьківську допомогу не міг числити, а працювати і вчитися теж було нелегко. Та на двадцятому році мого життя мати якось зауважила, що мабуть пора мене одружити. Це надало мені рішучості і я в 1927 р. виїхав з дому до Полтави.

Мене прийняли до Полтавського Музичного Технікуму з умовою, що протягом року я складу екстерном за сім клас народної школи іспити з усіх потрібних предметів, включно з німецькою мовою.

Мене зачислили на вокально-хоровий відділ. Лекції музики не забирали в мене багато часу на підготування, бо я мав добрий музичний слух, голосові дані, а ноти, писані в різних ключах, читав з листа. Я більше наполягав на загальноосвітні предмети і з часом їх вирівняв. На той час директором Технікуму був Єрофеев. Згодом він прийняв посаду головного диригента Луганської Опери, а на його місце став Федір Миколайович Попадич, який влаштував мене при студентському гуртожитку та взагалі полегшив моє дальше перебування в Музичному Технікумі.

Засоби до існування доводилося здобувати різними способами. Мене можна було бачити на станції при вивантажуванні вугілля чи чогось іншого, і скрізь, де тільки можна було заробити карбованця. Пригодилася й моя, хоч і примітивна, гра на скрипці (навчив мене брат Іван). У Технікумі я заприятелював із скрипалем Загурським. Він часто грав по клубах до танців, а мене брав із собою як «втору».

Диригент полтавського соборного хору Д. Мілодан прийняв мене до платного хорового складу. А стати штатним співаком було нелегко: треба було знати репертуар, вільно читати ноти і бути здібним до сольо-співу.

Хор полтавського Собору славився своїм співом. Розповідають, що коли цар Микола II був присутній на Літургії з приводу свята перемоги над шведами, він запитав: «Хто піддав таку добру думку спровадити на Службу Божу придворну Капелю?»...

За давньою традицією до хору набирали лише хлопчиків. З них пізніше виростили співаки з добрими голосами, які співали в театрах та різних професійних ансамблях. Г. М. Хоткевич підібрав

свою капелю бандуристів із членів саме того хору; звідси ж виріс і І. Козловський та інші. Диригент Мілодан теж був вихованцем того хору. Він мав надзвичайної краси і сили тенор.

Та повернемося до життя студентів Музичного Технікуму. Тих випадкових заробітків на прожиття не вистачало. Основою харчування були клунки з борошном та крупами, якими мати обвішувала мене на дорогу...

До моїх галушок нераз присідав і Ф. М. Попадич. Сьогодні ніяк не можу собі уявити, як би все те було, коли б замість нього директором Музтехнікуму був хтось інший. У той час йому було вже понад сорок років. Був завжди веселий і бадьорий — енергія немов бризкала з нього. На лиці ніколи не було помітно й риси смутку. Очі постійно усміхнені. Але бачив я їх і іншими, вогкими. Це траплялося тоді, коли він сідав у клясі за фортепіано, а ми навколо, і починали співати пісні зі збірника М. Лисенка чи інші. Тоді виступали і в нас сльози на очах, але їх ніхто не соромився.

Крім обов'язку директора Музичного Технікуму і педагогічної праці, Ф. М. Попадич вів ще Полтавську Хорову Капелю та займався композиторською діяльністю. Проби Капелі відбувалися в приміщенні Музичного Технікуму і я був там постійним гостем. На третьому році мого навчання Ф. М. допускав мене до проб з Капелею і навіть до диригування в концертах...

До педагогічного складу Полтавського Музичного Технікуму належала Марія Олександрівна Денисенко, яку в Полтаві, так само як проф. О. О. Муравйову в Києві, уважали за найкращого викладача співу.

Для мене різниця між ними полягала в тому, що М. О. Денисенко знайшла в моєму голосі баритонову закраску, а О. О. Муравйова твердила, що у мене драматичний тенор. Тяжко сказати, хто з них мав рацію, бо професійним співаком взагалі я не став.

Пригадується мені, як на перших лекціях я ніяк не міг зрозуміти, як то практично можна «оперти» дихання на діяфрагмі. Тоді М. О. брала мою руку, прикладала до свого живота і виясняла: «Ось тут, тут, голубчику, знаходиться діяфрагма!». Я, червоніючи, натискав пальцями у тому місці, де вона показувала, але жадної діяфрагми не відчував.

У Полтаві я мав можливість слухати опери і ближче познайомитися з театральним мистецтвом та з працею різних хорових ансамблів. Не пропускав я нагоди бути і на концертах Полтавської Капелі Бандуристів. Цю Капелю я слухав ще в Кобеляках, але в той час вона мало чим різнилася від інших капель.

Аж після студійного періоду Капелья набула більш академіч-

ного характеру: бандуристи з являлися на сцену з пюпітрами, розкладали ноти (чого раніше не було); бандури теж тримали по-іншому: нижнє деко притискалося до грудей, струнами до публіки.

Конструкція бандур була відмінною від попередніх: змінено було розмір, кількість струн та їх послідовність (струни були розташовані в діатонічному ладі через усю бандуру, що давало можливість користатися лівою рукою у всіх регістрах бандури та вживати басовий регістр у різних технічних фігураціях).

Репертуар теж був відмінний: замість пісень куплетної форми, вони виконували речі, розроблені у широкі музичні форми («Байда» Г. Хоткевича та інш.). Всі ті зміни сталися в наслідок довгої і настирливої праці капелян під безпосереднім проводом Г. М. Хоткевича.

Після концертів Капелі у мене особливо загострювалося бажання стати кобзарем, бути разом з ними, з бандуристами. Мое бажання згодом здійснилося: кілька років пізніше я став членом Київської Капелі, а з 1935 р., після об'єднання двох найкращих Капель — Київської і Полтавської, — став членом Державної Капелі Бандуристів УРСР.

**

1930 р. мрія моїх літ стала дійсністю: після успішних іспитів мене було зачислено студентом Київського Музично-Драматичного Інституту ім. М. Лисенка, та призначено стипендію, як синові незаможника.

Моїй радості не було меж. Ходив я по Києву, не відчуваючи під собою землі. Я вже і в Св. Софії побував, і Богданові вклонився, і з високих наддніпрових круч до Видубицького монастиря спустився... Аж ось і Лавра, що в сторіччя уросла, і знані всім «печери»... А там — Св. Володимир стоїть, як символ віри...

Київ! Серце України, колыска культури і науки! Тут скидають хлопці сіряки і беруть пера й пензлі в руки...

На Хрещатику, під № 58, стояв звичайний триповерховий будинок, обкладений червоною цеглою. При вході, над дверима, висіла вивіска: «Музично-Драматичний Інститут ім. М. Лисенка». Сюди з'їздиться молодь з усіх закутків України, щоб здобути вищу музичну освіту і засвоїти фахову техніку того чи іншого виду мистецтва.

З того будинку від самого рання і до пізнього вечора несуться звукові хвилі. Звуки рояля, різних смичкових і духових інструментів та людські голоси — все змішалось до купи, і здається, що й стіни вібрують від того.

Але у деяких класах зберігається повна тиша. Там М. Б. Грінченко провадить лекцію з історії української музики. Пізніше студенти переходять до класу композитора Л. М. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського чи інших професорів. Кожен з них лишає студентам свій вплив і якусь частину своїх знань. Студенти зосереджені, уважні. Вони тоді перетворюються в якусь липку масу, до якої все береться, липне і так лишається на все даліше їх життя. Скажімо, хто слухав лекції Д. М. Ревуцького і його виконання чумацьких і народніх пісень, той ніколи його не забуде. Кобзарську думу «Невольницький плач» він виконував особливо глибоко і настільки сильно, що у студентів появлялися на очах сльози. Пізніше, як я навчився грати на бандурі, вивчив і я цю думу, і теж намагався в якійсь мірі наблизитися до виконання Д. М. Ревуцького.

Так само не можна забути відомого теоретика Г. Л. Любомирського. Він своє бездонне джерело знань не ховав, а тримав завжди відкритим, і студенти могли черпати так багато — хто скільки зміг...

Почалося навчання й для мене. Я скоро довідався, що при Інституті є бандури і що ними можна користатися. Одного дня виходив я з Інституту, несучи під пахвою бандуру. Дехто з перехожих оглядався, мовляв, бандурист пішов (а я ще й до струн не доторкався)...

На перших початках мого знайомства з «нею» зустрівся я із труднощами у поєднанні лівої руки з правою. А вже як досяг цього, почав і голос долучати. Перша пісня, над якою я став працювати, називалася «Гарно, гарно серед степу» («Дванадцять косарів» К. Богуславського), що на той час була популярна.

Техніка гри на бандурі здобувається наполегливою працею. Я вивчав корнет і скрипку, але бандурі я приділяв найбільше уваги і швидко опанував її специфіку.

З моїх класних і домашніх робіт Г. Л. Любомирський якось зауважив, що у мене є композиторський нахил, і радив звернути на те увагу. За його порадою я спочатку закінчив хормайстерський відділ, а далі перейшов на композиторський.

Моїм великим щастям було, що мене прийняли тоді хористом до Київської Опери. З одного боку така праця давала мені можливість вивчати оперовий репертуар і взагалі театральну специфіку; а з другого боку — це дало мені певну матеріальну базу для прожиття і в якійсь мірі можливість допомогти батькам, що опинилися в біді. Це були роки загального голоду на Україні.

Хормайстром Київської Опери в той час був Ф. М. Надененко.

Його ім'я, як композитора, було загально відоме на Україні. В київських музичних колах він ще був відомий і тим, що, як ніхто інший, читав з листа фортепіянові твори, хоч як складно написані.

Надененко виявився великодушною людиною і часто йшов мені назустріч, відпускаючи з хорових проб, щоб я не пропускав лекцій в Інституті.

В Інституті я був на листі як виконавча одиниця — бандурист. Мене час від часу посилали з «культбригадою» до підшефних частин, чи на «посівну».

На той час я вже познайомився з бандуристами Київської Капелі і вони при потребі запрошували мене на свої концертні виступи.

В час літньої відпустки в Кобеляках і околицях можна було чути «Трьох братів-бандуристів».

Але мій профіль професійного бандуриста остаточно оформився після закінчення Інституту. *

**
*

У кінці 1933 навчального року був випуск нашого хормайстерсько-капельмайстерського факультету при Інституті ім. М. Лисенка. У класі було 15 студентів. Більшість з них мали зацікавлення стати капельмайстром військової оркестри. Це був період, коли завжди хотілося їсти, уникнути студентських обідів, де давали гарячу юшку з зеленими помідорами, з сталою нормою двісті грамів хліба денно.

Бути в чині лейтенанта, з харчовим приділом, одягнутим — це таки була перспектива на той час.

Закінчуючи Інститут, я вже був обізнаний з неписаною книжкою про великі, апокаліптичні страждання українського народу.

Мене як бандуриста прилучали до різних «ударних бригад» і виряджали на села в найтяжчі 1932-33 роки. Уперше мені довелося виїхати в село Кабанови, Хабенського району, Київської області. Як пізніше я довідався, наша «бригада» зформована в основному з партійної організації київської цукеркової фабрики, і лише я був з Музінституту.

Сільрада була знала за наш приїзд. На двірці чекали підводи. Бригада складалася з 12 осіб. Не знати, хто тих людей підбирав, але всі вони були єврейського походження. Під'їжджаючи до сільради, я зауважив на стіні хаотично написане оголошення, в якому пові-

* «Вісті», ч. 2 (5), Твін Сіті, Міннесотта, 1963, ст. 3—9.

домлялося про загальні сільські збори. Унизу оголошення була примітка: «На зборах виступатиме бандурист із Києва».

Прийшов вечір. Настроївши бандуру, я обережно в темряві йшов на так званий концерт-збори. У сільраді я застав бригаду та декілька осіб сільського начальства. Гасова лампа присвічувала порожні кути сільради. Село немов би вимерло, на збори ніхто не йшов. За цілий вечір не чути було, щоб десь гавкнув собака, як то бувало раніше.

З того вечора вже ніхто не турбував мене як київського бандуриста, хоч вечорами я ще брав бандуру в тій дорогій мені селянській хаті, де долівка помазана глиною, вимішаною з кінським кіз'яком, де пахне васильками та овечим кожухом. Туди ніби крадькома приходили сусіди, нишком слухали бандуру і плакали як люди...

Будучи членом бригади, я мусів відповідати за посіяне зерно. Інші члени доглядали бараболі, за удоем молока та ін. Усе зерно, що видавали з колгоспної комори, мусіло на моїх очах піти в землю.

Сьогодні я дякую долі, що привела мене до людей, які не боячись висловлювали мені свої жалі, нужду і горе того 1932 р. Їм боліло, що якісь заїжджі люди розпоряджались їхнім добром і, як наймитам, розказували, що і як треба робити на їхній з діда і прадіда землі.

**

Навесні 1933 р. Музінститут був мобілізований на «прополочну» кампанію. З цього приводу були скликані загальні збори студентів, де парторг пояснив завдання і обов'язки та згадав про наслідки для тих, хто відмовився б їхати. Наслідки звучали виразно — виключення з Інституту, як «саботажників». Збірним пунктом була пристань на Дніпрі. Вже на пароплаві видали по два буханці хліба, що звався «кирпичиком». Зголоднілі студенти накинулися на той «кирпичик» і мало що лишилося їм на «завтра». Пароплав привіз нас до Ржищева, а звідтіля ще пішки йшли з 12 кілометрів. Нас було близько 200 осіб. Село, в яке ми прийшли, було безлюдне. Хати, оброслі бур'яном, стояли порожні. Нас розмістили в одній stodolі — жінки з одного боку, а чоловіки з другого. Ми мусили прополювати бур'ян, де були посіяні цукрові буряки. Хто їх там сів і коли — ми не знали. Можна було думати, що, певно, сіяла якась бригада, подібна до нашої в селі Кабанови. Знаряддя для прополювання ми не мали і доводилося полоти голими руками. За день-два наш хліб скінчився, а додаткового не підвозилося.

Нам ще варили з якихось послідів «баланду», від якої робилося м'ясно і доводило людей до блювот. Після однотижневого перебування — на роботу вже ніхто не ходив. Усі були зайняті розшуками чогось споживного. Але крім польової трави та хіба ще вишневого «клею», нічого споживного не знаходили. Всі дороги до Києва були відрізані. Для проїзду пароплавом чи залізницею потрібно було мати спеціальний дозвіл, а пішки не під силу та й небезпечно, бо людоїдство в той час було загальним явищем. В наслідок голоду і відсутності будь-яких санітарних та гігієнічних умов — почалися різні хвороби. Це прискорило наше повернення до Києва. Настала літня пора вакацій. Як і завжди, я повертався до своїх батьків — до рідного міста. Візник віз мене з двірця нужденною конячиною, на яку понокував, посмикуючи віжки. Вона мало що звертала на те увагу і байдуже біла копитами по брукованій дорозі.

Трохи горовитий полтавський степ жив своїм буйним життям. Співали жайворонки з підхмарних висот, поміж травною виднілися насторожені заячі вуха. Де-не-де стояли лани сизого жита, яке вже почало «красуватися». Повітря пахло сонцем і різними квітами, і смаком було ніби хмільне. Ще гуділи придорожні телеграфні дрти. Ще змалку любив я притуляти вухо до телеграфного стовпа і без кінця слухати ту чудодійну музику. Спостерігав ще ті місця, де я колись пас нашу однооку «мурку», і жалісно просив недокурка у проїжджих.

Коли ми переїхали «кременчуцький» міст, конячина насторожила вуха від несподіванки — її власник навертав праворуч, а незабаром і зовсім зупинив.

Я вже дома. Інститут і гамір міста вивітрилися, як чад, з голови. Ось і клямка від дверчат до подвір'я. Я ще не згубив відчуття, як треба притиснути її — не сильно, — щоб відразу відкрилися.

Я ще й порога не переступив до хати, як старенька, вистраждана мати упала мені на груди. Її тіло здригалося від плачу, і я відчув, як материнські теплі сльози, промочивши літній одяг, приторкалися до мого тіла. На ній не було видно голодової пухлятини. Лише висохла до краю, а на руках ще дужче повипиналися покручені жили. Батько стояв поруч і чекав, щоб і собі пригорнути сина. Сиве волосся звисало. Він стояв звисивши руки, ніби вони не були його, а кимось підмінені. На світлоголубі очі напливала сірвата каламуть, від чого він часто кліпав повіками.

Так кліпаючи, він стояв і старанно шукав якогось слова. І, зрешті, вирвалося крізь сльози те перше слово:

— Сину, хліба! Чи привіз ти хліба?!

Я взяв його за руки, пригорнув, а вони були тяжкі й гнучкі. З-під холош босі ноги виглядали, як дві великі черепахи.

— Так, тату! Привіз хліба, цукру і навіть оселедці маю.

Кажеш, привіз? — ще недовіжливо перепитав.

Аби скоріше заспокоїти, я взяв більшу валізу, повалив її на підлогу, натиснув коліном, як різник свиню, і став підважувати за щіпку. Батько й мати стояли біля мене і, здавалося, нічого більше не бачили, крім защіпки, що так цупко трималася замка.

І, нарешті, дзенькнуло. Валіза розкрилася на дві половини, де лежало вісім штук «комерційного» хліба. Батько став навколішки й почав його обнюхувати. Коли переконався, що то справжній хліб, перехристився, поцілував і до мами сказав:

— Дивись, Оксано! Це ж правдивий хліб, і пахне, як хліб! — і через усміхнені очі покотилися рясні сльози.

Мати, як і завжди — була стримана й побожно шептала молитву. Потім повернулася до образів і поклала широкий хрест на груди.

— Ну, тату, поки мама щось приготує, то я підстрижу тебе, бо вже он як заріс, що тяжко відшукати твої «Тарасові» вуса.

— То, кажеш, підстрижеш? Ну, добре. Ходімо надвір.

Я питаю:

— Як же воно, тату, сталося, що ви лишилися без харчів? Я ж був певний, що ви маєте достатньо картоплі, буряків та іншої городини, що ми закопали в хліві минулої осені.

— Якби ж то, сину, не забрали у нас, то ми б не голодували й не пухли. А то ось бачиш, що робиться? — і він притиснув пальцем руку.

Вже десь по Великодні відкопали ямку й почали потроху споживати. Аж одного дня заходять на подвір'я осіб із п'ять і почали нишпорити по всіх кутках... — цілком так, як під час революції. Самі почали вибирати з ями картоплю і все, що там було. На горіщі ми тримали вісім качанів кукурудзи на насіння — і ти повіриш, всю забрали. На печі тримали торбинку проса, фунтів з десяти — і те взяли. Хотіли про це тобі написати, та роздумали, щоб не турбувати тебе.

— Даремно, треба було дати мені знати.

А батько продовжував:

— Як же я їх просив, кажу, змилюйтесь, люди добрі! Ми ж старі й бідні люди. Лишіть же нам хоч трошки на прожиття!

Кажу, Іване! Хай ті люди дальші для нас, а ти ж сусід і знаєш, що ми старечим горбом це придбали на власному городі. Та якже ж так, забирати в людей останнє? Це ж, кажу, беззаконіє! А він мені:

— Ех, дядю Трохиме, що ж я зроблю? Таке тепер врем'я настало. Ось прийшло з центру розпорядження, щоб брали, і ми те робимо: бож самі знаєте, так приказано. І не думайте, що це тільки у вас беремо, ми у всіх забираємо, як закон гласить... з центру! Люди гинуть і немає рятунку...

— То, виходить, що забирали свої люди?

— Та ото ж кажу, був Довгань, ти його знаєш, та ще трое з нашого міста. Лише один, якийсь заїжджий, що був у них головним.

— Тож, під мітлу очистили...

Коли закінчив стригти, батько спостережливо навкруги оглянувся та й каже: «Я маю тобі щось показати...» І він, не соромлячись мене, спустив штани.

— Дивись, це я, мабуть, щось підняв тяжке. Спочатку воно було невелике, а потім щодалі збільшувалось. А тепер бачиш, яке стало!

Від усього пережитого, що застало мене дома, цей синьобурий пузир докраю вивів мене з духової рівноваги.

Я говорив потішаючі слова батькові, а сам відчував, що то ніби не в нього сталася пропуклина, а в мене...

Ми зайшли до хати. На столі стояв самовар, який сам собі мугикав якусь мелодію з минулого. Батько тремтячою рукою брав хліб і, боячись, щоб не згубилась йому крихітка, ніс до рота. Розмочений солодким чаєм хліб приємно торкався стінок його вголодного шлунка. Він на очах повертався до життя і росла надія на його одужання. Мати ввесь час дякувала Богові за мій приїзд і цей день дорівнювала не до звичайного свята, а до найбільшого, до Великоднього, коли й мертві встають із пробу.

Хоч і перетривав батько голод, та в наступні роки лишився хоровитим. Він помер у 1938 р. на сімдесятому році життя від недуги серця. Мати ще шість років прожила самотньо і 1944 р. теж померла. На похороні батька був присутній лише середущий син Іван. Старший син, Микола, був арештований і не знати, чи взагалі ще жив тоді. Мені дирекція Капелі відмовила на виїзд. Підставою до того служив урядовий указ, що не вільно відпускати двох осіб з одної установи в одній справі.

Я вище подав загальні умовини життя тих років, коли формувався мій світогляд, коли набуті фахові знання я мусів застосувати до практики, стати віч-на-віч з життям, з людьми, з реальною дійсністю.

Як я вже згадував, по скінченні Інституту я міг би одягти військову уніформу і служити капельмайстром при війську, як зро-

били це мої товариші з Інституту. Але тоді я мав неухильне бажання поглибити свої музичні знання, закінчити ще композиторський факультет. Дирекція Інституту сприяла мені, і я став знову студентом.

1934 р. ще продовжувалися нестача харчів та загальний терор. Цього 1934 року в Ленінграді було забито члена ЦК партії С. Кірова, а на Україні відбувалися масові арешти і смертна розправа за вбивство Кірова. Загальне напруження в народі доходило своєї межі. Завжди хотілося кудись зникнути, утекти від дійсності.

У цей період Київська Капеля Бандуристів плянувала концертну подорож по Північному Кавказі. Я дістав запрошення прилучитися до них, і я дав свою згоду. Та перша подорож стала вирішальною. Всі дальші роки мого життя і праці я пов'язав з Капелею Бандуристів.

Деякі спогади про Капелю Бандуристів

Як відомо, у Радянському Союзі політбюро і ЦК партії приділяли мистецтву багато уваги. Були такі періоди, коли мистецтво, як політичний засіб, висувалося на перший план. Тоді ЦК партії зосереджувало всі свої сили на ньому: видавали спеціальні постанови, висловлювали свої критичні зауваги, з відповідальних посад усували призначених людей і замінювали їх іншими, а то й карали смертю або вивозили на Сибір. Мистецтво вважалося насамперед як засіб пропаганди назовні та звеличування комуністичної партії і її дії перед своїм народом.

У зв'язку з цим 17 січня 1936 р. була ухвалена спеціальна постанова ЦВК та РНК СРСР про організацію всесоюзного комітету у справах мистецтв при РНК СРСР, а також про організацію подібних комітетів по всіх республіках. У своєму розпорядженні комітет мав усі види мистецтва. Внутрішня система такого комітету нічим не відрізнялась від інших міністерств. Комітет складався з окремих самостійних відділів, як: театральний, музичний, етнографічний, пропагандивний, відділ кадрів, плянувальний, фінансовий і т. п. Голови окремих відділів творили собою міністерство з відповідальним головою на чолі, який в свою чергу підлягав РНК УРСР та загальному комітетові СРСР. До вищезгаданої постанови законодавчою інституцією, що керувала освітою і мистецтвом, було НКО.

Десь на початку 1935 р. на посаду заступника наркома освіти України було призначено Андрія Хвилю, а головою НКО в той час був В. Затонський.

Після пережитих трагічних років від 1928 по 1934, які позначилися своїми подіями, як: насильне вивезення середнього й заможного селянства до Сибіру й Азії, арешти, заслання й розстріли у зв'язку з процесом так званого СВУ, загальна колективізація, штучно організований голод та тотальне нищення творчої інтелігенції — здавалося, що 1935-36 роки принесли певне відпруження. Пухлі від голоду люди віджилилися. По крамницях було достатньо хліба та інших споживчих товарів. Здавалося, що після надмірного й непосильного труду всі люди пристали на відпочинок, включно з урядом і робітниками НКВД. Тоді й Сталін кинув до народу гасло: «Жити стало ліпше, товариші, жити стало веселіше».

На Україні цей період позначився тим, що А. Хвиля почав акцію грамзапису з участю всіх кращих мистецьких одиниць, як: хору «Думка», Капелі Бандуристів, Жінхорансу, симфонічної оркестри Київської Опери та видатних солістів України. Тому що на Україні не було студії для грамзапису, ані фабрики для виробу платівок, то всю оперативну працю провадила московська студія в Києві. Такий запис на Україні відбувся вперше. Активна участь А. Хвилі була помітна скрізь. Він визначав учасників запису, переслуховував та затверджував ті чи інші твори і навіть подбав, щоб запросити з Московського Великого Театру відомого українського співака Семена Івановича Козловського. З його праці було видно, що він був добрим організатором і реагував на все скоро і гостро. А. Хвиля є автором багатьох брошур і статей на різні теми. Крім того, він володів непідробним гумором і вродженою життєрадісністю, чим, безумовно, робив гарне враження на людей, що з ним стикались, і викликав до себе певну симпатію. Свою політичну кар'єру він почав як партійний публіцист. Пізніше вже бачимо його на посаді завісвітпропу ЦК КП(б)У. Треба знати, що в системі партійного керівництва саме відділ пропаганди і агітації був найбільше вивершеним пунктом, звідкіля випускалися смертельні стріли. Коли випущені стріли попадали в ту чи іншу особу, то їх наслідки завжди були трагічні. А взагалі А. Хвилю відносять до кар'єристів сталінського типу, руками яких Москва користувалася у знищенні української духової еліти, а пізніше нищила і їх самих. Так сталося незабаром і з Хвилею. Його замордували в підвалах НКВД, як націоналіста, хоч він ним і не був.

У березні 1935 р. Київська і Полтавська Капелі Бандуристів були викликані до НКО, де врочисто прочитано постанову уряду УРСР про об'єднання їх в одну Державну Капелю Бандуристів. Це сталося з ініціативи А. Хвилі. Там же, у присутності урядових

осіб, було підстроєно бандури в загальний тон і вперше спільно всі проспівали «Думи мої, думи мої...»

Бандуристи були одушевлені, шукали поміж собою побратимства, в'язали спільну долю на майбутнє. Як технічно, так і вокально обидві капелі, від чудових високих тенорів до глибоких контрабасів, були підібрані добре. Там же призначили диригентом Миколу Миколовича Михайлова, диригента Київської Капелі. Заступником затверджено диригента Полтавської Капелі Данила Федоровича Піку.

М. Михайлів народився у м. Маріюполі. Його мати була грекня, а батько росіянин. Музичну освіту здобув в Інституті ім. М. Лисенка в Києві на вокальному факультеті. Українське оточення і щире відчуття до музики зблизили його з народньою піснею, з бандурою. Коли він очолив Капелю, то навіть капеляни не могли відчувати, що він не був типовим українцем. І там же до Капелі було призначено директора з партійним квитком, з орденом «Червоного прапора», Захарія Аврамовича Аронського. Чому це так сталося, чий це вибір був, капелянам не було відомо. Лише загально відомо, що директором тої чи іншої установи призначався хтось з квитком члена партії. Він не мусів знати специфіку виробництва чи якоїсь установи, а тим більше мати театральну-музикальну знаннє. Один час у Капелі директором був П. Малемоненко, висуванець полтавської шкіряної фабрики.

Коли вперше з'явився Аронський до Капелі, він себе відреконував як учасник по боротьбі з «басмачеством», себто, брав участь у придушенні повстання в Середній Азії 1925 р. За це був нагороджений орденом. Він був щуплий і малий на зріст. Переважно влітку і взимку ходив у чоботях, старанно пригнаних шевцем до ноги, від чого його ноги робилися ще тоншими. Штани носив «галіфе» і захисного кольору сорочку, а взимку — довге шкіряне пальто брунатного кольору. Коли відбувалися капелянські збори, він гістичним голосом викрикував окремі фрази, сказані Сталіном чи іншими популярними членами політбюро, і енергійно вимахував у повітрі кулаками до уявних ворогів. У хвилини нервового стану білки його очей наливалися кров'ю, чорні зрачки розширилися, і він, роблячи павзу, свердлов ними кобзарську братію.

У періоді від 1935 р. по 1941 Капеля пережила п'ятьох директорів: З. Аронський, С. Берман, М. Петлюк, П. Малемоненко, О. Каширін. Три з п'ятьох названих осіб були євреї і два — українці. І тяжко виділити з них кращого, людянішого. Всі вони були однотипні, бездушні виконавці існуючої державної системи. Та, мабуть, про З. Аронського залишилося найбільше спогадів серед

капелян. У цій, ззовні маленькій на зріст, особі була сконцентрована вся суть радянської влади. Він дозволяв собі будь-коли заходити на приватне помешкання членів Капелі, приглядався хто що має в помешканні, хто і які читає книжки, чи тримаються в кімнатах ікони і т. п. Всяка помічена річ заносилась ним до «лічного дела». За час його праці в Капелі найбільше було арештів серед бандуристів.

Між іншим, комічно він завжди виглядав під час святкових парадів. Капеляни — хлопці, як дуби — у широких шароварах ішли по дванадцять у ряду київським Хрещатиком і поперед них — Аронський самотньо вимахував коротенькими ногами.

Капеля Бандуристів у Москві у березні 1936 р.*

Повідомлення про виїзд до Москви та можливу зустріч із Сталіном було для Капелі Бандуристів великою несподіванкою. Пам'ятаю, як Аронський (директор Капелі) прийшов до нас у залю проб, як обличчя його сяло від радості, як він викрикував слова подяки Сталінові за ту велику честь, яку він виявив до зовсім «маленьких» і «незнаних» українських артистів. Тут же Аронський закликав нас до пильності, щоб у час зустрічі з Сталіном не сталося чогось... скажім, терористичного нападу чи чогось подібного...

Усе це капеляни слухали і, звичайно, оплескували, а особливо у тих місцях, де називалось ім'я Сталіна, а як же інакше?

З того часу Капеля розпочала опрацьовувати відповідний матеріал, укладений у репертуарному відділі комітету. Тим часом НКВД, у свою чергу, «опрацьовувало» персональні справи тих людей, які працювали в системі «надбудови соціалістичного будівництва». І не тільки їхні, а й найближчих родичів; бож могло так бути, що родич котрогось з бандуристів, скажімо, батько чи дід, у минулому мав пару волів чи коней чи якесь інше темне соціальне «п'ятно». Бодай хоч маленьке... О, НКВД все добачить, усе знайде.

Незабаром прийшов і день нашого від'їзду. На київському дворці вже стояли два потяги спеціального призначення: Київ — Москва. Вони були обвішані гаслами й портретами Сталіна та інших вождів. На дворці була помітна метушня. Залізничники прикручували гайки і перевіряли гальма, щоб часом не сталося ворожого «саботажу»; репортери на ходу ловили незвичайні моменти. Артисти і проводжаючі сліdkували за великим годинником, що висів

* Ця частина спогадів про Капелю Бандуристів у Москві та бенкет у Кремлі була надрукована в «Нових Днях», V, 48, Торонто, січень 1954, ст. 23-24.

на двірцевому будинку, і схвильовано чекали, коли стрілка дійде призначеної межі. Аж ось почувся перший, за ним другий і третій дзвінки, просюрчав сюрчок і «надбудова» рушила...

На ранок прибули до Москви. У той же день була призначена загальна проба у Великому Театрі.

Ще в Києві режисери й диригенти, обдумуючи плян спільного виступу, прийшли до висновку, що великим ефектом буде, коли всі співаки, співаючи пісню про Сталіна, будуть тримати в руках квіти, а в фіналі підкинуть їх угору. Для цієї мети було замовлено більше 300 букетів штучних квітів, які везлись до Москви, як і всякий інший реквізит.

На пробі в Москві було присутнє і НКВД. Під час проби вони знайшли певну небезпеку в охороні Сталіна, бож, за їхньою логікою, разом з квітами хтось міг би й бомбу підкинути. Квіти, на вибір яких затрачено чимало грошей, а до того ще й перевіз їх, були відкинуті. Режисерам після цього було якось ніяково, що не врахували такої «дрібнички».

Концерт відбувся 21 березня 1936 року у Великому Театрі. До театру можна було дістатись тільки за спеціальними перепустками. За кулісами можна було бачити безліч енкаведистів в уніформах і в цивільному. На кожних дверях, у коридорах — їх було повно. Рух артистів був обмежений, вони лише знали, як їм вийти на сцену і як вернутись до своїх кімнат.

Зрештою, піднялась завіса. Всі учасники звернули свій зір у бік урядової льожі, яка була з правого боку сцени. Всім хотілося побачити свого «мудрого батька», але в передніх рядах льожі розмістились різні маршали, а Сталін мав би бути десь у куточку. Отже, цього вечора зустріч з Сталіном мала більш символічний характер. Усі знали, що він є в театрі і саме в урядовій льожі, але ніхто його не бачив. Оскільки вже було відомо, що має відбутись бенкет у Кремлі, то й сподівались, що за ліпших обставин буде більше можливості приглянутись зблизька до нього. Бажання бачити Сталіна набрало чисто принципового характеру: мовляв, як же так? Бути в Римі і не бачити папи римського?..

Бенкет у Кремлі

День зустрічі з урядом у Кремлі було призначено на 22 березня, о 6-й годині вечора. Директор Капелі Аронський за декілька годин перед відходом скликав бандуристів і ще раз нагадав про «клясову чуйність до ворогів», поклав і кругову відповідальність на всіх капелян, на випадок якогось ворожого акту. Далі він почав

урочисто роздавати персональні перепустки до Кремля й окремі картки на право участі в бенкеті. На картці було зазначено прізвище, ряд столу і число крісла. Щойно тут НКВД проявило свою «пильність» — двох членів Капелі не було допущено до Кремля. Двох найліпших басів було вирвано в останню хвилину з ансамблю. Це були — Е. Базилевський і М. Яровий. Причини до їх затримання не було подано. Ми до Аронського: «Товаришу директоре, зрозумійте, втрачається ансамбль, втрачається рівновага голосових партій! Це ж з мистецького боку...» Тут Аронський перериває і підвищеним тоном говорить: «Це все ніщо супроти того, що могло б статись при зустрічі з Сталіном. Вам зрозуміло? Все!»

Далі він почав персональну перевірку. Кожен мусів вивертати кишені, роззуватись, скидати футляр з бандури, щоб при собі крім носової хустинки нічого не лишилось. Папір і олівець вважалось також за небезпечну «зброю». Після докладного обшуку Аронський вишикував Капелю в похідну колону по два чоловіки, і в такому порядку з бандурами в руках ми пішли до Кремля.

Нам не один раз доводилось бути в Москві, і не один раз ми оглядали Кремль, але лише ззовні. Тепер ми вперше приступили до «райських дверей» Кремля, які ведуть у серце страховища. Оскільки варта була приготована до нашого приходу, то вистачало їм тільки переглянути перепустки і двері відчинились. З тієї хвилини зовнішній світ лишився за мурами, а ми опинились у царстві таємниць. Це ж із цього маленького пункту простягаються невидимі руки до самих селянських хат, забираючи в них усе добро, відбираючи батьків від дітей і переносячи їх невидимо до тюрем. А пізніше кому як пощастить — кому ребра поламають, кому пустануть кулю в потилицю, а кого запроторять за ніщо геть-геть якнайдалі з кайданами на руках. Ці невидимі руки так само сягають у Париж, у Лондон, у Нью-Йорк та інші світові пункти, і сіють там комуністичну пропаганду, викривають державні таємниці, організовують п'яті колони і полоняють серця своєю «мудрістю»...

Всередині Кремль (бастіон) нічим не відрізняється від інших фортець, хіба лише тим, що далі вглиб тут видно «Цар-колокол» і поруч «Цар-пушку», які стоять як символ «Великої Русі».

Місцем бенкету і концерту було призначено Георгієвську залю. При вході в будинок призначені люди ввічливо допомагали скинути верхній одяг і вказували вхід до залі. Підіймаємось по широких мармурових сходах і погляд зупиняється на величезного розміру картині, яка висить над широкими дверима. На картині — Микола II на засіданні генерального штабу. Ця картина так майстерно зроблена, що всі намальовані генерали і сам Микола II ви-

глядають, як живі. Гості затримуються на певний час коло неї, доки їхні очі не вберуть кольориту фарб, у яких відбита довголітня історія Росії.

Сама заля з архітектурного боку виглядає просто і мистецьки мало оздоблена. Форма залі продовгувата, на передньому пляні зроблено підвищення для артистичних виступів і там же стоять два роялі. Протилежна частина поєднана з танцювальною залею, а далі з відпочинковою.

Ці всі залі можна було розглянути лише тоді, коли почалися загальні танці, тобто, коли рух гостей став до певної міри необмежений.

Внутрішня кремлівська обслуга розсаджувала гостей згідно з призначеними місцями. Впродовж залі у п'ять рядів стояли столи, які були заставлені «щедрою рукою» такими стравами, як ковбаса, шинка, шпроти, ікра кетова, ікра паюсна, вишукані салати, свіжі огірки й помідори (так, у березні свіжі огірки й помідори в СРСР диво велике!), масло, різного гатунку сир. Крім усього, на столах лежало сало... Так, звичайне сало! Москва врахувала навіть те, що українці люблять сало! Цілими шеренгами були розставлені пляшки кращих і найдорожчих вин, горілок різних гатунків, коньяк і навіть «Советское шампанское».

Усе, що око могло вловити, говорило за те, що бенкет «закрився на всю губу».

Місця для Капелі та інших ансамблів припали на кінцях столів, себто, дальше від урядового столу. Поміж ними були посаджені якісь незнайомі люди. За спиною кожних двох гостей стояв один кельнер, що пильно стежив за рухами гостей і їх розмовами.

Рівно о шостій годині духова оркестра, яка була розміщена на спеціальних хорах, розпочала вечір. На велике здивування вона грала тільки українські мелодії, які були майстерно гармонізовані і розложені для оркестри. Дивно було слухати рідні мелодії у виконанні московської оркестри, які так чарівно у неї звучали. Чому ж не можна їх почути в репертуарі оркестр в Україні? Тут пригадалось одне місце з статті Г. Хоткевича, в якій він оповідає, як йому відповів губернатор м. Харкова — Острогін, коли Хоткевич просив дозволу на виступ кобзарів у 1902 році в інших більших містах України. «Не могу, пойміте — не могу. Вот если бы это было в Тамбовской губернии — о, там бы я разрешил с наслаждением... А здесь — не могу».

Так кожен сидів і передумував своє, чекаючи на початок бенкету. Аж раптом у залі зчинився гамір. Всі зрозуміли, що з'явився уряд, з'явився Сталін. Увійшли вони в залю з бічних дверей, що

були близько естради. Гості задніх рядів дерли свої голови як могли, намагаючись щось побачити. Та даремні були їх зусилля. А заля як не трісне: Ур-р-а-а-а! Ур-р-а-а-а! Оскільки задню частину столів заповняли співаки і співачки, то кожен співак те «ура» ставив у найвигіднішу для себе вокальну позицію, де певна нота звучить якнайсильніше. Сталін, напевно, ще ніколи не чув такого голосного «ура», як на тому бенкеті. Згодом гості почали стихати.

Усі сподівались, що Сталін буде говорити про українських мистців, але помилились. Від уряду говорив Молотов. Його промова була коротка й малозначна. Укінці він запропонував гостям підняти бокали й випити за Сталіна. Тут ще раз прогрімало «ура», і гості взялися за їжу й питво. Пляшки одна за одною порожніли, а столи з кожною хвилиною звільнялись від наставленої страви, все зникало з неймовірною швидкістю.

Незадовго розпочався концерт. Першими виступали московські артисти — і Червоноармійський Ансамбль Пісні і Танку. Після них розпочали українську програму солісти, потім співав хор «Думка», Жінхоранс, а на закінчення концерту — Капеля Бандуристів.

Поки йшов концерт, бандуристи мали більше можливості випити й закусити, але в міру — лишаючи на потім...

Капелю повели бічними коридорами і вивели в ті двері, звідкіля виходив уряд. Ось за два кроки від нас і уряд СРСР! У центрі сидить Сталін, а поруч нього Ворошилов. Навколо них можна було бачити: Молотова, Мікояна, Ягоду, Жданова, Куйбишева, Будьонного, Кагановича та інших. Вигляд Сталіна викликає зразу повну антипатію. Його уніформа — як чоботи, френчоподібна гімнастюрка з закритим стоячим ковніром — стверджує, що ця людина далека від культури, а мишачі очі й низький лоб довершують загальний його вигляд. Приглядаючись до обличчя уряду, можна відразу ствердити, що Куйбишев з-поміж усіх є найбільш приваблива особа. Його подовгувате обличчя, велике оголене чоло і спокійний вигляд очей викликали певну симпатію до нього.

На наш виступ члени уряду реагували кожен по-своєму: хто усмішкою, хто обережними оплесками, а Сталін не реагував ніяк. Він виповняв час поміж піснями розмовою з Ворошиловим. Нормально артисти обурюються і їм неприємно, коли хтось у залі не реагує на їх виступ. Але тут — це Сталін! О, до нього злоби за це не можна мати, бож він є «мудрий батько»...

По виступі бандуристів концерт скінчився. Баль продовжувався далі. Кельнери розносили гостям куропатки, каву та інші ласощі. Оркестра грала музику до танців. Гості поступово переходили в залю танців і залю відпочинку. Так продовжувався бенкет до півночі. Повертались з Кремля вже не колонами, а хто як міг.

Подорож Капелі по Середній Азії

Року 1936 Капеля Бандуристів вибиралася на двомісячну концертну подорож до середньоазійських республік. Концертна умова підписана була Середньоазійським військовим округом. Початок концертів було визначено на червень і липень по більших містах Середньої Азії, як: Ташкеит, Ашхабад, Самарканд, Сталінабад та інші. Організація концертів провадилась не тільки для військових частин, а й для цивільного населення.

З наближенням моменту виїзду Капелі почалася родинна метушня: одні одних перепитували, збирали відомості про клімат і загальні умови тих країн, куди мала виїхати Капеля. Надходили тривожні чутки, що там стоїть нестерпна спека, якої людина не може витримати, неминуха хвороба малярії, ще якась малознама, але поширена хвороба шкіри — пендинка, яка передається через укуси москітів. Страхітливі оповідання додавались ще про напад скорпіонів та й про тубільне населення говорилося, ніби воно вороже наставлене до всіх заїжджих, і поодинокі небезпечно ходити по місту, а особливо вночі.

Жінки бандуристів брали активну участь у вирядженні своїх чоловіків у таку небезпечну подорож. Проти малярії були припасовані літрові пляшки з горілкою, настояною на хиніні, соняшниковому цвіту, на часникові, з певними вказівками, коли і скільки треба вживати в тому чи іншому випадку.

У день виїзду Капелі на київській залізничній станції було надмірно гамірно. Ішли хвилини прощання з ріднею з найкращими побажаннями та поцілунками.

Дорога до Ташкенту (столиця Узбекистану) лежала через Москву, Оренбург, Аральськ (місто над Аральським морем). Три і пів доби розважали себе подорожні під веселий ритм коліс. Після Оренбургу дерева, переважно ялина, ставали все меншими і меншими на зріст, а далі, у Кара-кумських пісках, зовсім зникли. Настало голе, як море хвилясте, безкрає піщане поле. Потяг де-не-де зупинявся, щоб набрати води з придорожніх резервуарів. Через піскові завії вікна в потязі були щільно зачинені. У вагонах було душно і бракувало повітря. Малі діти постійно ниділи. Дорослі подорожні, переважно військові, та і бандуристи, боячись захворіти малярією, помаленьку кінчали свої лікувальні настойки.

Одного дня, в передобідню пору, потяг наближався до Ташкенту. На околиці міста виднілися рижові плянтації, покриті водою, а саме місто десь далі тонуло у верхів'ях зелених дерев. На станції численна делегація мистців Ташкенту, а також військоve представ-

ництво вітали Капелю запашними квітами. Григорій Манжара, заступник голови Узбекиської Республіки, вітав Капелю українською мовою. На його вишиту сорочку звисали довгі, вже сиві, козацькі вуса. Промова його, як на той час, була сміливою, патріотичною. У словах бриніла гаряча любов до українського народу. Здавалося, що ця дія відбувається десь далеко, де немає радянської влади. Під час ежовщини Манжару, разом з іншими високими урядовцями Узбекистану, було розстріляно як ворога народу.

Капеля почала свою працю з Узбекистану. На місто Ташкент припадало 15 концертів, що здавалося занадто перебільшено. Та пізніше виявилось, що концертна адміністрація добре знала місцеві обставини і відповідно до того планувала концертну працю Капелі. Заля літнього театру, яка вміщала більше двох тисяч людей, щовечора була переповнена. Програма Капелі на той час була типовою: починали концерт піснею про Сталіна та інших його соратників, хоч у програмі були й українські народні пісні. Загально відомо, що з 1929 р. постійно відбувалося переселення з України до Середньої Азії так званих куркулів та підкуркульників. Тож ніскільки не дивно, що постійними відвідувачами концертів Капелі були переселенці з України й Кубані. Так було в Ташкенті та по інших містах їхнього заслання. Капелянам було суворо заборонено мати будь-які контакти з «ворогами народу», як називав їх директор Капелі З. Аронський. Їхній плач і глибокий стогін змішувалися з піснями і звуками бандури і відтворювали сумну картину з минулого, коли невольники гіркими сльозами обливались у татаро-турецькій каторзі.

Директор Аронський, чуючи те, нервувався, боявся, що можуть йому пришити «дело» за створену ситуацію. Та згодом усі звикли до того, Капеля співала, а люди плакали. Узбекиський народ особливо його інтелігенція розуміли трагедію України і скрізь виявляли своє зрозуміння у витвореній ситуації. Під кінець ташкентських концертів диригент Капелі М. Михайлів захворів на злоякісну ангіну. Капеля лишила його в лікарні й виїхала до м. Ашхабаду (головне місто Туркменістану).

В Ашхабаді Капелю застала сумна вістка про смерть М. Михайлова. Через далеку віддасть (2000 км) Капеля не могла взяти участі в похороні свого диригента і доброго товариша. Лише Й. Панащенко та Г. Квастий були звільнені від концертів для участі в похороні. Мешканці Ташкенту говорили, що такого багатолюдного похорону ще не бачили. Тисячі народу йшли за домовиною з квітами, щоб покласти їх на могилі. А Капеля неслася далі орлиним летом з міста до міста, гнали пилюгою грузові військові авта

понад іранським кордоном, від одної військової частини до другої. До сліз зворушливо було чути, як вояки вітали Капелю українською мовою в таких віддалених закутках від рідної землі.

Уже на зворотному шляху в Ташкенті відбувся гучний бенкет у літньому парку. Від Середньоазійського військового округу одержали бандуристи персональні подарунки. Це був підсумок запланованої праці на «верхах», яку Капеля успішно виконала. За довгими столами із смачнини ташкентськими стравами (кухня яких віддавна славилась) містилися високі партійно-державні урядовці Узбекистану, військові старшини, видатні мистці, кореспонденти і, мабуть, не бракувало там і наглядачів із «центру»... Пили найкращі, вистояні виноградні вина. Виголошувались крилаті тости за міцну дружбу українського й узбецького народів. У нічній прохолоді під звуки військової оркестри кружляли в танку підхмелені пари. Та світанок урвав бенкет. Замовкла оркестра. Люди поспішно в гуморі лишали парк.

Поверталася Капеля до Києва з повним творчим і моральним успіхом. Ще довго не сходили з пам'яті азійські простори, снігові гори, річки з холодною й прозорою водою, як Сир-Дар'я, Аму-Дар'я, які дають життєдайну силу народам тих просторів. Східня традиційна гостинність, урядові гучні бенкети, зустрічі з визначними мистцями й ансамблями, голосні національно-патріотичні промови лишили незабутні сліди. Везли капеляни багато подарунків із різних міст концертної подорожі. А в м. Самарканді урядова делегація одягла бандуристів під час концерту, під гучні оплески присутніх слухачів, у національні полосаті халати і наклала тюрбейки на голови.

На знак великої дружби українського й середньоазійських народів ще було передано повне національне вбрання для тогочасного українського уряду — П. Любченкові, Г. Петровському, А. Хвилі та ін. Для вручення привезених дарунків були вибрані три особи від Капелі і директор Аронський. Та їх не було вручено, хтось не дозволив того робити.

Після смерті М. Михайлова обов'язки диригента виконував Д. Піка, як заступник. Та з поверненням Капелі до Києва Управління в справах мистецтв призначає головним диригентом Капелі Д. Балацького. Відбувся черговий добір співаків і бандуристів до Капелі. Капеля зростає до 38 осіб і змінює офіційну свою назву на «Зразкова Капеля Бандуристів». Капеля з Д. Балацьким концертує з великим успіхом у Грузії, Вірменії, на Кубані, на Північному Кавказі, у Молдавії. Саме у м. Тирасполі застала вістка про самогубство П. Любченка, як голови РНК. Незабаром закінчилось концер-

тове турне. У Києві вже не було в Управлінні в справах мистецтв А. Хвилі, ні його заступника Альтшулера. Одного дня на пробу Капелі не прийшов Д. Балацький. Не стало в Капелі бандуристів О. Дзюбенка, І. Цибулева, А. Федька. Звільнили з праці в Капелі і директора З. Аронського. Настав період ежовщини. До Капелі призначають диригента і бандуриста М. Опришка, та після кількох проб його теж арештовують.

Капеля під патронатом Т. Шевченка

Друга світова війна, що раптово вибухла 21 червня 1941 року, застала Капелю в концертній подорожі у Кривому Розі. Дирекція Капелі, після довгих зусиль, дочекалась на телефонічну розмову з Управлінням у справах мистецтв, щоб дістати вказівки, що має робити Капеля в цій непередбаченій ситуації. У слухавці звучав наказ коротко, по-військовому: негайно повертатися до Києва! Кривий Ріг, з його копальнями залізної руди, розташований на правобережжі Дніпра на віддалі чотирьох сот кілометрів від столиці на південь. За нормальних обставин потяг покривав віддаль поміж Кривим Рогом і Києвом прямим шляхом через Знам'янку, Корсунь, Білу Церкву за вісім-дев'ять годин. Але на другий день війни головні лінії, що вели на захід, були забиті військовим транспортом, а потяги пасажирські мусіли петляти глухими до-вколишніми треками лівобережжя.

Капеля з трудом прибула до Полтави після триденних своїх мандрів. Ще два дні довелося капелянам юрмитися поміж тисячною масою на площі південного двірця Полтави. Люди, немов збаламучені від голоду, спраги, безсоння й страху, атакували проїжджі потяги, що й так були вже переповнені. Але ще можна було влізти через вікно, учепитися за поруччя, та й на даху вагонів знаходилося місце... Війна застала людей у літню пору, коли міське населення шукало відпочинку біля моря, на берегах Дніпра з його принадними річковими притоками, людей у службових відрядженнях, військовиків. Усі вони нетерпляче поспішали з'єднатися з родиною, повернутися до місця своєї праці, з'явитися до приналежної військової частини. Капеля повернулася до Києва на шостий день своєї подорожі.

До початку війни народ вірив запевненням головнокомандувача збройних сил СРСР К. Ворошилова, що «будемо бити ворога на його території». Та й як можна було не вірити? На жовтневі або першотравневі свята головна вулиця Хрещатик м. Києва було гнеться від танкових колон, моторизованої артилерії, а з повітря

вас глушать мотори літаків. Тепер, на шостий день війни, Київ готувався до оборони. Гомінкий Київ притих. Вулиці спорожніли. Військовозобов'язаних покликано до війська. Управління у Справах Мистецтв метушливо роздавало так звану «броню» державним одиницям, які підлягали негайній евакуації. Таку броню дістали: держ. опера, хор «Думка», драм. театр ім. І. Франка, Академія Наук УРСР, Спілка письменників, Спілка композиторів та багато інших мистецьких організацій. Члени Капелі сподівалися, що їхня приналежність до Державної Капелі Бандуристів; єдиної в УРСР, збереже їх від покликання до війська. Але Капелю броні не дістала. Капелю було розформовано. Армія одержала підкріплення в кількості 48 співаків-бандуристів. Молодших віком приділено до бойових з'єднань, а старших на копання протитанкових ровів. Але їхня участь не вплинула на розвиток військових подій. Невдовзі Київ і вся Україна були завоєвані ворожим військом. Родини членів Капелі залишилися в келіях Лаврського монастиря, де Капеля та Жінхоранс мали місце свого осідку. Лишилися при родині й окремі старші віком бандуристи, зокрема Я. Протопопів, С. Міняйло.

Довголітня спільна праця бандуристів, мистецький успіх, спільні переживання голоду в роках 1932—1933, арешти мистецького проводу Капелі й окремих її членів породили глибоке відчуття побратимства. Тепер вони були роз'єднані й війною розсіпані по всіх закутках України. Але відчуття побратимства, мета спільного діяння просвічували їм шлях через колючі, вже німецькі, загорода таборів військовополонених. Хай буде дощ, хуртовина, нехай роздятнуті, голодні й босі — кожен з них день-у-день, крок за кроком наближався до родини, до своїх побратимів, до рідного Києва.

Уже в кінці жовтня 1941 року голодні й виснажені зібралися бандуристи бувшої Державної Капелі, що з ласки Божої лишилися живими, на пробу. То був початок мистецької праці Капелі уже під патронатом Т. Шевченка.

Ласкава доля зберегла майже всю кобзарську еліту, найкращих бандуристів із бувшої Державної Капелі. Ось вони поіменно: Я. Протопопів, що лишився при родині. Й. Панасенко пішки дібрався з Полтави. Г. Назаренка врятували з табору полонених у Дарниці. Т. Півко, І. Китастий, П. Міняйло, які опинилися в так званому київському оточенні й околичним шляхом дійшли до свого дому. Ю. Колесник теж незабаром з'явився. Д. Черненко найпершим опинився вже в «німецькому» Києві. О. Дзюбенко, якого не раз тягли до в'язниці, десь переховувався до приходу

німців. Повернувся ніби з полону І. Павлов. З'явився на київських руїнах Г. Махія, який пізніше став капелянським літописцем. Прибув до Києва і я в кінці жовтня, вирвавшись з роменського табору полонених, начебто з обіймів смерті. Ще приєднався до Капелі студент вечірньої консерваторії бандурист М. Лісківський. Найвибагливіший диригент не міг би так пропорційно й фахово дібрати вокально-кобзарський ансамбль із фронтових недобитків. Ще до упадку Києва родини багатьох бандуристів одержали повідомлення, що той чи інший член Капелі поляг смертю героя чи був ранений у бою з ворогом. Уже не жив і мистецький керівник Капелі, блискучий бандурист, учень Г. Хоткевича Д. Ф. Піка. Згинув у боях і попередній диригент Капелі М. Опришко.

У Києві стало відомо про те, що при відступі у підвалах НКВД був замордований відомий оперовий артист М. І. Донець, якому ще в 1924 році присвоїли звання заслуженого артиста УРСР. Уже за німецької окупації з рук московської агентури загинув знаний український фолклорист, філолог і музикознавець Д. М. Ревуцький. Не могли простити Д. Ревуцькому і його дружині, що не втікали, а лишилися в Києві. Вони були порізані в нічну пору, у власному помешканні. Зима 1941-42 року прийшла прискорено й була непам'ятно холодна, як спільник ворожої змови проти стероризованого і голодного міського населення. Діти, родина живилися якоюсь рідкозвареною юшкою й до ліжка лягали не скидаючи зимового одягу. А все ж бандуристи приходили на проби, бож треба було очиститися від скверни радянської й відновити свій, кобзарський стиль, на якому лежало довгі роки партійне табу. Проби відбувалися в нетопленому приміщенні Російської Музкомедії на вулиці Леніна. Якось завітав на пробу відомий кінорежисер І. Кавалерідзе, завідувач культурно-освітнього й мистецького відділу при міській управі, головою якої в той час був Данило Багазій. Капеля домагалася через міську управу дозволу на виїзд з концертами в районні міста, на села. Одного дня, в кінці грудня 1941 року, Гестапо розстріляло Д. Багазія, а в лютому 1942 року перестріляло відповідальних людей часопису «Українське Слово» — редактора І. Рогача, Михайла й Олену Телігу та інших.

А тим часом німецька цивільна агентура приглядалася до кожного з нас, вивчали наше підґрунтя, несподівано з'являлися на мешкання, обнюхували, як ті пси, кожний кут у хаті, свердлили наш мозок очима та все допитувалися, хотіли знати, які наші політичні переконання. І ось після довгого чекання, коли капеляни і їхні родини дожилися, як кажуть, «до самої ручки», німецька влада видала дозвіл на концертну подорож до Білої Церкви, Таращі, а в

нашому пляні було вписано ще Умань та інші міста. Не повні два тижні бандуристи виступали по більших і менших селах, містечках і не обов'язково в ogrіваних театрах, а більше по школах, а то й у стодолах, де стоячи люди змахували з очей сльози, слухаючи про «Морозенка», і роз'яснювались у бадьорих чи жартівливих піснях. Піснею «Гей, нум, хлопці, до зброї» починала свої виступи Капеля, і зміст цього старокозацького маршу навіть підлітки сприймали як девізу! Перші дні бандуристи перехворіли від незвичного й ситого харчування. Скрізь гостили їх, частували самогонкою, саньми перевозили від села до села, вони мали чим гостити, вони тепер жили найбагатше у порівнанні з колгоспною нормою. Після наших мистецьких виступів люди почували себе духово оновленими, як після купелі в цілющій воді. За радянської дійсності Капеля ні разу не була десь на селі, не співала пісень своїм трудівникам землі. Тепер наші безпосередні зустрічі підняли й нас із зневіри. Ми зрозуміли самі себе, що срібнострунна мова бандури — це мова нашого народу. Нею можна найглибше передати «Заповіт» Шевченка, розповісти про Гонту, Залізняка, Перейноса, які саме тут ішли на герць, боронили свій народ, свою землю від навали ворожої. Та ось зненацька настиг до Капелі наказ Штадткомісаріату — негайно припинити концерти й повернутися до Києва. Цей наказ перейняв нас у Білій Церкві в першій третині березня, коли невідступно стояли ще морози, дула хуртовина, заносючи всі сліди людського життя. Через відсутність транспорту кожний мусів брати бандуру на плече та йти пішки. Поміж Білою Церквою і Гребінкою немає жодного проміжного поселення, треба пройти двадцять два кілометри за одним махом. Ми цілий день шугали в снігу, падали, присідали, ноги й руки були приморожені, сильніші підтримували слабших і ледь-ледь живі, вже як примеркло, добралися до першого людського житла. Будучи вже в Києві, ми зрозуміли, що мова срібнострунної бандури перестрашила до зубів озброєного завойовника і сподіватися на повторний дозвіл на наш виїзд уже не мали жодної надії.

Наближалася весна. Розлючені німці почали застосовувати до українського населення варварські методи вилучення людей на вулицях, по базарах, тисячами забирали сільську молодь і вивозили до Райху на невідільницьку працю. Вивезли незабаром і Капелю. Але ще перед тим з Рівного до Києва приїхав Степан Скрипник з авторитетними паперами з Райхскомісаріату й на підставі них Капеля виїхала в концертну подорож по Волині й Галичині. Там концертні зали не вміщали людей, а бандуристів довго тримали на сцені й вимагали безконечними оплесками додатків,

із вдячності стелили їм квіти під ноги. Нерви німецьких зверхників не витримали такого тріумфу. Капелі було наказано негайно виїхати до Києва, а в серпні того ж року її вивезли й посадили за колючі драти одного з концтаборів у Гамбурзі.

Капелі Бандуристів як мистецькій одиниці судилося зберегти свою цілість через усі воєнні роки, щоб по війні розширити свій склад і продовжувати свою мистецьку, кобзарську працю ще довгі й довгі роки.

Відзначаючи 60-ліття свого існування, Капеля видала книжку «Живі струни (бандура і бандуристи)» авторства Уласа Самчука.



Г. Кигастиї з дружиною Галиною та синами Андрієм і Віктором, 1957 р.



Ада Китагста,
дочка Г. Китагстого. 1962 р.



Юрий Китагстий,
сын Г. Китагстого. 1962 р.



Андрій Китастий,
син Г. Китастого. 1977 р.



Віктор Китастий,
син Г. Китастого. 1974 р.

I

РОЗВІДКИ, СТАТТІ, РЕЦЕНЗІЇ, СПОГАДИ, ПРИСВЯТИ

ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПАРТЕСНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ РОСІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XVII - XVIII ст.

Україна мала в XVII - XVIII ст. вирішальне значення для культурного розвитку Східної Європи, а в першу чергу для розвитку російської культури. Особливо велике, можна сказати, епохальне значення для культурного розвитку Росії мала українська музика, що її принесли з собою українські музики-композитори, співаки, учені-теоретики та незліченна кількість українських переселенців, що добровільно чи під примусом покинули свою батьківщину Україну й поселились на російській території і там жили й працювали, сповняючи велику культурну місію.¹

Українці принесли з собою до Росії 1) нове нотне письмо на п'ятьох лініях (т. зв. «київське знамя», або квадратну київську нотацію), 2) поліфонічну партесну музику, 3) куплетну (строфічну) пісню у виді «кантів», 4) нові літургічні мелодії, або ж варіанти старих традиційних мелодій, як ось київський, болгарський, грецький та інші розспіви. Українці виправляли старі російські літургічні книги, а з тим проводили необхідні реформи літургічних співів, вичищуючи ці співи від хомонії, ананейок та інших проявів занепаду. Українці не тільки поширили своє музичне мистецтво в Росії, але й виховали нове покоління російських композиторів, співаків і теоретиків, що поширювали українську музику в Росії та й самі творили в тому ж дусі. Українці спричинились великою мірою до того, що до російських шкіл (ведених переважно ними ж) впроваджено науку співів і музики.

Про велике значення української музики для російської музичної культури говорили всі старші історики російської музики, дарма, що не раз послуговувалися термінологією, що заплутувала справу й необізнаним в історії східноєвропейських народів утруднювала орієнтацію в цій ділянці.

Та якою б термінологією не послуговувались історики російської музики, кожний підкреслював, що в XVII - XVIII ст., тобто в часи найбільших українських впливів на Росію, відбувся перелом у кожній ділянці російського музичного життя.

Про ці часи українського впливу на російську церковну музику писав у половині XIX ст. І. Сахаров, що це «епоха переходная, ознаменованная переходомъ пѣнія отъ Греко-Русскаго къ европейскому направленію... Здѣсь все обновлено; повсюду видимъ вторженіе чуждыхъ учителей».⁸

У 1864 р. знайий дослідник російської минувшини П. Безсонов говорив про тодішню ситуацію в Росії так: «Послѣ присоединенія Малой и завоеванія Бѣлой Руси оттуда двинулись къ намъ безчисленныя толпы выходцевъ, въ собственномъ смыслѣ колонизовавшихъ Великую Русь. Уже съ половины XVII вѣка мы значительно подчинились ихъ вліянню въ дѣятельности ученой, въ школахъ, въ литературѣ, отчасти даже въ языкѣ, и т.д., а вмѣстѣ съ тѣмъ конечно и въ пѣніи, въ музыкѣ. Уже патріархъ Никонъ первый завелъ у себя въ Новгородѣ Кіевское пѣніе и въ Москвѣ привлекалъ царя своими хорами, такъ что несмотря на увѣщанія патріарха Іосифа, который дѣлу сему «прекословіе творяше», по настоянію Никона, съ 1652 года во все послѣдующее время часто вызывались въ Москву многіе Кіевскіе и вообще юго-западные «спѣваки», пѣвчіе, для обученія партесному пѣнію... Цивилизація, которую они несли съ собою оттуда какъ смѣлое знамя побѣды надъ варварствомъ Москалей, совершенно совпадала съ цивилизаціей, которую надѣвала на Русь мощная рука преобразителя [Петра I — М. А.]... Нашихъ старинныхъ бородатыхъ пѣвцовъ, одѣтихъ въ русскіе полукафтаны и кафтаны (такъ они изображаються въ рисункахъ временъ Михаила и Алексія), смѣнили пѣвчіе архіерейскихъ новыхъ домовъ, подобно юго-западнымъ бритые и усатые, въ польской одѣждѣ съ закинутыми разрѣзными рукавами. Одни только соборные пѣвчіе въ Москвѣ въ послѣдствіи синодальныя, подъ руководствомъ успенскихъ опытныхъ иподьяконовъ, составляли отсюда нѣкоторое исключеніе, сколько можно судить по уцѣлѣвшимъ извѣстіямъ. Только лишь у нихъ жили еще въ значительной связи преданія старины. Остальное все уже отличалось, и, прибавимъ — все пѣло, при владычныхъ домахъ, въ академіяхъ, семинаріяхъ, духовныхъ школахъ: какъ на Юго-Западѣ... Все это, повторяемъ, пѣло и искусство новаго пѣнія, вопреки обычаю нашей древности, было искусство, скрытое отъ народа и ему чуждое...»⁹

У «Спутнику псаломщика», виданому в Москві в 1911 р., чи-

таємо: «Когда съ XVII вѣка мы обратили свои взоры на Западъ, мы изменились во всемъ».

Визначний дослідник російської церковної музики А. В. Преображенський пише про ті часи таке: «Между старымъ [російським — М. А.] и новымъ [принесеним з України й Білорусії — М. А.] здѣсь почти не было точекъ соприкосновенія: все до послѣднихъ мелочей отъ самыхъ существенныхъ основъ было новымъ и чуждымъ».⁵

Н. Успенський розглядає період українсько-білоруських впливів на російську церковну музику як кризу російського співочого мистецтва: «Говоря о кризисе певческаго искусства, я имею в виду период коренныхъ реформъ в церковномъ пении, когда новыя прогрессивныя факторы сталкивались с консервативными тенденціями, приводили к решительному, глубокому перелому в его характере и формах. На протяжении немногихъ десятилетій осуществленъ переход отъ старыхъ стилей монодии и многогласія к новому партесному пению...»⁶

Думку Успенського про кризу російського мистецтва в ці часи, коли то до Росії принесено з України нові музичні течії, підтверджує і Ю. Келдиш у вступі до цитованої вище праці Успенського: «Достигнувъ вершинъ своего развитія в XV - XVI вѣкахъ, древнерусская певческая традиція испытываетъ к концу этого периода явственныя признаки кризиса. Она вынуждена была отступать под напоромъ новыхъ теченій, которые оказывались болѣе сильными и жизнеспособными, а в конечномъ итоге была совсемъ вытеснена ими, продолжая жить только в отдаленныхъ отъ культурныхъ центровъ мѣстностяхъ, главнымъ образомъ среди отколовшихся отъ официальной церкви старообрядцевъ».⁷

Тут варто звернути увагу на цікаве явище: коли старші історики, обговорюючи розвиток російської музики в XVII-XVIII ст., підкреслювали велике переломове значення української музики для російської, вживаючи тільки слова «малороссійский» чи «юго-западный» замість «український», то новіші говорять уже в першу чергу про «старе» й «нове», «консервативні тенденції» і «прогресивні фактори», не згадуючи, що тим новим була саме українська монодія (українські розспіви) й українська партесна музика, насаджувана в Росії українськими співаками, композиторами, теоретиками і взагалі українськими переселенцями, що, як сказав П. Безсонов, упродовж XVII - XVIII ст. колонізували Росію.

Хоча ніхто з істориків української й російської музики не заперечував великого значення, яке мала в XVII - XVIII ст. українська музична культура для російської музики, та впадає в очі див-

не явище: замість поглиблювати дослід в цій ділянці й розкривати впливи української музичної культури на російську, щоб як слід зрозуміти й висвітлити шляхи розвитку так української, як і російської музики в XVII - XVIII ст., у багатьох працях з цієї ділянки видно тенденцію промовчувати справу українських впливів на російську музику, або ж обмежуватись до кількох речень, висловлених у цій справі. Впадає також в око, що чим далі віддаюємось від тих часів, тим менше уваги присвячується питанням впливів української музики на російську, а натомість постійно висувається й підкреслюється значення російської музичної культури для української. Чи не найбільш разючим прикладом такого ставлення справи може послужити книжка «Из истории русско - украинских музыкальных связей» під редакцією Т. Каришевої.* У цій об'ємистій книжці зовсім промовчані впливи, що їх мала українська музична культура на російську протягом XVII - XVIII ст., і переяскравлено російські впливи на українську музику в новіші часи. Так постає неповний та викривлений образ розвитку української та російської музичної історії, образ повний прогалин та недомовлень. У зв'язку з цим виринає гостра потреба виявити об'єктивно історичні факти та заповнити прогалини в музичній історіографії й допомогти зацікавленим витворити собі правдивий образ тих музичних явищ, що мали місце на Україні і в Російській імперії XVII - XVIII ст. Варто ще згадати, що українські музичні впливи поширились не тільки на велетенських просторах Російської імперії, але й сягнули також балканських народів.*

Чи не найбільше значення для дальшого розвитку російської музики мали принесені з України поліфонічні т. зв. партесні співи, в яких кожний голос чи кожна партія твору записувались в окремій книзі. Книги ці, в яких записувано по одній партії різних музичних творів, називались партесами (від лат. *partio* — розділяти), а звідти названо й саму музику партесною.

Щоб як слід оцінити, яку велику роль відіграли українці на полі музичної культури, а в першу чергу на полі багатоголосної хорової музики в Росії в XVII - XVIII ст., треба найперше приглянутися до багатоголосної музики, що тоді була в Росії поширена.

Найстарішим видом багатоголосного співу в Росії вважається т. зв. строчний спів (строчное пение). Дотепер цей спів ще як слід не досліджений, бо відчитування старого кривоногого письма справляє все ще великі труднощі. «Трудность исследования этого вида древнерусской хоровой культуры, — пише великий знавець тої справи Н. Успенський, — связана с отсутствием строчных партитур, записанных пятилинейной нотацией. Многие же из

сохранившихся крюковых записей строчного пения не имеют киноварных помет и поэтому недоступны для расшифровки».¹⁰

З дослідів Успенського видно, що існували два типи строчного багатоголосся: одно спиралося переважно на паралельному рухові всіх голосів, друге мало трохи більше розвинуте голосоведення, подібне дещо до багатоголосся російських народних пісень. «Говоря о строчном пении вообще, — читаємо в Успенського, — следует заметить, что в составе ее голосов достаточно ясно выступают два принципа: принцип «ленточного» многоголосия, когда голоса поют мелодию, сохраняя ее высотный и ритмический контур почти в точности, и принцип подголосочной полифонии, когда голоса образуют подголоски около выдержанных нот мелодии».¹¹

Коли розглядати строчний спів гармонічно, він також неоднотайний. З одного боку, як виходить з дослідів Успенського, стрічаємо в строчному співі акорди, побудовані на тризвуках з частим використанням терцевих і квінтових паралелізмів, з другого боку нерідко стрічаємо дисонансові співзвуччя.¹²

Про строчний спів можна ще сказати, що в Росії він вийшов з ужитку скоріше, ніж інші види багатоголосся, та що строчним співом виконувало тільки деякі богослужбові частини. Цей спів не був перенесений на п'ятилінійну нотну нотацію (п'ятилінійне нотне письмо), як це сталося частинно з демественним співом, про який буде мова пізніше. З цього всього видно, що строчний спів був у Росії занесеним явищем.

Приглянувшись до деяких прикладів строчного співу, що їх у своїх працях подає Успенський, бачимо, що мелодії строчного співу споріднені дещо з українськими літургічними мелодіями, особливо з т. зв. київським розспівом. Подане Успенським строчне «Приидите, поклонимся» нагадує мелодію київського розспіву, що її знаходимо в Московському Обиході.¹³ З цього можна додумуватися, що поширений на Московщині строчний спів був відміною староукраїнського строчного співу, принесеного з України до Московщини ще в першій половині XVII ст. безпосередньо або посередньо — через новгородських співаків. На жаль, про український строчний спів дотепер мало знаємо. В «Історії української дожовтневої музики» (Київ, 1968, стор. 71) сказано про початки строчного співу в Україні тільки ось що: «Найбільш ранні види багатоголосся в церковній музиці були зв'язані ще із старою безлінійною системою так званої крюкової нотації і відомі в історії церковної музики під назвою строчного співу, поширеного в Росії та на Україні. Назва ця виникла від того, що над текстом

окремими рядками, «строками», розміщувалося хорові партії, за-
нотовані крюками».¹⁴

Та якого б походження не був цей поширений в Росії вид строчного співу, цей спів гостро критикували й поборювали по-
клонники нового, принесеного з України, партесного співу. Не-
відомий український автор середини XVII ст. — гарячий поклон-
ник партесної музики — каже в своїй «Музиції», що строчний
спів це какофонія, створена якимось стародавнім чоловіком, що
мало розумівся на гармонії («...разногласіе составленіе нѣкоимъ
древнимъ мужемъ составленное, вѣдущимъ мало грамматики»);¹⁵

Таких критичних висловів про строчний спів у невідомого ук-
раїнського автора більше. З них подаємо тут ще тільки один: «в
тристрочнім і демественнім співі не тільки немає гармонії голо-
сів, але для тих, що розуміються, ці співи звучать безладно («без-
чинно гласящимся»), тоді коли для тих, що не розуміються, той
крик є приємний («яко ничтоже вѣдущимъ, многій вопль пріят-
ель»);¹⁶

Ще гостріше й більше атакує невідомий автор інший рід по-
ширеного тоді в Росії багатоголосного співу, що знаний нам під
назвою демественного співу, або демества.

Не зважаючи на значну кількість студій і праць про демест-
венний спів у Росії, як ось В. Стасова, В. Беляєва, Н. Успенського,
Й. фон Гарднера й інших, багато питань, пов'язаних з демествен-
ним співом, ще залишаються без задовільної відповіді.

В «Енциклопедичному музичному словнику» читаємо, що
демественний спів «...получил распространение в Новго-
родской и затем Московской Руси в 15 - 17 вв. ...в конце 16 и в 17
вв. д. п. становится многоголосным. ...Оно принялось в праздни-
чном и архиерейском богослужении и Мос. придв. быту, при разл.
рода торжествах, встречах и венчаниях царей, праздновании по-
бед и т. п....»¹⁷ Отже, в Москві був знаний одноголосний та бага-
тоголосний демественний спів.

Старші історики російської музики не розглядали багатого-
лосного демественного співу як окремий жанр староросійського
співу, а ідентифікували його з строчним співом. Тому що в дея-
ких старих рукописах багатоголосного співу найнижчий голос
мав назву д е м е с т в о, деякі дослідники, як В. Металлов,
В. Беляев та інші, уважали, що демество це тільки четвертий го-
лос строчного співу. Успенський обстоює думку, що багатоголо-
сне демество це найбільш оригінальний суто російський рід бага-
тоголосся і постало воно із злуки різних за характером мелодій

різних церковних розспівів в одну багатоголосну цілість, але з зовсім самостійними голосами (строками).

Самостійність голосів особливо виразно виступала в триголосних демественних співах, які були найбільше поширені в старій Московщині. «В трехголосных произведениях, — каже Успенський, — среднему голосу поручалась мелодия путевого распева. Мелодия низа сочинялась из интонаций демественного распева, а мелодия верха на основе попевок знаменного распева».¹⁸ «Сопряжение в одно целое мелодий этих трех стилей составило сущность полифонии демественного многоголосного пения».¹⁹ З цього Успенський робить висновок, що «...демественное многоголосие можно назвать контрапунктом только условно, так как в нем нет соподчинения голосов и есть лишь сопряжение, базирующееся прежде всего на единстве текста, а не на закономерностях контрапунктования».²⁰

Розуміється, що співзвуччя, виникле при зведенні різних за стилем і характером мелодій в одну багатоголосну цілість, було дуже своєрідне й відзначалося дуже гострою дисонансовістю. Навіть закінчення творів (кінцевий звук) було дисонансове, напр., мала терція й велика секунда.²¹ При більшій кількості голосів, зведених у багатоголосну «партитуру», дисонансовість збільшувалась і набирала особливої шорсткості. Не диво отже, що деякі дослідники минулого століття, привикнувши до впорядкованих гармоній з перевагою консонансів, не могли собі уявити, що такий дисонансовий спів, як багатоголосне демество, міг виконуватися в церкві чи поза нею. І так на одній рукописній збірці демественних співів знавець і любитель російської музичної старовини Одоєвський написав на останній сторінці таку завагу: «Предположение, что эти три партии когда-либо могли быть петы вместе, одновременно, не может даже возбуждать вопроса. Между ними нет н и к а к о г о [підкреслення Одоєвського — М. А.] гармонического сопряжения; здесь явно партии вполне отдельные; никакое человеческое ухо не может вынести ряда секунд, что имеется здесь на каждом шагу, да и характеры партий различные: путь (строка киноварная) вообще прост; верх и низ весьма изукрашены; все три партии по месту, занимаемому нотами, пригнаны к местам, занимаемым словами, оттого часто четверть одной партии стоит против нескольких четвертей и даже целых в другой — новое доказательство отдельности или самобытности партий».²²

Навіть Успенський, що захоплюється демественним співом, каже, що «трудно признать эстетически удовлетворяющей и сплошную диссонансовость демественного пения, если учить, что в этом

стиле исполнялись не отдельные песнопения, а все песнопения вообще, до ектении включительно, так что диссонансы как бы пронизывали все богослужение от начала его и до заключительного «аккорда». Для слуха, воспитанного на гармонической музыке европейского склада, это какофония».³³

Думки Одоєвського, що демественні багатоголосні співи не були виконувані, не можна прийняти. Факт, що демественним багатоголоссям були складені співи обиходу, празникові стихири, а також співи Літургії, факт, що демественне багатоголосся вдержалося в російських церквах до XVIII ст., і то не зважаючи на гострі атаки проти багатоголосного демества так зі сторони українських, як і російських поклонників партесної музики, і вкінці факт, що деякі співи багатоголосного демества були перенесені на нове нотне письмо — київське знамя, свідчить про те, що ці співи не тільки виконувались у російських церквах, але були близькі поклонникам російських музичних традицій.

Насувається питання: де шукати коренів того своєрідного, дуже шорсткого своєю дисонансовістю, російського багатоголосся, знаного з демественного, а почасти строчного співу? Успенський думає, що ця дисонансовість перейшла до літургічної музики з російських народних пісень. «В использовании одновременного звучания секунд, кварт, малых септим и даже нон, без какого-либо ограничения условностями задержания и разрешения, — говорит Успенский, — московские мастера пения опирались на мелодический склад народного многоголосия, где стремление голосов к самостоятельности вызывает столь же свободное применение диссонансов в вертикали. В частности, очень широко и многообразно используются в русском народном многоголосии секунды».³⁴

Гіпотеза Успенського дуже приманлива, але дотепер не знайдено доказів на те, що в давні часи російські народні пісні співалися багатоголосно. Багато визначних дослідників, а серед них і Климент Квітка, переконані в тому, що багатоголосся в українській та російській народній пісні появилася значно пізніше, і то під впливом партесної музики.³⁵

Не виключаючи можливостей впливу російського народнього багатоголосся на дисонансовість багатоголосного демества й строчного співу, виглядає, що причин дисонансовости старого російського релігійного, а може навіть і народнього співу треба шукати в першу чергу в довговіковій традиції російських церковних співаків і російського духовенства співати рівночасно кілька різних частин (співів) богослуження з різними мелодіями й різними літургічними текстами, щоб таким способом скоротити довжину бо-

гослуження. Такий рівночасний спів різних літургійних пісень давав у висліді гостру какофонію («разногласие»), проти якої провадилась боротьба протягом XVI, XVII й XVIII ст. Біограф Неронова так описує цей спосіб співу, що панував у російських церквах: «въ оня времена . . . не единоголасно пѣваху, но въ гласы два, и три, и въ шесть церковное совершаху пѣніе, другъ друга не разумѣюще, что глаголютъ; отъ самихъ священниковъ и причетниковъ шумъ и козлогласованіе въ святыхъ церквахъ бывше странно зѣло: клирицы бо пояху на обоихъ странахъ Псалтырь и иныя стихи церковныя, не ожидающе конца ликъ отъ лика, но купно вси кричаху; псаломщикъ же прочитывая стихи, не внимая поемыхъ, начинаше тияныя, а не возможно быше слушающему разумѣти поемаго и читаемаго».²⁶

Це «многогласие» було заборонене вже на Московському стоглавному соборі 1551 р., за Івана Грозного; було воно заборонене й на Московському соборі 1666 р., але воно держалось ще довго в російській церковній практиці. Ще Петро I мусив у «Духовному регламенті» 1721 року звертати на це увагу, що «Худой и вредный и весьма богопротивный обычай вошел, службы церковныя и молебны во двоегласно и многогласно петь, так что утренняя или вечерняя, на части разобрана, вдруг от многих поется, и два или три молебны вдруг же от многих певчих и четцов совершаются. Сие делалось от лености клира и вошло в обычай и конечно должно есть перевести такое богомолие».²⁷

Які б не були джерела дисонансовости та різних проявів занепаду демественного співу, як ось хомонія, хабуви, ананейки і г. п., фактом є, що демество мало багато оборонців між поклонниками московської старовини і що це демество було гостро й безоглядно поборюване поклонниками нового напрямку — принесеної з України партесної музики.

Яскравим прикладом ворожого ставлення поклонників української партесної музики до демественного співу може послужити згадуваний уже вище невідомий український автор середини XVII ст. У своїй «Мусикії» він розправляється з демеством ще гостріше й ширше, як це робить із строчним співом. «...въ демественной книзѣ въ великоросійстѣй, — каже в одному місці він, — обрѣтохъ же гласованія, на гнѣвъ паче, а не на умиленіе Бога подвизающая...»²⁸ В іншій місці він гостро критикує вступне слово («предисловіє»), в якому ось як захвалюється демественний спів: «Сія книга, глаголемая умноточецъ гласоточный, имѣеть убо въ себѣ многоразумія глубину. Иже кто умными очима желаетъ приникнути въ ню, той немратно и неблаженно познаваетъ истину

ея, содержитъ бо собраніе четверогласныхъ вещей, иже наричет-ся демественное пѣніе, изложено отъ прекраснаго мусикійскаго оомогласія отъ древнихъ премудрыхъ риторей въ славу Божию и въ похвалу благочестивымъ царемъ, и великимъ святителемъ въ церковныя украшеніе, и въ сердечное умиленіе челоувѣкомъ».²⁹ Дуже обурений змістомъ цього вступного слова, він каже: «Присмотри же ся, о благоразсудительный внимателю, буйству въ глаголемыхъ предисловіи. Прежде убо глаголетъ умноточець, потомъ же гласоточный, и глаголетъ, яко имѣеть разума глубину! Кій здѣ разумъ и отъ коего ума источивыйся, яко глубоко есть и неисчерпанъ воистинну безумія? ... И еще глаголетъ: иже аще кто умными очима желаетъ приникнути въ ню, той немратно и неблаженно познаваетъ истинну ея! О високоумія! О несмыслства и похвалъ гордости исполнено! О павѣ повѣдуетъ, яко, взирая на періе ошибка своего красное, начнетъ надыматися и гордо ходити, — но скоро возритъ на черныя ноги своя, абіе умильно возопіеть и періе опускаетъ, аки бы позналъ свою скудость и неможение, и несогласование ногъ съ періемъ. Такожде и демественное пѣніе честію похвалъ челоувѣколюбящихъ е сплетено, яко періемъ пестрымъ украшено; поющіе же начинаютъ напыщатися и превозноситься, иныя осуждающе, аки бы во всемъ были совершенны».³⁰ Висловлену у вступному слові думку, що демество створене якимось «премудримъ риторомъ» невідомий автор категорично відкидає: «хто говоритъ, що демество складене якимось премудримъ риторомъ, — неправду говоритъ..., не розуміючи, що є ритори!» («Но еже глаголетъ — буетъ глаголетъ, еже премудрымъ риторомъ глаголетъ слагателя сему деместву..., ни разумѣя, что суть ритори!»).³¹ Він оспорує також думку, що багатоголосне демество побудоване за музичними правилами. «Но понеже отъ мусикии сіе [демество — М. А.] составися, — говоритъ він, — и отъ прекрасныя, паче же и отъ многогласныя, — почто же иніи мусику — самый источникъ, отъ нея же источися, — ненавидятъ? И кievское пѣніе по мѣрѣ и по извѣстномъ исправленіи хулятъ, иже никогда же похулиться можетъ? Но обаче кто хулитъ, понеже самъ не разумѣетъ и степеней мусикійскихъ не вѣсть? Аще бы увѣдалъ согласіе и степени мусикійскія, никогда же бы похулилъ сіе, но свое паче и симъ бы то исправилъ».³² Автора згадуваного вступного слова, в якому вихваляється демество, він називає «безумцемъ, що хвалить безумне» («...имже буй самъ въ премудрыхъ зрится, имже буйство похваляетъ...»)³³ Розкритикувавши безпощадно демественний та строчний співи, він висловлюється прямо зневажливо про російський церковний спів взагалі й ставить під сумнів не тільки

ки красу того співу, але й його корисність. «Что же сего за полза, — пише він, — иже, козлогласованіємъ давящеся, ни согласія гла-совомъ, ни реченія, явленіємъ висканія Богови неприятная восклицати, иже, токмо и чувству слышателному привносящеся, ни уму разумѣнія, ни сердцу внимательнаго страха Божія преподасть, приносяще въ воплехъ и въ безчинныхъ разногласіяхъ?... О неученія тмы! О неразумія мрака! Како и зрѣвъ не видитъ и слышавъ не внимаеть? — Понеже буй есть. Что бо за полза бѣ прежде здѣ, въ Велицѣй Россіи, когда приидетъ кто въ церковь и многимъ глаголющимъ, иному се, а иному оно, ничѣмъ инѣмъ пришедый въ церковь пользовася, токмо яже и той купно въ себѣ не тѣхъ молитву имѣя, но еже въ себѣ на умѣ и предъ своимъ образомъ моляся?»³⁴

Глибока порожнеча і завзята боротьба між російськими традиціоналістами-консерваторами («старовірами») з однієї сторони й представниками української музичної культури та їхніми російськими прихильниками й учнями з другої сторони, що велася в другій половині XVII й першій половині XVIII ст., мала свої глибокі, між іншим, і суто музичні причини. Ішлося тут, як сказав С. Смоленський, про «...переходъ къ новому художеству дѣйствительно, не имѣющему съ бывшимъ московскимъ искусствомъ ничего общаго».³⁵

Основна різниця між українським партесним співом та російським багатоголоссям була насамперед у тому, що російський багатоголосний спів у ті часи спирався головню на традиційні літургійні мелодії, сплітаючи їх у багатоголосне звучання. Українська партесна музика була індивідуальною творчістю композиторів. Одним із найбільших закидів, що його російські старовіри висували на адресу українського партесного співу, був закид, що це пініє «оть своего сложенія, а не отъ святыхъ преданное».³⁶

Коли російські майстри поєднували рівні традиційні мелодії, творячи свої багатоголосні співи, українські композитори, творці партесної музики, були вільні у виборі мелодичного матеріалу для своїх творів. Музичні теми («фантазії» — сказав би М. Дилецький) для своїх творів композитори партесної музики могли самі творити, запозичати в іншого композитора, з українських чи світських співів і навіть з григоріянського хоралу.³⁷

Та навіть тоді, коли композитори партесної музики послуговувалися принагідно готовим запозиченим матеріалом, то вони використовували й опрацьовували цей запозичений матеріал на зовсім інший лад, як це робили російські творці строчного й демественного співу. Коли в російських демественних і строчних, а подекуди навіть у партесних співах запозичена традиційна чи навіть

створена «розспівщиком» літургічна мелодія мала вирішальний вплив на форму цілості композиції, тому що мелодія кожного голосу проходила безперервно від початку до кінця даного багатоголосного гімну, то українські композитори (а згодом і їхні російські учні) партесної музики послуговувались вільно запозиченою мелодією, переробляючи її згідно з вимогами своїх творчих задумів і вимогами музичної форми, використовуючи її тільки на певному відтинку твору як музичний матеріал (тему) того чи іншого уступу композиції, щоб у дальшому перебігу композиції перейти до інших мелодичних тем, використовувати інший мелодичний матеріал.

Наслідки були такі, що в строчному й демественному співі в Росії багатоголосний потік хорових звуків плив у безперервному «тутті» від початку до кінця твору. Звукова маса цілого хору посувалась постійно вперед, набираючи не раз значного динамізму, а постра дисонансовість звучання надавала тим творам строчного й демественного російського співу особливої, місцями шорсткої, експансивності. Для виявлення індивідуального характеру й індивідуальних барв поодиноких голосів чи менших голосових груп, для вільної мистецької гри кольористих, динамічних, ритмічних та інших контрастів не було там місця. Усе індивідуальне було заглушене, зіпхнуте на другий плян або й зовсім знівельоване колективним звучанням цілого хору, що імпував поклонникам московських традицій правдоподібно своєю силою й експансивністю руху.

В основі української партесної музики лежала бароккова контрастовість, що спиралась у першу чергу на протиставленні повнозвучних уступів хору «тутті» уступам з меншою кількістю голосів (дуже часто у сольовому виконанні та з притишеним звучанням — піяно). Крім протиставлень повнозначних «тутті» меншим ансамблям, принцип контрасту найвиразніше проявляється ще 1) у протиставленні різних за барвою груп голосів, як ось високих дитячих (хлоп'ячих) та низьких чоловічих голосів, 2) у протиставленні в різних уступах твору чи навіть у різних партіях (голосах) різних типів мелодії, напр., кольоратурний, речитативний, ритмічно зрізничкований та ритмічно більш одностайний (однорідний), 3) у застосуванні різної контрапунктичної техніки в різних уступах твору, що особливо виразно проявляється в партесних творах, писаних у формі ронда, де протиставляється не тільки рефрен (головна тема) епізодам (бічним темам), але й бічні теми-епізоди контрастують між собою. «Постійна мінливість, — читаємо про українську партесну музику в збірнику «Українське музикознавство», — чергування тутті й різних за складом ансамблів, зміна ти-

пів багатоголосся — ось чим зумовлений розвиток твору... Оперування великими звуковими масами, чуттєва рельєфність образів, співставлення моноліту й вишуканих деталей, винахідливість у комбінації вертикалі й горизонталі це характерно такою мірою партесному концертові, як і архітектурі II половини XVII і I половини XVIII століття».⁸ У багатьох, а особливо старіших партесних творах протиставляються також уступи з дводільним метром уступам із тридільним розміром (метром). Взагалі треба сказати, що одна з основних різниць між принесеною з України партесною музикою і російською багатоголосною музикою типу демества й тристрочного співу в тому, що українська партесна музика була мензуральною й мірялась тактами, тоді коли російська багатоголосна музика, подібно зрештою як і українські ірмологічні співи, не знала ритміки, базованої на рівномірному, точно визначеному поділі довжини звуків, на дві чи три частини (менші ноти).

Великі відмінності між творами української партесної музики і російським демеством та строчним співом бачимо і в мелодиці. Мелодії російських багатоголосних творів (демества й строчного співу) були асиметричні, вони плили й розвивались безперервно від початку до кінця твору. Це була здебільшого мелодика широких ліній. Там — принаймні у дотепер опублікованих зразках — надаремно шукати за короткими, заокругленими, симетрично розставленими мелодичними фразами, розмежованими каденціями, які своїми частими повторюваннями підкреслювали б симетричність музичної форми. У мелодіях демественного співу зустрічаються часто видовжені мелізми, але це передусім мелодичні прикраси, що постали в наслідок видовжування й розбудовування старовинних літургічних мелодій.

Мелодика українських партесних творів спиралася в основному на типічну для українського барокка короткофразовість. Кожна мелодична фраза була заокруглена й творила до певної міри заокруглену в собі цілість. Ці короткі мелодичні фрази (відтинки) поєднувалися в більші мелодичні одиниці (лінії) чи то на основі градацій, чи протиставлень (контрасту) різних музичних елементів, як ритміки, динаміки, підвищення й зниження теситури і т. п., причому прямі й секвенційні повторювання довших і коротших мелодичних фраз та мелозворотів належать до частих явищ в українській партесній музиці. В повнозвучних місцях твору, цебто в тутті, щоб здинамізувати звукові маси довготривалих акордів, використовуються мелодичні лінії, що посуваються по звуках тризвука (з перехідними тонами або й без них). Можна навіть сказати, що

гармонія тризвуків мала в українській партесній музиці великий вплив на формування мелодичних ліній.

Мелодика багатьох українських партесних творів виявляє велику емоційну насиченість, що часами містить у собі елементи музичного драматизму. Ця емоційна насиченість виявляється особливо яскраво в двоголосних або триголосних уступах і звичайно має свої джерела в тексті.

Часами мелодика партесних творів має в собі стільки буйних барокових кольоратур, що вона набирає інструментального характеру. Це трапляється дуже часто там, де в тексті йде мова про музичні інструменти, як ось «да вострублять», «труба духовная» і т. п. В таких випадках можна говорити про ілюстрацію тексту. Такі твори говорять про те, що українські композитори знали й інструментальну музику та звукові питоменності різних інструментів.

У протилежність до творів демественного й строчного співу в Росії, де музична форма багатоголосного твору визначалася в головній мірі побудовою використовуваних традиційних літургічних мелодій, творці української партесної музики ставилися з великою увагою до музичної форми, вирізьблювали її старанно, так що музична форма належить до сильніших сторінок партесних творів. Використовування форми ронда в деяких українських партесних концертах вимовно свідчить про те, що українські композитори розумілися на музичних формах і присвячували формі багато уваги.

У партесній українській музиці розрізняємо два роди музичних форм: 1) одночастинні твори, що носили назву концертів або мотетів, і 2) більшешастинні, циклічні форми, як ось **Служби Божі, Вечірні, Похорони, Канони**, що виконувались у великі празники, і тому подібне.

Циклічну єдність більших музичних форм досягали українські композитори за допомогою різних засобів. Одним із таких засобів було використання цього самого мелодичного матеріалу в різних частинах Літургії, головню на початку різних літургічних співів (гімнів), подібно як це робили різні західноєвропейські композитори XV - XVI ст., подекуди й пізніше, в т. зв. *пародійних мессах*.⁹⁰

Гармонія й контрапункт належали також до тих елементів музичної фактури (мови), що дуже гостро відрізняли українську партесну музику від російського демественно-строчного співу. Коли в російській багатоголосній музиці — як було вже сказано — переважала шорстка дисонансовість, то українська партесна музика була побудована на консонансовій гармонії тризвуків. Дисонанси виступали тільки в обмеженій кількості за загальнозви-

ваними правилами гармонії — контрапункту. До того в українській партесній музиці наступила вже значна кристалізація мажорної та мінорної тонації, хоча часті модуляційні відхилення до тонацій різних ступенів скалі можна інтерпретувати як залишки модального мислення композиторів.

Насувається ще питання: які були причини до того, що українська літургійна музика взагалі й зокрема партесний спів витиснули з російської церкви майже повністю традиційні російські співи й змусили прийняти принесену з України релігійну музику (церковні співи). Це питання поставив уже в 1849 р. І. Сахаров, один з перших дослідників російської музичної старовини. «Что заставило наших отцовъ,— каже Сахаров, — промѣнять свое родное на чуждое. Что увлекательнаго нашли они въ пѣніи пришельца (українця-киянина М. Дилецького — М. А.). Вотъ вопросы, которые долго будутъ занимать нашихъ изслѣдователей».⁴⁰

Різні дослідники давали на це питання різні відповіді.

«Преображенский, — каже Келдиш, — как большинство его предшественников, приписывал распространение партесного пения в России исключительно влиянию выходцев с запада — «польских певачков»».⁴¹ (Чому тут називається українських співаків польськими, важко сказати. Можливо тому, щоб якось обминути слово «український».).

Успенський уважав, що «успешному распространению партесного пения (в Росіі — М. А.) немало содействовал живой интерес к нему патриарха Никона».⁴²

Келдиш дошукується причин скорого поширення партесної музики в Росії в мистецьких якостях тої музики: «Партесное пение смогло так быстро вытеснить остальные виды потому, что в нем получили наиболее последовательное воплощение принципы нового стиля, тогда как, например, в строчном пении постоянно ощущается внутреннее противоречие, вызываемое столкновением двух различных форм музыкального мышления — многогласно-гармонического и монодического, основывающегося на самостоятельном мелодическом развитии каждого отдельного голоса».⁴³

Безсумнівно, що всі три фактори, а саме: 1) мистецькі якості й сила української партесної музики, 2) наявність у Росії великого числа українських композиторів, співаків, теоретиків, а також музично освіченого українського духовенства, учених і т. д. (причому багато з них зайняло провідні місця в російській церкві, школьництві, науці і т. д.) і 3) прихильність до української музики московського патріярха Нікона та прогресивних представників російського суспільства, що намагались двигнути російську музику з

відсталості й занепаду, привели до того, що в Росії скоро поширилась українська музика й спричинила там перелом, штовхнувши російську музику на нові шляхи розвитку, які довели її в XIX - XX ст. до світового значення.

ПРИМІТКИ

¹ Ф. Б. Корчмарчук, Духові впливи Києва на Московщину в добу Гетьманської України, Нью-Йорк, 1964, ст. 33 та ін.

² И. П. Сахаровъ, Исслѣдованія о Русскомъ церковномъ пѣснопѣніи, «Журналъ Министерства народнаго просвѣщенія», LXI, 1849, ст. 234.

³ П.А. Безсоновъ, Судьба нотныхъ пѣвческихъ книгъ, «Православное Обозрѣніе», XIV, 1864, ст. 35—37.

⁴ ст. 17.

⁵ А. В. Преображенскій, Отъ униатскаго канта до православной Херувимской, «Музыкальный Современникъ», № 6, 1916, ст. 12.

⁶ Н. Д. Успенскій, Древнерусское певческое искусство, Москва, 1971, ст. 316.

⁷ Там же, ст. 15.

⁸ Москва, 1956.

⁹ Ukrainian «Partesny» Concertos, Transcription of Original Manuscript, Dr. M. Antonovycz, Winnipeg, 1974, ст. 4. Див. також М. Antonowycz, Fünf-stimmige altukrainische Vokalkonzerte aus einer jugoslawischen Quelle, «Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas», Herausgegeben von Elmar Arro, Wiesbaden, 1977, ст. 399 — 413.

¹⁰ Н. Д. Успенскій, назв. праця, ст. 232.

¹¹ Там же, ст. 232.

¹² Там же, ст. 233, 262.

¹³ Там же, ст. 231, приклад 363.

¹⁴ Ю. Келдыш думає, що російський строчний спів мав ті самі джерела, що й партесний російський спів, отже, розвинувся з українського партесного співу, і що той український поліфонічний (партесний) спів був знаний в Росії «еще до того, как в 50-х годах XVII века начинается широкий приток украинских певцов и композиторов в пределы Московской Руси.» (Див. Келдыш, Об изучении древнерусского певческого искусства, у назв. праці Н. Д. Успенського, ст. 21).

¹⁵ С. В. Смоленскій, Мусикійская грамматика Николая Дилецкаго, Санктпетербургъ, 1910, ст. 16. О. Цалай-Якименко в своїй праці «Повість о пінії мусикійськом» — видатна пам'ятка вітчизняної музично-естетичної думки (Середина XVII століття), надрукованій у журн. «Українське Музикознавство», № 11. Київ, 1976, ст. 51—71, довела, що текст, виданий С. В. Смоленським, та російський переклад того тексту, здійснений О. І. Роговим, (див. Музыкальная эстетика России XI—XVIII вв., Москва, 1973, ст. 124—139), є не І. Коренева, а незнаного українського автора, представника «київської ученості», що перебував тоді у Москві.

¹⁶ С. В. Смоленскій, назв. праця, ст. 36.

¹⁷ Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольскій, Энциклопедический музыкальный словарь, Москва, 1966, ст. 148.

¹⁸ Н. Д. Успенскій, назв. праця, ст. 147.

¹⁹ Там же, ст. 271.

²⁰ Там же, ст. 280.

²¹ Там же, ст. 291.

²² В. М. Беляев, Древнерусская музыкальная письменность, Москва, 1962, ст. 70.

²³ Н. Д. Успенский, назв. праця, ст. 290.

²⁴ Там же, ст. 258.

²⁵ Л. Яценко, Українське народне багатоголосся, Видавництво АН УРСР, Київ, 1962, ст. 30—32.

²⁶ Н. Каптеровъ, Борьба кружка ревнителей благочестія съ патріархомъ Іосифомъ по вопросу о единогласіи, «Богословскій Вѣстникъ», 1908, апрѣль, ст. 674.

²⁷ Н. Д. Успенский, назв. праця, ст. 317.

²⁸ С. В. Смоленскій, назв. праця, ст. 36.

²⁹ Там же, ст. 38.

³⁰ Там же, ст. 39.

³¹ Там же, ст. 41.

³² Там же, ст. 40—41. Варто відзначити, що в Росії були спроби переробити багатоголосний строчний спів на зразок українського (київського) партесного співу, при чому перероблювались насамперед триголосні строчні співи. Однак в тих переробках строчного співу — як каже Н. Успенський — постійно проявляється «коллизія двох різних стилей — польсько-українського и русского строчного». Демественний спів з причини його дисонансовості не перероблявся. (Н. Д. Успенский, назв. праця, ст. 338—339).

³³ Там же, ст. 38.

³⁴ Там же, ст. 43—44.

³⁵ Там же, ст. VII.

³⁶ М. И. Лилеевъ, Описание рукописей, хранящихся въ Черниговской Духовной Семинаріи, «Памятники Древней Письменности», 1880, ст. 235.

³⁷ М. Дилецький, Граматика музикальна, «Музична Україна», Київ, 1970, ст. 25, 54, 58 та ін.

³⁸ Київ, 1971, ст. 71—72.

³⁹ М. Антонович, П'ятиголосна партесна Літургія — свідок української музичної культури з доби до Бортнянського, «Богословія», XXXVII, 1973, ст. 66.

⁴⁰ И. П. Сахаровъ, назв. праця, ст. 100.

⁴¹ Н. Д. Успенский, назв. праця, ст. 17—18.

⁴² Там же, ст. 332.

⁴³ Там же, ст. 21.

Василь Витвицький

ГЕТЬМАН КИРИЛО РОЗУМОВСЬКИЙ — МУЗИЧНИЙ МЕЦЕНАТ

Музичне життя XVIII сторіччя концентрувалося значною мірою по королівських, магнатських і панських дворах. Утримувати хоро-ві та інструментальні капелі, влаштовувати парадно обставлені оперні вистави було в тому часі загальним звичаєм.

Хорово-оркестрові ансамблі існували й по численних дворах українського панства. Проте найтриваліший слід залишило музикування на дворах членів роду Розумовських, особливо в резиденціях останнього гетьмана України Кирила Розумовського (1728-1803).

Слід згадати, що музика мала неабияке значення в житті та незвичайній кар'єрі його старшого брата Олексі (1709-1771). Гарний голос і вроджена музикальність повели його з хутора Лемішок (тепер с. Лемеші на Чернігівщині) прямо на царський двір у Петербурзі. Син реєстрового козака Григорія Розума став спершу придворним співаком, а згодом фаворитом і — 1742 року таємно одру-женим — чоловіком цариці Єлисавети Петрівни, графом Розумовським. Замилування до музики залишилися в Олексі Григоровича назавжди, не зважаючи на всі його життєві переміни. Вокально-інструментальна капеля на його петербурзькому дворі була одною з кращих у всій імперії. Бувало, коли в Петербург приїздили деле-гації з України, Олексі Розумовський приймав їх у себе дуже го-стинно, а для культурної розваги водив на оперні вистави.¹ Сам він, як про це розповідали сучасники, любив співати вивчені замолоду народні пісні та думи і «забавлятися бандурою». На думку декого з дослідників саме під впливом Олексі Розумовського увійшло тоді в двірський звичай виконувати народні пісні, за чим згодом прийшло записування їх і публікування.² Як один з прикладів його музичного меценатства В. О. Міхневич записав у згаданій праці таку подію. З Петербургу виїжджав після незвичайно успішних ви-

ступів на тамошній придворній сцені один з визначних італійських оперних співаків. Напередодні виїзду він одержав від Олексі Розумовського в дарунку триста червінців.

У велику заслугу старшому Розумовському треба вписати те, що він пляново і з повним розумінням свого завдання зайнявся справою належного підготування й освіти свого — на 19 років молодшого — брата Кирила. З 1743 р. зберігся цікавий лист, писаний з Петербургу до Кирила Розумовського під час його перебування в Данцігу. Листа поклав на папір один з колишніх учителів Кирила, але — як сказано в листі — на основі бажання і під диктат Олексі Григоровича. Щодо музики і танців, то на те брат дозволяє, сказано в листі. Проте це повинно бути з поміркованістю: «щоб Ви цього не сприйняли за своє основне завдання». Брат радить більше часу віддавати праці над німецькою і французькою мовами, а далі над історією й географією.³

Закордонна подорож Кирила Григоровича не обмежилася була самою Німеччиною. Для ширшого пізнання світу він подорожував тоді по Франції й Італії і вернувся щойно після двох років. Скоро після цього почалася його блискуча кар'єра. 1746 року його, вісімнадцятилітнього, іменовано президентом російської Академії Наук. Чотири роки згодом Кирило Розумовський став гетьманом України. Це була подія чималої ваги, про що свідчить відгомін про неї в західно-європейських країнах. Французька урядова газета «Газет де Франс» з 15 травня 1750 р. повідомляла з Петербургу про приїзд численної делегації з України, яка прибула, щоб «передати графові Розумовському акт про його обрання на гетьмана козацької нації». Три місяці згодом ця сама газета подала своїм читачам дуже широкий опис глухівської ради, скликаної для вибору гетьмана. В описі мова й про військову оркестру кіннотників, яка йшла на чолі парадного походу, про церковну відправу з співами і врешті про сальви з гармат і самопалів.⁴

Для кращого пізнання культурно-меценатської діяльності гетьмана варто присвятити кілька зауваг Кирилові Розумовському-людині. У вищезгаданій праці про сім'ю Розумовських А. А. Васильчиков вчисляє довгий ряд фактів, які показують доброту і шляхетність Кирила Григоровича у відношенні до людей, особливо до йому підлеглих. Його часи селяни називали «золотими». Не зважаючи на пишноту придворного життя і на свої подорожі по світі, у нього було і до смерті залишилося сильне прив'язання до своєї батьківщини і до своїх земляків. Признавався, що, коли перед ним заграли на бандурі, то мусив усвідомлювати собі, хто він і де він, щоб «не пуститися в танець». Коли треба було робітників в його

посілості на Московщині, спроваджував їх з України, кажучи, що вони краще працюють, ніж місцеві. Проте згодом признавався, що робив це з тією метою, щоб мати приємність посидіти серед них і порозмовляти рідною мовою. Як твердить Васильчиков, у листуванні гетьмана, писаному російською мовою, було і на все життя залишилося повно українізмів. По-російському говорив з виразним українським акцентом.

Згадуючи останнього гетьмана України, останній король Польщі С. А. Понятовський писав, що в Кирила Розумовського був прегарний голос і що він умів добре співати всяких пісень («Вѣстникъ Европы», січень, 1908). Вдачі Кирило Григорович був лагідної. Це було відоме не тільки його найближчому оточенню. Як подав Ілько Борщак у згаданій статті, одна з французьких газет у повідомленні про смерть гетьмана 1803 р. писала про нього як про провідника «славної козацької нації, що був її останнім гетьманом і що мусив усунутися, бо деспотичний характер Катерини не міг стерпіти навіть такого миролюбного гетьмана».⁶

У період свого гетьманування (роки 1750 — 1764) і після цього часу Кирило Григорович виявив досить широке культурно-громадське зацікавлення. Згадати б тільки, що він був фундатором одинадцятьох церков, побудованих у різних місцевостях України. Проте успадкований родинний нахил до музики як теж вплив перебування на Заході справили, що найбільше його уваги і коштів було приділено все таки музичним починанням. Їх реалізацію Кирило Григорович почав досить рано. Згадки про існування музичних ансамблів на його дворі маємо вже з 1751 р. Два роки згодом його хорово-оркестрова капеля була на знаменитому виконавчому рівні. Говорять про це свідчення одного з сучасників — Якова фон Штеліна. Ці свідчення тим цікавіші, що їхній автор, німець із Швабії, сам брав живу участь у музичному й театральному житті російської столиці, грав в оркестрі, керував оперними виставами, а коли було потрібно — писав рецензії. У полі зацікавлень Штеліна були й народні інструменти, між ними бандура. Про Україну він писав: «На тій землі усі співають, танцюють і грають, а найбільше розповсюдженим інструментом у ній є бандура». У своїх записах і спогадах, виданих 1770 р., Штелін писав, що капеля у резиденції гетьмана в Глухові була на рівні, якого до того часу не досягла ні одна капеля в цілій імперії. Вона була складена у великій більшості з місцевих музик, з яких кожний міг самостійно виступати з своїм інструментом. Глухівський хор виступав 1753 р. в Москві під час прийняття, яке влаштував був гетьман для двірських гостей. Як

пише Штелін, цей хор «справедливо заслужив собі на те загальне захоплення, з яким було стрінuto його виступ».*

При дворі гетьмана існували оперна і балетна трупи, хорова капеля та симфонічна оркестра. Хоча точного переліку музик, які в різні часи керували вокальними й інструментальними ансамблями гетьмана, немає, збереглися дані про декого з-поміж них. На протязі приблизно десятих років від 1753 р. диригентом гетьманської капелі був колишній «регент» єпископського хору у Львові Андрій Рачинський. В історії української музики XVIII сторіччя Рачинський записаний як всебічний музикант і визначний композитор, автор хорових концертів. Його життю й діяльності присвячений один з розділів у книжці Олександра Оглоблина «Люди старої України» (Мюнхен, 1959). У 1780-их роках працював у гетьмана плодovitий італійський композитор Дженнаро Астаріта, автор сорока опер, численних ораторій та інших творів. Свою ораторію «Смерть Авеля» (1785) він присвятив був К. Г. Розумовському. Його комічну оперу «Збитенщик» ставив домашній театр Розумовського в 1786 р. На думку Андрія Ольховського «Збитенщик» Астаріта це «складова частина тієї основи, на якій виростили і «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемівського і «Наталка Полтавка» Лисенка; в цьому його смисл і історичне значення».⁷

У складі гетьманських капелів були й музики-чужинці (італійці, французи, німці), проте вони були в меншості. Більшу частину виконавців, однаково вокалістів, як і інструменталістів, становили українці. Тінню, що падала на музикування по тодішніх панських дворах, було те, що велике число музик були на становищі безправних кріпаків. Їх можна було трактувати на рівні з прислугою, їх можна було навіть продавати. Різниця була тільки в ціні. До типових витворів російських панщизняних відносин належали рогові оркестри, в яких кожний учасник виконував на розі мисливського вигляду тільки один тон. Виконання складніших творів цією оркестрою було можливе тільки після довгої втомливої муштри. Є дані про те, що невелика рогова оркестра існувала в резиденції гетьмана в Батурині у 1750-их роках. Є навіть вказівка на те, що в супроводі такої оркестри відбувалася в 1755 р. вистава тамошньої оперної трупи.

Одним з винятково цінних і тривалих виявів музичного меценатства гетьмана Кирила Розумовського була і залишилася до нашого часу його музична бібліотека. Її комплектування почалося було за часів і при співробітництві Андрія Рачинського. Десятиліття за десятиліттям бібліотека розбудовувалася і розросталася, стаючи під кінець XVIII ст. найповнішим і всебічним нотозібранням

на всьому європейському Сході. Для музичної історіографії є вона неоціненним джерелом для пізнання репертуару тогочасних хорів, оркестр, оперних та балетних ансамблів. У бібліотеці збереглися численні перші видання, рукописи та нотні раритети. Повний список авторів музичних творів з бібліотеки Розумовських надруковано в щорічнику «Українське Музикознавство» (Київ, 1974). У ньому подибуємо такі імена композиторів, як Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Х. В. Глюк, Дж. Б. Мартіні, Джузеппе Тартіні, Балдасаре Галюппі, Карл Штаміц, Джіованні Паїзіелло, Ф. Й. Гайдн, В. А. Моцарт та багато інших.

Замітне те, що дбайливість за бібліотеку, за її збереження і поповнення стала частиною родової традиції Розумовських, у першу чергу старшого сина гетьмана Олекси Кириловича, а згодом дочки останнього Варвари Розумовської-Репніної, що сама була не аби якою піаністкою. Про якість і багатство нотозібрання Розумовських, що знаходиться тепер у бібліотеці Академії Наук у Києві, можна сказати дещо мовою чисел. Збереглося в ньому приблизно дві тисячі томів, причому деякі з них вміщують не одну, а більше композицій, наприклад, циклі сонат, а то й цілі збірки різних творів. У списку їхніх авторів нараховуємо понад п'ять сотень імен. Не менше цікаві дані про рід і форму творів. Отож у бібліотеці знашлося найбільше симфоній — 176, на другому місці є камерні ансамблі, особливо струнні квартети — 175, фортепіанових сонат — 99, опер — 58, більших вокально-симфонічних творів — 36. В цілому збережене до наших часів нотозібрання є одною з найцікавіших пам'яток музичної культури України.

З іншої царини впливу Кирила Розумовського на музичні події його доби слід згадати виїзд двох високообдарованих музик на студії в Італію. Мова про Максима Березовського і Дмитра Бортнянського. Перший виїхав в Італію 1765 р., другий — 1769. Н. Фіндейзен у своїх «Нарисах історії музики в Росії» висловив думку, що післяння обох глухівців в Італію відбулося саме тому, що вони були родом з гетьманської столиці.* Думка не позбавлена реальних підстав, особливо коли пригадати, що Глухів мав здавна вироблене значення своєрідного музичного центру з уваги на існування в ньому музичної школи.

Своє замилювання до музики Кирило Розумовський зумів передати молодшому синові Андрієві. Музика, а передусім гра на скрипці була у плянах навчання гетьманича. Андрій Кирилович (1752 — 1836) довгі роки перебував на становищі царського амбасадора в тодішньому музичному центрі світу — Відні. Там він був постійно в дуже близьких взаєминах з музичними колами, приймаючи у

своїй резиденції таких визначних композиторів, як Франц Йозеф Гайдн та Вольфганг Амадеус Моцарт. В особливо близьких взаєминах був з ним Людвиг ван Бетговен. У Андрія Розумовського була навіть думка самому навчатися в Бетговена і тільки надмір учнів у цього композитора став цьому на перешкоді. Проте відношення їх обох було досить близьке, передусім на полі плекання камерної музики. У віденській палаті Андрія Розумовського діяв першорядний струнний квартет у проводі з визначним скрипалем І. Шуппанцігом. Сам гетьманич неодноразово виконував у тому квартеті партію другої скрипки. Цьому ансамблеві Бетговен не раз давав свої новонаписані твори для першого випробування. Тривалою пам'яткою з тогочасних їхніх взаємин є цикл трьох струнних квартетів Бетговена опус 59, написаних для Андрія Розумовського і йому присвячених. Крім цього, на двох симфоніях Бетговена (п'ятій і шостій) є спільна присвята князеві Ф. Й. Любковіцові та графові Андрієві К. Розумовському.

За увесь час свого перебування у Відні Андрій Кирилович помагав своєму батькові поповнювати й розбудовувати його нотну бібліотеку. Про це свідчить їхнє листування, опубліковане у згаданій вгорі хроніці А. А. Васильчикова.

Живе зацікавлення і піклування музичними справами, що їх гетьман Кирило Розумовський проявляв до старости своїх літ, свідчать про те, що його музичне меценатство не було служінням тогочасній моді, ані наслідуванням інших. Це була щира любов і повага до музичного мистецтва, музиколюбство у суттєвому розумінні цього слова, проявлене невпинно на протязі більш ніж півстоліччя.

ПРИМІТКИ

¹ В. О. Михневичъ, Очеркъ исторіи музыки въ Россіи въ культурно-общественномъ отношеніи, Петербургъ, 1879, ст. 162.

² Федір Стешко, З історії української музики XVIII ст., Кар'єра одного українського співака, «Українська музика», ч. 4, Львів, 1938, ст. 61.

³ А. А. Васильчиковъ, Сѣмейство Разумовскихъ, т. I, Москва, 1868, ст. 27.

⁴ Ілько Борщак, Слідами гетьмана Розумовського у Франції, «Українська Літературна Газета», ч. 12, 1956, ст. 2.

⁵ Українська Літературна Газета, ч. 2, 1957, ст. 6.

⁶ Якоб фон Штелин, Музыка и балет в России XVIII века, Ленинград, 1935, ст. 90.

⁷ Андрій Ольховський, Збитенщик Астаріта, «Українська Музикальна Спадщина», Збірник статей, Київ, 1940, ст. 43.

⁸ Николай Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древних времен до конца XVIII века, т. I, Москва, 1928, ст. 261.

Андрій Горняткевич

КОБЗА — БАНДУРА

Спроба історичного підсумку

Учені, що намагалися відповісти на питання походження кобзи чи бандури, не раз зверталися до мовознавства. Розглядаючи походження назв цих інструментів, вони старалися й з'ясувати, звідки самі інструменти прийшли.

Усі етимологічні словники подають те саме походження слова «бандура» (Рудницький¹, Преображенський², Фасмер³, Шанський⁴, Шанський та ін.⁵). Вони виводять українську форму через польську мову (*bandura*) з італійського *bandura*. Італійське слово походить з латинського *pandūra*, а це можна вивести з грецького *pan-doŭra*. Це слово споріднене з перським *ṭanbūr* та сумерійським *pandur/pantur*, що означає «смичок».⁶

Тут виринає проблема початкового б-. Немає етимологічного зв'язку між грецьким чи латинським початковим п- та слов'янським початковим б-.⁷ Знаємо, що зміна з п- на б- наступила десь у Європі в середньовіччі чи дещо пізніше, бо там відомі інструменти з подібними назвами, але вже з початковим б-: *bandurria*, *bandola* чи *bandurra*.

Етимологія слова «кобза» також ясна. У тюркських мовах знаходимо чимало назв інструментів (зокрема скрипки), що мають дуже подібну форму: *koruz*, *kobuz*, *kobus*, *kuḃuz*, *kobyz*.⁸

На такий підставі дехто казав, що інструмент прийшов або із Західньої Європи (бандура — романського походження), або з Азії (кобза — тюркського походження).

Але етимологічні дані можуть довести до неправильних висновків. Якщо розглянути етимологію слів «гітара» та «цитра», то можна побачити, що вони походять з того самого грецького слова *kithára*.⁹ Хоч обидва інструменти є щипково-струнні, на тому

подібність і кінчається. Своєю формою ні один, ні другий нічим не нагадує грецької кітари. Хоч етимологія може іноді надаватися, годі керуватись лиш цією галуззю мовознавства.

Вивчаючи історію цих інструментів, треба розглядати не так походження назви, як їхньої форми. Отже, коли в Україні вперше появився інструмент, що мав вигляд бандури, або такий, з якого могла б розвинути бандура?

В Україні вперше бачимо такий інструмент на стінописі Свято-софійського собору в Києві.¹⁰ Цей собор збудований в рр. 1037-64, отже його фрески й мозаїки походять з половини XI ст. На стінах південної вежі, що веде на хори, знаходиться малюнок скоморохів. Вони грають на різних інструментах і серед них є один, який дещо нагадує лютню, але має багато довшу шийку. Хоч на малюнку не аж так легко розібратись у подробицях, все ж можна побачити, що виконавець притискує струни на грифі, а правою рукою перебирає їх. Інструмент він тримає під деяким кутом від вертикалі й з усіх інструментів на цьому стінописі цей найближчий до бандури.

Цю фреску можна вважати першим зображенням інструмента, що став прототипом кобзи та бандури. Його можна назвати «протокобзою», його справжня назва невідома. Слова «кобза» і «бандура» pojawiaються пізніше — ані Срезневський¹¹, ані «Словник староукраїнської мови XIV—XV ст.»¹² їх не подають.

Тут треба згадати, що якийсь час в літературі, зокрема в російській та радянській, побутувала теза А. С. Фамінцина, що бандура походить з Англії.¹³ На доказ він цитує Стова: «In the fourth yeere of Queene Elizabeth [1562], John Rose, dwelling in Bridewell, deuised and made an Instrument, with wyer Strings, commonly called the B a n d o r a».¹⁴ (Усі підкреслення в цитатах — мої. АГ).

Що це не перша згадка про бандуру, дуже переконливо доказав М. Дяковський.¹⁵ Мої дальші досліді по польських джерелах виявили ще давніші згадки про бандуру: З. Лісса та Ю. Хомінський згадують бандуру в рр. 1506-48: «Za Zygmunta Starego dochodzą do tego soliści na modnym wówczas na Zachodzie wirginalne, klawicymbale, na lutni, harfie i in.; był między innymi nawet jeden ukraiński bandurysta, poza tym kompan królewski do gry w szachy».¹⁶ А. Хибінський подає ще давнішу згадку про бандуриста Чурила: «CZURYŁO, ..., instrumentalista (b a n d u r y s t a ?) w kapeli Zygmunta Starego po r. 1500 por.: A. Poliński, Dzieje muzyki polskiej, 1907».¹⁷ Дальше Хибінський згадує ще старшого Тарашка: «TARASZKO, Rafał, b a n d u r y s t a królewski w Krawowie w r. 1441 por. E. Świeżawski, j.w. [“Echo muzyki

i teatru”, 1884]».“ «Słownik muzików polskich» подає цікаві дані про капелі на польському королівському дворі: «W l. 1325-9 na dworze Kazimierza Wielkiego i jego żony Anny był dość duży zespół śpiewaków z bandurami (sambucis), bębnami i liramі (fialis, viella). 1333-9 Aldona, żona Kazimierza Wielkiego. trzymała na swoim dworze śpiewaków “cum sambucis, fialis et tympanis”, . . .»”

Заки почнемо датувати першу згадку про бандуру роками 1325-9, треба докладніше прослідити польські першоджерела, бо тут знову виринає мовне питання: вони були писані по-латинському. Слово *sambuca* в старолатинській мові могло означати різні інструменти, навіть арфу. Отже, цікаво, на якій підставі польські вчені перекладають це (тепер середньолатинське) слово як «бандура». Тут потрібні ще дальші досліді.

У XV-XVI ст. цей інструмент зазнав першої докорінної зміни. У Західній Європі були всілякі спроби розширити діапазон лютні доданням струн до шийки інструмента. Таким чином постали теорбо та кітarrоне. Тільки в Україні²⁰ пішли другим шляхом — на деку прикріплено додаткові струни-приструнки.

Цей додаток мав глибокий вплив на техніку гри. Коли раніше одержували відповідний тон натискуванням струн на грифі, тепер з кожної струни добували лиш один тон.” В Україні якийсь час побутують поруч два інструменти. На те, що маємо до діла саме з двома інструментами, а не різновидами одного, існують докази. У своєму описі України XVIII ст. О. Рігельман вичисляє українські музичні інструменти: «Из них весьма много музыкантов хороших бывает. Игра их более на скрипках, на скрипочном бaсe, на цымбалах, на гусях, на бaндурe и на лютне, при том и на трубах. А сельские по деревням так же на скрипках, на кобзе (род бaндурy) и на дудках. . .»” Отже, у Рігельмана бандура й кобза споріднені, але все ж таки інакші інструменти.

Крім того, у XVIII-XIX ст. серед народу дуже популярними були картини «Козак Мамай».” Деякі з них дещо примітивні, але інші намальовані з неабияким хистом. На них Козак Мамай звичайно представлений з інструментом. У більшості випадків це інструмент без приструнків, але нераз бувають і приструнки. До речі, у праці Рігельмана є також гравюра козака, що грає на інструменті з приструнками, та не сказано, чи це кобза, чи бандура.

— Отже, були два споріднені, але інакші інструменти. Обидва мали випуклі коряки із симетрично прикріпленою шийкою, вздовж якої тягнулися струни. Але на одному з цих інструментів уже були й приструнки. Пропоную називати цей інструмент «бандура», а той

без приструнків — «кобза».¹ У такий спосіб можна розрізняти два інструменти, назви яких у міжчасі стали синонімами.

Справа ускладнюється тим, що згодом і до кобзи — на якій даліше притискали струни, щоб добути відповідний тон — також почали додавати приструнки. Описуючи інструмент із приструнками, на якому грав О. Вересай, М. Лисенко підкреслює, що виконавець натискав тільки струни, що йдуть по шийці (баски). Правою рукою Вересай грав і на басках, і на приструнках; лівою рукою також іноді перебирав приструнки, але ніколи їх не притискав.²

У той самий час на бандурі грали на два лади: старіший — права рука грає мелодію на приструнках, а ліва приграє на басках, і новіший (т. зв. харківський) — ліва рука грає на приструнках, а права приграє на басках.

1894 року Г. Хоткевич запроєктував асиметричну бандуру. Це було потрібним тому, що, коли хтось додавав більше приструнків, приходилося збільшувати не тільки ту частину коряка, що під струнами, але й другу, щоб зберегти симетрію. Асиметричний проєкт Хоткевича блискуче розв'язав цю проблему, бо тепер стало можливим розширювати діяпазон приструнків.

Завдяки праці Г. Хоткевича та багатьох інших бандура зазнала відродження в ХХ ст. Натомість кобза серед народу майже збула. П. Конопленко-Запорожець популяризує кобзу в Канаді,³ а в Україні також уживаються заходи, щоб «воскресити» її, зокрема в оркестрах народних інструментів.⁴

У пореволюційній добі вжито чимало заходів, щоб удосконалити бандуру, зокрема щоб розв'язати проблему хроматизації. Ці заходи пішли двома шляхами: один підхід — розміщення додаткових струн-півтонів між головними приструнками. Цей спосіб дозволяє добути будь-який тон під час гри, але перехід з тональності в тональність не надто легкий. Інший спосіб — механічні перемикачі, що перестроюють струну рівно на пів тона. Тут проблема в тому, що ці механізми важко точно примістити, щоб вони акуратно працювали. Врешті є також спроби поєднати обидві системи.

Після Археологічного з'їзду 1902 р. ансамблі бандуристів стають щораз популярнішими. Із розвитком капелі вирінає потреба збагатити кольорит бандур, зокрема конструювати інструменти з різними діяпазонами. І так постали бандури прими, альти, баси й контрабаси.⁵

ПРИМІТКИ

¹ J. B. Rudnyckyj, *An Etymological Dictionary of the Ukrainian Language*, 2nd revised edition, Winnipeg, 1966, ст. 72.

³ А. Г. Преображенский, *Этимологический словарь русского языка*, I, Москва, 1959, ст. 15.

⁴ М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, I, Москва, 1964, ст. 120.

⁵ Н. М. Шанский, *Этимологический словарь русского языка*, 1, 2, Москва, 1965, ст. 33.

⁶ Н. М. Шанский и др., *Краткий этимологический словарь русского языка*, Изд. 2-е, Москва, 1971, ст. 35.

⁷ Grove's Dictionary of Music and Musicians, Ed. E. Blom. 5th ed., VI, London, 1954, ст. 535.

⁸ Н. Krahe, *Indogermanische Sprachwissenschaft*, I. Vierte, überarbeitete Auflage, Berlin, 1962, ст. 90-92.

⁹ Див. М. Фасмер, назв. праця, II, М., 1967, ст. 268; А. Г. Преображенский, назв. праця, ст. 325.

¹⁰ Див. The Compact Edition of the Oxford English Dictionary, New York, 1971, ст. 1226, 3870.

¹¹ М. Ф. Колесса, *Мелодії українських народних дум*, Київ, 1969, ст. 60.

¹² Пор. И. И. Срезневский, *Материалы для словаря древнерусского языка*, I, Москва, 1958.

¹³ Пор. *Словник староукраїнської мови XIV-XV ст.*, I, Київ, 1977-78.

¹⁴ Див. А. С. Фаминцын, *Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа*, Санктпетербург, 1891, ст. 110—170.

¹⁵ J. Stow, *The Annales or General Chronicle of England*, 1615, ст. 869.

¹⁶ Див. М. J. Diakowsky, *A Note on the History of the Bandura*, «The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S.», IV (1958), 3-4 (21-22), ст. 1419.

¹⁷ Z. Lissa i J. Chomiński, *Muzyka polskiego odrodzenia*, Wydanie drugie, Warszawa, 1954, ст. 37.

¹⁸ A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków, 1949, ст. 19.

¹⁹ Там же.

²⁰ *Słownik muzyków*, I, Kraków, 1964, ст. 217.

²¹ У XVI ст. Венделін Тіффенбрукер збудував у Падії арфо-лютню з бандуроподібними приструнками. Вінтерніц подає, що це, мабуть, унікальний випадок. (Див. E. Winternitz, *Musical Instruments of the Western World*, New York, n. d. ст. 68).

²² M. J. Diakowsky, *The Bandura*, «The Ukrainian Trend», I — (1958). ст. 18.

²³ А. И. Ригельманъ, *Лѣтописное повѣствованіе о Малой Россіи*, Москва, 1847, ч. IV, ст. 87.

²⁴ П. О. Білецький, *Українське мистецтво XVII—XVIII ст.*, Київ, 1969, ст. 265-269.

²⁵ Див. також M. J. Diakowsky, *The Bandura*, ст. 18.

²⁶ М. В. Лисенко, *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая*. Вид. друге, Київ, 1978, ст. 19.

²⁷ Див. П. Конопленко-Запорожець, *Кобза і бандура*, Вінніпег, 1963.

²⁸ Див. К. А. Вертков и др., *Атлас музыкальных инструментов СССР*, Изд. 2-е, Москва, 1975, ст. 57.

²⁹ Див. А. І. Гуменюк, *Українські народні музичні інструменти*, Київ, 1967, ст. 230.

Осип Залеський

ГНАТ ХОТКЕВИЧ І ВІДРОДЖЕННЯ БАНДУРИ НА ЗАХІДНЬОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ

Читаючи про відзначування українськими громадами мистецької праці корифея бандуристів Григорія Китастого, пригадалась мені подія з давніх літ, коли я вперше побачив бандуру й почув спів під супровід бандури в Галичині. Було це, мабуть, у 1906 році, коли я був учнем гімназії в Золочеві. Учителем української мови в гімназії був тоді видатний педагог Михайло Галушинський, і він запросив до Золочева з доповіддю бандуриста Гната Хоткевича, що перебував тоді у Львові як політичний емігрант з царської Росії.

Хоткевич мав доповідь про бандуру та заспівав декілька пісень під супровід бандури. Крім історичних дум, співав також жартівливі пісні, як «Казала мені Солюха: — Прийди, прийди», яка то пісня залишилася в моїй пам'яті й досі. Зібрану на доповіді публіку, зокрема молодих учнів, зацікавила доповідь про цей, незнаний нам тоді, український народний музичний інструмент, як також пісні, виконані Гнатом Хоткевичем. Хоткевич перший познайомив західніх українців з бандурою, він теж врятував її від забуття, бо царський уряд переслідував бандуристів як носіїв української народної творчості, яка пригадувала про давні історичні події в Україні і тим самим ширила національну свідомість серед народу.

У 1912 році в літниськовій місцевості в Карпатах, у Микуличині, був я на театральній виставі гуцульського театру, що його zorganizував Гнат Хоткевич. Тепер виступав він не як бандурист, а як режисер і автор п'єс з гуцульського життя. Згадуючи про Хоткевича, треба подати хоч короткі відомості про цього визначного культурного діяча, не лише бандуриста, але й письменника та театального діяча.

Гнат Хоткевич народився 31 грудня 1877 року в Харкові. Його

батьки працювали в харківського купця М. Михайлова: батько як кухар, а мати як домашня робітниця. У Харкові закінчив Гнат реальну школу і технологічний інститут. Під час студій познайомився він з творами І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та інших українських письменників, брав жваву участь в аматорських театральних виставах і почав писати літературні твори, як оповідання і критичні статті, які друкувалися у львівських журналах «Зоря» та «Літературно-Науковий Вісник». Співав у хорі Миколи Лисенка та виступав з цим хором під час мистецьких мандрівок по Україні. Вивчав гру на бандурі, і це привело його на шлях бандуриста. У 1902 році організував він перший в Україні виступ кобзарів і лірників на XII археологічному з'їзді в Харкові. У своїй доповіді на цьому з'їзді виступив він проти переслідування царською владою кобзарів-бандуристів, що насторожило проти нього царську владу. Йому заборонили влаштовувати подібні виступи. Та Хоткевич не зважав на цю заборону і влаштував перший в Україні театральний гурток з робітників, з якими давав вистави українських театральних творів. У 1905 році брав активну участь у тодішніх революційних подіях, і це посилювало увагу царської поліції, так що Хоткевич мусів емігрувати в Галичину. Зупинився у Львові, де протягом 1906 — 10 років віддається літературній праці. Він об'їхав усю Галичину і Буковину, даючи доповіді про бандуру й ілюструючи їх своїм співом і грою на бандурі.

У своїх спогадах згадує Хоткевич про початки гуцульського театру, який він організував. За порадою етнографа Володимира Гнатюка поїхав він літом з Гнатюком на відпочинок до села Криворівні на Гуцульщині, куди тоді приїздили літом на відпочинок визначні українські письменники й учені, як М. Грушевський, І. Франко та інші, не лише з Галичини, але й з Наддніпрянщини. Гуцульщина очарувала Хоткевича не лише красою гір, але й життям та побутом гуцулів, і він починає думати про гуцульський театр. Але для такого театру треба відповідних п'єс, яких у тодішній українській літературі майже не було, за винятком п'єс Д. Млаки і Підвисоцького, що були малої літературної вартости. Популярною тоді була драма польського письменника Корженевського «Карпацци гурале», яка була вже декілька разів перекладена на українську мову, але для вистави у примітивних театральних «залах» — а були це звичайно «підсіння» заїзних домів або навіть господарські стодоли — не надавалася через часті зміни декорацій. Хоткевич переробив цю п'єсу відповідно до можливости її виконання на сцені і змінив назву на «Антін Ревізорчук», бо головним героєм її був опришок під цим прізвиськом. Галицька інтелігенція, як згадує Хот-

кевич, ставилась до його задумів критично, якщо не сказати з на- смішками, бо де ж гуцули здатні грати на театральній сцені, коли вони ніколи не то що не виступали на театральних дошках, але й театру не бачили. Та Хоткевич цих завваг не злякався, і перша теа- тральна вистава гуцульського театру відбулася в селі Красноїлі, не- далеко села Криворівні, на збудованій з дощок сцені у читальні «Просвіти». Вистава пройшла з великим моральним успіхом і здивувала не лише присутню публіку, але й самих гуцулів. Дальші ви- стави відбувалися в інших селах Гуцульщини. Допомігав Хоткеви- чеві О. Ремез, також емігрант з царської Росії, що жив у Чернів- цях, а на запрошення Хоткевича приїхав на Гуцульщину.

Треба було дальших п'єс, і Хоткевич писав їх сам. Так постала драма «Довбуш», фолклорно-етнографічна п'єса «Гуцульський рік» з характеристичними картинами календарного року, фантастична п'єса «Непросте» з мольфарями, грядівниками, чарівною сопілкою та іншими фантастичними гуцульськими «дієвими постатями». Чет- вертою п'єсою були драматизовані гуцульські казки. Так постав театральний репертуар для гуцульського театру. Не маючи ніякої матеріальної допомоги, Хоткевич зумів зі своїм театром давати ви- стави не лише на Гуцульщині, але й в інших містах Галичини, на- віть у Львові і Кракові. Театр мав успіхи, публіка приходила на ви- стави, хоч великої реклями не було, але вже сама поява на вулицях міст гуцулів у їхніх мальовничих одягах притягала публіку на ви- стави.

У 1912 році Хоткевич залишив театр і повернувся до Харкова, де продовжував свою літературну і культурну працю. За радянської влади з 1934 р. провадив класу гри на бандурі в Харківському Му- зично-Драматичному Інституті. Згодом стрінула його доля інших культурних діячів — він був засланий і помер на засланні в 1938 році.

Хоткевич автор повісти з гуцульського життя «Камінна душа», збірок оповідань і нарисів «Гірські акварелі» і «Гуцульські образки» та драматичних творів «Лихоліття» і «Вони». Писав також статті про театр, написав підручник гри на бандурі, «Музичні інструменти ук- раїнського народу», а також музичні твори-сольоспіви і твори для гри на бандурі.

Революційні часи в Україні визволили бандуру з царської не- волі, бандура «воссресла», оживила традицію гри на цьому інстру- менті і зацікавила молодь, з якої живуть ще нові корифеї не лише на Батьківщині, але й у вільному світі, як В. Ємець, кобзар П. Ко- нопленко-Запорожець та Г. Китастих — основник уже модерної Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка. За їх прикладом іде багато

сучасної молоді, що творять гуртки бандуристів, вивчають гру на бандурі та зацікавлюють чужинців нашим народнім музичним інструментом.

СВОЄРІДНІСТЬ ФОРМИ «ПОЕМИ ПРО КОНОТОПСЬКУ БИТВУ» ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО

У слухача, якому не чужі традиційні форми української музики, перше враження з «Поєми про Конотопську битву» Григорія Китастого до тексту П. Карпенка-Криниці, мабуть, не лишає ніякого сумніву щодо формального стилевого окреслення цього двочастинного твору: це дума та похідна пісня, закінчені репризою останньої кадансової прогресії з думи.

Тематичний матеріал твору оснований на двох козацьких піснях: «Ой, Січ-мати» та «Гей, нум, хлопці, до зброї», які історично та ефективно підходять до епічно-врочистого характеру тексту. Повільне темпо та мінорний лад першої пісні розвинені композитором для підкреслення мітичного образу кобзаря-з'яви, чия розповідь-речитатив впроваджує безперервним збільшенням драматичного напруження решту лицедіїв: московське військо, полковника Г. Гуляницького, гетьмана Виговського та козацтво. Мажорний лад та рвучкий ритм другої пісні зображують геройський наступ та перемогу козаків над численнішим ворогом. Відхід чи пак зникнення кобзаря зумовлює вже згадана реприза останнього кадансу із вступу, що свідчить про мистецьку послідовність автора, аджеж п'єсу можна було закінчити бравурним «Гей, нум, хлопці», після якого руки самі тягнуться до оплесків.

Отут у нашого слухача, якщо він теж ознайомлений з історичними формами та засобами європейської музики, повинні з'явитися деякі сумніви щодо вичерпності попереднього окреслення «Конотопу», зумовлені розширенням та розвитком традиційних народніх засобів у композитора: речитатив кобзаря переходить в аріозо, яке пізніше перебирають другі два солісти-баси чи баритони, як і кобзар — музичне уосіблення Гуляницького та Виговського.

Цей період від кобзарської «заплатки» до аріозо майже невлонний, — тим більше, що він проходить над остинатом в бандурних басах, яке об'єднує ритмічно вільні фрази кобзаря. Розповідь кобзаря про наступ московського війська супроводжують тремольо та біги в бандурах — засіб не лише кобзарський, але й оперовий.

Стилево постаті кобзаря, Гуляницького та Виговського об'єднані прозодією, спеціально спондаїчним закінченням речитативних фраз, чим перекликаються з подібними засобами у Миколи Лисенка.

Розповідь кобзаря вривається раптом, але в спосіб, який логічно і по-мистецькому виправданий: хор ілюструє останню фразу кобзаря, яка закінчує серію дієслівних рим, притаманних думам. Це раптове впровадження нового елементу — московського війська — характеризує тріольним ритмом проходить через загострення цього ритму точкуванням до рівно вісімкового ритму на спосіб старогрецького пірихія, тобто розміру, який зображує битву.

На тлі цього ритмічного остинато кобзар впроваджує полковника Гуляницького з козацькою залогою, тобто соліста з хором — хор повторює фрази соліста в ритмічному скороченні. Коротка перегравка попереджує декляматора, який на тлі тої ж перегравки з переважаючим тріольним ритмом оголошує в стилі козацького літописця облогу міста Конотопу та його оборону козаками. Тремольо бандур знову оголошує появу кобзаря, який в стилі думи сповіщає про підмогу обложеним від гетьмана Виговського, який уже в наступному речитативному діялозі з своїм військом закликає до бою.

Цей драматичний речитатив, витриманий в оперовому стилі, кінчається модуляційним закликком соліста до молитви, який впроваджує чотириголосий хорал **а капеля** (молитву перед боєм), а відтак коротким наказом «починайте!» на фермато, що переходить у рвучкий вступ шістнадцятковими пасажами до заключного алегрю — «Гей, нум, хлопці, до зброї».

Остання частина твору — це надзвичайно майстерне перемінення короткої строфічної пісні на перекомпонований твір завдяки інструментальним переходам, оснований на тематичних фрагментах, застосуванню строфічних варіантів та поновному веденню декляматора-літописця.

Міксолідійський мажор первісної пісні збагачений підрядними домінантами та альтераціями, включно до трактування ладу як соль мажор з обробленим пасажем у неаполітанській сексті (рефрен другого вірша) та поворотом до міксолідійської тоніки через зни-

жений шостий ступінь тієї ж тонації. Міксолідійська тоніка, на якій вищезгадана перегравка кінчається, служить як знижений увідний тон наступній тональності (ля-мінор). Ціла частина проходить над остинатним пірихієм у супроводі, підкресленим літаврами та тареллями під час деклямації літописця. Музика під час деклямації — це розвиток фрагментів основного мотиву через гармонічні секвенції аж до повороту основної теми, яка закінчує частину розтягнутим кадансом — I бIII № 1.

Реприза кобзаря наче б підкреслює містичне вичарування відгому козацької слави у стилі епілогів у Шекспірових драмах, де бурхливе закінчення та виринаючий з нього катарзис зрівноважуються часто медитативним безпристрасним характером епілогу. Таке закінчення «Конотопу» перекликається також із постатями безіменних кобзарів, які з'являлися серед народу та, відспівавши свої думи, — можна б сказати, виконавши ритуал, — мандрували далі.

Оце сприйняття «Конотопу» на двох рівнях — суто українському та загальноєвропейському — можливе завдяки схопленню Китастих як композитором синтези між співзвучними елементами двох різних естетичних світів. «Конотоп» це дума — дарма що в побільшеному виді, — і дійство на зразок ренесансових вінків-мадригалів Монтеверді, і кантата епічного характеру у форматі, подібному до післябароккових творів у цьому жанрі. Все ж таки формальна схожість «Конотопу» з кантатами клясицистичного та романтичного періодів дещо поверхова. Значно ближче стоїть цей твір до вищезгаданих мадригалів Монтеверді, особливо до «Битви Танкреда з Клоріндою» (1638 р.) до тексту з «Визволеного Єрусалиму» Торквато Тассо. У «Конотопі», як і в «Битві Танкреда», інструментальне застосування ритму пірихія зображає бій, а металевий тембр бандур виконує ту ж функцію, що в Монтеверді за його ж приписом лютні та торбани: відтворення брязкоту зброї на побоевищі. Чергування замкнених форм, як вокальних, так і інструментальних з вільним речитативом, та введення строфічних варіантів — це теж спільні риси цих часово та просторово віддалених від себе творів. У Монтеверді та в Китастого гармонічна течія міцно затиснута кам'яними берегами діатонізму — в першому випадку зумовленого пітагоричним строем Ренесансу, а в другому — подібним строем бандури.

У Фльоренції раннього XVII століття брак хроматизму нікого не вражав обмеженістю, мабуть, з тої ж причини, що не вражав брак телефону чи фонографа: тим самим найменше відхилення до хроматизму в творах Монтеверді знаходило глибокий афективний

відгомін у слухачів, йому сучасних. Для сьогоднішнього слухача, пересиченого хроматизмом, поворот до діятонізму — у випадку «Конотопу» вимушеного інструментальними засобами — настільки відсвіжуючий, наскільки відсвіжуючим здається малярство передрафаелівських майстрів. У додаток цей вимушений діятонізм лише підкреслює винахідливість композитора, яка наявна в надзвичайно ощадному вжитку нечисленних підрядних доміант та модуляційних можливостей — тобто в зіставленні цих елементів з драматичними моментами максимальної емоційності в тексті та формальної вагомості в музичній структурі, наприклад, перехід із «заплачки» до розповіді кобзаря на основі низхідного хроматичного пасажу в басах та пасаж на неаполітанській сексті міксолідійського мажору в алегро, який підкреслює в той спосіб кількакратне повторення слів «... до зброї...» у вільному контрапунктовому стрето та одночасно є дуже цікавою сполукою ладової та тональної систем. Цілковита підпорядкованість нечисленних хроматичних можливостей бандури драматичним вимогам тексту наснажує емоційно ті сповидно нескладні засоби до найвищої міри: «Конотоп» не лише синтеза стилів, але й симбіоза слова та музики.

Ніщо краще не представляє вищезгаданої симбіози, як речитативні місця в «Конотопі»: на відміну від трафаретнооперових, речитативи в Китастого різноманітні завдяки вмілим переходам від силабічності до мелізматичності при кадансових пунктах та не менше майстерному чергуванню квантитативного омузичення тексту з наголосним — що й запобігає безпорадному «катеринковому» скандуванню. У цьому Китастий, як і його земляк-полтавець Лисенко, віддає перевагу мовно-інтонаційному первневі у формуванні мелодичної та ритмічної структури твору. Варто підкреслити, що ця деклямаційна мелодика в Китастого не лише перекликається з Лисенковим архітипом цього ж стилю — до речі, посталою з Лисенкової синтези творчої стихійності та наукової етномузикологічної аналізи, — але в своїй засаді є спорідненою через інтонаційну гнучкість з такими своєрідними композиторами нашого століття, як Леош Яначек та Карл Орф. «Карміна Бурана» (1937 р.) цього останнього, епізодичний твір ширшого формату за «Конотоп», особливо цікава паралеля: в основу обидвох творів лягла народня пісенність, яка зумовила не лише епізодичну структуру, але й специфічно вузькі ладо-інтонаційні рами кожного з багатьох коротких епізодів — замкнених форм: гармонічно строгі та мелодично деклямаційні. Загалом, не хнучучи чисто музичною красою, Китастий як композитор скрайньо уважливий до, так би мовити, звуково-мовного аспекту тексту до тієї міри, що людина, музично грамотна,

яка ніколи не чула української мови, — могла б в основному відтворити її інтонаційні прикмети на підставі нотації речитативів у «Конотопі». Отут коротка дегресія від Китастого-композитора до Китастого-диригента може послужити цікавим доповненням до огляду його музичної прозодії: між численними фонографічними записами Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка в США дві короткі пісні — ба, рядок із кожної — показують власне пієтизм маестра до прозодії та значення тексту. Так в гайдамацькій пісні «Максим, козак Залізняк» рядок «ударили з семи гармат...» нотований тра-

диційно $\frac{2}{4}$  дещо «катеринжковим» наголосним трохеєм. Китасти з Капелею виконує цей рядок $\frac{2}{4}$ ,

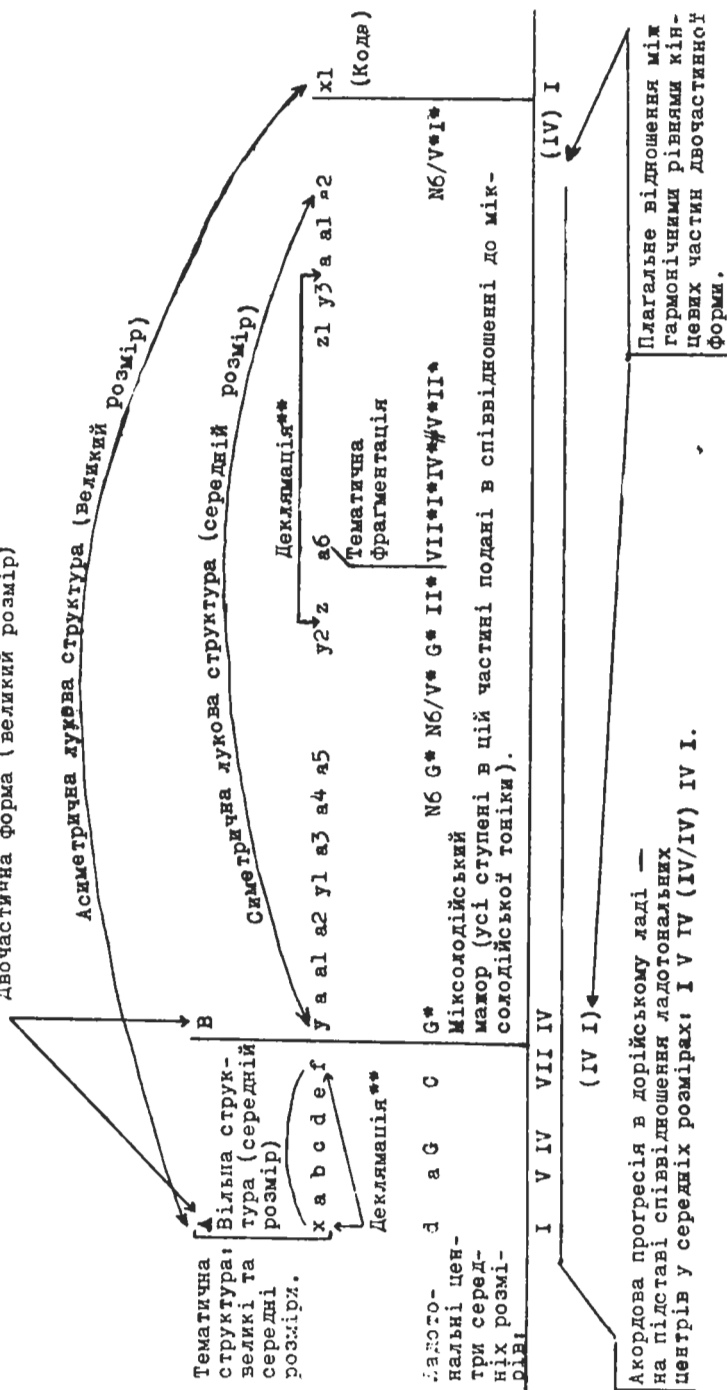
цебто вводить наголосний спондей у перших двох вісімках, наголошуючи звичайно ненаголошений елемент. Таке виконання оминає «катеринжку», надає правильний наголос слову «удáрили», затрачений в нотозаписі регулярним метром, та одночасно творить яскраву звукову картину цього удару гарматами на уманські укріплення. У жартівливій пісні «Ой, чий же це двір» подібний нотозапис ставить слово «чий» на ненаголошену частину такту $\frac{2}{4}$ .

Виконання Китастого $\frac{2}{4}$  не лише підкреслює запит тексту, але й надає сильний ритмічний імпульс цілій пісні. Оці два приклади — це мініатюри в порівнянні до «Конотопу», але й вони вимовно віддзеркалюють стремління до тонкої завершеності — байдуже, творення чи відтворення — обраної музичної форми в будь-якому масштабі та досягнення цієї завершеності Китастими.

Детальна схема «Конотопу» виявляє формальну складність п'єси: тут у великих розмірах поєднуються двочастинна та асиметричнолукова, а одночасно в середніх розмірах однонапрямна вільна форма (А) попереджує симетричнолукову (В). Ладотональний хід твору в середніх розмірах дає структуру прогресії в дорійському ладі — I V IV VII (IV/IV) IV I — та надає асиметричнолуковий характер гармонії твору. В такий спосіб зрівноваження формальних засобів їм стилєво протилежними елементами витворює синтезу в лінійній організації твору співзвучно до вже згадуваної синтези прозодії та мелодики.

З драматичного погляду — а суто сценічні можливості в цьому творі безперечно існують — «Конотоп», завдяки луковій — цебто циклічній — будові в великих розмірах, уникає шабляновості романтичної апотеози, а натомість автор закінчує п'єсу варіантом вступу, що досконало й завершує цей формально небуденний та надхненно зворушливий твір.

Двочастинна форма (великий розмір)



* Ладова гармонія.

Розміщення деклямації підсилює лукову структуру.

Андрій В. Шуль

ТВОРЧІСТЬ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО: КРИТИЧНИЙ ОГЛЯД

«В духовних концертах Бортнянський сказав нове слово мистецтва. Вони написані з такою майстерністю та частотою голосоведення, виразністю та красою мелодії, архітектонікою форми, притому з такою природною простою, що до тої висоти не піднявся, мабуть, ніякий вокальний композитор в світі... Бортнянського як церковного композитора треба звати у нас «епохою».¹

I

Прастаре княже місто Глухів, що спочиває на березі річки Есмань, притоки Сейму, є колиською українських гетьманів.² Уже в літописах з 1152 року про Глухів згадується як про центр окремої території. У XIII ст. це місто стає осідком Глухівського князівства, а пізніше тісно в'яжеться з історією Гетьманщини: в 1669 році обрано там гетьманом Дем'яна Многогрішного, а з 1708 р (коли зруйновано Батурин) Глухів став місцем осідку гетьмана.

У тій колиській української історії народились два українські музичні велетні, які своєю творчістю — один при царському дворі в Петербурзі, другий як головний музикант в Києві — запанували над усім музичним світом царської імперії.³ Під знаменами Дмитра Степановича Бортнянського (1751—1825)⁴ і Максима Соколовського Березовського (1745—1777)⁵ почалась т. зв. «золота доба» української церковної музики. Цю епоху можна порівняти до пізнішого віку відродження в царині українського народно-музичного мистецтва, позначеного заслугами Миколи Віталієвича Лисенка (1842—1912).

Син козацького старшини, який згодом став визначним шлях-

тичем, Дмитро Бортнянський був обдарований гарним голосом і на восьмому році життя дістався до царської хорової капелі в Петербурзі.⁶ Цей хор, що працював у придворній церкві (хоч члени його залюбки ставили також опери), славився тоді як «один з найкращих хорів у тодішній Росії». П'ять років після його виїзду на студії до Петербургу засновано в Глухові Малоросійську Академію (1764). Розквіт діяльностей наших двох композиторів з Глухова можна б порівняти і до дальшого розросту самого міста: 23 роки після виїзду Бортнянського в Росію Глухів став повітовим містом Новгородсiверського намісництва (1782), а згодом Чернігівської губернії.

Максим Березовський, старший за Бортнянського на 6 років, прожив точно половину (37) років життя Бортнянського (74). Закінчив науку в Київській Академії (де вчився також Ведель). У Києві Березовський почав писати свої канти та опісля якийсь час співав у придворній капелі для царя, виконуючи свою музику.⁸ Відтак Березовський поїхав на вищі музичні студії до Італії (подібно як Бортнянський) і повернувся до Петербургу, де й дожив свого короткого віку. Березовському передчасна смерть не дозволила дорівнятися композиторському багатству і впливові, якими втішався Бортнянський.

Дмитро Бортнянський почав своє навчання в музичній школі в Глухові, а продовжив його в Петербурзі, де згодом директором придворної капелі став українець Марко Полторацький, а після нього — італієць Бальдассаре Галюппі (1706—1785). Галюппі, що був студентом Антонія Льотті (1667—1740) та опісля органістом у величавій венецькій катедрі Св. Марка, перебравши провід капелі, спровадив, між іншим, і Бортнянського до Петербургу з України, ним заопікувався, його вчив та врешті сам поручив Катерині II вислати молодого українця на вищі студії музики до Венеції (1769 р.).⁹

Описуючи Бортнянського, Микола Грінченко каже, що в нього був «природний музичний талант, що народився на співучому ґрунті України, сприяюче музичне оточення з малих літ». Відтак, додавши до цього поважну музичну науку, Бортнянський став талановитим музиком, «з широкими поглядами на своє мистецтво, з великим розумінням його значення».¹⁰

II

В Італії Бортнянський учився 11 років (1768—1779), як це точно прослідив П. Маценко в своїх розшуках. Композитор про-

довжував ці студії головню з Галюппі у Венеції, відтак ще в Римі й Неаполі, можливо також і у Відні, та подорожував до Болонїї і можливо також до Модени. У цих роках оволодів він п'ятьма європейськими мовами. Цей період у творчості Бортнянського відзначається поставленням трьох його опер стилю *opera seria*, написаних на італійські лібретта в «неаполітанському» жанрі Алесандра Скарлятті (1660—1725) — батька славного сина Доменіка (1685—1757), а саме: «Креонт» (*Creonte*, 1776), «Алкід» (*Alcide*, поставлений у Венеції 1778 року)¹¹ і «Квінт Фабій» (*Quinto Fabio*, поставлений у Модені 1779 року). Коли Бортнянський повернувся до Петербургу вже в ролі капельмайстра-чембаліста, тоді поставлені були і його дві опери за серією французьких лібретт — «Сокіл» (*Le Faucon*, 11. 10. 1786), «Син-суперник» (*Le Fils Rival*, 11. 10. 1787), а також пасторальна комедія «Свято сеньйора» (1786) і один балет.

Про цю світську творчість, написану Бортнянським за поступовими тоді стилями, Келдиш каже: «По пути приближения комической оперы к сентиментальной драме шел Д. Бортнянский, оперное творчество которого протекало в особых условиях и не стало в свое время достоянием широкой общественной известности. Его оперы были написаны для любительских спектаклей при «малом дворе» наследника Павла Петровича, оставшись доступными только для узкого круга близких к нему представителей высшей аристократии».¹² Дальше Келдиш пише, що операм Бортнянського не бракувало мистецької якості та що «Композитору приходилось считаться со вкусами участвовавших в этих спектаклях великосветских дилетантов и с уровнем их исполнительских возможностей. Несмотря на это, «павловские» оперы Бортнянского представляются интересными значительными явлениями русской художественной культуры своего времени».¹³

У добу Бортнянського звичайно не було аж таких гострих розмежувань щодо категорій «церковної» супроти «світської» музики, як це давали б до думання дослідники в радянській Україні.¹⁴ Очевидно, що в «Духовних Концертах» Бортнянського багато композиційних елементів, які мов би дослівно запозичені з жанрів італійського оперного писання. Ця тема аж така багата, що заслуговує на окрему працю, щоб її вичерпати.

III

Після повернення до Петербургу (1779) Бортнянський працював там 46 років, спершу як капельмайстер при царському дворі

(в Гатчині й Павловську), а з 1796 року вже як директор придворної співацької капелі. Від того часу Бортнянський утримував непохитну владу завдяки своїй музичній позиції до тієї міри, що в 1816 році був виданий закон, який дозволяв виконувати по церквах тільки твори Бортнянського, або інші ним одобрені.¹⁵ Взагалі роки після приїзду Бортнянського назад до Петербургу вказували на відрадне чи пак виняткове положення українців у столичному місті. Раніше співав з ними наш філософ Григорій Сковорода (1722—1794), у 1790 році видано новий український «Богословник», а вісім років пізніше — монументальну «Енеїду» Івана Котляревського (1769—1838). У 1818 році з'явилася нова граматики української мови, а в Петербурзі творили як провідники культурного життя — разом з російськими композиторами М. Матинським (1750—1820), Є. Фоміном (1761—1800), В. Титовим (1650—1710?) і Г. Тепловим (1711—1779)¹⁶ — українці: різьбарі і малярі І. Мартос (1752—1835), М. Козловський (1753—1802), А. Лосенко (1737—1773), Д. Левицький (1735—1822) і В. Боровиковський (1757—1825). У добу для України історично обтяжену,¹⁷ на переломі XVIII й XIX століть, як в українській літературі Іван Котляревський, а в малярстві Антон Лосенко і Володимир Боровиковський, так у музиці граничним стовпом був Дмитро Бортнянський. Він став знаком епохи так само, як у німців були Йосип Гайдн (1732—1809), Вольфганг Амадеус Моцарт (1756—1791) і сини Йоганна Себастьяна Баха; у французів — Жан Жак Руссо (1712—1778), Франсуа Жозеф Госсек (1734—1829), Жан Франсуа Лес'є (1760—1837); а в італійців — Нікольо Піччіні (1728—1800), Джованні Паїзієлльо (1782—1840) і Доменіко Чімароза (1749—1801).

IV

Суспільні обставини XVIII століття дозволили аж старому Гайднові в сумерку його довгого життя (на шістдесятому році) почати працю незалежно від всякого пана. Після ціложиттєвого труду як придворний лакей-капельмайстер Гайдн врешті визволяється й каже: «Як солодко смакує хоч мала крапля волі!... Свідомість, що я вже не є платним лакеєм, це заплата мені за всі мої турботи».¹⁸

Та в Бортнянського, який ціле своє життя (бо від 8 року) був підрядним царському дворові, наставлення супроти себе і своєї праці мусіло бути значно інше, ніж у Гайдна. Попри зовнішні подібності, у Бортнянського творче середовище було дещо відмінне протягом цілих останніх 30 років його життя. Він бо був прово-

дирем культурного руху, що розходився зі столиці Росії по цілій імперії. Бортнянський, «с именем которого была связана целая эпоха в развитии русской церковной музыки»,¹⁹ був не лише чільним композитором і виконавцем. З 1796 року по смерті його попередника-директора капелі, українця Марка Полторацького (1729—1795), Бортнянський стає диригентом, а з 1802 року — директором капелі доживотно.²⁰ Постійно вдосконалюючи спів хору а *capella*, Бортнянський розвиває ансамбль «на недосяжну височінь, про що маємо такі авторитетні свідоцтва, як свідоцтво славного французького композитора Берліоза».²¹

Бортнянський усуває слабих виконавців, дбає про запевнення постійного співочого складу і одночасно про матеріальне забезпечення хористів. Царська хорова капеля поповнюється молодими хлопцями головно з України, що все була скарбницею гарних голосів. Мабуть і пригадує собі з удячністю Бортнянський свого здібного вчителя Галюппі,²² якому завдячував свій патронат. І так, завдяки його «блискучому талану, глибокій освіті та адміністративним здібностям»²³ він здобуває довір'я й пошану. Держава надає йому титул «статського советніка», а за його виказаний ще хист до малярства Академія Мистецтв 1 вересня 1804 року визнає цього скитальця з сусідньої країни за свого «почесного члена». Бортнянський стає членом різних поважних на той час товариств та, незалежно від його приналежності також до деяких небезпечних груп,²⁴ прославляється навіть в панегіричній поезії:

«Какие б ни были дела,
Хоть малы, хоть велики,
Милее нам хвала
Бортнянского музыки...»²⁵

Як педагог Бортнянський вишколює нові кадри висококваліфікованих музик — композиторів і виконавців. Одного з них — Александра Варламова (1801—1847), пізніше теж учителя при капелі — уважають за передового російського композитора — представника музичного «шубертіанізму», що, за Келдишем, започаткував певний «соціо-музичний рух».²⁶

Як найвищий музичний авторитет, Бортнянський свого часу займав поважне місце теж в історії впорядкування церковної пісенності. Завдяки його заходам друкувалися давні мелодії, що він їх розписував і виконував з капелею на концертах. У творчій праці над реформою Бортнянський почав практику скорочування довгих ірмоложних співів та одночасно гармонізував їх на чотириголосний хор. Це була робота «революційна», як каже П. Ма-

ценко, з огляду на відомі тоді «заборонні відношення... щодо незмінности обрядовости, співу і т. п.». Такі скорочення співу «позбавлялись ірмоложних мелозворотів і... набирали... чисто українського настрою, мелодійних зворотів та характерної для українців **внутрішньої** (не для показу!) побожности».²⁷

Хоч Грінченко й Маценко в своїх оцінках-характеристиках зреформованих Бортнянським церковних пісень щодо їх «української» природи різняться, немає сумніву, що церковна ділянка творчости композитора хоч і відірвала його від світського життя, «проте поставила його в проводі релігійної музики всього слов'янського світа».²⁸

Один з наймаркантніших випадків, що засвідчив про великий вплив композитора у сфері духовної музики, трапився в 1797 році, і про це, мабуть, Н. Фіндейзен мав на увазі, коли писав: «Немаловажны заслуги Бортнянского и в отношении улучшения репертуара церковного пения, так как по его инициативе или при его содействии были изданы соответствующие указы и постановления».²⁹ Мова про здогадуваний вплив Бортнянського на царя Петра І, щоб видано указ з 10 травня того року, написаний до Гавриїла — митрополита Новгороду й Петербургу та члена Синоду. Цар тоді подорожував по новозайнятих по 2-му й 3-му поділах польських земель теренах і зупинився в Мінську. Звідти указ і розіслано. Декрет гостро критикує завважені в деяких областях співі новоскладених простих побожних пісень («стихи, сочиненные по произволению») під час Св. Причастя в церквах і дозволяє співати під час Святої Літургії, коли не співається «концерт», тільки прийняті відповідні псалми чи інші канонічні пісні «пѣли бы или приличный псаломъ, или же обыкновенный каноникъ»».³⁰

Деякі дослідники хибно зрозуміли цю подію як заборону співати й самі «концерти». Ще інші намагалися зв'язати самого Бортнянського з тією забороною; мовляв, це сталося за його намовою.³¹ Абстрагуючись покищо від вірогідности цих теорій, можна ствердити, що сама поява заборон доказує те, що вершинне становище Бортнянського дозволяло йому взагалі так діяти.

Інший подібний інцидент, що пов'язував би Бортнянського із законодавством, стосується вищезгаданого закону 1816 р., «который постановилъ пѣтъ въ церквахъ лишь сочиненія Бортнянскаго, или же одобренныя имъ».³² Про справу дійсного впливу Бортнянського в цей час на царську музичну цензуру треба дещо в'яснити. Є докази, що він же не мав на меті придбати собі особисту користь із цього приводу, наприклад, створюючи якусь монополію

у видаванні чи виконуванні своїх праць. Це ясно хоч би з того, що за останніх 9 років його музичного керування не підписано до друку ані одного з його багатьох творів! А коли зважити, що закон власне вводив гостру цензуру щодо виконування прийнятих творів (розуміється теж і їх друкування), це ж була чудова нагода менше чесному, ніж Бортнянський, директоріві повести адміністрацію і догляд над переведенням закону на користь особистих інтересів. Радше можна сказати, що Бортнянський через свій характер — а був він, за різними описами, чесною й доброю людиною — чи то наївність залишив свою родину в катастрофічному матеріальному становищі після своєї смерті. Спроби бо видання своїх музичних творів повів він цілком неуспішно власними грішми, і вони не принесли його родині ні матеріальної, ні моральної користі. Навпаки, ця справа стала кістю незгоди.

Як описує це в статті про царську «милість» Колісниченко,³³ протягом цілого свого життя Бортнянський не здав до друку жодної композиції. Але в своїх останніх роках він почав дбати, щоб власними фондами видрукувати свою музику. Він її для того спеціально зретагував і сам дав до вигравірування, що було зроблено на 337 мідних та 662 олов'яних дошках. Коштувала ця робота композитора аж 25.000 карбованців власних грошей, і так утратив він своє ціле майно! У році після його смерті, коли дошки не дійшли були ще до самого друку, його вдова була змушена, з огляду на скрутні обставини, звернутись до тодішнього царя Миколи I з проханням, щоб царська капеля відкупила ці приватно вироблені Бортнянським дошки друку для себе. Аж після двох місяців чекання та завдяки деяким особистим приятельським старанням «малоросійського» генерал-губернатора Репніна, поточез міністра двору князя Волконського, врешті цар «відкупив» за асигнації (зн., за паперові гроші) усі дошки. Ця купівля була за зневажливо низьку ціну — 5.000 карбованців. Передавши цареві ввесь комплект дощок, родина Бортнянського потім була змушена чекати шість місяців, щоб дістати гроші на руки. І тут була подвійна трагедія: убогість родини по найсвітлішому мистецтві імперії та зневажання й обезцінення його творчості, як морально, так і матеріально. До сьогодні не відомо навіть, чи збереглись ті дошки, або яка була їх дальша доля.

Незалежно від тих ударів долі після смерті Дмитра Бортнянського ще в останньому десятиріччі XIX ст. в капелі оповідали про нього як про якусь легендарну постать, романтизуючи навіть сам момент його смерті так: «Коли Бортнянський відчував наближення хвилини прощання з життям, покликав свою любиму ка-

пелю до себе й просив її розспівати йому останній раз його улюблений концерт: «Вскую прискорбна еси душе моя», ч. XXXIII».⁴⁴ Слова вибраного концерту в таку хвилину глибоковимовно свідчать про характер музики і її творця.

V

Закінчуючи цей короткий огляд життя й творчості Дмитра Бортнянського, можна завважити, що його смерть 27 вересня 1825 року позначила кінець т. зв. «золотої доби» української церковної музики. Вона й попередила ґрунтовне переставлення усього культурного життя, зокрема в Галичині, на шляхи, що не заохочували до дальшого плекання й величання творчості Бортнянського. Настала доба М. Лисенка,⁴⁵ що відкинула всі надбання української музичної культури, які не були безпосередньо «народницькими». Проте А. Рудницький пише, як то по смерті Бортнянського дальший процес творення української церковної музики перекинувся на Західню Україну.⁴⁶ Значну роль в цьому процесі, невідраднему продовженні світлих традицій творчості Бортнянського, грав факт, що після приєднання 1772 року Галичини до Австрії загальне музичне життя там стало обертатись — так як і в столичному місті Львові — довкола чужинців: німців, австрійців, чехів. Спроби в Галичині підхопити нитку тяглости за традиціями Бортнянського у його соті роковини (1925 року) спонукали С. Людкевича написати, що Бортнянський, отой «руський Палестріна»⁴⁷ та «український Моцарт»,⁴⁸ надалі ще не зазнав належної оцінки свого значення. Проти нього не раз висувались докори, що він «чужий» та «ненародний».⁴⁹ Про Бортнянського говориться все ще тільки як про «великого реформатора церковного співу в Росії», але про його зв'язок з українською музикою й не згадується, якби його не було зовсім. Насправді ж, «музика його . . . вийшла з надр тогочасної української музичної культури і глибоко в ній корениться».⁵⁰ «Взагалі, — пише С. Людкевич, — збірник духовних творів Бортнянського — це одна велика скарбниця, в якій невичерпною масою лежать безцінні перли та шедеври вокально-хорової музики а *cappella* . . . Ця скарбниця нам тим дорожча, що вона є заразом найкращим цвітом вікової української вокальної культури».⁵¹ Висновок С. Людкевича підтвердили майже півстоліття пізніше радянські дослідники творчості Бортнянського. Так, наприклад, В. Іванов, після перелічення раніших (від першого його біографа Є. Болховітінова) та сучасних дослідників творчості Бортнянського, приходять скоро до твердження, що цілком неоправдана є не-

прихильна критика творчості Бортнянського, як щодо її основної майстерності, так і щодо її органічного зв'язку з українською піснєю, чи пак «народнописенною інтонацією».⁴² Зв'язок з останньою, на його думку, засвідчений в хорових творах Бортнянського: їх ритмічним малюнком, виразними поспівками, використанням позначених впливом народньо-побутової музики старовинних церковних розспівів⁴³ та, вкінці, мелодійною наспівністю, притаманною українському мелосові. Подаючи, між іншим, приклади, наведені О. Кошицем у листі до П. Маценка,⁴⁴ та ін., автор відкидає «оправдання», що Бортнянського українці занедбали через якусь «чужість» у нього до народу. Він пише, що «інтонаційну спорідненість із народніми піснями виявляють не тільки оригінальні мелодії Д. Бортнянського, а й поспівки старовинних розспівів, використані ним в аранжировках «Тело Христово примите», «Да исполнятся уста наша» (київського розспіву), «Ныне силы небесные» (знаменного розспіву) та інших».⁴⁵ Автор далі твердить, що, навіть використовуючи мелодику грецького розспіву, Бортнянський відчував у ньому «вплив побутового пісенного мистецтва».⁴⁶ Закінчуючи, В. Іванов робить висновок, що «хорова творчість Д. Бортнянського стала вираженням дальшого розвитку традиції вітчизняної співочої культури» і що «композиторові належить одне з почесних місць у ряду... класиків мистецтва».⁴⁷

Таку ж остаточну думку про творчість Бортнянського висловлюють і інші радянські дослідники, наприклад: «Значення хорових концертів Бортнянського не обмежується рамками церковної музики. Відображаючи в них багатий світ людських почуттів, наближаючись до народнописених образів і мелодики, творчо використовуючи традиції народного хорового співу. Бортнянський значною мірою підготував ґрунт для розвитку хорових творів великих форм цілком світського змісту, для розвитку вітчизняної музичної культури в цілому, ставши одним з найвидатніших попередників великого Глінки».⁴⁸

ПРИМІТКИ

⁴² Це слова російського духовного композитора Н. Й. Компанейського (див. Н. Й. Компанейский, *Итальянец ли Бортнянский?*, «Памяти Духовныхъ Композиторовъ Бортнянскаго, Турчанинова и Львова». Петербургъ, 1908). Цит. за вид.: С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії*, Київ, 1973, ст. 223-224.

⁴³ Матеріали до цієї статті взяті частково з докторської дисертації цього автора: *Історично-теоретична макроаналіза хорової стилістики в 35-ох однохорових «Духовних Концертах» Дмитра С. Бортнянського*, УВУ, Мюнхен, 1971, 290 ст.

⁴⁴ Популярно зараховують до музичних провідників цієї доби також Артема

Лук'яновича Веделя (1767-1808) та Петра Івановича Турчанінова (1779-1856) (див. О. Кошиць, «Про українську пісню й музику», Видання «Організації Культурно-Освітніх Працівників ім. О. Кошиця в Канаді», [Вінніпег], 1942 р., ст. 28; Б. Кудрик, «Огляд історії української церковної музики», Львів, 1937, ст. 92).

⁴ Сеньйором дослідників творчості Бортнянського є Павло Маценко, який написав свою докторську працю (Прага, 1929) та низку статей на цю тему.

⁵ Найновіші досліді і джерельна література знаходяться в монографії: В. Витвицький, Максим Березовський: Життя і творчість, Джерзі Ситі, 1974, де автор пише ширше про значення глухівської школи. Див. також К. Майбуров, Глухівська школа співчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії, «Українське музикознавство» ч. 6, Київ, 1971, ст. 126.

⁶ О. Кошиць, у назв. праці, ст. 37, пише, що в 1759 р. згадується про Бортнянського в списках Капелі, а разом, як «дворянина», у Шляхетному сухопутному корпусі учнем.

⁷ Там же.

⁸ В. Витвицький, назв. праця, ст. 10; П. Маценко, Дмитро Степанович Бортнянський — у 200-ліття від народження (довідка для молоді, виготовлена в Торонті 1951), машинопис, ст. 5.

⁹ P. A. Scholes, *The Concise Oxford Dictionary of Music* (1952), 2nd rev. ed. (John Owen Ward ed.), London, 1964, ст. 69.

¹⁰ М. Грінченко, *Історія української музики*, Нью-Йорк, 1961, 2-ге вид., ст. 94-95. Подібно пише й Антін Рудницький: «не підлягає сумніву, що Бортнянський був непересічна творча ідентичність... музична мова Бортнянського є з кожного погляду на ціле небо вища і цікавіша, ніж Березовського або Веделя». (А. Рудницький, *Українська Музика: Історично-критичний огляд*, Мюнхен, 1963, ст. 62).

¹¹ П. Маценко вважає, що «Алкід» був першою оперою, написаною Бортнянським, та що цього ж самого року появився також «Креонт» (див. П. Маценко, Д. С. Бортнянський і М. С. Березовський (брошура), Вінніпег, 1951, ст. 19).

¹² Келдыш, *Возникновение и развитие русской оперы в XVIII веке*, «Musica Antiqua Europae Orientalis: Acta Scientifica Congressus — I (Bydgoszcz, Polska, 1966)», Warszawa, 1966, ст. 502.

¹³ Там же.

¹⁴ С. Людкевич, назв. праця, ст. 222.

¹⁵ Т. Сателъ, *Краткий обзоръ истории музыки и хронологія знаменитыхъ музыкантовъ*, Київ, 1889, ст. 163.

¹⁶ Т. Ливанова, *Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры*, вып. I, Москва, 1938, ст. 21.

¹⁷ 1764 року скасовано Гетьманщину; 1775 року зруйновано Запорізьку Січ.

¹⁸ O. W. Strunk, *From Bach to Stravinsky*, David Ewen ed., New York, 1933, ст. 77-78; передрук у «The World of Great Composers», Englewood Cliffs [N.J.], 1965, ст. 91.

¹⁹ Ю. Келдыш, назв. праця, ст. 492.

²⁰ Це включало також відповідальності поза церковним музикуванням, напр., давання лекцій дворянам, підготування й режисування оперних вечорів і т.п. У висліді Бортнянський користався з таких нагод, щоб у сприятливих творчих обставинах писати твори спеціально для цих вистав.

²¹ М. Грінченко, назв. праця, ст. 94. — О. Кошиць додає, що «Таким же він був і диригентом, та довів Царську Капелю до небувалих верхів досконалости, так що співом її дивував Гайдна і Бетовена у Відні підчас своєї концертної

європейської подорожі 1796 р.» (О. Кошиць, назв. праця, ст. 37).

²² О. Кошиць, назв. праця, ст. 37; його ж Д. С. Бортнянський, «Вісті», рік IV, вересень 1965, ч. 3(14), ст. 10.

²³ П. Мащенко, назв. праця (доповідь), ст. 3.

²⁴ Бортнянський був моторною особистістю та належав, між іншим, до політичної групи т. зв. «антикарамзіністів».

²⁵ З поеми М. Хераскова «Пилигрими или искатели счастья», цит. за працею: П. Мащенко, Дмитро Степанович Бортнянський (1751-1825), «Вісті», (Журнал музичного і мистецького життя), IV, 3 (14), вересень 1965, ст. 10.

²⁶ Ю. Келдыш, История русской музыки, Москва, 1948, ст. 344.

²⁷ П. Мащенко, назв. праця (брошура), ст. 19.

²⁸ Там же. — Щодо тих музичних фондів див. М. Antonowycz, The Chants from the Ukrainian Hiermologia, Bilthoven [Holland], 1974.

²⁹ Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. II, Москва-Ленинград, 1929, ст. 266.

³⁰ Полное собрание законов Российской Империи с 1649 года, т. XXIV [від 6.XI.1796 до 1798], Петербург, 1830, ст. 608, ч. 17,960.

³¹ Н. Финдейзен, назв. праця, ст. 266.

³² Т. Сатель, назв. праця, ст. 163.

³³ Музика, ч. 2, Київ, березень-квітень 1971, ст. 32.

³⁴ П. Мащенко, назв. праця (брошура), ст. 21.

³⁵ Це в російській літературі й музиці вік Серова, Глінки. Звичайно і щойно від Глінки починають усі «офіційні» історії музики добу «професійної радянської музики».

³⁶ А. Рудницький, назв. праця, ст. 81. — Див. також Й. Волинський. Дмитро Бортнянський і Західна Україна, «Українське музикознавство», ч. 6, Київ, 1971, ст.185; його ж, У боротьбі за українську національну музику: 3 музичного життя Галичини 50-их років XIX ст., «Українське музикознавство», ч. 4, Київ, 1969, ст. 148; П. Мащенко, Нариси до історії української церковної музики, Роблін [Канада], 1968, зокр. част. II.

³⁷ С. Людкевич, назв. праця, ст. 219. — Див. також Л. Хіврич, Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського, «Українське музикознавство», ч. 6, Київ, 1971, ст. 201.

³⁸ Див. С. Людкевич, назв. праця, ст. 225, де автор покликається щодо цього вислову на Михайла Вербицького.

³⁹ Там же, ст. 221. — Пор. твердження Н. Успенського: «Помимо действовавших в России природных итальянцев Арайи. Пюцциса. Галуппи, Сарти, у нас были свои «итальянцы»: М. С. Березовский..., С. А. Дехтярев..., А. Л. Ведель..., С. И. Давыдов... Все они были под мощным влиянием музыки своих учителей и все писали концерты, но их «итальянизм» не остался в памяти поколений, как «итальянизм» Бортнянского... Здесь позволительно задать вопрос: насколько сам Бортнянский был «протитан» «итальянизмом»?... Музыке Бортнянского такой «итальянизм» был чужд. Ему ближе было родное, русское церковное пение» (Н. Успенский, Венок на могилу Дмитрия Степановича Бортнянского к 150-летию со дня кончины). «Журнал Московской Патриархии», ч. 9, 1975, ст. 72.

⁴⁰ Там же, ст. 222 і далі.

⁴¹ С. Людкевич, назв. праця, ст. 224-225.

⁴² Б. Іванов. Народнописанні інтонації в хоровій творчості Д. С. Бортнянського, «Народна творчість і етнопедія». № 1, Київ, 1973, ст. 59, де автор називає таких дослідників Бортнянського: С. Смоленський, Н. Компаней-

ський, Л. Лебедев, С. Людкевич, Б. Асаф'єв, С. Скребков, Ю. Келдиш, В. Протопопов, М. Боровик, Л. Хіврич.

⁴⁴ А саме: знаменного, київського, грецького і болгарського церковних розспівів.

⁴⁵ Пор. Відгуки минулого: О. Кошиць в листах до П. Маценка, Вінніпег, 1954, ст. 20.

⁴⁶ В. Іванов, назв. праця, ст. 61.

⁴⁷ Там же, ст. 62.

⁴⁸ Там же, ст. 64.

⁴⁹ Л. Архімович, Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко, Нариси з історії української музики. Частина I, Київ, 1964, ст. 143. Пор. їх же, Історія дожовтневої музики, Київ, 1969, ст. 160 та ін.

Іван Майстренко

ДЕЩО З ІСТОРІЇ КАПЕЛІ БАНДУРИСТІВ ІМЕНІ Т. ШЕВЧЕНКА (Спогади колишнього директора Капелі)

У грудні 1941 року я залишив Донбас, що голодував під німецькою окупацією, і прибув до Києва. Київ теж голодував і мерз без палива. Особливо в тяжкому стані була інтелігенція, яка сиділа без праці, а до спекуляції не надавалась. Навесні 1942 року у відділі освіти мені запропонували стати директором Капелі Бандуристів. Я вхопився за цю пропозицію насамперед тому, що Капеля була «приватна», незалежна від німецької контролі організація, яка здобувала собі засоби до існування концертами, головним чином по селах Київщини.

Мене познайомили з мистецьким керівником Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка Григорієм Трохимовичем Китасти́м. Він поінформував, що являла собою Капеля в той час. За радянських часів це був відомий не тільки на Україні, але й по всьому СРСР мистецький ансамбль, що нараховував 48 осіб виконавчого складу. Але під час війни він розпався, багато бандуристів були покликні до армії, старші розійшлися по домах. Г. Т. Китасти́й зібрав коло себе колишніх старих капелян, які повтікали з німецького полону чи оточеного німцями київського котла радянських військ, кількох молодих, і так під його керівництвом створилася Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка. Ця нова Капеля складалася з 16 осіб. Це був той оптимізм, перевищувати якого було недоцільно в умовах руїни й відсутності будь-яких фінансових дотацій. Г. Т. Китасти́й намагався тільки укомплектувати ансамбль мінімумом музик і співаків. Ядром Капелі були старші бандуристи Григорій Назаренко, Йосип Панасенко, Яків Протопопов, Павло Міняйло, брати Іван і Григорій Китасти́ та два бандуристи з київського радіоцентру — студенти Київської Консерваторії Євген Цюра і Петро Потапенко.

Десь на початку літа 1942 року приїхав до Києва Степан Скрипник у супроводі службовця Райхскомісаріату з ціллю заангажувати якусь кращу мистецьку одиницю з м. Києва для концертного турне по Волині й Галичині. По переслуханню багатьох ансамблів Капеля Бандуристів була запрошена на таку подорож. Очевидно, Капеля мусила дати «цензурний» концерт для вищих службовців Райхскомісаріату в Рівному, від яких вона сподівалася дістати дозвіл на подорож. Нацисти давно вже чули про великі успіхи Капелі по селах Київщини і хотіли пильно придивитися, на чому ті успіхи трималися. Придушуючи українське національне відродження, вони боялися, як би Капеля Бандуристів не стала одним з найважливіших чинників того відродження.

Місто Рівне й Волинь у цілому були тоді для Києва «за кордоном». Їздити туди можна було тільки за спеціальними нечисленними перепустками. Капеля розраховувала здобути в Райхскомісаріаті дозвіл давати якийсь час концерти для українського населення Волині. Після концерту в Райхскомісаріаті Капеля такий дозвіл дістала. Перші концерти були в місті Рівному. Це був тріумф. Добре zorganizоване, високопатріотичне українство Рівного і, як бандуристи пізніше побачили, усіх міст і сіл Волині зустріло бандуристів не тільки як мистецький ансамбль, але й як перших, ніякою зовнішньою силою не жерованих, посланців Великої України. Найвидатніші інтелігентські родини Рівного (а пізніше і всіх інших міст та сіл Волині) уважали собі за гідність забрати до себе на ночівлю і перебування окремих бандуристів. Зорганізована підпільними ОУН молодь Рівного та інших міст Волині вшанувала бандуристів у концертних залах майже на військовий лад — «струнко!». Перед концертами патріотичні промови виголошував представник Київського Відділу Освіти Микола Приходько, який супроводжував Капелю в поїзді по Волині. Пізніше ця роль виголошувати вступні перед концертами промови випала на мою долю.

Капеля їздила по селах і містах Волині близько одного місяця, і всюди був тріумф і національне піднесення. Останній концерт відбувся в містечкові Жидичині під Луцьким. Концерт відбувся в якомусь саду під відкритим небом. Я виголосив вступну промову. Назагал усі такі промови були обережні і не зачіпали нацистського окупанта. Але тут у Жидичині я, вважаючи, що переді мною суцільно українська аудиторія, дозволив собі такі приблизно вислови: не довіряйте ніяким визволителям! вірте тільки собі! І так далі. Після моєї промови до мене підійшов місцевий провідник ОУН, недавно померлий голова ПУН-у Олег Штуль, і з захопленням потис мені руку — «Здорово!» вигукнув.

Але на другий день мене викликали до управління волинського нацистського генерал-губернатора (у Луцькому) і там сказали, що Капеля Бандуристів мусить «завтра ж» повертатися назад до Києва. Бандуристи вважали, що це кара за мою промову, і дехто з них голосно нарікав на мене. Я теж так уважав. Але сьогодні, передумуючи цю історію, я приходжу до висновку, що моя промова була тільки претекстом. Німці побачили, що Капеля Бандуристів тільки самими своїми співами стає могутнім знаряддям українського національно-культурного відродження, і вирішили покласти цьому край. Пізніше, уже під час перебування Капелі на засланні в напівкацеті в Гамбурзі, до нас дійшла була чутка, що Еріх Кох висловився: «Нам потрібний не бренькіт бандур, а брязкання кіс». Українці з Жидичина казали, що донос на мою промову зробили польські фольксдойчі.

Голова Українського Допомогового Комітету в Луцькому д-р Заліський дав мені листа до свого товариша по українській галицькій гімназії німця Аріє, який працював в управлінні пресою при Райхскомісаріяті в Рівному. Як сказав мені д-р Заліський, Аріє повідомить, яка доля чекає Капелю. Аріє сказав мені чистою українською мовою, що Капелі ніякої кари не буде, але її пошлють до Німеччини на концерти для українських робітників (остарбайтерів). Про кару д-р Заліський питав певне в листі до Аріє. Тепер я думаю, що доля Капелі не могла бути вирішена за два дні після моєї промови в Жидичині. Напевно це було вирішене нацистами раніше, під враженням тріумфальних концертів Капелі на Волині.

До Києва вже дійшла була чутка про ці тріумфальні концерти і про велике в зв'язку з цим національне піднесення на Волині. По поверненні Капелі до Києва був зорганізований великий концерт, де присутня була українська еліта на чолі з бургомістром Леонтієм Хворостівським. Перед цим концертом я знову виголосив промову, обережнішу, ніж в Жидичині. Але для стероризованого нацистами й енкаведівськими провокаціями київського начальства ця моя промова була, мабуть, дуже зухвала, бо в своєму виступі бургомістер злегка відмежувався від мене...

Цікавий випадок трапився за тиждень до від'їзду в Німеччину. До Києва з Умані прибуло авто в різних справах, а головне, щоб забрати бандуристів на кілька концертів до Умані. Та в Штадткомісаріяті (нацистському) стали відраджувати мене їхати до Умані. Мовляв, бензина потрібна для фронту. Я кажу: «Але ж машина бере бандуристів між іншим, бо прибула в своїх справах». Та в комісаріяті знову відмовляють. Словом, ясно — до Умані бандуристам їхати не треба...

Прийшов час Капелі Бандуристів від'їжджати до Німеччини. Усі бандуристи — сімнадцять осіб разом зі мною — одяглися в найкращі вбрання й прийшли в супроводі родин на Київський вокзал. Але там обіцяного для Капелі окремого клясного вагону немає. Взагалі його в цей день на Київському вокзалі немає (війна!). Частина Капелі не хоче сідати в брудну теплушку. Я сам готовий зірвати поїздку, тим паче, що німецьке начальство каже: «Можете не їхати!» Але знайомі, що проводжають нас, переконують, що під час війни вередувати нічого. Першим дає приклад Г. Т. Китастий: він перший із своєю валізою залазить у теплушку. Мені, директорів Капелі, відставати ніяково. А тут мій київський друг підштовхує — сідай, сідай! Я сідаю. І тепер у мене виникає сварка з іншими, які не хочуть сідати. Особливо гостра з Олексієм Дзюбенком, який мені закидає, що це я винен в нещасті Капелі, натякаючи тим на мою промову в Жидичині. Зрештою усі бандуристи залізли в брудну теплушку, і потяг рушив. Сім'ї бандуристів плачуть і махають хусточками. Григорій Трохимович заводить бадьюру пісню «Засвістали козаченьки в похід з полуночі...». Я гадаю, що якби бандуристи тоді не поїхали до Німеччини, то поїхали б (я напевне) на Володимирську вулицю до... централі Гестапо...

Місто Рівне проїхали вночі. Там я лишив під час концертів по Волині свого сина в шкільному гуртожитку, щоб він підживився після київських голодувань. Як я жалів, що не міг забрати його з собою. І як пізніше був радий, що не забрав. Наш ешелюон був заповнений українською молоддю, яка їхала до Німеччини на працю. У Ківерцях усі пройшли санітарну обробку, підхарчувалися, а Капеля дала на санітарному пункті концерт, який німецьке начальство сприйняло з великим інтересом. Бандуристи все ще хотіли підкреслити, що вони їдуть до Німеччини на концерти, а не на роботу, як інші оstarбайтери.

Ми повідомляємо про себе районову управу м. Ківерці (адже місяць тому ми давали тут концерт). Відразу прибуває на станцію голова управи п. Кушнір і ще двоє з ним. А пізніше деякі громадяни Ківерців. На жаль, уже вечір і дощ, а на вулицях болото. Голова управи Кушнір прислав нам у вагон віз соломи та деякі харчі. Зустріч з ківерчанами і проводжання були теплі, братні. Нас проводжали з тривогою — чи ми їдемо таки на концерти? Як би не застряли деінде. А ми навіть думки такої не припускаємо. З Ківерців я передаю останні листи — до голови Луцького Допомогового Комітету д-ра Заліського і в Рівне — до сина.

Ніяких пригод до м. Люблина не було. У Люблині знову підхарчування, знову концерт для німецького начальства, а на другий

день і для наших робітників. Знову успіх і особлива увага до Капелі. Дивуємося, що в польському Люблині є Український Допомоговий Комітет. Випрошуємось до міста. Голова Комітету православний священник о. Костецький зустрічається з нами. Комітетчики приходять до табору на наш другий (для робітників) концерт. А на другий день у неділю Капеля дає концерт у приміщенні Допомогового Комітету. Моє вступне слово про «історію бандури» і сам концерт — тріумф. О. Костецький мені каже, що під час мого слова розплакались деякі старі емігранти. Допомоговий Комітет ще вчора запросив на недільний обід німецьке начальство табору. Після концерту й обіду комітетчики випрошують дозволу в начальства, щоб бандуристи залишились ночувати в місті. Вечеря з виступами бандуристів (чого варта дума про Хмельницького у виконанні Г. Китастого з підспівуванням накінці усієї Капелі!). Щира зворушлива промова старенького чернівецького професора і моя відповідь. Після промов наші хочуть проспівати, здається, «Заповіт». Але о. Костецький обережно пропонує розійтися по домах, бо вже пізно. Як видно, тут українці в дуже критичному стані... Нас розхачують на ночівлю і трактують як почесних гостей. Григорій Трохимович Китастих розповідав, як його одягли в найкращу нічну білизну, до постелі подавали вранішню каву (ми, східняки, дома не знали, що на Заході є такий звичай). Плянувався концерт публічний у місті, та чомусь не вийшло...

Усі ці деталі спогадів я беру з щоденника, що його почав вести в Гамбурзі. На жаль, не міг записувати все, боячись, за звичкою сибірського кадетника, що німці зроблять трус, чи як у Сибіру блатні казали — «шмон».

У Німеччині ми побачили, що нас везуть не до Берліну, а до Гамбургу, і бандуристів охопила тривога. Хоч німецьке начальство в один голос повторювало певне заучену інструкцію — «на концерти, на концерти». Лише в Гамбурзі ми побачили пірку правду. Нас привезли в порт, у велике складове приміщення «Шупен 43». Там був розташований табір остарбайтерів (робітників зі сходу). Це були майже виключно харків'яни. Чомусь табір уважався штрафним, нікого з робітників не випускали до міста без супроводу поліціянта, чого в інших таборах для остарбайтерів не було. У величезному шупені остарбайтери і спали і їли. Тут же був і цех відомого кораблебудівного підприємства «Блюм унд Фос», де працювали остарбайтери. Приміщення просторі, добре опалені. Але, хоч місця було навіть забагато, робітники спали на двоповерхових (чи може триповерхових?) соснових нарах, повних блощиць, а на робітниках було повно вошей. Пізніше ми цього серед німецького на-

селення не бачили, це був «привілей» оstarбайтерів. У величезній залі бандуристам відвели для сання окремий куток з тими самими ліжками. Усім визначили працю в клепальному цехові, де ми заглушливими пневматичними молотками клепали якісь бляшані деталі для підводних човнів, певне внутрішнє устаткування. Пара старших бандуристів дістали працю на кухні, що в таборі вважалось привілеєм.

Коли ми поскаржились начальству, що нас же послали на концерти, нам сказали: «Будете працювати в підприємстві, а в свята даватимете концерти... Працюватимете до кінця війни». Бандуристів охопив жах. Саме в цей час я завів щоденник, в якому, на жаль, найтрагічніші моменти не міг занотовувати, щоб знову не ввести Капелю й себе в біду. Оскільки мій настрій у цей час був подібний до настрою багатьох бандуристів, я дозволю собі зацитувати з щоденика перший запис. У нього будуть уставлені тут, а особливо пізніше, де йшлося про моменти заборонені, короткі роз'яснення. Отже —

«Гамбург, 11 вересня 1942 р.

Гамбург! Як я мріяв побачити тебе, чудовий Заходе, з твоїми готичними вежами, з твоїми митими щітками асфальтами, з твоїми сивими традиціями і неперевершеною ніде новизною. Тебе, чепурний, суворий і чистий Берліне! Тебе, гомінкий, галянтний Парижу! Тебе, шумливо-діловий Лондоне, місто Шекспіра! Тебе, соняшний Риме, з Колізеєм і Собором Петра!.. Тебе, Європо Данте й Рафаеля, Сервантеса й Шекспіра, Гете, Бальзака, Ібсена, Гамсуна! Вагнера й Гріга! (Перед засланням на Сибір я був до 1936 р. викладачем західньої літератури в інституті журналістики, тому в пам'яті сплили найбільш знайомі постаті Європи)».

«І натомість — Шупен 43! Колючий дріт і лісна баланда! Сибірські дрижаки і російські воші! Крізь колючий дріт вилискують дзеркальні простори Ельби. Десь уже певне жовкнуть у гамбурзьких «гартенах» каштани, по алеях бродять самотні пішоходи, так щось подібне до харківського лісопарку. Але хіба я це бачу?! Я не бачу навіть путньої деревини. Он із вікна за колючим дротом загорожі видніються припечені на сонці захудлі міські липи, а за ними нудні шупени гавані і безконечні, безконечні мережива кранів гамбурзького порту — мертві крани, мертвого порту».

«Та чи й хочеться мені бачити сьогодні Європу? Ні, не хочеться! Мені хотілось би в оцей холодний вечір сидіти в рідній Опішні (Полтавщина) на піддашках батьківської хати, накинути на себе стареньку материну козушинку, підібгати під себе задубілі босі ноги, нудно дивитись на купи антонівок, усяких ранетів, вен-

герок тощо, що їх батько порозкладав на піддашках, і тихо промовляти: «Мамо! Дайте миску гарячих галушок. Та ще холодного пареного з глечика молока і білого пирога із сливами!» Та ще хочеться, безмірно хочеться бачити коло себе свого єдиного синочка, що невідомо де перебуває на далекій Волині. Та ще хочеться бачити коло себе мою бідну дружину, що так гарно співала — «не діждалась розкошоньки, вже й літа минають...» Чи й усе? Ні, звісно, не все. Я багато ще хочу чого бачити. Такого, що про нього й писати тут не годиться...

«Але все ж треба признатися, що якийсь надрив, надлом створився на душі. Мабуть як і в кожного бандуриста. Щодо мене, то гадаю це не від того, що я відразу перекочував із Сибіру в центр Європи, з одної колючої загорожі в другу. Я звик не рахуватися з цим, бо побачив, що часом за колючим дротом зручніш пересидіти, ніж у відкритому полі...»

А ось кілька записів у щоденнику про таборову буденщину, в якій коротають свої дні бандуристи. Цікавий побутовий малюнок. Якийсь робітник-харків'янин при видачі вечері коло кухні вдарив чи образив сотенного (теж харків'янин). Я бачив тільки, як сотенний віддавав. Він бив земляка масивним дерев'яним черевиком, гострим ребром по голові, аж доки так не загнав до карцеру. Коли сотенний вийшов звідти з блискучими розпаленими очима, мені чомусь стукнуло в голову, що я (теж харків'янин) його десь бачив, чи то на трибуні в міжнародній юнацький день, чи в президії на якихось інших зборах. Мені привиділось, що тут переді мною з карцеру виходив не інакше як провідник сталінського комсомолу...

Срібно-похмурі гамбурзькі дні й вечори. Які ви були б чудові, якби хоч трішечки більше волі і... їжі. Це останнє нагадує про себе кожної хвилини. Від цього не можна відштовхнутися ні на одну мить. Німці говорять нам, що Капеля ніби від'їжджає до Києва з першим транспортом. Ніби напевне. І відразу в усіх бандуристів піднявся настрій, усі ходять ніби наелектризовані. Київ, Київ! Україна! Як там не важко, які тяжкі обставини нас не чекають, але всіх нас тягне туди ніби магнетом. Там сонце, там воля, там концерти і... хліб, хліб, хліб!..

Переписую з щоденника: «Зараз Капеля живе однією надією — від'їзд додому. Коли? І тут ідуть обговорення, детальне обмірковування. Люди марять, мов діти. «Певне від'їдемо з хворими таборянами», які ось уже з місяць чекають на відправлення. Обмірковується, у якому вагоні відішлють нас — у пасажирському чи в товаровому... Просто аж смішно. Я, наприклад, іще не певен, чи це

всерйоз — відправлення. А люди говорять так неначе там десь уже стоїть паротяг і формується ешелон. Ох, ця надія, надія! Як вона оживляє людей! Ще недавно це були опущені, убиті горем тіні. А зараз кожен підняв голову, очі блищать. Дай, Боже, щоб надії збулися . . . »

«Сьогодні неділя. Водили 57 робітників на прогулянку. Обдерті, брудні. Уявляю, яке враження справили на акуратних німців. Ходило й вісім бандуристів, добре вдягнені — білі ворони серед решти. Ходили понад городиками й садочками. В одному місці німці зірвали з городу кукурудзу й дали остарбайтерам. Ох, як вони накинулись! Вахтман заборонив. Осіннє сонечко на прощання пригріває ласкаво. Яка слабість у ногах і голова крутиться. Ми всі дуже виснажені й ослаблі. Якщо доведеться зимувати, то невідомо, що буде з нами . . . »

«В іншому місці наші остарбайтери накинулись, мов круки, на деревину придорожного глоду, а також на кущ ожини. Вмить обнесли. Ще далі один робітник забіг у город і почав метати з землі брукву. Вахтман відганяє, а він тягне. Після всього вахтман побив його, а він сприйняв це як звичайне, заслужене. Людина перетворилась на скотину. Кажуть, що в таборі один робітник піймав чайку, засмажив у печі і з'їв. Про нього так і казали — це той, що чайку з'їв . . . Після прогулянки обідали юшку з кислотою капустою й картоплею. Яке все це смачне! Вечоріє. Почали топити в шупені і стає легше, навіть м'якше. Читав сьогоднішнє берлінське «Новое Слово». Промова фюрера, де сказано, що наступ на східному фронті припинено. А коли ж кінець війни? . . . »

«Нарешті з'ясувалось з поїздкою додому. У неділю відіслали 15 осіб інвалідів, але Капеля лишилась. Нас просто водять за ніс. Кажуть, що цей транспорт їде на Миколаїв, а нам, бачите, треба на Київ, так що не по дорозі . . . І всякі такі інші пояснення . . . Почали старших віком бандуристів через лікаря звільняти з роботи, бо вже люди з пухлими ногами. Обіцяють, що й додому їх у першу чергу відішлють. Таким чином обіцяють незабаром ліквідувати Капелю. Та її власне в старому вигляді вже немає. На концерті для робітників минулої суботи в капелю не вистачило духу співати. Усі схудлі, бліді. Усі надзвичайно переживають. Старий Гарасим Кагарлицький, якого я мав нещастя загнати в вагон у Києві, ходить слідом за мною, лається найбрутальніше і взагалі не дає жити. Де в кого так само проривається обурення . . . проти мене ».

Нарешті ми з Г. Т. Китастих вирішуємо (це в щоденнику не записане). Я пишу листівку до Берліну, редакторові газети для остарбайтерів «Українець» Андрієві Луцеву. Мені в Києві підпільні

оунівці дали на всякий випадок декілька адрес у Берліні. У листівці я пишу, що відома Українська Капеля Бандуристів, яку не вдалося знищити Сталінові, тепер гине в карному таборі для остарбайтерів. Люди вже попухли від голоду. Обіцяли, що відішлють на концерти для остарбайтерів. Якщо Капеля не буде врятована — вона пропала...

Писати з табору можна тільки через адміністрацію (а перекладатиме листа для німецького начальства отой сотенний). Отож треба якось нелегально вкинути листівку. Якраз випало так, що Г. Т. Китастому треба було до зубного лікаря. Пішли з вахтманом Китастих, я і, здається, ще хтось із бандуристів. Коло скриньки для листів ми зупиняємось. Я заговорюю вахтмана, так щоб він став спиною до скриньки, а Китастих вкидає листівку до скриньки. Кінець! Листівка вкинута... Пізніше редактор Луців розказував нам, що з тією листівкою він пішов до Остміністеріума і сказав, що за таку листівку аліанти (з якими Німеччина воювала) багато заплатили б, щоб мати такі відомості — як німці поведуться в завойованих на Сході країнах.

Важливі події. Прийшли листівки бандуристам і мені від сина з Рівного. Отже, про долю Капелі знає Київ, знає Рівне і знає Берлін. Але німецька адміністрація тут каже нам, що нас не відпустять, доки на зміну нам з Арбайтсамту не прибуде зміна. Отже, не відпустять 17 артистів, з яких 60% не здатні до фізичної праці і вже є звільнені. Ні, це дуже погана дипломатія. Але всі бандуристи вірять тому, що сказав один інженер: капеляни працюватимуть до чергового транспорту з хворими...

А ось важливий запис у щоденнику з 15 листопада: «Що з нами хочуть зробити — незрозуміло. Як приїхали до Гамбургу, ішла мова про концерти. Інженер Норр сказав, що за п'ять годин до концертів звільнятимуть з роботи. Пізніше — що в Німеччині можуть концертувати тільки стовідсоткові німці, а нам доведеться працювати на виробництві до кінця війни. Тоді пішли безконечні заяви бандуристів до Гестапо (що загнало нас сюди), до Арбайтсфронту, у Київ — до відділу освіти, до Штадткомісаріату і т. д. Якось був тут перекладач з Гестапо (старий російський емігрант), який приймав наш гамбурзький транспорт. Він знову таки, як і в перший день, пообіцяв, що бандуристи працюватимуть за фахом. Потім на наші настирливі домагання нам заявили, що і в Гестапо, і в Арбайтсамті не заперечують проти нашого від'їзду до Києва. Але коли настав день чергового відправлення хворих робітників на Україну — 4 жовтня, нам заявили, що даватимемо концерти в Гамбурзі. Відіслали хворих, а нам заявили, що доки Арбайтсамт не дасть у за-

міну 17 робітників, нас нікуди не відпустять. Нарешті наприкінці жовтня прибув сюди якийсь відповідальний керівник з Арбайтсамту і з перекладачем Гестапо (тим самим) прийняв мене й Г. Китастого. Спитав, де наші документи, що ми їхали сюди на концерти. І коли почув, що ми були відіслані без документів на наших руках, то заявив, що запитають Київ, а коли Київ не підтвердить — залишимося працювати тут: «Не треба їхати без документів!» Дивно: як же Київ пускав без документів, і потім — Київ же не в Англії, легко запитати і встановити істину. Нарешті з усього видно, що Капеля є Капеля, а не 17 чоловіків, які змовились брехати ».

І от 7 листопада настав найзнаменніший день: приїхав представник Арбайтсфронту з Берліну і вислухав наш концерт. Зажадав репертуар. Розглянув наші костюми — цивільні й концертні (українські). Зацікавився, як у нас з білизною, валізами, зимовими пальтами, і сказав, що тижнів за два повідомить, що нас відкликають до Берліну. Усі бандуристи ожили. Але іскра недовір'я жевріє і за цей тиждень розгорілася. У нас є чотири бандуристи, що їх виділили в інваліди і на днях відправлятимуть з хворими на Україну. Я написав листа до Арбайтсамту, що якби Капелю забрали на концертну роботу до відправлення хворих, то наші інваліди попросилися б на концерти. Мене викликають до дирекції заводу, показують якийсь папірець, що підтверджує поїздку на концерти, і запитують — чи хворі залишаються при Капелі, чи поїдуть з транспортом на Україну. Але наші інваліди, коли почули, що їх можуть відіслати на Україну, заявили в один голос: «Додому!» Виник цілий скандал і низка непорозумінь. Чекаємо, як воно буде: чи раніше від'їдуть хворі чи ми. Але я сказав дирекції (переказав думку Г. Т. Китастого), що без чотирьох хворих Капеля все одно може давати концерти. Усе ж усім ясно, що від'їзд чотирьох на Україну не може не позначитися на якості концертів. Чекаємо напружено — коли відсилатимуть транспорт хворих. У руках адміністрації всі можливості зберегти Капелю, хоч би тим, що покищо відпустити з табору і покищо хоч у Гамбурзі пустити на концерти ».

Тим часом Капеля гарячково підготовляється до від'їзду на концерти. Насамперед упорядковували одяг, білизну й валізи. Я не мав пальта. А надворі зима і нещасне пальто може вирішити долю. Я вимінюю на свої пайки в когось з харків'ян старенький плащ. А Іван Китастий, добрячий кравець, руками, без машини перелицював цей плащ на досить пристійне пальто. Добра лагідна людина був цей бандурист Іван Китастий. Ніколи я не чув від нього нарікань, ні з ким він у Капелі не сварився. Він же перешив два мої не погані, але старомодні костюми (шиті до сибірського заслання

з дуже високими плечима). Гірше було у всіх з валізами. Ні в кого не було доброї як на артиста валізи. Пізніше наш райзелайтер Оскар Боллінгер дістав для всіх по бездугшайну сімнадцять новеньких як з голочки валіз. Так само організував одяг пізніше для всіх. У німців під час війни існувала організація, що звалася «Зимова допомога». Туди заможніші люди здавали зайвий одяг, що розподілявся серед бідного населення. Наш Боллінгер у якомусь місті завів Капелю до величезної залі, де довгими рядами стояли заповнені вішалки (як у театрах під час вистави), і сказав: «Вибирайте собі костюми й пальта.» Там були прекрасні, майже нові речі з дорогого матеріалу, якого під час війни не виробляли. І всі бандуристи одяглися.

Про останні дні в таборі подаю такий запис з щоденника:

«І от ми чекаємо другий тиждень. Підійшла субота, далі неділя 22 листопада. Нічого не чути з Берліну. Наші хворі знову починають ходити до адміністрації заводу — як з транспортом хворих на Україну. Але адміністрація тепер усіх зусиль вживає, щоб утримати Капелю цілою. Аж до того, що хворого Г. Кагарлицького перевели до здорових. Почався третій тиждень. Транспорт хворих відіслано в суботу. У всіх бандуристів знову сумніви: чи не для того нам обіцяли Берлін, щоб заспокоїти при відправленні хворих на Україну, як це було 4 жовтня? . . . У неділю 22 листопада Капелю відпускають на прогулянку до міста без вахтмана. Чи й це для заспокоєння? Четвертий тиждень листопада проходить у якійсь гарячці. І ось тиждень кінчається. Неділя 29-го — нічого не чути. Понеділок 30 листопада . . . Кінець! Ошукали! Аж ось секретар заводу Людвіг забігає й повідомляє мене: «Усі бандуристи на Берлін!»

«Відразу ця вістка облітає всіх бандуристів по цехах. Усі одяглися, як нам було наказано, щоб нас прийняв представник з Берліну. І він прийшов. Це була старенька жвава людина, наш пізніший райзелайтер (імпресаріо) Оскар Боллінгер. Обдивився, поплескав фамільярно мене по плечу, як це він робив пізніше з кожним зустрічним, і заявив, щоб ми збирались завтра рано їхати. Почалось гарячкове підготування — прання, шиття тощо ».

«Улаштовуємо прощальний концерт для наших харків'ян. Якщо досі вони не слухали наших концертів, що їх бандуристи давали щосуботи і одержували «гонорар» — по місці супу екстра і по дві сигарети (не завжди), то тепер вони слухали концерт з виключною увагою, вони разом з ними переживали наш від'їзд. На дорогу нам дали більше ніж належалось сигарет. Увечорі пили пиво з старшинами сотень. Дехто жалкував за нами, дехто заздри. А ми були виключно обережні й насторожені: а що, як зірветься?!»

«О 5-ій годині темного грудневого ранку ми з вахтманом вирушили до станції Альтона (Гамбург). Пішли праворуч під тунельчик. Там не випустили, треба було вертатись. Перша невдача. Спішимо, адже часу мало, нас в Альтоні чекає представник з Берліну. По дорозі нещастя: загубився старий Кагарлицький. Спинилися, побігли шукати. Немає. Спізнюємось на Альтону. Вахтман хоче повертати до табору, бо вважає, що Кагарлицький утік і може розбіжаться й інші... Умовляємо його, кажемо, що Кагарлицький знає, куди йти, і він може вже там. Це П. Потапенко й Є. Цюра так фантазують, але це й виручило. Вахтман згодився довести до Альтони. Але наш потяг уже відійшов. А представника з Берліну немає (це, виявилось, був наш райзеляйтер Боллінгер). Він, мабуть, шукає нас. Що робити? Вахтман телефонує до табору. Переживаємо — ану ж завернуть нас до табору. Аж ось приїжджає старий Боллінгер і з ним уже знайомий перекладач з Арбайтсфронту. Боллінгер сердиться за спізнення, про Кагарлицького не хоче й слухати, чи візьме ще нас...»

«Але ось замовляється на вокзалі нам обід: сніжнібілі скатерки й серветки, сервізи, суп, одварена риба, пиво... Значить усе гаразд, їдемо. І може тому з легким серцем ми прощалися з Кагарлицьким, відкладаючи на пізніший час розгадку його таємничого зникнення».

А зникнення було, як з'ясувалось за пару місяців, повне пригод. Цей, тоді 55-річний чоловік, з Куренівки під Києвом, де він мав власну хату з городом, на бандурі не грав, а лише тримав у руках на сцені (такими були пізніше і деякі оперові артисти, що співали в Капелі), але з добрим басом. Отож він зник з Капелі свідомо. Він, не знаючи ні одного слова по-німецькому, сів до потягу, що йшов на схід (сказав, що відбився від музиків, і його в потяг впустили). Але при під'їзді до Пюльці його перевірили й заарештували. У поліції він сказав, що він артист. Від нього вимагали доказів. І Кагарлицький (так він нам розповідав пізніше) проспівав поліції своїм могутнім голосом басову партію із «Закувала та сива зозуля». Поліція повірила. Після двомісячного розшуку Боллінгером його було привезено до Капелі. Бідолаха страшно схуд і обірвався. Зі сльозами кидався на коліна, щоб йому простили. Його одягли і включили знову до Капелі. Пізніше він став таким же брутальним, як був перед тим, а по закінченні війни поспішив додому — до своєї хати на Куренівці.

При від'їзді до Магдебургу перекладач від Арбайтсамту (Гестапо) обережно передав мені вказівки: не співати балад (дум). Співати веселіші пісні. Дав приблизний текст вступного слова (подаю не

точно, бо воно в мене, на диво, зникло). При цьому перекладач сказав: «Поменьше говорите вообще». Ось рекомендоване вступне слово, написане на машинці і на маленькому клаптику папірця: «Земляки! Наш хор пригашен Германским Трудовым Фронтом, чтобы давать концерты по городам Германии. Мы надеемся, что наш концерт даст вам удовольствие, даст силу и бодрость в вашей дальнейшей работе». Я переклав це на українську мову й переробив так: «Нашим дорогим землякам від бандуристів з міста Києва, з далекої України наш щирий кобзарський привіт! (Після цього були звичайно великі оплески). Зараз ви почуєте рідну музику й рідну пісню у виконанні Київської Української Капелі Бандуристів імени Тараса Шевченка, яку Німецький Фронт Праці запросив сюди з концертами для вас. Ми сподіваємось, що наш концерт дасть вам нагоду пережити декілька радісних хвилин, дасть вам силу й наснагу у вашому дальшому житті й роботі. Отже, виступає Київська Українська Капеля Бандуристів імени Тараса Шевченка. Мистецький керівник Григорій Китастий». Наш райзефюрер О. Боллінгер доручив мені також казати по закінченні концерту коротке прощальне слово, яке звучало так: «На цьому закінчується концерт української музики й пісні у виконанні Київської Української Капелі Бандуристів імени Тараса Шевченка. Ми привезли вам, друзі, нашу славну українську пісню, одну з найкращих у світі пісень, щоб вона підносила ваш настрій, щоб вона зберігала вашу бадьорість. Отож любіть, плачайте й не забувайте свою пісню, як і рідну нашу українську мову. Дозвольте вам, наші дорогі, наші рідні друзі, від імени всіх бандуристів подякувати за вашу теплу зустріч і побажати усім вам щастя й здоов'я у вашому дальшому житті».

Це найбільше, що Капеля сама собі дозволила. Але й це робило своє діло. Поперше, вимога й прохання — любити й не забувати українську пісню й рідну мову. Подруге (і це діяло найбільше), щире й якнайтепліше звернення: «брати, друзі». Бо ці зацьковані, зведені до унтерменшів люди вже довгі місяці не чули такого рідного звернення, і воно доводило їх до сліз. Кожне вступне до концерту слово закінчувалося сльозами, особливо дівчат. Кожне прикінцеве — овацією для бандуристів.

Репертуар складався з пісень мелодійних і веселих. Були сольові заспіви: Й. Панасенко заспівував до «Зеленая та ліщинонька» і «Закувала та сива зозуля» (сольо — «По синьому морю...»), Г. Назаренко — до «Іхав козак на війноньку» та ін., П. Міняйло — до «Ой, літа орел», Червенко — до «Котилася ясна зоря з неба», Є. Цюра і П. Потапенко співали дует «Ой, зірву я з рожі квітку». Особливо сильне враження на слухачів робив сольовий виступ 12-

річного Петруся Китастого (сина Івана Трохимовича). Своім дитячим голосом він, під власний акомпаньямент бандури, виконував пісню «Повій, вітре, ой, да й вітерочок, та з глибокого яру. Прибудь, милий, ой, да чорнобривий, та з далекого краю. Ой, рад би я по-вівати, та дуже яр глибокий. Ой, рад би я прибувати, та дуже край далекий!» Пісня ця викликала сльози в слухачів і овації Петрусеві.

Та особливо сильне, приголомшливе враження робила на остарбайтерів народня пісня в опрацюванні М. Опришка «Ой, попливи, вутко, проти води прудко, та й розкажи моїй неньці, що я умру хутко. Ой, полети, галко, де мій рідний батько, нехай мене відвідає, коли йому жалко... Матінки немає, батенька не буде. Десь за мене, молодую, навіки забули...» Кожного разу при виконанні цієї пісні заля ридала. Райзеляйтер Боллінгер з доручення німецької адміністрації поставив гостро питання — зняти з репертуару цю пісню і взагалі всі сумні пісні. Ми їм доводили, що взагалі українська пісня здебільшого сумна, як і історія народу. І що цей сум не означає безнадійности, інакше народ і не складав би таких пісень... І так далі. Все ж Капеля донесла до кінця через усі табори «Ой, попливи, вутко...»

Концерти Капелі відбувалися майже в кожному більшому місті, де було скупчення наших робітників. Не раз у маленьких містечках для якоїсь сотні чи й менше людей. Часто у великих містах робітників зводили у великі залі з кількох фабрик. Призначені були концерти тільки для остарбайтерів (українців зі сходу). Галицьких українців на концерти спочатку не допускали (особливо дбали про це перекладачі). Але пізніше — стали давати концерти і для інтернаціональної аудиторії (де бували українці з Галичини, французи, поляки і т. д.). У таких слухачів Капеля мала також великий успіх.

Умови праці Капелі були такі. Бандуристів трактували все ж таки як остарбайтерів. Носити синій значок з білим написом «ОСТ» не зобов'язували, але й цілковитої незалежности не було. Ніяких посвідок бандуристи не мали. Спиналися в готелях, не раз розкішних. Наприклад, у готелі «Ерфуртер Гоф», де кілька років тому зустрічались бундесканцлер Віллі Брандт з прем'єром Східної Німеччини Штофом. Харчувались бандуристи, як німці, за харчовими рахунками, які однаке перебували на руках райзеляйтера Боллінгера. На ці картки він замовляв у ресторанах спільний обід і вечерю, а в готелях, де бандуристи мешкали, — спільні сніданки. Картки на речі (бецугшайни) й на цигарки кожен бандурист діставав окремо.

Але харчування за картками було абсолютно недостатнє, і бандуристи, можна сказати, голодували. У деяких таборах остарбайтерів Боллінгер випрошував для бандуристів таборовий обід. Пісний,



БАНДУРИСТИ ПЕРЕД ВИЇЗДОМ НА КОНЦЕРТ ПІСЛЯ ЗВІЛЬНЕННЯ
З КОНЦТАБОРУ



ПЕРШИЙ ВИСТУП КАПЕЛІ ПІСЛЯ ЗВІЛЬНЕННЯ З КОНЦТАБОРУ

але все ж таки це трохи підтримувало. Деякі німецькі кухарі в таборах, яким сподобалась музика й пісня бандуристів, додавали щедро до тих обідів такі смачні речі, які ми мали тільки колись дома на Україні. Але то було дуже рідко.

Тепер розповім окремі епізоди, записані в щоденнику.

«11 грудня 1942 р. Станція Гюстен (пересадка). Сиджу на вокзалі й записую. Якийсь німецький солдат грає на гармонії. Люди п'ють пиво. Бандуристи грають в доміно. Ми відбули концерт у невеличкому німецькому місті Ашерслебен і їдемо назад до Магдебургу, де мешкаємо . . . Це не сон . . . Це дійсність. Ось уже дванадцять днів, як концертуємо».

«12 грудня 1942 р. Стассфурт-Леопольденсафт. Сьогодні давали тут концерт. Авдиторія: ті самі українські хлопці й дівчата. Плачуть, тільки не почують перші звуки бандур і співів. Що робити? Ми вже й програму побудували так, щоб якнайбільше було бадьорих, веселих нумерів. Це вже дало деякі наслідки. Але от сьогодні після моїх кінцевих слів «Бажаємо здоров'я, щастя й успіху» почулось голосне жіноче ридання. Можна подумати, що я сказав хто зна що. Боллінгер зацікавився, що я сказав. Я написав для нього по-німецькому (як міг) цілий текст мого прощального звернення. Він сховав у кишеню і сказав «гут». Але чи він сам вирішить цю справу?! . . . Проте я за час концертів уже спостерігав тих, що плачуть. Вони плачуть не тільки на мелодійно-мінорних піснях, але й на веселих. Мабуть тому, що все це для них дуже знайоме, рідне, нагадує про їхню батьківщину . . .»

«У Дессау ми мали 7 концертів, переважно на підприємствах Юнкерса. На першому концерті до нас підійшов уперше за час перебування в Німеччині перекладач-українець Богдан Михальчук. Відтоді він супроводжував Капелю майже по всіх концертах у Дессау. Допомігав навіть у найдрібніших речах (наприклад, сам возив лагодити наше взуття). Словом, піклувався, як про рідних. Сам з Галичини, але вже 4 роки тут і одружується з німкою. Концерти в Дессау проходили організовано — хвилина в хвилину. Були сльози. Нас оточували, розпитували, розповідали про себе. Але все це не дуже подобається німцям, бо подекуки легенько нас роз'єднують . . .»

«17 грудня 1942 р. Вернигероде — Гарц. Яка чудова гориста місцевість. Згадується твір Гайне «Мандрівка на Гарц» . . . Але хочу докінчити про Дессау. Власне занотувати один важливий епізод. На вагонобудівельному заводі в Дессау дали концерт для менше як 100 робітників. Уже від самого початку якийсь хлопець років з 25 із запаленими очима після кожної проспіваної пісні довше та за-

пальніше від усіх апльодує. Наприкінці концерту він устав і з місця вигукнув слова подяки, а потім: «Слава Україні!» Декілька рук слідом за ним піднялися і повторилося «Слава!» Бандуристи (деякі) теж відповіли «Слава!» і підвели руки вгору, хоч вся Капеля при перших же словах юнака прискорила хід до дверей. Бо відчули тут щось підозріле. Потім цей юнак підійшов до мене. Щоб перевести розмову на менш гостру тему, я взяв його руку в свої обидві і тиснучи сказав: «Бажаю вам щастя й здоров'я!» А він знову голосно: «Слава Україні!» У мене промайнула навіть думка — чи не провокація це. Все ж я відпогів тим самим і відійшов. За два дні наш перекладач Б. Михальчук повідомив, що той юнак заарештований (правда, не знати, звідки перекладач так поінформований, бож на концерті не був, та й підприємство це не належить до його фірми) ».

«На іншому підприємстві в Дессау, де переважно були жінки, Капеля одержала таку записку: «Шановні наші брати-українці! Далеко ми тепер від своєї батьківщини, але сьогодні ми були там, з сльозами на очах слухаючи наші чудові українські пісні. Спасибі вам, наші дорогі брати. Складаємо вам щирю подяку і цей вечір не забудемо ніколи.» А адресовано так: «Дорогим братам-українцям». У районі Магдебургу було вже дві подібні записки. Але... сльози й оплески говорять ще більше. Так само й чудовий український сміх...»

«Учорашній день був виключно важкий для мене. Непорозуміння з-за кімнати в готелі призвело до скандалу з бандуристом Олексієм Дзюбенком (після війни він швидко від'їхав до Києва). Г. Назаренко теж надутий. Дивно, як швидко люди забувають про «Шупен 43»... Навіть з милим Йосипом Миколайовичем Панасенком сталася маленька сутичка...»

Треба сказати, що не завжди в готелях Капеля зручно влаштуувалась. Під час війни готелі були переповнені. Нас розміщали здебільшого по два чоловіки в подвійних кімнатах. Я був завжди разом з Г. Т. Китасти́м, навіть коли були кімнати для одинаків.

Далі з щоденника. «7 лютого 1943 р. Гера (Тюрінгія). В Альтенбурзі інтернаціональний концерт для 1800 осіб. Тут, крім наших «остівців» і галичан (ці були в Німеччині у більш привілейованих умовах порівняно з остівцями, приблизно так само як, скажімо, французи чи голляндці), були поляки, французи, бельгійці та інші. Усі з захопленням вітали виступ Капелі. Але з особливим піднесенням вітала Капелю група селянських дівчат-галичанок. Вони сіли в передньому ряді і нестримно, просто фанатично по кожній пісні вітали Капелю. По концерті бандуристи пішли переодягатися, а я вийшов до цих дівчат, які все ще чекали на бандуристів. І от бан-

дуристи вийшли. Одна дівчина проголосила: «Слава Україні!» Бандуристи обережно, але чемно (вже мали гіркий досвід з юнаком у Дессау) відповіли «Слава!» Далі ця дівчина висловила кілька слів подяки й заплакала. Я підійшов і поцілував її в чоло. І тут почалося прощання. Просто драматична картина. Одна чорноока дівчина, яку я ще на концерті спостерігав як найфанатичнішу прихильницю Капелі, схопила мою руку й поцілувала. Я схопив її руку й поцілував... Бандуристи виходять, дівчата прощаються. Чорноока просить адресу Капелі. Я написав. Вона сказала своє прізвище: Марія Галащук, номер 5294. Наш автобус від'їжджає, а дівчата женуться за ним, махають руками, ми махаємо їм капелюхами... Тут кожен з нас відчув, як на ньому відбилась безмежна любов цих юних патріоток до рідного краю, до України...

«12 березня 1943 р. Арнштадт (Тюрінгія). Яка втрома і як змучили ці поїздки щодня без відпочинку з міста до міста й з готелю до готелю при недостатній їжі. Цими днями трапилася важлива подія. У берлінській газеті для оstarбайтерів «Українець» видрукуваний лист дівчат з табору, де ми давали концерт. І який же то теплий, полум'яний лист! Зветься «Бандуристе, орле сизий!...» А за кілька днів був на нашому концерті і сам редактор «Українця» Андрій Луців з п. Цьобкало (з Києва). Слухали концерт. Враження надзвичайне. Будуть ширше висвітлювати в газеті концерти Капелі. Словом, ставлення до нас, як було на Волині. На наше прохання обидва гості сказали кілька слів до бандуристів. А. Луців закликав бандуристів зважити ту виключну роль, яку Капеля відіграє у вихованні мільйонної маси української молоді в Німеччині. Тому кликав ставити до себе більші вимоги... А. Луців узявся полагодити цілий ряд наших справ у Берліні — відпустку, допомогу родинам, висвітлення в газетах концертів тощо».

«19 березня 1943 р. Герсфельд. Сьогодні знову посварився з райзеляйтером Боллінгером. Голодуємо, а він мало звертає на це уваги. Коли я переказав йому скарги бандуристів, він відповів, що то я, знаючи краще німецьку мову, не так його інформую і він хоче сам чути від людей. Назвав нас «свиньми». Я запропонував Г. Т. Кистастому зняти з сьогоднішньої програми одну популярну німецьку пісеньку «Лілі Марлен», яку на вимогу Боллінгера Капеля завжди виконувала. Але пісня залишилась...»

В одному готелі остівка-росіянка Анна Кареніна (так таки й звалися) розповідає, що ніби усіх «руських» будуть розстрілювати (це після падіння Сталінграду й загибелі 6-ї німецької армії). Хазяї готелю спочатку сміялись над нею, а далі набули серйозного вигляду й почали підтверджувати... Цікава психологія людей з-під

енкаведе. Цікаво й те, що енкаведе працює тут. Адже зв'язку між таборами остарбайтерів немає, а ми в двох різних і далеких один від одного міста чули ту саму річ. В Айзенберзі ми запитали дівчат, чому так мало прийшло на концерт (велика зала була заповнена на одну шосту). Дівчата відповіли: «Бо деякі бояться йти, усіх з «Ост» звозитимуть в одне міноване приміщення, щоб зірвати усіх разом». Перед тим те саме, абсолютно те саме говорили нам в іншому місці. Може це так відстрашували наших робітників, щоб не ходили на концерти Капелі? Та сама Кареніна розповідала, що з сусіднього табору дівчата пишуть, що дехто з них народив дітей і німці купують цих дітей, платять по 70 марок. Виховують з цих дітей стовідсоткових німців...»

«В Ерфурті на вулиці, почувши нашу українську мову, підійшов до нас українець з Галичини. Поговорили. Прощаючись, я сказав: «Слава Україні!» Він відповів: «Героям слава!» Так само після концерту в Гроссбрайтенбаху четверо галичан (два хлопці і дві дівчини) розмовляли з нами. Прощаючись, я сказав: «Слава Україні!» Відповідь: «Героям слава!» Треба думати, що тут серед галичан настроїв більш-менш такий самий».

«22 березня 1943 р. Фульда. Вже багато днів як весна. Ще в Касселі я бачив у сквері бузок з надutoю зеленою бростю. Люди ходять у літніх убраннях... Зворушлива сцена була позавчора. Останні два дні ми ночували в таборі в селі Даннмаршгавзен. І от кухар, любитель музики, нагодував бандуристів так, що ми ще ніколи не їли в Німеччині: м'ясо, підлива до картоплі з салом... І от коли вже всі умлілі виходили, Г. Назаренко звертається до мене: «А от спробуйте розсердитись на когось зараз, Іване Васильовичу, не розсердитесь, бо ситі». І справді — усі такі ласкаві один до одного. І навіть О. Дзюбенко, з яким я вже кілька місяців не розмовляю, підійшов до мене з замиренням. А ще під час сьогоднішнього сніданку всі ми, голодні як вовки, сварилися за бутерброди. А тепер — брати. Що то за справа хліб насущний!...»

«Бачив у кіні руїни й уламки Харкова. Це вже апокаліптичні масштаби. Та й усі сьогоднішні дні апокаліптичні. А Сталінград, а все переселення народів (зимове) з Кубані, з Дону, на Захід, якнайдалі від сталінської «родіни»... Загибель Харкова розвіює і мої мрії колись повернутися туди в затишне життя... Отже, геть затишок, геть комфорт, відпочинок! Хай віють вітри, хай вони змінюють і вимітають усі залишки сталінських і всяких інших «наднародніх» раїв і щастя! Вітри завжди родять бурі. А бурі приносять очищення».

З цими роздумуваннями пов'язується і одна жахлива картина,

що її бачили бандуристи в Німеччині. Цю картину я не відважився записувати в щоденнику, але вона, як жива, стоїть перед моїми очима. Табір оstarбайтерів у сосновому лісі і якась хемічна фабрика (вибухових речовин чи що). Усі наші робітники з жовто-сірими, як віск, обличчями, з неприродньо рудим (червоним) волоссям. Ніякої охорони праці у цій отруйній фабриці. А до того і їжа нужденна. Молодь вважає себе приреченою. У вступному й прикінцевому слові я спеціально ніжно звертаюсь до них: «Наші дорогі, рідні брати!...» На концерті по кожній пісні ридання. Коли бандуристи сідали в автобус і від'їжджали, дівчата й хлопці вхопились за колеса, не відпускають... «О, не покидайте, не покидайте нас, братики!...»

Ще одна подібна картина. В одній балці серед поля в лісочку табір туберкульозних оstarбайтерів. Вони вже не працюють. Німецька адміністрація дозволила жити хлопцям і дівчатам як хочуть. Молодь приречена на вимирання. Та ось налетіли аліантські літаки, певне гадали, що в балці якась засекречена військова фабрика. І табір оstarбайтерів був зметений з лиця землі...»

«3 травня 1943 р. Дюссельдорф. Цими днями гостював у бандуристів брат Петра Потапенка Віктор, який працює тут оstarбайтером. Він студент консерваторії, баритон, і ми порушили клопотання, щоб його перевести до Капелі (що не вдалося). Я просидів з ним години дві. Хлопцеві 20 років, добре говорить по-українському, але весь час каже: «Ми руські». Я його поправив: «Ми українці». Він каже: «Розумію, і я вів відповідну роботу в таборі, аж доки мене один омський сибіряк не побив за те, що я розмежував українців і москалів.» Цікаво, як росіяни обстоюють свою зверхність. І ще цікаво, як по таборах зріє консолідація російської нації. Рівнобіжно з поразками німців на фронтах. А неросіяни бояться. Усі кажуть: «Ми руські». Навіть не советські. А німці потурають цій консолідації своїм «юберменшівством», погордою до українців і обмеженням їхніх прав. Навіть у мене, що так фанатично ненавиджу ненажерливу Москву, це почуття ненависти затіняється німецьким задирикуватим «юберменшівством».

Вражає мене також те, що ця українська молодь, батьки якої або видушені голодом 1933 р., або гинуть на сибірській каторзі, разом зі зростом російської гегемонії по таборах, стала співати навіть сталінські пісні. Не забуду, як після одного масового концерту у великій залі, коли переодягнені бандуристи вийшли на вулицю, оstarбайтери різних таборів вишикувалися по чотири і одна така група, відходячи по команді, заспівала «Катюшу». Мені врізались у вуха слова: «Пусть он землю бережет родную, а любовь Катюша збе-

режет...» На концерті ці хлопці ревіли від захоплення українською піснею. І гадаю, що щиріше захоплювались, ніж вивченою на «родіне» «Катюшею». У багатьох таборах оstarбайтерів німецьке начальство просило Капелю проспівати «Волга-Волга» (пісню про Стеньку Разіна). Німці чули її від хору донських козаків Жарова і ця пісня в Німеччині популярна. Дехто з бандуристів, керуючись суто професійними міркуваннями, навіть настоював: «А чому б не заспівати?» Я категорично заявив, що це означало б втратити національний характер Капелі Бндуристів. Одна справа співати на «родіне» з примусу російські пісні і друга — добровільно в Німеччині цим «суржиком» розводнювати національні почуття двох з половиною мільйонів українських оstarбайтерів. «Волга-Волга», як будь-яку іншу російську пісню, Капеля не співала.

Попри всю огиду до німецького «юберменшівства», вражає організованість і точність німецького життя. Ось у Крефельді коло трамвайної зупинки на емалевій дошці розклад прибуття й відходу трамваю. О 21 год. 17 хвилин відходить. Дійсно, точно о 21 год. 17 хвилин відійшов. Або німецька пошта. Я веду широке листування і досі жоден лист не пропав. На Україну й з України листи йдуть, правда, «коли захочуть». Але все таки йдуть. Ось, приміром, пакунки. Усі пакунки, які бандуристи посилають на Україну, там одержують. Навіть під час наступу росіян на Сталінград, Харків, Полтаву. І то доходять пакунки, послані не рекомендованою поштою. Забуті бандуристами в поїзді речі ми завжди знаходили у «Фундбюрі» (бюро знайдених речей). Десь на концерті Іван Китастих забув ключ від бандури. Послали розшук з проханням вислати на Берлін, Арбайтсфронт. Дістали з Берліну лист з ключем.

А які чудові німецькі лани (під час війни!). Хліба рівні, як підстрижені, і жодної бур'янини. Згадуються «Закордонні усмішки» Остапа Вишні. В Саарбрюкені 30 травня похолодніло. І от у нашому готелі «Германія» гарячі батареї опалення. Це 30 травня, там, де росте виноград, і на четвертому році війни, коли багато німецьких міст стали вже руїнами від бомбардувань. А які впорядковані й красиві німецькі міста. З вимитими асфальтами, з зеленими скверами й пам'ятниками в них. З музичними годинниками на кожній вежі ратуші. Іноді надзвичайно скомпліковані, з фігурами, що танцюють, тощо. Цікаво, що чим далі на захід від Німеччини, тим міста менш упорядковані. Наприклад, у Франції, яку ми краєм зачепили. Там уперше побачили бандуристи на вокзальчику нафтову лампу. Переходи між платформами на таких вокзальчиках не підземні, а як і в Росії — перебігай через рейки. Самі платформи не асфальтовані, а утрамбовані землею з камінцями. Ні, організову-

вати громадсько-державне життя українці повинні вчитися не в стихійної Росії, а в організованій Німеччині. Дороговказом нам повинен бути геніяльний заклик М. Хвильового — «Геть від Москви!» От галичани не були під російською зверхністю і навчилися в німців (Австрія) такої організованості, якої ми, наддніпрянці, не знаємо. Наприклад, ОУН, УПА, суцільно організоване проти всякої займанщини галицьке село.

Бачили бандуристи в Німеччині й такі явища, що їх наша слов'янська душа не сприймала. Наприклад, на хіднику, серед проходжого натовпу, парочка обнімається й пристрасно цілується. У нас любов більш інтимна, з соромом, з ніяковістю. А тут це трактується як . . . сніданок, обід чи відвідини кіна . . . Також відсутність гостинності. Весілля справляють в ресторані, де кожен гість їсть на свої харчові картки (ну, це зрозуміло), але й за свої гроші, які, до речі, безвартісні. Але гість мусить платити сам.

Бандуристи все більше знесилені співати: кожного дня (і в суботу й неділю) концерт, іноді два на день. Щоб так напружено співати, артист мусить мати добру їжу, з великою кількістю жирів. А бандуристи жирів і білків майже не мають, трохи вуглеводів. Г. Кистастий просить мене виручати, щоб я щось під час концерту деклямував, тоді бандуристи матимуть передишку в співах. Я згадав чудесну баладу Шевченка «У тієї Катерини . . .», яку чув 1920 р. на вечірці луганської «Просвіти» у виконанні інженера Лисенка (племінника композитора М. Лисенка). Він деклямував блискуче, артистично і я його тепер копіював. Спочатку сама оркестра починає грати без слів «Повій, вітре, на Україну». Потім на другому куплеті оркестра перестає і тоді я починаю деклямувати сам. Ця деклямація почалась 23 травня. Я виступав на кожному концерті (бож кожного разу слухачі інші). Успіх був значний, бо це урізноманітнювало враження слухачів. Я кожен виступ удосконалював (поправляв собі інтонації, павзи), аж доки десь на десятому, чи що, виступі відчув якусь вичерпаність, моя деклямація ставала бездушною. «Виручив» мене наш бандурист П. Міняйло з його полтавським гумором. Десь може на двадцятому концерті, коли я вийшов і оголосив свій «репертуар», почувся з-за куліс тихий, але соковитий і всіма бандуристами зауважений баритоновий шепіт П. Міняйла: «Починається антимонія!» Я з великим зусиллям домучив свою деклямацію, а по концерті, коли бандуристи переодягалися, зайшов і врочисто заявив: «Кінець! Більше деклямувати не буду . . .» Усі розреготались і на цьому моя «артистична» роля в Капелі закінчилась. Треба сказати, що й бандуристські номери загравались, і їх треба було на якийсь час викидати з репертуру. Так, наприклад,

була викреслена прекрасно виконувана весела пісня «Від Києва до Лубень». Загралась і звучала дуже блідо. Пізніше її знову поновили.

З щоденника: «3 червня 1943 р. Кайзерслявтерн. Учора давали концерт проїздом сюди з Саарбрюкену в таборі західних робітників (французів тощо), де були й українці. Уперше за все турне Капелі приготовано було концерт дійсно як для артистів: на сцені килими тощо. Уперше побачив тут галичан і галичанок, що підпали під політичний вплив росіян (переважно зі Сталіно). Говорять звичайно українською мовою, але про Україну мало і, як видно, співчують вітрові зі Сходу. Ну, що ж, самі німці винні, що зобороняють українську пропаганду (як ото привіт «Слава Україні!»), а російську пропаганду, можна сказати, плекають. Навіть білі російські емігранти, як нам десь казали наші робітники, моляться так: «Помоги, Господи, красным воинам с христианской силой разбить врага!» А ті білі росіяни, що з німцями проти «комунізму», — дуже тоненький прошарок. Я не бачив жодного їхнього впливу серед східних робітників. Бо всі «За рідину!» А поскільки українську «рідину» нікому не дають популяризувати, то навіть «хахли», які затужили за рідними землями, підхоплюють це «За рідину!» І котиться по таборах мутна сталінська хвиля».

«На кордоні з Францією і в самій Франції багато вина, а ми зяких таких напоїв не бачили в Німеччині, хіба десь в ресторані нагибаєш один келишок. А тут ми понапивалися до концерту, після концерту і ще й з собою набрали по кілька пляшок. А чудове це французьке вино. Так ніби щось кисленько-солоденьке, а там, дивись, від склянки вже й голова потроху вернеться. Кельнерка в ресторані, де випивали, дуже моторна французенка: без затримання обслуговує і тут же присідає коло хлопців, випиває з ними і обнімається. Тут це ще вільніше, ніж було в Німеччині, де нас особливо вражала вільність звичаїв. Один німецький студент, який приладився до Капелі (впливовий батько певно приховував його від фронту), в кожному готелі, де ми спиналися, знаходив любов, і то серед пристійних і багатих німецьких дівчат. А от наші остарбайтерки зовсім інші. У цьому мене запевняли наші молоді бандуристи, які часто знайомилися й проводили вечори з нашими дівчатами. Звичайно, і серед наших були такі, але як винятки. Бачив я в Саарбрюкені полтавську красуню молоду дівчину, що зв'язалася з німецьким майстром, який її одягав і підготовував. Але тільки з ним одним».

«16 липня 1943 р. Вольфратгавзен (під Мюнхеном). Зараз сидимо в таборі й чекаємо автобуса, який повезе бандуристів далі. 10 го-

дина ранку. Ніч не спав, була дискусія серед кобзарів у бараці, після неї повітряний алярм. Дискусія «історична» в житті Капелі. Це був прорив тих пристрастів, що накопичувались у душах людей протягом місяців, в умовах голоду, воєнних бомбардувань, тривоги й туги за рідними на Україні. Гостро ставили питання про відпустку, про дім. 5 серпня буде рік, як виїхали з Києва до Німеччини. Відробили три з половиною місяці в Гамбурзі і вісім місяців на концертах. Дежілька разів клопотали про від'їзд додому, принаймні про відпустку. Клопотання подавали через редактора «Українця» А. Луцева (у Берліні). А відповідь від Луцева одержали тільки вчора. Пише, що покищо з відпусткою туго. І тут молоді люди, які найбільше прагнуть додому і від того втрачають голови, посипали на мене обвинувачення, що я маю інтерес сидіти в Німеччині і хочу на спині Капелі побудувати своє щастя. Хоч я маю теж на Україні сина (в невідомих обставинах), дружину й рідних. Почулися навіть брудненькі загрози... Хоч у цілому, по натурі люди це не погані, але страхіття війни й переживання, та й советська школа, розхитали їх. Все ж завірюха ця минула щасливо...»

«Мюнхен — найвизначніше місто німецького малярства. Був на виставці. Наше советське око вражене: жодного портрета Гітлера. В одній кімнаті невеликий портрет Геббельса. (У нас у Харкові бувало лів виставки — портрети Сталіна й Постишева, при чому Постишев серед «улюблених» ним українських дітей, яких він видушував голодом). Потім у Мюнхені деякі малярі своєрідно показують війну. У зруйнованому бліндажі, де залізо порване і цемент поламаний, — стомлений, зневірений солдат. У нас розстріляли б за такий «наклеп» на «доблесную красную армію». Був у Мюнхенському оперовому театрі на опері «Маргарета» (у нас зветься «Фавст», що невірно). Це вдруге в Німеччині в опері. Уперше у Франкфурті на опері «Кармен».

«27 липня 1943 р. Нюрнберг. По дорозі з Мюнхену сюди бачили над вишневими деревами в сільських садах пугала, одягнені в такі цілі й гарні сукні, що за них на галицькому базарі в Києві платили б тепер тисячі. По всьому видно, що Баварія багата. І наші робітники живуть тут краще. На базарі в Нюрнберзі я пив жирну маслянку без карток і скільки хочеш — по 7 пфенігів за склянку. На базарі багато овочів теж без карток (у Берліні по картках і двічі на тиждень)... До Капелі прийшов лист з Арбайтсфронту. Я відкрив, а то не наш. Якийсь робітник-поляк пересилає полякові-робітникові картку на цигарки й коротенький лист. Мені пригадалось, що в цей час на Волині відбувається інспіроване Гестапом і НКВД взаємне вирізування українцями поляків, а поляками укра-

їнців. (У Слав'янському інспіроване енкаведистами Гестапо розстрілювало комуністів, які не хотіли відступати з советською армією і зареєструвались під німецькою окупацією). І от я хочу хоч трішечки продемонструвати справжнє ставлення українців до поляків — запакую лист і шлю адресатові ».

«У Нюрнберзі Капеля давала інтернаціональний концерт (для українців, французів, німців, голляндців... — десять національностей) у залі, де засідали з'їзди націонал-соціалістичної партії. Оплесків було більше, ніж на багатьох наших українських концертах. Люди кричали «браво», тупотіли ногами тощо. Словом, в Європі наша пісня повністю витримує іспит. Ще ж сьогодні звучання бандуристів було не найкраще. Особливо негаразд було з музикою. 12 українських дівчаток, що обслуговують тут табір, усі переважно з Дніпропетровського, говорять добірною українською мовою, теж два-три хлопці з Дніпропетровського. Приємно відзначити їхню високу українську свідомість у Німеччині ».

«28 серпня 1943 р. Ляйпціг. Зараз Капеля працює в Саксонії. У місті Цвікау Гестапо заарештувало нашого райзеляйтера Оскара Боллінгера. Ніби мав якісь довоєнні гешефти з євреями. Від Капелі Гестапо хотіло дістати підписи, що Боллінгер оббирав нас (харчові картки). Ми всі поручилися за нього, що він був з нами чесний. Цікавий тип цей старий (77 років) Боллінгер. Об'їздив з артистами увесь світ як імпресаріо. Американська невсипучість і бізнесменство, перемішані з німецькою вихованістю, точністю. Але й зайдоголовство. Людина з заможної родини. Хоч він і твердить, як американець, як «скупий лицар», що «гроші все», «гроші все», але ніхто, певно, так не сіяв і не віяв ці гроші, як він сам. Вино ще й тепер щодня (десь дістає), а раніше, певно, й дівчата. Тепер усе це закінчилось. Немає Боллінгера — людини старих демократичних традицій — грошового пройдисвіта і шанувальника людей всякої іншої національності. Зараз маємо Мальцера, з значком «есеса». Людина спокійна, поважна, ніби не погана. Але малорухлива, трохи бюрократична і відчужена від бандуристів расовими упередженнями. Подає руку в Капелі тільки мені. І то видно тільки тому, що через мене здійснює свої обов'язки. Обіцяють після Саксонії Берлін, а там і відпустка в Україну ».

Покищо Боллінгер (ще до його арешту) звозив нас до Берліну, ніби на «екскурсію», без концертів, на три дні — 15-16-17 серпня. Коштувало це тисячу марок. У Берліні в Центральному готелі зустрілися з хором В. Божика, про якого чули вже, роз'їжджаючи по Німеччині. Зустріч була тепла, братерська. Відспівали йому дві пісні, він проспівав одну. Цікаве враження справила на мене ця кон-

цертова «конфронтація». Хор Божика співав добре і в стилі старих українських дореволюційних хорів — розлоге, неспішне виконання, як ото в пісні «Ішли воли із діброви...». У піснях Капелі, які б вони не були мелодійні, почувався темп, динаміка. Доба підсоветської індустріалізації, не змінивши глибоконаціонального стилю бандуристських пісень, надала їм більш динамічного кольориту, ніж його мав ансамбль досоветської Галичини. Пізніше ми чули (в Цвікаві у Саксонії), що хор Божика посаджений в табір, як ото ми були в Гамбурзі. За що? Кажуть, «своевольста» було багато, відпустки людям давав тощо. Але (цитую дослівно із щоденика) «мабуть, причини тут ті ж, що і в нас були... І мене знову опанувала тривога...»

«8 вересня 1943 р. Дрезден. Це місто сподобалось мені більше, ніж Фульда. І можна сказати, що краще оформлених архітектурно закутків, як у Дрездені, я не бачив ніде в Німеччині. Мюнхен?! Там чудові королівські палаци. Але надто наслідується там антична старовина. А тут оригінальне барокко. Цей палац з дзвониковим годинником. І собор. І берег Ельби. І Академія Мистецтв. Воістину Академія Мистецтв! Я був у кількох кроках від Рафаелевої Сікстинської Мадонни. Але не бачив її: вона схована в льох від страхіть війни. Від цих страхіть і краса міст не дуже вражає. Що з цих академій мистецтв, коли їх завтра не буде, як не стало в одну ніч цілого Гамбурга, який дорівнював Ленінградові! Коли кожную ніч відвалюються цілі брили від Берліну! Цікаво, що знищення німецьких міст іде по п'ятах Капелі Бандуристів: приїжджаємо в ціле місто, а після нас міста немає. Уже багато разів було так. Бандуристи ні разу не переживали в підвалах великих бомбардувань, хіба може в Гамбурзі, та й то були не дуже великі».

«Після концерту десь на фабриці коло Ляйпцігу їсти не дістали, новий райзелайтер не встиг замовити вечері. Бандуристи голодні, сердиті. Спішимо до Ляйпцігу, може там щось знайдемо поїсти. А тут іще Іван Трохимович Китастих забув у концертній залі ключ від бандури. Але тепер цей лагідний чоловік махнув рукою — нехай, обійдемося. Усе ж я подав заяву на розшук» (пізніше, як уже сказано, одержали). З приводу цього у щоденнику записано: «Просто дивують нас німці. Сказати б, ледарі, нічого робити (крім як ключі пересилати поштою). Так ні, таких роботяг, таких зайнятих людей у нас не знайдеш. Тут дочка нашого Кагарлицького, що працює в бавера коло Дрездену, розповідає нам: коли німка працює на полі, а друга їде мимо дорогою, то балакють не спиняючись (одна працює, друга — їде), аж доки так віддаляться, що вже не долітають слова. І от ці люди знаходять час, щоб надрукувати на ма-

шинці листа, вкласти до нього ключа від бандури, приклеїти марку до листа, віднести до поштової скриньки, словом, вислати для людини, яка раз побувала і вже ніколи в світі не вернеться. Якщо це не від безділля, то тільки від виключної чесности, від глибокого соціального почуття. І що ж це є? Дехто сказав би: це залишки феодальної психології. Але ж ці залишки живуть у народі, який індустріально є найрозвиненіший в Європі. І — з другого боку є румуни, відсталіші, «февдальніші», а там ключа не пошлють поштою. Та й у нас на Україні не дуже поспішатимуть послати. Ні, тут інша культура, інша історія (звичайно, не кров інша). Ми ще раз були вражені цим, коли в якомусь місті (чи не в Нюрнберзі?) одержували харчові картки в Ернерунгсамті. Процедура одержання ми пізніше аналізували і прийшли до висновку, що за цією процедурою людина могла б декілька раз одержати картки, якби захотіла. Але тут ніхто цього не захоче...

«12 вересня 1943 р. Ціттау (Саксонія). У цей час, коли відбуваються такі велетенські події (зруйнування Гамбурга, капітуляція Італії та інше), коли політично безпринципові люди швидко переорієнтовуються й відмежовуються, я, що ніколи не міняв і не міняю «орієнтацій», по зернятку збираю й відзначаю велетенську, вражаючу мене культурну силу німецького народу. Отже: сьогодні даємо 281-й концерт, а з гамбурзькими — понад 300. І ні на одному концерті у нас не гасла електрика. Це на п'ятому році війни, коли руйнують цілі міста. А «там» у мирний час на цілі години погасало світло... Далі, я не бачив і не чув, щоб у Німеччині люди спали долі, на підлозі. Цього не було навіть з нашими упослідженими остарбайтерами. Завтра їдемо концертувати до Берліну. Берлін! Що чекає нас там?»

«23 вересня 1943 р. Берлін. Концерти даємо щодня для наших робітників. У неділю 13 вересня українська громада (гетьманці) і сам гетьман П. Скоропадський попросили дати концерт. Спочатку умовлявся про все це диригент Капелі. Мені якось не хотілось навіть бути на концерті. Диригент бачився з гетьманом, той обіцяв, що можливо допоможе Капелі (з відпусткою, з ставленням до нас німців тощо). А потім концерт у приміщенні «Громади». Секретар гетьмана худий, тонкий, з довгими рудими вусами — типове українське обличчя — д-р Борис Гомзин. Він зве себе керівником «Громади». Розповів мені процедуру прийняття. Спочатку представляє гетьманові мене, а далі я представляю бандуристів. Проходимо через дві кімнати в третю, де коло вікна за столиком сидять якісь дами (пізніше узнав, що серед них дочка гетьмана Єлисавета). Коло столу декілька мужчин, серед них Павло Скоропадський. Висо-

кий, сивий блондин, але рівний дід. Колись видно красунь. Ще й тепер усміхається чепурною, я б сказав, кокетливою усмішкою «серцеїда». Але вже певне років 70. Простягнув руку, заговорив ламаною українською мовою з домішкою російських слів. Очевидно, думає гетьман по-російському. Радий бачити бандуристів і послуhati. Всякі такі слова. Далі я представив артистів. Все йде своєю чергою. Маленький Петрусь нахилився, щоб поцілувати руку гетьманові. Але вийшло несподівано і трохи невдало. Концерт у цій же досить просторій кімнаті. Усім налили по келиху вина. Гетьман з келихом у руці виголошує слово. Він радий бачити бандуристів. Ще з маленьких літ він чув славних бандуристів і кохався в їхніх піснях. Бандуристи мусять бути у великій пошані на Україні. Бандуристи виголосили тост за здоров'я гетьмана. Розчулений пісню «Ой, Морозе, Морозенку!» і тостом за його здоров'я, гетьман підійшов до Капелі і хотів щось сказати, але розплакався. Другий тост бандуристів — «За безсмертну українську пісню!», після чого були оплески слухачів (їх було всього осіб 12). Третій тост бандуристів — «щоб ми могли ще раз проспівати й ще раз випити за здоров'я його світлости в нашому золотоверхому Києві». Гетьман підійшов до Капелі впритул і надхненню, майже пошепки промовив: «Це було й є моєю життєвою мрією. І я покладу своє життя, щоб було так». (Приблизно). Наприкінці концерту він висловив подяку і підніс на пам'ять Капелі свій, ще в гетьманському убранні, портрет з присвятою. Потім, коли бандуристи пішли переодягатися, підійшов до мене і розпитував про капелян — хто вони, чи з освітою. Хто я, звідки. Я сказав, що з Опішні коло Диканьки. «А-а, я часто бував у Диканьці... так, там був маєток Кочубея»... Гетьман удруге попрощався й відійшов. (По концерті він попрощався з кожним бандуристом, коли вони стояли після останньої пісні «Закувала та сива зозуля»). Іще він просив мене звертатися за підтримкою, сам він, мовляв, не може допомогти (почувалось, що він у нацистських умовах чужий), але має зв'язки. Просив, може можливо показати Капелью його знайомим німцям, щоб вони почули. Це такі люди, що принагідно могли б бути корисними (з різних міністерств) ».

«Сьогодні на концерті бачив українську дівчину з Дніпропетровщини з тризубом у петлиці ».

«7 жовтня 1943 р. Берлін. У неділю 3-го жовтня давали концерт у Шуман-Залі. Вечір пам'яті Котляревського, влаштований УНО. Заля переповнена українськими емігрантами. А оплески, а овації! А висловлювання найвидатніших тутешніх українців! Усе їм сподобалось — і програма, і виконання. Скромність, клясичність, най-

вища модерна техніка. Бандура зазвучала для них по-новому.»

«Усі хотіли, щоб Капеля залишилась у Берліні і не просилась у відпустку. Дехто навіть з капелян був за це. Але ні! Треба, щоб люди провітрились, побачили рідних і... не говорили, що я загубив їхні родини. Та й концерти для остарбайтерів стають дедалі більше перешкодженими агентурою НКВД. Дехто з бандуристів хотів провідати знайомих дівчат по таборах. Так вони пишуть, що це небезпечно, їх можуть побити, як не раз били вже прихильників Капелі, що стали свідомими українцями. У таборах влада фактично перейшла до остарбайтерівських сотників, які пропагують любов до сталінської «родіни». Німецька адміністрація все дозволяє. Не без задньої думки дістати «помилування» на випадок приходу советських військ».

«Завтра — 8-го жовтня о 5-й годині ранку залишаємо Берлін і їдемо до Рівного. Україна! Як щасливо розв'язалася проблема відпустки. І все то те наробив старий Боллінгер, який довів свою невинність, повернувся на волю й поновився в Капелі. А дуже подався після в'язниці. Сам він залишився очевидно в Берліні. Мені було видано папір від Арбайтсфронту, що я є райзеляйтер Капелі, везу її у відпустку. Цей папір пізніше дуже придався».

Далі у моєму щоденнику йде запис у м. Рівному. Оскільки там панував страшний терор Гестапо, то запис зроблено тільки один раз і найсуттєвіші події не занотовані. Тому рівенський оригінальний запис я подам у лапках, а пропущене і тепер згадане по пам'яті — в дужках.

«19 жовтня 1943 р. Рівне. Берлін-Рівне. От дійсно діяпазон! І все ж у цьому невеличкому єврейському містечку є багато від столичного (тут же резиденція райхскомісара України — Еріха Коха). Сидимо тут з 10 жовтня. І життя тут нагадує італійські міста часів Ренесансу: з убивствами на вулицях, з складними політичними інтригами, зі змовами, течіями (і шпигунами). Тепер, за 10 днів, атмосфера ще більш згущена і мимоволі відчуваєш себе не далеким спостерігачем, а ніби все це ось-ось зачепить і тебе. Моторошно! (Уже Гестапо розстріляло два переповнені набори рівенської тюрми. Все український актив. Між ними багато знайомих. Зокрема голова Української Харитативної Служби Харитя Кононенко, яка опікувалась моїм сином. Розстріляна студентка медицини Оля Куцевич і її молодша сестра. Обидві бандерівки. Оля не раз відвідувала мене в Києві після концертів по Волині. Привозила до Києва з Волині бандерівські «валізи», чимсь наповнені. Цю трагічну родину ніхто ніде на еміграції не згадав. Батько — учитель гімназії, лівий українець з Клевани, розстріляний під час німецької вже окупації поль-

ськими поліцаями (коляборантами). Дві дочки знищені в рівенській тюрмі. Залишилась одна мати... Гебітскомісар Рівного наказав, щоб бандуристи негайно їхали назад до Німеччини, бо й з ними буде так само. Рік тому бандуристи створили в Рівному на Волині велике національне піднесення, а тепер Гестапо змітало з лиця землі всяке національне піднесення і українська молодь пішла в УПА. Пішов і мій син Левко). «На всіх парах» добуваю перепустку до Львова. (У Гебітскомісаріяті кажемо, що до Німеччини, але через Львів, бо тільки там бандуристи зможуть поновити свої зношені концертні убрання. А в дійсності думаємо — аби добратися до Львова, а там — прощай, Німеччино!)).

«У Київ нікому з кобзарів не вдалося з'їздити. Київ частково евакуйований німцями, центральні райони виселені вниз. Дістатися до Києва важко. Два бандуристи — П. Потапенко і Є. Цюра — на свій ризик виїхали до Коростишева автом. (Відразу по приїзді в Рівне я дав через управління пресою об'яву до всіх газет на Україні, що Капеля Бандуристів після концертів у Німеччині їде у відпустку до Києва і тимчасово спинилася в Рівному. Спочатку хотів дати об'яву, що бандуристи в Рівному і розшукують свої родини. Але всякі об'яви про розшуки друкувати в газетах заборонено. Через якийсь час деякі родини бандуристів поз'їжджались до Рівного. Свою місію — звести бандуристів з родинами — я виконав. Прибув з «лісу» до Рівного на побачення і мій син Левко. Без мого спеціального розшуку він складними упівськими шляхами дійшов до міста. Якби не ті «шляхи», його напевно були б затримали гестапівські частини, що оточували Рівне. Але УПА мала до міста свої лазівки. Левко обношений і обірваний украй і хоровитий. Бандуристи відразу зарахували його до Капелі, а я видав посвідку і поділився з ним своїм гардеробом: із двох моїх костюмів — один йому, а один мені. Так само поділили двоє пальт. Біла сорочка і краватка зробили його таким самим, як і всі бандуристи. Залишатися йому самому на Волині було неможливо, хоч він хотів і навіть усі свої сімейні реліквії залишив на селі (фотографії, щоденник і т. ін.). Але наближалась зима, упісти мали змогу переховуватися в батьків, а хоровитому Левкові ніде було подітися)».

«У Рівному адміністрація дуже складна. Є поліція німецька, є українська і є польська. Поляки ворогують з українцями. Щоб пройти до Гебітскомісаріату, краще поліцаєві-полякові сказати поросійському, а то водитиме тебе цілий день за ніс і не пропустить. Та й нашим українцям по-різному треба потрапляти в тон, бо смаки загострені і можна на своєму попектися не менше, ніж на чужому. (У місті воєнний стан. На вулицях і по хатах постійне

перевірення документів. Один раз група озброєних до зубів гестапівців заскочила в хату, де мешкали бандуристи. Перед ними сімнадцять (з моїм Левком — вісімнадцять) переважно молодих мужчин. — Хто ви? — здивовано запитали. Я показав мій папір райзеляйтера Арбайтсфронту, який везе сімнадцять бандуристів у відпустку, з тим, що вони потім повернуться до Німеччини. Гестапівці пробували перераховувати людей. Та тут, мабуть, нерви мого сина, вчорашнього упіста, не витримали, він схопився з стільця, підбіг до гестапівців і тиче їм в носа мною вироблене посвідчення. Гестапівці, не прочитавши того посвідчення, пішли геть)».

«Досить ще сказати, що це два світи — Німеччина й Україна. І не тільки рівнем цивілізації. Не тільки тим, що там чисто, а тут брудно, там життя, так би мовити, нормальне, а тут фронтове. А й тією вугластістю тут, несподіваністю подій і вражень. Там ти знаєш заздалегідь, що їстимеш завтра, післязавтра, через місяць. Не ситий, але й не голодний. Рівно, організовано. А тут ти впер сьогодні четвертину сала й півлітри горілки, а завтра заздриш своєму життю в Німеччині. Поривчасто все якось, невірно, неорганізовано. Тут відсутність єдиної цілеспрямованості. Фронти. Зовнішня влада з своїми цілями і т. д. . . .»

Пишу далі не за щоденником. У Рівному зібралось чимало киян. Крім родин бандуристів, завідувач міського відділу освіти Микола Приходько, який рік тому їздив з Капелею по Волині. Також Нестор Городовенко, який при чарці і спільних розмовах ділився цікавими спогадами про свою співпрацю з композитором Миколою Леонтовичем.

Усі ми прагнули якомога швидше покинути страшне тепер місто Рівне. Нарешті Капеля Бандуристів дістала перепустку до Німеччини через Львів. Та тут трапилася біда, яка могла закінчитися для мене трагічно. Ми з сином захворіли також сильною формою грипи, що не могли стояти на ногах. Коли треба було бандуристам іти до вокзалу й сідати у поїзд на Львів, я і мій Левко не могли ступити кроку. Навіть під руку з кимось не виходило. Якби я залишився з сином у Рівному, а Капеля виїхала, — це був би для мене кінець. Але хтось із бандуристів догадався знайти в місті візника (на диво знайшовся!), і ми всі добралися до ешелюну, який складався з вагонів-теплушок. За якийсь досить довгий час бандуристи переїхали кордон Райхскомісаріату України і Генеральної Губернії (куди входила й Галичина) і пересіли в звичайний пасажирський потяг, що йшов до Львова.

У Львові я розпрощався з Капелею. Останій концерт, на якому я був ще присутній, Капеля давала для митрополита А. Шептиць-



КАПЕЛЯ БАНДУРИСТІВ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА ПІД ЧАС КОНЦЕРТУВАННЯ В ГАЛИЧИНІ. ЛЬВІВ 1944 Р.
Перший ряд (нижній) зліва направо: І. Китастих, П. Потапенко, П. Китастих, Г. Китастих, М. Приходько (адміністратор), Т. Півко, Я. Панасенко, О. Дзюбенко, Є. Цюра.
Другий ряд: Д. Черненко, О. Ангріїчак, М. Лєсківський, П. Міняйло, Я. Протопопів, Г. Махня, Г. Назаренко, Е. Кухта.

кого в його резиденції. Митрополит прийняв бандуристів у кріслі-колясці, в якому його спаралізованого возили. У кімнаті на великій шафі стояла довгим рядом у червоній оправі знайома мені повна збірка творів Леніна, що мене вразило: Львів же був під нацистською окупацією. Як видно, старий влади́ка пильно студіював советську проблематику. Бандуристи підійшли до митрополита привітатися й кожен поцілував руку влади́ці. Митрополит сказав декілька привітальних слів. Концерт справив на нього сильне враження. По концерті всі бандуристи були запрошені в трапезну, де нас частував брат митрополита ігумен о. Климентій. Митрополит вибачився перед бандуристами, що вечеря буде скромна, бо увійськових умовах немає чим особливо частувати: було хліба вдосталь, був мед і прекрасні кримські вина.

У Львові я перейшов на свій фах: «Українське Видавництво» дало мені стипендію для написання праці на тему — порівняння історії української літератури з західньою. Директорство в Капелі Бандуристів перебрав уже знайомий читачам Микола Приходько. Моє прощання з Капелею було холодне й відчужене. Так як у отих двох в'язнів, які довго мучились у тюрмі в одній камері і, коли врешті вийшли на волю, не захотіли бути разом. Але пізніше все те вирівнялось. Коли вже по війні Капеля давала концерти в німецьких містах, я зустрічався з бандуристами в Регензбурзі, де я мешкав. Вони дали блискучий концерт у переповненому міському театрі. Після концерту я пішов за куліси. Бандуристи оточили мене і стали підкидати на руках. Це було мовчазне й дороге моєму серцеві взаємне визнання.

Після того були ще зустрічі, коли Капеля приїжджала з Америки до Європи, де давала концерти в найбільших європейських містах. Зустрілися ми в Мюнхені, де я мешкаю й донині. Ми згадали страшні, але й величаві часи війни з концертами в Німеччині для українських робітників.

У тих концертах Капеля Бандуристів відігравала, сама того не уявляючи, історичну роль у вихованні мільйонів української молоді.

Володимир Баран

ЮВІЛЕЙНИЙ КОНЦЕРТ У ДЕТРОЙТІ З НАГОДИ 70-ЛІТТЯ ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО

Гей, бандуро, ти розраднице!
Грай мені на чужині!
Хай свою Україну-страдницю
Я побачу хоч у сні.

Ці слова найкраще охоплюють душевний стан Григорія Китастого, а разом з ним усіх присутніх на ювілейному композиторському концерті, влаштованому в 70-ліття бандуриста-композитора діловим комітетом під патронатом Культурно-Громадського Клубу в Детройті. Ледве є на цьому континенті людина українського походження, якій невідомим було б ім'я Григорій Китастий. Тож зрозумілим стало бажання усього громадянства Детройту влаштувати композиторський концерт цього видатного сучасного музики, щоб у цей спосіб висловити йому признання і вдячність за його невинну творчу працю, за постійне збагачення скарбниці української музики новими композиціями, як також за поширювання любови до української пісні.

Діловий комітет, до складу якого увійшли д-р Д. Квітковський, проф. М. Смик, Я. Сена, В. Дигдало, В. Кучер, В. Баран, Я. Білецький, П. Гончаренко, пані Е. Запорожець, М. Кавка, П. Китастий, пані Р. Когут, В. Колодчин, пані М. Костюк, Р. Тарнавський, Л. Татух і К. Цепенда, з великою дбайливістю взявся за підготування цього концерту.

Щоб належно представити громадянству діпазон композиторської творчости Григорія Китастого, запрошено до участі в концерті, крім Капелі Бандуристів, чотирьох визначних солістів, а саме: Ганну Колесник, Марту Кокольську-Мусійчук, Михайла Мінського і Йосипа Гошуляка. Програма цього концерту містила коротку біографію і вдалу характеристику Ювілята пера проф. М. Смика, як також список його композицій, на жаль, невичерпний. Почесний комітет складався насамперед із заслужених музик нашої еміграції, як також літераторів і мистців.

Сам концерт почався коротким словом д-ра Квітковського. Він

привітав духовенство і визначних гостей з-поза Детройту як Уласа Самчука, Миколу Приходька, Бориса Олександрова з Торонта, П. Степового та добродія Капелі з часів її переселення до Америки адв. І. Панчука. Він відчитав також привітання, що наспіли від таких організацій і осіб: Наукового Товариства ім. Тараса Шевченка, Президії Української Вільної Академії Наук у США, Екзекутиви Українського Конгресового Комітету, Українського Музичного Фестивалю в Торонті, Товариства «Рідна Школа» в Детройті, Культурно-Громадського Клубу в Детройті, Українського Музичного Інституту в Детройті, Українського хору «Дніпро» в Клівленді, Українського Спортивного Товариства «Черник» у Детройті, Спілки Української Молоді в Канаді, губернатора Мічиганського стејту В. Мілікена, сенатора Р. Гріфіна, судді найвищого суду Дж. М. Вільямса, сенатського законодавчого асистента М. Куропаса, мера міста Детройту К. Янга, міської ради Детройту та Міжнародного Інституту в Детройті. Вартий уваги є факт, що привітання від губернатора, сенатора і судді найвищого суду Мічиганського стејту були виявом їх особистого знайомства з Ювілятом, і щирість та теплота змісту привітань проявилися не тільки в побажаннях дальших успіхів, але також у висловленні співчуття з причини смерті його дружини Ольги, що наступила ненадійно два тижні перед концертом.

Д-р І. Соневицький, аналізуючи композиторську творчість Григорія Китастого, підкреслив, що Ювілят піснями писав історію і тим самим його творчість має не лише музичне, але також політично-громадське значення. Форми його композицій обіймають дитячі й юнацькі марші, сольоспіви, композиції для оркестри, фортепіана, бандури і хору, а також обрібки народніх пісень. Тому що народні пісні виступають найчастіше в строфічно-куплетній формі, Китастиий, з ціллю їх диференціяції, переносить їх мелодію до інших тонацій, звичайно паралельних, оздоблюючи їх прикрасами та новими варіантами. Черпаючи надхнення з народньої творчости, його композиції яскраво перекликаються з її мелодичними і ритмічно-ладовими зворотами і, здобуваючи широку популярність, набирають характеру народньої творчости.

Ядерно схоплена і чітко накреслена д-ром Соневицьким творча силуетка Григорія Китастого проявила себе зараз же в сольових піснях у виконанні Ганни Колесник, Марти Кокольської, Михайла Мінського і Йосипа Гошуляка. До цієї пори Китастиий був загально відомий як творець хороших композицій, на цьому концерті він виявив себе також як майстер сольоспівів. На вісім пісень — п'ять були виконані в Детройті вперше, а його «Колискова» і «Великодні Думи» стануть напевно популярними в програмах наших солістів.

Найкращі враження викликали ті пісні, в яких можна було відчутися як їх основу народню пісенність і в яких виразна дикція солістів дозволяла публіці схопити також їх зміст. Незаперечною новістю в «Колисковій» було впровадження супроводу двох інструментів — фортепіяна і скрипки. При виконанні останньої, крім ніжної інтерпретації Марти Кокольської, проявилася бездоганна техніка піаністки Тетяни Ткаченко і скрипаля Ярополка Ласовського. Тексти всіх пісень, зачерпнуті з поетичної творчості Г. Черінь, А. Малишка, Б. Олександрова та інших, були для Григорія Китастого підставою для композицій, що співзвучно відгукались їх змістові і настроєві.

Крім однієї нової пісні, програма концерту Капелі Бандуристів включала відомі композиції, які публіка все залюбки слухає. Новою була аранжировка народньої пісні «Ой там чумак», якби навмисне створена на голосову скалю Й. Гошуляка. Капель в повному складі імпонувала здисциплінованою динамікою і надавала пісням інтерпретацію, яка виявляла смак, любов і розуміння рідної пісні. І коли в першій частині концерту професійні співаки вповні задоволили переповнену залю слухачів, як приємно є це саме ствердити і про сталих солістів Капелі, як П. Пахолюк, Ю. Оришкевич і Ю. Хомин.

Грандіозним закінченням концерту була пісня «Рече та стогне» до слів Тараса Шевченка, якою Капель разом з усіма солістами віддала також честь найбільшому Кобзареві, ім'ям якого вона пишається. Зворушений Ювілят подякував насамперед солістам, вміло характеризуючи кожного зокрема, потім Капель, а відтак вирізняв і викликав наперед тих капелян, які разом з ним пройшли тернистий шлях від Києва через воєнне лихоліття і були з Капелею аж до цього ювілею. Це були: Євген Цюра, Петро Китастих, Гаврило Махия, присутній на залі Тимофій Півко та не присутній Микола Лісківський. Покликав також промотора Капелі Петра Гончаренка, який хоч і не був з тими першими, все ж таки вже 30 років співає в Капелі і, будучи постійно членом її управи, концентрує в своїх руках майже всі адміністративні справи. Накінці подякував гостям з чужих міст, що не жаліли труду, щоб своєю присутністю звеличити його ювілей, а також Ювілейному Комітетові та культурно Громадському Клубові за весь труд, що увінчався таким гарним успіхом.

По концерті відбулося прийняття для солістів, членів Капелі й запрошених гостей, на якому виголошено цілий ряд промов. Усі промовці підкреслювали важливість творчості і заслуги Григорія Китастого для розвитку нашої музичної культури.



КАПЕЛЯ БАНДУРИСТІВ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА В ДЕТРОЙТІ, США. 1950 Р. — ДИРИГЕНТ Г. КИТАСТІЙ
Перший ряд (нижній) зліва направо: М. Лісківський, С. Григоренко, І. Китастий, Г. Китастий, І. Панасенко, П. Китастий,
П. Гончаренко.

Другий ряд: П. Мінйоло, П. Садовий, В. Тисовський, Ф. Погорілий, О. Садовий, Д. Любанський, Д. Кравченко.

Третій ряд: А. Малкович, З. М'який, Т. Лозинський, П. Могуз, Н. Рева, Г. Махія, М. Шрубович, Є. Цюра.

Відсутні на світлині: П. Потапенко, М. Ольховий, Г. Назаренко, М. Мінський.

МОЇ ВРАЖЕННЯ ВІД ЗУСТРІЧІ З ГРИГОРІЄМ КИТАСТИМ

Майже неможливо вкласти у декілька рядків ті відживляючі згадки про Г. Китастого, що залишилися від нього як людини, ті яскраві враження від моїх розмов з ним. Однаке ці рядки дають можливість здійснити те, що вже було давно на думці, — тобто відзначити деякі риси вдачі Г. Китастого та його творчої праці; риси, які не обов'язково відразу помітні, якщо тільки чути його на сцені. Але можна сказати, що для всіх тих, що мали нагоду нав'язати з Г. Китастим особистий зв'язок, такі риси є одними з найдорожчих у характері людини.

Усі ті, що чули та бачили Г. Китастого як виконавця та керівника ансамблю, знають, на якому високому рівні стоїть його праця. Будучи майстром свого інструменту, вкладаючи «душу й тіло» у свою працю, Г. Китастий завжди прагне якнайвище підняти рівень цієї роботи. Однаке про це так багато і різно писалося, що тут нема потреби про це багато говорити. Думаю все ж, що далеко не всі ті, що мають нагоду чути і бачити Г. Китастого тільки на сцені, знають, наскільки скромна та щира людина криється за барвистим народнім строєм співака-бандуриста, а також як ця людина весь час прагне до самовиправлення та внутрішнього зросту.

Спеціально врізалось мені в пам'ять, як в одній з розмов з Г. Китастим кілька років тому в Чикаго цей першорядний артист мріяв про те, як добре було б, якби змога, ще раз піти до школи, удосконалити знання деяких спеціальних музичних предметів та поширити свій кругозір.

Це такі речі, які для людей меншого калібру не є зрозумілі, а для такої людини як Г. Китастий є природні та дають йому змогу весь час підносити рівень праці.

Щирість, працьовитість, глибоке відчуття української народньої пісні, бажання все життя вчитися, духово підноситися — це все те, чим кожен з нас міг би збагатити своє існування. Це приклад, якому можна та бажано слідувати, і цим прикладом є Г. Китастий.

ВАНДУРИСТ

(Для голосу з бандурою)

Слова В. Олександрова
Музика В. Г. — присвята
Григорієві Китастому

andantino

voice

bandura *mf*

Си - ви -

- на — на скро - нях. Дов - гі бро - ви —

хму - рі. Ру - ка - вом ши - ро - ким

тон - кий гриф об - няв. Ви - хо - рем про-

-біг - ли паль - ці по бан - ду - рі.

mf І не - ждан - но - ти - хо, сум - но за - спі-

-вав... *mp* По - ло - ві - ли тра - ви.

Зо - ло - ті - ло по - ле. Ко - ли-

ха - ла пі - сню си - ня ви-со-

-та. Він ви - во - див туж - но!

rubato
"До - ле мо - я, до - ле, Не вер - ну - ти



зко - ву мо - ло - ді лі - та!"




mp Не вер-

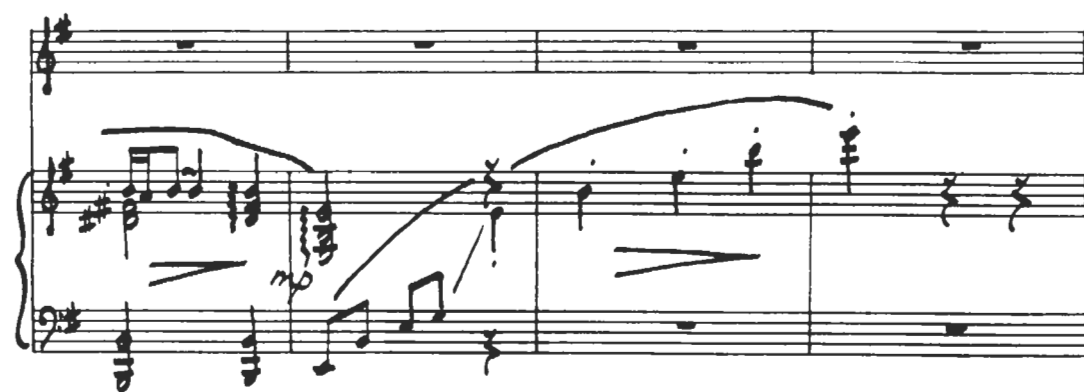
-ну - ти, бать - ку. Прав - да — не вер-

-ну - ти. Все—кра - су і си - лу -

тем - ний час бе - ре. Тіль-ки піс - ня віч - на.

Тіль-ки піс - ні — бу - ти, тіль-ки на - ша

ду - ма з на - ми не по - мре.



1. НАДХНЕНИЙ НАРОДНИЙ СПИВЕЦЬ *

Бачили ви, як велике багаття
Кида вогонь аж до хмар?
«Божая іскра» то тяжке прокляття,
Дикий і лютий пожар.
Вогнища того не може людина
Ні запалить, ні згасить,
В кого ж запала хоч іскра єдина, —
Вік її буде носить.

Таким сміливим, яскравим, сильним штрихом змалювала Леся Українка зерно геніяльності, закладене у вибрану долею людину. Не можна передбачити, коли і де народиться щаслива людина, яка понесе через життя оте «тяжке прокляття», то знеможено падаючи під ним, то здіймаючись у неосяжні висоти повноти життя, знаної лише творчим людям. Либонь немає більшої вистражданої насолоди на землі, як народження мистецького твору, якому час не зазначає меж його віку, як немає нічого рівного тому сильному почуттю осягнення мети, принесеного мистцю його твором, який повними грудьми вдихає в себе народ, збагачуючись і черпаючи з нього сили. Нема і вищого покликання для мистця, як служити своєму народові, беззастережно віддаючи для нього все, чим красен світ тихої особистої пристані.

Україна з якоюсь особливою національною повнотою і напругою закладає в душу своїх мистців справжню велич свідомости духової нерозривності з своїм народом. Це є щось непереможне у своїй силі, яке веде мистця світлими шляхами вірності рідній землі через усі духові й фізичні тортури, які вчиняє окупант; через на-

* З «Українських Вістей», ч. XXIII, 31-32 (1771-1772), 30 липня 1967 р.

мули, що згубою нашаровуються від його панування; через тисячі кілометрів чужини та море її впливів.

Подих тисячоліть історії українського народу, його культури й легендарної боротьби за свою землю і волю дає твердий ґрунт для конструктивної творчості, сповненої сили духа й оптимізму, а незрівнянна надхнення краса України і щира вразлива українська душа породжують витончене естетичне сприйняття зовнішнього і внутрішнього світу, проймаючи мистецтво, від народнього до модерного, ніжною ліричністю та гуманністю.

Якщо приглянутися до українських мистців, то побачимо, що їхнє формування і творчість характеризують вражаюче однакові сильні риси, серед яких домінує безмежна любов до свого народу, тяжкі страждання за його долю та палке бажання бачити Україну вільною.

Це дало силу геніальному Т. Шевченкові піднятися до пророка, стати найбільшим борцем за свободу, накладаючи печать свого духа далеко поза межі України; це з слабосилої дівчини Лесі Українки зробило духового велетня; це різьбило і різьбить безперервну тяглість відданих Україні творців її культури, серед яких яскраво виділяється цікава, дуже талановита постать мистця — музики, композитора, кобзаря Григорія Китастого.

Нещодавно українська громада в Чикаго (США) з великою любов'ю і пошаною величаво святкувала ювілей Григорія Китастого з нагоди 60-річчя життєвого і 35-ліття його творчого та мистецького шляху. Українці у вільному світі з усіх кінців земної кулі щиро вітали його, висловлюючи велику подяку за довгу віддану, вірну працю, за його надзвичайні окрилені пісні, за те, що рідною піснею і бандурою торкав усі струни душі, виливаючи нашу тугу і любов до Батьківщини, гартуючи наш патріотизм, запалюючи нас до наполегливої громадської національної праці.

1967 рік зазначає в історії українського мистецтва підсумок музичної творчості і мистецької діяльності одного з найвизначніших й найславніших кобзарів нашої доби Григорія Китастого, перед яким стелиться ще довгий шлях зрілого мистця з виробленим власним стилем у різних музичних жанрах. Повний енергії, молодечого запалу до праці, надхнений історичними темами, які ще не заговорили мовою музики, він зустрічає наступні роки новими дозрілими музичними темами та своїми надзвичайними красними піснями, які бринять у його душі вразливою ніжністю і яскравою сильною динамічною любов'ю до України. Його майбутнє теж не обмежуватиметься творчою композиторською працею. Він спокійно й певно піднімає повний тягар мистецької діяльності фахового, унікально-

го на еміграції, мистецького керівника капелі бандуристів. Ми віримо, що в скорому майбутньому Українська Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка тріумфально об'їде щонайменше США і Канаду під мистецьким керівництвом Григорія Китастого.

Не школа поклала бандуру в його руки, не вчителі. Музична освіта, яку завершив Київською консерваторією, ішла по лінії хормайстра. Ще в середній музичній професійній школі духове оформлення дав йому незабутній учитель — директор цієї школи, диригент Полтавської хорової капелі Федір Миколайович Попадич, про якого він завжди згадує з великою любов'ю та пошаною, підкреслюючи вирішальне значення свого вчителя для його дальшої праці.

«Я був третім Китасти́м, який штурмував Київ, несучи йому невідкличне бажання здобути місце в українській музиці», — каже він.

Консерваторія не усміхалась йому безжурними золотими студентськими роками. Здобував знання у злиднях, виснаженні, обтяжений надмірною експлуатацією його таланту, як великого мистця-бандуриста. До бандури покликала його шире українське серце і той народний голос, що разом із ним народився на світ у його душі — «Божая іскра», яку «не може людина ні запалити, ні згасити». Те, що нуртувало в його багатій вразливій душі, те, що гомоніло в українських степах, буйним вітром несло над могилами, ревом стогнало в хвилях Дніпрових, морем сліз і крові всякало в чорнозем — рвалося з нього власним голосом вийти на світ, власною душею виспівати це струнами бандури. Припала йому бандура так близько до серця, що пальці самі шукали й знаходили той надзвичайний голос у струнах, чутливі, притаманні йому, діткнення до них, багаті почуттями й народньою стихією акорди, якими захоплює й чарує музика Григорія Китастого та його виконання.

Його музичні твори відрізняються і полонять особливим багатством, могутністю й якимсь надзвичайним надхненням звуків, які, здається, приймаються не слухом, а серцем. У них так багато чогось невимовно рідного, нестямно близького, нашого, з прадідівської сивини, українського. Так багато в його піснях теплоти й любови, тієї щирої великої любови до України, яка, мов бездонний океан, вбирає в себе все єство. Наша, українська, ліричність, ніжність і споконвічна благородність людських почувань, як також наша, українська, відважність, завзятість, безмежність вільного духа характеризують його музичну творчість, яку можна назвати піснею великої щирої душі.

Народня пісня є тим невичерпним джерелом, на якому він базує свої твори.

Щирість він ставить понад усе: в житті і в музиці.

«... Я ніколи не жив на «копійку». Я завжди віддавався якійсь справі... до «ниточки»... У творчій праці, незалежно від жанру, — я був, мабуть, найщиріший».

«Ви не можете ошукати в математиці, або в поезії, або в музиці, тому що вони базовані на правді. Неправда, або ошуканство тут є чужі, для них просто немає місця», — пише найславніший сучасний американський письменник Джан Стейнбек.

Росяно-чистою правдою і щирістю припадають до серця музичні твори Г. Китастого. Сприймаються вони легко, хочеться їх слухати без кінця, довго не сходять з пам'яті, хвилюють до глибини душі свого й чужого слухача.

«Я світ переїхав, рівномовний світ, з «Тютюнником» і ми не співали його раз. Публіка відчула неспокій пульсуючого ритму і завжди вимагала послухати ще раз... Щира музична мова зрозуміла кожному».

«Тютюнник» вже довгі роки захоплює й пориває кожну залю могутнім подихом імпозантної відваги, світлої величі перемоги, наснагою здобуття волі. Не меншої сили є його пісні «Граї, кобзарю», «Карпатські січовики» та інші. Він однаковий майстер сольової і хорової пісні.

Великі прекрасні пристрасні почуття: любов, прагнення ідеалів державних, національних, загальнолюдських та інтимних — є надхненною силою музики Г. Китастого, бо ці почуття тривожать і виповнюють усе його єство. В його музиці нема заспаного спокою, літєплєх почувань. Його твори не може виконувати жоден виконавець бездушно, механічно. Вона хвилює, торкає чутливі струни душі, опановує її, зливається з нею у нероздільну пісню бурхливих, сильних емоційних почувань.

До вибору музичних тем підходить він не менше щиро, ніж до писання їх. Він вибирає те, що найбільш припадає йому до душі, викликає нестримне бажання висловити свої почуття музикою і, як у справжнього вродженого великого мистця, його душа співзвучна з своїм народом. Він написав музику до цілої «Святої Літургії», бо його віра в Бога, як і в український народ, глибока та непохитна. Під великим враженням повісти «Святослав» Скляренка створив музичну картину «Гомін степів», оживив подих і гомін степів доби славного Завойовника.

«Кожна річ, написана мною, — вистраждана доостанку. Якщо я не вистраждаю — не напишу. Часами, коли я творю, моя бандура вся мокра від сліз. І я не соромлюся їх, бо мої сльози — це не моя слабість духа, психічне або душевне заломання. Це моя сила, бо

ними виливається надмірна любов, сильні почуття, які переростають мої внутрішні межі».

Не дивно, що його пісні так глибоко хвилюють. «Нагадай, бандуро, співами», «Як давно . . .» виливають нашу тугу з такою силою, перед якою падає «залізна заслона» і жоден океан, ані десятки років не розлучать нас з Україною.

Григорій Китастий — композитор різномірних музичних жанрів; у кожному з них він яскравий, сильний, цікавий. Петро Потапенко (диригент Капелі Бандуристок СУМА в Детройті) в одній із наших розмов сказав, що це настільки обдарований композитор, з таким широким творчим розмахом, що для нього нема меж ні в жанрах, ні в темах.

Особливу вартість для української музики мають його музичні твори такі, як «Гомін степів», «Львівські фрагменти» та інші, які показують бандуру як чудовий концертний сольовий музичний інструмент. Г. Китастий має досконало опановану бандуру. Він справжній віртуоз у техніці гри та народній співець і поет в інтерпретації.

1966 року з продукції RCA вийшла платівка під назвою «Hryhory Kytasty in Bandura Renditions of Ukrainian Melodies, Including His Own Compositions». Вона дуже цікава й вартісна добором музичних творів і виконанням. У неї входять його власні твори та народні пісні, що показують Г. Китастого як блискучого артиста вокального й музичного мистецтва.

З власних творів сюди ввійшли: «Львівські фрагменти», «Нагадай, бандуро, співами», «Гомін степів» і «Як давно . . .». Всі вони — справжні музичні перлини.

«Львівські фрагменти», мабуть, єдиний його твір, який відкриває суто інтимні почуття композитора, промовляючи так виразно, що слухач поринає в його душу широку, як наш степ, глибоку й бурхливу, як море, і при тому ніжну та чарівну.

Серед народніх пісень особливо цікаві «Ой, там чумак . . .», «Ой, запив козак» та «Невольницький плач» (дума з XVII ст.). Виконання цих пісень вражає чистотою народньої правди. Печаль, сум, жаль, зрозуміння чужого горя, такі характерні українській співчутливій, вразливій душі, промовляють струнами й голосом нашого кобзаря, будячи ту красу почувань, якою напоїла нас Україна й які припорошеними слідами ховаємо у своєму серці. Слухаючи його виконання думи, здається, що він зріс між кобзарями, про яких згадує Шевченко. Яскравим до справжньої візії сприйняттям доби й картин передає він сум і тугу козаків у турецькій неволі та їхнє обурення, гнів і стихію. Без сумніву, таке виконання думи є наслід-

ком глибоких студій і ще глибшого розуміння та відчуття свого народу.

Серед жартівливих пісень, які він дуже гарно виконує, виділяється народня пісня «Про Явтуха». Цікава вона оригінальною, новою і правильною інтерпретацією Явтуха, який у нього є повний характеристичного народнього гумору і жартівливості, а не придуркуватий, пришелепуватий парубок, яким його майже завжди роблять при виконанні цієї пісні. У виконанні Г. Китастого пісня «Про Явтуха» перетворюється в соковиту лірично-гумористичну картину з народнього життя.

Його акомпаньямент до всіх пісень дає таке багате музичне тло, що годі повірити, що це грає одна людина.

У виконанні, як і в його музиці, немає плаксивих ноток, ні духового розслаблення. Всі людські почуття передані ним із звучанням сильної великої душі, якій близькі і найніжніша ліричність, і безодня суму, горя, туги, і найбурхливіші поривання до змагу, до високих злетів.

Ця платівка принесла в наше життя багато втіхи і розради. Ми були б дуже щасливі, якби вийшов альбом його, всіма улюблених, чудових пісень, яких він уже написав понад три десятки і багато з них прославились по цілому світі.

Як мистецький керівник для бандуристів, Г. Китастий має величезну вартість. Знання цієї справи виніс ще з Києва, коли 1937 р., в багатій талантами столиці, своїми здібностями звернув на себе увагу музичних фахівців і був поставлений заступником мистецького керівника об'єднаних в одну двох найкращих капель бандуристів — Київської і Полтавської. Знання і розуміння української пісні, віртуозність гри на бандурі, власні обробки й композиції для бандури, розмах мистецьких задумів, і вміння втілити це у виконання ансамблем, роблять його унікальним мистецьким керівником. Скільки ж соток сцен Європи, Америки, Канади знають це славне ім'я, як довголітнього мистецького керівника Української Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка! Скільки ж то тисяч людей мали щастя слухати його інтерпретацію пісень! І завжди те саме захоплення, та сама вдячність для цієї великої Людини.

Життєвий і творчий шлях Г. Китастого — це шлях справжнього народнього мистця, який ішов крок у крок із своїм народом, ділячи разом з ним усі кривди, наруги, поневіряння, знедолення. Здається, нема більше згорюваних, придавлених бідом і стражданнями днів, ніж ті, що лягли і на його плечі: тяжкі безпросвітні злидні в дитинстві, гострі пазурі несамовитого голоду, що смертю заглядали і в його очі, коли Україна конала з голоду, петля націо-

нального й політичного московського терору, небачений і нечуваний садистичний німецький полон, концентраційний німецький табір, жахлива доля «остарбайтера» — все зазнав, витерпів, виболів. Либонь саме тому так глибоко й так болюче відчуває кожну народню рану, кожен зойк і так особливо вірно любить його. І саме тому так міцно ввійшла в його плоть і кров сила українського народу, разом з яким він несе могутні думи, національну гордість, витривалість, наснагу, непереможність та тверде право на волю і повну незалежність.

«Коли я ріс, мене водили до театрів, я не мав де слухати розкішні симфонічні концерти, великих співаків, ні бачити театральних вистав. Село з його бідною, тяжкою працею на кусок хліба, з ненавистю до зайди-окупанта й душею, сповненою любови до людини, краси, з піснею, що лунала, здавалось, з усього, що мене оточувало, найрізноманітнішими мелодіями й настроями, думи, перекази, сповнені мистецького гніву, мої незабутні батьки, до яких я завжди буду мати тільки пієтизм, та Тарас Шевченко, який став для мене міцною опорою в житті — були тим скульптором, що різбив мене, як людину і мистця».

Нема ціни, за яку можна купити або зламати національну вірність Україні Г. Китастого. Найвищими вартостями для нього є духовні, які стоять на службі нашого народу. Він вийшов з нього й лишився вірним йому до найглибших тайників своєї душі.

Український народ простягнув його руки по бандуру, щоб нею заговорила душа народня, запалюючи смолоскип ненависти до московського окупанта в добу найжорстокішого терору, щоб нею він піднімав бунт, придавлений подвійним тягарем озвірілих німецьких і московських загарбників, які принесли тотальну руїну Україні, щоб нею втер сльози горя і розпуки українським дітям, киненим на наругу й каторжну працю в німецькій неволі, обдертим з усього людського, потоптаним і знівеченим. Тяжкі страждання каменем давили серце Григорієві Китастому, коли він, як мистецький керівник, з Капелею бандуристів їздив з концертами від табору до табору, які носили згідливу назву «Ост». Тоді він гостро відчув велику відповідальність перед своїм народом, вагу пісні в його житті і своє призначення.

«Я виступав на найславніших сценах найблискучіших театрів, але ніколи я не мав так вщерть виповненої піснею і почуттям, яке межує зі стражданням, душі, ніколи ми не грали й не співали з таким надхненням, як у тісних, убогих, до розпачливого крику, бараках таборів «Ост». Це були й назажди лишилися найвеличніші хвилини в моєму житті. Я відчував, що тут бандура й пісня рятують

вали від духової й фізичної загибелі сотки, тисячі нашої прекрасної молоді, кинуті на муки й ганьбу. Я ніколи не забуду ці виступи, ніколи не перестану бачити молодесенькі згорювані, виснажені лица, опромінені рідною піснею. Це було мов воскресіння. На саму згадку про них я страшенно хвилююся і мені тяжко стримати сльози».

Доходять вістки з України, що багато з тієї молоді (тепер уже в середньому віці) працює в Кривому Розі, Донбасі та різних індустріальних містах. Коли син Г. Китастого, музикант-віолончеліст Юрій Китастий, прибуває туди з концертами, вони підходять до нього, з великим зворушенням розпитують про батька, розповідають про хвилюючо-надхненні концерти Капелі бандуристів під мистецьким керівництвом Г. Китастого та незабутні хвилини, проведені з ними. Їхній вдячності немає кінця, а розповіді набрали звучання легенди.

Минуло більше двадцятьох років, а мистець і народ несуть ту саму незагоєну рану і те саме щастя зіслання рятунку рідною піснею й бандурою, коли безпросвітність і безвихідність поглинали душу й кінчалися останні сили витримати пекло «остарбайтера».

Одного разу, це було недавно, я запитала нашого кобзаря, коли ми говорили про Україну:

«Що Ви найбільше любите?»

Мабуть, я сподівалась почути щось про наші степи чи Дніпро, може Київ — я не встигла собі ще усвідомити, бо відповідь була дана відразу й ударила мене своєю силою:

«Людину. Понад усе люблю людину, а особливо нашу, українську. Гарна людська душа — найкраще, що є в світі. Без неї життя беззмислове, холодне, страшне. Я до людини завжди підходжу тільки щиро, з правдою, відкритим серцем та любов'ю. І люди до мене з великою любов'ю — ось це моє щастя. Найбільше захоплення викликають у мене наші творчі люди. Подивіться, в яких умовах, а скільки та які вартості творяться. Я хилю голову у великій пошані перед кожним із них. Мусимо творити, скільки хто може і що хто може. Це наш обов'язок і наше призначення. Від нас чекає й сподівається Україна багато, бо ми на волі.»*

Довгий, барвистий, чесний і світлий шлях ліг за Г. Китастим. Міцно тримав у руках «бандуру-розрадницю», промовляючи нею по цілому світі українською піснею. Звучала вона в нього чистим українським серцем і в палатах, і в убогих хатах. Не втомився пройде-ним, не пристав. Його душа, відбита в молодому погляді синіх про-

* Г. Китастого цитую з його листа до мене з 1.7.1967 р. та з наших розмов.

зорих замріяних очей, повних якогось нерозгаданого змісту, що нагадують наше небо над косовицею, бринить повною гаммою розквітлої творчості та запалом до своєї фахової праці, як мистецького керівника, заповідаючи ще великі мистецькі здобутки.

Пройшовши вздовж і впоперек багато чужих держав, живучи в американському морі, він уміє побачити й оцінити справжні вартості чужих культур, уміє, без запаморочення голови, сприйняти здобутки цивілізації, але його чиста українська душа лишилась назавжди в Україні. Для неї кожен його віддих, кожне звучання струни, кожен удар серця. Його внутрішній світ, яскраво розпромінений Україною, дає силу перемогти втому заробіткової праці й творити надхненні, повні світлого могутнього звучання музичні речі.

«Чужино, чужино,
Не заміниш мені України!»

пронизуючим гострим болем рветься з його душі безкрая туга за Україною бурхливими акордами пісні «Як давно...» Ця туга, невимовна любов до України та палке бажання віддати себе для добра свого народу дали нам великого славного кобзаря Григорія Китастого, щедро збагачуючи українське мистецтво.

2. ПОЧУЄМО НОВИЙ ТВІР ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО*

Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка готується до концертів

На запрошення диригента Української Капелі Бандуристів ім. Тараса Шевченка Григорія Китастого та членів Мистецької Ради, я була на пробі цієї славної, улюбленої мистецької одиниці. Її життя та творча праця завжди хвилює всіх нас, бо кобзарське мистецтво найтісніше пов'язане з українським народом, його історичним минулим і сучасним та найсильніше промовляє до української душі. Те, що я почула й побачила, зробило на мене сильне враження та зобов'язало поділитися ним з усім українським суспільством.

Повернення Г. Китастого на мистецького керівника бандуристи зустріли з великим духовним піднесенням та мобілізацією всіх своїх сил. Розпочалася систематична праця інструменталістів-кобзарів окремо та разом з вокалістами. Вимоги Г. Китастий ставить високі,

* З «Нового Шляху», XXXIX, 20, 18 травня 1968 р.

Вихований Київською Консерваторією, вирощений диригентською працею в столичній Всеукраїнській Капелі Бандуристів, наш музикант підходить до членів нашої Капелі за кордоном, як до професіоналів, вимагаючи від них підніматись до рівня високих мистецьких зразків. «Ми були єдиною мистецькою Капелею Бандуристів в Україні і ми є нею тепер на чужині. Ми носимо ім'я Т. Шевченка, яке на нас накладає великі обов'язки. Його дух мусить лунати з наших бандур і грудей, переможно несучи українську пісню по всьому світу, сягаючи аж в Україну» — такими словами закінчив Г. Китастий своє коротке слово, яким підносив їхні сили на висоти розпочатої праці.

«Поема про битву під Конотопом»

Завдання, яке поставив перед Капелею Г. Китастий, справді велике та дещо і надзвичайне навіть для довголітніх, загартованих, досвідчених фахових кобзарів. Йй першій припала честь виконати новий, великий і складний музичний твір композитора Г. Китастого «Поема про битву під Конотопом» на слова поета Петра Карпенка-Криниці.

«Мене завжди проймала велич і трагізм події, яка відбувалася під Конотопом. За волю нашої Батьківщини було пролите море крові, покладено життя тисяч, тисяч найкращих синів нашої землі. Їхня вірність, завзяття й смертельні змагання за волю були такі непохитні, що багатократ сильніші сили ворога розбивалися об них, як об щось абсолютно непереможне. Битва під Конотопом тривожила мене довгі роки, не даючи мені спокою. Я відчував, що мушу її втілити в музику, тому й звернувся до поета написати до неї слова. Творив я її кривавлячи своє серце, переживаючи цю історичну подію до глибини моєї душі», — оповідав композитор під час мого інтерв'ю з ним.

«Поема про битву під Конотопом» — це справжня подія в кобзарській музиці. Це щось цілком нове й дуже цікаве під кожним оглядом. Поперше: ця тема ще ніким не торкнута в музиці. По-друге: такого наскрізь оригінального твору для бандуристів ми ще не мали. Оцінку його музичної вартості дасть музикознавець д-р Василь Витвицький, а я, прослухавши її на пробі у фрагментах, можу сказати, що це надзвичайно імпозантний, хвилюючий, проймаючий трагізмом, героїзмом і силою української стихії музичний твір.

Як і все, що творить вражлива велика душа Г. Китастого, він торкає всі струни людської душі багатством звуків, в яких глибина та сила емоційного насичення затримує дихання слухача.

«Поема» вимагає в бандуристів великої, напруженої, жорстокої тяжкої праці. Щось потрясає в ній. Відчувається, як мистець вириває з грудей співаків і бандур бурхливе життя своєї дитини. Особливо складне завдання мають інструменталісти. Бандури виступляють у «Поемі» в повній своїй могутності й красі звучання. Багаті сольові, хорові партії, мелодеклямації широко розгорнуть музичний твір, який дійсно збагатить українське мистецтво.

«Поема про битву під Конотопом» займає приблизно половину цілковито нової програми, яку готує Капеля. Крім неї, увійдуть ще такі твори: кант Гончарова «Через поле широкее», «Як давно» муз. Г. Китастого, народні пісні «Ой, у полі жито» та інші, стрілецька пісня «Ой, видю село» муз. Левка Лепкого. Про останню пісню додам, що її Детройт мав нагоду слухати перший раз у виконанні бандуристів цього року і був захоплений надзвичайним чудовим, новим її звучанням в інтерпретації Г. Китастого. Всі пісні, які увійдуть у програму, ще ніколи не були співані бандуристами.

Склад Капелі і нові ансамблі

Члени Капелі стоять на висоті завдання. Більшість з них — це заслужені, довголітні професійні бандуристи. Між ними є і фаховий диригент хору Іван Китастих (брат композитора). Вокалісти теж, в переважній більшості, довголітні члени Капелі та професійні співаки.

Але є й цінний молодий приріст, вирощений такими заслуженими бандуристами, як М. Лісківський, інж. П. Китастих (небіж композитора) та Є. Цюра. Не зважаючи на всі труднощі, вони вчать гри на бандурі понад сто осіб нашої молоді. Школа гри на бандурі М. Лісківського часом сягає понад 50 бандур, дві групи ансамблю бандуристів під керівництвом П. Китастого при Православній Лізі Молоді — понад 30 осіб, ансамбль бандуристів під керівництвом Є. Цюри при православній церкві у Віндзорі — понад 30 осіб. З-поміж цієї молоді Українська Капеля Бандуристів вже черпає свої сили.

Під впливом величезної праці Капелі кобзарське мистецтво на еміграції набрало широкого розмаху. Крім вищеназваних одиниць, у Детройті постала Капеля Бандуристок при СУМА під керівництвом довголітнього визначного члена Капелі П. Потапенка. Багато сил у розвиток кобзарського мистецтва вкладає славний бандурист член Капелі Г. Назаренко. Г. Китастих створив ансамбль бандуристів у Чикаго при ОДУМ-і, який далі успішно працює й розвивається під керівництвом А. Лупо. Створено ансамблі бандуристів

у Торонті, Філядельфії, почалася праця в Саскатуні — все це завдяки Українській Капелі Бандуристів.

Уже можна сказати, що наші капеляни вклали бандуру в сотки молодих рук, щоб вона стала на сторожі національної душі нашої молоді та піснею змагалась за волю України. І треба зазначити: ніщо так не притягає молоді й не впливає на національне виховання, як бандура, а мрією кожного юнака-бандуриста є стати членом Української Капелі Бандуристів.

Питаю наймолодшого бандуриста Капелі В. Рудя: «Як ви почуваетесь, що вже граєте в такій славній Капелі?» Треба було бачити, як спалахнули його очі: «Я дуже, дуже гордий», — відповів він. Йому сімнадцять років.

Питаю в Григорія Китастого: «Чи ви задоволені молодими бандуристами?» «Навіть дуже задоволений. В. Рудь, О. Боб'як, О. Шрубович, А. Бірко — це добрі бандуристи.»

Захоплює також приклад великої любові до кобзарського мистецтва, який дав член Капелі співак інж. Б. Косак. Будучи батьком дорослих дітей, він у школі М. Лісківського опанував гру на бандурі.

Ідейна праця Капелі

Українська Капеля Бандуристів виконує гігантську роботу. Вона плекає вільне українське мистецтво, підтримує й зміцнює нашу любов до Батьківщини, виховує в національному дусі молоді сили бандуристів, які певно й гордо нестимуть її славу й традиції. Весь її склад, хоч розкиданий за десятки миль по розлогій метрополії Детройту, переборюючи незвичайно несприятливі умови, дисципліновано з'являється щонеділі на проби, наслідуючи приклад свого диригента, який приїжджає аж з Клівленду і який користується абсолютним авторитетом.

Бандуристи свідомі того, що на них звернені очі українців на чужині й на рідних землях, що їхню вільну пісню, яка приходить в Україну на платівках різними шляхами, щирим серцем і любов'ю вітають наші брати, черпаючи з неї віру в наші спільні сили. Є вістки, що визначні діячі культури передають нам своє бажання за всяку ціну втримати Українську Капелю Бандуристів та створити всі можливі умови для розвитку нашого вільного мистецтва.

85-літній бандурист

Характер колективу Капелі особливий. Проїшовши тяжкий і славний шлях довгого служіння українському народові, бандуристи в якійсь мірі стали побратимами. Припадково (бо якраз це відбу-

лося на цій самій пробі) я була свідком глибоко зворушливої картини з життя Капелі, про яке ніхто, крім них, не знає. З далеких сторін, за тисячу миль, приїхав ще раз побачити своїх побратимів по кобзарській пісні найстарший віком бандурист Петро Яковлевич Мотуз. Йому 85 років. Мов святець, ця величезна красива постать, яку несила знищити навіть старості, стала з костуром перед Капелею. Випростуваний, з великою сивою головою, з козацькими вусами, в маєстаті величі пройденого, майже двадцятилітнього кобзарського шляху, він дякував вірним товаришам, що його не забули й зустріли як рідного: «Я приїхав, мабуть, встаннє побачити вас. У мене вже відмовляються служити очі, слух, ноги. Але моє серце так щерть виповнене нашою піснею і вашою працею, що я живу повним любови життям, ловлячи ваш кожний успіх, кожний прояв вашої праці, і це єдине, що мене тримає!»

Контрабас, хоч на ньому вже пробують грати молоді руки, все ще ввижається в руках цього клясичного запорожця, який своїм виглядом довго надавав Капелі особливого духу кобзарської давнини. Зворушені бандуристи у глибокому мовчанні слухали його ясних слів. З пошаною й любов'ю відповів за всіх сам диригент, складаючи йому подяку за віддану, щиру працю.

З Богом у щасливу путь!

«Які ваші пляни на найближче майбутнє?» — питаю диригента.

«У травні (1968 року) запишемо на платівку нову програму. Восени почнемо виїжджати з цією новою програмою давати концерти по великих містах. Українська Капеля Бандуристів має величезне завдання, широкі перспективи та відповідальність перед своїм народом і мистецтвом. Не для нас сите дрімливе життя. Наш обраний шлях безконечний, як життя нашого народу й розвиток нашого мистецтва», — відповів Григорій Китастих, як завжди прийнятий патріотизмом та почуттям великого покликання українського мистця.

За п'ять годин проби Української Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка я побачила й зрозуміла, скільки треба вкласти життя, здібності, праці, жертвенности, любови, відданости, щоб бандурою й піснею промовляти до українських сердець, а чужим розповідати правду про нашу Батьківщину. Я зачепнула глибокої віри в наші сили на чужині, побачила, як твориться справжнє велике діло для тебе, Україно. Я збагнула, як мало ми знаємо про нас самих, про нашу могутню громадську й творчу працю і про нашу щиру, чисту, віддану українську душу.

АНДРІЙ
ГНАТИШИН

ВПЕРЕД!

Сп. О. Шевченка.

міш. хор

з форт.

Присвята Григорію Литвиненку

ВІДЕНЬ 1976

Привакою Ботуртостів, диригентів, композиторів Євдоким Килипастому
з нагоди його 40-річчя з дня народження *Євдоким Килипастому*
Зіграв у грудні 1996 Слова Ол. Шевченка

ВПЕРЕД! VORWÄRTS!

Муз. Андрія Гнатишина

MARCIALE

Впе - ред! Ли-ше впе - ред! До

Впе - ред! Ли-ше впе - ред! До

лише вперед!

под - вигів і сла - - - - - ви! Ми про - - ти раб -

Хай схо-дить у сер -

под - ви-гів і сла - - - - - ви! Ми про - - ти раб -

Хай схо - дить у сер -

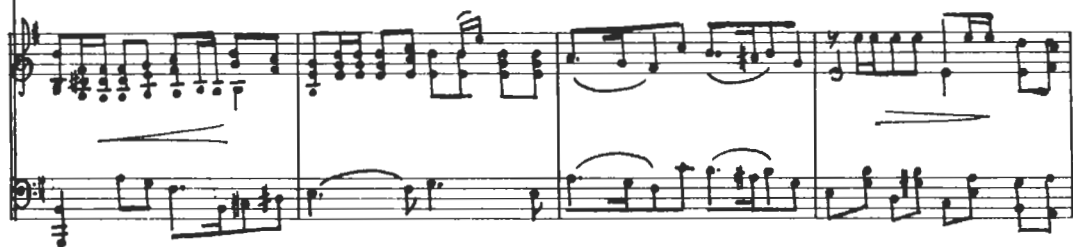
Йде́м в остан-ній

сво-бо-да



-ва _____ йде́м в ос-тан - ній бі́й кри-ва - - вий! Нам
-ця́х _____ сво - - - бо - - да ді - - лом пра - - вим! Хай

-ва _____ йде́м в остан- - ній бі́й крива - - - вий! Нам
-ця́х _____ сво - - - бо - - да ді - - лом пра - - вим! Хай




сон- - це вже зі́йш ло, вже зі́йшло, сво - бо - ду зо-грі - ва, зогріва! Той,
схо- дить у сер- цях, у серцях, щоб за - ду-ми звер- ши - - - лись! Той,

сон- - це вже зі́йш ло, сво - бо - ду зо- грі - ва! Той,
схо - дить у сер- цях, щоб за - -ду-ми зверши - - - лись! Той,

вже зі́йшло, зогрі-ва!



хто в бою по - мре, той, хто в бою по - мре, по
тої

хто в бою по - мре, той, хто в бою по - мре, по
тої

смер - ті о - жи - ва, той хто в бою по - мре, той,
віч - но бу - де жить,

смер - ті б - жи - ва, той хто в бою по - мре, той,
віч - но бу - де жить,

кто в бою по - мре, по смер-ті о - жи - ва!
той

Впе - ред! Ли-ше впе - ред! Ні
Впе ред! Ли-ше впе - ред, лише вперед! Ні

пер-ших,ні ос-тан-ніх! Згур-то-вані в ря-ди по і-де-

пер-ших,ні ос-танніх,вперед!Згур-то-ва-ні в ря-ди по і-де-

дав - ніх

а - - лах дав - ніх,давніх, вба - ча - є в них на-род сві*

а - - лах дав - ніх,давніх, вба - ча - -є в них на-род сві*

наш народ

праг-нуть до жит-тя! Впе-

праг-нуть до жит-тя! Впе- Від знаку 9 до знаку 3 а

опісля закінчення.

ritard.

Закінчення

віч-но бу-де жить!

віч-но бу-де жить!

f ritard.

rosso rit.

шлях у маї-бут-тя ----- во-ни в серцях лю-дей, що
шлях у маї-бут-тя ----- во-ни в серцях лю-дей, то

rosso rit.

праг-нуть до жит-тя!
8 праг-нуть до жит-тя!
що праг-нуть до жит-тя, що

mp *p*

Ю р і й К о л о м и є ц ь

КОБЗАР ІЗ КОБЕЛЯК

Г. Т. Китастому

Напився Ворскли на
обід
і скроні хмар надів на
плечі
і вічний чортик виліз
з печі
на цвіркуна чавунний
плід.
Усе на звуки проміняв
безсило,
із Кобеляк чумарку
сиву
і кобеняк у струни
заховав
із кобзи віспу дуже
синю.
Із кафлів півні сіли
в кухню,
а зла личина в'їлась
в вухо
аж до небес посухи.
І повінь, повінь аж
до сліз,
аж до лушпини гніді
пальці.
Стукальці танців й
очерет
і дума з медом уст
дзеркалець.

1977

Галина Крусь

НЕЗАБУТНЯ ЗУСТРІЧ

(Із щоденника остівки)

Середа, 28 липня 1943 року.

Вони чи не вони?

Я навіть не пробую відповісти на це питання. А Ольга знову й знову питає мене через стіл:

— Як ти думаєш?.. От якби вони!

«Вони» — це бандуристи. Оті самі, що про них ми недавно читали в газеті. Їздять десь біля Берліну з концертами, якісь щасливці — остівці, такі як і ми! — слухають їх. І раптом повідомлено, що в нашому таборі буде концерт. Гратимуть бандуристи. Може, якісь інші. Бо де Берлін, а де Нюрнберг... Ледве дочекалися вечора й біжимо до табору.

— Якщо буде їх вісімнадцять, а між ними...

— Один, два, три... — Ольга стоїть біля дверей і голосно перераховує несподіваних гостей, що з бандурами поспішно входять у їдальню.

— ...дев'ять, десять, одинадцять... Петрусь!

— Пані мене знають? — хлопчина спинився й розгублено закліпав очима.

Почувши таке незвичайне звернення, на цей раз розгубилася сімнадцятилітня «пані».

Під деревом, що проти їдальні, великий гурт дівчат обступив найстаршого бандуриста. Щоб надивитися на довгі вуса. Бож вони —

— Такі, як у мого діда!

— У такому разі, внучко, помагай мені одягатися. Тримай ось за кінець пояса, а я з другого буду вмотуватися.

— А в нас поетка є! — тримаючи пояса, хвалилося дідові щасливе дівча. — Ось вона, оця!

— Якщо поетка, то напишіть нам із присвятою вірша.

— Коли? Часу ж немає.

— Часу? Для поета досить п'яťох хвилин.

— Спершу треба заробити! — обізвався інший бандурист, — а тоді вже й просити вірша. Правда, дівчино? Може, ще й не заробимо...

— Напевно заробите! — запевняє Ольга.

Сама я приходу бандуристів у табір не бачила. Прийшовши з роботи, ми вечеряли в поспіху; поки зсували столи, готувалися до концерту, я вирішила побігти до бараку та скинути дерев'яні черевики-«шуги» — вони були ще нерозходжені й дуже натерли ноги. Думала, бандуристів іще й так немає. І тільки ввійшла в кімнату, як чую, що вони вже на сцені. Мабуть, бандуристи були тут, коли ми вечеряли. Можливо, стояли десь недалеко, чекаючи на знак, коли увійти в табір. Усе робилося дуже швидко, бо літом світла не світили, щоб не зачиняти віконниць. Так, у тих шугах, я й прибігла до їдальні.

Дівчата хвилюються, у багатьох на очах сльози. Кожній бандуристи когось нагадують — діда, батька, брата, дядька. А всі разом — такі близькі, такі рідні! Почуття таке, ніби рідну маму побачили. Хочеться поскаржитись, розказати про кривди, що їх зазнаємо на чужині. Якесь дівча не стрималось і, голосно розплакавшись, показує на вікна:

— Бачите? Ми — за ґратами!

Ті ґрати страшенно пригнічують. Хоч ми й знаємо, що були вони тут задовго до нашого приїзду: поруч невелика спортова площа, і колись тут школярі ганяли м'яча. А м'яч, як відомо, любить шиби розбивати... Бандуристи, зворушені не менше за дівчат, тільки повторюють:

— Скінчиться війна — усі поїдемо додому...

Почався концерт. Схухаючи рідні, давно чуті пісні, ні одна не в силі стримати сльози. Багато дівчат мліє, їх треба відливати водою...

Як тільки скінчилася перша частина концерту, кілька дівчат покликали мене:

— Тебе Оля шукає. Швидко біжи під возівню!

Ольга вже підкотила до столу пенька — приготувала місце; на столі лежить олівець і папір.

— Що це означає, розкажу пізніше. А зараз сідай і швидко переписуй бандуристам вірша! Бо треба ж іще домовлятися з Опо-

лоником, щоб дозволив після концерту цього вірша прочитати.

«Ополоник» — це перекладач із сербського табору, він деколи заступає нашого Штекмаєра. Високий і тонкий, як тичка, — а тичка зверху вінчалася великою головою — нагадав котрійсь дівчині ополоника. Не знаю тільки якого: велику ложку чи пуголовка?

Після Ополоника звернемося до адміністратора Капелі. Ніяких перешкод не передбачалося. Але виявилось, що ні Ополоник, ні Іван Майстренко в цій справі голосу не мають. У бандуристів є опікун — гер Боллінгер. Не біда! Де той Боллінгер? Хочемо з ним говорити.

— От і добре, що написали вірша. Віддайте його бандуристам, — каже маленький кругленький чоловічок. — У готелі прочитають. Люди вони письменні.

Але це не те, що прочитає сама авторка! Хочемо, щоб бандуристи почули, які ми вдячні їм. Та Боллінгер і слухати не хоче. Мовляв, немає часу, пізня пора, бандуристи потомлені. Я на всі лади умовляю, прошу його, прошу й Ополоника, щоб помагав просити. З ідальні на хвилину вибігла Олеся — ні дівчата, ні бандуристи на подвір'я не виходили: вони розмовляли, розпитували одне одного, хто звідки, чи немає земляків, як давно з України і т. д. — прислухавшись розмові, питає, чи не покликати на допомогу ще й Ворону.

— Я, я, їх бін «ворона». Вас вільст ду? (Так, так, я — «ворона». Що хочеш?).

Ця наша, вже не молода, лягерфюрерка дуже дрібненька, голова в неї мала, а посеред кругленького обличчя — ніби хтось для жарту уткнув гострого носика. Вона й справді нагадувала ворону. (Та й дотепні, в біса, дівчата!). Ворона стояла недалеко й чула, як ми просили Боллінгера, тому без пояснень догадалася, чого від неї хочуть.

— Варум ніхт? — спитала й вона.

І чому ж ні? .. Невже бандуристи аж такі — більше, ніж ми! — підневільні? Уже як нам не є, а якби тут був сам грізний доктор Грісгаммер, то й він не відмовив би цього. У вірші нічого проти-німецького немає, лише щира подяка за пісні. Чому ж «ні»?

— Дарум, фройляйн! — Боллінгер, сердитий уже, показує годинника.

Мовляв, поки скінчиться концерт, буде темно. Ми на місці, у своєму таборі, а їм треба їхати ще. Концерти виснажують, і він, Боллінгер, відповідає за здоров'я кожного артиста. Та хай ось гер Майстренко скаже. Вони не можуть вислуховувати якихось там віршів!

Адміністратор саме вийшов був із їдальні й, почувши, в чім справа, потягнув за нами руку. Каже, бандуристи дуже радо послу-хають присвяченого їм вірша. Умовляючи свого шефа задовольни-ти наше прохання, намагається заглянути в папірець: що ж воно за вірш? Але — на все свій час. Хай передчасно не буде таким цікавим! Не кому ж, а саме йому й доручиться цього вірша. І Ольга легенько вказівним пальцем згинає аркуша.

Нарешті Боллінгер здався. Питає, скільки хвилин забере чи-тання?

— П'ять. Ні, менше: три.

— Нур драй мінутен! — махнув рукою. І до Майстренка: — Кін-чаймо перерву, бо пізно.

Немов на крилах, улитаємо в їдальню. Ольжина сусідка пере-сіла вже на моє місце, і тепер ми поруч. Сидимо в другому ряді, зліва від сцени, якраз проти того місця, звідки Іван Майстренко оголошує назви пісень та імена солістів. Він кожного разу, вийшов-ши з присінців, поглядає на Ольгу. Поглядав і в першій частині концерту — та й як не зацікавитись: усі плачуть, а ця одна щось пише! У другій частині дівчата плачуть тихо, уже не мліють.

Скінчився концерт, Ольга підвелася й стала поруч сцени. Опо-лоник оголошує:

— А тепер одна із таборянок подякує артистам.

Коли ж його дякувати, як маємо тільки три хвилини?

— Я дякую! — каже Ольга, —

БАНДУРИСТАМ

(Київській Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка)

Добрий день, земляки-бандуристи!
Прийміть щирий, сердечний привіт,
Ви із Києва, рідного міста,
Де розносяться пахощі квіт,

Де степи, де стріляють гармати,
Де у житті волошки цвітуть,
Ви приїхали нас привітати —
Потім знову полинете в путь.

У вас кобза в руках срібнострунна,
Рідна пісня проста на вустах;
На весь світ би тепер я гукнула,
Щоб почули у рідних степах.

Залунай, прокотись, лісне, гучно —
Це співає кобзар, наш дідусь,
Усміхнувся до нас добродушно
Молодий, чорноокий Петрусь.

Вам подяка, Вас щиро вітаєм...

Плачуть дівчата, плачуть бандуристи на сцені. Не плаче тільки Ольга. У темносиньому, з білими крапками халаті, у дерев'яних черевиках-шугах була вона горда й велична...

(— Чому ж, — заперечує Ольга, — Іван Васильович також не плакав!)

А якщо й плакав, то ніхто не бачив: у тій хвилині, як Ольга скінчила, він, обнявши й поцілувавши її, вихопив вірша й вискочив надвір. Зі сцени зістрибують бандуристи — хто б там ще сховався бічними східцями! — й один по одному підходять до авторки, дякують, цілуючи в чоло.

— Я також дякую, — простягнув руку Петрусь.

А Боллінгер наглить. Бо не три й не п'ять хвилин проминуло вже. Виходимо на подвір'я — тут просторіше. Дівчата, котрі написали між бандуристами земляків, оточують їх. Просять, як поїдуть в Україну, поклонитися рідним місцям, хоч іздалека помахати придорожнім вербам. Іван Майстренко, Григорій Китастих, Петро Потапенко та й інші розпитують Ольгу — звідкіля вона, скільки їй років, де вчилася. Бідкаються, що війна перервала науку. Обіцяють якимось допомагати. Та про це при наступній зустрічі. А тим часом просять переписати й принести все, що вже має написане. Ольга знайомить їх зі мною. Оце, мовляв, її секретарка. І я зобов'язуюся вже завтра переписати для них усі її вірші.

— Олю! Де Оля? — до нас пробирається ще один запізнений бандурист. — Олю, я — Микола! Ось моя адреса, відвідай нас. Ми ще будемо в Нюрнберзі, тож приходьте, дівчата, всі!

Боллінгер у розпуці: уже п'ятнадцять бандуристів назбирав був, а біля воріт лишилося тільки одинадцять. Немає ради, кого впіймає — виштовхує за ворота.

Я прошу поліцая, щоб дозволив вийти з табору: хочемо відпровадити бандуристів. Хто буде бачити? Наш табір, ніби на полі, у трикутнику між залізницями. За яких 400 метрів на схід від табору ці залізниці зближуються над Регенсбурзькою вулицею. Щоб потрапити з цього боку на ту вулицю, треба зійти сходами під мости. Десь там і стоїть автобус, що ним приїхали бандуристи. Просимося тільки до сходів, обіцяємо не виходити на вулицю. Ні та й ні: темно вже. Ледве згодився випустити, і то тільки нас двох, за ворота.

Пішли бандуристи. А дівчата ще довго ділилися враженнями. Розповідали, хто з ким говорив. Мої односельчанки кажуть, що всі три Китасті майже рідня нам. Бо кілька років підряд у літню пору відпочивали в такому то селі. А щоб туди потрапити, треба обов'язково йти через наше. А це значить — і то напевно! — пили воду з моєї криниці. Бо як же інакше? Моя хата крайня, а цементова криниця в подвір'ї, під шовковицею, так і манить. І хто б у літню пору відважився пускатись у 10-кілометрову дорогу, не напившись води при виході з села, що його минали?

Хутірські дівчата також певні, що Китасті пили воду з моєї криниці (бо й вони самі ніколи не відмовляли собі тієї приємності, у нашому селі буди), але просять не забувати, що, долаючи оту 10-кілометрову віддаль, не могли вони обминути і їхнього хутора...

Ольга цікавиться, котрий це з бандуристів — Микола, де він сидів на сцені, який на вигляд, і хто з дівчат із ним розмовляв? Кажуть, гарний, молодий. З чорними-пречорними — як вугіль! — очима...

Четвер, 29 липня.

На роботі протягом дня переписую вірші. Вільного часу в нас багато, бо німкені не встигають з роботою. А, може, їхня робота складніша?.. Ми з Ольгою сидимо під стіною одна навпроти одної. Зробивши свою роботу, Ольга пересуває деталь через стіл мені, я — далі. Аж дійде до німкеня, що сидять при кінці стола. І часто буває, що біля нас лежить по одній чи по дві деталі, а біля німкеня — по десяткові. Деякі дівчата вміють і півгодини крутити частину в руках, тоді коли роботи біля неї на кілька хвилин. А нам таке гаяння часу здається дуже нудним. Краще зробити швидше, а заощаджений час використати для своїх потреб. Німкені бояться, щоб через нас їм не підвищили норми, тому часто питають, чи вже поперечитували газети й журнали, чи позаписували в щоденники всі пережиті останніми днями події, чи понаписували вірші? Добре, що наш стіл далеко від майстра. А як він надумався пройтися в цю сторону цеху, то хтось попередить... Ольга переписувати віршів не любить: не цікаво. Інша справа — складати. Щоб вірші не розгубилися, я переписую їх у два зошити — їй і собі. Це на той випадок, якщо б один примірник загубився. І справді, моя участь у цьому секретарська. Та Ольга, спасибі їй, ділиться: завжди каже «ми пишемо вірші».

Після роботи несемо їх адміністраторові. У готелі нам кажуть, що його немає. Тоді просимо покликати мистецького керівника —

Григорія Китастого. І його немає. І нікого з бандуристів... Але записки, кажуть, можемо лишити. Кожний, хто замешкав у готелі, має свою скриньку. Показують нам скриньки з написаними на них іменами, з деяких стирчать згортки паперів. Віддаємо вірші й просимо покласти в адміністраторову скриньку, а самі йдемо до іншого готелю. Може, вони зібралися всі там, де Микола? Немає... У цій порі їх не застанеш: щодня мають концерти і вже поїхали...

П'ятниця, 30 липня.

Ольга одержала листівку. На ній переписана пісня і підпис: Микола. Листівка гарна, кольорова. Чарівний закуток якогось озера, на березі кущі, кучеряві верби. От би посидіти в такому райському куточку! А потім сісти в отой човен, що ніби аж запрошує до себе — уже й весла покладені. І хоч нікого в нім немає ще, та уявити не так уже й тяжко, як «в човні дівчина пісню співає, а козак слуха — серденько мре»...

Субота, 31 липня.

Працюємо півдня. З роботи йдемо прямо до бандуристів. Немає... З самого ранку поїхали.

Неділя, 1 серпня.

Учора в готелі порадили нам прийти в неділю дуже рано. Перед сніданком напевно застанемо. А пізніше можуть поїхати до церкви... Коли б же то наша воля! Нас випускають аж після обіду... Отже, нема куди поспішати. І ми вийшли з табору пізніше за інших. Вийшли, щоб тільки вийти. Олеся зібралася провідати свою двоюрідну сестру, пропонує й нам піти з нею. Згоджуємося, це за містом, то трохи й лісом поблукаємо. Поблизу табору — ані лялечки. Іншими неділями навколо стояли гуртами хлопці з нашої фабрики, більшість із них прибігають до своїх сестер. А сьогодні — нікогисінько! Але ні: ось по той бік Регенсбурзької вулиці, примостившись на горбі так, щоб ізвіддалі видно було ворота нашого табору, сидить Михайло Вербицький. Чекає нас. Приніс уривок із своєї повісти «Квіти», чи то пак «Цвети». Вербицький розумний, здібний хлопець, але — вихований у сиротинці — за жаль, по-українському не розмовляє. Після «Квітів» задумує писати твір, та кож повість, про нашу дружбу. (Цікаво, бо ця наша дружба складається з самих сперечань.) Уже є й початок. Мене там названо «ад'ютантом», цікавою маленькою людиною «з великою турботою про людину». Кажу Ользі, як то добре водити знайомство з письменниками: отак неждано-негадано та й попадемо на сторінки якоїсь книжки.

А ось наша розмова там:

«— Ідіть сюди, я вам щось скажу.

— Слушаю, что такое?

— Ви нам пробачте, що ми так зробили. Дуже таки погано. Ми краще будьмо добрими приятелями. А про те забудьте.

— Так, трошки необдумано... — Додавіла Оля, воткнувшись чорними глазами в Михайла, откусивала у самих двух ногтей травину, вот-вот ногтей не будет...»

— Ви нам пробачте, Михайле, але...

Цього разу суперечка не спалахнула. Бо підійшов підмайстер із нашого цеху, чех Богуслав. Минулої неділі, каже, домовився з багатьма дівчатами й хлопцями, що робитиме фотографії, але чомусь нікого не бачить. Був уже в лісі, на Дутцентайху, і там — нікого... Але ми є! Тож вирішуємо на пам'ятку зфотографуватися. Вербицький каже, що ми справді будемо добрими товаришами, «нас — тільки четверо!» Так ми й зфотографувалися: Олесь, я, Ольга й Вербицький. Підійшли Люба й Марія, дніпропетровські дівчата, також хочуть утривалити навіки наше знайомство. Фотографуємося й з ними. Більше не встигли, бо зі сторони табору надбігла дівчина.

— Дівчата, Олю! Що ви тут робите? Чому ви не на лужку?

«Лужком» названо долину, де щонеділі збираються остівці. Ми й були там зо два рази. Не сподобалося. Почуття якесь отарне. У кращому разі — ніби на велелюдному ярмарку. Та ще хоч би мурашникові отому не приглядалися здалека німці. До театру не підеш, до кіна не підеш, але й на лужок не хочеться йти...

— Сьогодні концерт на лужку! Бандуристи Олю шукають, безперестанку кличуть через голосники, щоб підійшла до сцени. А це вже почали кликати дівчат із нашого табору, просять — Та знайдіть же нам Олю! — То я оце й прибігла.

З дальшої розмови довідуємось, що концерт уже закінчився. Але бандуристи ще там є. Ходять по лужку, знайомляться. А як котра дівчина скаже, що вона з того табору, що й Оля, відразу розпитують про все — і що робимо, і як живеться, і чому Олі на лужку немає, питають, чи не тяжку роботу вона робить. Вона, ця дівчина, особисто з Миколою розмовляла.

Що ж його робити? До лужка далеко. Поки ця дівчина прийшла звідти, поки ми туди дійдемо... Люба радить відпороти «ости» й їхати трамваєм. Пояснює, де маємо пересідати. Та ця рада не підходить нам: кондукторка вижене, а як піймають без «оста», то «Русенвізе» — нюрнберзький концтабір — запевнено! Лишаємо всіх і йдемо пішки. Хоч і певні, що вже їх не застане-

мо. І як це могло статися, щоб отак не пощастило?! Ідемо швидко, а коли нікого на вулиці не видно, то й біжимо.

І ми їх побачили: в оточенні якихось людей чекали трамвая. Найближче до нас стоїть мистецький керівник. Підбігаємо до нього й кажемо, хто ми. Зрадів: нарешті! Поїдемо з ними до ресторану, за обідом буде час усе переговорити.

І в цей час під'їжджає трамвай. Усі заметушилися.

— Всідаємо, панове! Просимо панів у будь-який вагон: у кожному буде хтось із наших людей.

— Панове, прошу вважати, щоб не відстав хто!

— Ідемо, дівчата, — каже Григорій Трохимович. — Як добре, що вчасно прийшли!

Що сказати? І їздити трамваєм, і заходити в ресторан — нам заборонено. Уява малює: кондукторка із «комсомольською» відзнакою «Гітлер югенд», заглядаючи відзнаку «ОСТ», відразу скажеться. Зупинить трамвай і, перериваючись, кричатиме: «Гер-раус!». Як собак, вижене. І поетку, і її «секретарку»... І все це станеться перед очима бандуристів... Удаючи, що не хочемо зайти в інший вагон, ми помалу задкуємо. А потім сумно дивимось услід трамваєві.

Підходять наші дівчата. Кажуть, що не всі бандуристи поїхали. На лужку лишився концертмайстер, сидить під деревом. Ідемо туди. Розпихаючи досить таки щільну стіну остівців, дівчата провадять нас до нього.

— Бандуристи кликали Олю Лубську — оце ж вона! А це її секретарка.

Яка шкода, що з нами не було Богуслава з його фотоапаратом! Хай би зфотографував усі оті обличчя. Вони всі, звичайно, чули, як бандуристи кликали, і, певно, уявляли якусь старшу людину.

А ми сердечно вітаємося, немов давні приятелі.

— От і добренько, що ви прийшли, — каже Григорій Назаренко. — І кликали, і шукали...

Кажемо, що не знали про концерт на лужку і не віджалуємо цієї втрати до кінця свого життя. Питаємо, чи це було б великою нечемністю, якщо б ми попросили... для нас... Глузливі посмішки поволі зникають, коли Назаренко — хоч виглядав дуже стомленим! — бере в руки бандуру й починає грати. Нам...

А потім утрюх стоїмо на трамвайній зупинці. Розповідаємо про наші невдалі намагання зустрітися з ними. Так, вони щодня їдуть у якийсь табір. А вчора були на похороні. Тут в одних українців помер син. У Нюрнберзі, каже, є велика добре зорганізована громада галицьких українців. Оце ж вони й запросили сьогодні

Капелю на обід. Він, Назаренко, відбився від решти... А концерт бандуристів ми ще матимемо нагоду почути: наступної неділі гра-тимуть для галичан у великій залі на Регенсбурзькій вулиці 44. Це буде їхній останній виступ у Нюрнберзі. З цього концерту поїдуть прямо до поїзда... Буде ще концерт, та чи ми зможемо зайти в ту залю?... А чому ж ні? Радить прийти раніше, і вони, капеля-ни, запровадять нас.

— Ми незабаром поїдемо в Україну, — каже, — то чи не на-писали б ви нам, Олю, на прощання ще одного вірша?

— Обов'язково напишу.

— Добренько, будемо чекати. Приходьте й товаришок своїх приводьте...

І ми ще сьогодні вирішили подивитися на ту залю, де за тиж-день почуємо ще раз рідні пісні. Дивно. Де ж та зала? Дімочок малий, такий як і всі навколишні... Може, під землею? А може та галицька громада не така вже й велика? Хатка таки двоповер-хова... Може там стіни обліплені бальконами. Може...

Неділя, 8 серпня.

Ми, восьмеро дівчат, збираємося на концерт. Зіня й Оля Крусі та Саня Захарченко одягають вишивані сорочки. Та й у мене виши-ванка, правда, фабрична — вибиті великі квіти н шовковому по-лотні. Спасибі фройляйн Зіберт, лягерфюрерці, подарувала на Ве-ликдень спідницю. І та спідниця рятує мене. Суконка, яку дістала від фабрики, хоч і гарна здалека, зблизька — як решето. Іншим дівчатам пощастило краще. Непогано вдягнені Галя Чайчевська, Олеся Галась, Дося Горличко. Та, мабуть, найкраще Ольга. З одер-жаного вишневого халата таборова кравчиня зробила спортову сукню, гарно її припасувала. І той колір так гармонує з Ольжиним кучерявим, кольору достиглої пшениці, волоссям! Усі дівчата ма-ють коси. Крім двох. Моє волосся ніколи не росло довге, а Ольга... тільки три дні перед концертом бандуристів у нашому таборі — відрізала. Міські дівчата намовили. Мовляв, коси й так короткі — кучеряве волосся не росте довге. І ті коси роблять її малою дів-чинкою, а як відріже — виглядатиме дорослішою. Ольга тепер жаліє: могла б же відрізати два тижні пізніше.

Вийшовши з табору, радимося кудю йти. Найкоротший шлях — це піти на захід нашою вулицею. Бо Регенсбурзька далі скру-чує на північний захід. Треба буде пройти трохи на північ, до чи-сла 44. Адреса, як виявилось, правильна: серед тижня Ольга одер-жала листівку від адміністратора Капелі; писав про концерт для

галичан, запрошував прийти... До початку концерту в нас іще досить часу, тому, трохи повагавшись, вирішуємо накинути коло. Ідемо на схід до сходів, сходами — під мости на Регенсбурзьку вулицю, і вже нею йдемо на захід. Цей шлях на кілометр довший. Але ень такий гарний... Виходимо з-під мостів, а назустріч їде жовтий автобус. Скільки разів їхали автобуси — і назустріч, і минали — ми ніколи не звертали на них уваги. Але цей якийсь не такий. Справді, не такий: усі пасажери нам махають! І не просто махають, а помахом рук показують на схід. Ніби кажуть: — Туди, дівчата, йдіть, туди! Що за дивина? І раптом усвідомлюємо: та це ж були бандуристи! Котрійсь упало було в вічі, що всі пасажери — чоловіки, іншій — що кожний щось тримав, мабуть, бандуру. Повертаємось і йдемо слідом. Може не 44, а лише — 4? Немає. Ось і кінець Регенсбурзької вулиці. Дутцентайх. Та вони ніби поїхали в ліс. Переходимо вулицю й бачимо, що тут починається Альте Регенсбургер Штрассе — Старо-Регенсбурзька...

Якби ми були вибрали ближчий шлях, або на цей, дальший, вийшли пару хвилин пізніше, то ніколи б їх не зустріли. І навкі лишиться без відповіді питання: чому махали саме нам? Чи пізнали дорогу, якою приїжджали в наш табір? Чи ми виглядали якось святково, так як ті, хто мав би йти на концерт? Чи махали всім остівцям, а ті не могли вгадати, що це значить?...

Вугільному складові, здається, кінця не буде, а це ж, мабуть, тільки число 2. У лісі хатки далеко одна від одної та ще й заховані між деревами, чисел не видно. Ідемо та й ідемо, шукаємо жовтого автобуса. Є! Широка дорога веде до великих дерев'яних будівель, і ми розігналися туди. Але відразу й стали. На подвір'ї людей мало, з бандуристів бачимо тільки Григорія Китастого. Побачив нас і йде назустріч.

— Чи між вами, дівчата, немає Олі Лубської? — питає.

Є, є! Ми вірша принесли. Ось, «У щасливу путь». А на концерт не підемо. Не можемо. Боїмося. Он там, біля дверей, стоять без остів гарно вдягнені дівчата — то поліцайки русенвізівські. Їм можна скрізь ходити, а нам — заборонено.

Григорій Трохимович запевняє, що ніякі поліцайки не зможуть заборонити, бо ми — гості Капелі. Уся Капеля запросила нас на концерт. І ходімо швидше, бо бандуристи вже одягнені, а він спізнився, чекав нас.

Набираємось відваги і йдемо. Аж бачимо — ой, лишенько! — з другого поверху зовнішніми сходами на подвір'я сходять страшний-престрашний чолов'яга. У блискучих, з високими халявами, чоботях, у піщаного кольору мундирі, на рукавах свастика, а сам

— ве-ли-чез-ний! Наші ноги так і поприростали до землі. Не підемо. Отого... його боїмося.

— Чекайте, тут постійте. — Григорій Трохимович прямує до чолові'яги, щось йому говорить.

Збившись в купку, немов ягнята перед вовком, тепер потерпаємо за Григорія Трохимовича. Чолов'яга вислухав і, на диво, обізвався людською мовою:

-- Нехай ідуть на балъкон.

І, показуючи рукою на сходи, що ними тількищо зійшов, звернувся до нас:

— На балъкон ідіть, дівчата, на балъкон.

Григорій Трохимович каже, що вірша вони прочитають таки зараз, ще перед концертом. Щоб усі бандуристи знали, що, нарешті, знайшлася авторка. Ото зрадіють!

Ми радіємо, що вхід на балъкон ізнадвору: не треба заходити в залю, тож ніхто нас і бачити не буде. Та нас таки видно, і дехто вже й позирає з цікавістю. Балъкон довгий, а стільців немає, то ми й стали якнайближче до сцени. Щоб добре роздивитися на всіх бандуристів. На другому балъконі, під протилежною стіною залі, стоять поліцайки та ще група якихось дівчат. А заля повна-повнісінька. Роздивляємося на публіку. Так оце, значить, галичани... У передньому ряді сидять якісь поважні добродії й добродійки. Одна одягнена в усе чорне, мабуть, у жалобі. Чи це не в неї на похороні були бандуристи? Ось заходить ще один, поважний такий. Сідає поруч. Щось каже, хитнувши головою в бік балъкону, і всі з першого й другого рядів, напівобернувшись, дивляться на нас. Дівчата ніяковіють. Це ж концерт, а ми, порівняно, так бідно одягнені... Мене й Олесю більше цікавить сцена. Уявляємо, як за заслоною адміністратор читає:

Притих вітрець, беріз тих не колише,
Де часто чути пісню солов'я;
Аж дивно якомсь: мертва тиша —
Чого стою, кого чекаю я?

У чарах пісні думка потонула,
Помчали мрії з вітром на крилі.
Вони пішли, а кобза срібнострунна
Не стихла ще, бринить у свіжій млі...

Вірш довгий, але видно його вже прочитали, бо поли заслони враз захвилювалися; на рівні очей раз-у-раз розсуваються. Спостерегаємо, як бандуристи один по одному зазирають на балъкон.

Нарешті заслона розсунулася, а всі в залі, замість дивитися на

сцену, задирають голови вгору. Туди, куди дивляться бандуристи. А дивляться вони, як шепче мені Олеся, «на небо». Може б воно не впадало так у вічі, якби ми стояли трохи далі. А то примостилися майже над самою сценою. Щоб роздивитися. (Та ще й сцена не посередині, а збоку — ближче до нашого балькону.) А про те, що й вони будуть на Ольгу роздивлятися, нікому з нас і на думку не спало. Якщо роздумати, то бандуристи Ольги добре й не бачили. Коли читала вірша — у нашій їдальні були вже сутінки. А хоч би це й удень було, то від 28 липня по сьогодні бачили вони тисячі людей. Може запам'ятав її Майстренко, може -- Назаренко. А решта? Хотіли ми бути непомітними, а вийшло он що! Та на цьому не скінчилося. Проспівали пісню, залунали оплески, мистецький керівник кланяється... на правий балькон, де ми, потім у сторону лівого балькону, а вкінці — кланяється залі. Так само уклонилися й усі бандуристи, коли оплески не втихали. І куди кланяються вони, туди повертаються й усі голови в залі. І так за кожною піснею. «Ну, хай уже кланяються нам першим, тут же стоїть поетка, — шепче Олеся. — А чому кланяються отим поліцайкам?» «Там же ще якісь дівчата стоять», — каже Чайка. А я думаю: задля симетрії... Хочу уявити себе в залі. Як ті люди почуваються? Мабуть, не краще за нас. Та вони оплескують кожную пісню, і оплески ясні...

У вірші Ольга писала: «ще б раз почути дзвін вашої кобзи», і це її бажання збулося; бо ось, не відводячи очей від балькону, співають «Взяв би я бандуру». Скінчилася пісня, замовкли бандури, а одна-однісінька сріблострунна рефренить і далі:

За ті карі очі душу б я віддав...

Застигли всі. З розведеними для оплесків руками дивляться на балькон; туди, куди спрямований зір чорних-пречорних, як вугіль, очей. Тільки бандуристи дивляться на Миколу. Рефрен різко увірвався після штовханця.

(65-го року, на щорічному святі Спаса, сиділи ми під яблунею, і я, уперше придивившись, не могла очам своїм повірити! Та присутні при цьому бандуристи запевняли, що не тільки тепер, а й 43-го року, у Миколи очі були блакитні... І справді: якщо в блондинки — чорні очі, то чому чорнявий не міг би мати блакитних?)

Після першої частини концерту біжимо вдвох униз. Тут зустрічаємо Івана Майстренка та Григорія Китастого. Вони знайомлять нас з інженером Романом Білинським — отим поважним добродієм. Страшний чолов'яга обернувся в доктора Миколу Москалюка. Тепер він уже не видається таким великим, як надворі. Може тому,

що тоді стояв на сходах, а може просто — у страху великі очі. Знайомимося з професором Федором Балицьким, поетом. Усі разом радяться, як допомогти такій здібній дівчині. Не знати, як довго війна протягнеться, а їй учитися треба. Вирішують тим часом підбирати відповідну літературу. Хтось радить роздобути поезії Юрія Клена, хай на них учитися. Усі разом обіцяють бандуристам опікуватися Ольгою, у них же в домівці бібліотека є. Після концерту знайомимося ще з місцевим диригентом Ільком Цибрівським та іншими людьми, імена яких не запам'яталися. Інженер Білінський підводить до нас добродійку в чорному, це його дружина.

— Чули про вас, панно Олю, — каже вона, — читали ваші вірші. Подарував вам Бог талант — не занедбайте його. Після війни відразу беріться до науки.

(Небагато часу промине від цього концерту, як на Ольжине ім'я почне приходити журнал «Дорога». Пізніше ми довідаємось, що передплатив його інж. Білінський. А 45-го року він — сл. п. інж. Роман Білінський був золотою людиною! — домігся для нас двох місць в Ерлангенському університеті... Та це вже інша тема...)

Бандуристи з одними прощаються, з іншими знайомляться. Усі вони дякують Ользі за вірша, цього разу цілючи руку. Треба сказати, що ми потрапили в невідоме нам до цього часу царство. Царство «Цілую руці». Це чути на кожному кроці, і ми спостерігаємо, як чоловіки вітаються чи прощаються з жінками. Бандуристи не відстають від чоловіків-галичан, дехто з них цілує руки всім підряд. Навіть нам... І ми в таких випадках не знаємо, де свої руки сховати.

Русенвізівські поліцайки десь зникли, але ті інші дівчата, з другого балькону, стоять збоку і як нам здається — критично дивляться на нас.

Знаєте, — шепче Дося Горличко, — у мене зродилося божевільне бажання: показати отим дівчатам язика.

Може, не таке воно вже й божевільне: у нас же поетка є, а в них — нема!

Частина бандуристів була вже в автобусі, як «знайшовся» Микола. Дякує Ользі за вірша, питає нас, як живемо, чи дуже голодуємо. А втім, він знає: на лужку наші дівчата розказували і про хробачливу брукву, і про страйки. Та він у цій справі щось зробить.

— Я зараз... — і зі словами: — Катрусю! Де панна Катруся? — кинувся в людську гущу.

Катруся... Панна Катруся!..

— Ходімо, дівчата, звідси! Ми тут непотрібні...

(Катруся працювала в ресторані. З нею ми познайомимося не скоро. Тоді, коли вона, одержавши відпустку, їхатиме додому. Щоб уже не повернутися в Німеччину. Носилася з думкою піти у по-встанці.)

Автобус нас дігнав. І знову всі махають, цього разу проща-ються. Микола відчиняє вікно й, вихилившись до половини, уже здалека гукає:

— До побачення, Олю! До побачення...

Поїхали.

Та відтепер непомітно жоден жовтий автобус уже не проїде. Ми то оглядаємось, якщо це зустрічний, то вдивляємось, аж поки зникне, у попутного. А може? Може, переїжджатимуть через Нюрн-берг. Навіть тоді, коли були вони вже в Галичині... Усе може бути... Але...

Автобус минає,
Мчить шалено пріч —
Більше там немає
Дорогих облич.

Більше не сміються
Ласкою тепла,
Не привіти ллються —
Крикнув хтось: «Гопля!»

Думкою в блакиті
Лину поміж хмар.
Вікна всі закриті —
Не махнув кобзар.

Може привітає
Ще кого з вікна?
В серці завмирає
Пісня чарівна.

Вулиця широка,
Мрійно в даль дивлюсь,
Я не одинока —
Поруч Галя Крись.

(П'ятниця, 10 вересня).

Ольга Лубська

КОБЗАРСЬКА ДОЛЯ

Григорій Трохимович Китастих навіки закоханий у зорю кобзарської долі, степової кобзарської долі. І яка б вона, та доля, не була: ласкава чи примхлива, вимоглива чи добродушна, він любить її безмежно, любить за те, що вона — кобзарська доля. Задивлений у яскраву зорю кобзарської долі, Григорій Трохимович пройшов через полум'я і небезпеки фронтів, крізь вибухи бомб і позбавлення людських прав за колючими дротами гітлерівської Німеччини, пройшов із бандурою в руках пів світу під бурею захоплених оплесків разом із прославленою Капелею Бандуристів ім. Шевченка.

Зоря кобзарської долі має в собі якусь чарівну силу, вона зачарувала навіть великого гетьмана Івана Мазепу. Чи не розказав би Мотрин дуб, скільки струн було на Мазепиній бандурі і які пісні, які думи, які мелодії злітали із грайливих струн і розпливалися-зникали в степовому просторі? Якби були вціліли палати гетьмана Мазепи в Батурині (душа трилютого Петрового воеводи князя Меншикова довіку не спокутує страшного злочину зруйнування славної гетьманської столиці), у володаревій світлиці над Сеймом, на стінах якої красувалася найрізноманітніша старовинна зброя, на почесному місці поруч шаблі, що її колись тримала гетьманова правиця, висіла б і його бандура. Дивне і разом з тим чудове поєднання: шабля і бандура; воно має заховане в далечині минулого тверде підґрунтя, глибокий зміст і символічне значення.

Скільки їх з голосними іменами й дуже тихими стоїть у довгих рядах кобзарів, а новітніх бандуристів?! І про що тільки, про які часи й епохи не розказує бандура думами й піснями! З-поза неї встає священною шетлінністю слава «прадідів великих», героїчна романтика, яку могло зродити тільки степове роздолля та буйні постаті тих, які не знали покори. Творцями й носіями кобзарського

мистецтва не були сторонні люди. Часто-густо самі козаки ставали кобзарями. Кобзарі ходили з козаками в походи, жили з ними на Січі, ішли на села і в міста між людей, розповсюджували козацькі новини та закликали народ до повстань проти гнобителів. Усім їм світила і показувала дорогу ясна зоря кобзарської долі. Такими кобзарі-бандуристи були колись, такими вони є й тепер, їм самою долею наділена чарівна сила здобувати співом людські душі. Хто раз бачив і чув бандуристів, ніколи не забуде і не віджене від себе спокуси при першій же нагоді піти знову туди, де вони грають і співають.

Не знати, яка химерна доля чи призначення керує людьми на їх життєвих дорогах. Може це тільки так склалося, а може так повело Святе Провидіння: коли трагічна дійсність війни силою забрала з України на роботу до Німеччини сотні тисяч молодих людей, за ними, як духовий охоронець, пішла у світ, чудом вихоплена з вогню фронтів, найпотужніша мистецька одиниця — Капеля Бандуристів ім. Шевченка. Ось що розповідає в одному з листів мистецький керівник Капелі композитор Григорій Китастих про цей переломовий період: «Організування Капелі після приходу німців відбулося цілком стихійно. Коли я подам за себе, чим я керувався і що мене спонукало кинути рушницю і взятись за бандуру, — буде правдивим мотивом для всіх бандуристів на той час. Отже: велике прагнення особистої волі і волі всього українського народу було основним мотивом скинути червоноармійські «атрибути» й за всяку ціну пробитись до Києва. Там же наша Софія, Богдан і вся історія нашого народу. Уже в жовтні нас зібралося 18 бандуристів. Весною 1942 р. були на Волині — і за те, що ми своїм співом будили народ, нас у серпні того ж року вивезли до Гамбургу. Здається, що згадані періоди короткі й звичайні, але в дійсності кожен час, кожний день був виповнений змістом живих людей, їх працею, радіщами, горем, сміхом і слізьми.»

Багатьом, ой, багатьом бренькіт струн бандури та героїчна українська пісня стали євшан-зіллям. І це чи не найпочесніша і найвдячніша місія наших бандуристів. Не треба напружувати пам'яті, чорна дійсність минулого сама приходить, стає перед очима й заступає сонце... Ось тисячі, десятки тисяч, сотні тисяч молодих людей з України на примусовій праці у неволі в Німеччині майже на правах полонених, вірніше, без ніяких прав. У кожного на грудях або на рукаві пришитий, так як ганебне тавро, зненавиджений значок «ОСТ». Весна 1942 року. Доцвітають пізні бузки, радісно виспівують птиці, а між людьми вештається лихо. Смішно і боляче дивитися, як молоденькі дівчата ходять до праці і назад до табору

колонами під охороною озброєних поліцаїв. Перебігла весна; довго, дуже довго тягнулося літо в нестерпній тузі за матерями, за рідними людьми, за рідною землею. Уже й мороз сизою наміткою ранніми ранками стелиться по бруку, а покращення немає. Декотрі з дівчат ходять босі, бо черевики, привезені здому, подерлись, інших не дають, а на роботу виганяють із бараків нагайкою, якщо хтось не вийде вчасно. Постійно голодні. На вулицях німецькі жінки сміються услід, а їхні діти кидають нам навздогін каміння. По волі душі молодих недосвідчених людей починають упадати в безнадію, починає закрадатися почуття безвихідности.

І от у таку безпросвітню суєту, немов голосисті птахи з веселого луку, прилітають з непереможною пориваючою піснею наші бандуристи. Як заспівали «Гей, нум, хлопці, до зброї...», у дівчат хлинули сльози з очей. Були це сльози радості і раптового усвідомлення, що правда скоро переможе. Який крутий зворот і переворот здатна вчинити людська душа під діянням отого казкового евшан-зілля! П'ючи життєдайний напій приспаної ворогами істини, молоді люди перероджувались духово, десь бралось внутрішнє завзяття перемогти, перетривати, подолати. Із туману неокресленості виринали і вирізьблювалися ясні контури соняшних ідеалів України, що кликали прагнути, радіти, досягти, жити.

Чи доводилося вам бувати серед степу, коли сонце в зеніті, а гаряче повітря аж тремтить над золотими неозорими просторами? Чи доводилося вам у таку пору сходити в яри, шукаючи хоч малесенького джерельця, і, знайшовши його, пити свіжу, як весною березовий сік, холодну воду повними пригорщами, а напившись, прикласти до обвітреного чола охолоджені долоні? Таким джерелом стала тоді для нас рідна кобзарська пісня і дума.

На концертах бандуристів найперше впадало в очі те, що ніхто перед ними не стояв і не керував співом, були такі зіграні, що розуміли один одного з найменшого поруху чи погляду.

Пригадується постать і лице Григорія Трохимовича ще тоді з того першого пам'ятного концерту в Нюрнберзі 28 липня 1943 р. У перервах між піснями він так пильно і поквально спостерігав кожне лице в залі, неначе хотів вичитати всі наші думки і настрої, а очі ніби когось шукали, шукали, шукали...

Концерти один за одним, із табору в табір, із міста до міста. Капля перелітала, як палаюча зоря, залишаючи за собою вогнистий слід. Не встигли ми й зоглянутись, як бандуристи вже від'їжджали в Україну. Про їхні тодішні настрої, думки і побут найкраще довідаємося з листів самого Григорія Трохимовича. «7 жовтня 1943 року... Від'їжджаючи з Німеччини на Україну, на жаль, не в Київ,

а до Рівного (бо туди вже запізно), хочеться на прощання сказати: зараз час настільки хаотичний, такий стршній, стихія настільки розшаліла, що таких людей маленьких, як ми з вами, може кинути у прірву... Наше завдання — зберегти себе, це перше. Дуже важливо зберегти свої традиції, оберігати свою мораль. Життя так складається, що нову еру історії людства доведеться розпочинати молодій генерації... Отже, саме найважливіше — зберегти все те хороше, що ми мали на своїй рідній Україні. Ми там народилися, зросли на широких степах, у зелених гаях, під голубим прозорим небом, і гріх тому буде, хто її забуде... Широ вітаємо всіх українців. І передайте: коли ступимо на свої землі, віддамо уклін від всіх, всіх людей, в яких серця плачуть за рідною землею...»

28 жовтня. «... Шлю Вам найщиріший привіт з рідної землі української! Хто не був відірваний від Батьківщини, той тільки не може бути найщасливішим, коли ступне на свою землю. Це щастя я переживаю на кожному кроці. Бажав би одного, аби всі мої брати і сестри повернулися здоровими, то всі б так почували себе, як я і всі ми. Кріпійтеся, бо на Вас чекає Мати-Україна. Але повертайтеся вірні їй, так як вірна й щира вона для всіх нас. До деякої міри я відчуваю себе ніяково, коли сиджу за столом, на якому сало, масло, яйця, риба і т. ін., знаючи, що мають всі, що десь далеко працюють, наші рідні. Один раз здається, що не добре зробили, що виїхали на Україну, бо хоч пісню розважали б. Але повірте, що зараз і тут ми потрібні. Час цікавий...»

«... За чим можна найбільше жалкувати, так це за тим, що багато нас топчуть не свою землю, а чужу. А як приємно ходити по своїй землі, чути свою мову, відчувати плече своїх братів! Дасть Бог і ви всі може не в далекій часі таке щастя відчуете. Кріпійтеся, вам Бог допоможе! Прошу дуже Вас, передайте всім нашим братам і сестрам не то що привіт, цього замало, а цілуйте скільки у Вас сили стане. Це від серця.»

«Львів, 11 грудня 1943 р. ... Зараз час великий, відповідальний для кожної людини, в кого б'ється серце. «Хто в час відродження каменем спить, прав на життя вже не має» (Олесь). Зараз у Капелі директором не п. Майстренко, а п. Приходько, дуже хороша людина. ... Капля давала відкриті концерти у Львові з великим успіхом. Виїжджаємо в містечка, в села, всі люди уважно слухають, — дякують словом, а хто салом, а то й горілкою... Тому маю можливість і Вам трошки надіслати, бож я зараз своєї сім'ї не маю, Бог відає, де вони зараз... Часом дуже тяжко на душі за дітками, і тому відпочинок знаходжу лише в праці. А працювати зараз є над чим і є для кого. Сердечно вітайте всіх обездолених, хай не втра-

чають надії, бо перспективи вже вирисовуються. Скоро настане той бажаний час! . . .»

«26 грудня 1943 р. Капеля Бандуристів шле Вам привіт з України! . . . З добрим днем, п. Ольго! Надсилаю маленьку посилочку: сала українського та декілька булочок. Листа пишу окремо.» Уявіть собі, що та посилка прийшла на саме наше Різдво! Це була для нас велика подія і велика радість: гостинці з України, а ми були ще тоді майже дітьми. Отож сало і булочки ми дуже дбайливо порізали на маленькі кусочки і так, як проскурою, обділили всіх дівчат, хто був ближче, скільком вистачило. Усі були глибоко зворушені, до сліз.

З причини воєнних подій листування перервалося, і аж наприкінці жовтня 1944 р. прийшов лист із Відня, датований 22 жовтня 1944 р., в якому Григорій Трохимович писав: «. . . А, наша ідея з простим змістом: здобути право на вільне мислення, на вільний розвиток національних сил, на право їсти свій хліб без будь-якої контролю. Багато вже спочивають в могилах за цю ідею, і певно ще багато ляжуть, але Бог розсудить і правда воскресне!

. . . Я обіцяв Вам написати про подорож і життя на Україні. Я оце сиджу і думаю, в яку форму вкласти, щоб основне сказати. Знаєте, Ольго, як кажуть, «і стіни мають вуха», тому, що хочеться розповісти, не випадає. У двох словах сказати — це була тріумфальна подорож! Бували ми у самій гущі, де Прометей прикутий, де життя, де люди!! Об'їздили майже всю Галичину, були там, де ще зроду не бачили бандури, а знаєте, що дзвін бандури зворушує . . . Отже, такі речі пройти мимо серця не могли. Робота була цікава й корисна . . .»

У той страшний воєний час ділили з Григорієм Китасти́м кобзарську долю і капелянську славу його брат Іван Трохимович, небіж Петро Іванович та вірні друзі-бандуристи. Як їх не згадати, коли всі вони стоять перед очима: Дзюбенко, Міняйло, Д. Черненко, Панасенко, Назаренко, Протопопов, Лісківський, Цюра, Потапенко, Махія, Півко, Кагарлицький, Іванов . . . Петра Китастого називали тоді Петрусем, бо він і справді був дуже молоденьким бандуристом, і цілий український світ у засязі концертів Капелі був безмежно захоплений і ним, і його співом, особливо ж «Колисковою». Микола Лісківський не тільки поет на бандурі, як його називають, а й поет на сопілці, та ще й який поет! Згадаймо тільки переливи бездонного жалю і смутку сопілки в «Думі про зруйнування Січі»! Із сопілкою він мало коли розлучався. Весною (дуже ранньою весною) 1946 р. містом осідку Капелі був Інгольштадт над Дунаєм. Парки і дунайські плавні з вербами і калиною та мальов-

ничими річечками-притоками створювали сприятливу атмосферу для творчости, а декому і для риболовлі.

Отож тоді, весною, цілим гуртом пішли на прогулянку та й дійшли аж до Дунаю. Зелена-зелена трава і тихі каламутні води Дунаю. Голосом райської птиці озивається сопілка і снує журливу мелодію, таку журливу, що аж верби готові заплакати, а людські голоси підхоплюють мелодію словами:

Тихо-Тихо Дунай воду несе,
А ще тихше дівка косу чеше ...

Стежки між високими травами, квітами, кущами калини і плакучими вербами щось дороге, але далеке нагадували нашому Григорієві Трохимовичу, бо він ставав якимсь зосередженим, а його і так неспішна полтавська манера мовлення ставала ще повільнішою, а в мові тій бриніли згадки про рідні Кобеляки, місячні ночі, русьві русалчині коси ... Одним словом, це так як у М. Рильського:

Не знаю, де ти, хто ти, що ти нині,
Усе перекотилось без сліда ...
Та вірю, як приречено людині,
Що й досі ти прекрасна й молода.

А як того ж дня після обіду принесли Григорієві Трохимовичу поезію Ніни Калюжної «Нагадай, бандуро, співами», то ми всі читали її і перечитували на всі лади, і за короткий час вона стала «душею товариства». Композиторів поезія припала до серця, уже тоді було ясно, що вона стане дуже популярною і любленою піснею.

Музичній і пісенній творчості Григорій Китастих присвячує своє життя. Для нього бандура — це жива людська істота. Бувало, після концерту серед гамору й метушні, розглядаючись за своєю бандурою, питає: «А де ж моя голубонька?»

А на Великдень стіл Григорія Трохимовича був цілісний заставлений пасками і пасочками, різної величини і форми, дуже вишукано прикрашеними зверху. Все то були подаруночки від наших гостинних щирих людей «від серця».

Домашнім вогнищем Китастих дбайливо опікувалась безмежно добра і гостинна, завжди усміхнена і ласкава, достойна Пані Дому, дорога і незабутня Ганна Іванівна, Дружина Івана Китастого, Петрусева Матуся.

СЛАВА

Григорієві Китастому

Коли Мазепа на баскім коні
Востанне помоливсь на степові могили,
Знялася чайка у диму, в огні,
Забилась крилами об темні небосхили.

Коли Петлюра зраний упав,
Поборюючи смертю демона облуди,
Стогнали грози глухо у степах
І блискавками падали землі на груди.

Коли дудніли воен луни,
І смерть кружляла так у дикім шалі,
Що тільки ворони зловіщі налітали,
Озвалися не сурми, не літаври, —
Ударила бандура в усі струни,
Ударила бандура — сестра шаблі!

У пісні битви рокотали давні,
Будились лицарі, хапалися за зброю,
Піснями гоїли глибокі рани...

Як пісня, місяць у блакиті плавав,
Як пісня, лине росяне світання,
Як пісня, серце, що не відає спокою.

Ой, пісне, пісне, ти зірнице рання,
На віки вічні будеш ти такою,
Ти — слава!

Павло Маляр

ВОВКИ

(Новеля)

Григорієві Китастому

В аналах України Самовидець записав, що року 1666 гетьман Брюховецький повернувся з Москви з великими дарами, бо всю Україну продав — людей тяглих, міщан, щоб були покірні царському величеству й давали від плуга осип і чинш. Нагально наставлено воевод у містах, де їх не було: у Прилуках, Лубнях, Миргороді, Гадячі й Полтаві, та по всій Сіверщині зокрема.

Того ж року в усій Україні переписано всіх людей у містах та селах: і хто синів має, і хто чим оре. Переписавши, великі податки наклали, від плуга з волами осипу по вісім осьмачок, а грошей по п'ять золотих; а хто кіньми оре — по копі з коня та по осьмачці жита. Наклали податок великий від усякого чоловіка — так ремісника, як і найбіднішого. І книги реєстру податкового послали — одні до Москви, а другі воеводам, щоб податки стягали . . .

Люди в Україні почали туртуватися й боронитись. Козаки перяславські не злюбили перепису й податків. Свого полковника вбили, бо був настановлений від воеводи, не вибраний. Вчинили напад на замок — вибити москалів. Але попереджений воевода зібрав військо й оборонився.

Залишивши спалене місто, козаки відійшли на Баришівку, щоб, там живучи, зоставатися при Дорошенкові, гетьманові правобережному. Але мусіли втікати до Золотоноші. І скрута була велика: московське військо з військом Брюховецького облягло на смерть переяславців.

Минав рік московських збитків на Лівобережжі. Щоб наступного року вільно сіяти й пожати, таємно готувалися до визволення: полковники, судді та старшина домовлялись одностайно всіма полками почати. По Україні пішли бандуристи з новими вістками — як будуть весну стрічати оружно!

Пізньої Пилипівки, перед Різдом пробивалось двоє посланців із Золотоноші до Миргорода, молоді й дужі козаки, переодягнені на бандуристів, з козацькою грамотою писаною й з таємницями на словах до Миргородського полку.

Ішли з наказом — пробитись, дійти й донести грамоту!

Хуртовина занесла глибокими заметами простори й похоронила всі дороги. Лишилась дорога невидима — куди прямують. На козаках обмерзли кожухи й дудніли полами. Доводилось і грудьми пробивати замети. Спинялись передихнути, бо й цілком можна обмерзнути, упріваючи. В іршаних штанах — козлових, вовною до середини — та в повстяниках ногам гаряче, з того й тілу всьому добро, у снігах не було лиха козакам.

Ідучи понад силу, золотоніські посланці прислухалися супереч хуртовині — що твориться з білим світом, бо, здавалося, тільки двоє існує живих — вони! На їхньому прямованні приміт не траплялося, холоднеча люта була, гаї з верховіттям — у крутіж білому, зрівняло яруги й яри, а поле котилося за віхолою в безконечність.

За снігами нічого не видно, ніч біла. Козак-бандурист з удаваним поведарем ішли напрямом, куди погода несе. Дочувалися вітру в спину: на схід несла. Пощастило їм, ніби; якби проти погоди було, то не здужали б іти. Дочувалися ще посвисту в тіллі дубняку, лісу за Сулою, з якого вибрались на просторе, обминаючи місто Лубні, щоб московські стежі не перейняли їх.

Коли, вслухаючись, не можливо було вгадувати дорогу, трималися на пряму чуттям, маючи намір вийти до хутора Мгар при ріці Мгарець, де вони переночують, обсушаться. Розпитають козаків, кудою зруки буде йти, надійно обходивши московські стежі. Піти повз хутів Вовчки та з півночі, від Стовбиного, увійти до Миргорода, чи взяти лівіше, щоб увійти до міста від півдня — із степу? В Золотоноші, виряджаючи в дорогу, всяко радили. Може так і піти, від степу москалі менше стережуться, звідти часом нападають татари, але воевода в Миргороді про те не дбає, стережеться козацької змови.

Доводилось і кричати мандрівцям, щоб себе чути, і триматися за ціпки або плеча, щоб не згубитись, не лишитися кожному на

розпутті самому, бо й простягненої руки не видно перед очима, коли вітер здіє збитницю.

Заметіль пилипівська люта також сприяла посланцям з грамотою: безпечно було пробиватись до мети, бо москалі боялися й потикатись на просторі в таку погибель. Кобзар, козак, що з бандурою, пробуючи навипрост ціпком коло себе побратима, що поспіль стратився з виду в сніговому крутіжі, почав гукати:

— Кириле! Спинися! Шукай мене, бо загубишся!..

Діткнув! Зійшлися! Тісно плечима поєднались. Стали перепочити.

Їх, мабуть, почули: із віхоли вирізнилися постаті, одна в цинкових гудзиках...

За спиною появи заіржали коні. Москалі! Показалися з гострими писками, немов у вовків. Спіткання відразу й з'ясувалося:

— Скажуйте, братці, куда нам пройтись ко городу Лубень?

Московської стежі було троє кінних. Спішені. Тягли за собою коней на поводах. Їх можна б побити було — ворога можна душити руками.

Ворог — завжди не друг! Переодягнені на бандуристів козаки показали москалям не той напрям — у відкритий степ, у крутіж сніговійний, сказали йти так, щоб поперек віяло, відправа їм.

Раді, що найшлися й вернуться до Лубень, москалі не ховалися з підозрою, знали вони, які вісті тепер несуть по Україні кобзарі. Старший, у цинкових гудзиках, стрілив поводаря. Цілив у живіт, щоб напевно сконав, а бандуриста не зайняв, порухавши, що він старий і сліпеч, то нікуди й не вийде сам, замерзне з бандурою в снігах.

Кирила не міг лишити побратим, хоча б і вбитий був: вигріб із снігу, на ноги поставив — дихає! Він був приглушений. Куля не вбила козака, пробилась через шкіру кожуха та іршаних штанів і застряла в пахві правої ноги. Оливо промацувалось пучками, тільки ж його не виколюпаєш ось відразу. Мучило смертельно!

Що мали робити?

Появилися справжні вовки! Завивання не чути було, вітер віє, а очі світилися вовчі. Коли віхола трохи впаде, то й появляться вогники. Можливо, світили б манівці. Так болота ж живого не було. Усе під снігом залягле тепер.

Вогники жовтаві містично з'являлися й погасали. Безперечно! — вгадували знеможені мандрівці. — Світили крізь сніговій вовки! Прикмета така, що має бути близько хутір. Безлюддям сіроманці не никають за поживою.

Вовки йшли осторонь, віддаля була на прозір оком у збит-

ницю. Прищулені проти вітру, випростані хвостами за погодою. Кілька було. Мабуть їх прогнали від хутора. Підхопить вітер віхолю й заслонить тіняву вовчу смугу, то знову покаже, з вогниками...

Поранений козак мучився, перев'язана рана пекла. Поліг на плече бандуристові поводитар. Сподівалися, вже недалеко йти, добре, що вовки показали дорогу на хутір: Мгарець-ріка ось за віхолю, у вербах. Надія озвалась! У сніговій пітьмі заспівав з хутора півень!

Бандуристові — що козакові писано на роду: пробитися, вийти, дійти!.. За тиждень поранений козак підлікувався, і мандрівці з полковою грамотою досягли Миргорода...

Борис Олександрів

БАНДУРИСТ

Гр. Китастому

Сивина — на скронях. Довгі брови — хмурі.
Рукавом широким тонкий гриф обняв.
Вихорем пробігли пальці по бандурі.
І нежданно-тихо, сумно заспівав...

Половіли трави. Золотіло поле.
Колихала пісню синя висота.
Він виводив тужно: «Доле моя, доле,
Не вернути знову молоді літа!»

Не вернути, батьку. Правда — не вернути.
Все — красу і силу — темний час бере.
Тільки пісня вічна. Тільки пісні — бути,
Тільки наша дума з нами не помре.

Микола Приходько

УРИВКИ З НЕДРУКОВАНОЇ ЩЕ КНИЖКИ «АНДРІЙ ГУК»

I

Ще за часів Запорізької Січі славилася по всій Україні бандура — наш оригінальний багатострунний інструмент. Їхали тоді в походах на чолі Війська Запорізького сивовусі козарлюги на баських конях, з бандурами в обіймах — козацька бойова оркестра. Усе військо підхоплювало мелодію звучних струн, розливало її могутньою піснею по широкому степовому просторі, аж доки брязкіт шабель уривав буйну симфонію Української Землі.

Ще відтоді загніздилася глибоко героїчна бандура в українських серцях. Завмерла вона на час після царського розгрому української козацької сили, але відродилася спонтанно знову в часи українського відродження після революції. Як пагінці від зрізаного дерева, вип'ялися знову бандуристи в новітні часи. Виривали їх з-під кори, а вони випиналися знову, напували євшанзіллям пригноблені Москвою українські серця. І не вдалося Москві викорінити ту небезпечну козацьку крамолу. Не можна було, проповідуючи волю всіх національностей, просто стерти з лиця землі тих небезпечних бандуристів. Заарештовували одних, з'являлися, як гриби після дощу, інші.

Була в Києві перед війною могутня Капеля Бандуристів, десь 50 добірних голосів, з багатострунними бандурами в обіймах — небезпечна гайдамацька оркестра, навіть під командою політичного комісара. Усе відряджали їх до інших «братерських» народів Московської імперії. Гостив їх навіть сам Сталін у Кремлі, щоб писали потім про його «любов» до української культури.

Поміж кожними двома бандуристами сиділи на тому кремлівському бенкеті «гості» в цивільних убраннях — упиналися очима

в кожну руку, що простягалася до кишені по хусточку, дарма, що всіх бандуристів пильно обшукали перед зустріччю з «батьком народів».

На Україні бандуристи мали лише кілька концертів на рік — небезпечно було нагадувати бунтарським українським серцям про їхню колишню козацьку славу. Перекрутили комісари й історичний репертуар бандуристів на менш небезпечний — малоросійський, інтернаціональний. Але сама поява Капелі на сцені, у полуботківках і козацьких шароварах, з бандурами — відразу викликала овації в українських залах.

Добре знали московські володарі про той сентимент українців до бандуристів. Коли 1939 року розшматовували вони з Гітлером Західню Україну, що була перед тим під польською окупацією, послали Державну Капелю Бандуристів на захід, негайно вслід за танками. Спорудили в Тернополі естраду посеред міської площі, скликали людей, виставили півсотні бандуристів у козацьких строях перед народом: «Дивіться, яка вільна Україна під нашою владою! А вам казали...»

І повірили спочатку наївні люди, плакали, захоплені рідною історичною піснею, що її поляки забороняли також, — доки не вхопили їх незабаром москвини залізною рукою за шетельки...

Допитувався Андрій Гук про бандуристів з перших днів своєї роботи в Київській Міській Управі. Чув їх ще за студентських часів одного разу в Києві, пам'ятав, яке враження зробили вони на нього й публіку. Казали йому, що молодших мобілізували до армії відразу, на початку війни, інших не кликали на евакуацію артистів до Уфи. Згубилися десь, ніби камінь у воді. І дуже зрадив, коли одного разу подала йому секретарка список відвідувачів з ім'ям Григорія Китастого, субдиригента колишньої Державної Капелі Бандуристів.

«Просіть Китастого відрззу до мене», — сказав Гук і вийшов з-за столу зустріти несподіваного дорогого гостя.

До кімнати зайшов середнього зросту, кремезний у плечах, але дуже змарнілий на лиці, чоловік, десь під тридцять, з щирими, ясними очима, що позападали, ніби після хвороби. Простягнув, з радісною усмішкою, Андрієві руку: «Китастий».

«Знаю вже, дорогий Григорію Трохимовичу, і бачив вас одного разу на чолі наших славних бандуристів у Палаці Піонерів. Чекаємо вже давно, щоб викинути десь з цієї військової веремії, як у тій пісні: «Звідки ж тебе виглядати, чи по степах, чи по луках шукати, чи сокола послати?...» Дуже раді, що не згинули!» — тиснув Андрій сердечно, обома руками, кістляву руку, таку вірту-

озну на бандурі. «Сідайте, будь ласка, розкажіть як врятувалися», — підсунув Андрій крісло ближче до столу. «Закурюйте», — вийняв пачку цигарок, на такі радісні оказії.

«Мобілізували мене і всіх наших молодших, замість евакуювати, одягли кашкети з червоними зірками, гімнастюрки і дали зброю в руки. Пощастило мені вислизнути з колони полонених аж біля Ромен. Сховали й передягнули наші хлібороби, ніби рідного брата, коли довідалися, що я з Капелі Бандуристів. Пробирався до Києва, ховався по селах удень, щоб не натрапити на німецьку облогу. Вичісують скрізь тих, що були в армії, по селах і дорогах. Заганяють полонених у яруги, огорожують колючим дротом, виморюють під голим небом, без харчів... Чули мабуть самі про те страхіття з полоненими.»

«Прибув до Києва лише тиждень тому, застудівся в дорозі в дрантивій піджачині — пролежав кілька днів у ліжку. Дружина й діти думали, що вже згинув десь.»

«Добре, що обійшлося щасливо. Чи є ще які капеляни в Києві?»

«Знайшлося вже 12. Нишпоримо тепер — чи ще хто з'явиться, щоб зв'язати бодай добрий ансамбль на початок.»

«Чудово! А як справа з бандурами, сценічним одягом?»

«Маємо, на щастя. Ми завжди зберігали те знаряддя в надійних сховищах.»

«Уже завтра, чи навіть сьогодні, якщо встигнете скомунікуватися, — приходьте всі до Міської Управи, матимемо нараду. Спробуємо дістати вам бодай ті злиденні картки на харчі, що ми маємо. Поїдете в турне по навколишніх селах, підхарчуєтеся трохи. Чекаємо всіх вас, якнайскоріше. Дуже раді, що знайшлися. Бувайте здорові. Біжу тепер до Голови, з радісною новиною» — потиснули міцно руки на прощання.

Незабаром зійшлося вже 15 бандуристів на проби, а за тиждень готові вже були виїхати на села з концертами. Але німецька влада не дозволяла, мабуть, за порадою своїх московських радників. Аж зимою, після багатьох клопотань, дозволили. Поїхали бандуристи кооперативним автом до Білої Церкви, розпочали перший концерт у напівзруйнованій, холодній школі козацьким маршем:

Гей, нум, хлопці, до зброї
На герць погуляти, слави здобувати!
А чи пан, чи пропав, двічі не вмирати.
Гей, нум, хлопці, до зброї!

Успіх був надзвичайний — чи в клуні, чи в якійсь пощербленій війною холодній залі, з газовими лампами. Після концертів зривалися слухачі з місць — співали надхненно давно забутий, заборонений раніше й тепер національний гімн:

**Ще не вмерла Україна
І слава і воля!..**

Не довго концертували бандуристи. Викликали до Штадткомісаріату іншого вже тепер голову Міської Управи (попереднього, бунтарського Багазія, забрало Гестапо до Бабиного Яру) — наказали завернути Капелю до Києва негайно, викреслити її зі списку мистецьких ансамблів. Заборонили концертувати. Добре бодай, що не посадили тепер за ґрати, не сконфіскували бандур (як пізніше в Німеччині, запросивши на «концертове турне»).

Андрій аж тремтів з обурення, але наказ був категоричний. Скликав бандуристів на нараду: «Ні в якому разі не розпорошуйтеся, робіть далі проби. Робитимемо все, що в нашій силі й змозі, щоб вивести бандуристів на сцену знову. Не журіться: вище голову й твердіше крок!»

І бандуристи збиралися на проби, готували заборонений раніше репертуар — під керівництвом козацького Григорія Кита-стого...

II

Володарі Римської імперії знали, що їхні підневільні маси потребують «хліба й видовищ». Коли хліба було обмаль, влаштовували у величезних амфітеатрах криваві видовища. Володарі Третього Райху, що вже не знали, мабуть, де дістануть хліба на завтра, дозволили вже аж тепер, коли палахкотів у вогні увесь Райх, концерти бандуристів у таборах своїх невільників, привезених силоміць з України на роботу до фабрик. То були переважно молоді хлопці й дівчата. Забрали їх з України німці понад два мільйони, як колись татари в ясир. Тяжка була робота, голодний харч, чужа сердита команда, часто з ломакою межи плечі. День-у-день, уже три роки.

І раптом, у такій безнадійній ситуації — бандуристи! Прямо з України — Найріднішої Землі! З буйною козацькою піснею:

**Ревуть, стогнуть гори-хвилі
В синесенькім морі,
Плачуть, тужать козаченьки
В турецькій неволі...**

Не треба було співати в «німецькій» — кожен розумів.

Мертва тиша в переповненому бараці і приглушений хлоп'ячий плач, поміж акордами бандур...

Ой, попливи, вутко, проти води прудко,
Та й розкажи моїй ненці,
Що я умру хутко.

Ой полети, галко, де мій рідний батько,
Нехай мене одвідає, коли йому жалько...

і заливалася заля неvtішним дівочим плачем.

То все той козацький Григорій КитастиЙ плянував так програму, щоб рідна пісня доторкнулася до глибини молодих українських сердець, щоб запам'ятали назавжди в чужинецькій неволі про рідних батьків, про Україну. Щоб не завмерла та любов до рідного навіки.

А потім, уже наприкінці, розгойдував усіх на усмішку, крізь плач, жартівливими піснями, прямо з їхнього найріднішого в світі села:

Кучерява Катерина чіплялася до Мартина...
Бідолашному Мартину обірвала всю чуприну...

Поглядали всі бандуристи, з усмішкою, на місячну лисину Павла Міняйла посеред Капелі, і вся молодецька заля заливалася безжурним сміхом.

Дощик, дощик, аж із стріхи капотить
Розсердився мій миленький, аж ногами тупотить!
Розсердився, розгнівався мій милий на мене,
А як гляне, серце в'яне і в нього і в мене.

Ніби веселка засвічувалася в бараці. Витирали похалцем заплакані очі зашкарубленими пальцями, сміялися радісно, як колись, ще маленькі, дома. Плескали, аж долоні щеміли, щоб ще одну і ще одну заспівали. Купчилися біля сцени — обійняти рідних бандуристів, коли виходитимуть. Приносили в хустиночках, що тільки заощадили на завтра.

«Візьміть, будь ласка. Вибачайте, що не маємо чогось смачнішого для вас», — горнулися дівчата, як ластівки до свого глиняного гнізда під солом'яною стріхою на Україні, як рідні сестрички до братів. Плакали гірко, виряджаючи з табору.

Скрізь, де тільки їздили, засівали бандуристи євшан-зілля в українських серцях, але найбільше, мабуть, тепер, у цих стужених за Батьківщиною молодечих серцях — голодних, зневажених, під бомбами. Недарма, коли скінчилася війна, сотні тисяч молодих з України тікали на захід від московських комісарів, що виловлювали їх на «родіну» — в сибірську неволю...

У л а с С а м ч у к

ВЕЛИКИЙ БАНДУРИСТ

(Промова на святі 60-ліття Григорія Китастого в Чикаго,
15. IV. 1967 р.)

Коли народ України у всій своїй історичній перспективі, з кінцем вісімнадцятого і початком дев'ятнадцятого сторіччя, був смертельно загрожений імперіалізмом його північного сусіда, на допомогу йому прийшов з найглибших і найгустіших мас народніх незрячий, дивовижно надхнений і пророчо-віщий передвісник народнього відродження з назвою **Кобзар**.

Кобза і кобзарі в різних часах і різних умовах, невтомно й беззастережно, не зважаючи на ніякі труднощі, при всіх режимах окупації — чи було це за Миколи Палкіна, чи Сталіна Лютого — виходили «на розпутья велелюдні» і словами скарги, плачу, обвинувачення, погрози і заклику виривали знедолених зі зневіри, відкривали очі сліпим, воскресали національно мертвих. Творилося велике чудо, зароджувалось і відроджувалось велике плем'я на краю Європи, про яке «Книга битія українського народу» каже: «І Україна буде непідлеглою Річчю Посполитою в Союзі Слав'нським. Тоді скажуть всі язики, показуючи рукою на те місце, де на карті буде намальована Україна: «От камень, него же не берегоша зиждущі, той бисть во главу угла».

Кобза і кобзарі, коли дивитися з цієї вже історичної висоти і далечі, відіграли в цьому судьбоносному процесі «зиждущих» нової України ролю абсолютно вирішальну. Безліч безіменних кобзарів — а між ними вже таких історично іменних, як Остап Вересай, як Пархоменко, Кравченко, Кучугура-Кучеренко, а головне Гнат Хоткевич-Галайда — створили хвилюючу легенду романтичної України, яка під впливом огненного слова Шевченкового «Кобзаря» перетопилася в Україну-Мрію майбутнього зо всіма прерогативами нації, держави, суверенности і свободи.

На цьому ґрунті постала ідея створення кобзарських ансамблів, яку започатковано, здається, з початком нашого століття 1902 року Гнатом Хоткевичем, на пропозицію проф. М. Сумцова, для демонстрації цього мистецтва перед археологічним з'їздом у Харкові. З цього археологічного середовища ця ідея вже в революцію перетворюється в живу, вражаючу і запліднюючу дію у вигляді Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка.

Це є довга, драматична, часто трагічна частина української історії, як її цілість, і з її творчого процесу виходять уже не поодинокі безіменні і сліпі співці козацького епосу, а цілі з'єднання талановитих мистців цього благородного мистецтва, яке спонтанно й нестримно стає мистецтвом широких і найширших мас народу, переходить кордони України, а згодом і Європи. У наш час кобза і кобзарі, або бандура і бандуристи, одягнуті в тишні шати української минувшини, викликають подив і захоплення не лишень дома в Україні, але також поза домою, на широких просторах Сибіру, великих міст Європи й Америки. Сила-силенна уваги всього світу звернена на Україну заходами і засобами цих віддалених, беззастережних носіїв і сіячів «нашої правди і нашої волі».

З цього величного процесу вилонилось також одно історично стверджене і навіки задокументоване ймення Григорій Китасти́й. Він є вражаючим прикладом сили, невмиручости й подвигу цієї ідеї кобзарства, бо виступає на цю сцену приречення в час, коли, здавалось, не було багато місця для виявів мистецтва. Перша світова війна, довга, кривава і безоглядна революція, Друга глибоко-тотальна війна, ламання кордонів, вірувань, традицій. У цьому протиставленню сил, ніби чудом, з'являється ціла черга дуже визначних продовжувачів і творців кобзарського мистецтва, а між ними в першу чергу Григорій Китасти́й.

Час і місце його появи на цій ниві роботи, історично й географічно, дуже відповідає природі цього явища. Роджений у Кобеляках, тобто у просторі давнього козацтва, і вихований у Полтаві, тобто в центрі відродженого українства, він діє в час розгортання української ідеї в широку ідеологічно-політичну силу, у відомі судьбоносні роки, коли Україна зі свого романтично-мрійницького клімату переходить у смугу жорстокого, вогненного гарту боротьби за свої людські, політичні і культурні права. Двадцять роки нашого століття, не лишень в літературі, але також і на всіх інших ділянках нашої національної дії, визначаються загостренням національної чуйности і прискіпшенням темпу відродженецької акції. По обох боках тодішнього кордону Збруча, не дивлячись на всю його гостроту і виключність, на сході і заході, українська

духова сила спонтанно й однозгідно, чи то у вияві націоналізму на заході, чи діяльності ідеї літературно-культурних сил сходу на чолі з Хвильовим, розгортається, закріплюється і вростає в українську природу, великий, потужний, незаперечний рух активного українства, яке, здавалось, бажало наздогнати і надолужити затрачені століття минулого поневолення і застою.

Кобзарі і кобзарство у такий час, або у такому кліматі, мусіли, силою своїх природних прикмет, виявити найбільше активності. Це ж бо либонь одна з найважливіших струн у гармонії духовості української людини, либонь, це чи не найавторитетніша сила, яка може єднати і наставляти на подвиг своєрідну масу цього народу. Глибокий сентимент минулого, тяга традиції, чар героїзму, музики і слова — все це разом втілюється в один інструмент з певною кількістю струн, до яких обережно торкаються вражливі дотики пальців незрячої людини. І в тих звуках відчувалися далі, простори, привабливі візії, вони мали силу просякати у глибокі глибини кожної душі і викликати в ній невимовні зворушення, подив і бажання правди. Кобзар у гущі ярмаркових людей, на виставі чи під церквою села, на базарі міста міг творити містерії чудес, то яку силу мусіла зосередити в собі група кобзарів у вдосконаленому поєднанні, на великих сценах великих столиць перед лицем вибраних слухачів і вибагливих знавців цього музичного мистецтва. Напрошується думка, що це мистецтво можна ще більше удосконалити, з нього, при певних мистецьких, декораційних і світлових засобах, можна створити величну співгру емоційних середників, якими є звук, колір, рух і слово.

Протягом першої половини цього нашого двадцятого століття кобзарське мистецтво було дуже розгорнуте і удосконалене. Сьогодні вже годі в короткому огляді дати бодай приблизний перегляд його творчих одиниць. П. Потапенко, Г. Назаренко, Є. Цюра, Й. Панасенко, брати Гончаренки і так багато інших прекрасних і дорогих імен, між якими брати Китасті чи краще двоє поколінь Китастих зі своїм провідним Григорієм, створили цілу епопею вже організованого, свідомо направленого і конкретно вивжитого кобзарства у вигляді великої, барвистої і вражаючої Капелі Бандуристів. Діяльність цієї Капелі, починаючи найраннішими роками (десь з початком відродження України 1918 року, а пізніше під большевицькомосковською окупацією), була надзвичайно динамічна і потенційально надійна. Капеля розгортає свою діяльність, музичні школи Полтави, Києва, не дивлячись на всі несприятливі політичні умови, вишколюють все нові і нові здібні кадри, Капеля здобуває пошану і любов усієї України, виїжджає за її кордони, відвідує

Кавказ, Сибір, головні міста Московії, стягає на себе репресії, переживає разом з масами народу апокаліптичний голод 1932-33 років, арешти своїх керівників, членів. 1934 року арештовано її мистецького керівника В. Кабачка. З його арештом загинула велика нотозбірня Капелі, яка була для неї великим і незамінним здобутком. Пізніше арештовано і вивезено Борця, Дорошка, ще пізніше — Балацького і багатьох інших. До Капелі призначають партійно-поліційного доглядача Аронського, починається послідовний натиск на знищення її національно-народного характеру та її культурно-відродженицького завдання.

Григорій Китастих починає свою працю з Капелею після закінчення науки в Київському Драматичному Інституті ім. Лисенка, він стає одним із заступників мистецького керівника Капелі М. Михайлова 1936 року. З цим роком починається велика, довголітня, різноманітна праця з Капелею, яка обривається аж 1941 роком, коли вибухнула війна, коли багатьох членів Капелі мобілізовано до війська, а в тому також і Григорія Китастого.

На наш погляд, можливо цей новий, ніколи не передбачений етап життя і діяльності Григорія Китастого, який почався тією великою війною, є чи не найголовнішим і найпочеснішим етапом його кобзарської епопеї. Ця велика, глобальна, тотальна війна відкрила українській кобзі широкі двері у широкий, свободний, цікавий світ. Це правда, що Капеля Бандуристів, уже на чолі з Григорієм Китастих, відривається від рідного ґрунту і силою обставин опиняється поза межами й кордонами рідної землі, батьківщини, народу і культурної стихії. Але разом з цим це є також правда, що вона переходить саме ту межу, за якою почався для неї новий історичний етап діяння, якого до цього часу вона не мала можливості виконувати. Бо треба не забувати, що українська бандура, як довго Україна не є свобідною, суверенною землею, була, є і буде забороненою справою. Ніякий уряд чужого походження не погодиться на свободний вияв цієї автентично народної української сили у повному обсязі. Це ніяке диво, що сліпих бандуристів царські жандарми забирали з ярмаркових площ; це ніяке диво, що совєтська Росія арештовувала і знищувала бандуристів; це ніяке диво, що німецькі окупанти України під час війни намагалися запроторити бандуристів до концентраційного табору; і це ніяке диво, коли українські бандуристи є сьогодні за кордонами у тій самій ролі, що й українські політики, українські воєнки і взагалі українські патріоти, дарма що бандура на перший погляд лишень звичайний, невинний музичний інструмент.

Бо саме цей невинний, звичайний музичний інструмент інспі-

рував до відродження цілковито знищену природу нашого народу, він, цей невинний інструмент, озаголовив динамічну силу Шевченкового слова, і ми не раз були свідками, як цей самий невинний інструмент приводив до стану екстази багатотисячну масу слухачів у найбільших залах Америки й Канади. Пригадуючи перший концерт бандуристів у Канаді, в Торонті, у залі Месі Голл, яка вміщає багато тисяч слухачів і яка була тоді переповнена, я мав нагоду бачити, як одна жінка на перші звуки бандуристів попала в істерику захоплення, а ціла зала ніби зацікавилася від напруженого, містерійного здивування.

Отже, бандуристи пішли у світ, широкий світ, далекий світ, а головне, свободний світ, де вони могли показати себе у повній своїй красі і силі, не будучи контрольовані ніякими архангелами партії, поліції чи уряду. Вони пішли знову на «розпуття», але вже не сільських українських ярмарків, а на розпуття Нью-Йорку, Чикаго, Монреалю і цілої цієї землі від океану до океану. Вони переїхали також Європу. Хай під час війни, хай у трагічних воєнних умовах, але завжди мобілізовані і завжди готові до бою за свою вимріяну місію воскресіння землі предків. Вони нарешті перейшли судьбоносні табори вигнання, де разом з сотнями тисяч українського ісходу йшли через світ до землі обіцяної і давали тим тисячам вигнаних велетенське посилення свого чаруючого духа. Вони насажували, вони скріпляли, вони гоїли, вони зводили занепалих і втомлених. Я чув їх у розторошеному Рівному, я чув їх у замілілому Городку, я чув їх на руїнах Берліну, я чув їх у таборах Авсбургу, Штутгарту, Мюнхену, я чув їх у канадському Торонті, я чув їх у пишному Вашингтоні, і кожний раз, де б це і коли б це не було, я їх не тільки чув, я їх пережив, я був ними до глибини схвилюваний, я був наново організований і наново заряджений до нових змагань на нових фронтах... І це не був тільки я. Це були ми, вони, всі люди, весь світ — всі ті, що їх бачили і чули. І саме в цьому таїться та правда про про них, якої вони самі ще не сконкретизували й не звели до синтези і якої ми всі тут зібрані не можемо збагнути до самого дна.

Це так добре, що вони переступили межу своєї неволі, і не те найгірше, що вони їздять не своїми дорогами, дихають не своїм повітрям, не бачать своїх соняшників чи горожених плотів. Сьогоднішній світ є малий, тісний. Сьогодні ми нашу Україну можемо мати скрізь і навіть ось тут, у цьому Чикаго, ми бачимо її, чуємо її, боліємо нею, а разом ми звільнені від контролю наших поневолювачів, можемо говорити і діяти тією мовою і тими діями, які вири-



КАПЕЛЯ БАНДУРИСТИВ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА В 1968 РОЦІ. ДИРИГЕНТ Г. КИТАСТИЙ

Перший ряд (нижній) зліва направо: Д. Черненко, О. Шрубович, Ю. При мак, М. Лісківський, Б. Косак, П. КитастиЙ, Г. КитастиЙ, І. КитастиЙ, М. Олексієнко, О. Мокієнко, Т. Півко, П. Гончаренко, Є. Цюра.

Другий ряд: М. Мінський, Ф. Федоренко, І. Косіковський, В. Кучер, Я. Сена, М. Шрубович, А. Бірко, Г. Махія, А. Малкович, М. Борняк, Р. Мороз, Ю. Оришкевич, Г. Попов, А. Любодозький.

Третій ряд: Я. Білецький, І. Уманець, Б. Гарасевич, П. Пахолок, В. Поліщук, В. Тисовський, М. МIRONЮК, О. Садовий, М. Костюк, П. Покорний.

ваються з нас так само, як виривається вітер з океанських просторів, вільно, незалежно, суверенно.

А Україна була, є і буде! Ніхто і ніколи не зможе вирвати її з її ґрунту. Вона жива там, вона жива тут, в Україні і не в Україні, учора, сьогодні і завтра. Ми всі це чуємо і знаємо, і коли ми сьогодні отут зібрані у святочній патріотичній громаді людей з приводу 60 років життя дорогого нам невтомного бандуриста, співака, музики, композитора і з роду в рід патріота, надхненного і вогненного носія давніх і прадавніх традицій нашого народу, ми це свято особливо відзначаємо, нав'язуючи його традицію до тих далеких часів, коли то співак Боян зі своїми гусями наповняв вірою сили наших прапредків з князем Ігорем, що вів своє воїнство в похід на половців невірних, коли наше військо козацько-запорозьке завжди вирушало в похід під звуки кобзарів, коли гайдамацтво Холодного Яру набирало відваги під ці ж чародійні мелодії.

«Добре! Добре! Ну, до танців,
До танців, кобзарю!»
Сліпий вшварив — навприсядки
Пішли по базару.
Земля гнеться. «Нумо, Гонто!»
«Нум, брате Максиме!
Ушваримо, мій голубе,
Поки не загинем!»

Так. Було колись в Україні, але й тепер, уже навіть тут, у Чикаго, у цій залі, де зійшлися ми таким великим числом, ми чуємо присутність тієї ж української природи, чуємо її дихання й пульсування її крові в жилах кожного з нас. А також не лишень чуємо, але й бачимо одного з тих Боянів, який вийшов аж сюди з нами з далекої історії, пройшов далекий світ земного простору через континенти і океани, через віддалі і через епоху найбільших випробовувань і найбільших змагань.

Григорію Китастиї! Прийми від нас цей малий і скромний дар слова, бо я знаю, що Твоя чиста і радісна, а разом велика і свята музика душі і серця не може бути висловлена, а лишень вичута, а лишень збережена в глибинах душ і глибинах сердець нас тут присутніх, а через нас і тих, які колись прийдуть по нас. Вона вийшла з Тобою з віків, вона незгасна, вона незаглушенна! Вона була для нас вічною, вона буде для нас вічною!

КОБЗАР *

Гр. Китастому

Так навіпацки аж із Полтави
Він прийшов до грозових Карпат —
Тут тепер новітня Січ і слава,
Тут змінив шаблюку автомат.

Тільки ж сил у ворога багато —
Йдуть, як сарана, з усіх сторін...
Як же вдарить, обійти, прорватись?
Як урятувати весь загін?

— Отамане, сотнику (чи як вас?),
Я до ваших послуг. Я кобзар.
Хоч і тіло в мене вже залягло,
Та в душі йще палає жар. —

І до струн торкнулись жовті пальці —
Хмель і Байда встали, мов живі...
І відчули збуджені повстанці
Кров козацьку у своїй крові.

Встали хлопці: Будем наступати!
Ніч знялася із Карпат, мов крук.
Прикипіли у руках гранати,
М'язи нап'ялися наче лук.

— Уперед! І пронеслася буря,
Блиснула перемога, наче сон...
І дзвеніла десь вдалі бандура
Славний перемозі в унісон.

1948

* З «Молодої України», XIX, 167, квітень 1969.

Я р С л а в у т и ч

ПАМ'ЯТНІ ЗУСТРІЧІ З ГРИГОРІЄМ КИТАСТИМ

Із композитором і мистецьким керівником Капелі Бандуристів ім. Тараса Шевченка, Григорієм Китастим, я зустрічався багато разів, але найглибше закарбувалися в мою пам'ять оці дві зустрічі — перша (авгсбурзька) і друга (ню-йоркська).

Улітку 1945 р. рознеслася по Авгсбурзі вістка, що прибуває Капеля Бандуристів. Тоді я мешкав на Кайзерштрассе, хоч і був приписаний до табору «Зоммер Казерне». У відповідний день я заздалегідь вибрався в дорогу, але трамвай запізнівся і я дістався до табору переміщених осіб лише перед самим початком концерту. Буквально в останню хвилину ускочив я у велику таборову буду, що правила за театр. Світло вже погасло, я притулився десь позаду і насторожив слух.

Після перших кількох пісень, у гарному супроводі бандур, зазвучала якась незнайома мелодія. Слова... Щось ніби знайоме! І вже з другого рядка я пізнав своїх «Карпатських січовиків». Тоді в «Зоммер Казерне» було багато карпатців, панував патріотичний дух соборної громади, — ясна річ, було багато оплесків.

Під час перерви я пішов за куліси познайомитися з керівником Капелі. Ледве протовпився, бо там уже були земляки бандуристів і просто любителі української пісні. Чулися похвали, захоплені відгуки й т. п. Не бракувало охочих придбати автограф. Як тільки я назвав прізвище (тоді ще псевдонім), композитор дуже зрадів і міцно обняв мене, гаряче вітаючи й поздоровляючи... з пісню.

— Та це вас треба поздоровляти, а не мене. Адже ви дали крила словам...

— Е, ні! — перебив маестро. — Без ваших слів не було б ніякої пісні. Мені дуже припали вони до серця...

— А як вони попали до вас? — питаю.

— Це було ще до кінця війни. Хтось із бандуристів дав мені вирізку з часопису **Земля**, здається, за січень 1945 р.

— Чи це з того, що виходив у Плявені?

— Так, із того. Здається, вийшло кілька чисел. Отже, на вирізці був уміщений ваш вірш. Я зберіг його і щойно недавно поклав на музику. А ви, може, й не знали, що ваш твір був надрукований.

— Признаюся, що не бачив надрукованого вірша. Але мені казали ті, що читали той часопис.

У цей час до нас підійшли інші бандуристи, що були за кулісами. Почалося знайомство — хто, звідки, де тепер і т. д. й т. п. Незабаром пролунав дзвінок — треба було йти до залі. Я поспіхом попрощався.

Композитор Китастих дав моїй пісні, справді, добрі крила — тепер часто її виконують на різних імпрезах, щонайменше раз на рік у більших українських скупченнях, зокрема до Дня Незалежності й Соборності. Як говорив сл. п. проф. Микола Фоменко, «Китастому пощастило знайти відповідну мелодію до відповідних слів».

«Карпатські січовики» вийшли у світ окремою відбиткою з нотами, 1946 р. в Авгсбурзі. Пізніше я включив цей вірш у збірку **Правдоносці** (1948). Капеля Бандуристів має цей твір у своєму першому альбомі платівок. Виконують його дуже добре. Щоправда музикознавець В. Витвицький слушно зауважив, може, занадто повільно. Останнім часом мені пощастило почути «Карпатських січовиків» у виконанні українського хору в Міннеаполісі під керівництвом диригента Миколи Бриня.

Друга пам'ятна зустріч із маестром Китастих відбулася в Нью-Йорку, на початку п'ятдесятих років. Із преси я довідався, що Капеля Бандуристів матиме концерт. Від Філядельфії, де я тоді жив, це недалеко, і я вчасно прибув до Нью-Йорку.

Маючи в руках концертний листок, я звернув увагу на «Думу про Кемптен», що значилась у програмі. На той час я просто забув про свою думу з такою ж назвою. Написав я її ще 1947 р. як відгук на подію, що сталася в баварському містечку Кемптені, з якого московські енкаведисти, підкупивши лівих американських вояків, намагалися вивезти групу українських утікачів, що саме зібралися на Службу Божу. З наказу якогось там офіцера церкву оточили й почалося насильне заганняння людей на вантажні авта. На щастя, хтось потелефонував про цю операцію вищому командуванню в америкаській зоні. Насильну репатріацію було припинено.

Коли незабаром після цього мала повторитися подібна історія

в Авґсбурзі, сл. п. Олекса Запорізький (Сеник), що читав мої не-надруковані твори, запропонував мені розмножити мою думу й розкинути разом із іншими листівками як антирепатріаційний матеріал. Я погодився, і мою «Думу про Кемптен» розповсюдили по всіх таборах Авґсбургу й поза ним. Оскільки це був непевний і тривожний час, я пустив свій твір у світ непідписаним. Тим більше, там згадувано Сталіна як «окаянного».

І от яких п'ять років пізніше я сидів у Нью-Йорку, в якійсь гарній концертній залі, і думав, чи це часом не моя дума зазначена у програмі. Незабаром конференсьє чи пак заповідач оголосив, після кількох інших пісень, що композитор співатиме свій новий твір... Забриніла бандура — і композитор Китастий — навмисне старечим голосом — гарно виконав... таки мою думу. Враження від недавно пережитої насильної репатріації ще були свіжі та й виконання зробило своє — зала буквально гриміла від захоплення. Оплески тривали кілька хвилин. Композитор виходив і вклонявся, дякував і знову вклонявся. Коли присутні трохи вгамувалися, він ще раз подякував і, з почуття вродженої скромности, оголосив, що треба також подякувати авторові слів. А ці слова, мовляв, написав «Валентин Коваль». Так і сказав! Мене ніби хто качалкою по голові огрів. Я погордував своїм твором, не вмістив у **Правдo-носцях**, бо вважав за невартий надрукування, а тут хтось інший, очевидно, зберіг листівку і тепер видає за свій. Більше того, твір покладено на музику, користується він великим успіхом, а я так зневажливо поставився до своєї дитини!..

На перерві я пішов за куліси, не без труднощів проштовхався до композитора і після привіту відразу ж запитав:

— Де ви дістали слова до цієї думи?

— Валентин Коваль передав мені якусь пожовклу листівку з текстом усієї думи. Здається, ще й додав, що це його твір.

— Але ж це я написав думу. Це мій твір!

У зніквоілого композитора на очах появилися сльози. Він вибачався, що не знав про все це. А я вже його заспокоював, щоб не хвилювався. Нарешті, обняв мене і додав:

— Я безмежно радий, що це ви написали цю «Думу про Кемптен». Пишіть якнайбільше і надсилайте мені. Обіцяйте, що незабаром пришлете й для мене якусь пісню чи марш, чи баладу. Ви ж он приготували лібретто опери «Мазепа» для нашого Фоменка... Обіцяєте?

— Гарзд. Обіцяю, — сказав я, задоволений поясненням і тим, що маестро заспокоївся.

Вийшовши з такого несподіваного пригнічення, я дружньо

попрощався з композитором і вже відтоді, бодай зрідка, ввесь час утримував із ним листовний зв'язок. Я таки дотримав обіцянки. Із маестром Китасти́м ми створили юнацький марш «Наші будні — розгорнена книга», який ОДУМ офіційно визнав за свій. Цей марш гарно виконував молодечий хор у Чікаго, інший хор у Торонті тощо. Уже в Канаді я докінчив «Конотопську славу», написану ще в Європі, до річниці перемоги українських військ у битві під Конотопом 1659 р. Відомий співак Михайло Мінський має її на своїй платівці «Гетьмани».

Марш «Наші будні — розгорнена книга» був уміщений у **Молодій Україні**, з нотами, а «Конотопська слава» — у **Батьківщині**. «Думу про Кемптен» я надрукував у **Нових Днях**, а потім у **Трофеях** (1963).

Співпраця з композитором Г. Китасти́м — одна з найприємніших сторінок мого, вже некороткого життя. Завдяки його музиці, деякі мої твори набули більшого поширення. Крім того, я завжди згадую його заохоту працювати для української культури. Цінуючи великі мистецькі осяги нашого маестра, я ще 1967 р. відзначив його ювілей у моєму альманасі **Північне Сяйво** (книга третя), а тепер із приємним почуттям обов'язку супроти заслуг цієї визначної людини пишу цей спомин. Доброго здоров'я і довгого віку, Дорогий Маестро!

УШАНУВАННЯ МИСТЦЯ*

(Слово на ювілейному концерті творів Григорія Китастого
3. IV. 1977 р. в Детройті)

Одним з невід'ємних елементів української душі є стихійна любов до народної пісні... Своїми піснями український народ писав історію, передавав свої переживання і настрої... Не можна уявити собі українця, який був би байдужим до народної музики.

Зокрема величезну роль відіграли й відіграють українські кобзарі-бандуристи не тільки в музичному, але й у політично-громадському житті.

До найвизначніших сучасних бандуристів у діаспорі належить безперечно заслужений музичний діяч, дорогий наш Григорій Трохимович Китастих.

І саме сьогодні ми зібралися тут, щоб віддати пошану і привітати Достойного Ювілята з сімдесятиліттям його народження.

Перш за все, Григорій Трохимович — це визначний композитор, що збагатив українську музичну літературу цінними творами в різних жанрах... Він написав низку дитячо-юнацьких пісень, маршів, сольоспівів, творів для фортепіана, бандури і для бандурної оркестри, хорових композицій, і дав цілий ряд обробок народних пісень здебільшого для Капелі Бандуристів, тобто для чоловічого хору в супроводі бандур.

Завдяки Достойному Ювілятові українські слухачі насолоджуються такими непроминальної вартости сольоспівами як, наприклад, «Лебеді», «Нагадай, бандуро, співами», «Як давно», «Колискова» або популярними хорами, як «Вставай, народе», «Карпатські Січовики» чи марш «Україна».

* 3 «Молодої України», XXVII, ч. 257, червень 1977, ст. 14.

Григорій Трохимович відзначається природнім талантом творення надхненних мелодій, що родяться під безпосереднім стимулом поезії. Поезія просто виспівується в піснях композитора.

Хоча Китастих лірик, проте йому не чужі й рвучкі маршові ритми чи драматичні епізоди у вокальних і кобзарських творах, а зокрема в думах.

Багато в творчості Григорія Трохимовича зачерпнуто зі скарбниці народньої музики... Окремі мелодичні, ритмічні й ладові звороти яскраво перегукуються з народньою пісенною творчістю... Цей контакт ще більш поглиблюється через бандурний або бандурно-зорієнтований супровід... І так, наприклад, пригравка до відомої пісні Китастого «Нагадай, бандуро, співами» становить неначе імпровізаційний вступ до пісні, що насамперед іде по тонах акорду, а опісля розливається в мелодії фігурально-орнаментальними фіоритурами на слова:

«Гей, бандуро ти розраднице,
Грай мені на чужині.
Хай свою країну-страдницю
Я побачу хоч у сні...»

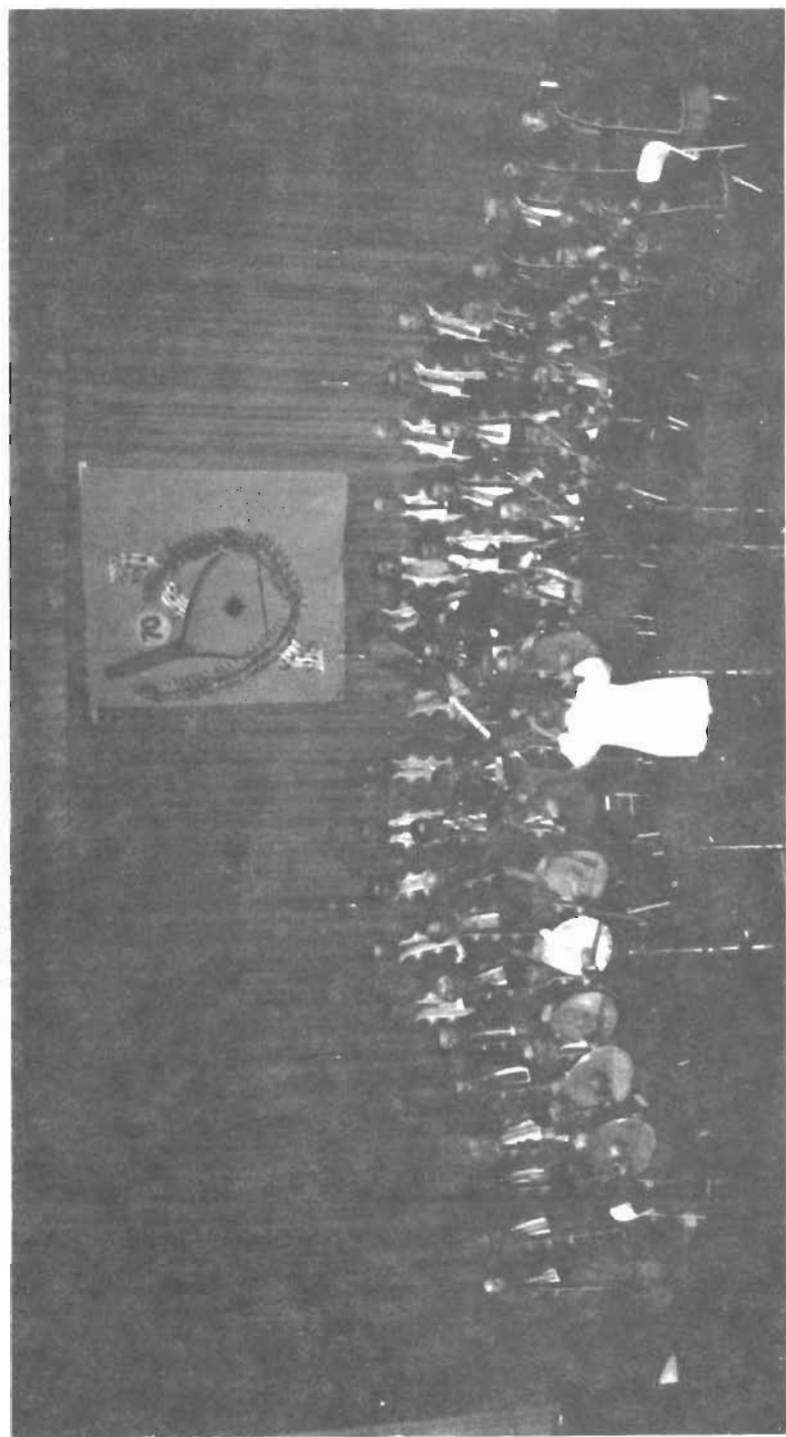
Пісень Григорія Трохимовича не можна сприймати пасивно... Композитор з подивугідною простотою передає експресію, динаміку, патос, лірику... І ця «складна» простота хвилює мембрану нашої душі... Може саме в такій простоті, як сказав один старовинний мислитель, живуть музи Аполлона?

На окрему увагу заслуговують народні пісні в опрацюванні Китастого. Композитор зумів глибоко пірнути в душу української народньої пісні, дотепно використовуючи підголоски або народній контрапункт. Мелодія часто пливе насамперед головною течією, а там розливається відногами, творить своєрідні варіанти на те, щоб знову влитися в монолітне мелодійне річище.

Строфічно-куплетні пісні Григорій Трохимович ніби перекомпоновує. Він часто переносить мелодію до інших тонацій (звичайно паралельних), оздоблює її прикрасами, видозмінює і творить нові варіанти... В них відчувається широке дихання, просторонь, що до болю нагадує безкрає море українських степів і лагідний, пастельний кольорит соняшних пейзажів Полтавщини.

Крім композиційної та педагогічної праці, Григорій Трохимович уславився як диригент Капелі Бандуристів ім. Тараса Григоровича Шевченка.

Фактично Г. Китастих став головним музичним керівником і диригентом цієї Капелі ще у 1942-му році в Києві (отже 35 років



КАПЕЛЯ БАНДУРИСТІВ ПІД ЧАС ЮВІЛЕЙНОГО КОНЦЕРТУ
творів Григорія Китастого, Детройт 1977 р.

тому). Від того часу його життя щільно пов'язане з життям і долею цього славного ансамблю... Недовгий час виступів на рідній землі, виїзд на Волинь, німецька пастка в концентраційному таборі в Гамбурзі, звільнення, поїздка з концертами по таборах «Переміщених осіб», переїзд до Сполучених Штатів Америки, виступи в Білому Домі, тріумфальне мистецьке турне по Європі та подорожі з концертами по містах Америки й Канади, награння грамофонних платівок тощо.

Тепер центром осідку Капелі, як відомо, є Детройт. Після виснажливої праці — бандуристи сходяться на проби (Григорій Трохимович приїжджає з Клівленду), а їхню працю і творчі зусилля диригента компенсують ентузіастичні сприймання і прихильні рецензії на сторінках української і світової преси.

Отож побажаємо Достойному Ювілятові ще багато творчих літ духової молодости й мистецького розмаху, бо життя мистців не міряємо критеріями календарних років, але кількістю, а головним чином якістю плодів їх творчої душі.

Наприкінці я маю шану передати Достойному Ювілятові щирі привітання від Управи Наукового Товариства ім. Шевченка в Америці, Президії Української Вільної Академії Наук у США і схвалення Головної Екзекутиви Українського Конгресового Комітету Америки нагородити маестра Григорія Китастого почесною грамотою за його великі заслуги в галузі української музики у вільному світі... Тож на многі літа, дорогий Григорію Трохимовичу!

Ганна Черінь

ШОВКОВИЦЯ *

Гр. Китастому

Шовковиця розлога на подвір'ї,
Зелена і рясна її одежа.
Крізь віти ледве мерехтить сузір'я,
І листя срібло-золотом мережить.

Кого возив незнаними світами
Цей вітром розколисаний порон,
І хто й кого любив тут до безтями
Під цим зеленим затишним шатром?!

Гудуть хрущі, немов віольончелі,
На скрипках витинають цвіркуни...
Душа не чує тут ні стін, ні стелі,
Лише безмежжя далі й вишини,

Це не душа, це вже — крилата мрія,
Ця дійсність — щонайкращий в світі сон...
Цю музику нехай не кожний розуміє,
Та візьме кожного вона в полон.

1957

* Із збірки «Травневі мрії», Чикаго, 1970.

КАПІТАН *

Гр. Китастому

По морю
 в майбутнє далеке
Упевнено плів корабель,
Обминаючи урвища клекіт
І леза підводних скель.
Стояв капітан,
 і в простори
Вдивлявся у сяйві ночей,
І тепло всміхалося море
З блакитних його очей.

Море!
 Гладеньке до блиску,
Колише,
 як мати колиску,
Стрункий і стійкий корабель
З веселих пшеничних земель,
З далекого Чорного моря,
З країни щастя і горя.

Розсипалися хвилі на бризки
Струнами срібних бандур...

Стояв капітан і вів
Свій корабель вперед,
Крізь хмарну заслону вітрів,
Крізь тропіків лахоші — мед...

Свого капітана любили
Відважні морські борці,
І певністю власної сили
Тримав він кермо в руці.

(* із збірки «Травневі мрії», Чикаго, 1970)

Погляд його — наказ,
Що зробиться ділом враз —
І пісня радісна гримне
Назустріч суворій долі.
Грав корабель нестримно
Могутню симфонію Волі.

Гриміла та пісня з-за моря
Далеко,
на цілий світ,
Аж до наших рідних просторів,
Як заклик,
порив
і привіт.

* * *

За горами бурі клекіт,
А на серці туман, туман...
Заблукав у землі далекі
Синьоокий наш капітан,
В країну,
де люди привітні,
І квітів ясна краса,
Однакова в січні і в квітні,
І сплять небеса...

І пахне соняшним пилом,
Трояндами, сливами, перцем,
І вербами над озерцем...
Посушливий запах ванілі;
Від водоростей — волога.
Вгору — на хутір дорога,
Там риба сушена
пахне сілєю,
Сумішшю сонця,
і твані,
і цвілі.

Вітер стеле шовкову постелю:
Капітане, спочинь!
Полюби цю оселю,
Землю свою покинь!
Як спочити?
В серці палюча пустеля,
Слепа...

Манить інша оселя —
Рідна,
далека...
Ці простори,
квітами вкриті,
Раєм були б для людини,
Якби не було на світі
Її —
України!

А як зорями шиті завіси
Вечір насуне на вікна,
Малює уява риси
Того,
що ніколи не зникне
З душі,
із серця,
з уяви,
З розуму
і з дороги:
Корабель — як символ слави
І перемоги.
Корабель,
що без нього в негоду
Блукає в буремних морях,
Щоб знайти до свого народу
Поворотний,
звитяжний шлях!

Пливе він
назустріч славі,
В далекі пливе світи...
Ведуть його капітани браві,
Але —
не такі, як Ти.

І думка
в шляхах неозорих
Літає, як хижий птах,
Партитуру читає по зорях,
Ходить по нотних полях...

І пісня дзвенить соколина
Передзвоном срібних бандур...
То сміється в піснях Україна,
То плаче в ударах бур,
То, як зранена чайка, китиче,
Між гострими вежами скель...

Капітане!
Чи чуєш? Кличе
Тебе
Твій покинутий
корабель

1963



Г. Китастий серед учасників Курсів Гри на Бандурі та Українознавства. Оселя ОДУМ-у «Київ», Аккорд, Нью-Йорк. Серпень 1977 р.

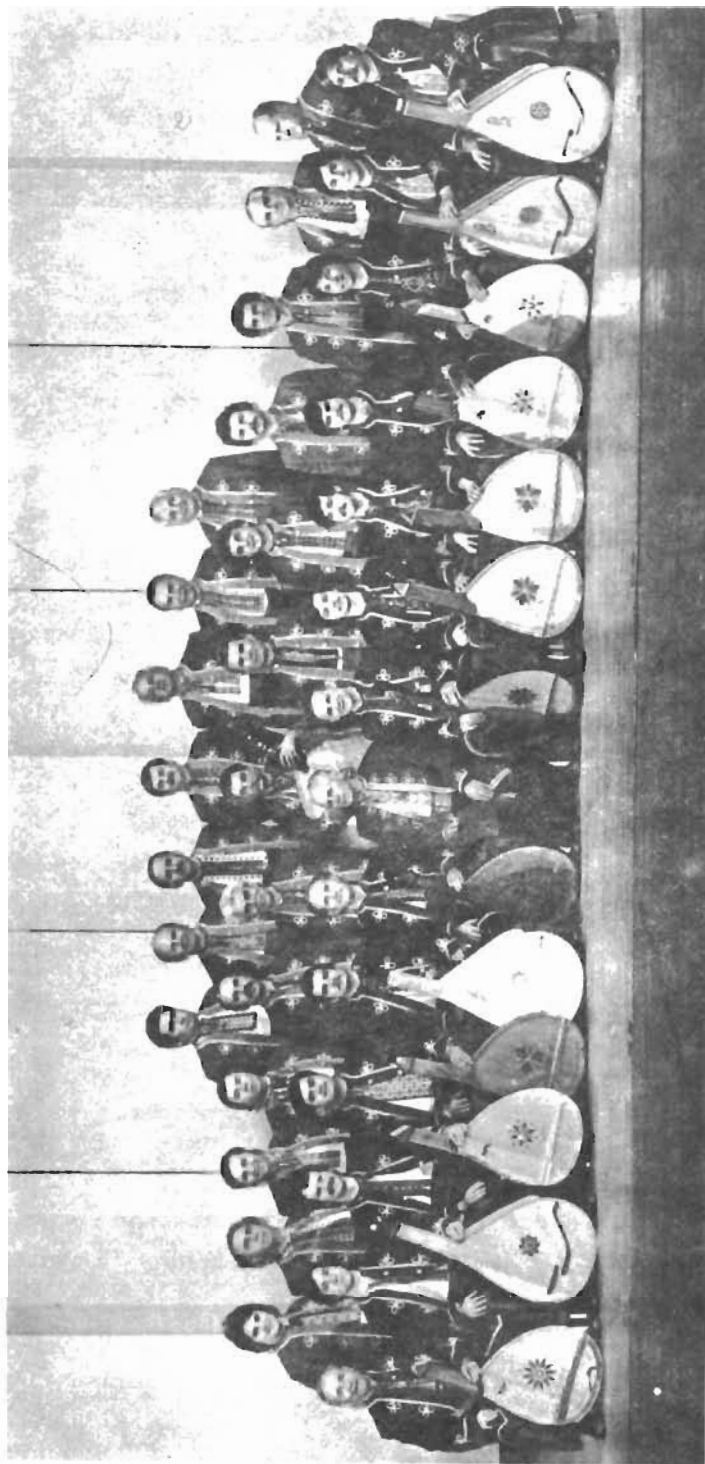
Сидять (зліва направо): Р. Роточко — інструктор танців, Ю. Іхтіров — комендант табору, Г. Китастий, Я. Гурський — керівник Курсів Українознавства, А. Филімончук — комендант табору, П. Гурський — організатор Курсів Гри на Бандурі.



Г. КитастиЙ дирижує на концерті учасників Курсів Гри на Бандурі.
Оселя ОДУМ-у «Київ», Аккорд, Нью-Йорк. Серпень 1977 р.



Г. Китасти́й з дружиною Галиною
і юною бандуристкою Сіднейської школи бандуристів
на лєтовищі в Сідней (Австралія). 30 грудня 1979 р.



КАПЕЛЯ БАНДУРИСТІВ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА В 1980 Р.

Перший ряд (нижній) зліва направо: С. Григоренко, М. Фаріон, Р. Раточко, М. Сердюк, І. Махлай, П. Гончаренко, Г. Китастиї, П. Китастиї, М. Дейчаківський, Ю. Китастиї, Т. Павловський, Ю. Метулиньський, В. Букса, В. Фенканин.

Другий ряд: М. Мудрак, М. Мінський, О. Мороз, М. Гошуляк, С. Когут, І. Косіковський, Г. Махия, М. Тицький, А. Китастиї, П. Писаренко, Ю. Оришкевич, Є. Щора, Ю. Хомин.

Третій ряд: Я. Цісарук, В. Кучер, С. Ковачів, Я. Білецький, В. Поліщук, Б. Тарновецький, А. Малкович.

II

ВИБРАНІ ТВОРИ ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО

МОЛИТВА
(Для дитячого хору)

Слова К. Перелісної

andante

voices

bandura *mp*

По - шли нам, Бо - же, ма - лень - ким ді - тям,

ща - стя, здо - ров'я на дов - гі лі - та!

Пошли нам, Боже,
Маленьким дітям,
Щастя, здоров'я
На довгі літа!

Щоб виростили
Розумні й сильні,
Душею чисті
І серцем вільні.

Щоб нам світила
Зірочка долі,
Щоб ми не знали
Лиха ніколи.

ВЕСНА ЗИМОЮ

(Дитяча різдвяна пісня на два голоси)

Слова О. Ярового

andante

voices

bandura

1. 2.

1. 2.

и - ли - нощ - ка, я - ли - нощ - ка зе -

ле - на, за - паш - на. Я - на. В хо - лод - ну - ю го -

ди - нощ - ку ти є для нас вес - на. В хо - на.

Ялиночка, ялиночка } Двічі
Зелена, запашна. }
В холодную годиночку } Двічі
Ти є для нас весна. }

А лямпочки, мов зорі, } Двічі
Від них іде тепло. }
Для нас зими надворі } Двічі
Так, ніби й не було. }

Хай злиється хуртовина, } Двічі
У вікна снігом б'є. }
Щаслива та хатина, } Двічі
В якій ялинка є. }

Ялиночка, ялиночка } Двічі
Зелена, запашна. }
В холодную годиночку } Двічі
Ти є для нас весна. }

МАРШ
(Для дитячого хору)

Слова К. Перелісної

Tempo di marcia

Voices

bandura

Йдуть дів-чат - ка і хло-п'ят-ка, о - чень-ки го-

-рять, рів-но кро - ки від - би-ва - ють і три-ма - ють

ряд. Раз, два, раз! Сте - ре-жіть-ся нас.

Раз, два, раз! Сте - ре - жіть-ся нас.

Лдуть дівчатка і хлоп'ятка,
Оченьки горять,
Рівно кроки відбивають
і тримають ряд.

Раз, два, раз! } Двічі
Стережіться нас.

Люблять діти Україну
Знають ворогів,
і ніколи не замовкне
Переможний спів:

Раз, два, раз! } Двічі
Стережіться нас

Хоч малі ще ті хлоп'ята,
Та як підростуть,
Всі до бою з ворогами
За свій край підуть.

Раз, два, раз! } Двічі
Стережіться нас.

ЖНАЦЬКА ПІСНЯ
(На два голоси)

Слова І. Вагрянного

marziale

voices

bandura

Не - ма ті - ї си - ли, щоб вес - ну спи-
-ни - ла і кві - там зве - лі - ла не рос - ти.

The musical score is written for two voices and a bandura. The tempo is marked 'marziale'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The vocal parts are written on two staves, and the bandura part is on a four-staff system. The lyrics are in Ukrainian and describe a harvest scene.

Хоч ма - тин - ка на - ша в жур - бі по - си -

-бі - ла, так нам при - су - ди - ла цвіс - ти. *(dim)*

Впе - ред, со - ко - ли! До сон - ця

Впе - ред, со - ко - ли! До сон - ця

Й во - лі. Як ма - ки вно - чі ми цві - тем.

Й во - лі. Як ма - ки вно - чі ми цві - тем, ми цві -

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are in Ukrainian. The first line of the vocal part ends with a long note on 'тем.' The second line continues the melody with 'ми цві -'.

Ге - ро - їв ді - ти, ми бу - дем

-тем. Ге - ро - їв ді - ти, ми бу - дем

The second system continues the musical piece. It also features two vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics continue from the previous system. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

1, 2, 3.

жи - ти, зем - ле - ю во - ло - ді - ти за - лі - зом і вог-

жи - ти, зем - ле - ю во - ло - ді - ти за - лі - зом і вог-

4.

-нем. -лі - зом і вог - нем! fire

-нем. -лі - зом і вог - нем! fire

Нема тиї сили, щоб весну спинила
І квітам звеліла не рости.
Хоч матінка наша в журбі посивіла,
Так нам присудила цвісти.

П р и с п і в:

Вперед, соколи! До сонця й волі.
Як маки вночі ми цвітем.
Героїв діти, ми будем жити,
Землею володіти залізом і вогнем.

Нема того ката, щоб вирив Карпати,
Щоб міг поковтати степи.
Хоч рідная мати в огні розіп'ята,
Так серце завзято кипить!

П р и с п і в.

Хай ворог лютує. Хай знає і чує.
Хай чує погибіль свою.
В годину відплати ніщо не врятує
Його від розплати в бою.

П р и с п і в.

Життя знов ітиме. Вітчизна цвістиме.
І сонце пливтиме золоте.
І матінка мила, що так нас любила,
Всміхнеться нам мило за те.

П р и с п і в.

ПІСНЯ ПЛАСТУНІВ

(у супроводі бандур)

Слова К. Рошко

tempo di marcia

Voices

bandura

intro.

у на-шім сер - ці пульс вес - ни. Во-

duet

-на піс-ні для нас спі-ва - с. І

сон - це про - ме - нем яс - ним пал - кі при-

1. *chorus* 2.
-ві - ти по - си ла - с. І -ві - ти по - си-

ла - с, по - си - ла - с. Впе - ред до шас-

Впе - ред!
-тя і ме - ти не - суть нас мо-

Не - суть!
-ло - до - сти кри - ла. По - мо - же нам

шля-хи про-йти від-важ-ним кро-ком ю-ність

ми ла.

3.
D.S. -мо-же нам
D.S.

шля - хи про - йти від - важ - ним

кро - ком ю - ність ми - ла, ю - ність ми - ла. По-

ми - ла.

rit. *fine*

У наших серці пульс весни.
Вона пісні для нас співає.
І сонце променем ясним
Палкі привіти посидає. } Двічі

Вперед до щастя і мети (Вперед!)
Несуть нас молодости крила. (Несуть!)
Поможе нам шляхи пройти
Відважним кроком юність мила.

Горить в нас полум'ям життя,
Вогнем яскравим і потужним.
Ми до змагань несе́м наш стяг
Всі, як один, поривом дружнім. } Двічі

Бадьора пісня лине в світ. (У світ!)
Іде луною в сині далі, (Іде!)
Де чарівний калини цвіт
Вбирає землю у коралі.

Могутнім вітром буревій
Нехай несе крізь хуртовини.
Поклін вам, землі наших мрій,
Тобі, народе України! } Двічі

Вперед до щастя і мети (Вперед!)
Несуть нас молодости крила. (Несуть!)
Поможе нам шляхи пройти
Відважним кроком юність мила } Двічі

ОЙ, ЧЕРВОНА КАЛИНОНЬКО
(Для жіночого хору в супроводі бандур)

Слова О. Ільченка

andante sostenuto

voices

bandura

mp

Ой, чер - во - на

ка - ли-нонь-ко, Ой, чер-во - на ка - ли-нонь-ко, бі - лий цвіт,

бі - лий цвіт. Ти квіт-ча - еш, по - ви - ва - еш

1, 2, 3, 4

ці - лий світ, ці - лий світ.



Ой, червона калинонько,
Білий цвіт, (білий цвіт,)

Ти квітчасш, повивасш

Білий світ. (білий світ.)

Умивайтесь, дівчатовька
Молоді, (молоді,)

Цвіт-калину розпускайте

По воді. (по воді.)

Ой, рум'яні будуть личка
У дівчат, (у дівчат,)

Що калиною вмивались

Проти свят. (проти свят.)

Хто в купелі з калиною
Охрестивсь, (охрестивсь,)

Той на шастя ще й на радість

Уродивсь. (уродивсь.)

Наша пісня пролітас
З краю в край. (з краю в край.)

Цвіт-калино, Україно,

Процвітай! (процвітай!)

ВИШИЙ, ВИШИЙ
(Для триголосого хору)

Слова М. Пирожника

allegretto

voices

балаша

Ви - ший, ви - ший, мо - я кир - па - та,
ви - ший со - роч - ку ме - ні. Так, щоб на ній Кар -

1, 2, 3.

-па - ти вид - но бу - ло вда - ли - ні.

4.

все ко - ло сер - ця бу - ла.

Вишій, моя кирпата,
Вишій сорочку мені.
Так, щоб на ній Карпати
Видно було вдалині.

Вишій на всенські груди,
Квітів позич у гаю.
Так, щоб хороші люди
Вачили душу мою.

А на тім шнурочку
Китицю-колючу вчеши.
Вималюй на тій сорочці
Рідні мої степи.

Так, щоб і даль солов'їна,
І дівчина біля села.
Так, щоб моя Україна
Все коло серця була.

НАГАДАЙ, БАНДУРО

(для середнього голосу в супроводі бандури або фортепіяна)

Слова Н. Калужноу

andante

voice

bardura

на - га - дай, бан - ду - ро, спі - ва - ми

ти ду - ши мо - їй сум - ній,

як шу - лить у нас над

ни - ва - ми ти - хий ле - гіт віт - ро - вий.

piu mosso

яс - ним сон - цем при - го - луб - ле - ний, зе - ле - ні - є плл - ний

mf

гай. Де ти, кра - ю мій у - люб - ле - ний,

1, 2. || 1st verse only

зо-ло-тий мій рід-ний край?
2. я по-ба-чу хоч у

D.S.

D.S.

2nd verse only

снi.

3.

D.S. зо-ло-тий мій рідний край? Де ти, кра - ю

D.S.

мій у-люб-ле-ний, зо-ло-тий мій рід-ний край?

Нагадай, бандуро, співами
 Ти душі мої сумній,
 Як шумить у нас над нивами
 Тихий легіт вітровий.

Лісним сонцем приголублений,
 Зеленіс пишний гай.
 Де ти, краю мій улюблений,
 Золотий мій рідний край?

Як степами та широкими
 У ясній липневій млі
 Жито піниться потоками,
 Хилить колос до землі.

Гей, бандуро ти розрадниче,
 Грай мені на чужині.
 Хай свою країну-страдницю
 И побачу хоч у сні.

Світить місяць над криницями,
 У степах цвіте розмай.
 І думки злітають птицями
 У далекий рідний край...

Лісним сонцем приголублений,
 Зеленіс пишний гай.
 Де ти, краю мій улюблений,
 Золотий мій рідний край?

ЛЬВІВСЬКІ ФРАГМЕНТИ

(Для чернігівської хроматичної бандури)

andante

agitato
poco a poco cresc.

4va

p sost.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The notation is written in a standard musical score format, with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system includes the tempo marking *allegro* and the dynamic marking *mp*. The second system includes the dynamic marking *rit. e dim.*. The third system includes the dynamic marking *poco cresc.*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex piece of music.

This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements such as chords, arpeggios, and melodic lines.

- System 1:** Features a series of chords in the right hand and a simple melodic line in the left hand.
- System 2:** Includes a *rallentando* marking. The right hand has complex arpeggiated figures, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. A measure rest of 6 is indicated in the right hand.
- System 3:** Continues the arpeggiated texture in the right hand. A *mp poco rit.* marking appears towards the end of the system.
- System 4:** The right hand features a rapid, flowing arpeggiated passage. The left hand provides a steady accompaniment. A measure rest of 8 is indicated in the right hand.
- System 5:** The right hand has a more melodic and chordal texture. The left hand continues with a simple accompaniment. A *mf* marking is present at the beginning.

Additional markings include *andante cantabile* at the start of the fourth system and various measure rests (6, 8, 12) throughout the piece.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into five systems of staves. The notation is in a cursive, handwritten style. The first system consists of two staves with various notes and rests. The second system also has two staves, featuring some triplet markings. The third system continues with two staves, including a 'ritard.' marking. The fourth system is more complex, with a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.' with an '8va' instruction. It includes a 'dim.' marking and an 'agitato' tempo change. The fifth system shows a continuation of the piece, ending with a large, sweeping melodic line in the right hand. The overall style is that of a personal manuscript or a composer's draft.

Loco

mp

poco dim.

pp

gva

The image shows a handwritten musical score for piano, organized into three systems of staves. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a 'Loco' marking and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a 'poco dim.' (poco diminuendo) instruction. The bass staff has a few notes. The second system also has treble and bass staves. The treble staff continues with more complex rhythmic patterns, including a triplet. The bass staff has a few notes. The third system has a treble staff with a pianissimo (*pp*) dynamic and a 'gva' (grave) marking, indicating a slower tempo. It features a series of chords and a few notes. The bass staff has a few notes. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

ЖЕНЧИК

(Для чернігівської хроматичної бандури)

allegretto

The musical score is written for a chromatic bandura in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *allegretto*. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The second system includes a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with repeat signs. The third system continues the melodic line in the treble staff. The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth system concludes the piece with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score is marked with various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.



accel.

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand plays a simple bass line. Dynamics include *f* and *p*. A crescendo hairpin is visible in measure 4.

sast.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with complex chordal textures and eighth-note runs. Dynamics include *p* and *f*. A crescendo hairpin is present in measure 7.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand features a rapid sixteenth-note scale in measure 10. Dynamics include *f* and *sfz*. A crescendo hairpin is shown in measure 11.

a tempo I

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand has a melodic line with eighth notes. Dynamics include *mf*. A first ending bracket labeled "1." spans measures 15-16, followed by a second ending labeled "2." in measure 17.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand plays a steady eighth-note pattern. Dynamics include *f* and *p*. A crescendo hairpin is located in measure 19.

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

System 1: The first system features a treble and bass staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The bass staff starts with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The system concludes with a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass.

System 2: The second system continues the melody in the treble staff with a half note A4, followed by a half note B4, and then a half note C5. The bass staff features a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The system concludes with a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass.

System 3: The third system begins with a half note A4 in the treble and a half note G3 in the bass. The treble staff then features a half note B4, followed by a half note C5, and then a half note D5. The bass staff features a half note A3, followed by a half note B3, and then a half note C4. The system concludes with a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass.

Dynamic markings include *p.* (piano) and *loco* (loco). The score is written in a clear, legible hand.

В'ЯЗАНКА

НАРОДНИХ ТАНКІВ І ПІСЕНЬ

1. Дудочка

(Для оркестри бандур)

allegro.

The musical score is written for three systems of staves, each containing three staves (likely representing different instruments or voices). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked *allegro.*

System 1: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains several measures of music, including a measure with a forte (*p*) dynamic marking. The second and third staves of this system also contain musical notation, with the second staff having a *p* marking.

System 2: This system continues the musical piece. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves also have treble clefs and a key signature of one sharp. There are dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) in the second and third staves.

System 3: This system features a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The first staff of this system has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves also have treble clefs and a key signature of one sharp. The piece concludes with a final measure in the first staff.

(8va) - - - 1. 2.

(loco) 1. 2.

8va p

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of three staves. The first system's top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with a (8va) marking and first and second endings. The bottom two staves are in bass clef and provide harmonic support. The second system's top staff also has a key signature of one sharp and a (loco) marking, with first and second endings. The bottom two staves are in bass clef and include markings for mezzo-piano (mp). The third system's top staff has a key signature of one sharp and an 8va marking, with a first ending. The bottom two staves are in bass clef and include markings for piano (p).

2. *8va* - - - - - 1.

2. *p* *poco cresc.*

The image displays a musical score for three systems, each consisting of three staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

- System 1:** The top staff features a melodic line with first and second endings. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom staff provides a steady bass line with eighth notes.
- System 2:** The top staff continues the melodic development with first and second endings. The middle staff has a more complex texture with sixteenth-note runs and chords. The bottom staff maintains the bass line.
- System 3:** The top staff has a melodic line with slurs. The middle staff includes the instruction *poco cresc.* and features a series of chords. The bottom staff also includes *poco cresc.* and consists of a simple bass line with half notes. Below the bottom staff, there are five measures of a single note (likely a piano) with a long horizontal line underneath, indicating a sustained or repeated sound.

8va -

2. Ой, вербо, вербо

andante

mp

First system of musical notation. The top staff features a series of chords with eighth notes, some beamed together. The middle staff contains chords and a few eighth notes. The bottom staff is mostly empty, with a few notes in the final measure. A dynamic marking *poco dim.* is present in the middle staff.

Second system of musical notation. The top staff continues with chords and eighth notes. The middle staff has chords and eighth notes. The bottom staff has chords and eighth notes. A dynamic marking *mp* is present in the middle staff.

Third system of musical notation. The top staff continues with chords and eighth notes. The middle staff has chords and eighth notes. The bottom staff has chords and eighth notes. A dynamic marking *mp* is present in the middle staff.

The image displays a page of musical notation, likely for a three-part vocal or instrumental setting. It consists of three systems of staves, each with a treble, alto, and bass clef. The notation is written in a standard musical notation style, featuring notes, rests, beams, and slurs. The first system shows a treble staff with a melodic line, an alto staff with a supporting line, and a bass staff with a bass line. The second system continues the melodic development in the treble staff, with the alto and bass staves providing harmonic support. The third system concludes the page with a final melodic phrase in the treble staff and a sustained bass line in the bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, and some staves contain dynamic markings like 'mf'.

This musical score is written for piano and violin. The first system consists of three staves. The top staff (treble clef) features a triplet of eighth notes, followed by a triplet of sixteenth notes, and then a triplet of eighth notes. The middle staff (treble clef) has a melodic line with a slur over the first two measures. The bottom staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *dim. e rall.* (diminuendo e rallentando) in the middle staff and *p* (piano) in the bottom staff. The second system is marked *solo* and features a violin part with a long, sweeping melodic line. The third system continues the violin part with a series of sixteenth-note runs. The fourth system shows the piano part with a series of sixteenth-note runs in the right hand and a more active bass line.

Handwritten musical score for three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

System 1: The first system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata. The lower staff has a bass line with a few notes and a fermata. A dynamic marking *rit.* is present in the lower staff.

System 2: The second system consists of three staves. The upper staff has a melodic line with a fermata. The middle staff has a bass line with a fermata. The lower staff has a bass line with a fermata. A dynamic marking *mf* is present in the lower staff.

System 3: The third system consists of three staves. The upper staff has a melodic line with a fermata. The middle staff has a bass line with a fermata. The lower staff has a bass line with a fermata. A dynamic marking *pp* is present in the lower staff. The system concludes with a double bar line and a key signature change to two flats.

Dynamic Markings: *rit.*, *mf*, *pp*

Other Markings: *poco rit e dir. 3*

3. А МІЙ МИЛИЙ

allegretto



(8va) — — — — — *meno mosso* — — — — —

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The first system is marked with '(8va)' at the beginning and 'meno mosso' in the middle. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.



(Bva) — — — — —

mp cresc.

mp cresc.

(Bva) — — — — —

(Bva) — — — — —

ПРЕЛЮДІЯ

(Для бандури полтавського типу)

Andante

mp

**return to G# in first octave*

mp

poco cresc.

rit.

p

ЕТЮД

(Для чернігівської хроматичної бандури)

andante

The musical score is written for a chromatic bandura and consists of five systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked *andante*. The first system contains five measures, with the first measure featuring a triplet of eighth notes (labeled 1, 2, 3) and a dynamic marking of *p*. The second system also contains five measures, with the first measure featuring a triplet of eighth notes (labeled 1, 2, 4). The third system contains five measures, with the first measure featuring a triplet of eighth notes (labeled 1, 2, 4). The fourth system contains five measures, with the first measure featuring a triplet of eighth notes (labeled 1, 2, 4) and a dynamic marking of *poco cresc.*. The fifth system contains five measures, with the first measure featuring a triplet of eighth notes (labeled 1, 2, 4).

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system shows a continuous melody in the right hand, primarily composed of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the system.

System 2: The second system begins with the instruction *dim. e rit.* (diminuendo and ritardando). It features a change in tempo to *allegretto*. The right hand has a series of sixteenth-note runs, with fingerings 1, 2, 3, 4, and 2 indicated. The left hand has a few measures of accompaniment, including a half rest.

System 3: The third system continues the piece with a *p* (piano) dynamic marking. It includes a fermata and a series of sixteenth-note runs in the right hand, with fingerings 2, 1, 2, 3, and 1 indicated.

System 4: The fourth system features a fermata in the right hand and a series of sixteenth-note runs, with fingerings 1, 2, 3, and 1 indicated.

System 5: The fifth system includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The right hand has a series of sixteenth-note runs, with fingerings 1, 2, 3, and 1 indicated. The left hand has a few measures of accompaniment, including a half rest.

This page of musical notation consists of five systems of staves, likely for piano. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes and a half note. The bass staff has a half note and a quarter note. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).
- System 2:** The treble staff has a series of eighth notes. The bass staff has a half note and a quarter note. Dynamics include *poco cresc.* (poco crescendo) and *p* (piano). A fingering sequence *1 2 3 4 2* is indicated.
- System 3:** The treble staff has a series of eighth notes. The bass staff has a half note and a quarter note. Dynamics include *p* (piano).
- System 4:** The treble staff has a series of eighth notes. The bass staff has a half note and a quarter note. Dynamics include *rit.* (ritardando) and *risoluto* (resolute). A fingering sequence *1 2* is indicated.
- System 5:** The treble staff has a series of eighth notes. The bass staff has a half note and a quarter note. Dynamics include *p* (piano).

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The music features flowing sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand. A 'poco cresc.' marking is present in the fourth system.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: Four measures of music. The right hand features eighth-note patterns, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

System 2: Four measures of music. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *dim. e rit.* (diminuendo e ritardando) and *mp* (mezzo-piano). A *Coda* marking is present above the final measure of the right hand.

System 3: Four measures of music. The right hand features eighth-note patterns. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is present below the final measure of the right hand.

System 4: Four measures of music. The right hand features a rapid, ascending eighth-note scale. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *8va* (octave) and *lento* (lento).

ГОМІН СТЕПІВ

Фантазія

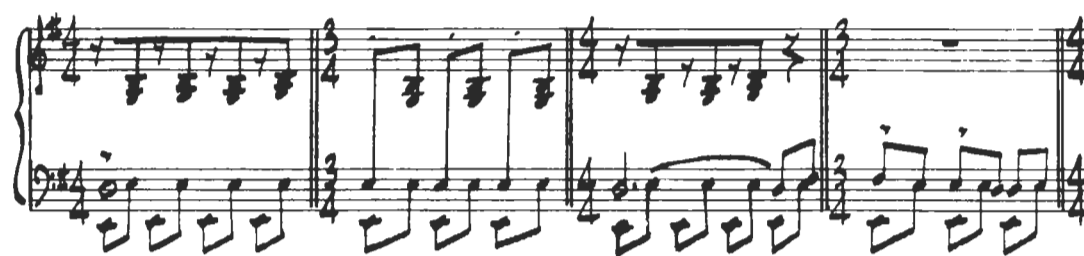
(Для чернігівської хроматичної бандури)

The musical score is written for a chromatic bandura in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*mf*) dynamic. The second system features a *dim* (diminuendo) marking. The third system includes a *mf* (mezzo-forte) marking. The fourth and fifth systems continue the melodic and harmonic development of the piece.

(glissando - below bridge)

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system includes the instruction "(glissando - below bridge)". The third system includes the instruction "poco cresc.". The score features various musical notations including chords, arpeggios, and glissandos.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system has a *p* marking. The second system has a *f* marking. The third system has a *p* marking. The fourth system has a *p* marking. The fifth system has a *p* marking and a *dim.* marking. The page number 262 is at the bottom.





МУЗИЧНИЙ МОМЕНТ

allegro molto

(Для чернігівської хроматичної бандури)

The musical score is written for a chromatic bandura and consists of five systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo marking *allegro molto* is present. The first staff of the first system contains the notation *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Tempo markings include *a tempo* and *rit.* (ritardando). The fourth system includes the marking *cresc.* (crescendo). The fifth system includes the marking *dim. e rit.* (diminuendo e ritardando). The score concludes with a double bar line and a 6/4 time signature.

Handwritten musical score for piano, featuring five systems of staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Treble and bass staves. Treble staff has a 6-measure rest, followed by a melodic line. Bass staff has a 6-measure rest, followed by a melodic line. Dynamic markings include *f* and *dim. e rit.*. The tempo marking *a tempo* is present.
- System 2:** Treble and bass staves. Treble staff has a 6-measure rest, followed by a melodic line. Bass staff has a 6-measure rest, followed by a melodic line. Dynamic markings include *f* and *rit.*.
- System 3:** Treble and bass staves. Treble staff has a 3-measure rest, followed by a melodic line. Bass staff has a 3-measure rest, followed by a melodic line. Dynamic markings include *meno mosso* and *f*.
- System 4:** Treble and bass staves. Treble staff has a 3-measure rest, followed by a melodic line. Bass staff has a 3-measure rest, followed by a melodic line. Dynamic markings include *f*.
- System 5:** Treble and bass staves. Treble staff has a 5-measure rest, followed by a melodic line. Bass staff has a 5-measure rest, followed by a melodic line. Dynamic markings include *f*.

This page of musical notation is for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is complex, featuring many chords, triplets, and dynamic markings. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff, with the instruction *dim. e rit.* written above the treble staff. The third system has a treble and bass staff. The fourth system has a treble and bass staff. The fifth system has a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *p*.

a tempo prima

rit.

no

ritardando e dim.

poco rit. e dim.

6 3

3

3

РІЗДВЯНІ МОТИВИ
(Для оркестри бандур)

andante

1. Во Віфлемі

1

The first system of the musical score consists of five measures. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom three staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The tempo is marked *andante*. A first ending bracket labeled '1' spans measures 3, 4, and 5. In measure 3, the second and third staves have a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests in the first two measures.

2

The second system of the musical score consists of five measures. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom three staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The tempo is marked *andante*. A second ending bracket labeled '2' spans measures 6, 7, 8, 9, and 10. The music continues with eighth and sixteenth notes, and some rests. The dynamics are consistent with the first system.

Handwritten musical score, system 1. The system consists of five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in bass clef. The fourth and fifth staves are in bass clef. The music is written in a style that appears to be a transcription of a handwritten score. The first four measures show a melodic line in the first staff, with chords and single notes in the other staves. The fifth measure is marked with a box containing the number '3'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

Handwritten musical score, system 2. The system consists of five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in bass clef. The fourth and fifth staves are in bass clef. The music is written in a style that appears to be a transcription of a handwritten score. The first four measures show a melodic line in the first staff, with chords and single notes in the other staves. The fifth measure is marked with a box containing the number '3'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

piu mosso

4

This musical system contains measures 4 and 5. It features four staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#), and three piano accompaniment staves in treble, alto, and bass clefs. The piano part consists of a dense, rhythmic chordal texture in the upper staves and a more melodic line in the bass staff. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) are present in measures 4 and 5. Measure 4 includes a fermata over the vocal line. Measure 5 begins with a repeat sign. The tempo marking *piu mosso* is written above the first staff.

5

This musical system contains measures 6 through 10. It continues the four-staff arrangement from the previous system. The piano accompaniment maintains its rhythmic intensity. Measure 6 has a fermata over the vocal line. Measure 7 features a melodic flourish in the vocal line. Measure 8 includes a fermata over the vocal line. Measure 9 has a fermata over the vocal line. Measure 10 ends with a fermata over the vocal line. The system concludes with a repeat sign.



7 *a tempo I*

8

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

9 *gr*

(8th)

Handwritten musical score for a 4-staff system. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff has a treble clef and contains chords and single notes. The third staff has a bass clef and contains a simple bass line. The fourth staff has a bass clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes. There are dynamic markings 'p' and 'pp' at the beginning of the fourth staff. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for a 4-staff system. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains chords and single notes. The second staff has a treble clef and contains chords and single notes. The third staff has a bass clef and contains a simple bass line. The fourth staff has a bass clef and contains a simple bass line. There are dynamic markings 'p' and 'pp' in the second and third staves. The system ends with a double bar line.

2. Возвеселімся
(За С. Людкевичем)

1 *ardante*

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a 6/8 time signature, featuring a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final half note. The second staff is in treble clef with a 6/8 time signature, mirroring the melody of the first staff. The third and fourth staves are in bass clef with a 6/8 time signature and contain whole rests, indicating they are not active in this system. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and accents.

2 *8*

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a 6/8 time signature, featuring a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final half note. The second staff is in treble clef with a 6/8 time signature, mirroring the melody of the first staff. The third and fourth staves are in bass clef with a 6/8 time signature and contain whole rests, indicating they are not active in this system. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and accents.

3

fine

fine

fine

4

mf

Dal segno al fine

Dal segno al fine

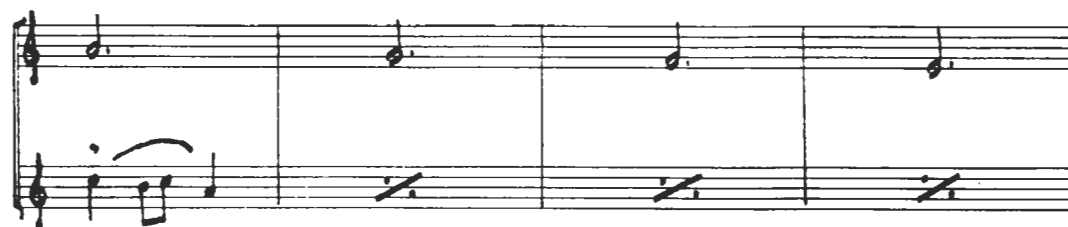
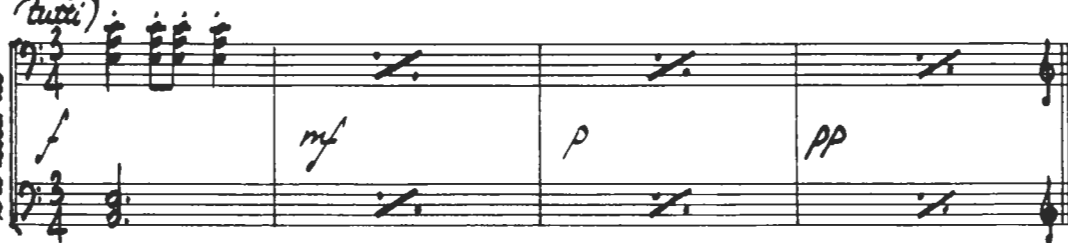
Dal segno al fine

Э. Щедрик
(За М. Леонтовичем)

allegretto

Tutti

Banduras



3

Musical score for system 3, measures 1-4. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melody of eighth notes. The second staff (treble clef) contains a series of chords. The third staff (bass clef) contains a series of chords. The fourth staff (bass clef) contains a melody of eighth notes. The instruction *poco cresc.* is written below the first staff in measures 1, 2, and 3.

4

Musical score for system 4, measures 1-4. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melody of eighth notes. The second staff (treble clef) contains a series of chords. The third staff (bass clef) contains a series of chords. The fourth staff (bass clef) contains a melody of eighth notes. The instruction *poco cresc.* is written below the first staff in measures 1, 2, and 3.

5

Handwritten musical score for system 5, measures 1-4. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff is also in treble clef with a key signature of one sharp, containing chords and eighth notes. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing whole notes. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing eighth notes and rests. The system ends with two measures of whole rests in the fourth staff.

6

Handwritten musical score for system 6, measures 1-4. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a long melodic line with many sharps and a final chord. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp, containing eighth notes and chords. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing whole notes. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing eighth notes and chords. The system ends with two measures of whole notes in the fourth staff.

7 *tr*

poco dim.

poco dim.

tr poco dim.

2.



Яків Гурський

СПИСОК ПРАЦЬ ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО (1936 — 1977)

Цей список складений на основі рукописних матеріалів Ювілята, починаючи з 1936 р. і закінчуючи січнем 1977 р. Усі праці згруповані в дві частини: I. Музично-вокальні твори і II. Статті, спогоди, нариси і рецензії. У першій за вокально-інструментальними ознаками виділені окремими групами «Твори для чоловічого хору в супроводі бандур», «Твори для мішаного хору з фортепіановим супроводом», «Твори для мішаного хору а capella», «Сольоспіви з фортепіановим супроводом», «Сольоспіви з бандурою», «Твори для бандури (сольо)», «Твори для оркестри бандур», «Юнацькі пісні в супроводі бандур або фортепіана», «Твори для фортепіана», «Записи на платівках у виконанні Григорія Китастого», «Записи на платівках у виконанні Ансамблю Бандуристів під мистецьким керівництвом Григорія Китастого» і «Записи на платівках у виконанні Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка під мистецьким керівництвом Григорія Китастого».

У межах кожної частини і групи праці подаються в хронологічній послідовності їх появи в друку або часу написання.

Одна зірочка (*) перед музично-вокальною одиницею означає — музика Григорія Китастого. Дві зірочки (**) перед музично-вокальною одиницею означають — аранжування Григорія Китастого.

Літери й арабські цифри в дужках після музично-вокальної одиниці означають скорочену назву й число платівки, на яку твір награний.

Скорочення назв платівок

АБ — Платівка у виконанні Ансамблю Бандуристів під мистецьким керівництвом Григорія Китастого.

ГК — Платівка у виконанні Григорія Китастого.

КБ — Платівка у виконанні Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка під мистецьким керівництвом Григорія Китастого.

І. Музично-вокальні твори

А. Твори для чоловічого хору в супроводі бандуро

1. **Поема про Турбаївське повстання. Народна пісня. Київ, 1937.¹
2. *Марш Україна. Слова І. Багряного. Турка, 1944 (АБ 3, КБ 16).
3. *Марш поляглих. Слова І. Багряного. Турка, 1944 (КБ 16)
4. *Пісня про Юрія Тютюнника. Слова І. Багряного. Інгольштадт, 1946 (КБ 1, 9, 12). — Див. ч. 32.
5. *Вставай, народе! Слова І. Багряного. Інгольштадт, 1946 (КБ 16).² — Див. ч. 27.
6. *Гомоніла Україна. Слова Т. Шевченка. Інгольштадт, 1946.
7. **Поема «Запорізька січ» (а. Засвистали козаченьки. Історична народна пісня; б. Ревуть, стогнуть гори. Народна пісня; в. Грай, кобзарю. Слова Т. Шевченка (КБ 4). Інгольштадт, 1947.
8. *Карпатські січовики. Слова Яра Славутича. Інгольштадт, 1947 (КБ 1, 9).³ — Див. ч. 31.
9. **Ти до мене не ходи. Народна пісня. Інгольштадт, 1947 (КБ 1, 9). — Див. ч. 30.
10. *Про діда Ярему. Народна гумореска. Інгольштадт, 1947.
11. **Ой, ти, дівчино заручена. Народна пісня. Регенсбург, 1948 (КБ 1, 9, 12).
12. **Ой, дівчино, шумить гай. Народна пісня. Регенсбург, 1948 (КБ 1, 9, 12).
13. **Удовицю я любив. Народна пісня. Детройт, 1950 (АБ 4).
14. *Дума про Кемптен. Слова Яра Славутича. Детройт, 1951.
15. *Гімн української молоді. Слова І. Багряного. Детройт, 1955.⁴
16. *Марш української молоді. Слова І. Багряного. Детройт, 1955.⁵
17. *Нас ждуть. Слова О. Олеся. Детройт, 1955. — Див. ч. 36.
18. **Сто років (У сторіччя з дня смерті Т. Шевченка). Слова С. Кандиби. Сан Дієго, 1961.
19. *Поема про Конотопську битву. Текст П. Карпенка-Криниці. Клівленд, 1968 (КБ 10).
20. **Ой, чий же це двір. Народна пісня. Клівленд, 1968.
21. *Як давно. Слова О. Підсухи. Клівленд, 1968 (КБ 10). — Див. ч. 49.
22. **Ой, видно село. Слова Л. Лепкого. Клівленд, 1968 (КБ 10).
23. *Лебеді. Слова М. Ситника. Клівленд, 1968 (КБ 18). — Див. ч. 42.
24. *Нагадай, бандуро. Слова Н. Калюжної. Клівленд, 1977 (АБ 3, КБ 19). — Див. ч. 39.

25. **Садом, садом, кумасенько. Народна пісня. Клівленд, 1977 (КБ 1, 9, 18).
26. *Не шкодую за літами. Слова О. Підсухи. Клівленд, 1977 (КБ 19). — Див. ч. 53.

Б. Твори для мішаного хору
з фортепіяновим супроводом

27. *Вставай, народе! Слова І. Багряного. Інгольштадт, 1948. — Див. ч. 5.
28. *Пісня про Америку. Слова О. Гай-Головка. Детройт, 1951.
29. *Задніпрянка. Слова Ю. Буряківця. Детройт, 1952.
30. **Ти до мене не ходи. Народна пісня. Детройт, 1952. — Див. ч. 9.
31. *Карпатські січовики. Слова Яра Славутича. Детройт, 1955. — Див. ч. 8.
32. *Пісня про Юрія Тютюнника. Слова І. Багряного. Сан Дієго, 1962. — Див. ч. 4.
33. *Весняні мрії. Слова Д. Честяківського. Чікаго, 1965.

В. Твори для мішаного хору
а capella

34. *Служба Божа (Літургія). Детройт, 1953.*
35. *Різдвяний тропар. Детройт, 1954.
36. *Нас ждуть. Слова О. Олеся. Детройт, 1954. — Див. ч. 17.
37. *Псалма «Ой, на горі, на горі». Детройт 1954.
38. *Отче наш № 2. Клівленд, 1970.

Г. Сольоспів
з фортепіяновим супроводом

39. *Нагадай, бандуро (для середнього голосу). Слова Н. Калужної. Інгольштадт, 1947 (ГК 2). — Див. ч. 24.
40. *Прощання (для баритона). Слова А. Малишка. Інгольштадт 1947.
41. *Оксана (для тенора). Слова Ю. Буряківця. Регенсбург, 1948.
42. *Лебеді (для тенора). Слова М. Ситника. Детройт, 1950. — Див. ч. 23.
43. *Вітре буйний (для сопрана). Слова Т. Шевченка. Детройт, 1950.
44. *Любисток (для тенора). Слова Г. Черінь. Детройт, 1951.
45. *Ти слухаєш, Дніпре (для баса). Слова О. Лубської. Детройт, 1951.

46. *Колискова (для сопрана). Слова Б. Олександрова. Детройт, 1954.
47. *Не плач, Україно (для сопрана). Слова І. Овечка. Сан Дієго, 1964.
48. *Богданова слава (для баритона). Слова А. Юриняка. Сан Дієго, 1964.
49. *Як давно (для баритона). Слова О. Підсухи. Чікаго, 1965 (ГК 2). — Див. ч. 21.
50. *Земле рідна (для баритона). Слова В. Симоненка. Клівленд, 1971.
51. *Великодні дзвони (для баса). Слова Б. Олександрова. Клівленд, 1972.
52. *Конотопська слава (для баритона). Слова Яра Славутича. Клівленд, 1973.
53. *Не шкодую за літами (для баритона). Слова О. Підсухи. Клівленд, 1978. — Див. ч. 26.

Г. Сольоспіви з бандурою

54. *Дума про Симона Петлюру. Слова К. Даниленка-Данилевського. Регенсбург, 1948 (ГК 1).
55. *Дума про Петра Сагайдачного. Сан Дієго, 1963.

Д. Твори для бандури (сольо)

56. *Прелюдія (для бандури полтавського типу). Чікаго, 1965.
57. **Взяв би я бандуру. Народна пісня (для бандури полтавського типу). Клівленд, 1976.
58. *Львівські фрагменти (для чернігівської хроматичної бандури). Турка, 1944 (ГК 2).
59. *Етюд (для чернігівської хроматичної бандури). Детройт, 1952.
60. *Музичний момент (для чернігівської хроматичної бандури). Детройт, 1962 (ГК 1).
61. *Гомін степів (для чернігівської хроматичної бандури). Мінеаполіс, 1964 (ГК 2). — Див. ч. 67.
62. **Женчик. Дві народні пісні: «Женчичок-бренчичок» і «Зайчику» (для чернігівської хроматичної бандури). Клівленд, 1970. — Див. ч. 68.
63. **Червоні маки (адаждо). Музика Р. Глієра.

Е. Твори для оркестри бандур

- 63а. *Горлиця. Танок. Київ, 1937. [†]
64. **В'язанка народних танків і пісень (1. Дудочка; 2. Ой, вербо, вербо; 3. А мій милий). Детройт, 1953 (КБ 18).
65. **Різдвяні мотиви (1. Во Вифлеємі; 2. Возвеселімся; 3. Щедрик). Клівленд, 1970 (КБ 13).
66. **Чи це ж тії черевички. Народна пісня. Клівленд, 1975 (КБ 18).
67. *Гомін степів. Клівленд, 1976 (КБ 18). — Див. ч. 61.
68. **Женчик. Дві народні пісні: «Женчичок-бренчичок» і «Зайчику». Клівленд, 1976 (КБ 18). — Див. ч. 62.

Є. Юнацькі пісні в супроводі бандур або фортепіяна

69. *Молитва (для дитячого хору). Слова К. Перелісної. Детройт, 1951.
70. *Марш (для дитячого хору). Слова К. Перелісної. Детройт, 1951.
71. *Юнацька пісня (на два голоси). Слова І. Багряного. Детройт, 1952.
72. *Марш молоді. Слова В. Янева. Детройт, 1953.
73. *Марш ОДУМ-у. Слова Яра Славутича. Детройт, 1953.*
74. *Виший, виший (для триголосого хору). Слова М. Пироженка. Чікаго, 1965.
75. *Ой, червона калинонько (для жіночого хору). Слова М. Рильського. Клівленд, 1968.
76. *Весна зимою (дитяча різдвяна пісня на два голоси). Слова О. Ярового. Клівленд, 1975.
77. *Пісня пластунів. Слова К. Рошко. Клівленд, 1976.

Ж. Твори для фортепіяна

78. *Прелюдія **фа мажор**. Детройт, 1953.
79. *Прелюдія **соль мінор**. Детройт, 1953.
80. *Прелюдія **ля мажор**. Детройт, 1953.
81. *Елегія. Сан Дієго. 1963.
82. *Гротесковий танок. Сан Дієго, 1963.
83. **Реве та стогне Дніпр широкий (на чотири руки). Сан Дієго, 1963.
84. **Скажи мені правду (для скрипки і фортепіяна). Клівленд 1970.

3. Записи на платівках
у виконанні Григорія Китастого

Платівка 1. — Hryhory Kytasty in Bandura Renditions of Ukrainian Melodies, Including His Own Compositions. A stereophonic 33 1/3 RPM long-playing record manufactured by RCA Victor, G80L — 9294, G80L — 9295.

Платівка 2. — Hryhary Kytasty in Bandura Renditions of Ukrainian Melodies, Including His Own Compositions. A stereophonic 33 1/3 RPM long-playing record manufactured by RCA Custom Records, 804K — 6024 (1966).

И. Записи на платівках
у виконанні Ансамблю Бандуристів
під мистецьким керівництвом
Григорія Китастого

Платівка 1. — 5—14104—A, 7—14104—B (78 RPM).

Платівка 2. — 7—14104—C, 8—14104—D.

Платівка 3. — 3—14105—A, 10—14105—B.

Платівка 3. — 4—14106—A, 1—14106—B.

І. Записи на платівках
у виконанні Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка
під мистецьким керівництвом
Григорія Китастого

Альбом 1. — Ukrainian Bandurist's Chorus. Hryhory Kytasty, Conductor. Українська Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка під мистецьким проводом Григорія Китастого. [Recorded and manufactured by RCA Victor Custom Records, Chicago, Ill., 78 RPM]: 1. EO—CC—537, EO—CC—538; 2. EO—CC—539, EO—CC—540; 3. EO—CC—541, EO—CC—541, EO—CC—542; 4. EO—CC—543, EO—CC—544; 5. EO—CC—545, EO—CC—546. — Див. ч. 9.

Альбом 4. — Ukrainian Bandurist's Chorus. Conductor: Hryhory Kytasty and Volodymyr Bozyk. 78 RPM. Українська Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка під мистецьким проводом Григорія Китастого і Володимира Божика: 1. UB—5633, UB—5634; 2. UB—5635, UB—5636; 3. UB—5637, UB—5638; 4. UB—5639, UB—5640; 5. UB—5641, UB—5642; 6. UB—5643, UB—5644; 7. UB—5645, UB—5646; 8. UB—5647, UB—5648.

Платівка 9. — Ukrainian Bandurist Chorus. Hryhory Kytasty, Conductor. Українська Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка під ми-

стецьким проводом Григорія Китастого. Recorded and manufactured by RCA Victor Custom Records, Ill., LP 33 1/3, 822U—6835. [Котія Альбому ч. 1].

Платівка 10. — Ювілейний Альбом (1918—1968). Українська Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка, мистецький керівник — Григорій Китастий. Ukrainian Bandurist Chorus. Hryhory Kytasty, Conductor. 50th Anniversary Stereophonic Phonorecord, 33 1/3 RPM LP, 822U—6229, 822U—6230.

Платівка 12. — Song of Ukraine. Ukrainian Bandurist Chorus. Hryhory Kytasty and Volodymyr Bozyk, Conductors. 40th Anniversary Record. Stereo, 33 1/3 RPM, 822U—5094, 822U—5095.

Платівка 13. — Christmas Carols. Ukrainian Bandurist Chorus. Hryhory Kytasty, Conductor. Stereo. 33 1/3 RPM, 822U—3980, 822—3981.

Платівка 14. — Пісня весни. Song of Spring. Ukrainian Bandurist Chorus. Hryhory Kytasty, Conductor. Stereo, 33 1/3 RPM, 822U—5072, 822U—5073.

Платівка 16. — Вставай, народе! Українська Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка, мистецький керівник — Григорій Китастий. Arise Ye People! Ukrainian Bandurist Chorus. Hryhory Kytasty, Conductor. Stereo, 33 1/3 RPM, 822U—5074, 822U—5075.

Платівка 17. — Christmas Carols. Ukrainian Bandurist Chorus. Hryhory Kytasty, Conductor. 17—8U—74, 17—8U—75. [Відбитка з Платівки ч. 13].

Платівка 18. — Ювілейний Альбом (1918—1978). Українська Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка, диригент — Григорій Китастий. 60th Anniversary Stereophonic Phonorecord, 33 1/3 RPM. Ukrainian Bandurist Chorus. Hryhory Kytasty, Conductor. 822U—5076, 822U—5077.

Платівка 19. — Грай, бандуро. Українська Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка. Play, Bandura. Ukrainian Bandurist Chorus. Hryhory Kytasty, Conductor. Stereo, 33 1/3 RPM, 822U—5078, 822U—5079.

II. Статті, спогади, нариси, рецензії

1. Дві декади українського мистецтва в Москві, «Нові Дні», IV, 42, Торонто, липень 1953, ст. 22—23.

2. Капеля Бандуристів у Москві у березні 1936 р. (До 30-річчя Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка), «Нові Дні», V, 48, Торонто, січень 1954, ст. 23—24.

3. Прем'єр Любченко, турецькі султани, маршал «Блюхеренко» й

дещо інше (Із спогадів про перебування Української Капелі Бандуристів у Москві 1936 року), «Український Прометей», IV, 7, Детройт, 18 лютого 1954, ст. 3.

4. Буржуазна Галичина, тріумф Шевченка над Сталіном і — «все ж таки Україна», «Український Прометей», IV, 9, Детройт, 4 березня 1954, ст. 2—3.

5. Some Aspects of Ukrainian Music Under the Soviets. Research Program on the U.S.S.R., Mimeographed Series No. 65, New York, 1954, 62 pages.

6. Автобіографія, «Вісті», 2(5), Український Хор «Дніпро», Твін Сіті — Мінесота, квітень — червень 1963, ст. 3—9.

7. Слідами кобзарського мистецтва від Остапа Вересая по сьогодні (Нарис), там же, ст. 11—13.

8. Пам'яті видатного мистця, «Вісті», III, 3(10), 1964, ст. 2—4.

9. Ще декілька завваг до книжки «Українська музика» А. Рудницького, «Визвольний Шлях», XIX (XIII), 10(223), «Українська Видавнича Спілка», Лондон, жовтень 1966, ст. 1191—1197.

10. До 50-ліття першої Капелі Кобзарів на Україні, «Вісті», VIII, 3(10), 1969, ст. 3—4.

11. Дуб (Нарис),⁹ «Українські Вісті», XXVII, 4 (1944), Новий Ульм, Неділя, 24 січня 1971, ст. 2.

12. Щаслива знахідка,⁹ «Українські Вісті», XXVII, 8 (1948), Новий Ульм, Неділя, 21 лютого 1971, ст. 3—4.

П Р И М І Т К И

¹ Ця композиція була в репертуарі Капелі Бандуристів УРСР до війни, але партитура не збереглася.

² Видано друком у видавництві «Україна». Новий Ульм, 1950, 5 ст.

³ Надруковано окремою відбиткою: «Карпатські січовики. Музика Григорія Кнґастого, слова Яра Славутича». Авґсбург, «Золота брама», 1946.

⁴ Надруковано (разом з «Маршем української молоді») окремою відбиткою 1955 р. в Детройті (8 ст.), а також під назвою «Гімн одумівської молоді» у виданні: «Альманах-Збірник ОДУМ-у (1950-1955)», Торонто—Чікаґо—Нью-Йорк, «Молода Україна», 1965, ст. 5.

⁵ Надруковано (разом з «Гімном української молоді») окремою відбиткою 1955 р. в Детройті (8 ст.), а також під назвою «Марш ОДУМ-у» в «Альманасі-Збірнику ОДУМ-у (1950-1965)», ст. 147.

⁶ Видано друком 1955 р. в Детройті, 80 ст.

⁷ Ця композиція була в репертуарі Капелі Бандуристів УРСР, але партитура не збереглася.

⁸ Надруковано під назвою «Марш одумівського юнацтва» в «Альманасі-Збірнику ОДУМ-у (1950-1965)», ст. 149.

⁹ Надруковано під псевдонімом Гр. Кобзаренко.

І Л Ю С Т Р А Ц І І

Григорій Китастиий. 1977 р.	4-5
Портрет Г. Китастого у виконанні І. Багряного. Олівець. Турка, 1 травня 1944 р.	6-7
Батьки Г. Китастого. Трохим Йосипович і Оксана Іванівна. 1932 р.	8-9
Г. Китастиий з дружиною Галиною та синами Андрієм і Віктором. 1957 р.	36-37
Юрій Китастиий, син Г. Китастого. 1962 р.	36-37
Ада Китаста, дочка Г. Китастого. 1962 р.	36-37
Віктор Китастиий, син Г. Китастого. 1974 р.	36-37
Андрій Китастиий, син Г. Китастого. 1977 р.	36-37
Бандуристи перед виїздом на концерт після звільнення з концтабору	102-103
Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка під час концертування в Галичині, Львів 1944 р.	118-119
Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка в Детройті, США. 1950 р. Диригент Г. Китастиий	122-123
Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка в 1968 р. Диригент Г. Китастиий	190-191
Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка під час ювілейного концерту творів Г. Китастого. Детройт, 1977 р.	198-199
Г. Китастиий серед учасників Курсів Гри на Бандурі та Українознавства. Оселя ОДУМ-у «Київ», Аккорд, Нью-Йорк. Серпень 1977 р.	204-205
Г. Китастиий диригує на концерті учасників Курсів Гри на Бандурі. Оселя ОДУМ-у «Київ», Аккорд, Нью- Йорк. 27 серпня 1977 р.	204-205
Г. Китастиий з дружиною Галиною і юною бандуристкою Сіднейської школи бандуристів на летовищі в Сіднеї (Австралія). 30 грудня 1979 р.	204-205
Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка в 1980 р. Диригент Г. Китастиий	204-205

З М І С Т

Від упорядника	5
Григорій КитастиЙ, Автобіографія	7

I. РОЗВІДКИ, СТАТТІ, РЕЦЕНЗІЇ, СПОГАДИ, ПРИСВЯТИ

Мирослав Антонович, Значення української партес- ної музики для російської музичної культури XVII — XVIII ст.	39
Василь Витвицький, Гетьман Кирило Розумовський — музичний меценат	56
Андрій Горняткевич, Кобза — бандура. Спроба історичного підсумку	62
Осип Залеський, Гнат Хоткевич і відродження бандури на західноукраїнських землях	67
Ярослав Ласовський, Своєрідність форми «Поєми про Конотопську битву» Григорія Китастого	71
Андрій В. Шуль, Творчість Дмитра Бортнянського: критичний огляд	77
Іван Майстренко, Дещо з історії Капелі Бандуристів імени Т. Шевченка (Спогади колишнього директора Капелі)	89
Володимир Баран, Ювілейний концерт у Детройті з нагоди 70-ліття Григорія Китастого	120
Ігор Білогруд, Мої враження від зустрічей з Григорієм КитастиМ	123
В. Г., Бандурист (для голосу з бандурою). Слова Б. Олександрова	124
Марія Гарасевич, 1. Надхненний народний співець 2. Почуємо новий твір Григорія Китастого	132
Андрій Гнатишин, Вперед! (Для мішаного хору з фортепіаном). Слова О. Шевченка	145
Юрій Коломиець, Кобзар із Кобеляк	153
Галина Крусь, Незабутня зустріч (Із щоденника остівки)	154

Ольга Лубська, Кобзарська доля	169
Слава	175
Павло Маляр, Вовки (Новеля)	176
Борис Олександрів, Бандурист	180
Микола Приходько, Уривки з недрукованої ще книжки «Андрій Гук»	181
Улас Самчук, Великий бандурист	186
Михайло Ситник, Кобзар	192
Яр Славутич, Пам'ятні зустрічі з Григорієм Китастим	193
Ігор Соневицький, Ушанування мистця	197
Ганна Черинь, Шовковиця	200
Капітан	201

II. ВИБРАНІ ТВОРИ ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО

Молитва (для дитячого хору). Слова К. Перелісної	207
Весна зимою (дитяча різдвяна пісня). Слова О. Ярового	208
Марш (для дитячого хору). Слова К. Перелісної	209
Юнацька пісня (на два голоси). Слова І. Багряного	211
Пісня пластунів (у супроводі бандур). Слова К. Рошко	216
Ой, червона калинонько (для жіночого хору в супроводі бандур). Слова М. Рильського	222
Виший, виший (для триголосого хору). Слова М. Пироженка	226
Нагадай, бандуро (для середнього голосу в супроводі бандури або фортепіяна). Слова Н. Калюжної	228
Львівські фрагменти (для чернігівської хроматичної бандури)	232
Женчик. Дві народні пісні: «Женчикок-бренчикок» і «Зайчику» (для чернігівської хроматичної бандури)	237
В'язанка народних танків і пісень (для оркестри бандур)	241
Прелюдія (для бандури полтавського типу)	254
Етюд (для чернігівської хроматичної бандури)	255
Гомін степів — фантазія (для чернігівської хроматичної бандури)	260
Музичний момент (для чернігівської хроматичної бандури)	265
Різдвяні мотиви (для оркестри бандур)	269
Список праць Григорія Китастого	283
Ілюстрації	291

