

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ БАНДУРИСТКИ ОЛЕСІ ЛЕВАДНОЇ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ  
ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В КОБЗАРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ**

УДК 787:78.071.2(092)

**Оксана Бобечко**, кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри народних музичних інструментів та вокалу  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ БАНДУРИСТКИ ОЛЕСІ ЛЕВАДНОЇ В КОНТЕКСТІ  
ТРАНСФОРМАЦІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ  
В КОБЗАРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ**

*У статті висвітлюється шлях мистецького становлення однієї з перших жінок-бандуристок України  
Олеси Левадної в контексті трансформації виконавської та педагогічної традиції в бандурному мистецтві.*

**Ключові слова:** бандурне мистецтво, стереотип, традиція, жінка, бандуристка, Олеся Левадна.

**Лит. 19. Рис. 1.**

**Оксана Бобечко**, кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель кафедры народных музыкальных инструментов и вокала  
Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко

**ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ БАНДУРИСТКИ ОЛЕСИ ЛЕВАДНОЙ В КОНТЕКСТЕ  
ТРАНСФОРМАЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ  
В КОБЗАРСКОМ ИСКУССТВЕ**

*В статье освещается путь художественного становления одной из первых женщин-бандуристок  
Украины Олеси Левадной в контексте трансформации исполнительской и педагогической традиции в  
бандурном искусстве.*

**Ключевые слова:** бандурное искусство, стереотип, традиция, женщина, бандуристка, Олеся Левадна.

**Oksana Bobechko, Ph.D.,**  
Senior Teacher of Folk Musical Instruments and Vocal Department  
Drohobych State Pedagogical University by I. Franko

**CREATIVE PERSONALITY OF BANDURA-PLAYER OLESYA LEVADNA IN THE  
CONTEXT OF TRANSFORMATION OF CARRYING OUT AND PEDAGOGICAL  
TRADITION IN A KOBZA-PLAYER ART**

*In the article the way of artistic becoming of one is highlights of the first women-bandura-players of Ukraine  
Olesya Levadna in the context of transformation carrying out and pedagogical tradition in a bandura art.*

**Keywords:** bandura art, stereotype, tradition, woman, bandura-player, Olesya Levadna.

**П**остановка проблеми. В бандурному мистецтві, яке є невід'ємною та вагомою складовою українського культурного простору та має історію, що налічує декілька століть (кобзарська традиція починає свій відлік від XV – XVI ст.), чітко простежується проблема гендерної асиметрії, адже зосередження бандури в жіночих руках – стало однією з важливих тенденцій лише протягом XX століття (до цього часу кобзарство було виключно прерогативою чоловіків, що відповідало стереотипним уявленням про призначення статей). З початком минулого століття в бандурному мистецтві відбулись важливі зміни, основою яких стало подолання стереотипності мислення (відносно чоловічого та жіночого виконавства), а також вільна перспектива особистості, не залежно від статі, самостійно вибрати творчий напрямок та модель поведінки.

З'явилася можливість реалізації своїх здібностей та задатків, орієнтуючись, насамперед на персональні особливості своєї індивідуальності.

Сьогодні художня цілісність та довершеність тандему жінка і бандура не викликає сумніву та засвідчує перспективність цього творчого союзу. Однак, ті здобутки в галузі кобзарства, якими можна пишатися на сучасному етапі, були б неможливі без діяльності перших бандуристок, однією з яких стала Олеся Левадна. Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю висвітлення мистецької постаті бандуристки в контексті змін, яких зазнало бандурне мистецтво впродовж довгого та суперечливого шляху “ожіночування” бандури.

**Аналіз останніх публікацій.** При розгляді цього питання виявлено лише фрагментарні відомості про Олесю Левадну. Серед публікацій, які частково торкаються цієї проблеми варто

## ТВОРЧА ПОСТАТЬ БАНДУРИСТКИ ОЛЕСІ ЛЕВАДНОЇ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В КОБЗАРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

згадати праці Б. Жеплинського [8; 9; 10; 11], О. Ваврик [4], А. Онишак [16], Н. Микитяк [15], а також авторки цієї публікації [2; 3].

**Метою статті** є висвітлення шляху становлення мистецької постаті однієї з перших жінок-бандуристок України Олесі Левадної в контексті трансформації виконавської та педагогічної традиції в бандурному мистецтві.

**Виклад основного матеріалу.** Кобзар чи бандурист у всі часи був не тільки народним співцем, професійним поетом, композитором та виконавцем, але й бунтарем проти поневолення, учасником визвольних подій, виразником народної справедливості, а також беззаперечно чоловіком, адже, згідно кобзарських правил, кобза і бандура до кінця XIX ст. вважалися тільки чоловічими інструментами. Про виняткове становище а також релігійність цехових організацій кобзарів та лірників свідчать назви, які використовувалися кобзарями: “пан-отець” (підсвідоме прирівнювання постаті вчителя до священика – однозначно чоловіка), “іспит-визвілка”, що надавав право кобзарювання (благословення учня “пан-отцем”), “лебійська мова” (особливий вид спілкування тільки для посвячених (кобзарів-чоловіків).

Важливою, в контексті нашого дослідження, є згадка К. Грушевської в роботі “Українські народні думи” про існування шкіл, в яких вчилися виключно дівчата. Дослідниця зазначає, що вони не освоювали гру на музичних інструментах, основним їх завданням було вивчення молитов та релігійних пісень, опановували вони й “усні перекази про створення світу, про первородний гріх і про прихід Спасителя” [5, 74]. Цікаво, що їхніми учителями були також виключно жінки – так звані “старчихи-вчительки або пані-матки” [4, 53].

Прикметним є те, що “традиційне кобзарство з давніх часів вважало кобзу чи бандуру “священними інструментами”, а народних співців-кобзарів – “Божими людьми”, яким не личило давати в руки жінок “священні інструменти” [10, 38]. Не інакше, як Божими посланцями, що нагадують людям про духовні цінності і спасіння через щире віру в Бога, нерідко уявляли себе кобзарі. Згадки і перекази про те, що кобза була створена Всевишнім, а кобзар є посередником між Господом і людьми та оберігає цей тандем від традиційних співців, містяться в етнографічних записах Л. Жемчужнікова, М. Лисенка, П. Мартиновича, В. Харківа та ін. [4, 102].

Згадані обставини, в яких перманентно розвивалося кобзарство, можливо, мали вплив на створення суворих кобзарських правил, згідно яких інструменти кобза і бандура вважалися суто чоловічими. Багато поколінь виконавців дотримувались цієї традиції.

До прикладу, в давнину побутувала думка, що, доторкнувшись до кобзи чи ліри, жінка здатна зіпсувати її звучання, і на такому інструменті співець уже не зможе забезпечити собі добрий зарібок на прожиття [19, 74]. Одним з джерел очевидної упередженості стосовно жінок в кобзарстві є поширена думка про гріховність жіноцтва, що знаходить свій початок з часу гріхопадіння Єви, провина якої визнається причиною для обґрунтування особливих вимог стосовно жінок. Адже практично всі світові вірування у своїй основі містять елементи антитези чоловічого та жіночого начал та в переважній більшості представляють патріархальний макет світотворення і світобудови, віддаючи ключову і конструктивну функцію саме чоловіку. “Так, зокрема, християнська доктрина закріплює ієрархію стосунків між статями із характерним чоловічим домінуванням. У базових текстах християнського вчення отримує значний розвиток негативна настанова щодо земної жінки. Пізнавши статі, Єва порушила головну вимогу – безумовної покори, що дає підстави деяким дослідникам говорити про те, що перша жінка (а відтак і все жіноцтво) була проклята і покарана саме за вияв надмірної (у порівнянні з чоловіком) активності та ініціативи” [12, 33]. Ці постулати знайшли втілення в кобзарських традиціях та обрядах, а відтак були цілком проєктовані на бандурне мистецтво.

У становленні емансипованої жінки, зокрема і жінки-бандуристки, на нашу думку, також велике значення мало “зіткнення егалітарної свідомості з біблійними засадами вторинності самого жіночого існування й Богом освяченої підпорядкованості другої статі” [1, 161]. Ця так звана “вторинність” мала місце чи не у всіх сферах жіночого життя.

Такий стан речей і став однією з причин виникнення в бандурному мистецтві стереотипу щодо несумісності понять жінка і бандура, який побутував протягом багатьох століть, адже “пронизуючи практично усі ланки життєдіяльності етносу, стереотипи фемінності/маскуліності є стійким комплексом уявлень...” [13, 89]. Однак, зауважимо, що стереотипи можуть містити і помилкові уявлення, і тези, що відповідають дійсності. Так дослідниця О. Кісь зазначає, що: “однією з визначальних особливостей стереотипів є їх часова стійкість (резистентність) – здатність утримуватись у свідомості багатьох поколінь носіїв етнічної культури. Інша прикметна риса – ригідність, тобто негнучкість, залежність від раніше сформованих образів та протидія нововведенням” [13, 88]. Важливим у збереженні

стереотипів також є вибірковість сприйняття інформації, а також чуттєве забарвлення стереотипу. Науковці, які здійснюють розвідки, що стосуються дослідження етнокультурних стереотипів в історичних параметрах, стикаються з певними труднощами, оскільки в даному випадку важко зробити експериментальну перевірку та аргументувати висновки. Однак в культурі кожного народу, попри все, існують, джерела, котрі містять в собі складову, що за багатьма ознаками подібна до стереотипів. В цьому випадку мова йде про фольклор та усну народну творчість.

І. Мацієвський підкреслює особливість жіночого виду народної творчості – ансамблевого (хорового) співу на відміну від чоловічого інструментального (виготовлення та гра на інструменті), як наслідок сформованої первісним ладом диференціації основних видів праці: землеробства (жінки) і мисливства (чоловіки). Крім того, за його спостереженнями, інструментальний професіоналізм – явище суто чоловіче саме в середовищі слов'янських, балтійських, фіно-угорських та інших народів Європи на відміну від народів Сходу, де закони шариату розмежовують чоловічу і жіночу сферу спілкування, а відповідно і побутування жіночого інструментального виконавства [14, 140 – 143]. Крім того, “професіоналу приходить часто і надовго відлучатися від сім'ї, що менш природньо для жінки – хоронительки домашнього вогнища, а постійно бувати на гулянках, весіллях, вулиці, в шинку – природніше для чоловіків” [14, 142].

Отже, стереотипи та упередження щодо жінок-бандуристок сформовані історично та пов'язані із властивою кобзарській культурі системою цінностей. В процесі дослідження цього питання слід пам'ятати, що таке становище справ є продуктом тривалого культурно-історичного розвитку кобзарського мистецтва, який створювався протягом багатьох століть.

Кобзарське мистецтво з часів свого заснування маломіцні традиції, хоча й розвивалося нерівномірно. Періоди піднесення змінювалися часами відвертої стагнації, однак характерним та беззаперечним залишалося дотримання кобзарями усталених звичаїв, серед яких – домінування чоловічого виконавства. Зі зміною суспільних відносин і розвитку культурно-мистецьких процесів, наприкінці XIX ст., коли кобза та бандура були винятково сліпецькими інструментами, починається зворотний процес. Поступово слабшають суворі кобзарські канони, серед виконавців з'являються зрячі музиканти та жінки-бандуристки. Виконавське мистецтво

незрячих співців починають переймати кращі представники української інтелігенції, вважаючи бандуру одним із символів нації. Незрячі кобзарі та лірники, часто нелегально або з дозволу кобзарської старшини, на початку XX ст. почали передавати свої знання та вміння зрячим, чоловіки-кобзарі ставали вчителями тогочасних бандуристок (іноді батьки передавали своє вміння дочкам). Мали зрячих учнів і відомі кобзарі: Остап Вересай, Іван Кравченко-Крюковський, Хведір Холодний, Петро Древченко. Такі випадки навчання зрячих незрячими (що були порушенням кобзарського звичаю) жорстоко каралися та відбувалися тільки з дозволу самих співоцьких цехмайстрів. Поява з плином часу серед кобзарства зрячих музик і навіть жінок (що було неможливо в давні часи за кобзарсько-лірницькими правилами) говорить про слабшання та відмирання усталених традицій [17, 12]. Можна припустити, що такий відступ від кобзарської традиції, став одним з перших кроків, завдяки яким жінки вже на початку XX ст. впритул наблизилися до національного музичного інструмента.

Хоча, слід відзначити, що поодинокі та епізодичні згадки про жінок-бандуристок, часто без імен та прізвищ, з'являються ще в XVI – XVIII ст., і зустрічаються в дослідженнях Г. Хоткевича, в записках якого вперше серед опублікованої наукової літератури констатується, що бандура в руках жінок – це не новина і вже в XVI – XVII ст. в Україні, крім чоловіків-бандуристів, було чимало жінок, які також грали на бандурах [4, 99], а також В. Ємця, який зазначав, що “в козацький період нашої історії кобза була загально уживана. На кобзі грали навіть дівчата...” [7, 32].

На зламі XIX – XX ст. починають з'являтися перші імена жінок-бандуристок, серед яких слід виділити Настю Сотниченко (учениця В. Ємця), Докію Дарнопих (учениця В. Ємця), Лесю Барвінок, Ганну Білогуб-Вернигір, Маргариту Боно-Місевич, Галину Гордієнко, Мирославу Гребенюк-Дарманчук, Олександрю Кузьменко, Олесю Левадну (учениця Гната Хоткевича), Євдокію Леміш, Настю Лідовську, Євдокію Пархоменко, Марію Шевченко, Антоніну Голуб (правнучка Остапа Вересая) та ін. Саме вони одні з перших прилучилися до виходу бандури на широку концертну сцену, зробивши свій вагомий вклад у розвиток кобзарського мистецтва, започаткувавши нову традицію – жіноче бандурне виконавство [3, 8].

Важливу місію в популяризації та академізації бандури відіграв видатний музикант, теоретик та

## ТВОРЧА ПОСТАТЬ БАНДУРИСТКИ ОЛЕСІ ЛЕВАДНОЇ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В КОБЗАРЬСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

педагог Г. Хоткевич (1877 – 1938), який став фундатором фахового писемного способу викладання гри на бандурі та основоположником засад концертного типу бандурного виконавства. Знаковим для кобзарства став XII Археологічний з'їзд, який відбувся 1902 року з його ініціативи та отримав статус міжнародного наукового форуму. Кобзарський концерт, організований Г. Хоткевичем та проведений у рамках зібрання, а також XII Археологічний з'їзд в цілому, мали великий успіх та стали черговим поштовхом до залучення в кобзарське мистецтво багатьох нових виконавців, не лише сліпих, а й зрячих, не лише чоловіків, а й жінок.

Організовані після з'їзду в Полтаві концертні виступи народних виконавців “настільки вразили жителів міста, що Полтавська Губернська земська управа підтримала пропозицію XII Археологічного з'їзду стосовно організації “школи для сліпих музикантів” і винесла на слухання 39 земського зібрання проект “про влаштування в губернії однієї школи для сліпих юнаків 14 – 15 років... крім загальноосвітніх предметів, гри і співу традиційного репертуару, сліпим музикантам мали прищепити яке-небудь ремесло” [4, 96].

Цей випадок дає нам можливість констатувати, що на початку XX ст. була створена школа все ще виключно для хлопчиків.

Наступним кроком у напрямку залучення до лав бандурного мистецтва багатьох нових прихильників (не залежно від статі) стало відкриття М. Лисенком 1904 року в Києві музично-драматичної школи, в якій від 1908 року розпочав свою педагогічну діяльність І. Кучугура-Кучеренко, очоливши клас бандури. На жаль, новостворений клас проіснував зовсім недовго (протягом неповних двох років), однак став першою спробою впровадження фахової бандурної освіти. Зауважимо, що серед студентів класу бандури не було дівчат.

Створення на початку минулого століття Г. Хоткевичем, В. Ємцем, М. Злобінцевим (Домонтовичем), В. Овчинниковим, В. Шевченком теоретично-практичних курсів гри на бандурі, їх схвалення мистецькою інтелігенцією та загальнодоступність, а також поступове вдосконалення інструмента на тлі тогочасного масового захоплення національним українським співом, стали ще однією нагодою всім бажаючим, у т.ч. і жінкам, наблизитися до бандури та оволодіти грою на ній.

Однак, переломним у справі виконавства та професіоналізації бандурної освіти стало відкриття у 1926 році у Харківському музично-драматичному інституті класу бандури, котрий

очолив Г. Хоткевич, “який розробив комплексну систему викладання гри на бандурі, яка охоплювала детальне пізнання історико-теоретичних, технічних, репертуарних, художніх та артистично-психологічних аспектів. До формування виконавця і педагога бандурного мистецтва він підходив як митець..., котрий прагнув створення професійних і національних кадрів музичної інтелігенції” [18, 85 – 86]. Розпочатий процес академізації кобзарства допомагав розвитку та популяризації цього виду мистецтва, сприяв вихованню нового покоління культурно-освічених фахівців, які вирізнялися високим рівнем знань. Ця подія теж стала знаковою, адже набір абітурієнтів та студентів на навчання не залежав від їх статі. Немов віддаючи данину традиції, першими учнями бандуриста у вузі були чоловіки: Л. Гайдамака, Я. Гаєвський, О. Герашенко та І. Олешко. Однак, уже згодом серед вихованців славетного майстра з'явилася перша жінка-бандуристка – Олеся Федотіївна Левадна (1905 – 1988).

Народилася бандуристка в місті Решетилівка, що на Полтавщині в заможній, як на той час, та шанованій родині. Талановита дівчина змалку була закохана в пісню. Вже згодом Олеся говорила, що: “навіть не уявляла собі, як це хтось може не вміти співати. Я співала про те, чим жила, чим дихала” [8]. Першим вчителем Олесі був Василь Якович Осадько (1865 – 1930) – освічена, музично обдарована людина. Він добре володів бандурою. Якось, почувши спів Левадної, а був це 1925 рік, Василь Якович запропонував їй навчитися гри на інструменті. Олеся Левадна, пройшовши науку в Осадька, брала активну участь у виступах колективів в дуеті з вчителем та тріо в складі Василя Осадька, Григорія Підгірного та Олесі Левадної. Згодом вона приєдналась до капели бандуристів, з якою виступала в гастрольних поїздках по Київщині, а відтак почала працювати з Дмитром Андрусенком, Григорієм Підгірним, Степаном Журманом та Іваном Крамарем в ансамблі “Кобзарі Полтавщини”. Вони гастролували у Полтавській, Харківській та Кіровоградській областях.

У 1930 році Олеся переїхала жити в місто Красноград до своєї сестри. Там почала вчитися на торговельних курсах, як згадувала в розмові з Б. Жеплинським: “...не маючи ні хисту, ні бажання до торгівлі” [11, 105]. Вона хотіла співати, не могла себе уявити без улюбленого інструменту, без пісні. Приїзд до Краснограда ансамблю харківських бандуристів до глибини душі вразив дівчину. Стремління Олесі до професійних занять музикою підтримав брат, який добре грав на скрипці. Він

## ТВОРЧА ПОСТАТЬ БАНДУРИСТКИ ОЛЕСІ ЛЕВАДНОЇ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В КОБЗАРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

доклав чимало зусиль, щоб організувати концерт, на якому Левадна вперше виступила як солістка. Олеся зачарувала своїм виступом переповнений зал. Її вітали, бажали нових успіхів, дарували квіти. Це був перший великий успіх обдарованої кобзарки.

Харківські бандуристи, які гастролювали в Краснограді і чули гру бандуристки, порадили Олесі їхати в Харків навчатися кобзарського мистецтва до справжнього віртуоза, який дає уроки гри на бандурі – Гната Хоткевича.

Під час вступу до Харківського музично-драматичного інституту Олеся виконала декілька народних пісень та інструментальних творів (Козачок, Метелицю та в'язанку народних мелодій) і була прийнята у клас Гната Хоткевича. Мрія Олесі здійснилася, вона почала займатися у славного майстра, засновника професійної школи кобзарського мистецтва.

Згадуючи своє навчання у видатного бандуриста Олеся Левадна розповідала так: “Уроки мій педагог проводив чітко, цікаво, був дуже пунктуальним і акуратним, до чого привчав і нас. З кожним заняттям я засвоювала все нові й нові прийоми гри, вдосконалювала техніку... Наприкінці кожного уроку, якщо залишалось трохи часу, або й після занять Гнат Мартинович любив розповідати нам про походження бандури, конструкцію і вдосконалення цього інструмента, про свої зустрічі з кобзарями, перебування в Галичині, ділився сокровенними задумами...” [11, 107].

Важкий період для українського кобзарства був у роки навчання Олесі Левадної. Після тридцятих років у поле зору каральних органів потрапляє все, що стосувалося національної культури, насамперед, кобзарське мистецтво. 1933 року Пленум всеукраїнського комітету спілки працівників мистецтв, не приховуючи своєї ворожості до представників кобзарства, відкрито проголосив курс на викорінення народного мистецтва, пов'язаного з кобзою та бандурою. Інструменти були визнані “класово-ворожими”, а виконавці та їх прихильники опинилися в умовах постійного терору та гонінь. Не оминули багатьох виконавців, а також майстрів бандур заслання та розстріли. Г. Хоткевич, В. Кабачок, М. Опришко, Ф. Глушко, О. Корнієвський та багато інших стали безневинними жертвами тоталітаризму [6, 5]. Як наслідок, бандура поступово почала втрачати свій статус інструмента героїко-патріотичного та національного спрямування.

Від 1934 року Олеся Федотіївна Левадна почала працювати в Харківській державній філармонії, виступала в складі ансамблю

бандуристів і як солістка. В її репертуарі переважали українські народні дівочі пісні. Виконувала вона також твори на слова Т. Шевченка, класичні кобзарські речі.

Післявоєнні роки в Україні розпочинають новий період бандурного мистецтва. Він позначений позитивними змінами в різних його сферах. У 1944 – 1946 роках Олеся Левадна гастролювала разом з Українським державним драматичним театром УРСР імені Т. Шевченка, виступала в Москві. У 1946 році працювала в Тернопільській філармонії, а від 1948 року – в Дрогобичі, в ансамблі пісні і танцю “Прикарпаття”, який згодом почав називатись “Верховина”.

Отож 1948 року талановита кобзарка оселилася на Львівщині, в Дрогобичі. Особисте життя Олесі Левадної, на жаль, не склалося. У неї не було ні сім'ї, ні дітей. Відомості про сорокарічний період життя бандуристки на Дрогобиччині обмежені. Чимало зусиль для того, щоб ім'я Олесі Левадної не вкрилося порохом забуття, доклало знане і шановане в Дрогобичі подружжя Верещинських – Данута і Олександр. Пані Данута – керівник літературної студії “Молоді пера”, пан Олександр – учень відомого слобожанського кобзаря Григорія Спиці, педагог, засновник класу бандури в Дрогобицькому музичному училищі та керівник “Кобзарської світлиці” в Дрогобичі. Саме вони розшукали Олесю Левадну та отримали цінні відомості від учениці Гната Хоткевича. У часописі “Галицька зоря” почали з'являтися публікації про бандуристку [16]. Так громадськість поволі почала довідуватися її творчу долю.

Від 1960 року Олеся Левадна вийшла на пенсію, важко переживаючи свій новий статус, адже не уявляла життя без сценічних виступів. Свій інструмент – старовинну бандуру роботи одного з харківських народних майстрів, подаровану братом, зберігала як цінну реліквію. Слід відзначити, що Олеся Федотіївна вела доволі відсторонений спосіб життя, постійно відчувала страх: “вона хвилювалася, що її будуть переслідувати за те, що була ученицею знаменитого Гната Хоткевича... Що вчилася у славного бандуриста Василя Осадька, що була кобзаркою. Бо пам'ятала ті страшні для всіх кобзарів України, інтелігенції, патріотів страсти кобзарів” [16]. Останні роки вона провела у великій скруті, однак завжди радо розповідала про своє творче життя та до останніх днів залишалась світлою людиною. Померла Олеся Левадна 1988 року та похована в Дрогобичі.

28 травня 1999 року на майдані Ринок у Дрогобичі відбулася подія, якій судилося стати

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ БАНДУРИСТКИ ОЛЕСІ ЛЕВАДНОЇ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ  
ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В КОБЗАРЬСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ**

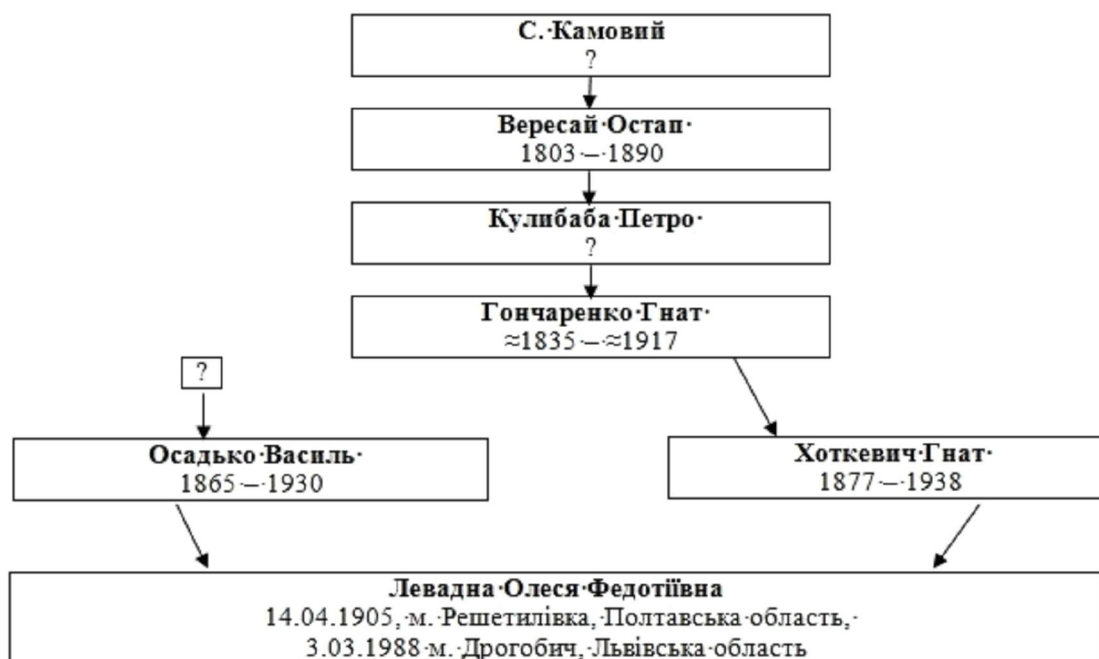
знаменною, вона відродила ім'я славної бандуристки О. Левадної. На будинку, де колись вона проживала, було відкрито і освячено перший у світі меморіальний знак на честь жінки-кобзарки. Посвячення таблиці перетворилось у справжнє свято. Присутніх тепло вітав голова Львівського обласного відділення Спілки кобзарів України Б. Жеплинський, який до присутніх звернувся лебійською мовою, знання якої означало приналежність до славного гурту кобзарів. Зі спогадами виступили сучасники, грали та співали кобзарі і бандуристи Львівщини, посестри Левадної учасники "Верховини", молодь, діти. Звучали на майдані голоси народної артистки України, гості зі Львова Людмила Посікіри та незрячого кобзаря Лайоша Молнара. Хвилюючим моментом була прем'єра пісні про кобзарку на слова юної дрогобицької поетеси Лесі Жук, яку прекрасно виконала Лілія Кобільник [15]. Місто Дрогобич віддало шану славній бандуристці, своїй дочці, якою по праву вважається Олеся Левадна, проживши тут довгих сорок літ.

Протягом усього періоду творчо-виконавської діяльності бандуристка достойно несла звання учениці видатного педагога та бандуриста, а також намагалася продовжувати кобзарські традиції Г. Хоткевича. Однак, на сьогоднішній день нам невідомі імена учнів Олесі Левадної, що може свідчити про те, що вона не займалася педагогічною діяльністю присвятивши своє життя творчості.

Відзначимо, що творчо-виконавська діяльність

бандуристки, котра продовжила кобзарські традиції Гната Хоткевича і стала однією з перших жінок-кобзарок в Україні, дала підстави стверджувати, що педагогічно-виконавське генеалогічне дерево бандурного мистецтва, починаючись, як правило, з чоловіків-виконавців, вже на початку ХХ століття отримало розвиток та продовження в жіночих особистостях. За словами О. Ваврик: "кобзарська професія не передавалась від батька до сина, спадкоємність в ній забезпечує зв'язок між вчителями та учнями. Саме цей зв'язок сприяв збереженню кобзарських традицій, співу та гри на інструменті" [4, 35]. Однак, в наведеній дослідницею схемі: С. Камовий – О. Вересай – П. Кулибаба – Г. Гончаренко – Г. Хоткевич – О. Левадна [4, 35], – чітко прослідковується, що представник кобзарства С. Камовий, кобзарський рід котрого з'явився на початку ХІХ століття, вже через сто років серед своїх продовжувачів мав жінку-бандуристку, що, апріорі, не відповідало суворим кобзарським канонам. Зауважимо, що в наведеній схемі не згадано вчителя Олесі В. Осадька, який першим прилучив її до бандури. Пропонуємо допрацьований та доповнений варіант педагогічно-генеалогічного дерева Левадної Олесі Федотіївни із включенням усіх імен відомих виконавців-педагогів з якими співпрацювала знана бандуристка (див. рис. 1 – педагогічно генеалогічне дерево Олесі Левадної).

**Висновок.** Підсумовуючи, можна підтвердити тезу про те, що гендерні стереотипи певним чином



**Рис. 1. Педагогічно-генеалогічне дерево Левадної Олесі Федотіївни**

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ БАНДУРИСТКИ ОЛЕСІ ЛЕВАДНОЇ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ  
ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В КОБЗАРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ**

впливали на становлення та розвиток бандурного мистецтва, як невід'ємної частини української культури. Однак, наслідком тривалого культурно-історичного розвитку кобзарства стали позитивні та незворотні зміни, які торкнулися практично усіх його аспектів. Одними з факторів, що призвели до "ожіночування" бандурного мистецтва та появи виконавиць-бандуристок вже на початку ХХ століття стали: поступове послаблення суворих кобзарських правил, руйнування усталених стереотипів, а також професіоналізація бандурної освіти. До того часу, як жінки знайшли своє місце в кобзарстві, та згодом утвердилися в ньому, цей вид мистецтва був певним чином представлений однобоко та спрямований виключно на чоловіків. З появою жінок, ця частина української культури стала багатшою, ширшою, повнішою та, безумовно, відкритішою. Яскравим прикладом може слугувати творча діяльність бандуристок, зокрема однієї з перших учениць Г. Хоткевича Олесі Левадної, котра залишила помітний слід в історії розвитку виконавства на бандурі, довівши власні творчі можливості та право жінки бути бандуристкою.

1. Агеева В. *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія / Віра Агеева.* – К.: Факт, 2003. – 320 с

2. Бобечко О. *Олеся Левадна – видатна учениця Гната Хоткевича / О.Ю. Бобечко // Кобзарство в процесі становлення української музичної культури: збірник матеріалів міжнар. наук.-практ. конф.* – К., 2005. – С. 182 – 186.

3. Бобечко О. *Перші жінки-бандуристки України / Оксана Бобечко // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Серія "Мистецтвознавство".* – 2006. – № 1(16). – С. 7 – 11.

4. Ваврик О. *Кобзарські школи в Україні / Оксана Іванівна Ваврик.* – Тернопіль: Збруч, 2006. – 221 с.

5. Грушевська К. *Українські народні думи / Катерина Грушевська: [том перший корпусу: тексти № 1 – 13 і вступ].* – Державне видавництво України, 1927. – К.: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, 2004. – Т. 1. – ССХХ с. (вступ). – 176 с.

6. Дутчак В. *Ансамблевий вид виконавства*

*на бандурі. Історія і сучасність: вступна стаття / Віолетта Дутчак // "Любіть Україну": пісні для ансамблів бандуристів в аранжуваннях В. Дутчак.* – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 3 – 12.

7. Ємець В. *Кобза та кобзарі / Василь Ємець; [бібліограф. додат. З. Кузелі].* – К.: Муз. культура, 1993. – 111 с. – (Репринтне видання).

8. Жеплинський Б. *Кобзарка живе у Дрогобичі / Богдан Жеплинський // Радянське слово.* – 1986. – 22 січня.

9. Жеплинський Б. *Спасибі, дочко, за пісні! / Богдан Жеплинський // Бандура.* – 1993. – №43 – 44. – С. 10 – 14.

10. Жеплинський Б.М. *Коротка історія кобзарства в Україні / Богдан Жеплинський.* – Львів: Край. – 2000. – 196 с.

11. Жеплинський Б. *Кобзарськими стежинами / Богдан Жеплинський.* – Львів: Вид-во наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України, 2002. – 278 с.

12. Кісь О. *Етнічні гендерні стереотипи та джерела їх конструювання / Оксана Кісь // Український жіночий рух: здобутки і проблеми: зб наук. праць.* – Дрогобич: Коло, 2002. – С. 26 – 43.

13. Кісь О. *Стереотипи фемінності українців у фольклорних та етнографічних джерелах / Оксана Кісь // Наукові записки Івано-Франківського краєзнавчого музею. Вип. 5 – 6.* – Івано-Франківськ, 2001. – С. 88 – 97.

14. Маціевський І.В. *Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И.В. Маціевський.* – Алматы: "Дайк-Пресс", 2007. – 520 с.

15. Микитяк Н. *Кобзарському роду – нема переводу / Наталія Микитяк // Галицька зоря.* – 1999. – 8 червня.

16. Онищак А. *Олеся Левадна в нашому місті / Анізія Онищак // Галицька зоря.* – 1999. – 28 травня.

17. Підгорбунський М.А. *Кобзарський рух в Україні (XVI – XIX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Микола Анатолійович Підгорбунський.* – К., 2004. – 19 с.

18. Супрун Н. *Гнат Хоткевич – громадянин, митець, музикант / Надія Супрун // Родовід.* – 1995. – № 11. – С. 103 – 110.

19. Черемський К.П. *Шлях звичаю / Костянтин Петрович Черемський.* – Х.: Глас, 2002. – 444 с.

Стаття надійшла до редакції 17.04.2014