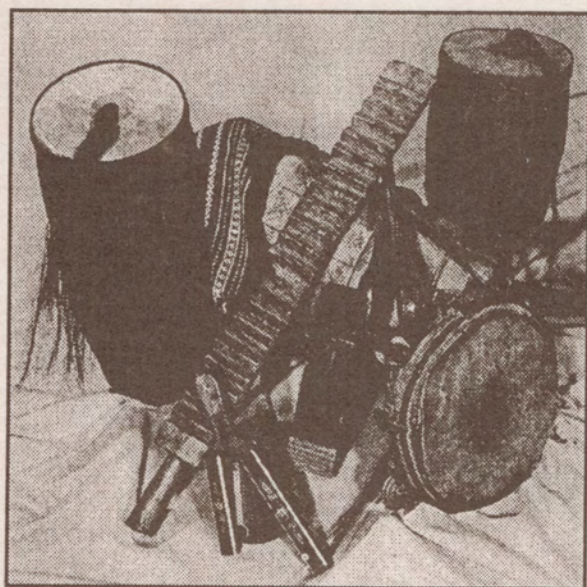


Леонід
Черкаський

Живі струни України



До
30-річчя
колекції українських
народних музичних інструментів
Державного музею
театрального, музичного
та кіномистецтва
України.





КИЇВСЬКА МІСЬКА ОРГАНІЗАЦІЯ
УКРАЇНСЬКОГО ТОВАРИСТВА
ОХОРОНИ ПАМ'ЯТОК ІСТОРІЇ ТА
КУЛЬТУРИ

ЛЕОНІД ЧЕРКАСЬКИЙ

ЖИВІЇ СТРУНИ УКРАЇНИ



Київ 1999

Шановний читачу!

Ти тримаєш в руках цікаву історію унікальної збірки українських народних музичних інструментів, яку впродовж тридцяти років збирав скромний подвижник вітчизняної культури Леонід Мусійович Черкаський.

Більше півтисячі інструментів — такою колекцією може пишатися будь-яка держава світу, демонструючи її в престижному музейному приміщенні.

На жаль, у нас цей скарб належно не оцінений. Створення музею українських народних інструментів так і залишається проблемою. Основна частина експонатів зберігається в малопридатному, тісному фондосховищі, розташованому в одному із закутків Києво-Печерської Лаври.

Тим більша цінність цієї книжки. Вона дає можливість ознайомитися з маловідомою сторінкою історії національної культури і, бодай через живе слово та фото, із багатством і розмаїттям музичного інструментарію України.

П. Т. Тронько

Голова правління

*Всеукраїнської спілки краєзнавців,
академік НАН України*



УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В ДУХОВНОМУ ЖИТТІ НАЦІЇ

Українські народні музичні інструменти. З ними ми в смутку і радощах, жорстокій борні і мирній праці, в таїнстві сповіді і привселюдному одкровенні. Важко назвати інші речі, які б відігравали таку важливу суспільно-культурну роль у виключно мирної і творчої нації.

Неоціненна роль кобзи-бандури не лише в музичному інструментарії, а й в усьому духовному житті українського народу. Цей унікальний витвір українських страдіварі став символічним уособленням національного героїко-патріотичного епосу, волелюбної вдачі і чистоти моральних помислів народу.

До числа клейнодів Запорозької Січі, тобто до числа священних символів державності України, входив інший іструмент — литаври, ударами яких збирали козаків на раду, передавали накази по війську. Крім цього, литаври, барабани, козацькі сурми і труби входили до оркестру Війська Запорозького.

В уяві людей музика і музичні інструменти відігравали важливу роль оберегів під час заклинань і молитов магічно-охоронного значення. Таку музику в сполученні з комплексом ритуальних дій грали на скрипці, сопілці, флюярі, свистунці, дуді, трембіті, кувицях, дримбі. В цій музиці люди вбачали захист від нечистої сили, поганого сну, від зурочення. Існували в людей і спеціальні магічні награвання для забезпечення родючості ґрунту і плодovitості худоби.

Музичні інструменти були невід'ємною складовою частиною різних ритуалів: весілля, хрещення, проводів та ін. Без них не обходилися релігійні, світські, календарні свята і обряди. Під час молитов в побутових умовах (в хаті, на вулиці, біля церкви) для акомпанементу до кантів, псалмів часто використовували колісну ліру і кобзу-бандуру.



Світські і календарні свята та обряди в основному супроводжувалися маршовою музикою (марші до ходи, вітальні марші), танцювальною (гопачки, козачки, коломийки, полечки, вальси, голубки, аркани тощо) і пісенно-інструментальною музикою для слухання. Для цієї музики в різних регіонах використовувався практично весь народний музичний інструментарій.

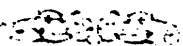
Широкою сферою побутування самобутнього музичного інструментарію є пастуші (вівчарські) награвання, де, як правило, використовуються інструменти, виготовлені самими музикантами: сопілка, флюяра, дводенцівка, теленка, цугфлейта, ріг, трембіта, кора, луска, кувиці (свиріль), дуда, свистунці, дримба та ін.

Музичний інструментарій, як і народно-інструментальна музика в цілому, розвивалися в нерозривній єдності з іншими видами мистецтв: з народним хоровим, вокальним, танцювальним, театральним. Так, для супроводу першої величної урочистої дії вертепного видовища використовувалася колісна ліра, що імітувала орган, а сцени народного гуляння з приводу народження Ісуса Христа супроводжували скрипка, сопілка, цимбали, бубон...

В розмаїтті українського народного музичного інструментарію чільне місце посідають інструменти міської музичної культури, де, крім загальнонаціональних скрипки, бандури, слід назвати столовидні гусла, цитру, торбан. Під їх акомпанемент співали величальні пісні, міські пісні й романси, релігійні піснеспіви.

В кожній суспільній верстві населення були і специфічні, більш властиві їй, інструменти. Так, серед дворянства були поширені столовидні гусла і торбан, серед духовенства — столовидні гусла. Для козацької старшини було престижним грати на торбані і супроводжувати на ньому кобзарський репертуар.

Ще з часів Київської Русі простежується в Україні традиція колективного інструментального виконавства.



Так, зображення інструментального гурту ми спостерігаємо і на фресках Софіївського собору, і в іконописних та літературних джерелах пізнішого часу. Проте є всі підстави вважати, що в народі така форма колективного музикування в більшій мірі збереглася в західно-українських областях. А легендарна гуцульська троїста музика стала не лише оригінальною формою, а й важливим чинником творення народно-інструментальної музики.

Можна без перебільшення сказати, що Україна займає одне з найпочесніших місць серед небагатьох країн світу щодо різноманітності народного музичного інструментарію.

ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ КОЛЕКЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

В кінці 60-х—на початку 70-х років ХХ століття в Україні значно активізувався громадсько-політичний рух до національного самоусвідомлення. І хоч у ті роки далеко не кожна акція, сповнена української ідеї, закінчувалася успішно, в сфері відродження української культури все ж були зроблені відчутні кроки.

Зокрема, посилилися вимоги до вивчення української мови, почала розширюватися сфера її функціонування.

Наукові працівники, мистецтвознавці, фольклористи здійснюють активні дослідження історії України, заглиблюючись у ті її пласти, які є виявом українських національних ознак, віками нехтуваних великодержавною політикою.

Наприклад, у 1967 році «Наукова думка» несподівано випустила в світ книгу А. Гуменюка «Українські народні музичні інструменти», яка стала першим неконфіскованим виданням такого плану.

Б. Кирдан, А. Омельченко, Ф. Лавров досліджують історію кобзарства, готуючи відповідні фундаментальні видання.



«Музична Україна» видає книгу В. Кузьміна «Забуті сторінки музичного життя Києва», де свіжо і нестандартно розглядається процес становлення українського національного музичного мистецтва в ХІХ ст.

Розгорнули свою діяльність Товариство охорони пам'яток історії і культури України, Музично-Хорове товариство, які згуртували навколо себе тих, кому не байдужою була доля України, її історія і культура.

Як державні, так і громадські організації мали дієву підтримку своїм ініціативам тодішнього віце-прем'єра українського Уряду Петра Тимофійовича Тронька, який керував також республіканським Товариством охорони пам'яток історії і культури. Це під його контролем було здійснено паспортизацію всіх пам'яток і вжито заходів по їх збереженню.

Під егідою Музично-Хорового товариства в Києві створюється Оркестр українських народних музичних інструментів на чолі з художнім керівником Я. Орловим. Цьому товариству вперше вдалося також напівлегально провести республіканський конкурс троїстих музик, після якого з'явилися 4 довгограючі диски з записами троїстих музик всіх регіонів України.

В Товаристві охорони пам'яток історії і культури створюється фольклорна секція, яка об'єднала кобзарів-бандуристів, лірників, науковців, що прагнули до відродження цікавих давніх традицій. Вони влаштовують кобзарські вечори, просвітницькі лекції-концерти тощо.

Саме на цій хвилі і народилася ідея створення музею українських народних музичних інструментів. Він покликаний був розшукати ще не знищені унікальні народні музичні інструменти і зберегти їх для історії і науки. Він необхідний був тим, хто намагався відродити забуті інструменти своїх пращурів, і тим, хто експериментував і вдосконалював ці інструменти для сучасних професійних виконавців. Без нього не уявляють свою творчість і ті, що створюють ансамблі та оркестри народних



інструментів, і ті, хто пише для них музику. Ідею створення такого музею підхопили одночасно кілька установ, з яких найбільшу підтримку Уряду отримував Музей народної архітектури і побуту, що також збирав народні інструменти. Та коли в 1973 році розпочалася нова антиукраїнська кампанія, вся подібна діяльність серйозно занепала. Автору цих слів пощастило після вимушеної дворічної перерви продовжити розпочату в 1969 році роботу зі створення колекції українських народних музичних інструментів в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, що розташований на території Києво-Печерської лаври.

В цій колекції вже нараховується близько півтисячі музичних інструментів. Це унікальні зразки, що займають цілком конкретне місце в історії українського інструментознавства і заслуговують на збереження, меморіальні інструменти відомих діячів української культури, удосконалені інструменти сучасних майстрів, реконструкції давніх інструментів на основі історичних чи літературних джерел, експериментальні зразки.

Про історію пошуків цих інструментів, людські долі майстрів, музикантів, кобзарів, а також збирачів, хранителів і дослідників цієї важливої сфери національної культури і йтиме подальша розмова.

Тут хочу побіжно зазначити, що автор цих слів взявся за створення колекції, маючи спеціальність організатора і методиста культурно-освітньої роботи вищої кваліфікації, досвід роботи завідуючого сільським клубом, директора районного будинку культури, завідуючого районним відділом культури, знаючи непогано кухню обласних закладів культури, словом, орієнтуючись, де треба шукати, в кого питати і як з ким розмовляти, проте...

ПРИЇХАВ ОДИН У П'ЯТНИЦЮ...

Влітку 1970-го року під час мого відрядження на Полтавщину доля звела мене з Михайлом Андрійовичем



Фісуном, колишнім директором музучилища, який охоче взявся допомогти в моїх пошуках. Уже надвечір ми йшли яром полтавської окраїни до одного приватного помешкання, де були гарні столовидні гусла з масивними точеними ніжками. Старовинний інструмент, що бринів колись в чернечій оселі, дворянській садибі, тут виконував лише функцію стола...

— О, приїхав один у п'ятницю... справу починать, — кинув непривітно господар похилого віку, — та й стіл мені потрібен — дасте взамін нового, тоді...

— Сподіваюсь, що нашої оплати вистачить Вам на новий стіл, — відповів я.

— Так ось, приїздіть наступного разу з грішми, отримаєте інструмент.

Як я не намагався довести, що такий розрахунок неможливий, бо готівкою я грошей не маю, а вони будуть перераховані після оцінки фондово-закупівельної комісії музею, все було марним.

Гірше того, коли через півроку я знову приїхав до Полтави, то не застав вже в живих ні власника гусел, ні сліду інструмента: ось як погано було починати ту поїздку в п'ятницю.

Але тоді, під час першої експедиції, мій супутник Михайло Андрійович заспокоював мене.

— Ви не журіться, нещодавно я в селі Вороніно бачив рідкісні столовидні гусла. Завтра поїдемо по них.

А тим часом в касах автовокзалу нам відповіли, що автобуси на Вороніно не ходять та й села такого там не знають.

— Як же Ви «нещодавно» бачили ті гусла? — запитую я обережно у супутника.

— Ну, це було одразу після війни, — зніяковіло додає Михайло Андрійович. — Я бачив гусла в домі фронтового товариша.

Ось так. Якихось чверть віку минуло, та для людини в літах — це ніби вчора. Невдовзі ми з'ясували, що колишнє



село Вороніно вже стало частиною Полтави і поїхати туди можна міським автобусом.

Коли ми опинилися на розбудованому масиві, мій супутник розгубився, бо ніщо не нагадувало колишніх орієнтирів.

— А чи не збереглося тут чого від колишнього села? — запитуємо перехожих.

— Є школа, — підказав нам хтось.

— О, це якраз те, що нам треба, — зрадів старий солдат.

На наше щастя, стояв ще напроти школи і одноповерховий будиночок, огорожений невисоким парканом. Та не застав вже Михайло Андрійович свого фронтового товариша. З будинку вийшла літня жінка, яка поволі пізнала гостя.

— А де ж столовидні гусли?

...Ще в 1894 році М. Лисенко, називаючи цей інструмент клавіровидними гусями, в своїй праці «Народні музичні інструменти на Україні» писав: «Клавіровидні гуслі можна й досі де-не-де знайти, як реліквії старосвітські, по домівках сільських попів у Полтавщині. Але вони, німі свідки минулого, або поневіряються на горищах у поросі, або ж стоять собі без ужитку по кутках, як мебель. Нащадки сучасні не мають ні охоти, ні кебети до гри на них».

Тож у 1970 році такий інструмент було знайдено саме за адресою М. Лисенка: на Полтавщині, у сараї, в поросі, без ужитку, як непотрібні меблі. Інструмент мав значні втрати: верхня дека побита, багато кілків відсутні, із шести різьблених розеток, що прикрашали резонаторні отвори, збереглася лише одна.

Тут доречно зазначити, що збиральницька робота постійно поєднувалася з дослідницькою, оскільки в цій сфері було і залишається на сьогоднішній день багато білих плям. Наприклад, коли через два десятиліття після першої пошукової експедиції мені вдасться за допомогою Київського міського товариства пам'яток історії і культури видати набір листівок із зображенням інструментів



колекції, дехто, навіть з авторитетних фольклористів, зауважить мені: «А навіщо Ви включили до колекції столовидні гусла, адже це російський інструмент?»

Не тільки російський, а й український. І, можливо, в першу чергу — український. Адже він побутував ще за часів Київської Русі. На його побутування в Україні впритул аж до ХІХ століття вказують і численні документи, і авторитетні дослідники: історики І. Рігельман, П. Куліш, фольклорист і етнограф М. Сумцов, композитор М. Лисенко. Справа лише в тому, що дехто народними вважає лише ті інструменти, які побутували серед простого люду, відмовляючи в цьому праві інструментам дворянства, духовенства, козацької старшини, міської музики, внаслідок чого українська культура часто представлялася як хуторянська, примітивна.

Здійснюючи збиральницьку роботу чи створюючи виставки, я ні на хвилину не забував про це. До музейної колекції були залучені і гусла-стіл ХІХст., знайдені в Києві, і гусла-ящик ХVІІІ ст. з Волині, і улюблений інструмент козацьких гетьманів — торбан, і інструмент українських шляхетних салонів — цитра. До речі, такий інструмент європейського походження був і у фольклориста В. Верховинця, і в художника О. Сластіона.

Подальші пошуки самотнього народного музичного інструментарію привели мене до Великої Багачки — батьківщини славнозвісного кобзаря Федора Кушнерика. Його син — Григорій Федорович, що працював на той час директором місцевого побутокмбінату, показав мені з родинного фотоальбому вицвілу пожовклу фотографію батька з матір'ю.

— Це все, що є в мене від батьків, — сказав він.

Я, власне, і не сподівався щось знайти від легендарного кобзаря, адже до мене вже тут стільки людей цим цікавились... Та буде ще не один приїзд на Полтавщину, і буде таки безцінна пам'ятка від Ф. Кушнерика, а поки що невтішним було моє повернення до Києва, всього з



одним інструментом — потрощеними столовидними гуслами, які ледве вдалося здати на залізниці в багаж. Проте керівники музею, а ними були досвідчені науковці В. Козієнко і А. Драк, вважали мою експедицію несподіваною вдачею:

— Адже це справжній музейний експонат, — сказали вони.

І дійсно, після ретельної реставрації цей інструмент постійно експонується на виставках, викликаючи в уяві відвідувачів картини того, як за цим столом в дворянській садибі чи чернечій оселі читала й писала людина, а коли приходило натхнення, відкривалася кришка і лунали канти, псалми чи світська музика.

Пригадую фрагменти моїх наступних експедицій до Полтавщини. Їх було багато, бо й край цей надзвичайно щедрий талантами і пам'ятками культури.

В Миргороді у місцевого майстра Я. І. Сітка я отримав колоритну бандуру з ефектною головою грифа у вигляді круторогого баранчика. Ця бандура звучала в 30-і рр. в Миргородській капелі бандуристів. Там же підказали мені, що в селі Білоцерківка бачили цікаву басолю.

Басоля, бас, басок — давній акомпануючий смичковий інструмент, що зустрічався в гуртовій музиці, троїстих музиках, утримуючи відповідний темп і ритм. Розпитуючи людей, я потрапив теплого осіннього недільного дня в обійстя селянина Тумка. На жаль, двері хати були замкнуті, і я присів на колоді, розмірковуючи, що робити далі. Та невдовзі під'їхав на велосипеді син господаря.

— Ви з Києва?

— Так.

— Тато вже знають, що Ви по басолю приїхали, але вони грають на святі лісника і просять, щоб Ви туди прийшли.

Якось незручно відчував я себе, йдучи несподіваним гостем на сільське свято, але люди привітно зустріли мене, а сільські музики навіть жартома заграли марш... Згодом



і я взяв до рук скрипку, і ми вже ансамблем награвали полтавських полечок, гопаків, козачків.

— Дограємо свято, заночуєте у нас, а завтра вранці з басолею поїдете на Київ, — така була воля власника інструмента. Виготовлений батьком старого музики наприкінці минулого століття, інструмент заслуговував на увагу. Близький до контрабаса за розміром, він ніби повторював своєю формою контури скрипки. Такі чотириструнні басолі саме і характерні для Полтавщини, Київщини, Черкащини. Я був радий цій знахідці, адже на той час в колекції ще не було жодної басолі.

СКАЖІТЬ, ДЕ БАТЬКА ДІЛИ?

Читач вже знає, що мої попередні спроби знайти щось від Федора Кушнерика під час попередніх відряджень до Полтавщини були марними.

Як відомо, інтерес до його самобутньої творчості проявляли багато науковців: його досліджував професор-фольклорист М. О. Грінченко, його оспівував поет-академік П. Г. Тичина. Несподіваною була для мене звістка про те, що в народному музеї Великої Багачки експонується кобза, на якій грав Ф. Кушнерик.

Іду прямо до музею, який на той час являв собою поєднання кімнат бойової і трудової слави, і дійсно бачу понівечену, спотворену кобзу. На верхній деці — товсті рейки, гриф скручено товстим сталевим дротом, діри в овальному корпусі закриті великими металевими клепками. Під інструментом — підтекстівка: «Кобза, на якій грав Ф. Кушнерик».

Звідки вона могла взятися, — замислився я, — адже шість років тому син кобзаря сказав, що нічого від батьків, окрім блідої невиразної фотографії, не залишилось? Те, що на цій кобзі грав славетний кобзар, стверджує власниця кобзи, громадянка Убийвовк, — повідомили мені в музеї.



Знаходжу її. Літня жінка розповіла мені, що кобзу цю зробив ще в молодості її батько для себе. Але так сталося, що за кілька років до війни у Ф. Кушнерика не стало кобзи, а йому необхідно було виступати в Києві на якійсь відповідальній нараді. Ось він і попросив у батька кобзу, на якій грав протягом тривалого часу.

Іду знов до сина славнозвісного кобзаря — Григорія Федоровича Кушнерика, аби встановити достеменність даної інформації.

— Це саме так і було. Якось на Проводи, йдучи з кладовища, батько, втомившись, присів край дороги та й задрімав. Можливо, й випита чарка довершила ту справу. От злі люди і вкрали в нього кобзу. І кілька років батько дійсно грав на інструменті, зробленому Федором Микитовичем Убийвовком.

Тільки після письмового підтвердження цієї версії і після того, як підпис Г. Ф. Кушнерика було завірено в селищній Раді, я розпочав ділову розмову з власницею кобзи про придбання реліквії до столичного музею.

В Києві після консультацій з кількома фахівцями остаточне креслення до реставрації інструмента дав викладач консерваторії М. А. Прокопенко, а саму реставрацію здійснив А. Заярузний. В музеї зберігаються фотографії цього інструмента до і після реставрації.

Та була в мене тоді в Великій Багачці ще одна зустріч з більш сумною кобзарською долею.

...Я йду вздовж берега мальовничої річки Псьол на окраїну селища, де, як мені підказали люди, в одній хаті може бути цікавий інструмент, бо там мешкав колись якийсь кобзар.

...Мене привітно зустріла літня жінка і запросила до хати. Але не встигла вона показати інструмент, як через поріг переступив молодий чоловік і рішуче заявив: «Не дамо, нехай скажуть, де батька діли?» Я зрозумів, що доля інструмента пов'язана з людською трагедією, та як не намагався з'ясувати ім'я і прізвище колишнього власника



кобзи і обставини його загибелі, це мені не вдалося. Надто великим був гнів зятя, що ототожнював мене, столичного музейного науковця, з тоталітарним режимом. Хтозна, чи за злим доносом забрали кобзаря-бандуриста, чи, можливо, він був одним з тих, кого зібрали на той зловісний кобзарський з'їзд, щоб знищити усіх разом, а з ними і цілу культуру, і пам'ять, і навести жахливий страх на тих, хто здумає зв'язати свою долю з цим інструментом?

...Пройшло багато літ. Районна газета «Рідний край» у Великій Багачці надрукувала мого листа під заголовком «Скажіть, де батька діли?», але поки що ніхто не відгукнувся, аби повідомити щось конкретне про трагічну долю кобзаря.

Є тут ще над чим замислитись. Життя показало, що не можна вбити кобзу на Україні. І тоді панівна ідеологія спробувала заставити її бриніти на свій лад. Ф. Кушнерика, наприклад, навіть до Спілки письменників прийняли. Але не за самобутнє, неповторне виконання історичних дум і пісень, а за думи про Леніна, куплети про комісарів («Скрізь на славній Україні та трактори загули, бодай наші комісари та й здоровенькі були»). Це були своєрідні індульгенції, які давали право митцю на творчість. І гірше було тому, хто не мав такої індульгенції.

НАВКОЛО КУРНОЇ ХАТИ...

В 1970 році я приєднався до експедиції на Волинь, яку здійснювали колеги з Музею народної архітектури і побуту, що тоді створювався. Музей цей вже мав свій мікроавтобус і, заручившись всілякою підтримкою тодішнього віцепрем'єра П. Т. Тронька, шукав по всіх регіонах України старовинні хати, вітряки, клуні, різне начиння, що зайняло згодом своє місце в чудовому музеї під Києвом. Нас було з водієм четверо молодих чоловіків, і ми не були зв'язані з готелями, бо ночували в найближчому



до пошукової місцевості лісі, полі, біля річки, озера, розбивши намета чи в спальному мішку. Колеги з цього музею, пристосовуючись до моїх пошуків, часто змінювали свій маршрут, за що я їм був безмежно вдячний.

Казкова краса цього краю, розкішне буяння його зелені, мальовниче озеро Світязь — все це справило на мене незабутнє враження. Але різким контрастом до цієї краси була матеріальна бідність людей, що жили тут.

В одному з сіл мої колеги знайшли курну хату, тобто хату без димаря, в якій на той час мешкала бідна вдова з дочкою. В с. Бузаки Камінь-Каширського району розжалуваний кагебіст жив у невеликій хатці під стріхою з маленьким віконечком на чотири шибки, а заробляв тим, що робив і продавав примітивні вербові сопілочки, поверхня яких була грубо обстругана і пофарбована звичайним синім чорнилом. Взяв я одну таку сопілку для музею.

...Знали в Обласному Будинку народної творчості, що є в них лірник Іван Власюк. От лише не знали, де мешкає, бо в одному селі народився, в другому жив, у третьому жінку взяв... Словом, від села до села людський розголос привів нас до Залюття Старовижівського району, де ми знайшли Івана Харитоновича. Незрячий лірник мешкав в убогій сільській хаті під стріхою, і стара колісна ліра була чи не єдиним його скарбом. Хто її зробив, лірник вже не знав, а знав лише, що інструмент той має півтори сотні років. Деки її, трохи приталені, вже мали значні втрати. На відміну від традиційної ліри, вона мала не три, а чотири струни. Тобто на двох струнах виконувалася мелодія, а дві інші, настроєні на постійну висоту, створювали певний фон.

Заворожені, ми слухали той спів із супроводом, що був тужливим, як і саме лірницьке життя. І як шкода, що і наша бідність, і відсутність портативного магнітофона не дали нам можливості записати той спів — прощання лірника із своєю багаторічною супутницею і подругою.



На пропозицію продати ліру до музею Іван Харитонович відгукнувся охоче. Але ніякі папірці-акти його не влаштували. Даремно умовляв його, що він отримає значно більше, ніж я маю на відрядження. Йому потрібні були гроші готівкою і зараз... Довелося віддати власних 50 карбованців і дати телеграму до Києва, аби вислали гроші на побут.

Така сама ситуація була і в моїх колег. А поки що нас виручали гриби, рибалка і щедрі люди. Але це не заважало нашим пошукам: їм ми віддавали більшу частину доби. Тим часом колісна ліра, отримана мною від І. Х. Власюка, значиться в інвентарній картці як така, що отримана музеєм безкоштовно, оскільки формального акту продажу не було оформлено.

В селі Велика Глуша Любешівського району ми несподівано натрапили на невелике місцеве свято, де грала троїста музика. Тоді впав мені в око битий-перебитий бубон: шкіряна мембрана витерта до дір, дерев'яна обичайка мала величезну кількість латок, збита цвяхами, скручена дротом. Очевидно, саме на цей бубон дивився знаменитий Козьма Прутков, коли казав: «Укажи мне начало того конца, которым оканчивается начало». Тут же лісник А. П. Плясун разом з бубоном подарував для музею стару сопілку з крушини.

— А на чому ж Ви тепер гратимете?

— А я зараз собі іншу сопілку зроблю.

Буквально на очах він відтяв ножем гілку крушини, швидкими вправними рухами надрізав її шкірку кільцями, а потім, прокручуючи ті кільця, почав знімати. Згодом біла паличка була вздовж розрізана, після чого майстер вишкріб серцевину і, склавши ті дві половинки, скріпив їх натягнутими кільцями кори. Так само швидко було вирізано шість створів у тільки йому відомих місцях. Зробивши біля верхнього створу сопілки свистковий пристрій, майстер почав на ній грати...

Ось тут я і задумався, бо одна справа взяти сопілку у А. П. Плясуна, котрий тут же зробить собі нову. Інша



справа — забрати ліру у Івана Власюка, який потім ніколи не буде її мати, і Волинь назавше втратить лірника. Втім, і я не для себе їх збираю, але про це вже нехай судять люди і час...

БАНДУРА, БАНДУРКА, БАНДУРИНА

Із спогадів про пошуки українських народних музичних інструментів на Чернігівщині виринають перш за все постаті двох музичних майстрів: О. С. Корнієвського і О. М. Шльончика.

Запам'яталася поїздка до патріарха музичних майстрів Олександра Самійловича Корнієвського, що мешкав в Корюківці. Ще за життя майстра його ім'я значилося в Українській енциклопедії (УРЕ) як такого, що на початку нинішнього століття першим почав перестроювати бандуру на хроматичний звукоряд, цебто розширив звукову палітру інструмента, використовуючи, крім основних нот, ще й дієзи і бемолі. Але краще можна збагнути велич справи майстра, подивившись і послухавши його творіння, послухавши його самого.

Сподіваюсь, що в майбутній вітчизняній енциклопедії буде записано, що це легендарний український Страдіварі, який не дожив всього два місяці до ста років, проте рівно чверть століття відбув у засланні «за український буржуазний націоналізм», а попросту за те, що робив бандури. Втім, не лише бандури, а й скрипки, гітари, мандоліни. Але бандури — понад усе. Невисокий на зріст, кремезний і досить рухливий для своїх вісімдесяти на той час літ, він був небагатослівний: тільки показував свої творіння і грав на них. Кожен його інструмент з філігранною витонченістю доведено до особливої вишуканості, кожна його бандура — то ще й твір образотворчого мистецтва. Корпус часто видовбаний з цільного горіхового стовбура. Верхня дека інкрустована рослинним орнаментом. На тильній



стороні грифа — витончене різьблення з химерними візерунками. Головку грифа, як правило, вінчає різьблений барельєф Великого Кобзаря — Т. Г. Шевченка. На литому сталевому шемстку (струнотримачі) викарбовано ім'я майстра... Біля двохсот бандур зробив за своє життя Олександр Самійлович. То ж як не представити в майбутньому музеї музичних інструментів такого майстра!

— От, — думалось мені, — крім інструментів, та ще й обладнати в експозиції робочий куточок майстра: із столом, рубаночками, фігурними стамесками, струбцинами, молоточками... А як би було цікаво показати різні етапи роботи над інструментом, починаючи від перших заготовок...

А Олександр Самійлович в цей час показує свій ще один, на цей раз зовсім чудернацький витвір.

— Такого інструмента я ще не бачив, — зізнаюсь я майстру.

— Та воно й не дивно, цей інструмент поки що існує в єдиному примірнику і зветься бандурина.

Бандуру вже знає весь світ. Відомий ще невеликий гітароподібний інструмент на 5 струн — бандурка, виготовлений в Росії вихідцями з України, а ось бандурини... я ще не чув. Між тим вона реально існувала. На спеціальній підставці стояв великий бандуроподібний інструмент, на якому струни були одягнуті як з правої, так і з лівої частини корпусу. Грати на ньому слід було обома руками, як на арфі: 74 струни для гри правою рукою, 57 — для гри лівою. Інструмент мав спеціальний глушитель (демпфер), що приводився в дію ногою.

Обережно починаю розмову з майстром про придбання бандурини для музею. Проте таких бажаючих було вже багато: музеї, оркестри, ансамблі, музиканти... До того ж наш музей був досить обмежений в своїй купівельній спроможності, бо міг заплатити за інструмент не більш як 300 крб., тоді як майстер просив удвічі більше. І скільки ж було таких випадків, коли через відсутність коштів унікальні інструменти зникали назавжди!



Так і бандурина мов маривом поманила мене і невдовзі опинилася в оркестрі народних інструментів Музично-хорового товариства. Але ніхто з музикантів не хотів освоювати принципово нового інструмента, зробленого на основі бандури. Через 6 років, коли в інструменті, що стояв без діла, завелися міль і шашіль, я домігся наказу Міністерства культури України про безкоштовну передачу бандурини з балансу оркестру на баланс нашого музею. Сподіваюсь, будуть кошти, і цей унікальний витвір можна буде відреставрувати.

...Тим часом господар запросив мене до столу, на якому вже було домашнє вино, яблука... Лиш тепер Олександр Самійлович розговорився про своє минуле. З дитинства був закоханий в бандуру. Знав багато кобзарів і лірників. Чув Петра Ткаченка, Терентія Пархоменка, слухав спів Аврама Гребіня.

— Що можу сказати про сибірське заслання? Тяжко розповідати. От пригадую, як у юнацькі роки в містечку Мені на ярмарку я мав щастя слухати самого Терешка Пархоменка. Його «Невольницький плач» залишився зі мною на все життя. Це не тільки про турецьку неволю, це й про мене і ще багатьох таких, як я...

Та ось вже в руках Олександра Самійловича бандура, її змінює скрипка, гітара — він грав на всіх інструментах.

І хоч музей нічого так і не придбав безпосередньо від майстра, я був невимовно радий знайомству з ним, діловому листуванню. А пізніше мені вдалося також придбати дві бандури О. Корнієвського в інших осіб: одну з них, виготовлену в 1929 р., — у А. Бобиря, а іншу — у харківського бандуриста П. Літоша.

У ту ж поїздку я познайомився із сучасним відомим майстром О. М. Шльончиком. Майстри і музиканти знають його як вдумливого реставратора, майстра-експериментатора, котрий ретельно досліджує етнографічне і соціальне тло побутування інструмента, а вже потім його виготовляє. Завдяки йому було реконструйовано інструменти, що дійшли



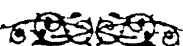
до нас за історичними або літературними спогадами, легендами: сурму, кувиці, козацьку трубу, било та ін. Він чи не першим почав виготовляти сім'ї окарин від пікколо до баса. Довідався Олександр Микитович з праці видатного фольклориста і етнографа М. Ф. Сумцова, що в давнину на Чернігівщині в с. Кошові завжди в один і той же день — 13 червня за старим стилем — грали на кувицях. Грали тільки дівчата і молоді жінки, які ще не мали дітей. Вони розділялися на 3—4 групи. В першій групі жінки мали по 4 дудочки з тростини, в другій — по 3, в третій — по 2, а в четвертій — по одній. Окремими групами крокують вони по селу і грають на своїх дудочках.

На думку М. Ф. Сумцова, така ансамблева гра — це своєрідна данина шани козацькій похідній музиці або військовій похідній музиці періоду до монгольської навали. О. М. Шльончик виготовував кувиці для подібного ансамблю, а в Корюківському Будинку Культури було створено ансамбль кувиць. До кожної трубки майстер зробив спеціальне пристосування для підстройки у вигляді рухомого поршня та клапана з мікропористої гуми. Перестройка може здійснюватися навіть під час гри.

Олександр Микитович використовує як традиційний музичний матеріал — вербу, горіх, грушу, клен, ялину, чорне та червоне дерево, бамбук, так і деревину, яка менш за все використовується для виготовлення музінструмента. Так, в порядку експерименту, він зробив з тополі окарину-бас, що має казкове, фантастичне звучання, ніби в гігантській морській раковині. Різновиди сопілок, кувиці, окарини, інші шумові та ударні інструменти цього майстра представлені в музейній колекції.

ЙОЙ, ВУЙКУ, ТА ВИ ЗОВСІМ НЕ ЗНАЄТЕ НАШИХ ЗВИЧАЇВ

...Гуцульщина. Благодатна земля України з казково-мальовничим пейзажем, де контрасти гір і долин, зеле-



них верховин і сріблясто-блакитних річок знайшли відтворення в тисячах неповторних мелодій. А ще цей край примітний тим, що в ньому більш, ніж де в Україні, збереглися самобутні музичні інструменти, які споконвіку прикрашають музичний побут села, та й люди особливо привітні і завжди радо допоможуть у пошуках.

Якось під час моєї експедиції до Івано-Франківщини одна гуцулка, довідавшись, хто я і з якою метою приїхав, підбігає до мене і говорить:

— Ой, вуйку, ось ходімте зі мною, і Ви дістанете для музею старовинного гуцульського рога.

— Та я з радістю, а чи далеко йти?

— Ні, тут недалеко. Ось на цій горі.

Швидкою ходою ми підіймаємося на високу гору. Йдемо вузькою стежиною між густих смерек. Іноді з'являються похилі галявини, де з дзвіночками на шії пасуться поодинокі корови. І хоч все тут для мене було незвичне і цікаве, а сам я був на чверть віку молодший, все ж гірський підйом швидко дався взнаки і біля вершини я вже дивився тільки під ноги. А коли ми піднялися на гору і я не побачив жодної хати, моя супутниця, перехопивши запитливий погляд, тут же відповіла:

— Та тут недалеко, ось на цій горі.

І тільки тоді я, піднявши голову, побачив той другий поверх гір, яких не було видно з долини... Помітивши, що мій бадьорий настрій остаточно зіпсувався, гуцулка, аби нічого поганого з київським гостем не трафілося, почала мене заговорювати. І треба сказати, що це їй таки легко вдалося, бо бачила мою неабияку зацікавленість музичними інструментами.

— То, кажете, дістанемо зараз гуцульського рога? — запитую я.

— Звісно, так.

— А з чого ж його роблять?

— З дерева, як трембіту. Тільки якщо на трембіту йде рівна смерека, то на ріг — дугоподібна гілляка. Її поздовж



розрізають, середину вишкрібають, а потім обидві половинки знов складають і герметизують березовою корою, вставивши у верхній отвір дерев'яний мундштук.

— В старовину і ріг, і трембіта були сигнальними інструментами. Цікаво, як часто тепер вони зустрічаються в гуцульському побуті?

— І колись, і тепер сигналами трембіти супроводжують урочисті проводи на полонини, дають урочистий старт плотогонам, що сплавають ліс по гірських ріках, повідомляють про наближення колядок.

— А іноді й подають сумну вість про смерть когось із гірських жителів?

— Ой, вуйку, чом це ви так на сумно настроєні? По вас ще сумної вісті років 70 не передбачається. До того ж ви... не гірський житель.

Заспокоєний такою логікою, я оглянувся довкола, бо був уже на тому довгожданому другому поверсі гір. Я побачив мальовничі полонини, сточені димчастими стінами смерек, отари овець. Чабани почастиували нас гірською цілющою водою.

— Ось Ви напилися водички, а не знаєте того, що пили її з гуцульського музичного інструмента, — мовила моя супутниця.

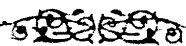
— Як це? Та я ж пив її із звичайнісінької діжечки.

— А діжечка ця у нас цеберком або бербеницею зветься. І якщо її верхній отвір обтягнути шкірою, а посередині шкіри протягнути крізь отвір пучок конячого волосся...

— То буде бугай, фрикційний музичний інструмент, що за тембром звуку нагадує ревіння бугая, і грають на ньому, сіпаючи за пучок волосся зволоженими у квасі руками. А висота звуку змінюється залежно від прикладеної сили і місця, в якому зупиниться рука, — продовжив я.

— О, то вуйко лише вдає з себе, що не знає музичних інструментів, а насправді...

— А насправді, де Ваш обіцяний ріг? — перебив я прискіпливо, очевидно, остаточно втративши терпець, на



що негайно отримав досить спокійну і від того особливо в'їдливу відповідь:

— Та ось тут недалечко, ось на цій горі.

Читач може лише уявити мій невтішний настрій, який підсилювався усвідомленням того, що з тих гір ще доведеться сьогодні спускатися. Один Бог знає, чи добрався б я до того третього поверху гір, аби не веселі хвацькі коломийки, які доносилися десь із піднебесся.

Гуцулка вела мене саме до тієї хати, де грала троїста музика і танцювали люди.

— Ось тут Ви і отримаєте старовинного гуцульського рога, — сказала вона.

— І як же ми туди підемо, адже там весілля?

— А воно вже кінчається.

— Як кінчається, коли сьогодні субота і мало б тільки початися?

— Йой, вуйку, та Ви зовсім не знаєте наших звичаїв: це весілля — ще з тієї суботи.

Підкорившись місцевим законам, я погостював на весіллі, пограв у троїстій музиці, і мимоволі пригадалася мені відома легенда про те, як в одну красуню-гуцулку закохалися три парубки-музики, і, не надаючи переваги комусь із них, дівчина влаштувала їм привселюдне змагання. Спочатку вони грали кожен свою мелодію, потім по черзі — одну й ту саму музику, та коли заграли разом, громада не зажадала їх роз'єднувати. З тієї пори в гуцулів набув популярності малий інструментальний ансамбль «троїсті музики». Менш щасливою була доля дівчини, що не встигла вчасно вибрати собі нареченого. Вона залишилася самотньою, хоч казали, що більше подобався їй сопілкар.

А мою увагу на тому весіллі особливо привернув цимбаліст. Він настільки вправно вибивав дерев'яними молоточками по струнах, що веселий передзвін цього інструмента, здавалося, примушував пританцьовувати віковічні смереки.

Але дивна річ: я побачив, що, крім скрипаля, цимбаліста



та бубніста, на весіллі було стільки музик, скільки й гостей. Кожен ще грав на нехитрому інструменті, що зветься дримбою. Вона має форму невеликої металевої підківки із сталевим язичком посередині. Інструмент прикладається корпусом до зубів, а ударами пальцем по сталевому язичку викликається звук, висота якого залежить від техніки придирання. Звук дримби неголосний. Недарма й у пісні співається:

А я собі дримбу куплю,
Аби була боса.
Нехай вона задримбає
коло мого носа.

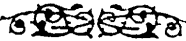
Ця обставина дозволяє кожному гуцулу виконувати власну партію в загальній весільній поліфонії, не заважаючи іншим.

...Ми залишаємо гостинне гуцульське весілля, і господар вручає мені для столичного музею старовинного дерев'яного рога. Тільки-но ми вийшли з хати, як чуємо рев трембіти на протилежній вершині гір.

— А що там, теж весілля? — запитую я у супутниці.

— Ні, там дідусь нареченої живе, тільки він вже старий і не може спуститися з гір, тому й попросив сусідського хлопчика подавати сигнал трембіти, аби всі знали: дідусь тут, він на весіллі, з усіма, він розділяє радість.

...Переношуся подумки до далекого дитинства, згадую, як у моєму селі Гостра Могила на Київщині навіть в голодні і холодні післявоєнні роки люди раділи кожній зустрічі з музикою: і тоді, коли у нас в хаті довгими зимовими вечорами збиралися парубки й дівчата, щоб потанцювати й поспівати під музику мого старшого брата Михайла, що грав на різних інструментах, і коли на моїх очах вичиняли шкіру і гнули обичайку для бубна чи барабана або «набивали» волосом смичок для скрипки, і тоді, коли під акомпанемент сільського музики Григорія Бритвича босими потрісканими



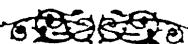
ногами витанцьовували на вигоні молоді дівчата, що повертались з молочарні, і коли збирався на свої репетиції шкільний струнний гурток під керівництвом вчителя Петра Дементійовича Омельчука, і тоді, коли мене малого зі скрипкою старші односельці забирали з дому на Різдво для участі в колядках, пізніше — в новорічних щедрівках, а потім у сватаннях, весіллях, хрестинах, щоб повернути додому аж після Водохреща.

Таку жагучу потребу в музиці я бачив скрізь в Україні, і безпосередня зустріч з музичним побутом Гуцульщини була для мене не лише логічним підтвердженням цієї думки, а й справила на мене глибоке емоційне враження. І це враження об'єктивно підсилювалося тим, що коли в центральних і східних регіонах України часто-густо «жива» музика, творена колись на самобутніх інструментах, була витіснена програвачами, радіолами, магнітофонами, то в західних регіонах можна було ще знайти аутентичні або реконструйовані сучасними майстрами інструменти: цимбали, різновиди сопілок, дуди, роги, трембіти, дримби та ін., якими я вважав за необхідне укомплектувати колекцію, для чого здійснив на Гуцульщину кілька експедицій.

Так, в селі Брусторів Косівського району на Івано-Франківщині я дістав старовинну трембіту і рідкісні цимбали ХІХ ст. по сім струн у хорі (бунті). Тобто на кожну ноту настроєно одночасно сім струн. Інструмент має до того ж на верхній деці цікаві різьблені візерунки та оригінальний орнамент.

У Косові на базарі, що вразив мене розмаїттям місцевих народних виробів — ткацтва, гаптування, різьблення, гончарства, — в 1970 році можна було придбати від місцевих ковалів дримби, по 50 копійок кожна. Тож я скористався такою нагодою, відібравши до колекції кілька дримбрізного строю.

В місті Рахові на Закарпатті мені вдалося знайти бугая — вже описаний мною раніше фрикційний музичний інструмент, — котрий мав у цьому регіоні ще багато синонімічних назв. І назви ті, як виявилось, залежать від



розміру діжечки, в якій гуцули тримають кисле молоко і яка використовується в музиці як резонатор. Якщо вона вміщує 30-35 літрів, то зветься бербениха, якщо 20 — бербениця, а менше — бербенятко. Тож я дістав для музею бербеницю.

Серед музик Гуцульщини добре відоме ім'я Олексія Андрійовича Матіоса — віртуоза і колоритного виконавця гуцульських мелодій на дуді.

Дуда, коза, баран, міх — це все синонімічні назви одного й того самого інструмента, який часто звуть волинкою. Відомий ще в античному світі, цей інструмент набув поширення в музичному побуті багатьох народів. Він лише скрізь по-різному прикрашається, має деякі відмінності, але суть одна. Музикант через одну трубку вдуває в шкіряний резервуар повітря, яке, виходячи через інші трубки з голосниками (пищиками), викликає їх звучання. А на одній з таких трубок — ігровій — є пальцеві отвори для зміни висоти звуку. Наявність же повітряного резервуару дозволяє музикантові співати нескладні твори куплетної форми, акомпануючи собі на духовому інструменті.

...Село Розтоки Путильського району Чернівецької області — типове високогірне гуцульське село. Тут на вершині гори і мешкав знаний музика. До нього мене повів хлопчик за дорученням директора місцевої школи. Того дощового осіннього дня 1970 року підійматися на кілька «поверхів» гір було для мене тяж нелегко. І можна уявити моє розчарування, коли хата, до якої я так поспішав, виявилася замкненою. Сусіди підказали, що старий Матіос, що мешкав в хаті один, «спустився» в долину по хліб і невдовзі має повернутися. Чекаючи, я мимоволі замислився над тим, якої сили, витримки, мужності повинні мешкати тут люди, щоб у будь-яку неgodу, незважаючи на вік, спускатися з цих гір і підійматися на них: на роботу, до школи, магазину, пошти, лікарні...

На господаря чекати довелося недовго. Він охоче показав свій інструмент. Всі дерев'яні трубки, що вставлені до



резервуару з вичиненої овечої шкіри, були прикрашені гарним різьбленням. Скільки ж вечорів треба було, щоб різними фігурними стамесками створити таку красу? А щоб настроїти інструмент? На схилі років, залишившись без дружини, Олексій Андрійович вже не грав на улюбленому старовинному інструменті, якого з часом зачепила міль, і, маючи потребу в грошах, готовий був продати той витвір.

Як завжди, я показую свої документи і нудно розповідаю про процедуру придбання через фондово-закупівельну комісію музею, на що старий Матіос стиха мовив:

— Синку, мені б гроші...

Так, не потрібен був гірському мешканцю ні мій паспорт, ні акт прийому з директорською печаткою. І якби якийсь пройдисвіт обманув старого, то не пішов би він до суду з позовом, навіть коли б міг документально довести свою правоту. Він готовий був узяти за той витвір мізерні кошти готівкою. Але за допомогою сусідів вдалося його таки вмовити на продаж інструмента за інструкцією, зате я, приїхавши до Києва, зробив усе можливе, щоб протягом місяця до Розток дійшли гроші за дуду Матіоса. На жаль, сьогодні такої гарантії музей людям дати не може.

В ряді сіл Закарпаття і в Турківському районі на Львівщині я зустрівся з побутуванням цитри. Це струнний щипковий інструмент, що має дерев'яний плоский корпус неправильної форми, вздовж верхньої деки якого на металеві кілки натягнуто струни. Інструмент німецького і австрійського походження був розповсюджений у минулому сторіччі в міській музичній культурі України. Він використовувався для акомпанементу до міських пісень, романсів. В Україні збереглися зразки цитр, виготовлені як фабричним, так і кустарним способом. Кілька таких цікавих примірників я знайшов в різних регіонах, в тому числі й на Гуцульщині.

Але чи не найрозповсюдженішим інструментом



Гуцульщини, як і всієї України, є сопілка та її різновиди: сопілка (денцівка), флюяра (фрілка), теленка, зубівка, коса дудка тощо. З різних сіл і міст Гуцульщини мені вдалося зібрати десятки таких старовинних і сучасних реліквій.

Традиційною для всієї України є сопілка на 5—6 пальцевих отворів, що має свистковий пристрій у верхньому отворі ствола. Вона має густий насичений оксамитовий звук. На Гуцульщині через цей свисток у вигляді дна (денця) інструмент має назву денцівка.

Але природі Гуцульщини, її контрастам гір і долин, зелених верховин і небесно-блакитних річок більш імпує флюяра (фрілка), що має характерний сріблясто-витончений тембр звуку. На відміну від денцівки в ній немає свисткового пристрою.

А вівчарський інструмент — теленка — взагалі не має пальцевих отворів. Це просто наскрізна трубка, частіше навіть без свистка. Висота звуку в ній залежить від сили вдихання повітря і техніки перекриття протилежного отвору ствола (нижнього отвору).

В музичному побуті Гуцульщини ще часто зустрічаються недостатньо вивчені явища або такі, що становлять предмет суперечки. Наприклад, у деяких дослідників інструментарію Гуцульщини викликало заперечення ствердження проф. А. Гуменюка про існування такого інструмента як зубівка. Таке заперечення викликане перш за все недостатньо чітким його описом. Проте покійний соліст-інструменталіст Є. Бобровников подарував колекції знайдений на Гуцульщині інструмент без свисткового пристрою, але з наскісним зрізом трубки, де на довшому ребрі зроблено виріз у формі зуба. Це і є зубівка, стверджував музикант і майстер. Грав він на ній, частково затискуючи між губами виріз у формі зуба, звук утворювався надзвичайно густий і співучий. Отже, є на Гуцульщині зубівка, я чув її спів, вона є й у музеї! І я гадаю, що можна там зустріти інструменти або ж їх різновиди, про існування яких дослідники ще не знають.

ПОДАРУНОК ВІД ГАМАЛІЇ?

Харків. 1971 рік. Зима. Місць в готелі немає, забронювати наперед неможливо, та й як забронювати, коли під час пошуків сьогодні не знаєш, де будеш завтра. Але завжди знайдуться добрі люди, які виручать з біди. На цей раз мені порадили почати розвідку з бандуриста Павла Яковича Літоша, що цінував хороші інструменти, примічав їх, ніби розраховував, що прийде час їх зібрати в одне місце. Тож коли він дізнався про мету мого відрядження, то сам запропонував зупинитися в нього в приватному будинку на Чоботарському провулку. Тут, у морозний день, біля гаряче натопленої плити ми складали план пошуків.

Звичайно ж, першою потрапила мені у вічі бандура майстра О. Корнієвського, яка зберігалася в Павла Яковича. Вона мала 14 басів, 37 приструнків, корпус неширокий, видовбаний з цільного горіхового стовбура, на верхній деці і на грифі — оригінальний різьблений орнамент. Збоку головки грифа — барельєф Т. Шевченка. Схожі я бачив у самого О. Корнієвського, але придбати не зміг. Павло Якович, що охоче допомагав мені в пошуках, теж вагався розлучитися з інструментом.

— Повернемося ще до цього питання. А поки що сходіть до одного шкільного музею, там є цікава старовинна кобза — хтозна, скільки їй літ, — порадив він.

Тут слід сказати, що я був категорично проти того, щоб просити інструменти в інших музеях, хоча так, в наказному порядку, створювалися у нас цілі експозиції і навіть музеї. І нікому не було діла до того, що хтось уже збирав ті експонати, що то по суті є привласнена чужа праця творчих людей.

Але на всякий випадок, для знайомства я вирішив оглянути той інструмент. Дійсно, недалеко від наукової бібліотеки ім. Короленка в шкільному музеї Т. Шевченка експонувалася кобза, яку подарував кобзар І. Коронний.

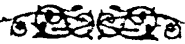


Кобзаря вже не було в живих, але пам'ять про нього лишалася. Та слід звернути увагу ще на одну особливу вартість цього інструмента. Це — його безпосереднє місце в історії українського інструментарію. Ця невеличка кобза має майже симетричний корпус. І хоч на ній 24 металевих кілки (6 басів і 18 приструнків), видно, що ці кілки і порівняно велика кількість струн з'явилися пізніше, бо, по-перше, струни розташовані дуже густо; по-друге, на головці грифа збереглися сліди наскрізних отворів від дерев'яних кілків, яких було значно менше.

За всіма зовнішніми ознаками кобзу можна було датувати XVIII сторіччям, вона мала 6 басів, стільки ж приструнків і нагадувала чимось інструмент Остапа Вересая. Що було робити? Залишити інструмент як пам'ятку місцевого значення про маловідомого кобзаря чи порушити питання про передачу кобзи в музей, де вона займе місце реліквії національної культури? Відреставрувати цей інструмент, викинувши металеві кілки, зайві струни, і зробити дерев'яні кілки з невеликою кількістю басів та приструнків чи просто відремонтувати кобзу, зберігши її меморіальність?

З розумінням поставився до цієї проблеми колишній директор школи, що сам запропонував передати кобзу І. Коронного до столичного музею. Спільними зусиллями дійшли до золотої середини: інструмент Коронного передати із шкільного музею до державного. Але не реставрувати, а відремонтувати, щоб зберегти пам'ять про кобзаря.

Та коли цей інструмент потрапить до музею, він додасть іще кілька серйозних запитань. Бо, приступивши до ремонту і знявши верхню деку, що була серйозно пошкоджена, ми побачили всередині корпусу зроблений олівцем напис: «1836 р. Подарунок Гамалія. Бандура реставрована 1954 р., 25-VII Котенком І. Г. по моделі І. М. Коронного». Від якого Гамалії і кому подарунок? Що означає та дата «1836» — з'ясувати не вдалося, — це питання і на сьогоднішній день залишилося відкритим,



хоч інформацією цією я поділився з багатьма фахівцями, зокрема з львівським кобзарознавцем п. Жеплинським. Що ж стосується назв «кобза» і «бандура», то це далеко не єдиний приклад, коли на один і той самий інструмент переходять дві назви. Досить пригадати, що інструмент кобзаря О. Вересая М. Лисенко вважав кобзою якраз у тій праці, де він намагався провести межу між кобзою і бандурою, а Г. Хоткевич у своєму не менш серйозному дослідженні народних інструментів принципово називає той самий інструмент О. Вересая бандурою... Це особлива тема, яка в українському інструментознавстві була й залишається полемічною.

А от під час «реставрації» 1954 року швидше за все і було збільшено оту кількість струн та замінено кілки, після чого інструмент втратив свій первозданний вигляд. І зараз розходяться думки щодо долі цього інструмента, бо в одних фахівців є думка повернути йому дерев'яні кілки, інші радять зберегти його в такому самому вигляді. Так чи інакше, це була цікава знахідка.

Тоді ж у Харкові я отримав дві оригінальні бандури подружжя бандуристів Лаушкіних і після цього вирішив виїхати на села, залишивши зібраний скарб в домі Павла Яковича.

В першу чергу мені порадили зробити розвідку в Красноградський район. Там у районному Будинку культури лежали без діла дві колісні ліри майстра Крайка. На тих лірах була кнопочна клавіатура: на одній — дворядна, на другій — трирядна. І хоч система розташування кнопок була незручною, інструменти ті засвідчили один з напрямків, по якому згодом пішли незалежно від Крайка відомі майстри М. П. Снегірьов, І. М. Скляр, В. О. Зуляк та інші. Тож я, досягши згоди районного керівництва, взяв їх до музею, оскільки такі інструменти необхідні для колекції, що планувалася водночас і як творча лабораторія майстрів, музикантів, керівників оркестрів...

Тут же, в райцентрі, підказали мені, що в селі Нова Павлівка у колгоспника Х. П. Сенченка є старовинна кобза, яка може зацікавити музей.

...Привітний господар, почастувавши мене звичайним сільським обідом, показав той власний скарб: видовбану з цільного шматка деревини кобзу, на верхній деці якої був невиразний від часу малюнок, а на місці колишніх дерев'яних кілків були вже металеві і було їх, як водиться, значно більше, ніж раніше.

— В тридцяті роки я купив її в Краснограді на базарі в якогось кобзаря, бо дуже грати хотілося, — розповів Хома Петрович.

— А звідкіля ж ці металеві кілки взялися?

— То це ж тоді були дві моди: у селян — на суцільну колективізацію, у кобзарів — на суцільну хроматизацію...

А він — не без гумору, цей Хома Петрович. І тоді не в куркулях ходив, а про кобзу мріяв, і зараз не в заможних, бо змушений продати ту кобзу, а жартує...

Коли я повернувся до Харкова, до мого «тилу» — домівки П. Я. Літоша, він привітав мене зі знахідками.

— Ну що ж, в такому сімействі і моїй бандурі буде непогано жити.

Це означало: згоди на продаж бандури О. Корнієвського, що була у господаря, досягнуто.

З якою радістю сонячного зимового дня ми збивали дерев'яного ящика і як обережно упаковували той скарб! Потім, уклавши ящик на санки, повезли на вокзал здавати в багаж. Хіба можна було б одній людині без такої допомоги впоратися з тією справою? Спасибі добрим людям за всіляке сприяння.

Так у різних містах і селах налагоджувалися стосунки, і мої знайомі часто повідомляли листами про якісь знахідки, що можуть знадобитися музею, або направляли до мене зацікавлених людей.

ЧИ ЧОЛОВІЧА СПРАВА — МУЗЕЙ?

Пригадується мені ще кілька знахідок у Харкові. Якось директор нашого музею В. А. Козієнко попросила мене поїхати до Харкова, щоб отримати ескізи театрального художника Греченка.

— Розумію, що це не вашого відділу справа, але ж у нас майже самі жінки...

Я охоче погодився на відрядження, бо мав на той час у Харкові ще кілька адрес, пов'язаних з музичними інструментами. І хоч термін мого відрядження був дуже короткий, я сподівався бодай трохи часу викроїти для своїх пошуків. Так, коли моя робота з отримання театральних ескізів, їх упаковки і здачі в багаж підійшла до кінця, до відходу поїзда на Київ залишалось ще кілька годин. Я поїхав у район «Держпрому», біля якого мешкав відомий у Харкові кобзар Григорій Ільченко. Колоритний, з козацькими вусами дідок ще був у силі і охоче заспівав для мене кілька історичних пісень. Невеличка бандура, грою на якій він супроводжував власний спів, мала подвійну головку грифа і від часу та постійного грання була відполірована до блиску.

— Не можу я поки що розлучитися з нею, я ще пограти хочу, — сказав мені лагідно кобзар.

І його можна було зрозуміти: тяжко хворіла дружина, бандура була його єдиною втіхою.

— Але ось у Олени Іванівни Бовкун я колись бачив бандуру, — продовжував кобзар, — вона може вас зацікавити. Та й не грає на ній ніхто.

Надворі вже стемніло, а вулиця, на яку я поспішав, майже не освітлювалася. Тільки з вікон одноповерхових приватних будинків, огорожених парканами, пробивалося мерехтіння. І ось уже знайдено один з таких приватних дворів, де мешкала самотня жінка. На мій стук вона відчинила, не запитуючи, хто я. Тільки в хаті я розповів про мету свого приходу.

— Та якби ж ви хоч завтра вдень прийшли.

— Через дві години в мене поїзд, — пояснюю я.

— Ну, тоді нічого сьогодні не вийде, — відповіла Олена Іванівна, яка й сама була не проти продати бандуру.

Виявилось, що бандура та — не в хаті, а в сараї. І до сараю того сама Олена Іванівна вже два тижні не може потрапити, бо, коли під час відлиги в дворі стояла вода, а потім зненацька вдарив мороз, двері в сарай на сантиметрів двадцять скувало кригою...

— Та я зараз її порубаю, — заявив я настирливо.

— Навряд чи це вам вдасться в темряві, без лома, лопати, адже все залишилось в сараї...

Більше години рубав я сокирою ту кригу, вишкрібаючи її совком з-під дверей. Надворі мороз — а я мокрий від поту. Нарешті таки добрався до тієї бандури. Раніше я такої ніколи не бачив: корпус мав плоскі паралельні деки, замість грифа — дерев'яна рама з металевими кілками. Чи буде вона тримати стрій? Навряд, — подумалось мені. Зате грати на такій бандурі можна, як на арфі, маючи до всіх струн доступ кожної руки. Отже, в інструменті втілена певна ідея.

І ось я вже дістаю звичні папери для оформлення передачі інструмента в музей.

— Поспішайте на вокзал, бо запізнитесь, і квиток пропаде. Я вам вірю і без документів.

Встиг я і папери оформити, і до поїзда. Бувають часом такі щасливі дні...

А коли з'явився в музей з бандурою, мене тут же запитали:

— А де ж театральні ескізи?

— Ескізи їдуть в багажі. Зустрічайте.

Наприкінці 70-х рр. у музеї створювалася унікальна експозиція театального мистецтва. Всі бачили, що народжується чудо. Колектив був на піднесенні, і кожен, хто навіть не мав безпосереднього стосунку до цієї справи, допомагав, чим міг. Бригада непересічного художника Віктора Батурина використовувала для оформлення



дерево, метал, скло, пластмасу. В умовах кустарного технологічного процесу всі ці матеріали набували несподівано яскравих і образних форм. Проте ніхто не спроможний був забезпечувати матеріалами художників, котрі щодня вимагали чогось нового, на що аж ніяк не розраховувала тогочасна планова система економіки, і працівники музею часто перетворювалися і на господарників, і на постачальників. Я їду до Харкова по пластмасу АСТ...

Тут випадково знайомлюся ще з одним художником — О. М. Щегловим, котрий, дізнавшись, що сфера моєї діяльності — не пластмаса, а музичні інструменти, взяв мене під щільну опіку.

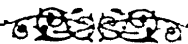
Справа в тім, що він був головним художником Харківського лялькового театру, який готував тоді вертепну виставу. За задумом творців вистави, ляльки мали грати на українських самобутніх інструментах. Ось він і розпитував мене, як виглядає бугай, козобас, просив ескізи колісної ліри та інших інструментів, які я охоче для нього робив, хоч і був обмежений в часі, бо мене турбувала на цей раз пластмаса АСТ.

— Та ви не журіться, все буде гаразд. Вже йдуть на завод пластмас впливові дзвінки... так що викликайте з музею машину...

А тим часом Олексій Михайлович знайомив мене з виставкою ляльок в театрі і з власною, оформленою в сюрреалістичному стилі квартирою, де було багато чого чудернацького: від рухомих механічних образів потойбічних сил до живої мавпи.

До Києва я повернувся з пластмасою, але без жодного інструмента, і тільки продовжував надсилати до Харкова фотографії і ескізи різних інструментів.

А через кілька років до музею прийшла звістка про смерть художника і про необхідність приїхати до Харкова, щоб отримати для колекції шість інструментів, які заповів музею О. М. Щеглов: бандуру, колісну ліру, козобас, цитру, два бугаї



і навіть грамофон. Деякі з них були бутафорськими, ефектно розмальованими і використовувалися у вертепі. Але це також є реальна сфера побутування народного інструментарію, тому ці речі заслуговували на представлення в музеї, до того ж вони були подаровані відомим художником.

Ще раз поїхав я до Харкова, аби на заводі ЗЕМВ-1 отримати виготовлене спеціально для нашого музею складне і громіздке обладнання для охоронної сигналізації. Зекономив трохи часу, аби з Холодної Гори, де розташований завод, навідатися в район Держпрому до кобзаря Г. Ільченка, якого слухав в один з минулих моїх візитів до Харкова.

— Немає тут такого, — відповіли мені мешканці його колишньої квартири.

— А яка його доля?

— Не знаємо.

І в установах, і в окремих зацікавлених людей намагався я з'ясувати долю кобзаря, на непересічний таланти якого звернув увагу сам М. Т. Рильський. І ось що я дізнався: забутим помер кобзар в інфекційній лікарні. Яка доля його бандури — ніхто не знав. Я ж тільки знаю, що він ще хотів пограти...

Нещасливою виявилася та моя поїздка до Харкова ще й тому, що привезене мною обладнання для охоронної сигналізації новим керівництвом музею не було установлене, а навпаки — витягнуте у двір за браком складського приміщення. Все начиння того обладнання у вигляді різнокольорових лампочок і датчиків невдовзі розтягнули. І хоч те бездарне керівництво музею було швидко звільнене, експозиційний корпус і по сей день не має ні протипожежної, ні охоронної сигналізації.

ВЕЧІР В КОРИТИЩАХ

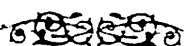
Кожна моя експедиція мала на меті пошук не лише інструментів, а й цікавих відомостей про майстрів, виконавців...



На Сумщині я дізнався, що в XVIII ст. у Велико-Писарівському районі був притулок для сліпих кобзарів, а в селі Реутинцях Кролевецького району колись був цех із виготовлення колісних лір. Тут, на батьківщині талановитого кобзаря Єгора Мовчана, бандура якого вже зберігалася на той час у музейній колекції, було багато колективів, що мене цікавили: ансамбль сопілкарів у Краснопіллі, ансамбль шумових інструментів в селі Червоний ранок Кролевецького району, колективи Роменщини, Конотопа...

Директор обласного науково-методичного центру А. Я. Ярош на допомогу мені виділив методиста Л. Г. Подоляку і навіть транспорт для поїздки в деякі населені пункти. З їхньою допомогою в Коровинцях я отримав стару чотириструнну басолу, в селі Угроїди — сопілку, а в селі Недригайлові — аматорську скрипку досить цікавої конфігурації. Її подарував музею майстер З. М. Черниш.

...В невелике село Коритище я поїхав один і потрапив туди на мотоциклі надвечір. Завідуючий клубом В. П. Вовк, дізнавшись про мету мого приїзду, за якихось півгодини сповістив сільських музик, і невдовзі аматорський ансамбль зібрався в клубі. Всі музики — літні люди. Скрипка і бубон, ріжок і баян, домра і тріскачка — об'єднавшись в руках заповзятих і духовно багатих людей, вони не лише стали окрасою культурного життя свого невеликого села, а й не раз дивували прискіпливе журі обласних конкурсів. У репертуарі — місцеві полечки, повзунці, козачки, гопачки, які полюбляла танцювати й молодь, що мала магнітофони з більш сучасною музикою. Нотної грамоти ніхто з музик не знав, але кожен з них майстерно імпровізував, так що нескладні твори куплетної форми набували якоїсь нової свіжої грайливості. І, згадавши подібне музикування в дитинстві у своєму рідному селі, я теж захотів пограти в цьому ансамблі, знайшовши власну музичну партію...



Музики села Коритище сказали, що готові прийняти мене до свого ансамблю — і то була для мене висока похвала. Однак я вже придивлявся до того ріжка, на якому грав один з музикантів. Швидше за все то була дерев'яна дудка, що складалася із ствола, який мав 5 пальцевих отворів, і дерев'яного розтруба, хоч дехто з музик тут звав її сопілкою. Захотілось мені потримати у власних руках і тріскачку, що була зроблена на основі ложок. Не міг я просити цих інструментів, бо знав, що завтра вже не буде того ансамблю.

— Тільки-но зробимо нові, ці інструменти відразу надішлемо Вам,— сказав мені керівник ансамблю Михайло Йосипович Чайка.

І дійсно, через два місяці поштовою бандероллю прийшли на музей ті інструменти, а я, беручи їх в руки або дивлячись на них у вітрині, щоразу пригадую той музичний вечір в Коритищах.

В МЕЛЬНИЦЕ-ПОДІЛЬСЬКІЙ МАЙСТЕРНІ

Якось дирекція Інституту підвищення кваліфікації працівників культури попросила мене познайомити групу їхніх слухачів з музейною колекцією інструментів. І хоч виставки тоді ще не було, а весь фонд був досить щільно розміщений у моїй робочій кімнаті, я погодився прийняти групу. Під час ознайомлення слухачів з фондом я назвав майстрів, які плідно працюють, відроджуючи і вдосконалюючи народний музичний інструментарій. Серед них було названо В. О. Зуляка, що на початку 70-х рр. під егідою Музично-хорового товариства створив спеціальну майстерню, де за власними конструкціями виготовляє інструменти, якими користуються і аматорські, і професійні колективи. В цей час я відчув пожвавлення в аудиторії: виявилось, Василь Олександрович Зуляк був тут, серед слухачів — керівників оркестрів. Для мене це було приємною несподіванкою, оскільки ми до цього часу були знайомі



лише заочно. Тут же зав'язався цікавий обмін інформацією, і слухачі, очевидно, залишились задоволеними, оскільки після цього Інститут щомісяця приводить на заняття групи музикантів і фольклористів, музейників і викладачів музики, керівників оркестрів і культурологів. Зустрічам з такою аудиторією я надаю особливого значення, оскільки це — і вихід музею на всю Україну, і важливе джерело знань для слухачів, і необхідна інформація з місць для мене. Тому, хто б із фахівців не звертався, я в будь-який час заводжу до сховища інструментів: дивіться, замальовуйте, вивчайте попередній досвід, перш ніж робити щось власне. Так колекція стала своєрідною творчою лабораторією з відродження і вдосконалення народного музичного інструментарію України.

А щодо зустрічі з В. О. Зуляком, то вона продовжилась на Тернопільщині в його майстерні. Пригадую, з якою гордістю показував Василь Олександрович новозбудований будинок майстерні, його цехи, нехитрі деревообробні станки і стоси пиломатеріалу різних порід деревини, що, будучи акуратно складеними під накриттям, сохли, чекаючи свого часу через кілька років.

Навіть для звичайного господарника здійснити таку справу було нелегко при тогочасних строгих лімітах на виробниче обладнання, будматеріали. А чого вартий хоча б той факт, що в колишньому райцентрі без промислових підприємств півсотні чоловік знайшли собі роботу.

...В одному з цехів троє молодих чоловіків настроювали колісні ліри. Інструмент цей має більший, ніж у традиційної ліри, звукоряд, два ряди кнопок замість одного ряду клавіш. Якщо в старих лірах клавіші після натискування на струну відходили в попереднє положення, «падаючи» за законом земного тяжіння і викликаючи сторонній стук, то в лірі В. Зуляка кнопки відходили на м'яких пружинах, оскільки вони рухалися горизонтально і «падати» не могли. Для кріплення струн використано металеву механіку, що дало інструменту більшу точність настройки і тривале утри-

мання строю. Маючи сучасний дизайн, інструмент не позбавлений народного колориту.

В іншому цеху з окремих клепок набиралися корпуси п'ятиструнних кобз із квінтовим строєм.

Взагалі, як тоді, так і тепер не втихають суперечки про «законність» народження і функціювання в українському інструментарії подібних інструментів. Дехто висловлює думку, що і кобза В. Зуляка, і чотириструнна кобза М. Прокопенка є інтерпретацією російської домри. Факт схожості інструментів сучасних українських майстрів на російську домру ще не є ознакою того, що вони зроблені на основі домри. Досить пригадати, що виготовлені сто років тому Андрєєвим перші зразки домри були незнайомими і для самих росіян. А ми зараз чомусь беремо ту домру за еталон, не задумуючись над тим, звідки вона походить. А якщо подивитися на численні картини з козаками Мамаями, то ми побачимо на них зображення кобз із круглим глибоким корпусом, як у домри, довгим грифом, як у домри, з ладами на грифі, як у домри, трьома, чотирма струнами, як у домр. То що, ті кобзи теж списані з російських домр, які з'являться лише через 50-100 років?

Щоб не опинитися в становищі онуки, яка каже: «Бабусю, ви на мене схожі», гадаю, слід визнати, що російські домри схожі на кобзи козаків Мамаїв, і не лише схожі, а є їх інтерпретацією. Але чому тоді право на таку інтерпретацію не дано українським майстрам?

Вважаю, що ми повинні дійти до висновку, що коріння російської домри і сучасних ладових кобз — у давніх українських кобзах XVIII — початку XIX ст. Сказане повністю стосується і п'ятиструнної кобзи, а також шести- і семиструнних кобз. І цим маємо керуватися замість того, щоб рекомендувати вилучати їх з оркестрів українських народних музичних інструментів чи з програм училищ і консерваторій. Нехай звучать вони в українській музиці на законних підставах.

У майстерні В. Зуляка застав я в процесі виготовлення сучасні чотириструнні гудки — смичкові інструменти, праобразом яких був древньоруський триструнний гудок. Мені доводилось пізніше бачити і чути їх у фольклорному ансамблі Рівненського інституту культури (де вони, по суті, виконують функцію альту). На свердлильних станках опрацьовувалися квінтети сопілок за конструкцією Д. Богданівського. Характерно, що тенорова сопілка тут виготовлялася з двох трубок різного діаметру, які входять одна в одну, і, таким чином, шляхом регулювання довжини сопілки можна підстроювати інструмент в межах півтону. Так само побудована сопілка-бас.

Виготовлялися тут гусли, цимбали, бугай, козобас, бухало — словом, ті інструменти, які так необхідні фольклорним колективам і яких нема де дістати.

Згодом усі ці зразки потраплять до нашої музейної колекції, а моє творче співробітництво з Василем Олександровичем переросте в теплі людські взаємини. Ми кілька разів зустрічалися як у нього, так і в мене вдома... І був він не лише професіоналом у своїй справі, а й людиною широкого світогляду, знав добре історію, в душі був філософом, а цитувати любив поезії Ліни Костенко.

В КОЛІ ОДНОДУМЦІВ

Тим часом на межі 70-80-х років у колекції зібралося стільки інструментів, що можна було приступати до створення спеціального музею. Але серйозною перешкодою на його шляху стала відсутність приміщення. І обумовлено було це тим, що сфера самотньої національної культури не відігравала суттєвої ролі в тодішніх ідеологічних настановах. Тому довелося обмежуватися тимчасовими виставками, присвяченими певним політичним датам.

У 1979 році в невеликому музейному закапелку відкрилася перша виставка цього зібрання, присвячена 325-річчю

возз'єднання України з Росією. Її відкривали російські гусли, українська бандура і білоруські цимбали... Потім було показано інший інструментарій України. Цікаво, що невеличка площа виставки дозволила використати технічну «новацію». Указка екскурсовода дротом підключалася до магнітофона і в потрібний момент екскурсовод, цебто я, міг, натиснувши кнопку указки, викликати відповідну музичну ілюстрацію. А через три роки була відкрита виставка до ювілею СРСР. Вона називалася «В єдиному оркестрі» і експонувалася в найбільшому залі музею. Причому на сцені стояли по одному — по два інструменти від інших республік, а зал заповнили українські інструменти. Зате їх було виставлено біля двохсот. У позичених з виставочного павільйону великих скляних вітринах протягом двох тижнів ми вдвох із молодим талановитим художником В. Гайчуком викладали ті інструменти, влаштовували підсвітлення, виготовляючи прозорі підставки, аби кожен інструмент можна було оглянути з усіх боків. Немов у повітрі завмерли ніжні скрипки, химерні ліри, сопілки...

Виставка стала несподіванкою для багатьох людей і здобула розголос у засобах масової інформації, а мою екскурсію по ній одного недільного вечора було передано по всесоюзному радію.

Колекцію побачили, її оцінили. Вона почала працювати на культурне відродження України.

Не минуло й тижня після відкриття цієї виставки, як до музею прийшла редактор радіостанції «Зміна» О. Міщенко і попросила провести екскурсію. Я охоче познайомив її з виставкою.

— Це все цікаво, але не те, що потрібіно радіостанції «Зміна», — почув я у відповідь.

— А що потрібіно «Зміні»?

— А те, що зацікавило б усіх юних радіослухачів України. Уявіть собі, що ми повинні розповісти про цікаві інструменти для школярів, які не можуть здійснити екскурсію на виставку, як це доступно для юних киян.

Треба, щоб вони по радіо не лише почули цей інструмент, а й «побачили» його, і розповідати про це будете не ви, а актори. Ви лише напишете сценарії театралізованих екскурсій...

Я охоче взявся за цю справу і тому, що мені до вподоби сценарна творчість, і тому, що трапилася чудова нагода розповісти в доступній формі всім дітям України про народні інструменти.

Фабула такої екскурсії була простою: хлопчик під час екскурсії відстав від класу, аби ближче познайомитися з виставкою, і залишився наодинці з музичними інструментами. Бачачи надзвичайну допитливість хлопчика, інструменти почали розмовляти з ним людською мовою. Під час такої жвавої розмови розкривалися біографії інструментів, їх будова, спосіб гри на них, характер музики і те, що вони думають про своїх майстрів і музикантів.

Дітей приваблювала в цих передачах форма діалога, часом суперечка про те, який інструмент найдавніший, а який найгучніший чи найніжніший. Особливо дітям подобалися подробиці виготовлення інструмента і навіть домашні завдання. Діти з задоволенням надсилали малюнки про те, як вони уявляють собі козобас, бугай чи інший екзотичний інструмент, відгадували, які інструменти прозвучали в концерті-загадці...

Так було здійснено передачі за п'ятнадцятьма сценаріями, присвяченими різним інструментам чи їх окремим групам. Труднощі створення цих передач упиралися в дефіцит музичних ілюстрацій у фонотеці Держтелерадіо України. На початку 80-х рр., крім записів, здійснених в обробці або під керівництвом А. Бобиря, Я. Орлова, В. Гуцала, майже нічого не було. Тому для музичних ілюстрацій іноді запрошувались віртуози-поліінструменталісти В. Попадюк, Д. Демінчук, Д. Попійчук.

Подібним заходам, як і безпосередньо екскурсіям для школярів на виставці, дитячим музичним ранкам чи новелам про українські народні інструменти, я надаю

важливого значення, оскільки без прилучення дітей до самобутньої культури пращурів усі наші намагання зберегти цю спадщину були б приречені.

Стало зрозумілим, що виставка, і колекція в цілому, вимагає серйозної науково-просвітницької діяльності, і без широкого активу тут не обійтися. Ще на зорі створення колекції мені пощастило мати в активі відділу таких консультантів, як А. І. Гуменюк, А. Ф. Омельченко, П. Г. Іванов, О. А. Правдюк, за що я низько схиляю голову перед їх пам'яттю. Я взагалі вважаю, що мені пощастило на добрих людей, завдяки чому стала можливою рідкісна колекція і той резонанс в науково-просвітницькій справі, який вона має.

...Знав я, що є в Київському міському товаристві охорони пам'яток історії і культури фольклорна секція. Організована невтомним Федором Лавровим і всіляко підтримувана тодішніми керівниками товариства Ю. Шульгою і Я. Докучаєвою, вона згуртувала найкращі кобзарські сили столиці. Досить назвати імена А. Бобиря, М. Полотая, Ф. Жарка, І. Немировича, Г. Ткаченка, С. Гнилокваса, П. Супруна, В. Лісовола, С. Кабана, А. Гришина. Тут був постійний ведучий кобзарських виступів І. Ільченко і прискіпливий мовознавець І. Варченко. На рівних з артистами були бандуристи-аматори О. Войнахівська і П. Степовий. Тут прислухалися до пропорицій палких шанувальників української культури О. Шириці і А. Гоца. Ініціаторами різних заходів були науковці Г. Рубай, Г. Нессен, хормейстер Н. Левицька. Головою цієї секції був А. Гуржій, а душею була й залишається працівниця товариства Н. Даниліна. Можна тільки дивуватися, що всі ці люди збиралися, аби прозвітувати, хто, де і скільки разів виступив: у концерті чи з лекцією, в студентській аудиторії чи перед робітниками заводу. Збиралися, аби накреслити плани, як відзначити Шевченківські дні, влаштувати шефський концерт на селі чи виступити з проблемною статтею в пресі. І все це без будь-якої залежності, без будь-якої оплати чи іншої винагороди. Я міг тільки мріяти, аби потрапити в це товариство одностудців.

І ось уже на другий день після урочистого відкриття великої виставки музичних інструментів, в якому взяв участь один з найінтелігентніших кобзарів сучасності Г. К. Ткаченко, до музею на його пропозицію прийшли члени правління секції, серед яких був і Андрій Матвійович Бобир, художній керівник і головний диригент оркестру Держтелерадіо, який ніколи не розлучався з бандурою і не пропускав жодного кобзарського зібрання.

— Вам треба вступати до нашої фольклорної секції, — сказав поважний маестро.

А через кілька днів я тримав екзамен перед членами секції. Тут цікавилися всім: і біографією, і анкетними даними, і найголовніше — тим, що зробив на культурній ниві. І варто—таки було витримати той екзамен, бо разом з ним лєвова частка роботи фольклорної секції перемістилася в музей, на виставку. Тут, в оточенні саомобутніх українських інструментів, за участю фольклорної секції, члени якої стали активом музею, почали проводитися кобзарські вечори, концерти народно-інструментальної музики, літературно-мистецькі вечори. Готували ми їх ретельно, за спеціальним сценарієм, з використанням рідкісних грамзаписів, документів тощо.

Робота відділу здійснювалася в руслі експозиційно-виставочної і науково-просвітницької діяльності всього багатомузного музею, де панувала атмосфера творчого пошуку, винахідливості. Після кожної виставки чи масового заходу в колі фахівців-однодумців обговорювалася якість заходу: його відповідність заявленій темі, а також законам педагогіки і психології просвітницької діяльності. І хоч одностайної думки досягали не завжди, критерії оцінки були досить високими, бо оцінювати було кому. Тут працювали досвідчені і знані в Києві організатори музейної справи, театрознавці В. Козієнко і Г. Галабутська, експозиціонери і театрознавці А. Драк, К. Пітоєва Н. Бабанська, журналістка Л. Новоселицька, кінознавець Т. Пономаренко, спеціалісти фондової справи Є. Непопалова



і О. Кононова, мистецтвознавець В. Габелко, філолог К. Шев'якова, невтомний організатор просвітницьких заходів театрознавець С. Бурмистренко. Були й молоді фахівці, до чийого голосу не можна було не прислухатись, — наприклад, Н. Владимірова, що підтвердила своє наукове реноме блискучим захистом дисертації по зарубіжному театру. В музеї поряд з академічними екскурсіями практикувалися уроки-вистави, літературно-музичні композиції, театралізовані екскурсії. Недарма саме в нашому музеї в 1984 році було проведено Всесоюзну науково-практичну конференцію музейників з презентацією експозиції і показом оригінальних просвітницьких заходів.

Виявилася цікава для музею закономірність: колекція спонукала до активної виставочної і просвітницької діяльності, а виставочна і просвітницька діяльність, у свою чергу, стали джерелом поповнення колекції.

ТУТ БИ Й МОЇЙ БАНДУРІ БУТИ...

Початок березня. Наша секція відзначає Шевченківські дні. Як правило, на цьому святі багато людей, в концерті беруть участь значні кобзарські сили. І ось під час концерту на сцену підіймається гість із Полтави — М. А. Фісун.

— Ми знайшли бандуру, яка за всіма зовнішніми ознаками дуже схожа на бандуру кобзаря Михайла Кравченка. Довго сперечалися, чи залишити її в Полтаві як згадку про нашого славного земляка, чи передати до київського музею. Вирішили за краще, аби ця бандура була в вашій колекції. Тут всі вони резонують сучасним голосам, вони — ніби живі.

Так під бурхливі оплески була отримана до колекції ця бандура. На жаль, ми не маємо достеменних доказів, що вона належала саме М. Кравченку, тому в усіх документах і підтекстівках її супроводжує слово «ймовірно».

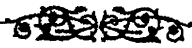
А ось киянка Наталія Василівна Клименко, яка часто відвідувала наші заходи, принесла одного разу красуню-бандуру: майже симетричну, корпус набрано з багатьох клепок з цікавою інтарсією на верхній деці. А всередині корпусу — етикетка, яка дійсно засвідчила, що на межі ХІХ і ХХ століть саме в Одесі була «музыкальная мастерская по производству украинских бандур и прочих музыкальных инструментов».

Георгій Кирилович Ткаченко запропонував музею одну з двох своїх «старосвітських» бандур, яку виготовував майстер з Кременчуга О. Нагнибіда.

Активістами відділу народних інструментів ставали відомі майстри і музиканти.

З колишнім солістом Буковинського ансамблю пісні і танцю Дмитром Демінчуком мене об'єднували давні творчі стосунки. В 1970 році він зробив хроматичну сопілку на 10 пальцевих отворів. Цю сопілку взяли на озброєння не лише аматори, а й професійні виконавці. За його конструкцією почали виготовляти сопілки Мельнице-Подільська музична майстерня та інші. А сам Д. Демінчук продовжував конструювати і вдосконалювати різні інструменти. Згодом його було запрошено до Московської фабрики музичних інструментів, де він плідно працював над удосконаленням інструментарію народів Росії.

Я виступив у газеті «Культура і життя» з великою проблемною статтею про те, що такі майстри, як Д. Демінчук, потрібні, перш за все, Україні. Не думаю, що саме ця стаття зіграла вирішальне значення в подальшому розвитку подій. Але гадаю, що то була бодай невеличка доважка до клопотань народного артиста України А. Авдієвського, завдяки чому Д. Демінчук, перевівшись до Державного українського народного хору ім. Г. Верьовки, був забезпечений і приміщенням під майстерню, і житлом для сім'ї. Вже давно в музейній колекції були інструменти Д. Демінчука, зокрема його квартет сопілок, квартет флюяр, ефектна дуда (волинка).



Але одного разу Дмитро Флорович привіз до колекції цікаву триструнну басолу.

— Це вже не сам робив, а знайшов на Гуцульщині. Гадаю, до колекції підійде, — лиш сказав майстер.

А його колега В. Ватаманюк також привіз для музею з Закарпаття екзотичну п'ятиструнну басолу, на якій грають не смичком, а ударяють спеціальним дерев'яним бильцем. До того ж на грифі є ще рухомі поріжки-кападастри, що дозволяють під час гри негайно перестроювати інструмент у різні тональності.

Колишній соліст оркестру українських народних інструментів музично-хорового товариства І. Ніколайчук привіз від племінниці Є. Адамцевича бандуру, на якій грав відомий кобзар.

Запам'ятався мені вечір у музеї, коли ми урочисто відзначали 70-ліття А. М. Бобиря. На сцені за уквітчаним столом — ювіляр. В залі на стінах — виставка кобз-бандур. На фоні позивних українського радіо голоси ведучих:

— Ви чуєте до болю знайому мелодію пісні «Рече та стогне Дніпр широкий», записану відразу після війни у виконанні А. Бобиря на бандурі, яка розпочинає наш кожен прийдешній день...

І ось вже зі словами щирої вдячності до ювіляра за його багатогранну і невтомну творчу діяльність звертаються музиканти, журналісти, кобзарі, художники.

...Поет-бандурист І. Немирович емоційно і образно пригадує, як на останньому році служби в морфлоті звернувся з листом до А. Бобиря, аби Андрій Матвійович зорієнтував моряка, що співає і грає на бандурі, як зможе він працевлаштуватися в мистецькому колективі. Андрій Матвійович відповів ґрунтовним листом, який, можливо, і вирішив долю поета-бандуриста.

— Ось тут би, в музеї, і моїй бандурі бути — тій самій, аматорській, з якою жбурляло мене 5 літ по морях і океанах і яку я з легкої руки Андрія Матвійовича змінив на

досконалий професійний інструмент, — завершив виступ І. Немирович.

А потім співали і грали Ф. Жарко, І. Немирович, С. Гнилоквас, В. Лісовол, С. Кабан, А. Гоц, А. Гришин — всіх не перелічити.

Забігаючи наперед скажу, що буде ще відзначатися в музеї також 75-ліття А. Бобиря, коли він завершить свою діяльність в оркестрі Держтелерадіо і працюватиме два останні роки свого життя саме у відділі народних інструментів музею. Він привітно зустрічатиме на виставці людей, розповідатиме і гратиме на бандурі, і в розповідях тих оживатимуть сторінки української історії, постаті козацьких гетьманів, барабани славних походів... І залишиться тут на згадку його бандура, яку він самотужки під час війни зробив на Кавказі і з якою, будучи військовим льотчиком, не розлучався навіть під час бойових вильотів.

І бандура І. Немировича, як він того хотів, буде в музеї. І коли тут уже без самого винуватця відзначатиметься його 60-літній ювілей, а пізніше 65-літній, бандура на сцені поруч з портретом ювіляра, виконаним художником Мар'яном Маловським, буде представляти самого поета-бандуриста, його душу. Списана автографами моряків-побратимів, вона нагадуватиме всім, як невгамовний поет, не ремствуючи на час, пропагував її в Будинку культури, Будинку літератора, в Будинку актора, влаштовуючи гучні кобзарські зібрання і будучи досить емоційним та вправним ведучим тих концертів.

Така сама доля і в бандури Ф. Жарка, в яку довіку був закоханий колишній вчитель математики з приємним насиченим оксамитовим баритоном.

Інструменти ці разом зі своїми господарями несли українську пісню на суші, по морях-океанах і в небесах. Пам'ять про лицарів кобзи-бандури зберігають і їхні голоси, записані на тих вечорах.

У травні 1982 року я змушений був розібрати виставку, що проіснувала 5 місяців, і звільнити зал для інших відділів

музею, який часто називають просто театральним. А тут тільки люди почали звикати до концертів інструментальної музики, дитячих музичних ранків, та й інструменти повертати до сирого підвалу фондосховища було страшно. Спало мені на думку в цій ситуації зателефонувати до дирекції ВДНГ України: а чи не зацікавить їх така виставка. Хоч надії в мене майже не було, бо я знав, що цей заклад був трибуною передового досвіду України і кожен його крок контролювався з боку ЦК партії. Через годину до музею під'їхали п'ять членів методради ВДНГ на чолі із головою ради — заступником директора ВДНГ України Л. С. Савоскіною.

Моя екскурсія була досить короткою. Прийшли люди, які знали ціну справжнім скарбам, і вже через годину в павільйоні «Народні художні промисли» ми вибирали місце для музичних інструментів. Тут, серед ніжного мережива, гаптування, різьблення, чудово розташувалися на виставці, яку ми зробили вдвох з мистецтвознавцем Т. Кузнецовою, сопілки, трембіти, колісні ліри, бандури, бубни, свирілі, окарини, свистунці, і відвідували їх щодня тисячі людей не лише з України, а й з усього світу.

Тут же ми з членами фольклорної секції влаштовували наші концерти, залучали інші мистецькі колективи і окремих виконавців.

Колишній соліст Державного українського народного хору ім. Г. Верьовки Є. Бобровников, що неодноразово виступав у музеї, де зберігається низка його духових інструментів, привіз на ВДНГ ансамбль свирілей із Нової Дмитрівки, А. Демченко виступив з народним хором села Баришівки. Тут на моє запрошення виступали інструменталісти різних районів Київщини.

Тонкий знавець народної музики, автор численних обробок музичних творів для народних інструментів Ю. Яценко виступив з лекцією-концертом, пропагуючи чотириструнну кобзу, а з семиструнною кобзою кілька разів виступав П. Приступов — автор музики на тексти Г. Сковороди...

Вісім років тривало наше співробітництво з цією високоповажною на той час установою, де на стендах (рідкісне явище!) йшлося про діяльність музейного відділу... Та коли тут в нових економічних умовах стало необхідно платити за експозиційну площу великі гроші, треба було спішно забирати інструменти.

На щастя, в музеї вивільнився зал. І хоч коштів на художнє оформлення виставки не було, позичені в Музеї книги вітрини у вигляді невеликих вікон задали образ майбутньої виставки: вона матиме вигляд сільської вітальні. Музейний технік І. Кадацький, будучи людиною одержимою, змонтував по центру залу декоративний дерев'яний сволок, що одночасно виконував і функцію кронштейна, на якому були підвішені цимбали, бубни. Заданий образ виставки обумовив і відповідний підбір експонатів: це інструменти музичного побуту села.

ПІД ЗНАКОМ ЧОРНОБИЛЯ...

Як відомо, провісником нової доби стало слово «перебудова», точний зміст якого ніхто не знав, аж поки вибух чорнобильського реактора не вніс повної ясності. Він поставив завдання перед усіма на багато десятків і сотень літ наперед. Що стосується працівників культури, то їх негайно направили на обслуговування ліквідаторів аварії і евакуйованих людей.

Вже 9 травня ми вдвох з працівницею музею Тетяною Лукіною виступали під Чорнобилем в одній військовій частині з літературно-музичною композицією «Пісні полум'яних літ». Яке вона мала відношення до народних інструментів? Ніякого. Але кожен працівник музею, кожен його відділ повинен був здійснювати культурно-освітні заходи на загально-естетичні теми. Я вибрав цю. Вона мені подобалась, і коли вже її було торкатись, як не в день перемоги над фашизмом?



А ще через кілька днів з молодими хлопцями з ансамблю «Веселі музики» ми їхали у Чорнобильську зону обслуговувати хімвійська.

Нас було шестеро. Під'їхавши до зони, наш мікроавтобус зупинився перед колючим дротом. Як нам і радили, ми відкрили дві пляшки горілки і, випивши по сто п'ятдесят грамів, поїхали виступати. Універсальні ці ліки — горілка: на radoщах — п'ють, з горя — п'ють, коли хочуть, щоб народ мовчав, — його заливають горілкою, коли хочуть, щоб ти розговорився, — наливають. То як же вона від Чорнобиля не допоможе?

На помості із свіжовиструганих дощок я акуратно розклав десять інструментів: триструнний гудок, колісну ліру, гуцульський ріг, бугай та інші. Після короткої вступної промови я по черзі знайомив присутніх хлопців із Воронежа, Орла, Самари з дивними інструментами України, а «Веселі музики» ілюстрували мою розповідь грою на них, підкріплюючи все те досить цікавим незаїждженим репертуаром, оригінальними обробками і чудовим виконанням. Щодня ми давали по три лекції-концерти. І щодня я з великою внутрішньою цікавістю слухав їхній виступ, не пропускаючи жодного номеру. І думалось мені, що коли кожен ансамбль, кожен соліст так вдумливо і, звичайно, з хистом підійде до інтерпретації української пісні, ніхто і ніколи не переключить радіо- чи телеприймача на іншу програму.

Були ще виїзди під Чорнобиль із кобзарем Павлом Супруном, чий оперний бас в бандурному супроводі навіть біля реактора викликав бурхливі оплески.

А з колегами з Музею книги та Музею декоративно-прикладного мистецтва ми виїздили в Макарівський район для обслуговування, як тоді вважалося, «тимчасово» евакуйованого з Чорнобильської зони населення. Ми знайомили людей з реліквіями української культури. Як правило, на закінчення наших виступів ми висловлювали впевненість у тому, що ще зустрінемося з ними в їхніх рідних чорнобильських селах, — так запевняли спочатку всіх нас.

Але по сумних очах тих людей було видно, що вони в це не вірять. Вони, виявляється, орієнтувалися краще за нас. Та ми це зрозуміли лише тоді, коли знову виїхали з аналогічними заходами обслуговувати будівельників, що споруджували для евакуйованих... нові села.

1988 рік. Я знову в експедиції. На цей раз — на Рівненщині. Мене цікавив своєрідний народний інструментарій цього краю. Зокрема, пастуші різки, труби (лігави), оригінальні сопілки. Спочатку мені не зовсім щастило. Так, коли я поїхав до людей, що могли зробити з кори різні різкові інструменти, виявилось, що це можливо тільки весною, коли сік іде по деревах, а кора легко знімається і закручується до заданої форми. Зате знамениту рівненську сопілку-викрутку я нарешті побачив.

Вже не раз я чув, як працівники культури Рівненщини пишалися нею, її звучанням і оригінальною технологією виготовлення. Звичайно, без допомоги, без співучасті людей такі пошуки просто неможливі. До П. Н. Степанюка з Дубровицького районного будинку культури я потрапив завдяки Людмилі Дмитрівні Гапон із Рівненського обласного науково-методичного центру. А він, у свою чергу, підказав мені з'їздити на хутір Лучище до А. Ф. Балащука і в Смородськ до Л. Я. Туровича. Оскільки невеликий хутір знаходиться в лісі і транспорт до нього ніякий не ходить, мені порадили їхати до села Великі Озера і там просити в сільській раді допомоги. Я ж вирішив залишити автобус, не доїжджаючи Великих Озер, і піти через ліс на хутір, але вийшов зовсім несподіваний варіант. 1 вересня о пів на шосту ранку я сів в автобус, що їхав із Дубровиці на Черемель через Великі Озера. Відстань велика, і я почав розпитувати людей, як добратися до хутора. Але сільські люди допитливі і хочуть знати, чому я туди їду. Коли я розповів, що мета моїх пошуків — музичні інструменти, один молодий чоловік сказав мені, що колись у своєї тітки в Великих Озерах бачив на горищі старовинну дудку. Де вона зараз, не знає, але радить їхати туди.



— А на хутір вам ще рано йти. Бачте, зараз туман великий, незнайомий вам ліс, та й дороги ви не знаєте. А отримаєте дудку — цим самим автобусом повернетесь і підете на хутір.

План був мало ймовірний, бо треба було, отримавши інструмент (ще не відомо, чи це вдасться), встигнути на цей самий автобус, коли він повертатиметься із села Черемель, — це якихось 30-40 хвилин.

Шлях до тітки мого попутника був неблизький, я його весь час квапив, висловлюючи сумнів, чи захоче його тітка розлучитися з дудкою, якщо та навіть збереглася.

— Віддасть, не турбуйтеся, — відповів він і, щоб довести, що він таки не даремно поміняв мені маршрут, вдався до прийому, який я і сьогодні згадую червоніючи.

...Ми підійшли до хати, що стояла на белебні. Племінник постукав у двері — ніхто не відчиняв. І тільки після енергійного стуку у вікно заспана тітка відчинила двері, а рідний племінник, не давши їй отямитися і відтираючи мене на задній план, кинув:

— Чоловік з Києва приїхав. Самогонку трусить.

Тітка перелякалась. І було чого: з сільради приходили — трусили, з райцентру приїздили — трусили, з Рівного — дуже рідко, а щоб із самого Києва...

— Що ви таке говорите? — втрутився я з-за спини і, звертаючись до господарки, продовжив: — Мені сказали, що у вас на горищі є...

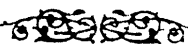
— Ой, людоньки добрі, та це ж я ще зварила, коли цей племінник женився, ну і трохи осталось...

— Та мене не цікавить самогонка, мені сказали, що у вас на горищі є старовинна дудка, — закінчив я нарешті фразу, — я з музею.

Якби ви бачили, з якою радістю тітка вилазила по драбині на горище і, мов на крилах, спускалася з тією дудкою:

— Ось вона, можете брати, мені вона зовсім не потрібна.

Дудка дійсно була старовинною. Щось конкретне про неї тітка сказати не могла: валялась на горищі, ще у батьків. Щоб хто грав — не пам'ятає. Зовнішній вигляд



її — нетрадиційний. Довжина її понад півметра, 5 пальцевих отворів і один отвір, очевидно, настроєчний. Одна половина трубки потовщена. Що ж, цей народний примітив у музеї знайде своє місце. Господиня хотіла на radoщах ще й сніданком почастувати, але я, подякувавши їй і племінникові, поспішав на автобус і, на щастя, встиг. Люди підказали мені, де вийти. В лісі над дорогою стояла всього одна хата. Біля неї я вийшов, щоб піти лісом до хутора. Те, що незнайомий чоловік звернув у ліс, не залишилось непоміченим. З хати вийшла жінка і, звичайно ж, розпитала частину моєї біографії...

— Ось так прямо ідіть лісом кілометрів п'ять, нікуди не звертайте, — сказала вона.

Іду я поспіхом, сонце почало пригрівати, зірвав билинку і, за звичкою, прикусив її зубами. І, тільки тепер згадавши, негайно викинув її: адже Дубровицький район сильно постраждав від Чорнобиля. І мене про це попереджали. Скільки краси і скільки багатств виявилися під печаткою остраху... Мене обганяє на велосипеді чоловік.

— Ви на Лучище? Так і йдіть. Андрій Федорович вдома, це мій брат.

— А чи далеко ще?

— Ні, кілометрів зо два.

От як добре, що я все тій жінці на повороті розказав, вона ж велосипедиста проінформувала... Невдовзі побачив невелику галявину з кількома будівлями. Біля возу трое чоловіків поралися з конячою упряжжю. Один з них — вже знайомий мені велосипедист. Я привітався.

— Ви до мене, — сказав другий. — Я — Блащук, ходіте до хати.

Господар запросив спочатку до столу. Я не відмовився, оскільки з готелю в Дубровиці вийшов о пів на п'яту ранку. На столі — дві чарки, пляшка, пухкий пахучий білий хліб і смачне масло. Все — домашнього виробництва. Ми випили по чарці, і Андрій Федорович



заграв на своїй дудці. Вона була досить співучою, мала 6 пальцевих отворів. Верхня половина трубки потовщена, як і в тій давній, яку я отримав сьогодні у Великих Озерах. Очевидно, на Рівненщині була традиція виготовляти інструменти такої конфігурації, як і називати в деяких регіонах сопілку дудкою. Такою ж традицією було виводити із ствола частину свисткового пристрою — «язичок». Для чого?

— Для фасону, — відповів Андрій Федорович.

На моє прохання повідати секрет рівненської сопілки-викрутки Андрій Федорович почав із запитання:

— Ви знаєте, з яких шарів складається стовбур дерева чи просто гілка?

— Це шкірка, корок, кора, луб, камбій, деревина, серцевина? — відповідаю я по-школярському.

— Саме вони. Так ось, ми серцевину викручуємо, а решта залишається в сопілці. Тому вона й зветься — викрутка. Весною, коли по дереву йде сік, — продовжував Андрій Федорович, — я вирізаю соснову гілку, але довшу, ніж має бути сопілка, на ширину долоні. І ось на цьому «надлишку» зрізаю всі шари, добравшись до серцевини, а потім, узявшись за неї, — викручую з усієї сопілки.

Звичайно, легше було б просвердлити отвір на станку, але, по-перше, не кожен бажаючий мати сопілку має свердлильний станок. По-друге, свердло порушить і сусідні шари деревини, не буде тієї природної відполірованості ствола, яка є у викрутки і забезпечує їй своєрідну співучість.

Пізніше у селі Смородськ у Л. Я. Туровича отримаю виготовлені за такою самою технологією сопілки-викрутки на 6 пальцевих отворів із сосни, калини і раковини. А тим часом я повертався з хутора Лучище і йшов ще на один хутір, розташований з другого боку від автодороги. Там мешкав брат Андрія Федоровича, той самий, що обігнав мене вранці на велосипеді. Він хотів

показати мені святкове домоткане селянське вбрання, аби я розповів про нього в музеї, що цим цікавиться. Я не міг йому відмовити.

Йду лісом, назустріч мені — дівчина, що повертається зі школи.

— Балащук вже чекає на вас, — сказала вона, виявивши свою обізнаність.

На виході з лісу та сама жінка, що мешкала в самотній хаті, показала, де мені знову входити в ліс до хутора, що був у кілометрі від дороги. Тільки я увійшов у ліс, як якийсь хлопець виринув з хащів і запропонував: ходіть, я вас проведу до дядька Балащука, бо тут є собаки...

Відчуваючи якусь ейфорію, я наспівував бадьору мелодію. Можливо, тому, що дістав інструменти, які мене цікавили, можливо, від того, що, йдучи густим лісом Рівненщини, не знаючи доріг і навколишніх сіл та хуторів, я був більш впевнений, ніж часом ідучи по Хрещатику.

В Києві на мене чекала приємна новина: на посаду наукового працівника відділу за призначенням Міністерства культури України прибула випускниця Київської консерваторії Т. В. Сітенко.

Ще в 1984 році у відділі, який я очолював, багато років працюючи одноосібно, було відкрито посаду молодшого наукового працівника. Тоді її зайняла В. А. Худобіна, з якою ми значно активізували просвітницьку діяльність відділу, але в силу сімейних обставин вона через кілька років залишила Київ.

Сьогодні, коли Тетяна Володимирівна Сітенко вже працює у відділі десятий рік і стала старшим науковим співробітником, можу сказати, що і відділу, і мені пощастило: вона відчула смак в дослідницькій, виставочній і просвітницькій діяльності, поділяє зі мною як творчу, так і «чорнову» роботу відділу. І працювати з нею легко, бо розуміємо один одного з півслова.

НОВА ДОБА

Для когось вона стала директивною поміняти власні погляди і почати працювати в іншому напрямку. Хтось спокійно продовжує працювати, знаючи, що орієнтири вибрані вже давно. А дехто чекає щодня, виглядаючи у вікно, чи не помінялися прапори.

В міській організації охорони пам'яток історії і культури теж не обходилося без випадкових керівників. Але, оскільки місце там не тепле, вони довго не затримувались. Новий імпульс в діяльності товариства пов'язаний з приходом до нього заступника голови — Людмили Костянтинівни Афанасьєвої, яка в скрутних матеріальних умовах, виявивши головні пріоритети в справі збереження національної культурної спадщини, змогла зосередити на них зусилля людей, добути кошти, знайти спонсорів. Пригадую організований нею круглий стіл, у якому я брав участь разом з науковцями, архітекторами й археологами. Мені було надано можливість виступити в прямому радіоефірі і розказати про цікаві інструменти колекції, проілюструвавши свою розповідь та закликавши слухачів до збереження таких пам'яток.

За допомогою цього товариства, яке виступило замовником, мені вдалося видати набір листівок із зображенням інструментів колекції. І хоч у вступній статті і на звороті листівок вміщено мінімальну інформацію про інструменти, їх будову, сферу побутування і т.п., все ж вони стали бодай невеличким посібником у ознайомленні з музичним інструментарієм України. Наприклад, для мене було приємною несподіванкою почути нещодавно від знаного кобзарознавця зі Львова Б. Жеплинського, що ці листівки допомагають йому знайомити з українськими інструментами... слухачів духовної семінарії. Слова вдячності за це, хоч і скромне, видання я чув і від українських культурологів в Росії, Польщі, Молдавії.

Бачачи прагнення працівників товариства зробити корисну справу, я, в свою чергу, намагався їм допомогти навіть у сфері, що не торкалася моїх службових обов'язків. Так, коли працівниця товариства Г. Ф. Арсенюк не змогла знайти протягом тривалого часу сценариста для вечора козацької слави, присвяченого 500-річчю українського козацтва, я охоче взявся за це. За короткий час я написав сценарій, а Інститут підвищення кваліфікації працівників культури видав його. Через рік цей сценарій перевидав Інститут підвищення кваліфікації вчителів.

Ще одна громадська організація — товариство «Україна» — видала кольоровий календар із зображенням інструментів колекції. І хоч майже весь тираж видання пішов для української діаспори в Канаду, США і Польщу, справа ця була потрібною і важливою.

В 1988 році мене запросила до себе інспектор Міністерства культури України І. І. Куроленко.

— Згідно з Протоколом про культурне співробітництво між Україною і Польщею вам належить створити наступного року в Надвісллянському музеї виставку українських народних музичних інструментів. Зв'яжіться з ними, поїдьте попередньо туди, з'ясуйте умови... Для мене це була приємна і несподівана новина. Адже майже всі ми — музейники і наші колекції — були довіку «невиїзними».

...За один день ми з Тетяною Володимирівною без будь-якого художника змонтували виставку в інтер'єрі старовинного будинку — Камениці Цілейовської. А наступного дня в рамках всепольського фольклорного фестивалю відбулося урочисте відкриття виставки. Анонсував те відкриття на головній естраді фестивалю виступ тріо бандуристок — викладачів музичної школи з Івано-Франківська. Треба було бачити, як з усіх кінців центральної площі, покидаючи різні розваги, святкові ларки, кіоски, сходилися до естради гості, що звикли переважно до унісонного виконання пісень красиво вдягненими ансамблями. Тріо бандуристок полонило слухачів



багатоголоссям, заповненим не лише чарівними жіночими голосами, а й ніжним передзвоном бандур, їх ефектними акомпануючими партіями. Кожному учасникові фестивалю давали право на один номер. Наші дівчата проспівали три пісні: дві українські і одну польську. Ще раз впевнившись у тому, що то є — українська пісня і український музичний інструмент, натовп молодих хлопців і дівчат у коротеньких шортах і спідничках попрямував на нашу виставку, задовго до відкриття посідавши буквально на кам'яній підлозі.

А через два з половиною місяці ми перевозили наші інструменти до музею польських народних інструментів у Шидловці. Це вже було поза протоколом, а з ініціативи польської сторони і за кошти музею польських народних музичних інструментів, працівники якого на чолі з пані Данутою Папроцькою охоче допомагали нам монтувати виставку. Експонування нашої виставки протягом майже півроку в Польщі, видання там же польською мовою каталога, показ окремих інструментів в Парижі, публікація про колекцію в пресі США, — все це свідчить про міжнародне визнання того культурного явища, яким стала колекція українських народних інструментів.

І ось ми знову в рідному музеї. Тут закінчила експонуватися виставка-відповідь, що була присвячена польській сценографії, і після досить активної боротьби за зал, завдяки директору музею Л. Н. Матату, в ньому знову розташувалися музичні інструменти.

Якщо в попередній виставці вітрини у вигляді невеликих вікон задали образ селянської хати, то тепер у нашому розпорядженні були стенди, обтягнуті м'яким темно-бордовим сукном. Цей благородний фон давав натяк на новий образ виставки і залу в цілому. Несподівано для себе, я взявся за перетягування двомісних банкеток, що були оббиті потертим дерматином. Тепер вони були «одягнені» в темно-червоне оксамитове вбрання, викроєне із колишньої завіси лекторію Києво-Печерського заповідника. Тут зручно було представити не лише інструменти музичного побуту

села, а й міської музичної культури, духовенства, дворянства, козацької старшини. В такому інтер'єрі не сприймалися дисонансом ні скрипки, виготовлені за класичними канонами, ні розкішні торбани, ні столовидні гусли, прикрашені тонкою інтарсією чи репродукціями салонних картин. Звичайно, для більшості читачів створення виставки може уявлятися чисто прозаїчним процесом: щось поклали, щось підвісили. Опускаючи «кухню», пов'язану із створенням концепції виставки, тематико-експозиційного плану, ескізу художнього оформлення, анотації, підтекстів, хочу зазначити, що кожен експозиціонер, готуючи виставку, бере на себе відповідальність за створення певного образу. Але якщо в картинній галереї, де представлена переважно однорідна експонатура, майже немає технічних проблем: картини легко підвішуються на постійних кронштейнах,— то з експонатами неправильної форми, якими є переважна більшість музичних інструментів, справу мати значно складніше. Багато з них хотілося б показати з усіх сторін, у вітринах з дзеркальним відображенням (скрипку, торбан, бандуру та ін.). А як, наприклад, показати різновиди сопілок, коли слід звернути увагу відвідувача і на пальцеві отвори, що можуть бути на діаметрально протилежних сторонах трубки, і на наявність свисткового пристрою чи його будову?

Звичайно, все це можливо, якби для різних груп експонатів були підготовлені спеціальні вітрини з підсвітленням, щоб можна було і басолю побачити, і дримба не загубилася. Коли ми везли виставку за кордон, то тут попередньо все було і виміряне, і розраховане до сантиметра. В Києві ж ми вдвох з Тетяною Сітенко монтували виставку три тижні, і, на думку художників, нам вдалося зберегти цілісність образу, хоч необхідно було лаконічно підкреслити і географію, і суспільну сферу побутування інструмента. Десь нас виручив вишитий рушник, в іншому місці — оксамитова драпіровка чи орнаментальна аплікація. Вдале



місце знайшли свиріль, сім'ї сопілок, флюяр: в круглих динамічних вітринах вони підвішені таким чином, що разом імітують органні труби.

Незважаючи на те, що основною формою просвітницької роботи на виставці були і залишаються екскурсії, образ мистецького салону, заданий в інтер'єрі залу, вимагає від нас проведення специфічних літературно-мистецьких вечорів, показу літературно-музичних композицій, що ми з задоволенням робимо. Як правило, до кожного такого заходу складається сценарій, який ми з Тетяною Володимирівною і нашим активом реалізуємо. Намагаємось, щоб наші вечори ні в якому разі не ділилися на дві стандартні частини: доповідь і концерт, а щоб тут органічно поєднувалися лірика і жарти, поезії і музика, розповідь про якийсь історичний факт і матеріальна чи документальна пам'ятка про нього.

Так, серед останніх заходів були вечір української пісні у виконанні Лариси Бучель, на який були запрошені київські меценати; кобзарський вечір до 65-річчя Віктора Лісовола та 60-річчя голови фольклорної секції Зої Кравченко, учасниками яких були співаки хору «Гомін» під керівництвом Леопольда Ященка, поети, художники; літературно-мистецький вечір «Зоря моєї юності», що став, по суті, презентацією однойменної поетичної збірки поета-бандуриста Ярослава Черногуза. Спільно з Американським Домом, директор якого Віктор Китастих належно оцінив атмосферу виставки, було проведено вечір камерної музики...

Вивчаючи досвід роботи музеїв Києва, я давно помітив, що майже кожен з них має, поміж різних просвітницьких заходів, щось власне, оригінальне, притаманне лише йому, без чого цей музей навіть тяжко собі уявити, як я не уявляю Музей декоративно-прикладного мистецтва без щорічного вечора Катерини Білокур, музею Миколи Лисенка — без вечора вручення однойменної премії, музею Максима Рильського — без «Голосіївської осені». Давно я задався метою створити такий, не схожий на інші, захід науково-просвітницького



плану, що представляв би обличчя відділу. Причому хотілося, щоб у проведенні такого заходу відділ не залежав від запрошеного співака, музиканта чи читця. Так народилася ідея створити силами відділу театралізовану екскурсію по виставці музичних інструментів. Але оскільки «сили» відділу обмежені всього двома працівниками, то й до реалізації цієї ідеї ми приступили, тільки подолавши сумнів моєї колеги Тетяни Володимирівни. Бо якщо я мав досвід сценарної діяльності, публічних виступів, а уроки художнього читання отримав ще в студентські роки від одного з корифеїв українського театру Марка Терещенка, то у Тані такого досвіду не було. Але я вірив, що вона справиться із своєю роллю.

Задум був такий, що десь під час екскурсії ми доповнюємо один одного, десь ведемо діалог, іноді в суперечці загострюється проблема. В розмові про кобзу-бандуру ми відтворюємо сцену отримання кобзарської «визвілки», в іншому місці розігруємо сцену музичного побуту Гуцульщини. І крізь усе це повинна проходити музика, в якій би ілюструвалася гра на музичних інструментах.

Сценарій ми створювали разом, хоч писав його я. Разом відбирали експонатину для показу, разом узгоджували об'єм інформації, підбирали ілюстрації.

...Ще під час перших виставок поставала проблема музичної ілюстрації інструментів, адже це неординарна виставка і нетрадиційний музей. Тут однією указкою не обійдешся: біля кожного інструмента відвідувачі будь-якого віку просять заграти, запитують, як він звучить. І якщо спочатку я вдавався тільки до магнітофона, вважаючи, що кожен інструмент повинен ілюструвати професійний виконавець, то пізніше я зрозумів, що, по-перше, відвідувачам більше подобається «жива» музика, по-друге, виявилось, що професіоналів-виконавців на багатьох інструментах просто не існує. Хто, наприклад, міг проілюструвати триструнний скомороший гудок, на якому грали колись лукоподібним смичком, ще й приспівували?

Я дійшов до висновку, що гудок і гусли, різновиди сопілок і флейту Пана, свистунці і окарини, бугай і колісну ліру, дримбу і тріскачку ми маємо ілюструвати самі. Шкодую лише, що згаяв багато часу, не взявшись раніше за їх освоєння.

Підібрала Тетяна Володимирівна в консерваторській бібліотеці мелодію для гудка. В наслідування скоморохам я написав українською мовою кілька жартівливих куплетів, які непогано лягали на музику, і в контексті розповіді про гудок, ілюструючи гру на ньому, водночас ми ще й наспівуємо ті куплети. Але якщо мені після скрипки було неважко відтворити щось на триструнному гудку, то Тетяні Володимирівні, яка добре володіє фортепіано, освоїти столовидні гусли було складніше, проте вона успішно подолала ці труднощі, ілюструючи також інші інструменти.

Фрагмент за фрагментом відпрацьовувалися діалоги, вибудовувалися мізансцени, відшліфовувалася інтонація... Кульмінаційною в композиції є сцена отримання кобзарської визвілки, коли двом читцям слід відтворити гамір кобзарської братії, що досить прискіпливо екзаменує нового братчика. Здається, нам вона вдалася. Не будучи акторами, ми «ввійшли в роль» і, судячи з реакції присутніх, перенесли в наші дні отой вир пристрастей, що був окрасою колишніх кобзарських зібрань... Нашим першим екзаменатором був Андрій Матвійович Бобир. Він і благословив композицію на показ людям. Тут слід визначити, що Андрій Матвійович мав брати участь у цій композиції, працюючи на той час у нашому відділі. Але хвороба все більше давалася взнаки. Коли Андрія Матвійовича не стало, в тому місці, де він мав ілюструвати кобзу, включається відповідний грамзапис і ми говоримо: «Співає народний артист України, кобзар-бандурист Андрій Бобир». Так він залишився з нами учасником композиції...

Згодом відбулася офіційна презентація композиції. Серед присутніх — художній керівник і головний диригент Державного оркестру народних інструментів Віктор Гуцал,

відомі музиканти В. Єсипок, Ю. Яценко, А. Іваниш, досвідчені музейні працівники міста В. Козієнко, М. Гламазда, Р. Скорульська, Т. Іонова. Нам говорили тільки приємні слова. Але ми з Тетяною самі знали, де ще треба попрацювати, що поправити. І ось уже кілька років ми здійснюємо постановку цієї композиції на замовлення студентів консерваторії, педагогічних учбових закладів, знайомлячи у такий спосіб наших відвідувачів із музичним інструментарієм України. А для студентів закладів культури, слухачів Інституту підвищення кваліфікації працівників культури — це ще й нова оригінальна форма просвітницької діяльності.

Виставка, на якій проводяться ці заходи, названа нами «Живі струни України». І придумали ми її спільно з О. Гуєвською — заступником директора музею по науковій роботі. Ця символічна назва вказує на те, що на ній представлено не щось застигле, а інструменти, які забриніли з новою силою, хоч багато з них якихось чверть віку тому вважали такими, що вибули з ужитку, зникли чи були назавжди відокремлені від української історії і культури. Намагаємось, щоб цій назві відповідала і наша просвітницька діяльність. Та часто наш зал виявляється замалим для масштабу того чи іншого заходу, і тоді ми виступаємо в більш придатних для цього приміщеннях.

Так, у червні 1993 року ми спільно з міською організацією охорони пам'яток історії і культури і Спілкою художників України провели вечір, присвячений 95-річчю кобзаря і художника Г. К. Ткаченка. Актівий зал Інституту підвищення кваліфікації працівників культури був переповнений: кобзарі, художники, літератори, фольклористи і просто шанувальники українського мистецтва. Враховуючи стан здоров'я ювіляра, я, як ведучий, всіляко намагався зробити цей вечір динамічним, обмеживши кожного виступаючого лише одним номером. І все ж вечір тривав дві години: вітання, пісні, вірші, фрагменти телефільмів. Тут же своє володіння манерою гри на

старосвітській бандурі демонстрували учні і послідовники Г. Ткаченка — М. Будник, М. Товкайло, М. Селівачов та інші. І для кожного з них кобза — то щось особливо значуще в їхньому житті. М. Будник організував в Ірпені цікаву майстерню, де вже його учні виготовляють старосвітські бандури, торбани, гудки, колісні ліри. М. Товкайло працює в Музеї народної архітектури і побуту в Переяславі Хмельницькому, а М. Селівачов — відомий вчений-мистецтвознавець.

Нещодавно зустрівся я на одному з вернісажів із заступником голови Київської Спілки художників В. Є. Перевальським, який був чи не найближчою до Г. К. Ткаченка людиною, тож не дивно, що став його душоприказником.

— У мене для вашої колекції зберігається остання бандура Георгія Кириловича, такий його заповіт, — мовив Василь Євдокимович. — А вручу я її вам урочисто на вечорі в честь його 100-річного ювілею.

Що ж, я з радістю візьму участь в організації цього вечора.

...Якось майже водночас відійшло у вічність ціле кобзарське покоління. І вже нові імена кобзарів-бандуристів нуртують душі своїх сучасників: брати Литвини, В. Кушпет, В. Горбатюк, Г. Менкуш, Г. Пасікіра, В. Нечипоренко — всіх не перелічити. Часом стежки наші сходяться в концертному залі Українського Дому чи в Кобзарській світлиці, де тон задає письменник і невтомний організатор яскравих кобзарських зібрань Б. Списаренко. Нерідко ми поєднуємо наші зусилля, готуючи спільно цікаві вечори в Українському Домі чи на нашій виставці.

Колись українські кобзарі, відстоюючи свою честь, гідність, право на кобзарське мистецтво, об'єднувалися в кобзарські братства, в яких сувора дисципліна поєднувалася з демократичною формою правління і високою людською мораллю, заснованою на принципах взаємоповаги і готовності прийти на поміч один одному

в скрутну годину. Давно минули ті часи, але необхідність об'єднати свої зусилля кобзарі відчують сьогодні, як і півтори сотні літ тому. І ось, дякуючи заповзяттю Володимира Горбатюка, вдалося створити Всеукраїнську кобзарську спілку і надати їй статусу юридичної особи. Тож не дивно, що саме він, чий натхненний голос лунає на найголовнішому кобзарському посту — біля могили Великого Тараса у Каневі, — і очолив цю спілку. Перша Велика кобзарська рада прийняла статут, визначила конкретні завдання і стала важливою культурною подією. До неї ми з Т. Сітенко в Українському Домі розгорнули спеціальну виставку «Кобзарськими стежками», на якій ішлося і про легендарні кобзарські постаті, і про наших сучасників. Значним розділом цієї виставки були матеріали про діяльність державної Заслуженої капели бандуристів України — цього яскравого мистецького колективу, біографія якого на батьківщині більш відома лише з післявоєнного часу, часу керівництва капелою талановитих музикантів О. Мінківського, пізніше — М. Гвоздя. Проте сподіваюся, що й маловідомі сторінки історії капели будуть також висвітлені.

Плідним виявилось наше співробітництво з Державним оркестром народних інструментів України, що, будучи провідним мистецьким колективом свого профілю, є також і творчою лабораторією керівників оркестрів, диригентів. Ми радо відгукнулися на прохання керівника цього колективу народного артиста України В. Гуцала зробити в одному із залів оркестру виставку-філію з експонатів нашої колекції. А до 25-річного ювілею оркестру я охоче взяв участь у науково-теоретичній конференції. До цієї ж дати ми з Т. Сітенко підготували дві виставки: в приміщенні оркестру і в Національній опері, де урочисто вшановували ювілярів.

Зараз за ініціативою В. О. Гуцала і за його сценарієм створюється багатосерійний телефільм про український



музичний інструментарій, в якому я беру участь як консультант. Та найголовніше те, що там будуть представлені інструменти нашої музейної колекції, і озвучені вони прекрасними музикантами оркестру, що має яскраво виражене національне обличчя, оркестру, в інтерпретації якого ефектно звучить не лише вітчизняна народна і класична музика, а й зарубіжна.

ТРОХИ СЕНТИМЕНТАЛЬНОСТІ ДО ЕКСКУРСІЇ

В яке б розмаїття творчості не затягував вир сьогодення, в музеї вся робота починається від експоната, від пам'ятки, що стала часткою історії. Немає експоната — нема про що говорити. А вже старенька афіша чи програмка або навіть пожовкла від часу фотографія часто стає приводом до серйозної розмови на вечорі, в газеті або на телебаченні.

Так, бандура І. Немировича спонукала до написання статті до журналу «Народна творчість та етнографія», де ми спільно з Г. Рубай намагались переосмислити життєвий і творчий шлях поета-бандуриста. Флейта А. Проценка стала приводом до радіопередачі програми «Родина» про видатного музиканта і педагога. А скільки музичних реліквій чекають, коли хтось згадає про них чи про тих, хто за ними стоїть.

Експонат з інвентарним номером Рч 3071 дуже незвичний. І не кожен зверне на нього увагу. Це два засохлі шматки кукурудзяного стебла однакової довжини. Вздовж кожного шматка відчахнуто посередині по дві смужки, і по краях під ними — невеликі підставки. Кожен шматок цього стебла є водночас і скрипкою, і смичком. Намочені смужки при терті одна об одну викликають специфічний звук, а наявність двох пар смужок дозволяє мати щонайменше чотири звуки.

Якось, будучи на Вінниччині, я поїхав в село Вороновицю

до кобзаря В. Перепелюка: хотілося щось мати в музеї від нього.

— Бандура в мене одна, — мовив кобзар, — а дам я вам на згадку кукурудзяну скрипку, — і простягнув мені описані вище кукурудзяні стебла. — На ній я, будучи пастухом, грав у дитинстві.

Що ж, спасибі кобзареві, його кукурудзяна скрипка стала часткою нашої історії.

Сьогодні, коли мені шістдесят, я несподівано для себе помічаю, що всі ці кількасот експонатів, мов сторінки сімейного альбому, будять у мені якісь особисті спогади про те, як я сприймав світ, чому дивувався, чим захоплювався... Та годі, бо вже, здається, відкраяв щось для себе особисто від тих експонатів і всієї музейної справи. А тут маєш в першу чергу думати про відвідувачів. На щастя, і їх цікавить, що стоїть за експонатом.

...Повільно повертаю циліндричну скляну вітрину, в якій красується виготовлена з овечої шкіри і рясно орнаментованих дерев'яних патрубків дуда. Розповідаю відвідувачам про її будову і спосіб гри на ній.

— А чи ви б не змогли розказати, де і як ви її знайшли, — запитують екскурсанти.

— З радістю, аби у вас лише часу вистачило.

Розповідаю, як 15 літ тому потрапив я в гуцульську сім'ю М. М. Тафійчука. Спливає в пам'яті невеличка хатка на високому пагорбі, а в ній — сім'я, здається, з десяти душ: він, вона, і решта — діти. Він, Михайло Миколайович, — глава сім'ї, що, крім іншого, робить ще й дуди (волинки), а грає на них вся сім'я. Такий він був, сімейний ансамбль волинщиків у селі Буковець на Верховині. Всі мешкають у казково маленькій хатці площею до 15 квадратних метрів: піч, двоповерхові тапчани, гасова лампа.

— Чому немає електрики?

— Щоб діти до дротів не діставали, — пояснював господар, — адже хата низенька.



Щоправда, вище цієї хати будувалася нова, простора. А поки що господар настроює дуду і виграє. Отепер я зблизька придивився до неї: як пищики вставляють, як підстроюють.

— Інструмент цей вередливий, — каже музика, — оце півгодини строїв, тепер пограв, а взавтра вранці — знов треба строїть, зате ж музика яка... Ось граю, а серце неспокійне, — говорить Михайло Миколайович, — уже місяць як старший син пішов в армію, а ще жодної звістки.

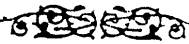
Я заспокоював як міг, а тим часом мені також стелять постіль у хаті, поклавши малих поперек тапчанів. Я попросив у господаря дозволу переспати в сараї, аби не створювати сімейного дискомфорту. Прощаючись, побажав, щоб назавтра прийшов лист від сина. На запашному сіні в сараї, що стояв ближче до лісу, через щілини в дошках мене розбудили перші промені сонця. А потім ми знову настроювали дуду, привітна господиня частувала нас смачним сніданком. Я до тих частувань додавав щось магазинне, бо не звик ходити просто «з ротом на вареники».

— Не турбуйтеся, лист від сина сьогодні буде, — чомусь впевнено сказав я на прощання.

Я спускаюся в село, а господар, що визвався провести мене до автобуса, запропонував зайти до його матері: ось побачите, як моя мама на дримбах грає. І дійсно, було на що подивитися: літня жінка взяла до зубів дві дримби одночасно і почала вправно грати на них всілякі гуцульські мелодії. А вони звучать дзвінко — то разом, то чергуючись окремими звуками чи цілими фразами. От якби мені так засвоїти дримбу, — подумав я, хоч на той час нічого не міг на ній відтворити.

Ми вийшли з хати, йдемо до автобуса, і несподівано нас зустрічає на дорозі поштар: він вручив М. Тафійчуку листа від сина-солдата.

— А я що казав? — не втримався я від зухвалості.



— А звідкіля ви це знали? — питає мене Михайло Миколайович.

— Таж музика ваша така весела і сонячна, що тільки хороші вісті притягує, — вимовив я.

Ми обидва прощалися радісно: і тому, що цікава дуда до музею потрапила, і що звістка від сина до Тафійчуків прийшла.

— А чи знаєте ви далі щось про цю сім'ю? — запитують мене.

— На жаль, ні. Просто не завжди вдається підтримувати систематичні зв'язки. Та думаю, що вже онуки Тафійчуків на дудах грають.

Скільки спливає таких епізодів, людських доль. І добре, що в музеї на кожен експонат ведеться інвентарна картка, де, крім основних параметрів, занотовано біографію інструмента, його легенду, і як прикро, коли такі відомості відсутні.

Багато років зберігалася в ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН України колекція музичних інструментів. Цікаві, але недосліджені і неописані інструменти зберігалися в скляних шафах на четвертому поверсі і ніхто, крім науковців, їх не бачив. Кілька років умовляв я передати цих півсотні інструментів до музею: і для людей будуть доступні, і для науки відкриті. Але все було марним. І ось в 1974 році, коли ситуація для української культури складалася не на краще, директор цього інституту наказав терміново позбутися тих інструментів. Осиротілих, їх привезли до музею, без інвентарних карток, без наукових паспортів, без «родовідної». Пощастило лише одному інструменту, біля якого збереглася на щільному папері, прикріпленому іржавими кнопками, приписка: «Гусли отъ Ильи Захарьевича Краковецкаго. Студ. Унив. Св. Вл. найдены въ М. Купели Волынской губернии въ 1908г. №13138. Этногр. Отд.».

Отже, знали колись студенти, що і знахідка їхня, і запис — знадобляться.



ПОВЕРНЕННЯ В УКРАЇНУ

Одного літнього, вільного від екскурсій дня мене викликали із службового корпусу на виставку: якісь поважні гості просять показати бандури. Застаю там відомого кобзаря Володимира Горбатюка, який представив мені свого супутника. Ним був редактор журналу «Бандура», що виходить у Нью-Йорку, п. Микола Чорний-Досінчук. Палкий пропагандист кобзи-бандури, він об'їздив весь світ, збираючи різні відомості про цей інструмент і все, що з ним пов'язане. Скільки кобзарських шкіл, виконавських колективів організовано ним або за його участю. А скільки бандуристів підтримано: одному бандуру пожертвує, другого добрим словом підтримає.

...Знайомлю з кожним інструментом, долею його колишнього господаря, бачу, яке глибоке внутрішнє хвилювання викликають ці реліквії у гостей. А я додаю ще, запросивши його до службової кімнати, де зберігаються інструменти, а потім — і до фондосховища, розташованого в двох кімнатах колишньої фотолабораторії. Ось тут то я й побачив, як запалали очі в навік повінчаного з бандурою пана Миколи Чорного.

— Дивіться, пане Миколо, хвилюйтеся на здоров'я і знайте, як-то мені щодня доводиться: адже ви лише в бандуру закохані, а я — в усі ці інструменти!

— І навіть в баян? — запитує з недовірою гість.

— І в гармошку теж. Адже вони протягом сотні років побутують в містах і селах України, набули різноманітного народного репертуару, та й українські віртуози-баяністи на міжнародних конкурсах часто виходять переможцями...

— Але хай він собі в Росії звучить, — перебив мене гість.

— Та й на Україні він не заслужив зневаги, — не здавався я.

— А бандура заслужила?



— Ні. Але невігластво то було, і сьогодні влаштовувати репресії до музичних інструментів не слід. Гадаю, нам треба показати, як чудово звучить українська народна музика на багатьох інструментах.

Так і розійшлися ми з паном Миколою Чорним-Досінчуком, дійшовши консенсусу з усіх питань, крім баяна.

Тут пригадалося, як у середині 60-х рр., коли я очолював відділ культури Жашківського району на Черкащині, ми відроджували в Охматові хор П. Демуцького. Голова місцевого колгоспу Васильченко виділив кошти на утримання керівника хору, що їздив на заняття з Києва. Серед хористів було кілька літніх чоловіків, які ще дітьми співали в хорі під орудою самого Порфирія Демуцького. Жінки й дівчата підіставали з бабусиних скринь намисто, віночки, вишиті сорочки, викроєні за давнім фасоном спіднички... Ніхто не пропустив жодної співанки. Керівник хору І. Молдавін вивчив з хором переважно пісні в обробці П. Демуцького і домігся колоритного злагодженого народного багатоголосся з мелодичними підголосками. Спеціалісти Черкаського Обласного Будинку народної творчості побачили у відроджуваному хорі важливе явище і поклали на нього місію відкрити обласний фестиваль до 150-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка.

Та ось голова обласної Ради М. Корж накинувся на організатора фестивалю:

— Що це за архаїка? Що це за «Ой думала я, як спечу малая»? А хіба не можна було посадити перед хором одного-двох баяністів?

— Можна було, — втрутився я. — Я й сам міг сісти з баяном, та не думаю, що хор Демуцького постраждав через відсутність баянного супроводу...

Тож, як бачить читач, довелось мені і баян захищати, і від баяна теж. Втім — не від баяна, адже за інструментами завше були і залишаються люди...



Але, видно, таки залишили глибокий слід в душі п. Чорного відвідини нашого музею, бо, приїхавши до Америки, він в одному з номерів свого журналу вмістив аж дві статті про нашу колекцію. А потім ще не раз, будучи в Україні, відвідував музей і публікував фотографії інструментів колекції.

Та особлива дяка п. Чорному за те, що відтоді він постійно турбується про нас: то надішле касети з записом виступів бандуристів діаспори, то свіжий номер свого журналу, в якому є що почитати і з далекої давнини, і з сучасних новин на кобзарській ниві. А яке ще видання, як не «Бандура», взяло на себе сміливість опублікувати словник лебійської мови, якою спілкувалися між собою сліпі кобзарі і лірники, аби ніхто не завадив їм у справах братства?

Про те, що в українській діаспорі бандура в особливій пошані, ми знали, але у багатьох було уявлення про те мистецтво як про щось суто аматорське. Тому, коли відкрилися кордони, дехто з наших бандуристів поплатився, сподіваючись, що там, за океаном, будь-кому з бандурою в руках і у вишитій сорочці кричатимуть «браво». І хоч активне спілкування з діаспорою у нас розпочалося на початку 90-х рр., пригадую, як за 10 років до цього приїхав на стажування до Київської консерваторії молодий бандурист з Австралії Віктор Мішалов. Його майстерність весь час зростала, і згодом він став улюбленцем київської публіки, демонструючи на своїх концертах різні школи гри і ті безконечні виражальні засоби, які таїть у собі бандура.

Пригадую, з яким шалом виконував він у нас на виставці думу Г. Хоткевича «Буря на Чорному морі». Під його гнучкими пальцями, що ледь торкалися струн, поволі наростала тема турецької неволі, крізь яку проривається зойк поневоленої душі. І, ніби переживаючи все те, його бандура то схилялася грифом на коліна, то здіймалася на диби у каскаді нескорених звуків,



пронизаних тужливим плачем журавлиного ключа. Кілька разів приїздив цей бандурист в Україну — спочатку з Австралії, потім з Канади, і багатьом стало відомо, що там, за океаном, критерії майстерності кобзаря-бандуриста не нижчі за наші.

Пізніше я не раз переконувався в цьому, спілкуючись з багатьма фахівцями діаспори, що відвідали нашу виставку. Це і редактор журналу «Україна молода» п. Валентина Родак, що була членом журі першого Всесвітнього конкурсу бандуристів ім. Г. Хоткевича, і професор Горняткевич, який досліджує мистецтво кобзарів та лірників.

Глибоку обізнаність з природою цього мистецтва виявив і доктор філології, бандурист, а нині — директор Американського Дому п. Віктор Китастих — син видатного бандуриста і композитора Григорія Китастого. В моїй уяві взагалі виникла аналогія між внеском династії Китастих в кобзарську справу і династії Тобілевичів — у театральну. Було б добре, якби хтось дослідив і цей феномен.

Сповнене внутрішнього кобзарського натхнення і мистецтво п. Миколи Дейчаківського — учня Г. Китастого, нині бізнесмена, що ніколи не розлучається з бандурою і підтримує будь-яку акцію, пов'язану з цим мистецтвом.

Святом повернення в Україну стало відзначення 90-річчя великого маестро Григорія Китастого, котрого нелегка доля закинула за океан. Організована ним з числа українських емігрантів капела бандуристів ім. Т. Г. Шевченка стала не просто подією чи визначним явищем. Вона стала важливим фактором виявлення української національної ідеї, яку капела протягом кількох десятиліть гідно пронесла по країнах Америки, Європи і Австралії. Тому музей наш був зацікавлений узяти участь в цьому святі в Українському Домі. Організована до цього ювілею виставка представила Г. Китастого як бандуриста і диригента, композитора і педагога. Захід цей став також важливим чинником надходження до музею матеріалів з української діаспори, про які ми вже давно мріяли.

ДВІ ПАРАЛЕЛІ ЗАМІСТЬ ЕПІЛОГУ

Один з найвидатніших гуманістів світу Альберт Швейцер ще на зорі своєї творчої діяльності прославився тим, що реставрував старовинні органи, повертаючи їм благородне, м'яке, оксамитове звучання, замість того, щоб стати пасивним спостерігачем заміни тих органів модернізованими електричними апаратами із сухим і крикливим звуком. Цю справу він продовжить і тоді, коли стане знаменитим теологом, філософом, музикознавцем, лікарем.

— В ім'я чого? — запитали в нього якось.

— В ім'я боротьби за правду.

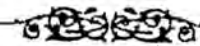
...Ще на зорі створення колекції мені потрапила до рук скрипка одеського майстра-реставратора Л. Добрянського, котрий в 1930-і роки, аби отримати пристойні умови життя і праці, був змушений вирізати на скрипці серп і молот та вислати той інструмент в дарунок Сталіну.

Моя колега Тетяна Сітенко через 20 літ віднайшла в Одесі рукопис поетичного збірника цього ж майстра.

А був він на межі XIX і XX століть відомим на всю Європу реставратором унікальних скрипок, які час від часу вимагають повернення їм первозданного голосу. Мов чудодійного лікаря, його запрошували до Берліна, Парижу, Відня і Варшави видатні скрипалі світу, несучи йому на прийом рідкісні творіння. На одній з його скрипок грав відомий чеський скрипаль Ян Кубелік, що прославився як неперевершений виконавець найскладніших віртуозних п'єс Паганіні.

Ось таких світових висот сягають явища української національної культури. Подібні факти і пов'язані з ними матеріальні пам'ятки історії і культури заслуговують, щоб їх збирали і зберігали. Незважаючи на складність часу. Незважаючи на матеріальну скруту.

В ім'я чого? В ім'я боротьби за правду.



КАТАЛОГ

КОЛЕКЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНО-МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ



*Тетяна Сітенко
співавтор каталога.*

В даний каталог включено лише 282 музичні інструменти, які, проте, сподіваємось, дадуть уявлення про музейну колекцію.

В каталозі подано короткі відомості про кожен інструмент: назва, інші можливі назви, час виготовлення (точний чи орієнтовний), прізвище майстра, належність, якщо це меморіальний інструмент, кількість струн чи пальцевих отворів, розмір в сантиметрах, матеріал, інвентарний номер. У ряді випадків вказується

звукоряд інструмента та його діапазон, що може знадобитися фахівцям.

Усі інструменти в каталозі згруповано у відповідності до загальноприйнятої європейської класифікації Хорнбостеля і Закса, в основу якої покладено принцип поділу інструментів на групи відповідно до джерела звуку: духові, струнні, мембранні, самозвучащі. В межах груп інструменти поділені на підгрупи, види та підвиди і розташовані, по можливості, в хронологічній послідовності.

Умовні скорочення:

Розмір — *розм.*

Діаметр — *діам.*

Довжина — *довж.*

Діапазон — *діап.*

Висота — *вис.*

Сторіччя — *ст.*

Початок — *поч.*

Кінець — *кін.*



І ГРУПА. ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ

ПІДГРУПА І. Флейтові (лабіальні)

Вид — поздовжня флейта

Одноствольні відкриті (без свистка)

1. **Сопілка-фрілка.** ХІХ ст. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів, діапазон 2,5 октави. Орнаментована різьбленням. Довж. 37,5; діам. 1,2. № 1618.

2-5. **Квартет флюя.** 1976. Майстер Д. Демінчук. Звукоряд хроматичний, 10 пальцевих отворів; граб.

Флюя-прима. Діап. re^1 - la^3 . Довж. 26,5; діам. 1. № 2806.

Флюя-альт. Діап. la^1 - mi^3 . Довж. 26,5; діам. 1,2. № 2807.

Флюя-тенор. Діап. sol - re^2 . Довж. 39,5; діам. 1,3. № 2808.

Флюя-бас. Діап. Re - re^1 . Довж. 53,5; діам. 2. № 2809.

6. **Коса дудка.** 1980. Майстер Є. Бобровников. Верхній отвір зрізано наскісно, діапазон 2 октави, орнаментована методом інкрустації; бамбук. Довж. 38,5; діам. 1,5. № 3182.

7. **Зубівка.** 1980. Майстер Є. Бобровников. Верхній отвір зрізано наскісно, на довшому ребрі — виріз у формі зуба, діапазон 2 октави; ліщина. Довж. 36,6; діам. 1,2. № 3181.

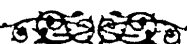
8. **Флюя.** 1986. Майстер Д. Левицький. 6 пальцевих отворів, орнаментована паленням. Довж. 73,2; діам. 1,4. № 3514.

9. **Теленка.** 1986. Майстер Д. Левицький. Без пальцевих отворів, нижній отвір знаходиться на поверхні ствола, орнаментована паленням. Довж. 57,5; діам. 1,3. № 3516.

Одноствольні закриті (свисткові)

10. **Сопілка-денцівка.** ХІХ ст. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів, діапазон 2,5 октави, орнаментована різьбленням. Довж. 30,5; діам. 1. № 1619.

11. **Сопілка.** ХІХ ст. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів, мундштук зйомний, діапазон 2 октави. Довж. 32; діам. 1,2. № 1622.



12. **Сопілка.** XIX ст. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів, ствол викривлений. Довж. 37,6; діам. 1,2. № 2569.

13. **Сопілка.** XIX ст. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів, ствол викривлений. Довж. 31,5; діам. 0,8. № 2570.

14. **Сопілка.** XIX ст. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів, орнаментована різьбленням. Довж. 35,5; діам. 1,2. № 2572.

15. **Сопілка.** XIX ст. Звукоряд діатонічний, 7 пальцевих отворів. Довж. 34; діам. 1,3. № 2576.

16. **Сопілка-бас.** XIX ст. Звукоряд діатонічний, 7 пальцевих отворів; бамбук, обклеєний березовою корою. Довж. 55; діам. 2,7. № 1661.

17. **Сопілка-тенор.** XIX ст. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів, ствол кривий, на поверхні сліди різьблення; циліндричний корпус сопілки переходить зовні в шестигранник. Довж. 49; діам. 1,3. № 2575.

18. **Дудка.** XIX ст. 5 пальцевих отворів, один — ймовірно настроєчний. Довж. 56; діам. 3,3. № 4191.

19. **Сопілка до мажор.** 1948. Майстер І. Скляр. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів; в конусоподібну дерев'яну трубку вмонтовано пластмасову аплікатурну планку. Довж. 31,8; діам. 1. № 3216.

20. **Сопілка-альт фа мажор.** 1948. Придбана в 1948 р. Г. Верьовкою та Є. Бобровниковим на Гуцульщині для хору. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів, орнаментована різьбленням; ліщина. Довж. 47,5; діам. 1,7. № 3209.

21. **Цугфлейта.** 1950-і рр. Сталева трубка з рухомою кулісою. Довж. 16,9; діам. 1,4. № 3356.

22. **Сопілка ре мажор.** 1960-і рр. Майстер А. Плясун. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів, діапазон 2 октави; крушина. Довж. 28; діам. 1,2:1,5. № 1623.

23. **Сопілка-тенор соль мажор.** 1960-і рр. Майстер І. Скляр. Звукоряд хроматичний, 6 пальцевих отворів, діапазон 2,5 октави; є клапани для видобування звуків хроматичного звукоряду; береза. Довж. 58,1; діам. 3,2. № 4323.



24. Сопілка-альт сі-бемоль мажор. 1960-і рр. Майстер І. Скляр. Звукоряд хроматичний, 6 пальцевих отворів, діапазон 2,5 октави; є клапани для видобування звуків хроматичного звукоряду; береза. Довж. 45,2; діам. 2,7. № 4324.

25. Сопілка. 1965. Майстер О. Шльончик. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів, діапазон 2 октави; ствол сопілки роздвигний і складається з двох частин, що дозволяє підстроювати її в межах півтону; орнаментована різьбленням; чорне дерево. Довж. 27,5; діам. 1,2. № 1655.

26. Сопілка. 1965. Майстер О. Шльончик. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів, діапазон 2 октави; ствол сопілки роздвигний і складається з двох частин, що дозволяє підстроювати її в межах півтону; орнаментована різьбленням; ебенове дерево. Довж. 27,5; діам. 1,4. № 1656.

27. Сопілка. 1965. Майстер Є. Бобровников. Звукоряд хроматичний, 6 пальцевих отворів; є 5 клапанів для видобування звуків хроматичного звукоряду; бамбук. Довж. 30,8; діам. 1,3:1,7. № 3206.

28. Сопілка до мажор. 1970. Майстер М. Коваль. Звукоряд хроматичний, 10 пальцевих отворів, діапазон 3 октави; латунь. Довж. 31,5; діам. 1. № 1712.

29. Сопілка. 1970. Майстер Д. Демінчук. Звукоряд хроматичний, 10 пальцевих отворів різних розмірів, діапазон 2 октави; явір. Довж. 32; діам. 1,3:2. № 1663.

30. Фрілка. 1970. Майстер Д. Левицький. 8 пальцевих отворів, орнаментована різьбленням та паленням. Довж. 27; діам. 0,9. № 3215.

31. Сопілка до мажор. 1972. Майстер М. Коваль. Звукоряд хроматичний, 10 пальцевих отворів, діапазон 3 октави; нейзильбер. Довж. 32; діам. 1,4. № 1711.

32-35. Квартет сопілок. 1972. Майстер І. Ніколайчук. Звукоряд хроматичний, 10 пальцевих отворів, діапазон 2 октави; явір.

Сопілка-прима. Діап. ре-бемоль² — ре-бемоль⁴. Довж. 30,4; діам. 1,7. № 1706.



Сопілка-альт. Діап. соль¹ — фа-дієз³. Довж. 40,8; діам. 2. № 1705.

Сопілка-тенор. Діап. фа-дієз — фа-дієз². Довж. 45,5; діам. 2,3. № 1704.

Сопілка-бас. Діап. Фа — фа¹. Довж. 57,5; діам. 3,1. № 1707.

36-39. Квартет сопілок. 1976. Майстер Д. Демінчук. Звукоряд хроматичний, 10 пальцевих отворів; є пристосування для підстроювання звуку у вигляді рухомого поріжка біля свистка; груша.

Сопілка-прима. Діап. до¹ — соль³. Довж. 31,6; діам. 0,9. № 2811.

Сопілка-альт. Діап. соль — до². Довж. 43; діам. 2. № 2812.

Сопілка-тенор. Діап. фа — сі². Довж. 47,5; діам. 2,1. № 2813.

Сопілка-бас. Діап. До — до¹. Довж. 61,5; діам. 2,8. № 2814.

40. Ріжок дерев'яний. 1980. Майстер М. Чайка. 5 пальцевих отворів, розтруб зйомний, свисток зкошений. Довж. 40,7; діам. 8. № 3431.

41-45. Квінтет сопілок. 1981. Майстер О. Голумбієвський. Звукоряд хроматичний, 6 пальцевих отворів.

Сопілка-п'ятеро. Діап. соль² — до⁵; бузина. Довж. 21,8; діам. 1,2. № 3069.

Сопілка-прима. Діап. ре² — соль⁴; бузина. Довж. 28,2; діам. 1,9. № 3068.

Сопілка-альт. Діап. соль¹ — до³; бузина. Довж. 42; діам. 1,8. № 3067.

Сопілка-тенор. Діап. ре — ре²; бузина. Довж. 55,4; діам. 2,3. № 3066.

Сопілка-бас. Діап. Ре — соль¹; ебоніт. Довж. 55,2; діам. 2,6. № 3065.

46-50. Квінтет сопілок. 1982. Конструкція Д. Богданівського. Звукоряд хроматичний, 10 пальцевих отворів; граб.

Сопілка-п'ятеро. Діап. фа² — сі⁴. Довж. 24. № 3122.

Сопілка-прима. Діап. до² — соль⁴. Довж. 31. № 3123.

Сопілка-альт. Діап. соль¹ — соль³. Довж. 41. № 3124.

Сопілка-тенор. Діап. фа¹ — фа³. Довж. 51. № 3121.

Сопілка-бас. Діап. до¹ — до³. Довж. 63. № 3125.

51. **Сопілка.** 1984. Майстер П. Цинкалов. 10 пальцевих отворів; свисток з пластмасовим денцем. Довж. 42,8; діам. 2,1. № 3357.

52. **Кавал.** 1986. Майстер Д. Левицький. 6 пальцевих отворів; має вигляд саксофона; орнаментований паленням; калина, бамбук, горіх. Довж. 80; шир. 16,5; діам. розтруба 4. № 3513.

53. **Сопілка-викрутка.** 1988. Майстер Л. Турович. Виготовлена методом викручування серцевини з деревини. 6 пальцевих отворів, язичок свисткового пристрою виступає із ствола. Довж. 36; діам. 1. № 4195.

54. **Дудка.** 1988. Майстер Л. Балашук. Виготовлена методом викручування серцевини з деревини. 5 пальцевих отворів, язичок свисткового пристрою виступає із ствола; сосна. Довж. 47; діам. 1,2. № 4193.

Багатоствольні відкриті

55—59. **Сім'я кувиць.** 1970. Майстер О. Шльончик; бук, пластмаса.

Кувиці. 3 ігрові трубки. Діап. мі² — соль². Довж. 11; діам. 0,8. № 1638.

Кувиці. 3 ігрові трубки. Діап. мі² — соль². Довж. 11; діам. 0,8. № 1639.

Кувиці. 3 ігрові трубки. Діап. до² — мі². Довж. 12,5; діам. 0,8. № 1640.

Кувиці. 3 ігрові трубки. Діап. ля¹ — до². Довж. 25; діам. 1,1. № 1641.

Кувиці. 3 ігрові трубки. Діап. соль¹ — сі¹. Довж. 25; діам. 0,8. № 1642.

60. **Кувиці.** 1976. Майстер Д. Демінчук. 24 ігрові трубки; бамбук та червоне дерево. Довж. 34. № 2804.

61. **Флейта Пана.** 1986. Майстер Д. Левицький. 21 ігрова трубка; бамбук, ясен, ліщина. Шир. 30; вис. 23. № 3515.

Багатоствольні закриті

62. Свиріль. 1956. Майстер Є. Бобровников. 15 ігрових трубок із свистками, діапазон 2 октави; бамбук. Шир. 23; вис. 24,5. № 3160.

63. Дводенцівка. 1963. I-й ствол — 6 пальцевих отворів, II-й — 1 пальцевий отвір. Є чопик для перекриття будь-якого із стволів; орнаментована різьбленням та фарбою. Довж. 35,8; діам. стволів 1. № 4339.

64. Сопілка спарена. 1970-і рр. Майстер М. Коваль. Кожен ствол має 6 пальцевих отворів і може використовуватись як окремий інструмент. Звукоряд діатонічний, свисток зйомний; метал. Довж. 39; діам. 1,5. № 2084.

65. Дводенцівка. 1976. Майстер Д. Демінчук. I-й ствол — 8 пальцевих отворів; II-й — 4 пальцеві отвори. Звукоряд хроматичний; граб, червоне дерево. Довж. 29; діам. 1,3. № 2805.

66. Півтораденцівка. 1980. Майстер Є. Бобровников. Стволи мають форму паралелепіпеда, I-й ствол — 6 пальцевих отворів, на II-му отвори відсутні; діапазон 2 октави; граб. Довж. 26,4; діам. 1,2. № 3185.

67. Дводенцівка. 1980. Майстер Є. Бобровников. I-й ствол — 6 пальцевих отворів, II-й — 4 пальцеві отвори. Звукоряд діатонічний; діапазон 2 октави. Довж. 28; діам. 1,3. № 3184.

68. Дводенцівка. 1980. Майстер П. Сухий. I-й ствол — 8 пальцевих отворів, звукоряд хроматичний; II-й ствол — 4 пальцевих отвори, звукоряд діатонічний; граб. Довж. 32,5; діам. 1,3. № 3114.

69. Дводенцівка. 1985. Майстер О. Шльончик. Має форму орнаментованого різьбленням бруска. I-й ствол — 6 пальцевих отворів; II-й — 4 пальцевих отвори; є свисткові пристрої; граб, акація. Довж. 30,5; діам. 1,4; переріз 3,3 x 1,8. № 4315.

Вид — окариновидні

70. Свистулька «Собачка». ХІХст. Глина. Довж. 5; вис. 5. № 2533.

71. Свистулька «Баранчик». ХІХст. 4 пальцеві отвори; глина. Довж. 9,7; вис. 6,5. № 2532.

72. Свистулька «Вершник на коні». ХІХст. 2 пальцевих отвори; глина, майоліка. Довж. 8,5; вис. 8,5. № 2531.

73. Свистулька «Коник». ХІХст. 4 пальцевих отвори; глина. Довж. 7; вис. 6. № 2530.

74. Свистулька «Бариня з птахом». ХІХст. Глина. Довж. 5,5; вис. 12,5. № 2529.

75. Свистулька «Жінка-вершник». Поч. ХХст. Глина. Довж. 13; шир. 11. № 2568.

76-81. Сім'я окарин. 1970. Майстер О. Шльончик. Звукоряд діатонічний, 10 пальцевих отворів, орнаментовані різьбленням; клен.

Окарина. Діап. ля¹ — сі³. Довж. 22; діам. 4. № 1643.

Окарина. Діап. фа² — соль³. Довж. 12; діам. 2,5. № 1644.

Окарина. Діап. соль — до². Довж. 32; діам. 7,5. № 1645.

Окарина. Діап. сі¹ — ля³. Довж. 20; діам. 4. № 1646.

Окарина. Діап. сі¹ — мі³. Довж. 16; діам. 3,5. № 1647.

Окарина. Діап. фа² — фа³. Довж. 13,5; діам. 3. № 1648.

82. Свистулька «Козлик». 1970-і р.р. Майстер Г. Пошивайло. Глина, полива. Довж. 11,5; вис. 15,5. № 2774.

83. Свистулька «Цап». 1970-і р.р. Майстер Г. Пошивайло. 2 пальцевих отвори; глина, полива. Довж. 9,5; вис. 13,5. № 2781.

84. Свистулька «Баранчик». 1970-і р.р. Майстер Г. Пошивайло. 3 пальцеві отвори; глина, полива. Довж. 5; вис. 9. № 2776.

85. Окарина. 1970-і р.р. Майстер О. Шльончик. Звукоряд хроматичний, 10 пальцевих отворів, орнаментована різьбленням; клен. Довж. 12,5. № 2548.



86. **Зозулька.** 1984. Майстер Ю. Збандут. Корпус — у вигляді пташки. 9 пальцевих отворів, орнаментована паленням та фарбою. Довж. 26; шир. 8,8. № 3447.

87. **Окарина.** 1992. Майстер Ф. Куркчі. 6 пальцевих отворів; чорнолощена кераміка. Довж. 9,5; шир. 5. № 4354.

ПІДГРУПА II. Язичкові (глотнофони)

з одинарним язичком

88. **Коза.** Кінець XIX — поч. XXст. 3 патрубки, ігрова трубка має 6 пальцевих отворів. Довж. 76. № 1592.

89. **Коза.** Поч. XXст. 3 патрубки. Ігрова трубка має 6 пальцевих отворів, орнаментована різьбленням. Довж. 75. № 1662.

90. **Ріжок пастуший.** 1960-і рр. Складається з дерев'яної трубки, рогового розтруба, очеретяної тростини; 5 пальцевих отворів. Довж. 40. № 1626.

91. **Сурмочка.** 1969. Майстер О. Шльончик. Звукоряд діатонічний, 9 пальцевих отворів, розтруб знімається; самшит. Довж. 38; діам. 4,5. № 1657.

92. **Очеретяна дудка.** 1970. Майстер О. Шльончик. Звукоряд діатонічний, 6 пальцевих отворів; очерет. Довж. 26, діам. 2,7. № 1636.

93. **Очеретяна дудка.** 1970. Майстер О. Шльончик. Звукоряд діатонічний, 5 пальцевих отворів; очерет. Довж. 23, діам. 2. № 1637.

94. **Сурма.** 1970-1973. Майстер О. Зуляк. Складається з конусоподібної трубки та розтруба. Звукоряд хроматичний, 10 пальцевих отворів; черешня. Довж. 47,5; діам. 6. № 2784.

95. **Сурма хроматична.** 1976. Майстер Д. Демінчук. 12 пальцевих отворів. Довж. 53; діам. 7. № 2810.

96—100. **Сім'я ріжків.** 1980. Майстер Є. Бобровников. Ріг-пикколо. 6 пальцевих отворів, трость врізана, роговий розтруб; діап. фа² — фа³; бузина, ріг. Довж. трубки 13,5; рогу — 10,5. № 3177.



Ріг-дискант. Звукоряд хроматичний, 10 пальцевих отворів, розтруб роговий, трость зйомна; діап. mi^2 — mi^3 ; бамбук, ріг. Довж. трубки 21,4; рогу — 10,5. № 3178.

Ріг-альт. Звукоряд хроматичний, 9 пальцевих отворів, розтруб роговий, трость зйомна; орнаментовано паленням, фольгою; діап. la^1 — la^2 ; бамбук, ріг. Довж. трубки 24, рогу — 14. № 3179

Ріг-баритон. Звукоряд хроматичний, 9 пальцевих отворів; діап. Соль — соль¹; бамбук, метал, ріг. Довж. сталеві трубки 24; бамбукової трубки 32,7; рогу 17,5. № 3180.

Ріг - бас. Звукоряд хроматичний, 9 пальцевих отворів; діап. До - до ; бамбук, метал, ріг. Довж. бамбукової трубки 33, металеві 21, рогу 27. № 3183.

101. **Коза.** 1981. Майстер М. Тафійчук. 3 патрубки орнаментовані різьбленням, ігрова трубка має 6 пальцевих отворів. Довж. 39. № 3011.

102. **Вільшанка (Скигля).** 1980-і р.р. Сопілкоподібний інструмент з тростю кларнета. 11 пальцевих отворів, стрій фа мажор і ре мажор; отвори оздоблені паленням. Довж. 31; діам. 1,3. № 3205.

103-106. **Квартет ріжків полтавських.** 1983. Майстер Д. Демінчук. Звукоряд хроматичний, трость пластмасова, ріжковий розтруб орнаментовано різьбленням; явір, ріг.

• **Ріжок полтавський — сопрано.** 14 пальцевих отворів; діап. la^1 — la^2 . Довж. 31; діам. 5. № 3190.

Ріжок полтавський — альт. 13 пальцевих отворів; діап. mi^1 — mi^2 . Довж. 35; діам. 5. № 3191.

Ріжок полтавський — тенор. 13 пальцевих отворів; діап. ре — ре¹. Довж. 36; діам. 6. № 3192.

Ріг полтавський-бас. 12 пальцевих отворів; діап. Ля - ля. Довж. 45,5; діам. 5,6:6,6. № 3193.

107. **Дуда.** 1985. Майстер Д. Демінчук. 3 патрубки, ігрова трубка має 13 пальцевих отворів і роговий розтруб, бурдонна трубка також має розтруб. Довж. 121. № 3551.

108. **Баян.** 49 x 100. Поч. ХХ ст. Виготовлений першою



в Україні майстернею баянів Міщенка (Харків). Вис. 36; шир. 34. № 1504.

109. Баян «Кремінне», 61x120. 1950-і р.р. Експериментальний зразок з виключно м'якою клавіатурою. Вис. 44; шир. 37. № 1493.

Вільні аерофони

110. Очеретина з рогом. 1960-і р.р. Майстер Є. Бобровников. Складається з очеретяної трубки з резонатором типу цигаркового паперу та натурального рогового наконечника. Довж. 36,2. № 3201.

ПІДГРУПА III. Мундштучні.

Роги

111. Ріг гуцульський. XIX ст. Мундштук дерев'яний; береза, березова кора. Довж. 55; діам. 6. № 1590.

112. Ріг сигнальний. 1981. Майстер Е. Йонаш. Орнаментований різьбленням; ріг вола. Довж. 73; діам. 9:10,5. № 4349.

Труби

113. Трембіта. XIX ст. Мундштук дерев'яний; береза, березова кора. Довж. 400; діам. 5. № 1593.

114. Труба (Лігава). XIX ст. Конусоподібна дерев'яна труба з мундштуком і розтрубом, обгорнута в формі спіралі березовою корою. Довж. 104. № 2556.

115. Труба (Лігава). XIX ст. Конусоподібна дерев'яна труба з мундштуком і розтрубом, обгорнута березовою корою. Довж. 106; діам. 6,8. № 2555.

116. Труба козацька. 1970-1973. Майстер О. Зуляк. Звукоряд хроматичний, 10 пальцевих отворів; черешня. Довж. 55,5; діам. 12. № 2788.



117. **Труба козацька.** 1985. Майстер О. Заярузний. Має форму шестопера, 7 пальцевих отворів; вишня, латунь. Довж. 64; діам. 2:6. № 3552.

118. **Труба козацька мала (Візунок).** 1985. Майстер О. Шльончик. Стрій ля мажор, діап. 2,5 октави, 6 пальцевих отворів, мундштук зйомний; груша, черемшина, явір, ебоніт. Довж. 28,6; діам. 4. № 4314.

119. **Труба козацька.** 1985. Майстер О. Шльончик. Стрій мі мажор, діап. 2,5 октави, мундштук зйомний; груша, черемшина, явір, ебоніт. Довж. 53; діам. 5,4. № 4314.

II ГРУПА. СТРУННІ ІНСТРУМЕНТИ (ХОРДОФОНИ)

ПІДГРУПА I. Щипкові

120. **Гуслі-стіл.** XVIII ст. 56 струн. На кришці — дві репродукції картин невідомих майстрів. Довж. 138; шир. 57; вис. 79. № 1588.

121. **Гуслі-ящик.** XIX ст. 37 струн. Знайдені на Волині студентами Київського університету св. Володимира в 1908р. Довж. 79,8; шир. 49, вис. 16,5. № 2618.

122. **Гуслі-стіл.** XIX ст. Звукоряд діатонічний, 26 струн. Ніжки точені, кришка та резонаторний отвір інкрустовані. Довж. 82,5; шир. 53; вис. 98. № 2924.

123. **Гуслі-прима.** 1982. Виготовлені Мельнице-Подільською музичною майстернею. Мають форму крила, 15 струн розташовані віялом; клен, ялина. Довж. 87; вис. 32. № 3134.

124. **Кобза** XVIII ст., на якій грали Гамалія та І. Коронний. 6 басів, 18 приструнків. Довж. 70. № 1609.

125. **Кобза.** XVIII ст. 4 басы, 17 приструнків. Довж. 102. № 1613.

126. **Кобза.** XIX ст. 4 басы, 23 приструнки, кілки дерев'яні, струнотримач кований, корпус видовбаний з суцільного дерева. Довж. 95. № 1719.

127. **Кобза.** Поч. XX ст. Майстер О. Паплінський.



8 басів, 21 приструнок. Кілки на грифі дерев'яні, на корпусі металеві, резонаторний отвір — у вигляді віконечка, оздобленого методом інтарсії; в середині корпусу — етикетка, на якій указано, що автор удостоєний срібної медалі на II Київській кустарній виставці. Довж. 37,5. № 3075.

128. Кобза (1920-1930-і рр.), на якій грав Ф. Кушнерик. Майстер Ф. Убийвовк. 3 басы, 14 приструнків, корпус овальний, кілки дерев'яні. Довж. 95. № 2783.

129. Кобза. 1920-і рр. 12 басів, 22 приструнки, головка грифа нахилена в бік корпусу, резонаторний отвір у вигляді сонця, що сходить. Верхня дека розписана художником О. Щегловим на сюжет козацького бою. Довж. 91. № 3147.

130. Кобза. 1950-і рр. Конструкція Палія-Незовибатька. 5 басів, 29 приструнків, корпус асиметричний. Довж. 75. № 1575.

131. Кобза-прима (мала). 1967 р. Майстер О. Зуляк. 5 струн, грифладовий, корпус овальний, звук видобувається медіатором. Довж. 63. № 1476.

132. Кобза-альт (середня). 1967. Майстер О. Зуляк. 5 струн, гриф ладовий, корпус овальний, звук видобувається медіатором. Довж. 72. № 1475.

133. Кобза-тенор (велика). 1967. Майстер О. Зуляк. 5 струн, гриф ладовий, корпус овальний, звук видобувається медіатором. Довж. 85. № 1474.

134. Кобза. 1970-і рр. Майстер В. Нагнибіда. 5 басів, 16 приструнків, кілки дерев'яні, резонаторний отвір у вигляді квітки з 6-и пелюсток, верхня дека інкрустована. Довж. 88. № 3074.

135. Кобза ладова. 1973. Майстер М. Прокопенко. 4 струни, гриф ладовий, корпус овальний; кілки металеві функціонуючі та дерев'яні декоративні; 2 резонаторні отвори; клен, ялина, чорне дерево. Довж. 70,5. № 2884.

136. Кобза ладова. 1981. Майстер М. Прокопенко. 7 струн, гриф ладовий, деки плоскопаралельні; резонаторний отвір оздоблено різьбленою розеткою, верхня дека орнаментована паленням. Довж. 104. № 3010.



137. **Кобза акомпануюча.** 1982. Конструкція О. Зуляка. Виготовлена Мельнице-Подільською музичною майстернею. 6 струн, гриф ладовий, корпус овальний, складається з десяти клепок, струнотримач майже по центру верхньої деки. Довж. 113,5. № 3129.

138. **Бандура з колекції М. В. Лисенка.** ХІХ ст. 5 басів, 13 приструнків; кілки дерев'яні, шемсток металевий; корпус симетричний; клен, ялина. Довж. 88. № 2577.

139. **Бандура з колекції М. В. Лисенка.** ХІХ ст. 4 баси, 20 приструнків; кілки дерев'яні, струнотримач металевий; резонаторний отвір у вигляді квітки з 6-ти пелюсток; корпус видовбаний з верби, дека — з сосни. Довж. 106. № 4344.

140. **Бандура.** ХІХ ст. 8 басів, 27 приструнків; корпус видовбаний з верби, кілки та шемсток металеві. Довж. 102. № 2593.

141. **Бандура харківська.** ХІХ ст. 8 басів. 22 приструнки, корпус круглий приплюснутий, складається з кленових клепок; кілки дерев'яні, замість шемстка — гудзики, розміщені на верхній деці; резонаторний отвір у вигляді квітки з 6-ти пелюсток; клен, ялина. Довж. 123. № 2589.

142. **Бандура харківська.** ХІХ ст. 9 басів, 21 приструнок, корпус зклеєний з кленових клепок; кілки та шемсток металеві; механізм для настройки струн — гітарний; резонаторний отвір у вигляді квітки з 6-ти пелюсток; клен, ялина. Довж. 104. № 2590.

143. **Бандура харківська.** ХІХ ст. 8 басів, 22 приструнки, корпус зклеєний з кленових клепок, кілки дерев'яні, резонаторний отвір у вигляді квітки з 6-ти пелюсток; клен, ялина. Довж. 89. № 2586.

144. **Бандура.** ХІХ ст. Майстер С. Голівець. Звукоряд хроматичний, 34 струни, гриф арфоподібний; резонаторний отвір оздоблено різьбленою розеткою; явір. Довж. 91. № 2592.

145. **Бандура, на якій, вірогідно, грав Є. Адамцевич.** ХІХ ст. Корпус довбаний, гриф має накладку, що закінчується на корпусі витієватим візерунком, головка



грифа плоска, з нахилом вбік, корпус має упор для лівої руки. Довж. 90. № 3223.

146. Бандура. XIX—XX ст. Майстер О. Єремович. 12 басів, 29 приструнків; кілки металеві, корпус асиметричний. Довж. 89. №3176.

147. Бандура. XIX ст. Майстер О. Єремович. 6 басів, 31 приструнок, кілки металеві; корпус майже симетричний, резонаторний отвір у вигляді квітки з 6-ти пелюсток. Довж. 90. № 3175.

148. Бандура, на якій здогадно грав М. Кравченко. Кінець XIX—поч. XX ст. 7 басів, 21 приструнок; кілки металеві, корпус майже симетричний, довбаний. Довж. 97. № 3421.

149. Бандура. Кінець XIX—поч. XX ст. Виготовлена Одеською майстернею українських бандур. Корпус склеєно з 14 клепок; 8 дерев'яних кілків на грифі, 22 металевих кілки на корпусі. Довж. 107. № 3512.

150. Бандура харківська, на якій грав М. Прасько. Поч. XX ст. За формою інструмент близький до старовинної української кобзи. Довж. 95. № 1614.

151. Бандура, на якій грав Ф. Панченко. Поч. XX ст. 12 басів, 34 приструнки. Корпус видовбаний з верби, верхня дека інкрустована деревом. Резонаторний отвір у вигляді квітки. Довж. 90. № 1658.

152. Бандура. Поч. XX ст. Корпус довбаний, складної конфігурації: має оригінальні ребра жорсткості; 8 кілків на грифі, 19 — на корпусі. Довж. 92. № 3511.

153. Бандура. 1918. Майстер Домненко. Звукоряд діатонічний; гриф має подвійну головку; металеві кілки функціонуючі, дерев'яні — декоративні; резонаторний отвір у вигляді квітки з 6 пелюсток. Довж. 109. № 2835.

154. Бандура, на якій грав Є. Мовчан. І чверть XX ст. Фабрика П. Когутовського. 12 басів, 35 приструнків; головка грифа видовжена; кілки і шемсток металеві, дерев'яні кілки на грифі декоративного призначення; клен, ялина. Довж. 105. № 2588.



155. Бандура. Поч. ХХ ст. Майстер О. Корнієвський. 14 басів, 37 приструнків, звукоряд хроматичний; на головці грифа вирізьблений портрет Т. Шевченка. Верхня дека та гриф орнаментовані різьбленням; горіх. Довж. 104. № 1615.

156. Бандура. 1929. Майстер О. Корнієвський. 15 басів. 38 приструнків; струнотримач металевий литий, на ньому — прізвище майстра та нотація струн; на деці 3 резонаторні отвори, прикрашені інтарсією; на тильній стороні корпусу — різьблена прикраса; на головці грифа вирізьблено барельєф Т. Шевченка; горіх. Довж. 114. № 4358.

157. Бандура, на якій грав Я. Кладовий. 1930 р. Майстер Палієвець. 7 басів, 24 приструнки; є рухомі поріжки для зміни тональності. Довж. 100. № 1665.

158. Бандура. 1930-і рр. 12 басів, 24 приструнки, звукоряд діатонічний; головка грифа у вигляді птаха; резонаторний отвір у вигляді квітки. Довж. 117. № 1633.

159. Бандура. 1935. Виготовлена майстернею Дніпродзержинська. Звукоряд хроматичний. 7 басів, 34 приструнки. Довж. 98. № 1679.

160. Бандура, на якій грав В. Кабачок. 1930-і р.р. Звукоряд хроматичний, 14 басів, 25 приструнків; пристосування для підвищення звучання на $1/2$ тона у вигляді кнопок; є демпфер; головка грифа має різьблене обрамлення у вигляді дубового листка, навколо верхньої деки — інкрустація деревом; клен, ялина. Довж. 104. № 2584.

161. Бандура. 1920-30-і р.р. Майстер Малюков. 9 басів, 23 приструнки. Гриф оздоблено театральним брильянтом. Довж. 100. № 1505.

162. Бандура. 1930-і р.р. Звукоряд хроматичний, 12 басів, 24 приструнки; деки плоско-паралельні, гриф полегшений — у вигляді двох паралельних рейок; по контуру верхньої деки та навколо резонаторного отвору інкрустація. Довж. 104. № 2604.

163. Бандура. 1920-30-і р.р. Майстер Я. Сітко. Звукоряд хроматичний, 9 басів, 28 приструнків; головка грифа у вигляді голови баранчика; верба, ялина. Довж. 105. № 2782.



164. **Бандура.** 1930-і р.р. 7 басів, 25 приструнків; на верхній деці рухомі поріжки для зміни висоти звучання; струнотримач металевий. Довж. 90. № 2892.

165. **Бандура.** 1930-і р.р. Майстер О. Кучеренко. 11 басів, 23 приструнки; кілки металеві, над резонаторним отвором паленням виконано портрет Т. Шевченка. Довж. 97. № 3611.

166. **Бандура.** 1930—40-і р.р. Звукоряд хроматичний, 14 басів, 39 приструнків; кілки металеві, струнотримач металевий, у вигляді ліри; корпус асиметричний; клен, ялина. Довж. 106. № 2587.

167. **Бандура.** 1941—42 р.р. Майстер А. Бобир. На цій бандурі музикант і бойовий льотчик А. Бобир грав в роки війни, не розлучаючись з нею під час бойових вильотів. 12 басів, 18 приструнків; кілки металеві, струнотримач дюралевий, резонаторний отвір у вигляді шестипелюсткової квітки. Довж. 92. № 4359.

168. **Бандура.** 1940-і р.р. Майстер Косенко. 14 басів, 43 приструнки; головка грифа подвійна; резонаторний отвір у вигляді квітки з 6 пелюсток; інкрустована деревом та перламутром. Довж. 113. № 4360.

169. **Бандура, на якій грав поет-бандурист І. Немирович.** 1940-і р.р. 12 басів, 33 приструнки; корпус асиметричний; на верхній деці — автографи друзів по службі в морфлоті. Довж. 92. № 3549.

170. **Бандура.** 1940-і р.р. Майстер С. Снігірьов. Звукоряд хроматичний, 9 басів, 12 приструнків; резонаторний отвір у вигляді шестипелюсткової квітки. Довж. 100. № 2890.

171. **Бандура.** 1950-і р.р. Майстер Д. Якименко. Звукоряд хроматичний, 16 басів, 45 приструнків. Є механізм переключення тональностей у вигляді валика. Довж. 103. № 1632.

172. **Бандура.** 1950-і р.р. Майстер В. Тузиченко. Звукоряд хроматичний, 16 басів, 48 приструнків. Є механізм переключення тональностей; резонаторний отвір на нижній деці. Довж. 104. № 2582.

173. **Бандура.** 1950-і р.р. Майстер Барташевський.



Звукоряд хроматичний, 12 басів, 43 приструнки. Є валик переключення тональностей, кілки та валик металеві; навколо верхньої деки — інкрустація деревом. Довж. 112, № 2596.

174. **Бандура конструкції В. Тузиченка.** 1950. Виготовлена Київським музкомбінатом. Звукоряд хроматичний, 16 басів, 47 приструнків. Є механізм переключення тональностей; резонаторний отвір на нижній деці. Інкрустована пластмасою. Довж. 110. № 2594.

175. **Бандура.** 1950-і р.р. Майстер О. Корнієвський. Звукоряд хроматичний, 64 струни. Корпус арфоподібний; кілки та струнотримач металеві, резонаторний отвір у вигляді квітки з 6-ти пелюсток; гриф та частина верхньої деки орнаментовані; клен. Довж. 104. № 2585.

176. **Бандура.** 1950-і р.р. Майстер К. Шевчук. Звукоряд хроматичний, 7 басів, 21 приструнок; деки плоскопаралельні, головка грифа в формі паралелепіпеда; 2 резонаторні отвори. Є оригінальна мембрана, що знаходиться в корпусі інструмента. Довж. 93. № 2824.

177. **Бандура, на якій грав С. Лаушкін.** 1950-і р.р. Звукоряд хроматичний, 12 басів, 39 приструнків; головка грифа подвійна; верхня дека інкрустована перламутром. Довж. 98. № 2893.

178. **Бандура, на якій грав І. Чернігівець.** 1950-і р.р. 14 басів, 39 приструнків; головка грифа плоска з вигином вбік; кілки та струнотримач металеві; резонаторний отвір у вигляді квітки з 6-ти пелюсток. Орнаментована інтарсією. Довж. 105. № 3613.

179. **Бандура.** 1950-і р.р. Майстер Манжола. Звукоряд хроматичний. 8 басів, 62 приструнки. В верхню деку вмонтовано фотографію майстра. Довж. 95. № 1574.

180. **Бандура.** 1950-і р.р. 8 басів, 24 приструнки. Є валик переключення тональностей і кнопки для підвищення висоти приструнків на $1/2$ тона. Довж. 102. № 1573.



181. **Бандура конструкції В. Тузиченка.** 1950-і р.р. 16 басів, 48 приструнків, головка грифа плоска, резонаторний отвір на нижній деці. Інкрустована пластмасою. Довж. 100. № 1577.

182. **Бандура.** 1950-і р.р. Звукоряд хроматичний, 12 басів, 37 приструнків. По краях верхньої деки та навколо резонаторного отвору — інкрустація деревом. Довж. 105. № 2883.

183. **Бандура.** 1950-і р.р. Майстер П. Іванов. Звукоряд хроматичний, 15 басів, 39 приструнків. Корпус асиметричний, 2 резонаторних отвори на верхній деці; клен, ялина. Довж. 104. № 2595.

184. **Бандура.** 1960-і р.р. Майстер І. Скляр. Звукоряд хроматичний, 14 басів, 50 приструнків. Є механізм переключення тональностей; резонаторний отвір на нижній деці. Верхня дека інкрустована деревом; клен, ялина. Довж. 102. № 2591.

185. **Бандура.** 1965. Майстер І. Скляр. Звукоряд хроматичний, 14 басів, 50 приструнків, є механізм переключення тональностей. Довж. 102. № 1480.

186. **Бандура.** 1965. Майстер Д. Бойченко. Звукоряд хроматичний. 13 басів, приструнки розташовані в два поверхи: внизу 50, вгорі 35. Резонатор складається з 9-ти круглих отворів, розташованих колом, в центрі якого малюнок кобзаря та надпис: «Козацькому роду нема переводу». Довж. 122. № 1687.

187. **Бандура.** 1965. Майстер І. Скляр. Звукоряд хроматичний, 14 басів, 50 приструнків. Є механізм переключення тональностей. Довж. 102. № 1478.

188. **Бандура, на якій грав Ф. Жарко.** 1969. Виготовлена Чернігівською фабрикою музінструментів. Звукоряд хроматичний, 12 басів, 49 приструнків. Є механізм для переключення тональностей. В резонаторний отвір вмонтовано барельєф Т. Шевченка. Довж. 109,5. № 3548.

189. **Бандура.** 1970. Виготовлена Чернігівською фабрикою музінструментів. Подарована О. Мінківському до



його 70-річчя. На корпусі — дарча монограма. Довж. 108. № 2891.

190. **Бандура конструкції І. Скляра.** 1986. Виготовлена Чернігівською фабрикою музінструментів за індивідуальним замовленням. Звукоряд хроматичний, 13 басів, 49 приструнків. Експонувалася на виставці в Парижі (1986 р.) Довж. 109. № 3723.

191. **Торбан.** Кін. XVIII—поч. XIX ст. 6 байорків, 14 втор, 10 приструнків; корпус склеєно з 15-ти клепок; головка грифа подвійна, на верхній головці — пересувний поріжок. Довж. 107. № 3464.

192. **Торбан.** Кін. XVIII—поч. XIX ст. 4 байорки, 14 автор, 14 приструнків; корпус склеєно з 18-ти клепок; головка грифа подвійна, струнотримач металевий, клен, ялина. Довж. 121. № 3076.

193. **Цитра.** 1870. Контур корпуса у вигляді древньо-грецької ліри-кіфари; 5 струн над ладами; 27 — на корпусі. Довж. 60,5; шир. 24. № 2997.

194. **Цитра аматорська.** XIX ст. Корпус складається з двох плоскопаралельних довгих дек. 3 струни над ладами, 10 — на корпусі. На верхній деці 22 резонаторні отвори різного діаметру. Довж. 83, шир. 27,8. № 4341.

195. **Цитра.** XIX ст. Майстер І. Керек. 4 струни над ладами, 13 — на корпусі; 3 резонаторні отвори; тильна сторона корпусу не закрита; ялина, сосна. Довж. 82; шир. 18,7. № 4350.

196. **Цитра.** XIX ст. Контур корпуса у вигляді древньо-грецької ліри — кіфари; 5 струн над ладами, 27 — на корпусі. Довж. 51; шир. 31. № 4361.

197. **Цитра.** XIX ст. Належала О. Сластіону. 38 струн. Довж. 48; шир. 35. № 1680.

198. **Цитра.** 1970-і р.р. Майстер О. Щеглов. 1 струна над ладами, 25 — на корпусі, є пристосування для видобування готово-вибраних акордів. Довж. 51; шир. 29,5. № 3148.

199. **Бандурина.** 1970. Майстер О. Корнієвський. Інструмент існує в єдиному примірнику і поєднує в собі



конструктивні елементи бандури і арфи. Звукоряд хроматичний, 74 струни для гри правою рукою, 57 — для гри лівою рукою. На грифі з обох сторін вирізьблено барельєф Т. Шевченка; інструмент інкрустовано рослинним та геометричним орнаментом. Довж. 121, шир. 55. № 2792.

ПІДГРУПА II. Смичкові

Вид — із смичком

200. Гудок. XIX ст. Корпус грушевидний довбаний; 3 струни, кілки дерев'яні, 2 резонаторні отвори, явір, ялина. Довж. 55. № 2617.

201. Гудок. XIX ст. Корпус грушевидний довбаний; 3 струни, кілки дерев'яні, 2 резонаторні отвори, явір, ялина. Довж. 42. № 2542.

202. Гудок. XIX ст. Корпус грушевидний довбаний. 3 струни, кілки дерев'яні, 2 резонаторні отвори, явір, ялина. Довж. 54. № 2544.

203. Гудок. 1982. Виготовлений Мельнице-Подільською музичною майстернею. Корпус складається з двох плоскопаралельних дек; 4 струни, резонаторні отвори у вигляді дужок, головка грифа — у вигляді птаха, підструнник та струнотримач — скрипичні. Довж. 75. № 3126.

204. Гудок. 1984. Майстер Ю. Збандут. Корпус грушеподібний, складається з двох плоскопаралельних дек; 3 струни; лукоподібний смичок. Довж. 78. № 3446.

205. Гудок. 1989. Майстер Г. Аптекар. Корпус грушеподібний, побудований з трьох клепок; 3 струни, 7 резонаторних отворів, лукоподібний смичок; головка грифа різблена, у формі голови скомороха; ясен, ялина, канадський клен. Довж. 60. № 4299.

206. Скрипка аматорська. XIX ст. Душка завищена, розпил дерева тангентальний, клен. Довж. 57; шир. 20. № 1634.



207. **Скрипка в стилі «рокайль».** ХІХ ст. Обичайка складається з 14 секцій — завитків; головка вирізана у формі людської голови; клен, ялина. Довж. 60; шир. 20. № 1651.

208. **Скрипка із завуженими деками.** ХІХ ст. Душка завищена; клен, ялина. Довж. 58; шир. 17,5. № 1650.

209. **Скрипка аматорська.** ХІХ ст. Нижня дека — осикова, обичайка — кленова, верхня дека — соснова; ефі грубої роботи. Довж. 59; шир. 20,3. № 1682.

210. **Скрипка.** Поч. ХХ ст. Майстер Я. Бородиня. Нижня частина корпусу традиційна, кленова, верхня — гітароподібна, соснова. Струнотримач має дротяні гачки; смичок саморобний. Довж. 60,5; шир. 21. № 4378.

211. **Скрипка № 42.** 1910. Майстер Л. Мар'яненко. Виготовлена за класичними канонами, на етикетці всередині корпусу літографічний портрет майстра, його прізвище та номер скрипки; клен, ялина. Довж. 58,7; шир. 21. № 3220.

212. **Скрипка № 36.** 1918. Майстер Л. Мар'яненко. Виготовлена за класичними канонами, всередині корпусу етикетка, на якій указано номер скрипки і дату її виготовлення; клен, чорне дерево. Довж. 59; шир. 20,5. № 1659.

213. **Скрипка гітароподібна.** 1930-і рр. Майстер Л. Добрянський. Резонаторні отвори оригінальної форми; клен, ялина. Довж. 58; шир. 21. № 1649.

214. **Скрипка гітароподібна типу Л. Добрянського.** 1939. Виготовлена майстернею Одеського театрального-виробничого комбінату. Розміри еф збільшені, всередині корпусу етикетка комбінату; клен, ялина. Довж. 58,3; шир. 22. № 3219.

215. **Скрипка.** 1950-і р.р. Майстер Ф. Драпій-Драпівський. Виготовлена за класичними канонами; клен, ялина, чорне дерево. Довж. 61; шир. 20,5. № 2606.

216. **Скрипка 2/4.** Належала українському кіноакторові І. Шкурату. Інструмент виготовлений, вірогідно, аматором. Вус відсутній (імітується різьбою). Довж. 51,6; шир. 30. № 3222.



217. **Скрипка № 61.** 1962. Майстер С. Коваль. Виготовлена за класичними канонами; на внутрішній стороні нижньої деки — етикетка майстра; клен, ялина. Довж. 59; шир. 20,7. № 1684.

218. **Скрипка №17.** 1965. Майстер К. Москвін. Виготовлена за класичними канонами; кілки п'ятикутні, струнотримач скошений, головка грифа має вирізьблений вензель з ініціалами «К. М.» Довж. 59,5; шир. 20,5. № 1678.

219. **Скрипка №58.** 1970. Майстер І. Гейман. Виготовлена за класичними канонами. Всередині корпусу — етикетка майстра; явір, чорне і червоне дерево. Довж. 59, шир. 20,8. № 1710.

220. **Скрипка.** 1971. Майстер Д. Бойченко. Корпус — у вигляді двох трапецій. Довж. 59,8; шир. 21,9. № 1688.

221. **Скрипка.** 1972. Майстер Д. Бойченко. Ефи — в зворотному від традиційного напрямку, витончені, на обичайці — український рослинний орнамент, клен, ялина. Довж. 59; шир. 20. № 2082.

222. **Скрипка-примітив.** 1975. Майстер З. Черниш. Деки плоскі товсті, обробка дерева чорнова, ефи продовгуваті необроблені. Довж. 67. № 3419.

223. **Скрипка.** 1980-і р.р. Майстер Т. Прудкун. За цю скрипку майстер удостоєний бронзової медалі ВДНГ СРСР «За створення музичного інструмента на народній основі». Обробка дек, грифа, еф — поверхнева; вус імітується неглибокою канавкою; клен. Довж. 57; шир. 19. № 3547.

224. **Скрипка.** 1984. Майстер О. Колісник. Всередині корпусу етикетка майстра; клен, ялина. Довж. 60; шир. 21,3. № 3420.

225. **Басоля триструнна.** XIX ст. Кілки дерев'яні, ефи скрипкоподібні, на верхній деці чітко виявлена текстура дерева. Довж. 119; шир. 43. № 3355.

226. **Басоля чотириструнна.** XIX ст. Довж. 140; шир. 33. № 1589.

227. **Басоля чотириструнна.** XIX ст. Довж. 127; шир. 45,5. № 3417.



228. **Козобас.** 1970-і р.р. Майстер О. Щеглов. Використовувався в вертепних виставах Харківського лялькового театру. Резонатор овальний з клепок, обтягнутий шкірою, на шкірі малюнок; головка грифа вирізьблена у формі голови кози; на грифі 3 струни. Довж. 186; шир. 45,5. № 3149.

229. **Козобас.** 1974. Майстер В. Медвідь. Корпус у вигляді барабана, обтягнутого по обичайці штучним хутом; гриф трьохструний без ладів; головка грифа закінчується різьбленою головою кози; на верхівці грифа — мідна тарілочка. Довж. 132. № 2546.

230. **Козобас.** 1982. Виготовлений Мельнице-Подільською музичною майстернею. Різновид сучасного народного контрабаса. 3 струни; резонаторний корпус у вигляді барабана, головка грифа вирізьблена у формі голови кози. Довж. 168. № 3116.

Вид — з фрикційним колесом

231. **Ліра колісна.** Кін. XVIII—поч. XIX ст. 3 струни, 12 клавiш. Дзядик закінчується різьбленою головкою. На верхній деці резонаторний отвір у вигляді квітки. Довж. 55, шир. 25. № 2537.

232. **Ліра колісна.** XIX ст. 4 струни (дві з яких — мелодичні), 11 клавiш. Довж. 65, шир. 20. № 1585.

233. **Ліра колісна.** XIX ст. 3 струни, 12 клавiш. Довж. 52; шир. 24. № 2534.

234. **Ліра колісна.** XIX ст. 3 струни, 12 клавiш; клен. Довж. 57; шир. 23. № 2538.

235. **Ліра колісна.** XIX ст. 3 струни, 12 клавiш. Корпус гітароподібний, громіздкий, клавіатура зроблена грубо. Довж. 78; шир. 39. № 2539.

236. **Ліра колісна.** XIX ст. 3 струни, 10 клавiш. Довж. 71; шир. 30. № 2540.

237. **Ліра конструкції С. Снігірьова.** 1946—1948 рр. 3 струни, клавіатура баянна. Довж. 71; шир. 31. № 1584.



238. **Ліра колісна.** 1959. Майстер В. Крайко. 1 струна, клавіатура дворядна, подібна до гармонії, зйомна. Довж. 69; шир. 32,5. № 1611.

239. **Ліра колісна.** 1959. Майстер В. Крайко. 2 струни, клавіатура трирядна, подібна до баяна, зйомна. Довж. 63; шир. 30. № 1610.

240. **Ліра колісна.** 1960-і р.р. Майстер І. Скляр. 3 струни, 11 клавіш. Клавіатура інкрустована деревом: на верхній деці — вус тонкої роботи; дзядик у формі скрипичної головки грифа; клен, ялина. Довж. 59; шир. 27. № 2535.

241. **Ліра концертна.** 1960-і р.р. Майстер І. Скляр. Звукоряд хроматичний, 9 струн, клавіатура баянна; корпус у формі віолончелі; замість колеса — система ремінних передач; верхня дека має ефи; клен, ялина. Довж. 66; шир. 32. № 2536.

242. **Ліра колісна.** 1969. Майстер І. Скляр. Корпус у вигляді триструнної домри з ладовим грифом. Деки плоскопаралельні, резонаторні отвори ефоподібні; колесо — з оргскла, кілки металеві. Довж. 71,5; шир. 31. № 2803.

243. **Ліра колісна конструкції В. Зуляка.** 1982. Виготовлена Мельнице-Подільською музичною майстернею. 3 струни, 22 кнопки, корпус у вигляді віолончелі, прикрашений різьбленими кониками, дзядик у формі різьбленої скульптури чоловіка. Довж. 80. № 3115.

244. **Ліра колісна.** 1960-і р.р. Майстер В. Зуляк. Звукоряд хроматичний. 3 струни, 17 клавіш на пружинах, розташованих в 2 ряди. Довж. 67; шир. 28. № 3358.

245. **Ліра колісна.** 1970-і р.р. Майстер О. Щеглов. Корпус у вигляді віолончелі, 3 струни, 7 клавіш з пружинами. На верхній деці — резонаторний отвір у формі сердечка. Довж. 63; шир. 26. № 3150.

246. **Ліра колісна.** 1983. Майстер А. Заярузний. Корпус бамбуковий у вигляді каркаса тригранної призми; три струни проходять в трубках — резонаторах; бамбук, метал. Довж. 40. № 3622.

ПІДГРУПА III. Ударні

247. **Цимбали акомпануючі.** XIX ст. Звукоряд діатонічний, 8 хорів по 3 струни, на верхній деці 2 резонаторні отвори; клен, ялина. Розм. 55 x 73 x 24. № 2563.

248. **Цимбали.** XIX ст. Звукоряд діатонічний; 8 хорів по 3 струни; резонаторний отвір у вигляді квітки з трьох пелюсток; ялина. Розм. 68 x 47 x 36,5. № 2559.

249. **Цимбали гуцульські.** XIX ст. 13 хорів по 3 струни; на верхній деці 2 резонаторні отвори у вигляді квіток з 6 пелюсток; клен, ялина. Розм. 62 x 97 x 27. № 2561.

250. **Цимбали.** XIX ст. Звукоряд діатонічний; 13 хорів по 3 струни; на верхній деці 2 круглих резонаторні отвори; клен, ялина. Розм. 83 x 58 x 28. № 2564.

251. **Цимбали гуцульські.** XIX ст. 14 хорів по 4 струни; на верхній деці 2 резонаторні отвори у вигляді квіток з 6-ти пелюсток, клен, ялина. Розм. 95 x 69 x 28. № 2562.

252. **Цимбали гуцульські.** XIX ст. Звукоряд діатонічний, 13 хорів по 4 струни; 2 резонаторні отвори у вигляді квіток. Розм. 91 x 61 x 29,5. № 2923.

253. **Цимбали.** XIX ст. Звукоряд діатонічний; 18 хорів по 5 струн; на верхній деці 3 резонаторні отвори у вигляді квіток; клен, ялина. Розм. 92 x 67 x 35. № 2558.

254. **Цимбали гуцульські.** XIX ст. 23 хори по 7 струн; на верхній деці корпуса вирізьблені оригінальні візерунки та орнамент. Розм. 107 x 65 x 38,3. № 1579.

255. **Цимбали-бас конструкції Незовибатька.** 1948—1950 р.р. Виготовлені Чернігівською фабрикою музінструментів. Корпус трапецієвидний, на трьох ніжках; на верхній деці в центрі та по краях різьблений орнамент. Розм. 116 x 96 x 48,5. № 1580.

256. **Цимбали-прима.** 1954. Виготовлені майстрами Мельнице-Подільської майстерні. На корпусі випалено напис: «Державній заслуженій капелі бандуристів УРСР від трудящих Мельнице-Подільського р-ну». Розм. 100 x 53 x 63. № 1581.

257. **Цимбали концертні.** 1950-і р.р. Майстер В. Зуляк.



38 хорів по 3 струни. Корпус у вигляді трапеції із зрізаними кутами, інструмент на 4-х ніжках. Розм. 148 x 103 x 17. № 3196.

258. **Цимбали концертні.** 1960-і р.р. 17 хорів по 5 струн, на верхній деці 2 резонаторні отвори, клен, ялина. Розм. 115 x 68 x 51. № 2560.

259. **Цимбали гуцульські.** 1982. Виготовлені Мельнице-Подільською музичною майстернею. 22 хори по 4 струни. На верхній деці 2 резонаторні отвори у вигляді різьбленого орнаменту. Розм. 96 x 72 x 38,8. № 3117.

260. **Цимбали концертні конструкції В. Зуляка.** 1982. Виготовлені Мельнице-Подільською музичною майстернею. 19 хорів по 3 струни, 20 хорів по 4 струни. Інструмент на 4-х ніжках, має педальний демпфер. Розм. 141 x 97 x 69. № 3127.

261. **Цимбали середні.** 1982. Виготовлені Мельнице-Подільською музичною майстернею. 31 хор по 3 струни. Інструмент на 4-х ніжках, має педальний демпфер. Розм. 123 x 88 x 52,5. № 3128.

262. **Басоля п'ятиструнна.** ХІХ ст. Корпус скрипкоподібний, на грифі 3 рухомих поріжки для перестройки інструмента. Звук видобувається щипком та ударом по струнах дерев'яним пристосуванням (бильцем). Довж. 150,4; шир. 43,5. № 3194.

ГРУПА ІІІ. МЕМБРАННІ (МЕМБРАНОФОННІ)

ПІДГРУПА І. Ударні

263. **Бубон.** ХІХ ст. Корпус у вигляді решета, обруч та гвинти ковані, тарілочки мідні. Діам. 29. № 2922.

264. **Бубон.** ХІХ ст. На поч. ХХ ст. входив до складу колекції Південно-Російського відділення історико-географічного товариства. Діам. 37. № 3463.

265. **Бубон.** ХІХ ст. Обичайка дерев'яна, обруч з дроту, тарілочки залізні. Діам. 27. № 2547.



266. Бубон з калатушкою. ХІХ ст. Обичайка дерев'яна, обруч металевий, тарілочки металеві. Діам. 26. № 1591.

267. Бухало (Барабан). 1982. Виготовлено Мельнице-Подільською музичною майстернею. Вид барабана з металевою обичайкою. До обичайки прикріплено мідну тарілку. Діам. 52. № 3118.

ПІДГРУПА ІІ. Фрикційні

268. Бербениця (Бугай). 1970-і р.р. Майстер М. Підмаківський. Дерев'яна діжечка, верхній отвір якої обтягнуто шкірою. До центра шкіри прикріплено пучок конячого волосся. Довж. 44,5; діам. 23,5. № 1714.

269. Бугай. 1970—1973 р.р. Майстер В. Зуляк. Дерево, шкіра, пучок конячого волосся. Довж. 82; діам. отворів 13 та 17. № 2785.

270. Бугай. 1973. Майстер О. Щеглов. Корпус у вигляді двох, скріплених між собою, діжечок, на корпусі різблений малюнок. Дерево, шкіра, пучок конячого волосся. Довж. 54; діам. 18. № 2982.

271. Бугай малий. 1970-і р.р. Майстер О. Щеглов. Корпус в формі діжечки на двох металевих ніжках, на корпусі малюнки. Дерево, шкіра, пучок конячого волосся. Довж. 38,5; діам. отворів 18; 19. № 3145.

ПІДГРУПА ІІІ. Мирлитони

272. Гребінець. Кінець ХІХ — поч. ХХ ст. Дерево. Довж. 23; шир. 15. № 2821.

273. Очеретина модернізована. 1984. Майстер Ю. Збандут. Виготовлена у вигляді сопілки без свистка, корпус пластмасовий, резонатор з фольги. Поверх резонатора — пластмасова пластина. Довж. 19,2; діам. 1,3. № 3448.



274. **Очеретина модернізована.** 1984. Майстер Ю. Збандут. Виготовлена у вигляді сопілки без свистка, корпус пластмасвий, резонатор з фольги, поверх резонатора — пластмасова пластина. Довж. 19,2; діам. 1,3. № 3449.

ГРУПА IV. САМОЗВУЧАЩІ (ІДІОФОНИ)

ПІДГРУПА I. Щипкові

75. **Дримба двоязичкова.** XIX ст. Корпус сталевий в формі підківки, 2 металевих язички. Довж. 9; шир. 4. № 2549.

276. **Дримба в строї ре.** 1960. Корпус і язичок сталеві. Довж. 3. № 1630.

ПІДГРУПА II. Фрикційні

277. **«Кукурудзяна скрипка».** 1920-і р.р. Дитяча іграшка, складається з двох кукурудзяних паличок, що при терті одна об другу утворюють кілька звуків. Дарунок кобзаря В. Перепелюка. Довж. 17; 14,6. № 3071.

ПІДГРУПА III. Ударні

278. **Тарілки.** 1970-і р.р. Мідь. Діам. 36. № 2818.

279. **Кастаньети народні.** 1980. Майстер М. Чайка. Довж. 30. № 3418.

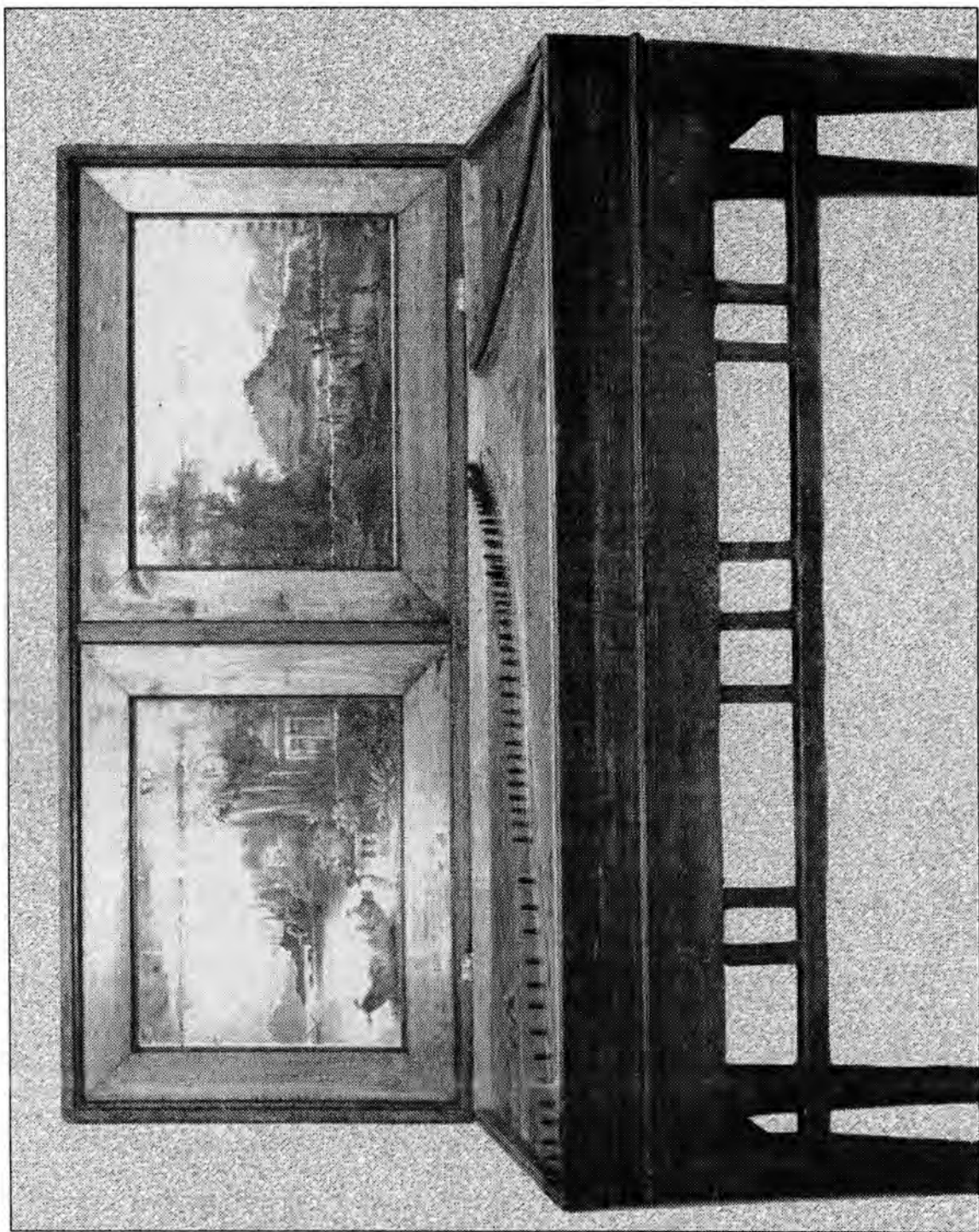
280. **Тріскачка (тріскалка).** 1982. Виготовлено Мельнице-Подільською музичною майстернею. 15 дерев'яних пластин, пронизаних шнуром. Між кожною пластиною дерев'яна прокладка. Пластини: довж. 20; шир. 4; прокладки: довж. 2, шир. 4. № 3120.

281. **Било.** 1985. Майстер О. Шльончик. Ударний інструмент, у вигляді рухомого маятника-молоточка, який

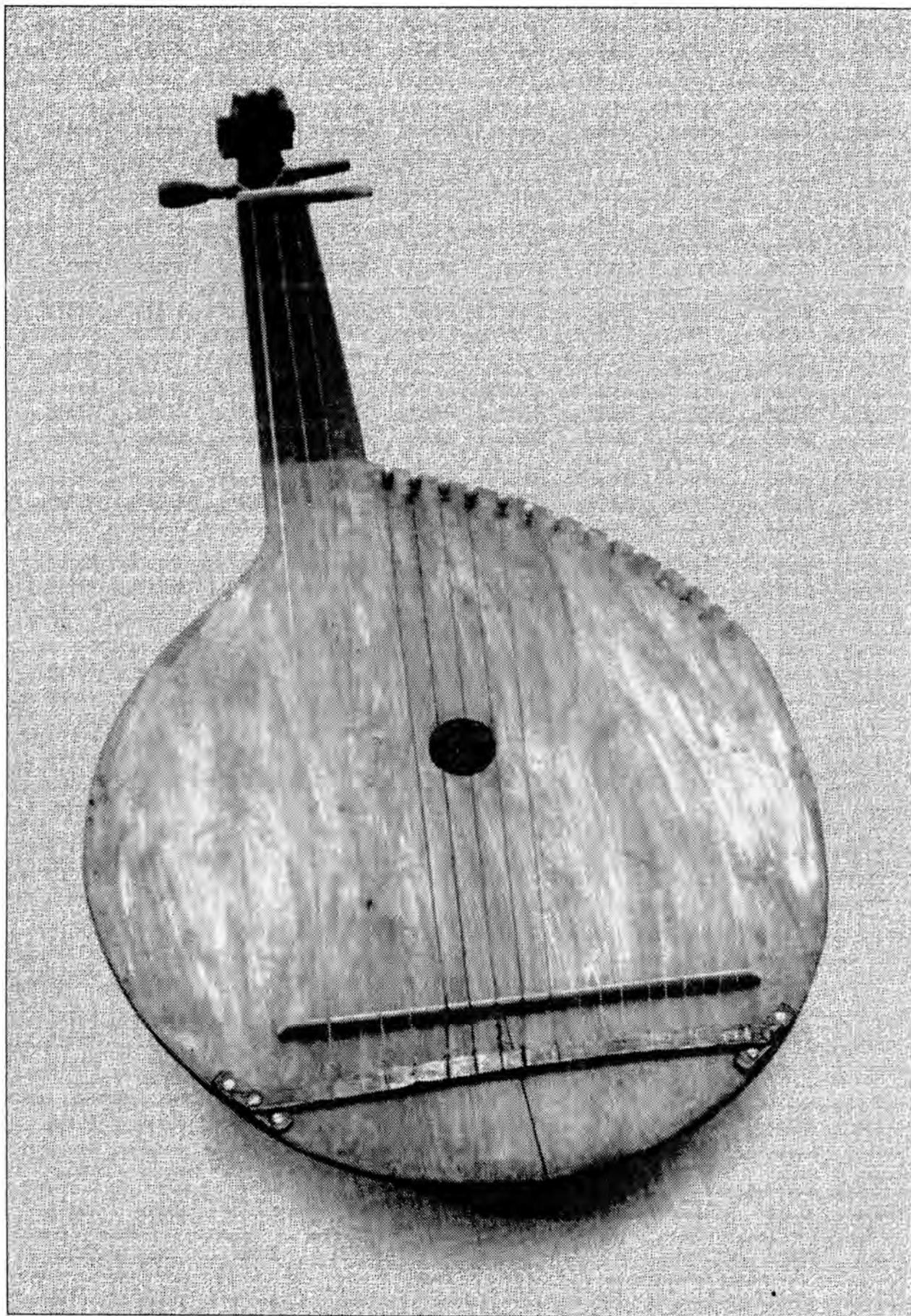


ударяє по пустотілих брусках, настроєних в кварту. Орнаментовано різьбленням; тополя, явір, горіх. Розм. 30 x 14,5 x 4; розм. брусків: довж. 18,5; 13,8; внутрішній діам. 1,8:1,9. № 4316.

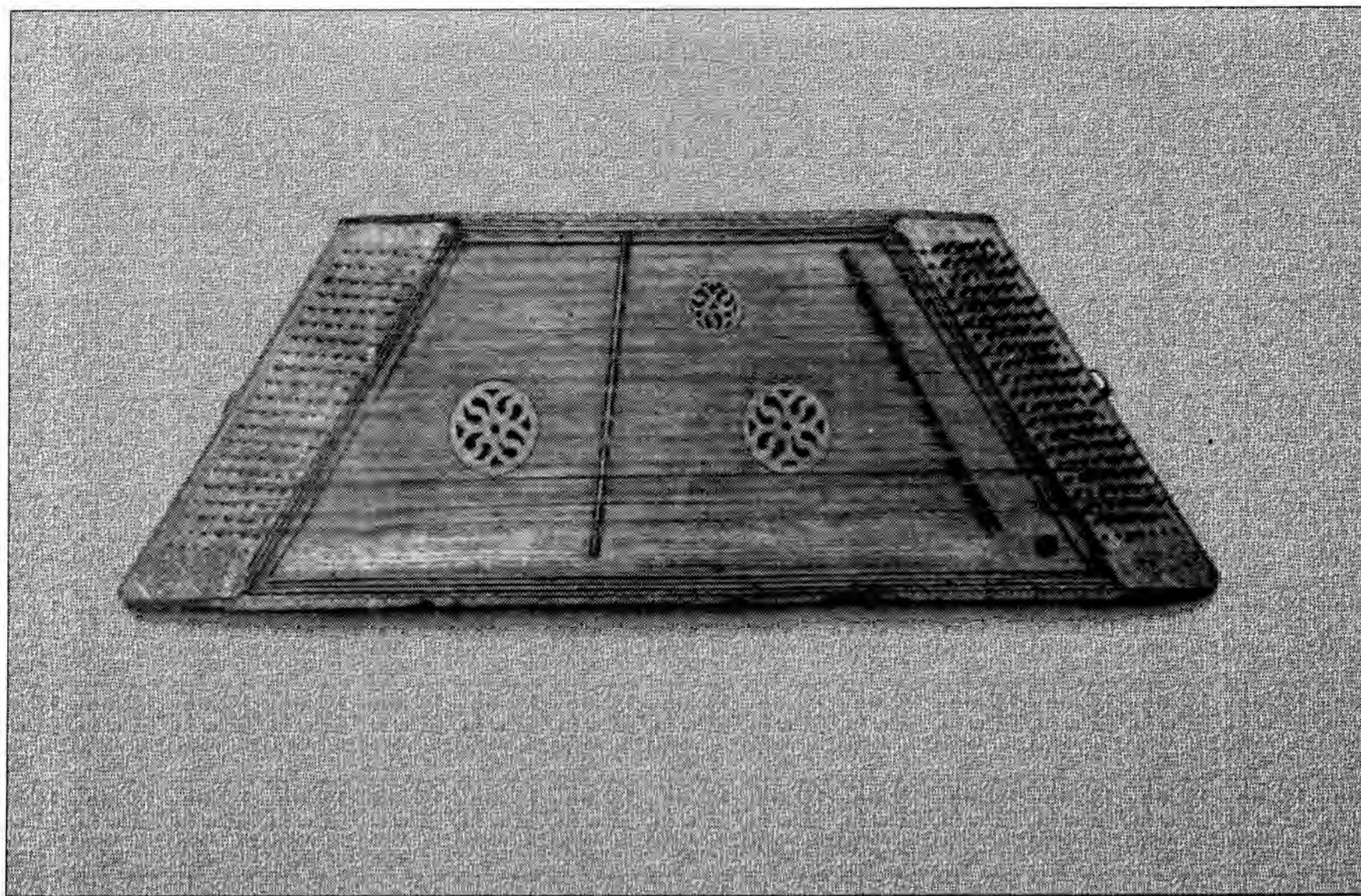
282. Деркач. 1990. Майстер І. Сухий. Шумовий народний музичний інструмент. На дерев'яній ручці насажено нерухомо 2 зубчасті колеса. Ручка і зубчасті колеса, повертаючись, торкаються довгих дерев'яних пластин, викликаючи їх вібрацію і звучання; сосна. Розм. 25,4 x 20 x 4,2. № 4340.



Столовидні гусли. XVIII ст. (до стор. 9)



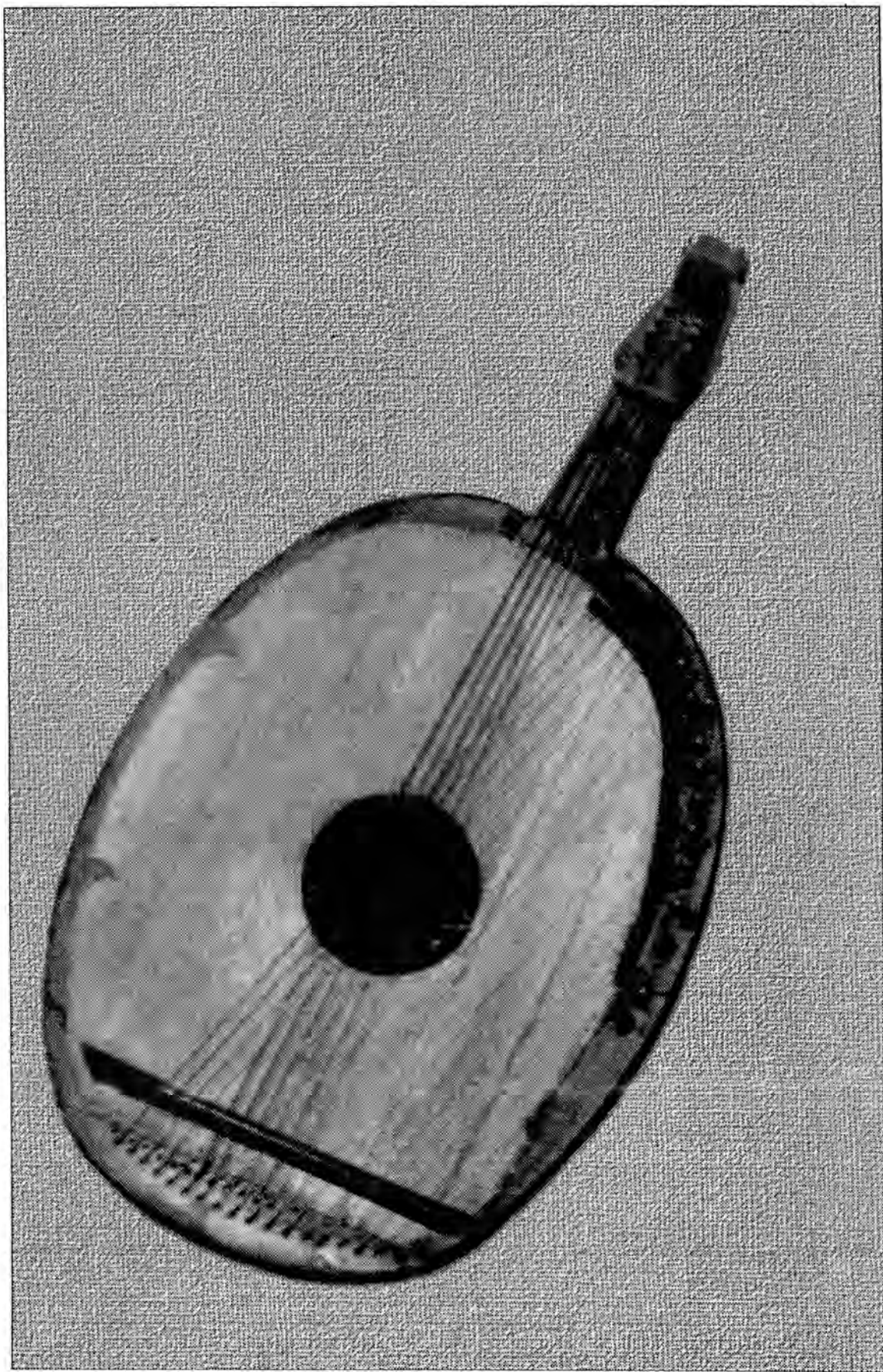
Кобза, на якій грав **Ф. Кушнерик**. ХІХ ст. (до стор. 13)



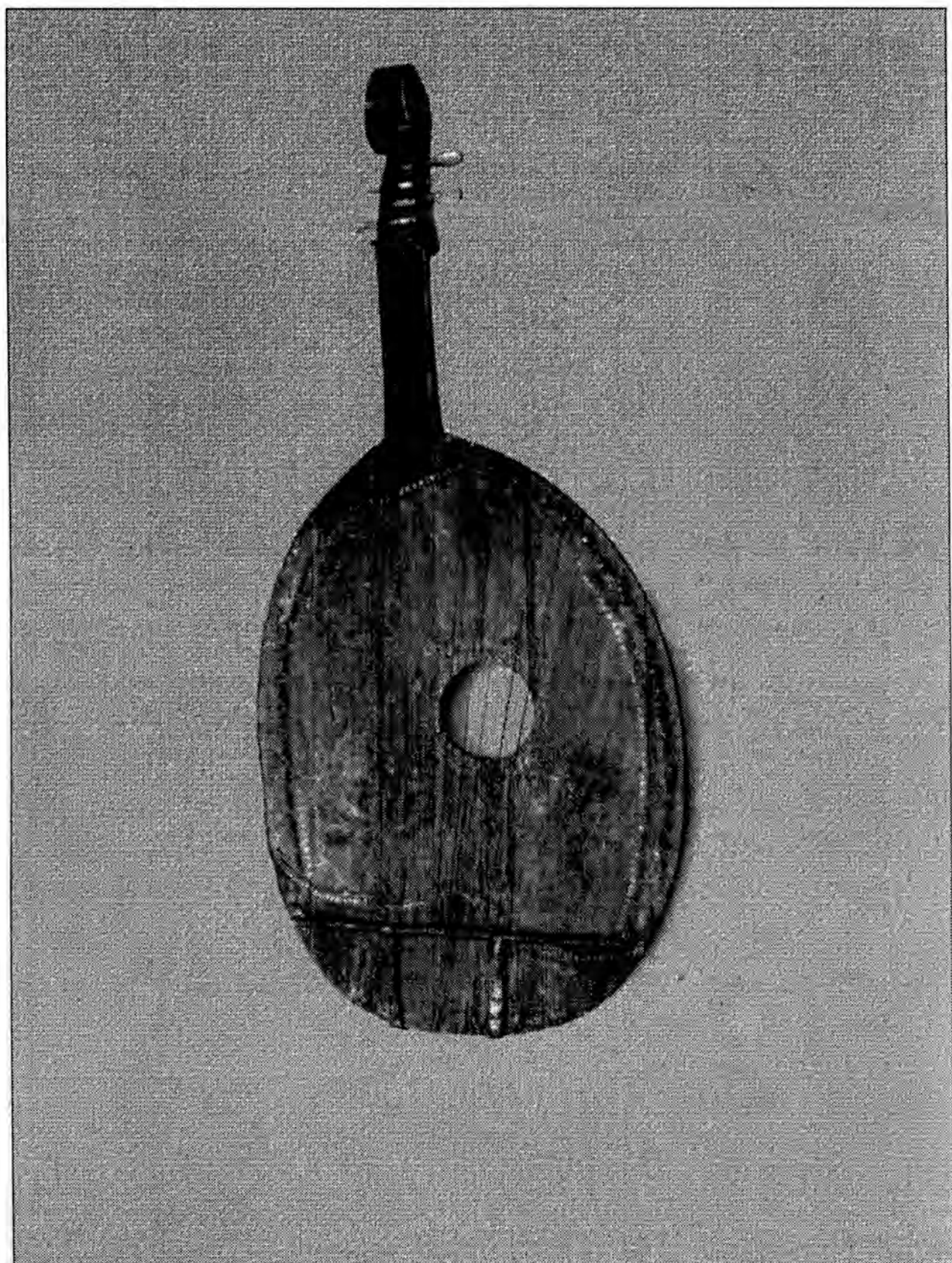
Цимбали гуцульські. ХІХ ст. (до стор. 25)



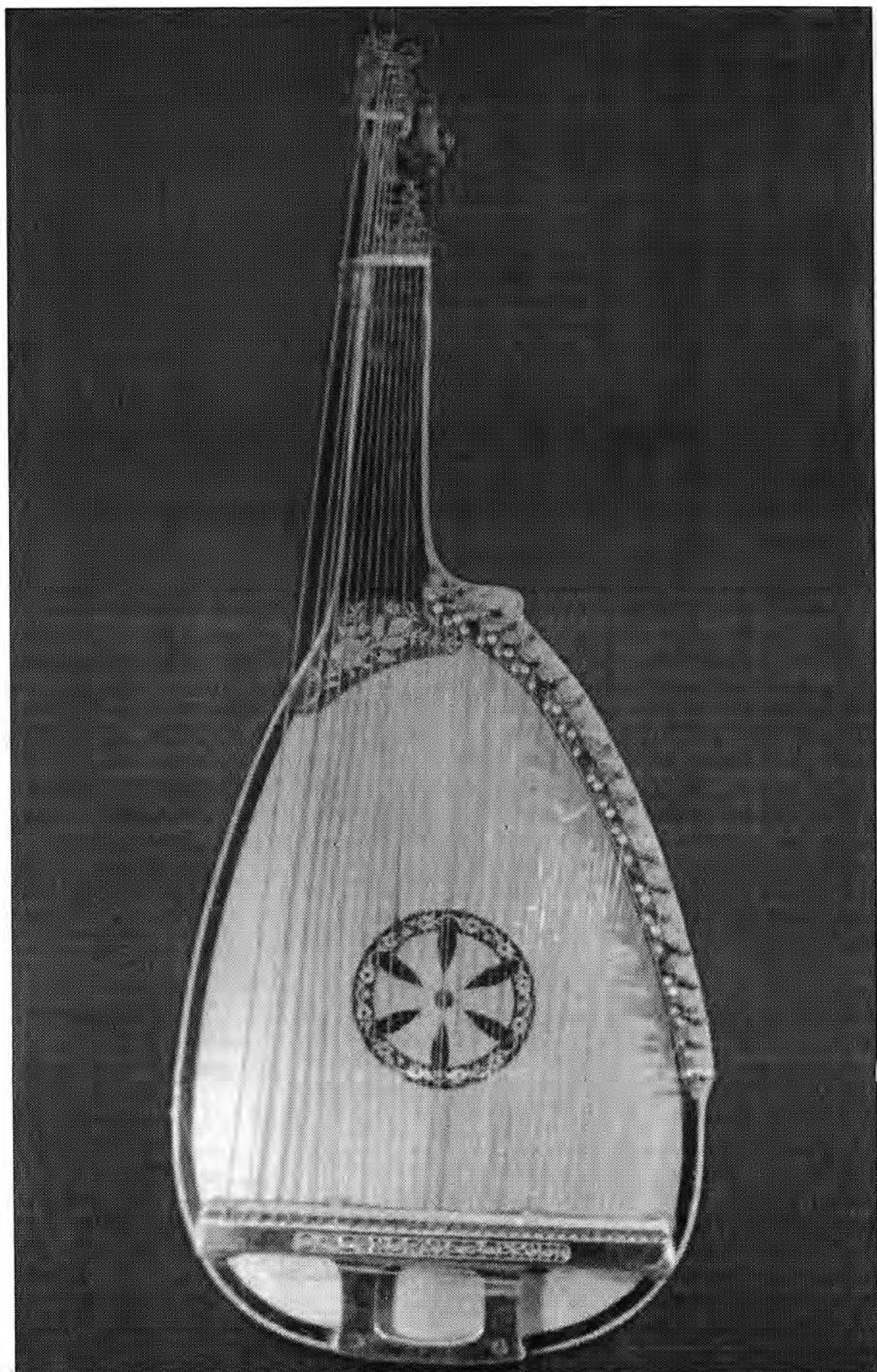
Бугай. XIX ст. (до стор. 25)



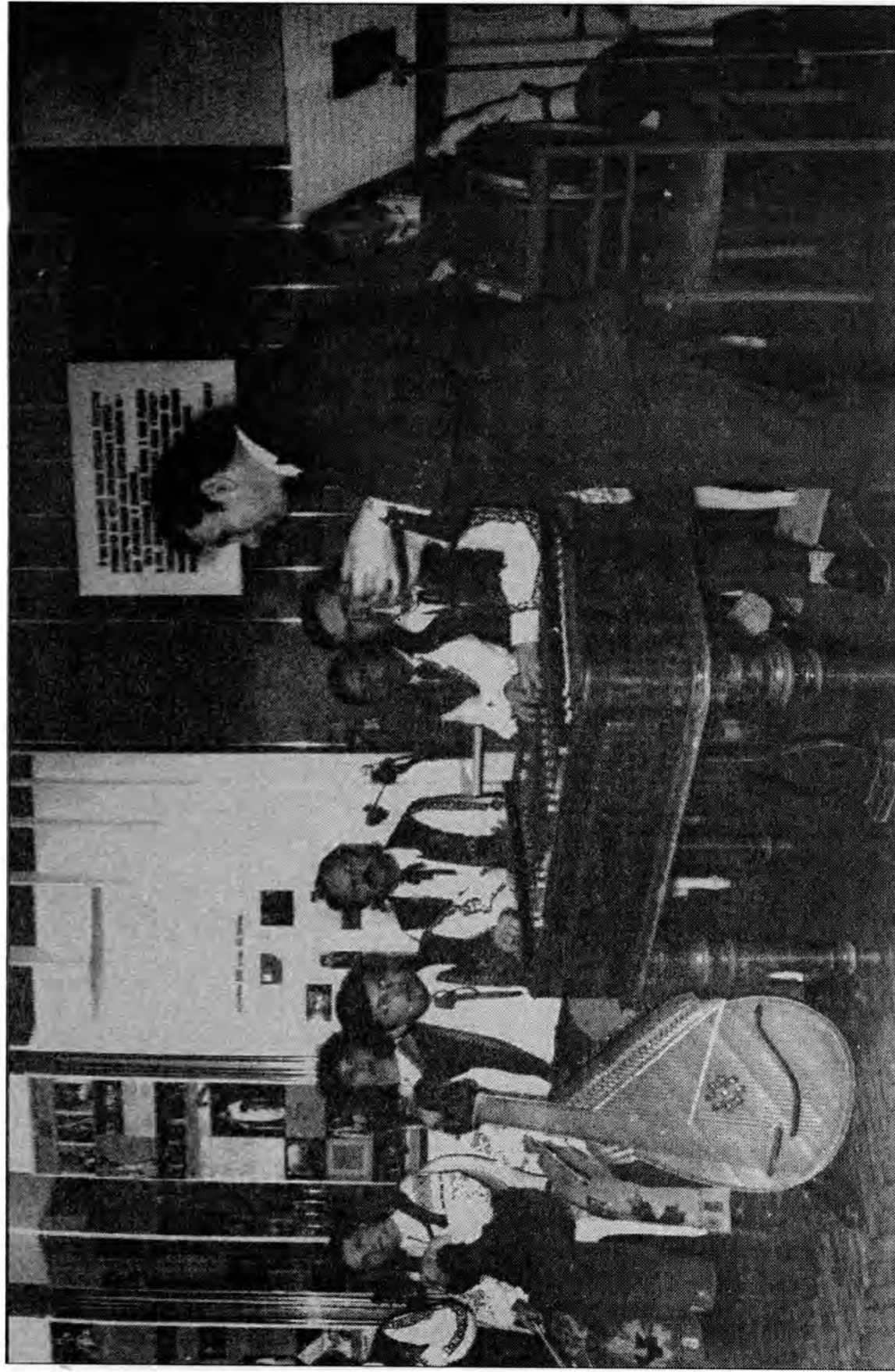
Кобза. XVIII ст. (до стор. 30)



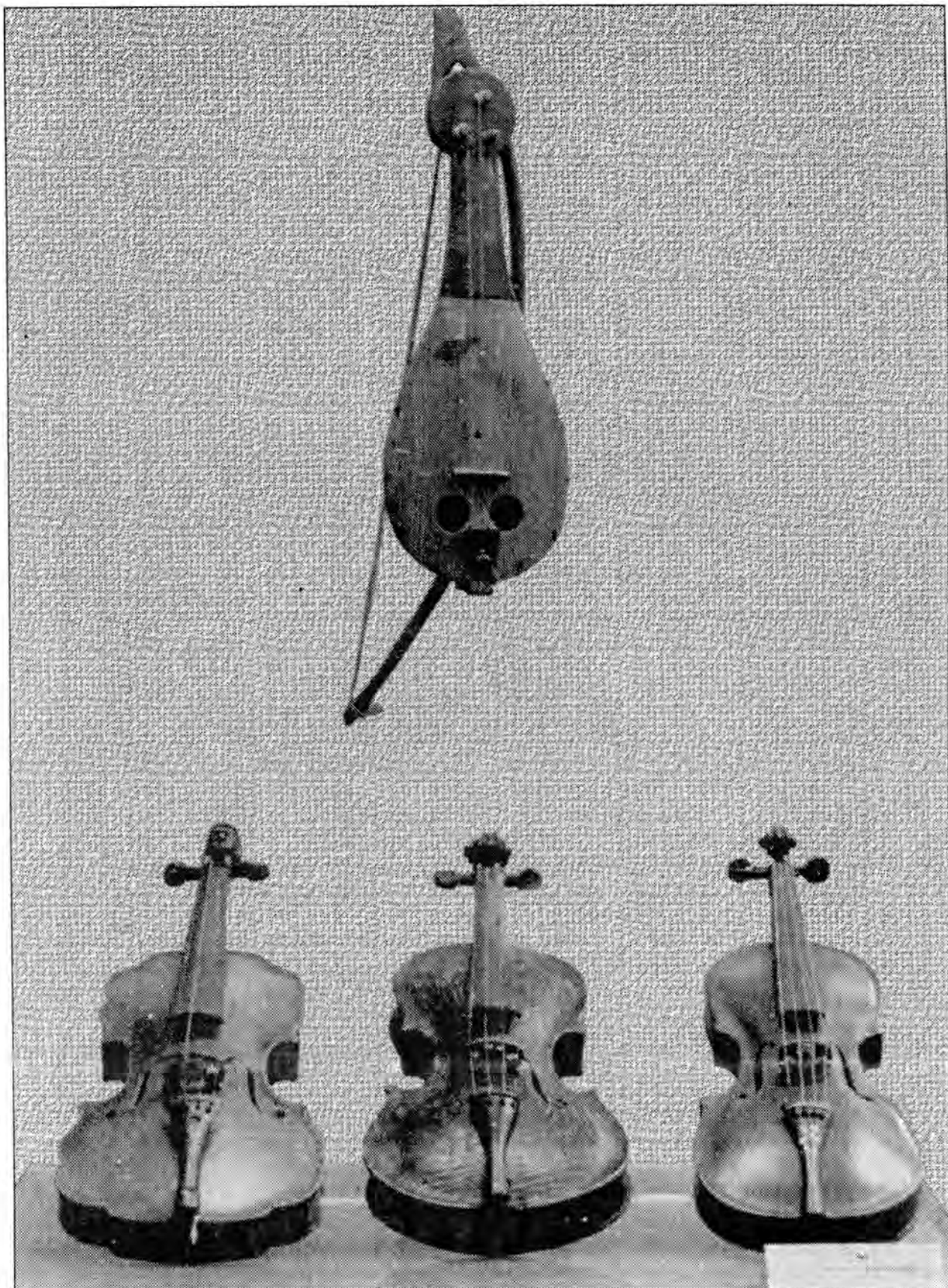
Кобза. XIX ст. (до стор. 32)



Бандура О. Корнієвського (до стор. 32)



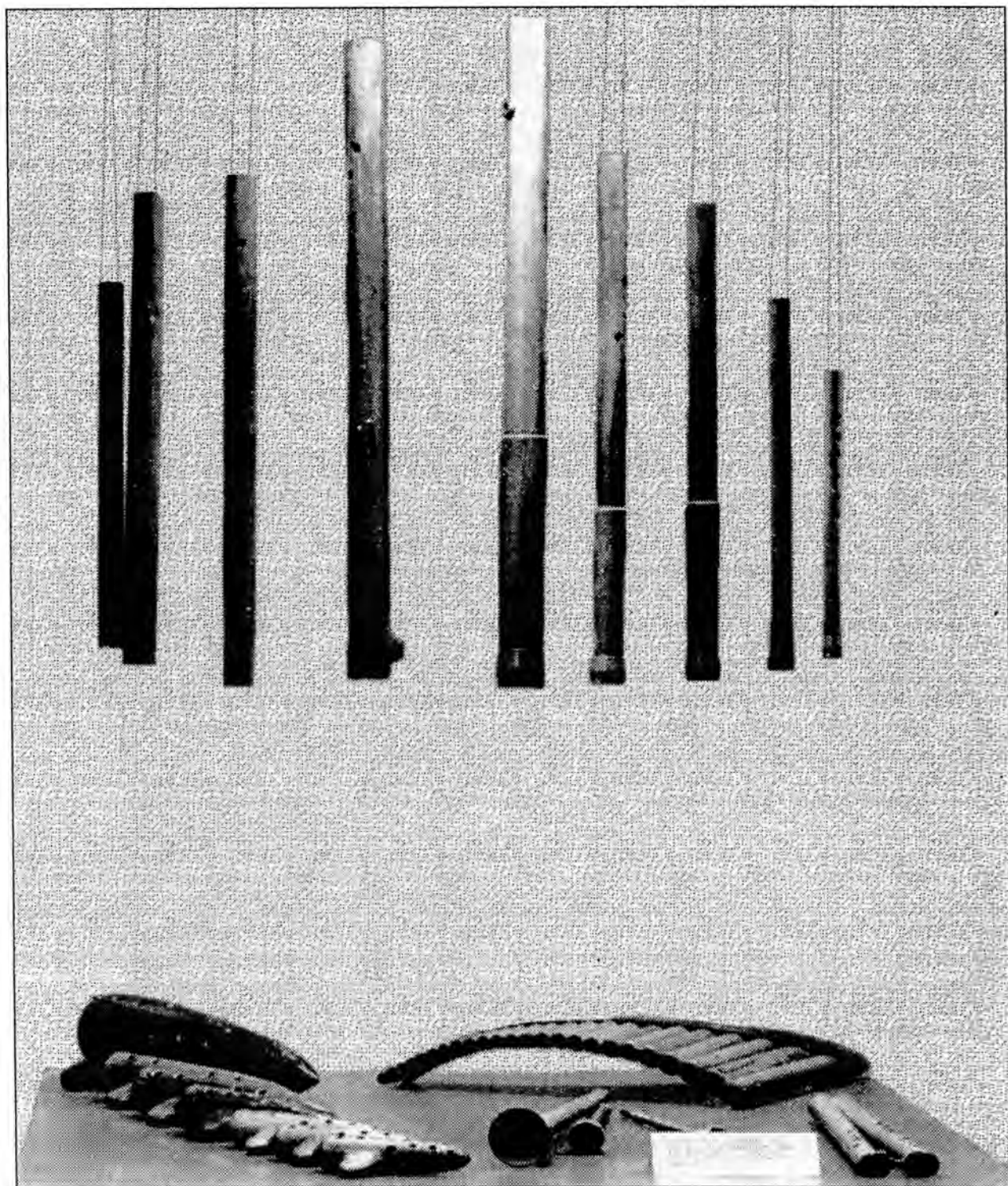
Лекція-концерт з участю малого ансамблю Київського оркестру народних інструментів.
Керівник Г. Агратіна. Музей. 1983 р. (до стор. 46)



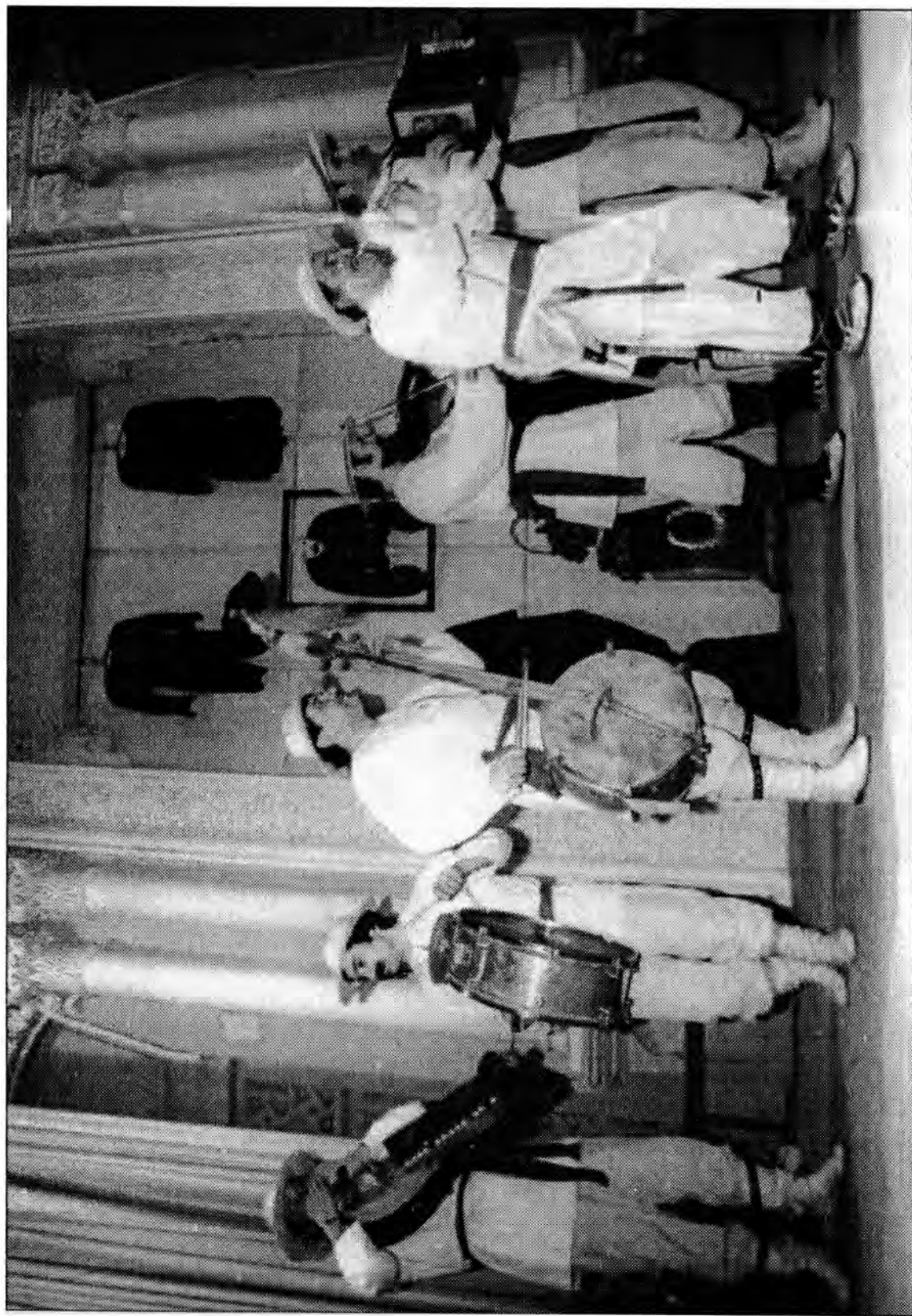
Фрагмент виставки «В єдиному оркестрі» 1982 р.
(до стор. 42)



Бандура кінця XIX-поч. XX ст. Виготовлена в Одесі.
(до стор. 47)



Фрагмент виставки «В єдиному оркестрі» 1982 р.
(до стор. 42)



Фольклорний ансамбль Укрконцерту на ювілеї музею. 1983 р.
(до стор. 46)



Басоля гуцульська. XIX ст. (до стор. 48)



На вечорі, присвяченому 70-річчю народного артиста України
Андрія Бобиря. 1985 р. (до стор. 48)



На виставці в Казилежу Дольнім (Польща) 1990 р. (до стор. 59)



Дуда майстра **М. Тафійчука**. 1981 р. (до стор. 69)

ЗМІСТ

Вступ	2
Українські народні музичні інструменти в духовному житті нації	3
До історії створення колекції українських народних музичних інструментів	5
Приїхав один у п'ятницю... ..	8
Скажіть, де батька діли?	12
Навколо курної хати... ..	14
Бандура, бандурка, бандурина	17
«Йой, вуйку, та ви зовсім не знаєте наших звичаїв»... ..	21
Подарунок від Гамалії?	29
Чи чоловіча справа — музей?	33
Вечір в Коритищах	37
В Мельнице-Подільській майстерні	38
В колі однодумців	41
Тут би й моїй бандурі бути... ..	46
Під знаком Чорнобиля... ..	51
Нова доба	57
Трохи сентиментальності до екскурсії	68
Повернення в Україну	71
Дві паралелі замість епілогу	75
Каталог колекції музичних інструментів	77

Науково-популярне видання

ЛЕОНІД ЧЕРКАСЬКИЙ
ЖИВІІ СТРУНИ УКРАЇНИ

**Автор висловлює щиру подяку
колективним спонсорам:**

*Закритому акціонерному товариству «Украгробізнес» в
особі Генерального директора
Л. П. Козаченко,*

*Акціонерному банку «Синтез» в особі Голови правління
Т. В. Курмашової,*

*а також приватному спонсору
п. Вірі Скоп.*

**Оригінал-макет
Рози Семчук**

**Обкладинка
М'яковської Н. В., Соловйова В. С.**

Здано на складання 20.01.99. Підписано до друку 5.04.99. Формат 60 x 84 1/16.
Гарнітура «Шкільна». Папір офсетний. Друк офсетний.
Надруковано з готових фотоформ в друкарні НаУКМА. Зам. № 9-64.
Наклад 600.

Адреса друкарні:
254070, м. Київ-70, вул. Сквороди, 2.
Тел. 416-60-92.

Ч-48 Черкаський Л. М.
Живіі струни України.— К.: Видавничий дім «КМ
Academia», 1999.—108 с.: іл.
ISBN 966-518-066-5

Про історію унікальної збірки українських народних музичних інструментів йдеться в цій книжці.

Ідея створення Музею українських народних музичних інструментів народилася з бажання розшукати ще не знищені унікальні народні музичні інструменти і зберегти їх для історії науки. Він був необхідний тим, хто намагався відродити забуті інструменти своїх пращурів і тим, хто експериментував і вдосконалював ці інструменти для сучасних професійних виконавців. Та не все так складається, як хочеться.

Книга зацікавить кожного, кому не байдужа історія національної культури.

ББК 85. 315. 3л6



Леонід Черкаський,
1938 р. народження,
будучи за фахом організатором
і методистом культурно-освітньої роботи,
після закінчення вузу працював
у закладах культури Черкащини,
а з 1969 року очолив новостворений відділ
українських народних музичних інструментів
у Державному музеї театрального,
музичного та кіномистецтва України.

За 30 років він зібрав унікальну колекцію
українських народних музичних інструментів,
що стала помітним явищем
у відродженні національної культури.

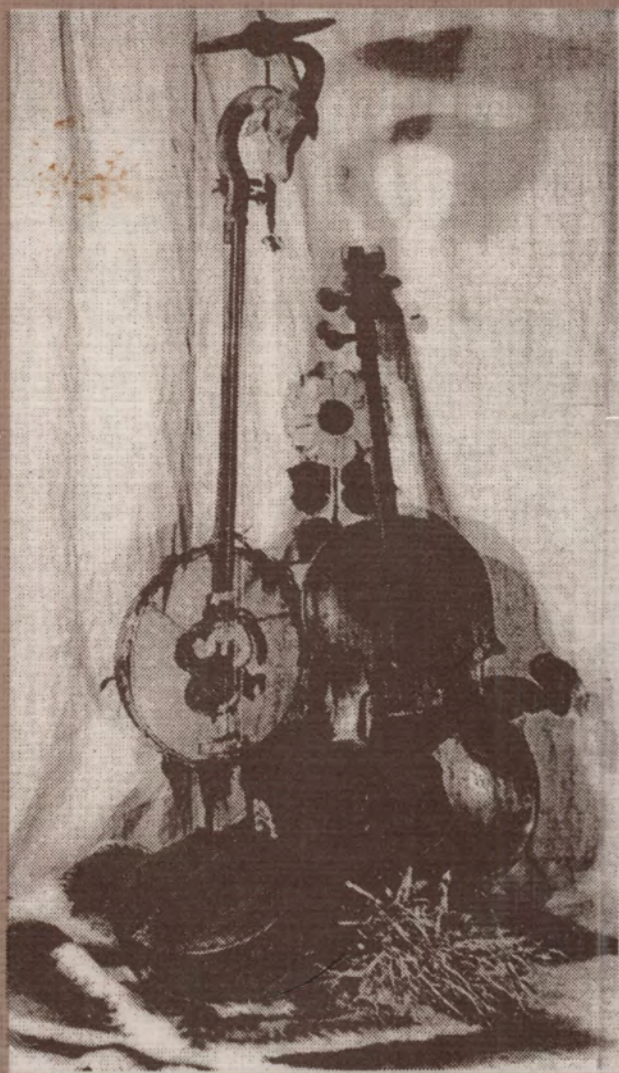
Він є автором багатьох виставок
музичних інструментів
в Україні та за кордоном
і ряду праць з історії музичного інструментарію.

Разом з активістами секції фольклору
та етнографії Товариства охорони пам'яток
історії та культури щорічно організовує
десятки концертів, кобзарських вечорів,
літературно-музичних композицій,
радіо- й телепередач.

Книжка є своєрідною трибуною,
наданою автором Товариством
охорони пам'яток історії та культури.
Написана в оригінальній формі новел
про музичні інструменти.

Л. Черкаський постає людиною,
одержимою прагненням віднайти,
дослідити і зберегти унікальні пам'ятки
української культури.

Автор висловлює щиру вдячність
творцям реліквій
і тим, хто всіляко допоміг
їх знайти.



Л. К. Афанасьєва,

заступник Голови Київської
міської організації Товариства
охорони пам'яток історії та культури