

МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ У РИТУАЛАХ: ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Ірина Зінків

УДК 78.022:7.045(292.4/.5)

У розвідці здійснено спробу ретроспективного аналізу ролі, функцій та семантики музичного інструмента як невід'ємного атрибута ритуалу. Дослідження здійснене в широких хронологічних межах — від доби палеоліту до реліктових сегментів, що збереглися в сучасних фольклорних традиціях різних етнічних середовищ Євразії. Виділено такі функції інструментів: 1) магічна; 2) охоронна; 3) медіативна (в обрядах перехідного та аграрного циклів); 4) релігійно-ідеологічна; 5) ініціальна; 6) дипломатична; 7) телепортативна; 8) маскувальна та інші.

Ключові слова: музичний інструмент, ритуал, функція, інтерпретація, семантика.

The article takes an attempt of the retrospective studying of the role, functions and semantics of the musical instrument as an inalienable part of the ancient ritual. The studying has been realized within large chronological limits (from the paleolithic era to the modern folk traditions of the different ethnic environments of Europe and Asia). Such functions of instruments as: 1) magic; 2) protective; 3) mediative (in the transitive and agrarian circles of rituals); 4) religious and ideological; 5) initial; 6) diplomatic; 7) teleportative; 8) masking and others have been identified.

Keywords: musical instrument, ritual, function, interpretation, semantics.

У розвідці здійснено спробу комплексного вивчення музичного інструмента в давніх ритуалах. Її метою є інтерпретація ролі інструмента, визначення його функцій та символіки. Як відомо, постановка цієї проблеми в етнології здійснюється вперше.

Тривалий час загальнопоширеною була думка про те, що більшість сучасних музичних інструментів має фольклорне походження, а згодом вони проникають до професійного середовища. Однак така думка є хибною: і у фольклор, і в народно-професійне виконавство інструменти потрапляють із ритуалів [16; 23; 25; 26, с. 15–60]. Перш ніж проникнути до середовища традиційної культури, музичний інструмент зазнавав тривалої історичної еволюції, про що також свідчать знахідки археологічних музичних інструментів доби палеоліту, коли виникли всі основні види інструментів (включаючи й хордофони — музичний лук).

Перетворюючись в обрядовості з предмета матеріального виробництва на явище духовної сфери, музичний інструмент зі зміною ідеологічних чинників зазнає суттєвих морфологічних змін, конструктивних удосконалень, переосмислення семантичного навантаження символічного оздоблення-декору. Форма інструмента могла втілювати певну космічну епоху (Бика, Овена, Риб), під знаком якої зароджувалися, розвивалися й гинули культури і цивілізації.

До так званого фольклорного, а згодом — світського (напівпрофесійного й професійного) середовища інструмент міг потрапити лише з ритуалів. Його творцями, удосколювачами був не народ (збірне поняття маси), а високоосвічені окремі творці, що володіли сакральними знаннями — шамани, вожді, жерці, культурні герої, які часто самі були винахідниками перших музичних інструментів. Так, у фінській «Калевалі» перше кантеле виготовив Вяйнемейнен зі щелеп священної риби — щуки Нінг.

Будь-який ритуал народжується з міфу як його щорічне відтворення у формі відправи [21]. Багаторазовий повтор ритуалу шліфує його атрибутику, включаючи й музичний інструментарій.

Із розпадом давніх обрядів та їх культів, що супроводжували зміну суспільно-історичних формацій та окремих цивілізацій, інструмент потрапляє в напівпрофесійне (поганське), а згодом — фольклорне середовище. Рештки ритуалу (з їх атрибутикою) згодом поглинаються обрядами перехідного та аграрного циклів (що найстійкіше зберігають зв'язок із традицією) і продовжують своє «етнографічне» існування в національно-специфічних формах аж до ХХ ст. Так сталося зі скіфським ритуалом похорону царя, який у залишковій формі зберігся в осетинів і навіть в іконографії українських народних картин «Козак Мамай».

Осетинський ритуал поховання разом зі зброєю, конем та інструментом — відгомін нартівських легенд, за якими нарти-богатири повинні були володіти інструментом так само досконало, як зброєю. Із цим ритуалом пов'язаний ще донедавна збережений на Гуцульщині поховальний обряд, коли видатним музикантам-чоловікам — скрипалям, лірникам, разом з улюбленими побутовими речами, клали до могили їх інструменти [13, с. 116].

Явища давніх ритуалів, релікти яких збереглися дотепер в українській традиційній культурі у вигляді розрізаних мотивів у різних жанрах фольклорної традиції (календарно-обрядовий цикл, епіка), колись існували як єдине ціле.

Функції і семантика інструментів — історично мінливі. Розвиток професіоналізму нівелював багато явищ первісної духовної культури, однак деякі давні ритуальні функції інструментів збереглися. На широкому синхронно-діахронному матеріалі нами здійснено спробу інтерпретації функцій музичних інструментів в обряді та їх символіки.

В історично віддалених епохах музичні інструменти виконували магічну функцію. Їх виготовляли з частин тіла тварини або птахотема, кожна з цих частин, застосована в ритуальному інструменті, ставала сакральною. Перші інструменти доби палеоліту були пов'язані з мисливськими образами та ворожильною магією на вдале полювання. У добу бронзи ритуальним музичним інструментам надавали форм тотемних птахів, пов'язаних з аграрною магією. Добою пізнього заліза (I тис. до н. е.) датується виникнення музичного рога. У Карпатах археологи виявили своєрідну сонячну обсерваторію, серед солярних знаків якої було зображення музичного рога [1, с. 25]. На наскельних малюнках Урїча виявлено ритуальну сцену, учасниками якої є шаман з бубном та танцююча фігурка. Ритуальна сцена присвячена вшануванню Сонця. У Карпатах звуки рога ще донедавна лунали у визначені частини доби. Отже, музичний рїг, зображений на скелях, в обрядовості мїг позначати пору дня.

Добою пізнього заліза датуються також скїфські музичні інструменти¹, функція яких в обрядовості двояка, наприклад, скїфська арфа символїзувала впорядкований космос, його тричленну вертикальну організацію та чотирикутну вару (землю) — символ непорушності кордонів етносу, а ліра (у формі лебедя) означала організований кастовий подїл суспїльства і була символом влади царя, який очолював та організовував соціум [16, с. 40—54].

Давнє вїйсько мало свої обряди. Усі воїни-богатирі — нарти, давньоруські богатирі, скальди грали на музичних інструментах (наприклад, в осетинському епосі — нарти Сирдон, Батраз, Уастирджи). Інструмент символїзував структуру Всесвіту. В «Едді» Одїн проходить 10-денну шаманську ініціацію, щоб оволодіти сакральним музично-поетичним мистецтвом («дар поезїї»). Через шаманську ініціацію, що включає оволодіння грою на інструменті, проходять усі шамани Сибїру та Середньої Азїї. Росїйський етнолог В. Басїлов описує передачу духами шамановї дару музиканта, що відбувалася під час сну [10, с. 58, 59].

Посвячення в шамани здїйснювалося через ритуальне розчленування тіла посвячуваного, завжди у супроводї гри музичного інструмента і вживання галюциногенного напою (найчастїше — з мухоморів), що вводило посвячуваного у стан трансу. Під час безпосередньої ініціації кандидат у шамани співав шаманські гїмни [11, с. 12].

Ініціація в якутських шаманів тривала 3—7 днів. За цей час, за повір'ями, орел відносив душу померлого у хтонїчний свїт і повертав лише після досягнення моменту шаманської зрілості. Символїчна смерть і воскресіння (їніціація) відбувається під час сну або хвороби за участю особи жїночої статі. Важливе місце в обряді посвячення має круговий танець йоохор². Учасники обряду починали його з лївої ноги, ступнею впоперек і обов'язково вліво, за рухом сонця, під акомпанемент протяжної пісні. У другїй частині обряду виконували рїзні танці у супроводї гри музичного інструмента. Темп поступово пришвидшувався, танець ставав енергїйнішим. Провїдну роль виконувала ритміка танцювальних рухів. Стїйкий кїнетичний канон зі структурною організацією кола і обов'язковим рухом за сонцем має давню семантику, пов'язану з їндоевропейськими витоками сибїрського та середньоазїйського шаманїзму (йоохор виконує ті самї функції, що й українська коломийка).

Інструмент у ритуалах — засїб телепортації шамана, таку саму функцію виконує й символїка птаха. Недаремно казахські бакси і дуани носили сакральний одяг (шапки й пелерини), виготовлений з лебедя. Пелерину з лебединих шкїрок шаман носив постїйно. Шапку шили їз цїльно знятої шкїрки птаха, шаман одягав її лише тоді, коли брав до рук інструмент і починав здїйснювати шаманську дїю. Лебедину символїку мав не лише ритуальний одяг шамана, але й його музичний інструмент — кобиз³. Росїйський мандрївник П. Паллас на початку ХІХ ст. писав, що звук казахського кобиза нагадував йому крик лебедя і був схожим за формою [8, с. 42]. Отже, лебедина символїка шаманського обряду — явище глибокої давнини, пов'язане зі скїфо-їранським пластом казахської

культури (скіфські арфи, форма яких нагадувала лебедя, символізували впорядкований космос).

Музичний інструмент такої форми був символом переміщення між світами, адже лебідь — єдина істота, здатна з'єднувати світ неба, землі і води. Уся казахська аристократія, разом із Чингісханом, вважала своїм тотемним предком лебедя. Шаманський кобиз та бубон — не лише засоби телепортації, вони були обов'язковими атрибутами в обрядах залучення удачі на полюванні, лікувальної магії, обрядів перехідного циклу.

Деякі шамани за допомогою інструмента могли не просто переміщуватися в просторі (у стані екстазу), але й переміщувати простір за допомогою інструмента. Про телепортацію звуку в камланні східних мансі етнограф Б. Шатілов пише так: «І лише у куті, де сидів шаман, чути було легкі звуки панан-юх. Ця гра, а згодом тихий спів шамана, продовжувалися досить довго — це шаман закликав до себе в юрту духів. У цей час почалося досить цікаве виконання в діях шамана. Звуки домри-панан-юха, які дотепер чути було лише у куті юрти ... почали переміщуватися, вони лунали різночасово в різних місцях юрти; внизу по долівці..., а також під самим дахом, і нарешті, звуки ... почали ... віддалятися, ніби цілком обриваючись; потім вони знову чулися здалеку і поступово наближались. Створювалася повна ілюзія багатомірності [поліфонічного. — І. З.] простору» [24, с. 159]. До речі, у хантів існувало особливо шанобливе ставлення до панан-юх: коли етнографи запропонували їм купити його для музейної колекції, ханти з острахом відмовилися, мотивуючи це тим, що продати інструмент — це те саме, що продати душу [10, с. 59]. Грати на панан-юху могли не всі музиканти, а лише пов'язані зі світом духів, тобто шамани.

Зараз цей інструмент можна побачити хіба що на конкурсах художньої самодіяльності народів Північної Росії.

З обрядом шаманської ініціації пов'язаний надзвичайно поширений мотив випробування сном, виток якого — у скіфській легенді про охорону священного золота. В одному з переказів мансі йдеться про священний мис на р. Васюган, який уважали місцем ініціації музикантів

(уміння грати на музичному інструменті розцінювали як дар, отриманий від духів). На мисі росли три кедрі (мотив світового дерева), і той, хто хотів добре навчитися грати на музичному інструменті, мав піти на мис і усамітнено прожити там 12 днів. Протягом цього часу відбувалося спілкування з духами, які дарували музичні здібності. Хто не витримував випробування, помирав на третю ніч [14, с. 181].

Цей мотив є й у гуцульській легенді, за якою, щоб навчитися добре грати («стати над усіма»), музикант повинен у ніч на Івана Купала (коли, за народними повір'ями, активізується нечиста сила) зійти на високу гору і там, роздягнувшись догола, грати без упину аж до ранку, і лише тоді він зможе здобути магичний дар [13, с. 115].

Хантійські шамани під акомпанемент музичного інструмента виконували героїчні перекази (епічні пісні) значних розмірів, що вимагали великого напруження фізичних сил, і деколи, не витримуючи, переходили на прозову оповідь. Інколи таке виконання, що супроводжувалося станом екстазу через вживання галюциногенних засобів, тривало цілу ніч, а зранку виснажений шаман падав від втоми. Таке виконання епосу властиве й для Коркута — першопредка і першого шамана огузького епосу. За легендою, що перегукується зі скіфською, щоб не померти, Коркут повинен безупинно, удень і вночі грати на кобузі.

Функції музичного інструмента в поганських обрядах українського середньовіччя можна відтворити за допомогою існуючого іконографічного матеріалу та писемних джерел. Наприклад, в обряді русалій (у якому використовували київські ритуальні браслети-наручі), що об'єднував елементи аграрної весняної магії з культом предків («заставних небіжчиків», посланців на той світ) [2, с. 77], русальні містерії здійснювали в супроводі гри на гусях, під звуки яких жінки-княгині в довгому вбранні з довгими рукавами, що символізувало птаха-лебедя, знімаючи із зап'ясть ритуальні браслети-наручі, виконували ритуальні танці. Під час обряду вживали священний наркотичний напій. Б. Рибаків вважає, що цей обряд очолювали княгині,

які під час танцю знімали ритуальні наручі із зображенням обряду, а рукави символічно перетворювалися на крила. Стійкий у середньовічному мистецтві образ Діви-Лебедя пов'язаний з магічно-аграрними культурами (сестра Кия, Щека і Хорива — Либідь).

Інший обряд — віщування долі, а також прогнозування успіху чи поразки у військових кампаніях проти половців, який здійснювали віщуні-кобники, волхви (згадаймо початок «Слова о полку Ігоревім», де київські волхви попереджують князя про можливу поразку). Мабуть, цей обряд також був пов'язаний з магічними знаннями кобників у сфері астрономії, метеорології, агрономії тощо. Відомо, що перші руські князі володіли сакральними знаннями, даром волхвування (у давньоруській лексиці слова «кнез» і «волхв» є близькими). Недаремно князь Олег у літописах має епітет «віщій»: він одночасно і князь, і віщун-волхв. Зображення сцени з такого обряду збереглося на керамічній плитці з Новгороду (кобник-віщун волхує зі священним птахом, що сидить на його рамені). Чаклунська дія здійснюється в супроводі магічної гри гусяра. У Новгороді археологи знайшли шкіряну маску (луду), яка, очевидно, була атрибутом обряду ворожіння.

У писемних джерелах Київської Русі збереглися численні згадки про поховальний обряд під назвою «сидячи на саях», що відображав реальний ритуал покладання померлого князя на сани (символічний транспортний засіб переміщення до потойбічного світу) [4, с. 79–84]. Цей обряд перегукується з церемонією, коли скіфського царя возили на колісниці перед похороном. Перед похованням народ оплакував правителя: «вечер водворится плачъ, а заутра радость» — очевидно, це була тризна (поминки). Крім саней, до символічної поховальної атрибутики належить килим, на який клали та яким потім обгортали небіжчика. На жаль, опису «музичного супроводу» давньоруського поховального обряду не збереглося, проте його можна частково реконструювати за обрядом похорону багатого руса на Волзі, описаного арабським автором Ібн-Фадланом (X ст.). Біля померлого, крім пляшки з ритуаль-

ним напоєм та їжі, клали музичний інструмент, що нагадує сучасну кобзу. Достеменно не відомо, яку функцію він виконував у житті померлого, та, зважаючи на те, що волзькі руси займалися торгівлею зі Сходом через Каспій, цілком можливо, що інструмент був засобом дипломатичного спілкування (так само, як у слов'янській місії в VI ст. до візантійського імператора [5, с. 143, 144]). Перед обрядом трупоспалення в човні вбивали добровільну жертву (наложницю, яка виявляла бажання потрапити зі своїм паном на той світ). Захмеліла від уживання ритуального напою, наложниця перед відходом у потойбіччя здійснювала обряд-ініціацію (поклоніння батькам, родичам, подругам), дуже подібний на одну з частин української весільної драми. Під час ритуального вбивства жертви для «музичного супроводу» (щоб заглушити крики) використовували дерев'яні щити воїнів-соратників небіжчика як ударні інструменти, по яких ударили мечами [6, с. 155, 156].

У ритуалах перехідного циклу інструмент виконує функцію маски (замісника небіжчика). В українському обряді Русального великодня, Зелених свят (християнської Трійці-Купала) зберігся відгомін священного людського жертвоприношення потойбічному світу. У пізніших реаліях людські офіри почали замінювати маскою — посланцем у потойбічний світ з метою отримання благ для живих представників роду, забезпечення їх добробуту та здоров'я. У південних слов'ян це був Калоян, у східнороманських народів — Герман, в українців — Купало [2, с. 81, 87]. Ці божества під час обрядів замінювали солом'яними ляльками або деревцем, які посилали до потойбічного світу або пускаючи за водою (Герман, Калоян), або спалюючи (Купало). Про походження цих культів від солярних іранських, скіфських божеств (Мітри, Колаксія) свідчить їх зв'язок з аграрною магією та ідеєю відродження, що підтверджують фольклорні тексти.

Інструмент-маска, пов'язаний з тотемізмом, фігурує і в зимових календарних обрядах українців — обрядах вшанування плуга, Маланки (водіння священної корови або бика, кози, коня, ведмедя, журавля, а колись — і тура) [17, с. 125].

Під час таких дійств під звуки музичного інструмента танцювала тварина-тотем, а інколи сам інструмент виготовляли з частин тотемної тварини (про це свідчать тексти деяких колядок, наприклад: «Будем рогом трубити, а воликом робити»). Використання маски збереглося й у Ведмежому святі угрів, які проживають у місцевості поблизу р. Об [3, с. 165]. У якості голосу (замісника померлого) інструмент фігурує й у фольклорних жанрах. В українських і литовських казках зберігся мотив виготовлення інструмента з дерева (із верби, яблуні), що виросло на могилі небіжчика — померлої жінки (дівчини). Змайструвавши з цього дерева інструмент (сопілку, дудку) та граючи на ньому, родичі померлих (брат дівчини, донька жінки) чують голос із потойбічного світу, що спілкується з ними, керує їхніми вчинками, допомагаючи досягти поставленої мети.

Ідеологічну функцію інструмента в обряді засвідчують биліни київського циклу (попередниці українських дум). Вони вже втратили зв'язок з міфологічно-оповідними, легендарними сюжетами і є зразками двірцевої поезії, оповідями про пригоди та героїчні вчинки богатирів. Але деякі сюжети билін, обростаючи побічними сюжетними лініями, усе ж донесли до нас сакральне значення музичних інструментів та інструментальної гри. Усі билінні богатирі — Ілля Муромець, Олексій Попович, Садко — прекрасно грали на музичних інструментах. Нам невідомо, який репертуар виконував на гуслах герой київського епосу Ставр Годиневич, але в тексті биліни подано опис того, як головний герой натягує три струни на інструменті аж до трьох головних міст Київської землі — Києва, Чернігова і Переяслава. У такому описі можна виділити ідеологічний мотив (трансформація давнього шаманського мотиву зв'язку між світами), що означав сакральну єдність ойкумени давніх русичів: три струни символізують триєдність Київської землі [22, с. 34–41].

Відомо про використання середньовічних інструментів в обряді жертвопринесення воді, про що свідчить декор новгородських і звенигородських гусел (ящур, хвилясті лінії). З цим обрядом переплітається мотив чарівної гри на гуслах заморського купця Садка, героя новго-

родських билін. За неперевершену гру впродовж трьох днів морський цар нагороджує музиканта багатим виловом риби, а через танці мешканців підводного царства під акомпанемент гусел на морі утворилася буря, що топить кораблі. Мотив жертвопринесення воді в биліні «не спрацьовує» через упродовження до її тексту⁴ фігури християнського святого Миколая Чудотворця, який звертається до Садка з проханням перестати грати, щоб врятувати кораблі з душами праведних християн⁵. Мотив чарівної гри на інструменті фігурує також у багатьох східнослов'янських казках [19, с. 80].

Кобзарство як історико-культурний феномен українського народу, центральною фігурою якого є кобзар з музичним інструментом та його репертуар, має ті самі джерела, що й сибірський та середньоазійський шаманізм (обидва явища мають індоєвропейські витоки). Воно має також зв'язок з традиціями давніх поганських (скіфсько-сарматських) ритуалів, зберігши їх рудименти та історичну пам'ять про них. Кобзарі як особлива каста українського суспільства пристосували до християнської релігії елементи давньоукраїнського язичництва, про що, наприклад, свідчить уривок з тексту збереженої на Кубані думи, де згадуються князь Кий, земля Ойразів (Арусинія, Причорноморська Русь²) та язичницький бог Сварог [15, с. 232]:

А як настав час князю Кию вмирати,
Так позвав людей і так казав:

«Отож тризубу нашого київського
хороніте!

Він бо, тризуб той, з землі Ойразів,
З землі старої нашої, з землі Ойразької,
Та був тризуб той в руках царя,
В руках царя нашого, Сварога хозарського».

Подібно до скіфських та сарматських жерців, кобзарі також оспівували епічні події, але вже не початку світотворення⁶, а ті, учасниками або очевидцями яких були вони самі — героїчні перекази, думи (комплекс героїки), а також плачі (комплекс жалю).

У козацькому війську від давнього східнослов'янського ритуального інструмента (кобзи) походить назва окремої касты козацького

війська — кобзарів, які (так само, як і сарматські жерці чи давньоруські жерці-кобники) піднімали героїчний дух війська грою на кобзі-бандурі (за типом давніх аедів, північнофранцузьких труверів). Їх героїчна поезія (перекази, думи, плачі, історичні пісні), крім уславлення вчинків героїв, має тісні зв'язки з мотивами оплакування (невольницькі плачі), відгомін яких зберігся в карпатських співанках-хроніках.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зробити наступні висновки. Спроба інтерпретування музичних інструментів у різних за функціями

давніх ритуалах — від доби палеоліту, бронзи, заліза, середньовіччя до сучасних традиційних культур різних народів та етносів Євразії — виявила такі функції інструмента: магічну, релігійно-ідеологічну, медіативно-комунікативну (в обрядах перехідного та аграрного циклів), охоронну, ініціальну, телепортативну, дипломатичну, маскувальну та інші. Усебічне вивчення ролі, семантики, декору та функціонування музичних інструментів як у давніх ритуалах, так і в сучасних обрядах народів світу потребує подальшого всебічного студіювання.

1. *Бандрівський М.* Сварожі лики / Микола Бандрівський. — Л. : Логос, 1992. — 102 с.

2. *Велецкая Н. Н.* Языческая символика антропоморфных ритуальных скульптур (к вопросу о генезисе и трансформации атрибутов в славяно-балканских ритуальных действиях) // *Культура и искусство средневекового города.* — М. : Наука, 1984. — С. 76–90.

3. *Гиппиус Е. В.* Ритуальные инструментальные наигрыши Медвежьего праздника обских угров // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка.* Сб. ст. и мат. в 2 ч. — М. : Советский композитор, 1988. — Ч. 2. — С. 164–175.

4. *Демин А. С.* Поэтика древнерусской литературы (XI–XIII вв.) / А. С. Демин. — М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2009. — 403 с.

5. *Зинкив И.* Об одном типе славянских лироподобных гуслей // *Вопросы инструментоведения.* — С.Пб. : РИИИ им. К. Черкасова, 2004. — Вып. 5. — Ч. II. — С. 143–148.

6. *Ковалевский А. П.* Книга Ахмеда Ибн Фадлана об его путешествии на Волгу в 921–922 гг. / ст., пер. и коммент. Б. А. Шрамко / А. П. Ковалевский. — Х. : Издательство Харьковского ордена трудового красного знамени государственного университета имени А. М. Горького, 1956. — 247 с.

7. *Кузьмина Е. Е.* Древние скотоводы от Урала до Тянь-Шаня / Е. Е. Кузьмина. — Фрунзе : Илим, 1986. — 134 с.

8. *Кукашев Р. Ш.* К образу лебедя в казахском шаманстве // *Этнографическое обозрение* / Р. Ш. Кукашев. — 2002. — № 6. — С. 38–44.

9. *Липец Р. С.* Эпос и Древняя Русь / Р. С. Липець. — М. : Наука, 1979. — 346 с.

10. *Лукина Н. В.* О возможности изучения музыкального фольклора восточных хантов // *Финно-угорский музыкальный фольклор.* — М., 1984. — С. 55–58.

11. *Махлина С.* Семиотика сакрально-религиозных представлений / серия миф. Религия.

Культура / Светлана Махлина. — С.Пб. : Алетей, 2008. — 170 с.

12. *Мацієвський І.* Народна інструментальна культура традиційної похоронної обрядності гуцулів // *Ігри й співголосся.* Контонація. Музикологічні розвідки. — Т. : Астон, 2002. — С. 151–155.

13. *Мацієвський І.* Християнська етнографічне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії // *Ігри й співголосся.* Контонація. Музикологічні розвідки. — Т. : Астон, 2002. — С. 111–121.

14. *Мифы, предания, сказки хантов и манси / сост. Н. В. Лукина.* Предисл. Е. С. Новик. — М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. — 568 с.

15. *Нирко О.* Кобзарство Криму та Кубані / Олексій Нирко. — К. : Просвіта, 2008. — 477 с.

16. *Олійник О.* Зображення скіфського музиканта на сахнівській пластині // *Археологія.* — 2003. — № 4. — С. 40–54.

17. *Польський І.* Художні особливості ігрових циклів колядної пісенності на Україні та в Білорусії // *Українське музикознавство / І. Польський.* — К. : Музична Україна, 1973. — Вип. 8. — С. 121–145.

18. *Происхождение вещей. Очерки первобытной культуры / ред. Е. В. Смирницкой.* — М. : ННН, 1995. — 272 с.

19. *Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. — М. : Лабиринт, 2000. — 332 с.

20. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. — М. : Наука, 1981. — 606 с.

21. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. — М. : Наука, 1983. — 367 с.

22. *Толочко О. П.* До передісторії «Руської землі» XI–XIII ст. // *Археологія.* — 1991. — № 4. — С. 34–41.

23. *Цивьян Т. В.* Структура музыкального інструмента як источник міфологічної реконструкції // *Проблеми генезиса і специфіки ранніх*

форм музыкальной культуры. Тезисы докладов. – Ереван : Ин-т искусств АН ССР, 1986. – С. 68, 69.

24. Шатилов М. Б. Драматическое искусство ваховских остяков // Из истории шаманства / М. Б. Шатилов. – Томск : Издательство Томского университета, 1976. – С. 155–165.

¹ Деякі з них знайдено на території України.

² Крім якутів, цей танець поширений у багатьох народів Середньої та Північної Азії, включаючи монгололомовних бурятів [Дугаров Д. С. Исторические корни белого шаманства: на материале обрядового фольклора бурят / Д. С. Дугаров. – М. : Наука, 1991. – 298 с.].

³ Цикли епічних пісень також мали стосунок до лебединої символіки, їх називали лебединами.

25. Sachs C. Geist und werden Musikinstrumentenkunde / Curt Sachs. – Berlin, 1929. – 469 s.

26. Sachs C. Historia instrumentow muzycznych / Curt Sachs. – Warszawa : Panstwowe wydawnictwo muzyczne, 1975. – 556 s.

⁴ Цей мотив – нашарування пізнішого (християнського) часу.

⁵ Упровадження фігури християнського святого є пізнішим семантичним нашаруванням у цій билині.

⁶ Мотиви початку світотворення мають місце в деяких стародавніх псалмах, проте вони вже мають християнську символіку.