

РЕЦЕНЗІЇ, БІБЛІОГРАФІЯ

ДВІ РЕЦЕНЗІЇ НА ОДНУ КНИГУ:

Ірина Зінків. *Бандура як історичний феномен: Монографія.*

Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України 2013. 448 с.

Люба Кияновська

У Києві побачила світ монографія Ірини Ярославівни Зінків, професора кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, сконцентрована на інструменті, який в українській духовній культурі займає цілком особливе місце. Відтак виконавство на бандурі та кобзі для України є втіленням своєрідного історико-мистецького коду, оскільки має глибоку і потужну фольклорно-професійну традицію та специфічну сферу суспільного побутування. Завдяки кобзарству бандура стала символом національного самоствердження та збереження історичної пам'яті. Це робить бандурне музичне мистецтво унікальним, національно-неповторним явищем, що потребує свого дослідження, аналізу та виходу на вищі узагальнення з точки зору специфіки розгортання мистецьких процесів. Дослідниця Ірина Зінків у своїй вельми об'ємній монографії виходить практично на всі можливі ракурси і рівні дослідження інструменту: і в історичній еволюції, і в засадах побудови, і в генезі та зв'язках з іншими інструментами групи хордофонів, досліджує його трактування в міфо-релігійній спадщині, ритуально-обрядовій традиції тощо. Компендіум залучених нею джерел дивує своєю кількістю та різноманітністю, широким культурологічним підходом і дозволяє трактувати рецензоване дослідження як одне з найоб'ємніших, створених в останні роки українських органологічних досліджень, що спирається на новітні методологічні засади і водночас пропонує власну систему поглядів на бандуру.

Не переповідаючи докладніше зміст і структуру монографії, відзначу лише найважливіші досягнення цієї праці та перспективи розвитку її провідних ідей.

Насамперед концепція Авторки додає аргументів прихильникам трактування бандури як повноцінного сучасного академічного інструменту. Адже якщо у фольклорній практиці бандура трактується насамперед як акомпануючий до вокалу інструмент, то з конструктивним удосконаленням інструментарію, процесами академізації народно-інструментального виконавства загалом, розвитком форм концертної практики, професіоналізації фахової музичної освіти вона здійснила значний поступ до найрізноманітніших сольних та ансамблевих форм інструментального музикування. Саме ці новітні конструкції дослідниця розглядає вельми докладно та обґрунтовує їх доцільність і необхідність функціонування у сучасній національній концертній практиці.

Беручи до уваги історичну еволюцію бандури і порівняльні характеристики її будови і виконавської традиції, Авторка приходять до висновку, що цей інструмент виник внаслідок симбіозу цитроподібних (вертикального способу тримання) та лютнеподібних інструментів різних назв і походження, успадкувавши назву скіфського ліроподібного п'ятиструнника-панджтора (з території України), власне традиційна бандура сучасного виду утвердилася у другій половині XIX – початку XX століття. Це розв'язує дилему, на яку звертають увагу численні дослідники бандури. Дослідник історії кобзарського інструментарію Андрій Горняткевич зауважує, що «Назви “кобза” та “бандура” плуталися здавна, але це замішання зростає в XIX ст., зокрема, зі зростом популярності бандури за рахунок кобзи; остання, можна сказати, завмирає зі смертю Остапа Вересая (1802–1890)». Сучасна дослідниця на основі узагальнення вельми об'ємної літератури та дослідження історичної еволюції інструмента вносить ясність у згадану проблему.

Врешті дуже важливою є євразійська “географічна складова”, викладення і докладне вивчення авторкою міграції спорідненого з бандурою інструментарію (її інструментальних прототипів) по території Євразії та визначення певних “культурних ареалів” України – північного, пов'язаного з “культурою псалтирів” і південного, пов'язаного з “культурою лютень”. Це, в свою чергу, дозволяє зрозуміти виникнення двох типів інструментів – київського та харківського, а також сформулювати принципи функціонування специфічних для бандури жанрів, передусім думи, її зв'язків з формами східної монодії. Значну увагу приділено вивченню індоіранського пласта української музичної культури, її архетипових форм, які науковець виявляє у ладовій природі думового епосу, троїстий музиці, коломиїці.

Монографія цікаво ілюстрована, значна частина ілюстративного матеріалу впроваджується до музикознавчого обігу вперше. Особливу вартість мають наведені авторські схеми, список літератури понад 1000 позицій, в тому числі понад 130 іноземними мовами, заслуговує на особливу увагу.

Монографія Ірини Зінків не лише представляє новаторський ракурс дослідження традиційного інструмента, що у XX столітті став академічним, але й підсумовує практично весь величезний напрацьований історичний, культурологічний, естетичний, музично-теоретичний, органологічний, матеріал, в тій чи іншій мірі дотичний до об'єкту її дослідження, тож поза всяким сумнівом стане у великій пригоді всім, хто торкається проблематики бандурного мистецтва – кобзарства – фольклорних традицій.

Надія Супрун-Яремко

У Києві побачила світ масштабна наукова праця музикознавця Ірини Зінків (ЛНМА) з дещо інтригуючими титульними словами, в яких закладений могутній імпульс для збудження професійного “інстинкту” не лише у музиканта, а й історика, археолога, етногенетика, культуролога, утім будь-кого, інтелектуально готового до пізнання, студювання та осмислення одного з невмирущих явищ рідної культури. Адже сама лексема «бандура» асоціюється з символічним для кожного українця камерним багатострунним лютнеподібним інструментом, звук якого авторка пропонує почути «крізь товщу століть і призму сьогодення».

Уже в перших рядках *Переднього слова* визначається наукова стратегія монографії, спрямована на комплексно-системне дослідження дискусійних питань щодо витоків бандури, генези її вихідних прототипів, також самої назви, яка формувалася у потоці міграційних, еволюційних, асиміляційних та інших процесів, що відбувалися на теренах Євразії, зокрема України, впродовж проминулих тисячоліть. Провідним у цій стратегії є вивчення величезної кількості переважно нових документальних матеріалів і друківаних різногалузевих й різномовних джерел – історичних, археологічних, палеоетнографічних, лінгвістичних, релігійних, епічних, етно-мистецтвознавчих, етномузикознавчих, іконографічних та ін., – і формування на їх базі й з нових позицій наукової концепції щодо виникнення, шляхів формування і розвитку бандури, бандурного виконавства та репертуару.

Основоположною для охоплення і систематизації інформаційного обшару є традиційна ретроспективна методика розгляду фактів історії і (в їх річищі) музичних інструментів як зразків матеріально-духовної культури. Ця методика включає підходи – генетичний (тезисна інтерпретація фактів), реконструкційний (відтворення цілого на базі різної інформації або залишків артефактів), структурно-аналітичний (пошук причин виникнення чи зникнення певного явища), узагальнено-синтезуючий, а також аналітичні методи — компаративний (на рівні різного роду порівнянь), історико-типологічний (пошуки прототипів бандури з-поміж ліро-, цитро- та лютнеподібного інструментарію), морфологічно-ергологічний (визначення конструкції інструмента в процесі його еволюції), соціокультурний (розгляд тріади «інструмент – виконавець – соціум»), музикознавчий (вивчення специфіки бандурного репертуару), когнітивний («занурення» в таємниці традиційного музичного мислення).

Розуміючи усю складність поставлених завдань, зумовлених не тільки неосязністю матеріалу, але його невичерпаністю («адже криниця історичних фактів ніколи не пересихає, постійно поповнюючись новими джерелами»), Авторка усім інформаційно насиченим змістом своєї монографії переконливо підтвердила висловлену в *Післямові* думку: «І все ж вважаю показ бандури як історичного феномену значною мірою виконаним». І саме ці слова, хоча і наголошені наприкінці книги, викликають бажання зануритися в її зміст, а рецензенту — прилучитися до нього неупередженим відгуком.

Монографія має наступну структуру: *Переднє слово* (с. 5–11), 4 розділи (11 підрозділів, 18 пунктів, 2 підпункти) (с. 12–297), *Післямова* (с. 298), 2 анотації (російською мовою — с. 299–310, англійською — с. 311–321), перелік ілюстрацій (с. 322–331), картографічний додаток (схеми № 1–3) (с. 332–334), ілюстративний додаток (с. 335–382), список скорочень (с. 383–384), покажчик імен (с. 385–396), література та джерела (1079 позицій) (с. 397–447).

У *Передньому слові* Ірина Зінків презентує музичний інструмент як атрибут духовно-матеріальної культури, в якому закодована інформація щодо складних космогонічних і релігійних уявлень народу, його міфи, епос, фольклор, науково-технічний рівень суспільства. Визначено недостатність досліджених робіт щодо бандури, дискусійність стосовно її витоків, назви й етногенези; висвітлено аспекти застосованої методології й методики системного дослідження, що поєднують методи палеоорганології, органології та інших наук; рубрикована теоретична і джерелознавча

база, яка складається з переліку безлічі імен, що свідчить про “об’єднання зусиль” різних наукових дисциплін для вивчення “біографії” інструмента упродовж тривалого його руху в часопросторі.

У І розділі «Бандура як предмет органологічних досліджень» Авторка, наголосивши, що бандура є найбільш дискусійним із найбільш досліджених музичних знарядь, розглядає концепції деяких дослідників щодо генетичних, морфологічних та типологічних аспектів, також етимологічне тлумачення терміну та походження інструмента. Висунута російським дослідником О. Фамінциним гіпотеза про західний міграційний шлях бандури і самої лексики “бандура” Авторка вважає хибною. Проте, стверджує вона, будучи представником порівняльно-наукової школи, Фамінцин усебічно вивчав кобзу і бандуру і дійшов важливого припущення про запозичення бандурою способу видобування звука від гуслів, що підтверджують сучасні знахідки археологів. Спостереження М. Лисенка щодо кобзи і бандури як різних інструментів епічної традиції, котрі він обґрунтував у двох невеликих працях, заклали фундамент для їх подальшого дослідження. Проаналізувавши репертуар Остапа Вересая, він першим охарактеризував будову, стрій, способи тримання кобзи. Ф. Колесса продовжив цю роботу, докладно дослідивши залежні від мелодики дум строї бандури та регіональні виконавські школи.

На наш погляд, Авторка монографії в нарисі «Кобза і бандура в концепції Гната Хоткевича» без достатньо глибокого аналізу його органологічних праць – «Музичні інструменти українського народу» і нещодавно опублікованих у Харкові п’яти збірників із серії «Музична спадщина Г. Хоткевича» — вийшла на висновки, які не повною мірою окреслюють системний підхід до вивчення інструментальної культури і, зокрема, кобзи-бандури. Адже близько 50 років формуючись як практик і теоретик кобзарсько-бандурного мистецтва, підводячи під нього науковий фундамент, Хоткевич впритул підійшов до джерел системно-етнофонічного методу вивчення музичних інструментів, що побутують в Україні, зокрема кобзи й бандури. Його монографія (1930) на сьогодні визнана класичною працею європейської і слов’янської органології і першим в Україні зразком науково-системного дослідження. У ній він описав близько 60 інструментів, для більшості з них використавши в комплексі п’яти методологічних прийомів: лінгвістичний, літературно-графічний, фольклорний, історичний, функціональний. Тільки загальна кількість використаних Хоткевичем джерел сягає 400 одиниць, написаних у різні століття істориками, богословами, літописцями, літераторами церковнослов’янською, російською, польською, німецькою, французькою, іспанською та іншими мовами. Ілюстративний матеріал охоплює 79 репродукцій, світлин, схем. А як можна не оцінити доступні тепер кожному такі його роботи як «Підручник гри на бандурі», «Бандура та її можливості», «Бандура та її репертуар», «Бандура та її конструкція», котрі, в недалекому майбутньому зможуть повернути бандурне мистецтво на більш природний шлях його розвитку, принаймні розширять уявлення про філософію традиційного кобзаро-бандурного музикування? Здається, І. Зінків, не погоджуючись з ідеєю Г. Хоткевича щодо автохтонного походження кобзи і бандури, у полеміці «Фамінцин – Хоткевич» не враховує того, що останній був блискучим виконавцем — відтворювачем, імпровізатором, інтерпретатором, експериментатором, творцем,

тобто знав «із середини» інструмент і шляхи його еволюції, і хто-зна, можливо, саме його художній і науковій інтуїції слід більше довіряти, ніж академічному російському науковцю.

Кобзо-бандурну концепцію Андрія Гуменюка п. Зінків трактує як таку, яка наслідує вульгарно-еволюціоністичну теорію, властиву радянському періоду розвитку української органології, хоча і відзначає, що він першим звернув увагу на ідею О. Фамінцева стосовно походження бандури від гуслів, але чомусь російських, а не давньоукраїнських. Далі авторка розглядає концепцію походження бандури петербурзького органолога Константина Верткова, який вперше виділив лютне- і тамбуроподібні кобзи. Концепцію Михайла Хая щодо крилоподібної форми бандури як струнно-щипкового лютневого інструмента вона вважає найсуперечливішою з усіх на сьогодні існуючих. Некоректною постає у рецензованій монографії концепція дослідника і майстра М. Прокопенка стосовно проникнення лексеми «бандура» з Кавказу, оскільки вона прийшла «на південь України і Кавказ з глибин Малої Азії ще на зорі нашої доби» (с. 44). Л. Черкаський, не враховуючи відмінності у способах тримання бандури і кобзи, зараховує їх до інструментів-гібридів. Дослідник і виконавець на копії інструмента О. Вересая (майстра М. Будника) В. Кушпет вважає лютнеподібну кобзу самостійним знаряддям, бандуру — арфоподібним інструментом, а не окремим типом хордофонів. Бандурист-віртуоз В. Ємець не йде далі від усталеного погляду на генезу кобзи і бандури, залишаючись на позиції О. Фамінцина і М. Лисенка. Майстри-реставратори українських народних інструментів Г. Ткаченко, М. Будник і К. Черемський вважають кобзу і бандуру шоломоподібними і крилоподібними епічними інструментами.

Підсумовуючи розгляд класичних органологічних студій, Авторка монографії, враховуючи способи тримання інструмента і видобування на ньому звуку, манеру гри та розміщення приструнків на додатковому струноносії, доходить висновку: унаслідок тривалої еволюції у процесі гібридизації вихідного лютнеподібного типу знаряддя з цитроподібним вертикального тримання виник новий струнно-щипковий інструмент-гібрид, «який ми тепер називаємо бандурою» (с. 54). Спираючись на дані компаративного аналізу індоєвропейських і давньоіранських лінгвістичних та історичних письмових джерел, І. Зінків підтверджує гіпотезу про давньоіранське походження слова «кобза» і скіфське – «бандура».

Другий розділ монографії присвячений визначенню вихідних прототипів бандури, до яких Авторка відносить наступні інструменти винятково вертикального тримання: слов'янські ліроподібні гусла, цитроподібні псалтирі, лютнеподібні інструменти. Комплексно аналізуючи інструментарій, згадки про який містяться в історичних, археологічних та іконографічних джерелах історичних і сучасних народів, І. Зінків конкретизує етнічну і географічну атрибуцію хордофонів, які могли стати прототипами для виникнення сучасної бандури, а саме: ліро- та лютнеподібні хордофони скіфо-сарматів і аланів; ліроподібні хордофони готів та англо-саксів; цитро- та лютнеподібні хордофони давніх слов'ян Східної і Центральної Європи; цитро- і лютнеподібні хордофони Західної і Східної Європи доби Середньовіччя, Відродження і Бароко (с. 66). Як зазначає Авторка, переважна частина цих хордофонів та їхня іконографія до органологічного дослідження залучається вперше,

інші інструменти та “інструментальний” іконографічний матеріал інтерпретуються нею з нових позицій (там само). Вона припускає, що від одного з генетично найдавніших середньовічних ліроподібних гуслів бандура «сприйняла вертикальний спосіб тримання, а можливо, й іранську назву (панджтор — пандур — бандура), яку донесла кризь віки усна традиція» (с. 67). На підтвердження цього припущення вона розглядає морфологію і генезу археологічних гуслів з Гданська (Польща), Новгороду (Росія) та Звенигорода (біля Львова). Додамо, що за збереженим фрагментом авторці вдалося реконструювати семиструнні звенигородські гусла XII ст. Тривалі контакти між іраномовними кочівниками (скіфами, сарматами, аланами) і давньогерманськими племенами (готами, гепідами, герулами), що відбувалися на території Європи і сучасної Південної України, сприяли поширенню серед місцевого населення їхньої культури, зокрема ліроподібного інструментарію. А це дає Авторці підстави стверджувати, що ліроподібні слов'янські гусла і середньовічні ліри видовженої форми могли виникнути внаслідок цих контактів. У подальшому історичному розвитку ліроподібні гусла були витіснені цитроподібним хордофоном, який вплинув на формування української цитри-бандури, тобто цитроподібного інструмента лютневої форми з псалтиривим способом звукодобування.

Авторка не погоджується з думкою О. Фамінцина, Г. Хоткевича і К. Верткова щодо українського походження приструнків, оскільки їхні історичні прототипи зафіксовано у збережених археологічних матеріалах — давньоіранських V–VI ст. н. е., ірано-перських VIII–XIV ст., вірменських X–XII ст. та московських XVI ст. Закріплення приструнків дзеркально-симетрично стосовно довгих струн не отримало розвитку в народному інструментарії, але збереглося на деяких картинах “Мамай”.

По-новому І. Зінків трактує проблему єдності кобзи і бандури, вважаючи, що вони тривалий час розвивалися паралельно, будучи інструментами з різними формами корпусу і способами гри. Кобза з часом, внаслідок додавання приструнків, зовні ставала схожою на бандуру, що й зумовило синонімічність назв. Поступово зникаючий цитроподібний інструментарій, вважає авторка, «віддавав» свої функції шийковому хордофону, проте залишаючись в руках кобзарів Запорізької Січі і, до середини XIX ст., в середовищі священиків.

У III розділі І. Зінків розглядає еволюцію традиційної бандури від кінця XIX ст. до наших днів, тобто її шлях від традиції до концертного академізму. Згідно з міжнародною систематикою Горнбостеля-Закса, вона класифікує бандуру як інструмент-гібрид або цитру лютневої форми з видобуванням звука за допомогою плектрів — природних чи штучних нігтів (с. 151). Після опису морфології традиційної бандури (корпус, спідняк, дека, брямка, струни і приструнки, кілки) розглядає етнорегіональні школи, поділяючи їх на північну (чернігівську) та південну (зінківсько-харківську). Окремий підрозділ монографії пов'язаний з аналізом давньої декоративної символіки, яка в давнину виконувала релігійно-ідеологічне та функційне навантаження, а на сучасних посіла другорядне місце (с. 158–161).

Характеристика академічної бандури, ідея народження якої належить Г. Хоткевичу, здійснюється Авторкою на рівнях опису корпусу інструмента, київського та харківського способів гри, строю, діапазону, штрихо-артикуляційної техніки тощо. Шлях академізації харківської і київсько-чернігівської діатонічної бандури відбу-

вався в бік її хроматизації, першу спробу якої здійснив Г. Хоткевич (1926). Ми не до кінця погоджуємося з думкою І. Зінків щодо надання Хоткевичу головної ролі в ініціації та організації проекту перетворення інструмента з діатонічного традиційно-кобзарського на академічно-концертний, що було нібито зумовлено винятково політико-соціальними завданнями утвердження радянської ідеології “масовізації” культурного життя. Адже Хоткевич, будучи не тільки досвідченим теоретиком і практиком кобзарства, а й просвітителем і громадянином, універсальна діяльність якого виражала генеральну ідею розвитку і популяризації національної культури, стояв на позиціях цілісного еволюційно-історичного пізнання явища як незавершеної системи, що потребує нескінченного у часі поступу. Отже, процес хроматизації бандури він уявляв як шлях до її конструкційного удосконалення в ім’я, з одного боку, розширення тих технічних можливостей традиційного інструмента, про які самі бандуристи не здогадувалися, а з іншого – для художньо-наукової популяризації бандури як національного явища. До того ж, питання хроматизації бандури Хоткевич вирішував на рівні теоретичного і практичного експериментування, яке базувалося на його переконанні в тому, що введення хроматизації повинно бути обережним, щоб не порушувалися властиві традиційній бандурі особливості і “в жертву” приносилося щось другорядне. Він був упевнений, що грати на бандурі “все” – це неграмотно, і тому пошуки хроматизації треба вести так, щоб головну увагу зосередити на збереженні своєрідності бандури і створенні для неї певним чином “її” репертуару. У своїх пошуках шляхів удосконалення бандури Хоткевич близько підійшов до створення зручного варіанту хроматичного інструмента, завершити ж цю роботу перешкодила його загибель у 1938 р. Отже, вважаємо, що процес хроматизації бандури був природним явищем, і коли б не Хоткевич, то хтось інший свого часу міг стати його “натхненником і організатором”. Позиція Хоткевича, вважаємо, є художньо-історичною, адже в традиційності інструмента він бачить засіб пізнання традиційної культури народу, а в його удосконаленні – умову подальшого життя і безперервного розвитку в нових соціально-історичних обставинах.

Характеристика видатних бандурних майстрів-експериментаторів в Україні (О. Корнієвський, Л. Гайдамака, Г. Снегірьов, В. Тузиченко, І. Скляр та ін.), в західній і східній українській діаспорі (К. Місевич, Ю. Сінгалевич, М. Теліга, З. Штокало, В. Вецал, Ф. Деряжний та ін.) надається авторкою з боку подальших експериментів щодо удосконалення бандури. У цьому ж руслі, але більш детально розглядаються чернігівські інструменти О. Корнієвського, київські В. Тузиченка і І. Скляра, також пошуки із застосування демпфера К. Німченком, О. Корнієвським, Ю. Бартошевським у співпраці з В. Тузиченком. Подальша академізація привела до спроб створення родини бандур і бандурного оркестру, негативного явища з погляду І. Зінків. І пов’язує вона це з іменем Хоткевича, який 19 серпня 1902 р. на етнографічному концерті XII Археологічного з’їзді у Харкові провів експеримент з поєднання бандур, лір і троїстої музики (2 скрипки і басоля), тобто народну інструментальну музику представив у формі фольклорно-етнографічного ансамблю, який можна вважати передтечею сучасного оркестру українських народних інструментів. Але чомусь І. Зінків вважає, що цей ансамбль був складений за типом оркестру російських народних інструментів В. Андрєєва. На нашу думку, це ж дійсно був експе-

римент, який Хоткевич у подальшому неодноразово використовував, наприклад, організовуючи в Галичині ансамблеві концерти (професійної народної орієнтації) із скрипок і цимбалів, засурдиненої скрипки і 7-ми дрімб, 2-х скрипок, 2-х басів і бубна, 2-х скрипок, баса і флейти. Ці спроби стали поштовхом для утворення в Києві 1919 р. бандурного гуртка, пізніше перетвореного на капелу, що означало виникнення колективних форм виконавства силами об'єднаних однорідних інструментів.

У розділі також надана характеристика експериментальних спроб гібридизації бандури (фортеп'янізовані моделі І. Гладиліна, арфо-бандура М. Прокопенка, бандура з «приставками» В. Роя), модернізованої харківської бандури «Львів'янка» В. Герасименка з механізмом перемикання тональностей двох типів, а також сучасного стану конструювання інструментів (експериментальні бандури 1990–2000-х рр. Р. Гринькова і В. Вецала).

Окремий підрозділ монографії присвячений окресленню нових тенденцій у розвитку бандурного виробництва, пов'язаного з відродженням старосвітської бандури: діяльність Київського кобзарського цеху на чолі отцем М. Будником (реконструкція бандури Г. Ткаченка і кобзарського репертуару, також археологічного новгородського екземпляру XI ст. ліроподібних гуслів «Словіша»), Харківського кобзарського осередку з цехмайстром К. Черемським на чолі, майстерень з виготовлення традиційних бандур при Стрітівській вищій педагогічній школі кобзарського мистецтва під керівництвом М. Литвина. Від 1990-х рр. відбувається паралельний розвиток двох напрямів конструювання бандур – традиційного і академічного типів – і пов'язані з цим активізація композиторської творчості, проведення концертів, конкурсів, фестивалів (приміром, від 1993 р. – Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича в Харкові).

У IV розділі – «Генеза бандурного виконавства: спадковість духовної традиції» – аналізуються функції музичного інструмента в ритуалах і обрядодіях, здійснюється огляд іконографічних і лінгвістичних джерел щодо семантики і символіки інструмента в народних картинах «Козак Мамай», розглядаються жанр думи у його зв'язках з євразійською епічною традицією.

На підтвердження постульованої думки щодо проникнення музичних інструментів у фольклорне та світське середовища через ритуал, який народжується «з міфу як його періодичне (щорічне) відтворення у формі відправи обряду» (с. 213), Авторка монографії описує участь інструментів у мисливській і аграрній магії, солярній і космічній символіці, шаманській ініціації, кількогодинньому виконанні героїчних переказів, русальних містерій, віщуваннях волхвів, поховальних обрядах, ритуальних княжих бенкетах, обряді пожертвування воді тощо. Усе це засвідчує знаково-символічну, а не побутово-практичну функцію інструмента як учасника етнічно різномірних ритуалів.

Спираючись на іконографічну і лінгвістичну джерельну базу, Авторка розглядає прадавню символіку козака з музичним інструментом в руках у контексті атрибутики народних картин «Козак Мамай» і виходить на такі висновки: 1) в народних картинах закодована символіка давнього ритуалу, присвяченого богу сонця, що відроджується через вмирання; 2) сюжет з образом козака у «східній позі» і зі зведеними до купи руками (народний коментар: «козак – душа правдивая ... воші б'є») є раннім

варіантом сюжету, який передує іншому варіанту – «Мамай-музика»; 3) сюжет «Мамай-музика» пов'язаний з образом прапредка у скіфській монументальній скульптурі – першого царя скіфів Калаксія, втілюючи постать воїна-захисника, козака-характерника (тобто жерця, віщуна, чаклуна); 4) інформація з архаїчних індоіранських і скіфо-сармато-аланських міфо-релігійних джерел засвідчує семантику інваріантних атрибутів сюжету, до яких належать: дерево (з висячою на його гілках військовою амуніцією) як центр чотирикутного сакралізованого простору; козак з шийковим хордофоном (різних видів, форм і розмірів) у руках, граючи на якому він міг спілкуватися зі світом богів і пращурів; кінь, прив'язаний до вертикально встромленого у землю спису як символ переходу в інший світ; штоф і келих з напоєм, що дарує безсмертя; одяг козака та його кольорова символіка, яка стверджує сакральний статус зображеного.

Генезу епоніму «Козак Мамай» авторка трактує в широкому історичному контексті, що дає їй змогу визначити образ Мамаю як музиканта-медіатора (з медіативною функцією його музичного інструмента) і охоронця (з охоронною функцією лука і стріли) (с. 249), а епонім «мамай» («людина-кінь») – як назву, що має витоками давньоіранський культурний (а не тюркський) шар. Що стосується генези терміну «дума», то, з погляду І. Зінків, єдиного визначення на його походження не сформовано. Йдучи слідом за Софією Грицею, вона підтримує її твердження щодо Північного Причорномор'я як регіону формування думового епосу. У цьому ж регіоні в добу заліза почав формуватися нартівський епос, який завершив формування у XIII–XIV ст. Жанр нартівського епосу «кадаг» найповніше зберігся в іраккомовних осетинів у двох формах виконання — прозово-оповідній і речитативно-співаній у супроводі арфи-фандира або двострунної скрипки. Авторка виявила й обґрунтувала типологічні збіжності осетинських кадагів з українським епосом – думою і карпатськими співанками-хроніками. Манеру інтонування думи (подібну до язичницьких реліктів заклинально-оплакувальних поспівок), тирадний принцип розгортання імпровізаційного речитативу, що лежить в основі її формотворення, також специфіку корельованого з формою інструментального супроводу, який виконує функцію гармонічного тла та унісонної підтримки голосу, – таке коло питань дуже переконливо висвітлюється у наступному пункті. Солідаризуючись зі спостереженнями С. Грици стосовно зміни манери виконання дум з медитативної на концертно-сценічну, І. Зінків пов'язує цей процес зі зміною діатонічного строю кобзи-бандури на «хроматичний» (подвійно-діатонічний), що спричинилося до формування нового виду народно-інструментального бандурництва, зачинателем якого був Г. Хоткевич.

Значний інтерес викликають студії Авторки навколо історичного походження думового ладу — дорійського з підвищеним IV ступенем, який вона, приєднуючись до думки Климентя Квітки, трактує як цілком автохтонне явище, не привнесене зі Сходу; інтонаційний же стиль в межах цієї ладоінтонаційної моделі вважає рудиментарним явищем індоєвропейського мислення.

Певні паралелі знаходить Авторка, порівнюючи структурування монодії української думи і різних форм східної монодії (раги, макомату, мугамату). Розв'язуючи питання витоків коломийкового архетипу і троїстої музики, вона резюмує щодо

загальноєвропейського поширення “коломиїковості” серед мовних груп індоєвропейської родини (слов’янської, германської, кельтської, угро-фінської), а феномен “троїстості” пов’язує з індоіранським шаром нашої культури тих часів, коли голос, гра і танець синкретизувалися в обряді.

Наукове значення в монографії мають унікальний ілюстративний матеріал у вигляді 132-х світлин, картографічного додатку, що увиразнює процеси розповсюдження ліроподібних інструментів скіфського типу (схема № 1) і лютеподібних інструментів-гібридів з дзеркально-симетрично розташованими приструнками (схема № 2), ліроподібні хордофони і хордофони-гібриди, псалтерії, також зразки інструментів, причетних до формування традиції способу звуковидобування на бандурі (схема № 3).

У *Післямові* Ірина Зінців резюмує: труднощі, пов’язані із засвоєнням і аналітичним осмисленням майже неосяжного матеріалу щодо вивчення “біографії” традиційного музичного інструмента, були неминучими. Проте (додамо від себе) успішне їх подолання і, врешті, усвідомлення завершення великої праці принесло Авторці вочевидь ту “тиху” радість, відчути яку здатний тільки справжній науковець – творець і носій нових ідей і здатний до їх матеріалізації. Саме такою постає Авторка монографії Ірина Зінків. Адже її як науковця визначають сучасний рівень абстрактно-наукового мислення, екстенсивність пізнання цілісного явища засобами фундаментального, загального і специфічного наукового апарату, певний пафос текстового викладу, що уможливило читання книги не лише музикантами, а й людьми інших професій. З цього погляду доречним буде побажати стати одними із перших читачами синам авторки — Олександрю і Ярославу, яким і присвячена монографія.

