

Високого рівня мистецька школа здатна активно поповнювати свій арсенал і тим самим розвиватися. Вона не може бути цілком самодостатньою. Запорукою її життєздатності, окрім опертя на канон, є принцип обміну — запозичення з різних культур ідей, смислу, технік, цінностей, символів, знаків. Таке запозичення адаптується до базових моделей національної музичної культури і в перспективі залучається до її основного фонду, перетворюючись на невід'ємний компонент традиції. Так, наприклад, вітчизняна вокальна школа подекуди в Європі сприймається як архаїчна. Такі якості голосу, як «полетність» «сила», «потужність», для європейської традиції часто тотожні з невинуватим форсуванням звука. Тому сьогодні цілком зрозуміле захоплення виконавським стилем італійки Чечелії Бартоле, яка при досить обмеженому за силою голосі стала справжнім зразком темпераментного музикування. Її передача суті слів, повага до слова гідна всього наслідування на українському ґрунті. Професійне навчання немислиме без опанування загальнолюдського художнього досвіду із закладеним у його підвалини універсалізмом.

Сьогодні академічна мистецька освіта, зокрема музична, — вельми затратна система, але завдяки існуванню потужних шкіл, кожна з яких має свої, притаманні регіону ментальні особливості, українська традиція в музичному мистецтві зберігає своєрідність і самобутність. Також не варто забувати, що українська національна державність, порівняно з деякими іншими країнами Заходу та Сходу, ще доволі молода й не завершена у своєму становленні. А це робить її доволі невіддатливою зовнішній культурній експансії. І скоріше більш реальним є не загроза втрати самобутності, а штучний ізоляціонізм, який надовго здатний загальмувати творчий розвиток українського мистецтва.

-
1. *Ветлицына И.* Академическое музыкальное образование: Вариации на тему // *Обсерватория культуры.* — 2006. — № 3. — С. 104–109.
 2. *Кинарская Д.* Новый имидж музыкального образования в XXI веке // *Российская музыкальная газета.* — 2003. — № 4.
 3. *Кляйн Н.* *No Logo:* Люди против брендов. — М., 2005.

Габрук Анна
(Львів)

ДО ПИТАННЯ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

Відомо, що в усній фольклорній традиції потенційно закладені певні ознаки, які визначають її подальший розвиток. Якщо брати до уваги колективний характер її творення та існування, то, безсумнівно, важливою є тут індивідуальність. І не так суттєво, що традиція передбачає стирання найменших слідів авторства, що їй притаманні імперсональність, існування фольклорних текстів у безлічі варіантів тощо. Фольклор щоразу оновлюється за певних виконавських ситуацій. Отже, у кожній такій контактній ситуації важливими є особистість, виконавець, носій фольклорного твору, завдяки яким результат творчості не закріплюється раз і назавжди, а щоразу твориться ніби по-новому, слугуючи рушієм усної традиції.

На всіх стадіях розвитку усної традиції можна відзначити появу особистостей, які вирізнялися з-поміж інших особливим природним обдаруванням, талановитістю, високим духовним складом, відчуттям ритму, наявністю слуху і навіть одержимістю у ставленні до творчості. Їх знало й шанувало все оточення, усвідомлюючи їхні переваги над іншими.

Першим професіоналом, як видається, можна вважати жерця чи волхва, наділеного особливим умінням налагоджувати контакт з вищими силами, виконувача ритуальних функцій, що супроводжуються співом, речитативом чи навіть грою на прайнструментах. Як вважав М. Грушевський, «... являється попит на таких спеціалістів-імпровізаторів, імпульс для їхнього досконалення — імпульс моральний, а почасти і матеріальний» [1, 189]. У княжі часи творили славнозвісний Боян, співці-дружинники Митуса та Мануйло, імена яких зафіксували літописці. Існували також

традиції скомороших ватаг — одних із найуніверсальніших представників народного епосу, народної сцени, народного музичного мистецтва, які зазнали дії розгалуженої системи опрофесіоналізації усної традиції¹. Але лише в епоху найстрахотливіших воєн доби козаччини зароджується кобзарсько-лірницька сліпецька традиція, яка згодом набуває статусу специфічної професії, на яку існує величезний попит. Кобзарі-лірники стають посередниками між церквою, школою і народом, між писемною та усною традиціями.

Здавалось би, про який професіоналізм в усній традиції може йтися, якщо фольклор сам по собі передбачає передання і збереження колективного традиційного знання, коли індивідуальність за своєю суттю майже знівельована, затерта. Особливо дискутували з цього приводу А. Лорд і Р. Менендес Пидаль².

Період, коли наука ототожнювала народне мистецтво та словесність з чимось непрофесіональним, другорядним і примітивним, порівняно з «ученим», літературним, минув. І питання, які стосувались живих спадкоємців та охоронців кобзарсько-лірницької традиції, в українській фольклористиці цікавили багатьох дослідників. Одним із перших у цьому напрямі діяльності, як вважає дослідник Б. Кирдан, став князь М. Цертелев, який не просто фіксував думи та пісні, записуючи твори так, як вони «заховалися» в народі, а уважно спостерігав за характером виконання фольклорних творів, відзначаючи імпровізаційну майстерність народних співців [2, 45]. Видавець «Запорізької старини» І. Срезневський уперше в наукових колах заговорив про те, що в Україні існують корпорації бандуристів, а про них почали писати вже в останні десятиліття ХІХ ст. Окремі питання виконавства висвітлювали і М. Максимович, і П. Куліш, і І. Франко, а також М. Сумцов, Ф. Колесса, Кл. Квітка³.

Загалом І. Головаха-Хікс називає два етапи досліджень індивідуальності усної традиції. Перший етап (ХІХ ст.) носив описовий характер, найяскравішим представником якого є П. Куліш. Другий представлений багатьма світовими школами: пражська (П. Богатирьов, Р. Якобсон); фінська (С. Томпсон, А. Тайлор, В. Андерсен із запропонованим «законом самокорекції» — як співвідноситься традиційне та індивідуальне в процесі трансмісії); етнографічний напрям (брати Соколови, М. Азадовський), який полягав у розгляді процесу виконання через творчість окремих виконавців. У 30-х роках ХХ ст. з'явилася формульна теорія М. Паррі-А. Лорда, яка поглибила дослідження виконавської майстерності. Американська школа фольклористики у ІІ пол. ХХ ст. сформулювала т. зв. контекстуальний (виконавський) підхід (Е. Файн, Д. Бен Амос, Д. Тедлок), що розглядає роль виконавця у мистецькій комунікації із обов'язковим залученням соціального контексту. Нині серед науковців, які займаються проблемами професіоналізму, — такі постаті, як С. Грица та С. Мишанич, Б. Жеплинський, К. Черемський, М. Гримич, а сучасні експериментальні методи роботи з виконавцем застосовують О. Бріцина, В. Гацак, Л. Дег.

Спробуємо розібратися з поняттям професіоналізму загалом. Звернемось безпосередньо до з'ясування терміна «професіонал». За словниковим визначенням професіонал — це той, хто зробив яке-небудь заняття предметом своєї постійної діяльності, своєю професією, це добрий фахівець та знавець своєї справи, який оволодів глибинами професії. Але насамперед потрібно трактувати це явище у ширшому контексті, коли представник фольклорного середовища — виконавець кобзар-лірник обрав своєю «професією» виконання творів, які йому дісталися у спадок від народної традиції, і робить він це краще за інших, так би мовити НАЙКРАЩЕ. Хочу одразу підкреслити, що поняття народного професіоналізму — явище нечасте у фольклорі, майже рідкісне. Тому питанням, яке потребуватиме відповіді у цій статті, стане визначення, в якій точці починається і де закінчується професіоналізм кобзарсько-лірницької традиції.

У феномені професіоналізму наявний такий ступінь опанування структурою професіональної діяльності, яка не виходить за рамки традиції і водночас має відповідати об'єктивним вимогам суспільства. З огляду на це, професіоналізм розглядатимемо у двох аспектах:

- 1) як продукт індивідуального розвитку людини;
- 2) як продукт розвитку професіональної традиції і своєрідної професії як соціального інституту.

Розглядаючи перший аспект, маємо на увазі особистість, яка починає набувати певних якостей, що гарантують успіх її діяльності. Американський дослідник-антрополог А. Мерріам [3, 125], думка якого не суперечить більшості психологів, розрізняє два основних аспекти у формуванні професіональних якостей:

1. Вроджений талант.

2. Набуті й удосконалені знання, уміння, навички.

Про перший аспект психологічна наука говорить як про вищий рівень здібностей, що передбачає поєднання генетично-зумовленої обдарованості різного рівня з працею. А от другий аспект — нереальний без бажання самого виконавця удосконалювати те, що «дано від природи». Одним із головних критеріїв, які водночас є передумовою формування професіоналізму, слід вважати високе обдаровання. Зазвичай здібності до співу чи оповідей, потяг до гри на інструменті починають виявлятися ще в ранньому віці. Сприятливими чинниками є надзвичайна пам'ять, чудовий слух, буйна фантазія та схильність майбутнього виконавця усе схоплювати «на льоту».

Наприклад, така особлива специфічна риса кобзарів-лірників, як незрячість, відіграла чи не вирішальну роль у формуванні виконавців корпоративного типу. Якщо простежити їхні біографії, то всі вони або мали вроджену фізичну ваду, або з дитинства набули її внаслідок хвороби. Так, утративши зір, ці люди були відкинуті на маргінес суспільства, і це ж таки суспільство намагалося знайти певні компенсаційні механізми, які задовольнили б кожного. Психологічні дослідження доводять, що втрата зору супроводжується загостренням інших органів чуття — сприйняття, емоційності, слуху, дотику тощо. Сліпота стає поштовхом до невпинного бажання творити і випробувати, експериментувати, спостерігати і вчитися.

Щоб опанувати певну професію, потрібно спеціально навчатися, здобути певні теоретичні знання в межах традиції та набуті практичних навичок, тоді як звичайні традиційні знання не потребують довготривалої підготовки. Водночас не варто тлумачити процес професіональної підготовки як навчання в примітивному його розумінні (як «шкільництво» чи «заучування»). Цей тривалий процес опанування комплексом спеціальних теоретичних знань і набуття навичок, пов'язаний з формуванням у людини внутрішньої (психологічної) образно-поняттєво-діяльної (концептуальної) моделі професіональної праці.

Навчання — не тільки життєво-важлива форма поведінки, дана як цілісність, а й постійна динаміка у творенні традиції як в рамках одного покоління, так і спосіб передачі знань від одного покоління до іншого. Навчання завжди передбачає контакт за схемою учень-учитель, тому повинен бути хтось — «протовчитель», «майстер», від якого переймають традицію, незалежно від того, як відбувається це навчання, завдяки спостереженню, окремим консультаціям чи тривалим заняттям. Одним із етапних періодів навчання, який вважається найбільш вузьким аспектом у здобутті знань і досвіду, є спеціалізоване навчання за межами власного будинку у виконавців, що володіють конкретними знаннями. Така специфічна риса професіоналізму — об'єднання виконавців у групи, гільдії, корпорації, школи, притаманна українському кобзарству-лірництву, є доказом того, що «народне» стає, так би мовити, «чистої води професіональним».

Отже, професіоналізм є особливою людською якістю, коли виконавець творить на вищому рівні не всім доступне для виконання, — систематично, ефективно. Для набуття таких якостей потрібні відповідні здібності, бажання і характер, готовість постійно вчитися і вдосконалювати свою майстерність. Свідченням цього є слова академіка Ф. Колесси, який зазначав, що для виконання дум треба небуденного музичного таланту й дару імпровізування, та ще й вивчення бандурної гри.

Чи не найважливішою визначальною ознакою професіоналізму слід вважати майстерність виконання. Майстерністю в психології називають риси особистості, набуті з досвідом, як вищий рівень професіональних умінь, досягнутий на основі гнучких навичок і творчого підходу.

Як визначити рівень майстерності? Таким показником є власне фольклорна традиція, а саме, — середовище, яке і формує професіонала. Рівень майстерності може бути різним, залежно від специфіки професіоналізації та локального регіону виконавця (С. Грица вживає термін «модус мислення»). Майстерність виконавця полягає не лише в тому, аби запам'ятати тисячі рядків, які вже раніше хтось склав, а відтворити, — і зробити це талановито. Професіоналізм — це мистецтво побудови твору, коли кобзар чи лірник, як намистинки, нанизує один вірш на інший, не маючи права зупинитися ані на мить, супроводжуючи власне виконання грою. Справжня майстерність створює у слухача враження певної поетичної і музичної єдності. Певна дихотомія — то руйнування, то створення конструкції вірша, уміння досягти гармонійних переходів та відшліфованості типових місць (т. зв. *loci communes*) — ось що робить неабиякий вплив на слухачську аудиторію.

Щоб відчути рівень професіоналізму, дослідники застосовують дві групи критеріїв — зовнішні (об'єктивні), які ґрунтуються на оцінці результативності виконання, і внутрішні (психо-

логічні). Зовнішні критерії полягають у попиті на той чи інший репертуар виконавця. Вибір репертуару залежить від слухацької аудиторії, її інтересів та вимог. Нинішній вуличний репертуар кобзарів вміщує більше розважальних, ліричних елементів. Проте у кін. ХІХ — поч. ХХ ст. простежувалося повернення забутого думового репертуару зі збірників в кобзарський обіг унаслідок появи «попиту» саме на цей жанр.

Цікаво простежити «співдії» кобзаря і слухача в різні історичні періоди, — а це вже внутрішній, психологічний аспект. Якщо у кінці ХІХ ст. К. Ухач-Охорович зазначає: «Народ все еще продолжает с благоговейным чувством слушать этих певцов, но предъявляет менее высокие требования, охотнее слушает шуточные и плясовые песни, чем старые думы, предпочитает лиру бандуре» [4, 165], то музикант симфонічного оркестру сприймає кобзаря у 20-х роках ХХ ст. так: «... я впервые у своему житті побачив кобзу і кобзаря..., з перших же звуків кобзи і слів у мене захопило дух... Я перейнявся усім своїм іством у цю небачено-прекрасну музику... коли він доспівав до слів «Вони ж його молодого живцем сердце рвали», у мене горохом покотились сльози...» [5, 7]. За словами патріарха зінківської школи гри Г. Ткаченка, «у кобзарів не було співу, у них було переживання», і навіть тих виконавців, котрі користувалися голосом лише як самоціллю, цехові майстри позбавляли від визвілки. Навіть сьогодні акторські жести, віртуозна гра, схлипування сучасного кобзаря може викликати у слухача полярні реакції — від скупної сльози до ефекту релаксації і гіпнотичного спокою. Вони виконуються для іноземців або вузькоспеціалізованого слухача.

Дослідниця кобзарства Надія Супрун-Яремко досить вдало застосовує термін німецького психіатра Карла Леонгарда і називає таких виконавців минулого, як О. Вересай, М. Кравченко-Крюковський, В. Гончар акцентуйованими особистостями. Вона зазначає: «Ідеальний тип акцентуйованого кобзаря відзначається синкретичністю, багатогранністю, поліфункціональністю. Він — виконавець-інструменталіст і співак, поет, артист, філософ, історик, громадський діяч, знавець місцевих і сусідніх кобзарських традицій. Як виконавець він є представником певної регіональної кобзарської школи і всім своїм нерозчленованим досвідом виражає народний професіоналізм. І саме багатогранністю і професіоналізмом зумовлені його постійна творча напруга, прагнення до саморозвитку і самовираження» [6, 563–564].

Російський дослідник О. Гільфердінг зробив спробу дослідження технічної лабораторії епічного виконання, визначивши три чинники, які формують виконавця:

- 1) стійке успадкування певного кола епічних уявлень, тобто засвоєння сюжетів, персонажів, тематики тощо;
- 2) пам'ять;
- 3) особиста творчість, яка не завжди є свідомою [7, 51].

Професіоналізм передусім пов'язаний з професійною самосвідомістю виконавця, яка включає його уявлення про себе як про частину спільноти, носія професійної культури, норм, правил, традицій, притаманних цій спільноті. Усвідомлення своєї місії й об'єктивна самооцінка власної талановитості є у професійному рості. Низька самооцінка, на думку психологів, не обов'язково свідчить про комплекс неповноцінності, а в сукупності з високою оцінкою індивідуального ресурсу слугує чинником саморозвитку виконавця. Професіоналізм не може ототожнюватися лише з професійною компетентністю — це й життєвий досвід людини, і набуті знання під час взаємодії з такими ж спеціалістами. Професійний виконавець не лише знає «як робити», але й уміє свої знання реалізувати за певних умов. Рівень індивідуальних потенцій характеризує внутрішню фізичну і духовну енергію людини, її діяльну позицію, налаштованість на самореалізацію. Індивідуальність виконання, на думку кобзиста В. Кушпета, — одна з найхарактерніших рис кобзарства. Ціла система і спосіб гри були спрямовані на розкриття індивідуальних можливостей виконавця.

Пам'ять професіонала характеризується надзвичайною силою, швидкістю сприйняття і консервативністю. Наприклад, О. Вересай знав 6 дум і 11 духовних віршів, не менш відомий М. Кравченко — 5 дум і 14 духовних віршів і псалмів, Г. Ткаченко за всієї непопулярності духовного репертуару в радянський час, окрім восьми дум, знав 4 духовних псалми, Х. Гриценко-Холодний — 8 дум і 72 псалми.

Становлення професіоналізму виконавця не є монотонним процесом. У своєму розвитку виконавець проходить крізь певні кризові точки, після яких він або виходить на новий рівень, або

повертається до старого рівня виконання. Професіоналізм — це постійна динаміка у відтворенні традиції.

Якщо поглянути на професіоналізм як на процес, то він має певні стадії розвитку [8, 40–45].

1. Стадія *допрофесіоналізму*, — коли виконавець уже випробовує себе, але ще не вважається професіоналом, та й результативність його творчості невисока (скажімо, коли виконавець самотужки засвоює гру та виконання, почуте від когось). Потрібно додати ще й етапне навчання, — починаючи від служби поводитирем і закінчуючи правом обирати собі вчителів. Тут відчутна відносна несамостійність, аж поки кобзар не отримує «визвілки».
2. Стадія *власне професіоналізму*, коли виконавець стає професіоналом, досягаючи високих результатів. Визнання в корпорації «цеховим майстром» надає кобзареві чи лірникові право виконувати, навчати та впливати на процес творення;
3. Стадія *суперпрофесіоналізму* чи майстерності, яку вважають вершиною професіональних досягнень. Навіть в академічному виконавстві це одиниці, а прикладом в усній традиції може слугувати притча «во язицех» — Остап Вересай, який опинився в центрі уваги дослідників.
4. Стадія *післяпрофесіоналізму*, коли виконавець був професіоналом у минулому, тобто експрофесіоналом, або порадником, вчителем для інших спеціалістів. Наприклад, за свідченнями В. Горленка, котрий дуже тепло відгукувався про 90-річного кобзаря Гаврила Вовка: «Він такий був, що і кобзу свою вже покинув — нездужав грати. Так словесно було розказує. Я йому за каждую пісню давав четвертак» [9, 38].

Допоміжними критеріями у визначенні поняття народного професіоналізму слугують такі ознаки:

- 1) наявність легенд, оповідей навколо особи виконавця, причому коли дослідник-науковець приїздить у певний регіон і ставить стандартні запитання, то на професіонала вказують практично всі члени цього регіону;
- 2) конкуренція у випадку наявності виконавця такого ж рівня талановитості;
- 3) пошана і оплата за працю; цікаво, що П. Куліш, де б він не був, завжди посилав О. Вересаєві гроші, і той просив зазвичай небагато — 4 рублі, відомі часті факти пересилання коштів на підтримання матеріального становища, головню, не з корисливих міркувань, а з шанобливого ставлення; інший факт наводить М. Сперанський, коли кобзарське ремесло стає джерелом прибутків, і немалих: «этим способом он (Егор Мовчан. — А. Г.) прежде зарабатывал до 200 рублей в год, теперь же благодаря большей популярности этот заработок стал значительно выше — до 600 рублей» [10, 11–12].

Маючи певну функціональну спрямованість, професіоналізм слугував:

- a) створенню якісних вартостей, орієнтованих на споживача; у нашому випадку — епічна традиція, яка, прославляючи героїчне минуле устами кобзарів-лірників, через моралізаторські та релігійні впливи підживлювала народну свідомість;
- b) творенню і відтворенню, збереженню і розвитку особистості, яка є частиною професіональної цехової спільноти.

Професіоналізм — своєрідний соціокультурний комплексний феномен, який можна трактувати як вершину піраміди, в основу якої покладені професіональні знання, надбудований професіональний досвід, компетентність і «попит».

Справжній професіонал повинен володіти досконалим знанням законів того чи іншого жанру традиції, а також орієнтуватися в смаках середовища. Тому він повинен мати бездоганну пам'ять, щоб знати велику кількість фольклорних зразків і оперувати ними, а також мати власний вироблений працею стиль та манеру виконання, за якими його пізнають.

Отже, визначимо найважливіші складові професіоналізму:

- освіта і майстерність виконання;
- орієнтованість на «збут».

Залучаючи певні психологічні дослідження, окреслимо найважливіші критерії народного професіоналізму:

- 1) талановитість;
- 2) елемент навчання;
- 3) рівень майстерності;
- 4) «попит» і визнання середовища.

Акцентуючи увагу на останньому критерії, потрібно сказати про те, що професіонал у фольклорі виготовляє специфічний продукт — співаний чи наративний, з супроводом музичного інструмента, чи без нього. Визнання таланту цього майстра зумовлене розумінням середовищем (аудиторією) традиції, яку він репрезентує. А вже на запитання, що є критерієм оцінки професіоналізму, дає відповідь саме середовище (суттєвим є географічний ареал «популярності»). Зрештою, традиція є певним корелятором, а середовище — тим лакмусом, який визначає рівень професіоналізму.

Підсумовуючи зазначене, можна дати власне визначення професіонала усної традиції: це людина винятково талановита, яка у процесі навчання досягла високого рівня майстерності і отримала найвищу оцінку і визнання середовища.

Якщо давати відповідь на запитання, чи є сучасні носії традиції кобзарювання її продовжувачами, зачитуємо слова Кл. Квітки: «В останніх двох десятиліттях окрім вимирання кобзарів настав новий фактор... це перетворення маніру їх співів під впливом інтелігенції і концертної естради... теперішнє кобзарство, внаслідок захоплення ним деякої частини інтелігенції, вже не є цілинний, непорушний скарб для студіювання старини » [11, 4]. А на запитання, чи вважати видозміни кобзарства у ХХ ст. лише негативним чинником, варто відповісти, що ні. Негативною була система, що винищила носіїв такої тривалої в часі епічної традиції, і попри те, не така «клонувана», але відроджена в особі автентичних виконавців. М. Долгов у своїй невеличкій розвідці про трансформацію січового кобзарства на початку минулого століття називає низку видозмін, що відбулися під пресом тоталітаризму:

- 1) заміна комунікативних та художньо-естетичних функцій у творчості лише художньо-естетичними;
- 2) високий християнський зміст та моралістичне наповнення заперечує сувору атеїстична пропаганда;
- 3) простежується фемінізація кобзарства;
- 4) незрячість стає у ХХ ст. не такою вже «ортодоксальною» рисою; заробіток, як чи не єдиний спосіб прожитку, змінюється на ставлення до кобзарювання як до хобі;
- 5) відносно вільне пересування по місцевості, що обмежується цензурою репертуару;
- 6) трансформація цехових братств в ансамблі та капели, поява сценічного виконання;
- 7) індивідуалізоване навчання, поставлене на коліщата «шкільництва» (поява загальних підготовчих шкіл, училищ);
- 8) харківсько-полтавський та чернігівсько-київський способи гри трансформуються в один чернігівсько-київський, тобто спрощуються; і лише у 80-х роках у діаспорі В. Мішалов відроджує харківсько-полтавський спосіб гри;
- 9) багатий інструментарій (кобза, бандура, ліра) бідніє, коли починає свій розвиток т. зв. «бандурництво»; у 90-х роках набуває нового звучання ліра — в руках М. Хая, В. Нечепи, Т. Компаниченка, та кобза — в М. Будника, В. Кушпета;
- 10) якщо у збиранні та дослідженні фольклорних матеріалів першість належала суто науковцям, то згодом до цієї роботи долучилися ще й виконавці (Г. Хоткевич, бандуристи В. Кириленко, С. Мацура, Г. Ільченко).

Зазвичай називається кілька проблем зникнення традиції: введення мандоліністів-балалаечників, відсутність самодостатності українця, революції. Типологізація епічних виконавців донині не є універсальною і потребує окремого розгляду. Чи то класифікація виконавців Б. Кирдана та Омельченка (на точних відтворювачів традиції, імпровізаторів, новаторів), чи то диференціація понять «кобзарства» та «бандурництва» за К. Черемським, чи поділ С. Грици сучасних виконавців на автентиків, amatorів-стилізаторів, реконструкторів-бандурників є умовними.

Якщо визначати якусь одну з тих груп співців-музикантів «кобзарями», то нею повинна стати тільки братська, цехова спільнота виконавців, саме ті незрячі співці у супроводі кобз, лір та бандур, які створили систему духовної та виконавської освіти, zorganizували професійні об'єднання та протягом, як мінімум, чотирьох століть оберігали не тільки власні духовні та виконавські традиції, але й фізично охороняли територію своїх регіонів від сторонніх та чужинських культурологічних впливів.

Ще наш кобзар Т. Шевченко зазначав у творі «Прогулка с удовольствием и не без морали», що коли б грецький сліпечь Гомер воскрес і послухав хоча б одну думу у виконанні українського

кобзаря, «то розбив би на тріски свій козуб, званий лірою, і пішов би міхоношею до самого бідного нашого лірника».

«Усе було влаштовано так, — зауважує К. Черемський, аналізуючи Вустинські книги, — що до вершини кобзарської мудрості мусили дійти лише найталановитіші і найпослідовніші співці. Такий природний відбір сприяв внутрішній єдності кобзарства, відданості у збереженні епічного надбання» [12, 149].

Недарма на рівні підсвідомому, а то й свідомо науковці назвали явище професіоналізму інститутом кобзарства.

¹ Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. — СПб., 1995.

² Див. детальніше: A. Lord. *The Singer of Tales*. Cambridge — Massachusetts, 1960; P. Менендес Пидаль. Югославские эпические певцы и устный эпос в Западной Европе // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. — 1966. — Т. 25. — Вып. 2.

³ Максимович М. Исторические песни малорусского народа. — М., 1927. Кулиш П. Записки о Южной Руси: У 2 т. — Т. 2. — С. 1856–57; Франко І. *Bel parlar gentile*. Твори у 50 т. — Т. 37. — С. 8–20, Колеса Ф. Фольклористичні праці. — К., 1970; Квитка К. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине / Квитка К. Избранные труды: В 2 т. — М., 1973. — Т. 2. — С. 279–325; Мацієвський І. Традиційна інструментальна культура та музична освіта на межі тисячоліть / Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. — Тернопіль, 2000; Черемський К. Шлях звичаю. — Х., 2002; Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920–30 років. — К., 1999.

1. Грушевський М. Історія української літератури. — К., 1993. — Т. 1. — С. 189.

2. Кирдан Б. Собиратели народной поэзии. Из истории украинской фольклористики XIX века. — М., 1974.

3. Merriam Alan P. *The anthropology of music*. Nortwestern University press. — 1964.

4. Ухач-Охорович К. Коденская книга и три бандуриста // Киевская старина. — 1882. — Т. 2. — Кн. 4.

5. Безчасный К. Письмо И. М. Шаповалу // Кубань: проблемы культуры и информации (Краснодар). — 1997. — № 2 (9). — С. 6–9.

6. Супрун-Яремко Н. Український феномен кубанського кобзарства // ЗНТШ. — Л., 2001. — Т. 242. — С. 562–573.

7. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Изд. 4. — М.-Ленинград, 1949. — Т. 1.

8. Дружилов С. Становление профессионализма как процесс формирования концептуальной модели профессиональной деятельности // Журнал прикладной психологии. — М., 2004. — № 6. — С. 40–45.

9. Горленко В. Кобзари и лирники // Киевская старина. — 1884. — Т. 8. — С. 21–50.

10. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. — К., 1904.

11. Квитка К. Народні співці та музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту. — К., 1924.

12. Черемський К. Шлях звичаю. — Х., 2002.

Юрій Гулянич
(Івано-Франківськ)

ТВОРЧИЙ ПІДХІД БОГДАНА КОТЮКА ДО ОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ У СВІТЛІ СУЧАСНИХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Розвиток музичної думки на початку XXI ст. сучасні дослідники трактують дуже неоднозначно. Одні вважають, що криза тональності, яка характеризувала боротьбу основних модерністських течій у середині XX ст., призвела до вихолощення самої суті творення за допомогою звуків творів мистецтва, що справді потрібні людині. Інші — налаштовані більш оптимістично: констатуючи зміни, які відбуваються в суспільстві, примушують і митців адаптувати свій арсенал виразових засобів до потреб людини. Лише справді високі зразки музичного мистецтва наділені привілеєм настільки точно відтворювати художню образність своєї епохи, щоб залишатися актуальними для наступних поколінь. Таке балансування між сьогоденною популярністю, яка найчастіше зводиться до банальних повторів чи тривіальних переспівів музики попередніх епох, і винахідництвом, як самоціллю, становить найбільшу небезпеку для творця. Практично постійно