

4. Назарук Н. Життєва компетентність особистості в ретроспективі психологічного аналізу. //Обрії. Науково-педагогічний журнал: Івано-Франківськ 2 (19), 2004.
5. Найда Ю., Найда В. Із незабутніх //Проскурів: Хмельницький №79 – 80. – 3 жовтня 2003.
6. Семешко А. Роздуми про Майстра (Штрихи до ювілейного портрета Сергія Грінченка). – К.: Асо-opus Publishers, 2003.
7. Співає квітет «Явір» /Упорядник О.М.Харченко. – К.: Музична Україна, 1988.
8. Тимошенко Т. Несіть людям прекрасне. Перший випуск Хмельницького музичного училища //Радянське Поділля: Хмельницький – Неділя, 7 липня 1963 р. – № 135 (9300).

Yuriy Naida

Volodymyr Obshchanskyi

YEVHEN KURAYEV – PERFORMER, COMPOSER, ARRANGER

The article touches the problem of art country lore. Factual material about famous Ukrainian musician E. O. Kuraev has been first presented. His creative and live way has been considered. There the necessity of preservation of the ukrainian nation moral heritage has been revealed.

Key words: style, composer, bayan-player, arranger

Тетяна Данилик

ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ МІНІАТЮРИ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджуються образно-стильові тенденції розвитку української скрипкової мініатюри 40-50-х років ХХ ст. у контексті соціокультурних процесів, здійснюється формотворчий аналіз найяскравіших композицій вітчизняних митців.

Ключові слова: скрипкова мініатюра, образно-стильові тенденції, формотворчий аналіз, українське музикознавство.

У період 40-50-х років ХХ ст. мініатюра як усталений жанр у музичній культурі, самодостатня форма творчої діяльності митців, відобразила концепцію людини у цілісній картині світу. Розвиток мініатюри відбувався під впливом історичних процесів того часу.

Вивчення музичної мініатюри дозволило виявити її міжвидову специфіку як системного жанру в мистецтві, що зумовлює певний принцип мислення – мініатюризм. Це відповідно розкрило історико-культурний сенс і зміст феномена мініатюри зсередини – тобто через людину, її спосіб і тип мислення, що відбивають певну картину світу.

В українському музикознавстві творчість середини 40-50-х років ХХ ст. розглядається як альтернатива до 30-х років, позначених активним виявом національного самопізнання та самоутвердження. У післявоєнний період важливе значення мала психологічна установка на життєві обставини, адже суспільство радикально змінилося після перемоги у Другій світовій війні.

Образно-тематичні та стильові особливості розвитку української скрипкової мініатюри частково висвітлювалися у численних дисертаційних та монографічних працях, наукових статтях вітчизняних музикознавців. Над інструментальною творчістю українських композиторів працювали М.Загайкевич [8; 9; 10], С.Павлишин [19; 20], Б.Фільц [25], Ю.Щириця [26; 27], В.Тилик [23], І.Белза [2] та В.Самохвалов. Стильова еволюція української музики була об'єктом дослідження Л.Княновської [13; 14] та С.Павлишин [19; 20]. Розвитком жанру мініатюри в європейській та українській музичній культурі займалися А.Лядов, Т.Ліванова, О.Алексеєва, М.Дремлюга, Л.Архімович, М.Гордійчук [5], В.Самохвалов, Л.Корній та ін.

Мета статті – визначити особливості розвитку скрипкової мініатюри в Україні протягом 40-50-х років ХХ ст. у контексті тогочасних суспільних процесів.

Протягом 40-х – 50-х рр. ХХ ст. жанр скрипкової мініатюри знаходить все більш активне і масове зацікавлення композиторів. З'являються п'єси А.Кос-Анатольського, С.Людкевича,

В.Гомоляки, Ю.Знагокова, О.Зноско-Боровського, Д.Клебанова, Б.Яровинського, Ю.Щуровського, М.Гржибовського, А.Мухи, І.Мартона та ін.

У процесі розвитку жанру мініатюри в окреслений період можна виокремити дві важливі тенденції:

- відбулося відображення романтичної типології творчості за рахунок розширення образно-змістового діапазону, тобто оновлення виражальних засобів та конкретизації змісту в програмі;
- розвивалася лінія формування національного композиторського стилю на засадах українського фольклору.

Романтична типологія творчості у жанрі скрипкової мініатюри виявилася насамперед у художньому змісті мініатюр, спрямованому на відображення внутрішніх почуттів, вражень, емоцій. Такий тип емоцій виразно помітний у творах М.Жербіна «Прелюд», Б.Яровинського «Коліскова», М.Завалишиної «Романс», М.Гржибовського «Романс», О.Жука «Арія» та «Рондо-фантазія», А.Кос-Анатольського «Романс», «Танець Дзвінки», чотирьох п'єсах Р.Сімовича та ін. Адже романтизм найбільш глибинно відповідає національній ментальності українців, отримує багатогранне, а попри те, яскраво індивідуальне перевтілення в професійній композиторській школі [4].

Узагальнюючи всю внутрішню множинність жанрового вияву скрипкової мініатюри у творчості композиторів, слід зауважити, що вона досить динамічна: від національних образів з пісенно-танцювальною основою до витонченого суб'єктивного ліризму романтичного світосприйняття [8].

Післявоєнний період найбільше пов'язаний з попередніми естетико-стильовими особливостями 20-30-х рр. Саме в цю пору музична творчість О.Жука, М.Завалишиної, Р.Сімовича та ін. розвивалася значною мірою інертно, хоча вже вимушена рахуватись з реаліями мистецтва, яке зазнало значного впливу комуністичної ідеології [12].

Яскравим прикладом розкриття емоційної сфери людини є «Арія» для скрипки з фортепіано О.Жука. Цей твір побудований на імпровізаційному розвитку мелодії широкого пісенного дихання, котра звучить на фоні рівномірної пульсації акордів фортепіано. Риси форми розмиті. Орієнтиром початку середнього розробкового розділу може бути тільки поява хроматизмів у скрипковій партії (9-ий такт): після цього розпочинаються «блукання» по тональностях, близьких до F-dur. Поступове *crescendo* призводить до потужної кульмінації, зона якої охоплює 8 тактів. Музика раптово «згортається» та приходить до початкового C-dur. У цій тональності повністю проводиться період, з якого розпочиналася «Арія». І тільки в останніх тактах композитор «колисає» мелодію між I та III ступенями, музика заспокоюється та завмирає (*morendo*).

Яскравим прикладом розкриття характерів людей, багатого світу їх душевних переживань може послужити романтична п'єса Д.Клебанова-А.Штогаренка «Пісня», Д.Клебанова «Мелодія» і «Вальс».

«Пісня» виростає зі слов'янської мелодії неквадратної структури у перемінному розмірі. Ця мелодія, завдяки імпровізаційній природі, спонукає до розвитку вже в експозиційному періоді. Форма твору куплетно-варіаційна. Починається «Пісня» вступом (3 т.). Перший куплет (10 т.) написаний у тональності c-moll. Мелодія звучить із поступовим збудженням, тривожністю. Цей куплет має фортепіанне завершення (2т.), і далі звучить хроматична секвенція (4т.) – перехід до другого куплету. Другий куплет звучить у тональності g-moll. Визрівання теми відбувається на тоніці органного басу (*subito pp*). Секвенційно-хроматичний перехід звучить дуже ніжно і підводить до третього куплету (10т.), який повертається в попередню тональність c-moll. Завершують третій куплет і весь твір 4 такти кадансування.

Творчість М.Жербіна зумовила появу таких особливостей ментальної структури мініатюри, як інформаційна насиченість на короткому відрізку часу та лаконізм музичного висловлювання. «Прелюд» М.Жербіна – кантіленний, ліричний твір з м'якою, схвицьованою мелодією, написаний у неконтрастній тричастинній формі типу A-A1A2. Класично виражена архітектоніка: перший та третій розділи не виходять за межі діатоніки, ре-мінору, а середній розділ, розвиваючи основну тему, насичує її хроматизмами. Але у кульмінаційній зоні знову повертає в основну тональність. Таким чином, почат-

ковий розділ охоплює 18 тактів (вступні 2 такти + 2 речення по 8 тактів), середній розділ – 8+16 тактів, репризний розділ – складається з трьох речень по 8 тактів.

Щирість і правдивість розповідей про внутрішні переживання простої людини, її сумніви, тривоги притаманні твору О.Зноско-Боровського «Українське скерцо». Цей твір на перший погляд викликає враження безперервної зміни музичних побудов. Адже протягом цілої п'єси основні зміни темпу відбуваються 13 разів. Незважаючи на це, п'єса видається дуже цільною, спрямованою. Це стає можливим завдяки глибинному зв'язку всіх мелодичних побудов твору. За великим рахунком все розмаїття мелодій «Скерцо» виростає з одного інтонаційного зерна. Надзвичайним з'єднуючим фактором є ритм: тритактова фігура $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ пронизує весь твір.

Щодо формотворення, то найбільш вірогідною є подвійна тричастинна форма, збагачена зв'язкою-переходом від кульмінаційного епізоду до репризного невеликою, 8-тактовою кодою.

		ПЗФ					
А	В	А	С	Зв'язка А	codetta		
40т	22т	22т	45т	13т	25т	8т	
ПЗФ		кульм.					

Найбільш вагомим у цій формі є епізод, що знаходиться у точці золотого перетину. На нього припадає кульмінація, він також знаходиться якнайдалше від тонального центру G-dur – розділ звучить у c-moll.

Відгомін складних історичних процесів цього періоду попросту загальмував творчий потенціал композиторів на декілька років (дивовижно, що у роки війни майже завмерла творчість композиторів, хоча і на тлі жевріючого музичного життя відбувалися певні музичні імпрези, серед яких передусім слід згадати святкування 100-річчя від дня народження М.Лисенка у Львові). Серед написаних у цей час творів потрібно згадати декілька скрипкових п'єс С.Людкевича, Д.Клебанова, А.Штогаренка та О.Зноско-Боровського[1].

Середину 40-х-50-х років припадає на повоєнне десятиріччя, і завершення цієї епохи приблизно збігається з початком «хрущовської відлиги». Цей час є складним для оцінок, оскільки, незважаючи на зовнішні численні здобутки, інтенсивність композиторського процесу, велику кількість творів, їх якість далеко не завжди відповідає тогочасним вимогам світового мистецтва, а навіть втрачає ті «завойовані висоти», на котрі піднялося українське скрипкове мистецтво упродовж 20-30-х рр. У цей період у творчості більшості українських композиторів спостерігається орієнтація на фольклор. Це був час створення так званого «академічного стилю» в українській скрипковій музиці, що культивувався і пропагувався в «радянській» музиці цього часу.

Характерним для тенденції формування національного композиторського стилю на засадах українського фольклору є те, що митці творчо переосмислили, збагатили і розвинули скрипкову мініатюру національно-стильовими принципами музичного мислення.

Неофольклорну мініатюру репрезентують скрипкові твори Б.Фільц та І.Мартона. Вони зберігають специфічну мову, використовують фольклорні першоджерела у поєднанні з сучасними принципами музичного мислення: поспівковим тематизмом, модальністю ладової системи, тембровою стилізацією народних інструментів, підголосковою фактурою, варіантністю як основою тематичного розвитку. У творах Б.Фільц «Гумореска» та І.Мартона «Пісня», «Колискова» і «Танець» через етнографічну цілісність, пісенність виявляється душа українського народу.

Перші твори, написані молодим композитором О.Зноско-Боровським, свідчили про демократичний напрямок інтересів автора, широкий діапазон пошуків, бажання сказати своє слово в ряді нових для української музики жанрів. У творах композитора можна знайти побудови, що характером нагадують також елементи як українських, так і зарубіжних імпровізаційних жанрів.

Чудовим прикладом переосмислення і збагачення національного стилю є твори О. Зноско-Боровського «Веселий танець» і «Гуцульська пісня». «Гуцульську пісню» написано у перемінному ладі: мелодія «змагається» між еолійським «ля» та дорійським «ре». У поєднанні неквадратною структурою мелодії (побудови 7-тактові, іноді з додатковим тактом, що повторює 7-й (7+1)) та гуцульською ритмікою «Пісня» створює цілісну картину. Форма твору – строфічна, що теж відповідає

прикарпатській пісенній природі. Ускладненням форми є диференційована роль вступу *maestoso*, *f-ff*. Він зустрічається ще 2 рази, різко контрастуючи з *subito* р основної мелодії. Ці контрастні зіставлення призводять до того, що у творі немає кульмінації (в ній нема потреби).

Форма та манера викладу музичного матеріалу у «Веселому танці» Зноско-Боровського безпосередньо залежить від жанру, обраного композитором. Як у народному танку змінюються солісти й групи танцюристів, стрибки й «плетенка», дівочі та парубочі танцювальні епізоди, так і в згаданій п'єсі змінюються теми, тональності, нюанси та динаміка.

Тональний рух замкнений: G-G-C-F-ES-F-G-G. Динаміка має характер, «схожий на сплеск»: різкі зміни та зіставлення *f*, *P*, *ff*. Форму твору можна було б назвати наскрізною з рисами тричастинності та рондальності. У побудові беруть участь 4 різні мелодичні утворення, які об'єднані рисами української танцювальності. Початкова тема (8т, G-dur) зустрічається протягом усього твору тричі, набуваючи рис рефрену. Всі побудови восьми тактові. Тільки у F-диг'ному епізоді розширюється кадансова зона, одночасно відбувається модуляція у G-dur (2 такти *ff*). Цей двотакт підготовлено *crescendo*, тому *allargando* він сприймається як емоційна кульмінація п'єси. Тим більш логічно сприймається звучання обох G-dur'них початкових мелодій, які своїм поверненням окреслюють тричастинність форми.

У процесі розвитку скрипкової мініатюри склалися підходи, які наповнюють її фольклорними рисами. Такого роду скрипкову мініатюру репрезентують твори Б.Яровинського «Веснянка», «Колискова», А.Кос-Анатольського «Біля водограю», Ю.Щуровського «Експромт», «Танець», «Осіння пісня», А.Мухи «Скерцо», О.Зноско-Боровського «Веселий танець» і «Гуцульська пісня» та ін.

Інтонаційний зміст творів свідчить про прагнення композиторів переосмислити, збагатити і розвинути скрипкову мініатюру національно-стильовими принципами музичного мислення. Зокрема, п'єса Ю.Щуровського «Танець» побудована за принципом «в'язанки» народних пісень. У побудові беруть участь 3 мелодії. Перша (початковий 8-тактовий період, *g-moll*) – пісенно-декламаційного складу. Друга – коротка, 2-тактова, перехідного плану. Третя – яскраво танцювальна (4 такти). Експозиція цих трьох тем утворює перший великий розділ форми (А). Середній розділ – це розвиток мажорного варіанту першої теми (15т.). Це емоційна кульмінація п'єси. Нарощування темпу, яке тривало до цього моменту (*Andante-Moderato-Allegretto-Allegro*), раптово переривається однотоковою паузою в обох інструментах. Після цього розпочинається репризний розділ. Він дещо динамізований. Наприклад, «пропущено» повільне проведення першої, пісенної теми. Удвічі розширено третій, танцювальний елемент: він займає 8 тактів, нарощує звук та темп. На цій хвилі, у стрімкому танці закінчується п'єса.

Використання фольклорних першоджерел у поєднанні з сучасними принципами музичного мислення допомогли композиторам Б.Фільц («Гумореска») та І.Мартону («Пісня», «Колискова» і «Танець») через етнографічну цілісність, пісенність розкрити душу українського народу.

І.Мартон орієнтується у своїй творчості на фольклорні джерела, залучає до тематизму не лише інтонаційно-ритмічні особливості народної творчості, але й розгорнуті елементи пісенно-танцювальних зразків.

П'єса І.Мартона «Колискова» позначена більшістю виражальних особливостей експозиційного характеру: помірний темп, заколисувачий супровід, малий діапазон мелодії (мала секста). Звертає на себе увагу і колорит музичної теми (підвищений IV та понижений VI ступені), що відбиває риси народних мелодій Закарпаття. Структура мелодії – 8+2+2+2 такти, причому три останні двотакти становлять мелодичне «замикання» на тоніку. Невеликий перехідний розділ (7 тактів) *Piu mosso* вводить у середню частину. Тут жанрові рамки колискової зруйновані: і скрипкова, і фортепіанна партія зазнають розширення як в емоційному, так і в фактурному плані. Діапазон сягає 2-х октав. Структура мелодії тут втрачає квадратність (17 тактів) та стає неподільною. Дві пасажні хвилі (перша – *rosso a rosso gal.*, друга – *rosso acceler.*) завершують на *dim.* цю музичну побудову. 3-й розділ колискової – 16-тактовий період, що своїм мелодичним малюнком виростає з перших 8-ми тактів п'єси: мелодія переходить 2-гу-3-тю октави, супровід малює дещо розмиті образи, розшаровані у трьох регістрах (що потребує запису на 3-х нотних станах). Закінчення цього твору – поступове

«розпорощення» мелодії між учасниками ансамблю, що перегукуються однотактовими трихордовими послівками. Рух зупиняється на тонічній квінті, продубльованій у 4-х з половиною октавах.

Яскравим прикладом поєднання фольклорних першоджерел з сучасними принципами музичного мислення є твір Б.Фільц «Гумореска». Цей твір надзвичайно яскравий, заряджений позитивною енергією, повністю відповідає своїй назві. «Дотепна» пентатонічна мелодія у танцювальному характері, що панує у крайніх розділах тричастинної форми цього твору – втілення доброзичливого гумору в музиці. У середньому розділі композиторка вводить контраст темпу й тональностей: після *A-dur Allegro vivo* приходить *fis-moll*, повільно. Але другій половині цього розділу композиторка віддає роль кульмінації. Причому підхід до кульмінаційної зони відбувається на матеріалі 11-тактового вступу до п'єси. Хвиля руху нарощує темп у двох площинах: агогічній (*accelerando*) та ритмічній (тріолі восьми – тріолі шістнадцяті – тридцять другі).

Форму *Da Caro* Б.Фільц також наближує до традицій народного танцю. Мелодія, що повертає до початкового танцювального елемента у безпівтоновому *A-dur*'і, у невеликій кодї природно переростає у три низхідні пасажі у повному 7-ступеневому ладі – танцювальний вир захоплює і виконавця, і слухача.

Причинами стилістичного розвитку скрипкової мініатюри були як внутрішні, так і зовнішні фактори (прагнення вийти на рівень західноєвропейського мистецтва, формування нової картини світу). Великий вплив на свідомість українських митців справили модернізм та постмодернізм, які вийшли із західної філософії, культурології та естетики. Значний вплив на українську музику справили нове відчуття часопростору та структуралізм у творах зарубіжних митців.

Таким чином, формотворчий та образно-тематичний аналіз доробку українських композиторів у галузі скрипкової мініатюри дозволив зробити певні узагальнення та висновки:

- з'являються нові акценти в етичному спрямуванні романтизму, тобто поступово видозмінюється стиль у творчості композиторів на різних хронологічних етапах: мініатюра концептуально відображає авторський спосіб світоспоглядання і завдяки зв'язку із внутрішнім світом людини віддзеркалює образ світу. Отже, у найбільш широкому культурологічному визначенні, мініатюра відображає власну концепцію Людини та картину світу і породжує мініатюризм як принцип художнього мислення;
- відбулося подальше формування національного композиторського стилю на засадах українського фольклору: поєднувалися фольклорні першоджерела з сучасними принципами музичного мислення.

У процесі дослідження виникли перспективні напрямки розробки цієї теми: виконавський аналіз скрипкової творчості, особливості використання інструментальних мініатюр у виконавській та педагогічній практиці. Їх опрацювання буде запорукою подальшого поглиблення знань про специфіку розвитку українського скрипкового мистецтва ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безотосний М. Україна в добу сталінщини: історія опору. – К.: Вид-во НАН України; Інститут політичних і етнонаціональних досліджень, 2002.
2. Белза І. Б.М.Лятошинський. – К.: Музична Україна, 1947.
3. Боровик М. Сторінки життя // Музика. – К., 1987. – №5. – С. 7-8.
4. Брилинська-Блажкевич Г. Зі спадщини С.Людкевича // Музика. – К., 1985. – №6. – С. 14.
5. Гордійчук М. Класик української музики // Музика. – К., 1994. – №6. – С. 2-8.
6. Грица С. Творчий портрет Ф.М.Колесси. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1964. – С. 18-19.
7. Драго І. Неординарна особистість // Музика. – К., 1996. – №1. – С.12.
8. Загайкевич М. В.Б.Гомоляка // Музика. – К., 1985. – №1. – С. 10-12.
9. Загайкевич М.П. Творчість С.Людкевича. – К.: Вид-во АН УРСР; Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії, 1954.
10. Загайкевич М.П. Творчість С.Людкевича: Дис... канд. мист.17.00.02. – К., 1954.
11. Золотовицька І. Творчий портрет Д.Клебанова. К.: Музична Україна, 1980.

12. Історія української музики. / Ред. Л.Пархоменко, О.Литвинова, Б.Фільц та ін. – К.: Наукова думка, 1992. – Т.4.
13. Кияновська Л. Свята до музики любов // Музика. – К., 2003. – №5-6. – С.9-14.
14. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХст.: Монографія. – Тернопіль: Астон, 2000.
15. Козлов В. Вшанування А.Кос-Анатольського // Музика. – К., 1980.
16. Личность. Нация. Общенье. Редакционные беседы. // Муз.академия. – М, 1992. – №2. – С.49-67.
17. Мельник Л. Браво маестро! // Музика. – К., 2004. – №1-2. – С. 18-19.
18. Назар Н. Перерваний каданс // Музика. – К., 1997. – №2. – С.7.
19. Павлишин С. Музика ХХ ст. – Л.: БаК, 2005.
20. Павлишин С. Станіслав Людкевич. – К.: Музична Україна, 1974.
21. Рябуха Н. Простір і час як принципи організації музичного твору // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. – Х.: ХДАДМ, 2001-2002. – № 2-3/1. – С. 29-33.
22. Творчість С.Людкевича: 36 статей. – Львів: Вищ. держ. муз. інст. ім.М.В.Лисенка, 1995.
23. Тилик В. Творчі портрети «В ім'я дружби» // Музика. – К., 1971. – №3.
24. Трошинський В.П., Шевченко А.А. Політична історія України ХХ ст. – К.: Вид-во НАН України; Інститут етнонаціональних досліджень, 2002.
25. Фільц Б. Славетний і незабутній // Музика. – К., 1999. – №3. – С. 26-28.
26. Щириця Ю. В.Гомоляка // Музика. – К., 1980. – №2. – С. 10-11.
27. Щириця Ю. Творчий портрет В.Гомоляки. К.: Музична Україна, 1982.
28. Яворський Е. Слово про майстра // Музика. – К., 1992. – №6. – С.5.

Tetyana Danylyk

THE DEVELOPING OF STYLE TENDENCIES IN VIOLIN MINIATURE IN THE MIDDLE OF THE XX CENTURY

In the following scientific investigation was made research of the manner-style tendencies development peculiarities of the Ukrainian violin miniature in 40-50 years of the XX-th century in the context of social and cultural processes, and also was made form-creative analysis of the most outstanding compositions of the native composers.

Key words: violin miniature, manner-style tendencies, form-creative analysis, Ukrainian music science.

Наталія Сулій

**НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКА СПАДЩИНА ЯЛТИНСЬКОГО
БАНДУРИСТА-ПЕДАГОГА ОЛЕКСІЯ НИРКА**

Стаття присвячена науково-дослідницькій спадщині О.Нирка. Основну увагу зосереджено на 24 кобзарознавчих працях митця задля пізнання та аналізу його наукової спадщини, розкриття ролі його діяльності для історії кобзарства Криму, Кубані й загалом кобзарського мистецтва України.

Ключові слова: кобзарське мистецтво, бандурний репертуар, епос, майстер бандур, національна ідея.

У відродженні української мови й культури в регіонах, де переважає російськомовне населення, часто визначну роль відіграють не державні чинники, а окремі дослідники-ентузіасти. Саме до таких подвижників належить Олексій Нирко – бандурист-педагог, організатор кобзарських колективів на Кримському півострові, невтомний науковець-дослідник кобзарства Криму та Кубані [34, 43-49]. Митець поставив собі за мету всебічно дослідити історію кобзарства Криму та Кубані, де, на думку деяких науковців, кобзарське мистецтво занепало остаточно [9, 2], і довести землякам та цілому світові, що кобзарство є невід'ємним атрибутом культури цих регіонів і ознаки українства там