

**Відгук**  
**офіційного опонента**  
на дисертацію Круліковської Тетяни Петрівни  
**«ТВОРЧИСТЬ ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОДІЛЛЯ ХІХ СТОЛІТТЯ**  
**В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН»**

подану на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю  
025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»)

Прагнення глибше дослідити й детальніше висвітлити тривалу й непросту історію україно-польських взаємин на теренах сучасної України, зокрема й в аспекті культуротворення, з багатьох причин набуває останнім часом особливо-го значення. Процеси активізації наукового осмислення такої тематики варто пов'язувати, ймовірно, із загальним пожвавленням мистецтвознавчих контактів між країнами після започаткування відомих конференцій в Бидгощі. Теперішнє століття позначилось насамперед трьома збірниками наукових статей виданими Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України спільно з Інститутом мистецтв Польської академії наук<sup>1</sup>. У контексті вивчення мистецького життя саме ХІХ століття, з його злетами й падіннями, бурхливими процесами постпросвітницького націєтворення, помітним явищем стало дослідження Майї Гарбузюк, фактично присвячене феномену українсько-польського театрального пограниччя<sup>2</sup>. Проте, зважаючи на тривалість, інтенсивність та всеохопність згадуваних мистецьких контактів, тема видається невичерпною, практичним підтвердженнями чого є пропонована на розгляд дисертація.

У першому розділі — «Українсько-польські взаємини на Поділлі у ХІХ ст.» — дослідниця цілком традиційно прагне якомога детальніше висвітлити всі передумови виникнення власне предмету свого дослідження — польських музичних діячів на українських землях. Скрупульозно, з опорою на чис-

---

<sup>1</sup> Українсько-польські культурні взаємини (ХІХ–ХХ століття) : наукове видання / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, Інститут мистецтв Польської академії наук, ДАКККіМ. Київ : Видавництво М. П. Коця, 2003. 293 с.; Українсько-польські культурні взаємини. Вип. 2 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, Інститут мистецтв Польської академії наук. Київ, 2008. 294 с.; Українсько-польські культурні взаємини / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2015. 358 с. (Наукові студії ІМФЕ ; вип. 9).

<sup>2</sup> Гарбузюк М. В. Образ України у польському театральному дискурсі ХІХ століття: стратегії та форми репрезентації : монографія. Львів : Простір-М, 2018. 470 с.

ленні історіографічні розвідки, відтворюється послідовність змін політико-територіального устрою Поділля, не є забутими навіть близько трьох десятиліть входження до складу Османської імперії. Початки етнологічного й етномузикологічного осмислення цієї території, пов'язані з активністю діячів, які переважно ідентифікували себе як представників польського культурницького середовища й не перебували під тягарем цензурних та ідеологічних обмежень, значно вплинули на процеси подальшого усвідомлення неповторності й значущості культури Поділля. Небезпідставно помітне місце (ледь не половина обсягу) у підрозділі «Історичні та етнографічні українсько-польські контакти у ХІХ ст. як частина українського культурного руху» присвячено видатному митцеві й науковцеві — досліднику автентичних культур Центральної та Східної Європи Оскарові Кольбергу<sup>1</sup>.

Феномен «української школи» в польській літературній традиції надалі розглядається із логічним поширенням застосування цього терміну на сферу музичного мистецтва, фактично наслідуванням-розвитком концепції наукової керівниці дослідження. Аналізуючи підґрунтя формування цього явища дослідниця абсолютно справедливо зауважує, що «Культурний вимір національної ідентичності українсько-польських композиторів виявився шляхом їх паралельної самоідентифікації з елементами культури та традиціями двох народів. Народжені у польських родинах, композитори глибоко в душі зберігали історичну пам'ять, культуру, мову, були віддані традиціям релігійності та сімейного виховання, й разом з тим були глибоко причетні до культури та українських традицій краю, де зростали та виховувались.

---

<sup>1</sup> Варто принагідно згадати масштабний науковий конгрес, що відбувся у Вроцлавському університеті восени 2014 року, у Рік Кольберга, на вшанування пам'яті і творчого спадку діяча, і відповідне наукове видання за його результатами (*The Kolbergs of Eastern Europe / Bożena Muszkalska (ed.). Eastern European Studies in Musicology. Edited by Maciej Gołąb. Vol. 9. Berlin: Peter Lang, 2018. 234 p.*)

Тож, у контексті такої уваги дисертантки до безперечно значущої постаті (а також загалом помітного у тексті роботи прагнення до гранично деталізованого викладу матеріалу) не зовсім коректною виглядає згадка (с. 43) про навчання Оскара Кольберга насамперед у Ігнаці Фелікса Добжинського (лише наступним згаданий Ю. Ельснер), оскільки останній лише на 7 років старший за Кольберга і фактично в цей період сам навчався (або щойно завершив навчання) в Юзефа Ельснера. Вочевидь, почасти маємо справу з відлунням давньої плутанини у відомостях про діяльність І. Ф. Добжинського та його батька (теж Ігнаці), так само званого музиканта, багаторічного очільника приватного мистецького осередку в Романові.

Серед різних національних жанрів музики, до яких звертались композитори, найпоширенішими були, з одного боку польські ”музичні маркери ідентичності” — полька, полонез, мазурка, з іншого — такі важливі для українського фольклорного скарбу як лірична пісня, думка, шумка, чабарашка. Таке явище є типовим для романтичного типу рефлексії національної ідентичності. Також серед важливих чинників, які ідентифікують національні ознаки творчої спадщини композиторів, є мова. Цей аспект також представлений двома векторами (українська та польська мови)» (с. 65). Цілковито виправдано ці твердження можуть бути застосованими й щодо літераторів-представників «української школи», хіба за вилучення, у деяких випадках, згадки про опору на певні музичні жанри. Задекларувавши мову як вагомий фактор ідентифікації (а також і самоідентифікації) митця, вартувало би детальніше висвітлити явище розповідження в досліджуваній період на теренах Правобережної України текстів українською мовою, зафіксованих латинкою (переважно із застосуванням польської абетки). Непоодинокі згадки про це розсипані текстом дисертації, вочевидь саме це, або щось подібне, малося на увазі в інтригуючій характеристиці видання Шостого десятку пісень для голосу Антона Коціпінського з фондів Бібліотеки Народової у Варшаві — «Матеріал видання містить тексти латинською та українською, що сприяло популяризації української пісні й в іншомовних колах» (с. 84). Фотокопія фрагментів видання з додатків дослідження ситуації не прояснює, тож хотілося би почути коментар дисертантки. Не виключено, що тут маємо справу просто зі спотвореним друкарською похибкою текстом, проте виразніше наголосити на особливостях фіксації аналізованих джерел видається доцільним саме у початковому розділі роботи. Тим більш, що надалі в тексті згадується й протилежна, не менш значуща в контексті відповідного періоду, спричинена цензурними вимогами ситуація транслітерування українського тексту засобами російської орфографії.

Дещо дивним виглядає подальше наведення (с. 65–66) запозиченого з книги Якова Сорокера (але щоправда, без конкретних посилань на сторінки), відкоригованого порівняно із першоджерелом (що теж вимагало би пояснень)

переліку музичних діячів XIX століття<sup>1</sup> із преамбулою: «Природнім постає питання щодо ідентифікації національних ознак польських композиторів у процесі дослідження їх творчої спадщини». Окрім того, що використання навчального посібника як джерела дисертаційного дослідження, безпосередньо не спрямованого на педагогічну чи методологічну проблематику, провокує сумніви щодо доречності, пропонований список «польських композиторів XIX ст., які виявили зацікавленість українською тематикою та образами», слушно було би коментувати принаймні тому, що переважна більшість згаданих є уродженцями України, фактично тими позначеними подвійною національною ідентифікацією представниками «української школи».

Осмисленням феномену «української школи» насамперед спричинені й інші дискусійні моменти, пов'язані з цим розділом. Передусім, хотілося б дізнатись, чи відомі дисертантці роботи Володимира Єршова, званого і в Україні і в Польщі сучасного дослідника цієї проблематики? А також, чи можна говорити про існування певного відповідника «української школи» стосовно зображувальних мистецтв, зокрема живопису?

На початку розділу другого — «Роль композиторів польського походження в музичній культурі Поділля XIX ст.» — авторка подає історичний огляд культурницького життя регіону, спираючись на численні публікації різних жанрів й часу виникнення (від базованої на мемуарних й архівних джерелах розвідки Костя Копержинського, з далекого 1926 року — однієї з перших подібних у вітчизняному мистецтвознавстві — аж до матеріалів краєзнавчих конференцій і дещо вторинних оглядових статей останніх десятиліть). Але чомусь поза увагою лишається ґрунтовна праця званого польського театрознавця Ярослава Коморовського, безпосередньо присвячена проблематиці театральної-

---

<sup>1</sup> Вінцент Банькевич (?–1861): «Фантазія на теми українських мелодій»; Денис Бонковський з Бердичева (середина XIX ст.): «Гандзя цяця-молодичка», «Козак українець», «Журба козака»; Нікодем Бернацький (1826–1892): «Коломийка для скрипки», «Народні галицькі пісні»; Ігнацій Фелікс Добжинський (1807–1867): п'єса «Спомин про Україну» тв. 64, 1853 р; Євгеніуш Дзивульський (1893): цикл гуцульських народних пісень; Людвік Гроссман (1853–1915): «Українська сюїта» для оркестру; Генрік Ярецький (1846–1918): опера «Мазепа» за Ю. Словацьким, «Українська дума» (в 3 ч. — «Ой, не ходи, Грицю»); Фелікс Яронський (1823–1895): «Українська шумка» для фортепіано; Марцелі Ясінський: Думки, Шумки, Козачки для фортепіано; Оскар Кольберг (1814–1890): статті «Про збирання українських народних мелодій»; Альбін Коритинський (середина XIX ст.): «Плач про Україну».

го й музичного життя на досліджуваних теренах<sup>1</sup>, так само, як і численні публікації вітчизняного науковця Ростислава Пилипчука.

У наступних підрозділах послідовно висвітлюється значною мірою орієнтована на українську культуру діяльність Антона Коціпінського й Михайла Завадського. Захопливою, багатою на творчі переосмислення (згадуються кілька перекладень для різних складів), але вочевидь такою, що очікує на подальше дослідження, виглядає історія збірки «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» А. Коціпінського. Щоправда, в узагальненій характеристиці творчого доробку композитора дещо змішуються рівні систематизації конкретних творів — як окремі жанри згадуються і обробки народних пісень, і вокальні твори на польські тексти (сюди ж зараховано й переклади польською з інших мов), і «музичні твори для фортепіано у салонному стилі, такі як полонези, краков'яки, мазурки, а також варіації на українські пісенні теми» (с. 83). Музичний доробок Михайла Завадського авторка дослідження прагне охарактеризувати в усьому жанровому й тематичному різноманітті, зупиняючись на його фортепіанній і камерно-вокальній творчості й виокремлюючи музику до поеми А. Мальчевського «Марія». Цей малознаний в українському музикознавстві матеріал природно провокує появу дискусійних моментів і запитань до дисертантки:

Чи відомо, хто з попередніх дослідників звертався до аналізу музики до «Марії» і яким виявився підсумок цих досліджень? Наприкінці відповідного підрозділу є лише посилання на автореферат дисертаційного дослідження С. Е. Баженової, поданого, щоправда на здобуття ступеня доктора історичних наук. Згадуване в довідковій літературі (не є винятком і другий том «Української музичної енциклопедії», 2008 року видання) визначення її як фрагментів незакінченої опери, за ближчого знайомства з матеріалом справді видається сумнівним. Але ані текст пропонованої роботи, ані наведені в додатках фотокопії фрагментів видання твору не дають переконливих підстав атрибутувати його як

---

<sup>1</sup> Komorowski J. Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku. Wrocław [etc.] : Ossolineum–PAN, 1985. 236 s.: il. (Studia i materiały do dziejów teatru polskiego / PAN, Inst. sztuki ; tom XVII (29)).

музику до драматичної вистави й стверджувати що «п'єса А. Мальчевського з музикою М. Завадського могла виконуватись у польських театрах на Поділлі та Волині». По-перше, немає жодної згадки про існування такої п'єси. Прискіпливий дослідник історії польського театру Кароль Естрайхер у своєму відомому довіднику наводить інформацію про два драматичні твори авторства Мальчевського — трагедії «Гелена» і «Князь Збараський»<sup>1</sup>. Усі здійснювані з середини ХХ століття спроби (на сьогодні їх нараховується вісім) перенести дію легендарного твору польського романтизму на театральні підмостки є інсценізаціями-адаптаціями поеми<sup>2</sup>. По-друге, дисертантка сама визначає принаймні два з шести вокальних номерів (№№ 5 і 6) як «романси на слова А. Мальчевського, що увійшли до збірки "Śpiewnik Domowy" та були призначені для домашнього музикування», у характеристиці ж іще двох (№№ 3 і 4) згадує «мерехтливе тремоло в партії фортепіано» і «виразну романсову мелодику» (с. 106–107). Тож, не зовсім зрозуміло, яким саме чином камерно-вокальні твори, вербальною складовою яких є фрагменти поеми, могли би використовуватися для супроводу драматичної вистави (нагадаймо, що йдеться про здебільшого реалістично орієнтовану сценографію й режисуру 70–80-х років ХІХ століття). Чи не коректніше було би розглядати музику до «Марії» як пізньоромантичний програмний цикл, натхненний відомим літературним твором, своєрідні музичні ілюстрації найяскравіших сюжетних моментів, можливо — плановані до виконання як цілісний твір (звідси й поява Прологу з Епілогом), можливо — із долученням позамузичної складової<sup>3</sup>? Власне, експерименти з синтезування різних видів мистецтва становлять дуже яскравий контекст часів створення аналізованої музики. Можливо, існує додаткова інформація про роботу композитора над суто інструментальною (можливо, спорідненою інтонаційно із аналізованими номерами) музикою до інсценізації твору, за певних причин не уведена до остаточного

<sup>1</sup> [Estreicher K.] Repertoar sceny polskiej od roku 1750 do 1871. Pisarze i tłumacze sceniczne zestawieni abecadlowo przez K. Estreichera. – Krakow : w Drukarni Uniwersytetu Jagellońskiego, 1871. S. 141.

<sup>2</sup> <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/2896/maria>. Про версії Ю. Корженьовського й К. Маєрановського, які фактично є самостійними драматичними творами «за мотивами» поеми, у цьому випадку не йдеться.

<sup>3</sup> Монографія Майї Гарбузюк містить, зокрема, інформацію про показ «живих картин» за поемою Мальчевського у супроводі декламування фрагментів поетичного тексту (Гарбузюк М. В. Образ України у польському театральному дискурсі ХІХ століття: стратегії та форми репрезентації : монографія. Львів : Простір-М, 2018. С. 308–309).

тексту дисертації? У такому випадку, чи не є відлунням його захоплення поемою неодноразово згадувана в тексті роботи полька «Марія»?

Підсумовує роботу третій розділ — «Владислав Заремба — композитор і педагог» — у якому читач повною мірою знайомиться з головним героєм дослідження, особисте зацікавлення непересічною творчою постаттю якого, вочевидь визначило для авторки провідний напрям наукових пошуків. Це — квінтесенція наукової новизни роботи, бо тут і новітні відомості до життєпису композитора, й характеристика його педагогічних збірок, і уведення до контексту становлення вокальної Шевченкіани XIX ст. «"Кобзаря" Тараса Шевченка» Владислава Заремби.

Дуже показовим у контексті концепції подвійної національної ідентифікації подільських композиторів видається факт створення Владиславом Зарембою думки саме на наспів «Сонце низенько, вечір близенько» у варіанті, максимально наближеному до популярної наприкінці XVIII століття на теренах Польщі і України пісні невідомого автора на текст елегії Францишека Карпінського «Лаура і Філон» — знакової для польської культури принаймні тим, що використана Фридериком Шопеном у «Фантазії на польські теми» *Azur*; надзвичайно схожа на «Сонце низенько, вечір близенько» тема характеризує головну героїню й у опері Кароля Курпінського «Чорштинський замок».

Під час ознайомлення з матеріалом про педагогічні збірники композитора («*Śpiewnik dla naszych dzieci*» і «*Mały Paderewsky*») привертають увагу однакові назви складових («*Modlitwa dziecka*», «*Lata ptaszek po ulicy*», «*Siedzi sobie zając pod miedzą*», «*Wesoły Janek*», «*Panioneczka*» тощо). Чи це є вокальна й інструментальна версії одного матеріалу (можливо, обробки популярного дитячого фольклору)?

Висловлені дискусійні моменти, зауваження й технічні недоліки на кшталт недосконалого редагування тексту, відсутності уніфікованого написання імен та прізвищ згадуваних митців (зустрічаються згадки, зокрема про Діонісія, Діонізія й Дениса Бонковського, Йосипа і Йозефа Вітвицького/Вітвицького і т. п.), внаслідок чого Ян Хенцінський паралельно уведений до

двох окремих переліків авторів текстів солоспівів збірки «Домашній співаник», недостатньо акуратного поводження з цитованими джерелами, зокрема їх добором і систематизацією, через що вінницька дослідниця Тетяна Бурдейна-Публіка перетворилась на двох різних осіб, наявності в переліку не цитованих у роботі джерел тощо не впливають на загальний позитивний висновок про те, що кваліфікаційна наукова праця Тетяни Петрівни Круліковської «Творчість польських композиторів Поділля XIX століття в контексті українсько-польських культурних взаємин» є завершеним самостійним науковим дослідженням, виконаним на належному рівні і з відповідною попередньою апробацією отриманих результатів у формі восьми одноосібних статей, опублікованих у фахових вітчизняних і закордонних виданнях, а також виступів на численних наукових і науково-практичних конференціях (підтвердженням чого є публікації у відповідних збірниках матеріалів). Авторка дотрималась принципів академічної доброчесності, що засвідчено звітом перевірки тексту засобами комплексного онлайн-сервісу Antiplagiarism.

Робота відповідає вимогам пунктів 5–9 «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого Постановою КМУ № 44 від 12 січня 2022 р., а також затвердженим наказом МОН від 12 січня 2017 року «Вимогам до оформлення дисертації», тож Тетяна Петрівна Круліковська заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» галузі знань 02 — «Культура і мистецтво».

Доцент кафедри історії української музики  
та музичної фольклористики  
Національної музичної академії України  
імені П. І. Чайковського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

О. Ю. Волосатих