

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.02>

## ФІЛОСОФСЬКІ ТЕЧІЇ МОДЕРНІЗМУ І ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ МУЗИЧНІ ТЕОРІЇ

**Оксана Гнатишин** – докторка мистецтвознавства, доцентка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка <https://orcid.org/0000-0003-1878-8214>

*У статті вказано на деякі прикмети перших десятиліть ХХ ст., пов'язані з трансформацією філософських поглядів. Зміни проявилися в появі принципово нових галузей знань, орієнтованих на людину, її сутність, свободу творчого самовияву. Молода українська наука про музику шукала свого самовизначення, предметних осягів, засад ідейної розбудови, відповідних підходів і методології. Значний вплив у цій справі мали найновіші західні тенденції. Зіставлення найпоширеніших західноєвропейських філософських позицій з провідними ідеями перших фахових музикознавців, які працювали тоді в Києві, доводить їх тісний зв'язок. У вченнях про музичне мислення та структуру музичної мови провідних діячів тогочасної Київської музично-теоретичної школи Б. Яворський і А. Буцької свідомо або інтуїтивно втілювали ідеї багатьох визнаних на Заході філософів-модерністів (особливо Е. Гуссерля, А. Бергсона, В. Вельфліна). Це доводить, що перші в Україні фахові музикознавці в неоднозначний період української історії не просто перебували в інтелектуальному полі західноєвропейської філософської думки, а на її основі розвивали власні перспективні наукові теорії.*

**Ключові слова:** київська музично-теоретична школа, західноєвропейські модерністичні тенденції, концептуальні ідеї.

В історії української науки про музику початок ХХ ст. – один із найскладніших. Це період авангардових мистецьких змін і пошуків, позначених реорієнтацією, що розмежувала традиції ХІХ ст. та інновації нової доби. В основі новаторських теоретично-критичних потоків думок і поглядів були новітні моделі пізнання світу та мистецтва. Ті моделі становили одне нероздільне ціле з авангардом європейських народів, але мали певні національні відміни й особливості.

Початок нового століття в Україні позначений бурхливими національно-культурними процесами, інтенсифікацією мистецького життя. Вони спричинили стрімкий розвиток авангарду, його класичного періоду, в якому розрізняють два етапи. Перший (1908–1914), який захоплює пізній період модерну та сецесії, переплетений філософськими ідеями Європи. Другий, поштовх якому дали події 1917 року, не втративши європейські мисленнєві уподобання, переживав приплив нових сил у мистецтво і науку з Росії [6, с. 11], а тому набув східного орієнтуру.

Пульсацію мистецького життя Києва забезпечували й діячі музичного мистецтва. В їхньому середовищі помітно активізувалася діяльність групи музичних педагогів, зокрема теоретиків, котрих із повним правом можна віднести до Київської музично-теоретичної школи<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Підставою для такого визначення осередку тодішніх київських діячів музичного мистецтва є їх виразний об'єднавчий чинник, а саме спільні завдання (розбудова структури національної музичної освіти, пошук суті науки про музику та напрямів її дослідницьких пошуків) та засадничі науково-музичні теоретичні принципи.

У серпні 1916-го з Москви до Києва приїхав Болеслав Яворський, якого запросили викладати у Київській консерваторії.

Нині в доробку українських музикознавців налічується чимала кількість різноманітних праць українських учених, присвячених багатогранній діяльності директора Народної консерваторії в Києві (1917–1921), професора Державного Музично-драматичного інституту імені Лисенка (від 1918) Б. Яворського, а віднедавна й постаті випускника Музично-драматичної школи Лисенка (і класу теорії самого М. Лисенка) (1913), Київського Університету св. Володимира (1915) та Київської консерваторії (у класі Б. Яворського), одного з організаторів Музично-драматичного інституту ім. Лисенка, згодом викладача в ньому теоретичних дисциплін, врешті ректора 1921–1925 рр. Анатолія Буцького. Проте філософські позиції провідних представників київської музично-теоретичної школи в контексті конкретних модерністичних тенденцій спеціально не вивчалися. Відповідно, недослідженою залишається тема їх втілення у наукових поглядах діячів київської музично-теоретичної школи. Її розкриття і є метою пропонованої статті.

З-поміж київських теоретиків перших десятиліть ХХ ст. (Г. Любомирського, С. Протопопова, А. Альшванга, П. Козицького, Н. Вольгер, Л. Кулаковського, Ф. Надененка) чи не найцінніші ідеї проголосили Б. Яворський та А. Буцької (Буцький)<sup>2</sup>. У київський період свого життя перший був одним з ініціаторів формування музич-

<sup>2</sup> 22 червня цього року виповнюється 145 років, а 2 серпня – 130 років від дня народження відповідно кожного з них.

ної науки в Україні, фундатором музично-теоретичної школи у 1916–1921 роках перед своїм остаточним переїздом до Москви, врешті автором першої в українському музикознавстві наукової музичної теорії, відомої як теорія ладового ритму або музичної мови.

Учень Яворського в Київській Народній консерваторії Буцької (Буцький) також був у числі організаторів української музичної науки у 1918–1924 роках (перед відбуттям до Петербурга (Росія)): він був деканом Музичного факультету Державного Музично-драматичного Інституту ім. Лисенка, структурним підрозділом якого був «музично-науковий» відділ, що готував «музиканта-вченого» [3, с. 131]. А ще – учений, автор теорії синтаксису музичної мови.

Наукова й організаційна діяльність цих учених збіглася із загальною інтенсивною переоцінкою цінностей і зміною світоглядного та функційного контекстів буття людини. Радикальні перетворення кінця XIX–XX століття полягали в певній нівеляції безмежної віри у силу людського розуму, у соціальний і науковий прогрес, у створення суспільства соціальної справедливості і зміну самої людської природи на користь уваги до спонтанності, символічності, можливостей саморозвитку людської природи, аксіологічного підходу до дійсності. У філософському мисленні спостерігався плюралізм, що визнавав співіснування різноманітних напрямів і течій (матеріалістичних та ідеалістичних, релігійних і атеїстичних, наукових (сцієнтистських та антисцієнтистських). Предметом вивчення стали інші об'єкти та явища дійсності, що зумовило народження принципово нових галузей знань, пов'язаних із людиною, її сутністю, свободою творчого самовиявлення, ставленням до навколишнього світу. Започатковується також визнання різних думок, толерантність у поглядах на предмет та методи вивчення.

Трансформацію філософських поглядів відчули й в Україні, бо тут ширилися ідеї провідних західних філософських концепцій, що мали вплив на розвиток нових напрямів розвитку гуманітарної думки. Багатогранна особистість Яворського перебувала на перехресті пошуків Захід-Схід. Вихований на засадах Московської теоретичної школи, він із юних років перебував у пошуку базових ідейних основ для своїх аналітичних припущень. Вельми притягальними в цьому стали для нього оригінальні погляди західноєвропейських філософів.

Революційні події та новочасні модерністичні тенденції суттєво вплинули не лише на організацію Яворським та Буцьким музичної науки в

підросійському Києві як самостійної галузі гуманітаристики. Найновіші західноєвропейські філософські ідеї виразно проявили себе у поглядах цих учених і, найголовніше, у їхніх наукових теоріях. Однак повною мірою ані один, ані інший не були адептами жодного філософського напрямку. На це вказує хоча б той факт, що, попри те, що Яворський був найбільш філософськи налаштованим українським музикознавцем, лише одна (з опублікованих) його праця «Замітки про творче мислення російських композиторів від Глинки до Скрябіна (1825–1915)» («Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915)») – підсумок багаторічних досліджень, яким автор намагався надати завершеного вигляду в останній рік життя (1942), – містить витяги з текстів німецького філософа, одного з основоположників західної філософії, зокрема німецького ідеалізму, Г.В.Ф. Гегеля (його «Лекцій по естетике». М., 1938)<sup>3</sup>. І хоча Яворський так і не став гегельянцем, проте від нього отримав уявлення про історію як процес безперервного оновлення, з яким узгоджуються поняття революції, прогресу, емансипації, розвитку, кризи, духу часу. Ці наріжні поняття Гегелівської філософії, як і діалектичний метод філософа, аналіз ним родів і мистецьких епох став, очевидно, для Яворського відправним в умовах модерністичної актуалізації самоцінності людини та мистецтва, уваги до внутрішнього світу особистості, поширених прагнень сучасників запропонувати нові ідеї, здатні перетворити світ за законами краси і мистецтва.

Загалом оновлення світового філософського процесу спричинило появу в останній третині XIX ст. у Німеччині та Франції течії під назвою «філософія життя» (Phenomenology of the “Life World”), що її представляли теорії та ідеї А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона та інших. Цей напрям, що досяг найбільшого впливу в першій чверті XX ст., передбачав розгляд усього, що існує на землі, як форму прояву життя. Тому головним у цій філософії виступає багатозначне поняття «життя». Прикметно, що Яворський розглядав його в різних площинах: біологічній (як живий організм), психологічній (своїми характеристиками психічних явищ, як-от: «інстинктивності», «сентиментальності», «імпульсивності»), культурно-історичній

<sup>3</sup> Дослідники відзначали, що, володіючи французькою, німецькою та італійською мовами, Яворський ще в юні роки «вивчав Канта і його послідовників, залишаючись незалежним від кантіанства... Був Яворський певною мірою знайомий і з неогегельянством, читав мислителів «філософії життя» від Шопенгауера до Фрейда» (Яворський Б. Избранные труды. Ч. 1, Том II. Москва, 1987. С. 20).

(визнанням життя як творчої еволюції, цілісного органічного потоку («пориву») логіки й інтуїції). Адепти «філософії життя» вважали також, що життя як предмет уваги не можна науково вивчити: його можна лише інтуїтивно відчутти, пережити. Тому перевага надавалася не так «наукам про природу» (що передбачають точні вимірювання), як «наукам про дух» – літературу, мову, музику, які оперують поняттями знак, символ, міф, образ. Принципи «філософії життя» певною мірою запозичили різні напрями філософської думки, зокрема ті, що безпосередньо пов'язані з творчістю людини, музикою. Так, в одному з Листів до Буцького Яворський писав: «Музика не є (штучно створене) «витончене» мистецтво, це є повна галузь людського духу» [8, с. 304]. Водночас це сфера, що підлягає виявленню та спеціальному науковому дослідженню «законів, що керують музичним мисленням і виразом», наука, яка «на основі цих законів... будує споруду музичної творчості» [8, с. 263, с. 615–623; 3, с. 131–132]<sup>4</sup>.

Власне, тим законам музичної творчості й присвячені багатоскладове вчення Яворського та теорія Буцького. Попри бурхливі й неоднозначні революційні події, цілісно сформувавшись у своїх основних постулатах у київський період життя учених, їхні базові тези виявляють виразну суголосність із відомими тоді західними модерністичними філософськими теоріями. Зіставлення засадничих ідей французьких, німецьких, австрійських філософів з відомими постулатами Яворського та Буцького свідчить про те, що найближчими для представників тодішньої київської музично-теоретичної школи були ідеї «філософії життя», зокрема представників інтуїтивізму, феноменології та волюнтаризму. Щоправда, попри велике зацікавлення Яворського філософією та наполегливість у її вивченні, погляди вченого не можна вважати ані однозначними, ані стійкими (від вільно орієнтованих на західні ідеї в ранній, зокрема київський, період до відчутно ідеологічно (марксістсько-ленінсько) залежних (у пізній, московський). До того ж стиль викладу думок теоретика відзначався неопослідовністю, метафоричністю та багатозначністю

<sup>4</sup> Чималий доробок Яворського у сфері наукознавства становлять неопубліковані нариси: «Наука», «О музыкальной науке с точки зрения материалистической философии», «Сущность музыки» (всі 1916); у 1920-му вів курс «Введение в науку о музыке, история музыки», написав нариси «Наука и искусство», «Из чего состоит история музыки» (1920), «Введение в науку о музыке» (1924), «О теоретической науке» (1928) та ін. Дет. про розуміння Яворським суті науки про музику див.: Гнатишин О.Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник НАКККіМ*. 2022. № 1. С. 131–132.

вислову, а тому був трудно зрозумілий навіть для колеґ-фахівців. Погляди Буцького сформульовані виразніше, ймовірно через вужчі рамки предметного осягу.

І все ж проглядаються такі паралелі.

Феноменологічна та наукознавча теорії, викладені німецьким філософом-ідеалістом Едмундом Гуссерлем у перше десятиліття ХХ ст. у працях «Логічні дослідження. Частина перша: Прологомена для чистої логіки» (*Logische Untersuchungen. Erster Teil: Prolegomena zur reinen Logik*) (1900), «Логічні дослідження. Частина друга: Дослідження феноменології та теорії пізнання» (*Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*) (1901), а також «Філософія як строга наука» (*Philosophie als strenge Wissenschaft*) (1911), «Ідеї для чистої феноменології та феноменологічної філософії. Перша книга: Загальні вступи до чистої феноменології» (*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*) (1913), проголосили гасло «назад до суті речей». Ідея «чистої логіки» наукового знання, спрямованої на «чисту» (відділену від буття і практики, а головне – переконань, емоцій) сутність, корелює з увагою Яворського та Буцького до складових елементів музичної тканини як носіїв змісту звукового мистецтва. Що більше, згадана тенденція спричинила зосередження уваги Яворського не просто на ладах, гармонічних поєднаннях, ритмі, формі, а глибше – на мікроєдностях і виникненні поняття інтонації як центрального елемента музичної мови<sup>5</sup>. Саме звуки та їхні логічні взаємовідношення, а тому і комплекси Буцької вважав єдиними безпосередніми даними музики, не допускаючи ніяких інших показників її художньої якості<sup>6</sup>.

Близьким для Яворського було й виділення Гуссерлем чуттєвого сприйняття як первозданного досвіду, основи всякого пізнання. Теоретик музики наголошував, що її сприйняття організовується у процесі розгортання музичного матеріалу кожним окремим його звуком, який треба схоплювати не рефлексивно, як непорушне звучання, а як частку ладу, як певний елемент більшого

<sup>5</sup> У 1923 р. у журналі «Искусство» вийшла друком стаття Яворського «Основные элементы музыки».

<sup>6</sup> Недарма одна з капітальних праць Буцького, видана у Харкові 1928 р., має цю назву («Непосредственные данные музыки (Опыт введения в музыку)»), і рецензенти-сучасники зауважили в ній перевагу аналізу музики «як самої у собі» над показом її як соціального явища.



цілого, в якому він відіграє якусь роль [8, с. 455]<sup>7</sup>. Тільки тоді перед реципієнтом розкриється справжній зміст музичного твору.

Теза Гуссерля про інтенціональність мислення, тобто його спрямованість на об'єкт і, відповідно, свідомість як неодмінне осмислення чогось «відгукнулася» у Яворського положенням про те, що думку не можна «увіпхати в певну форму, бо «думка і є формою... без форми нічого не може існувати» [8, с. 573]. Водночас музикознавець заперечив Гегелівське положення про те, що в мистецтві зовнішнє оформлення, а не думка є суттю творчості: він наголошував, що сутнісною ознакою мистецтва є конструкція мислення творця<sup>8</sup>.

На межі століть у західноєвропейській філософії розвинутих був і інший напрям – волонтаризм, що розглядав волю як справжню сутність усякого буття, вищий його принцип, першооснову дійсності, першоджерело розвитку і пізнання людини. Волонтаризм стимулював виникнення системно завершених концепцій, де духовно-вольове начало виступає основою всього суцього. У текстах Яворського терміни «воля» та споріднені з ним означення («вольове начало», «вольові імпульси» «вольовий вплив», «вольова напруга», «вольова самоорганізація») трапляються дуже часто в його характеристиках типів музичного мислення, стилів епох. Проте, на відміну від філософів, Яворський не трактував волю як вищий принцип буття й у духовному сенсі не висував її на перший план: теоретик вважав волю лише *однією* з психологічних характеристик (іноді навіть суттєвою) характеру мистця (Рахманінова, Скрябіна), принципом його манери письма<sup>9</sup>. Показовим стало його відчуття того, що тогочасне мистецтво перебуває на порозі «грандіозної епохи, характерним принципом якої буде *організованість* (курсив мій – *О.Г.*) творчої волі», усвідомлення розумом (чи не пристосування, відповідь на потреби?), а не вільне самовиявлення теми творчого завдання [7, с. 161].

Впливи модерністичних філософських течій, особливо інтуїтивізму, помітні також і в поглядах Буцького. Представники інтуїтивізму вважали єдиним достовірним джерелом пізнання (а отже,

альтернативою людського розуму) інтуїцію. Гуссерліанська ідея творення «чистої сутності» інтелектуальною інтуїцією без урахування зовнішніх чинників відгукнулася у Буцького положенням про тісний зв'язок (і навіть «впливання») кожної чергової музичної побудови з попередньою, продиктований якоюсь «внутрішньою необхідністю». Однак та «внутрішня необхідність» зумовлена у Буцького не чим іншим як конкретним музичним мисленням, а отже, втрачає свою самостійність.

У роки палких дискусій у науці про простір і час Яворський успішно втілював ще одну розвинуту тоді ідею не пустопорожності простору, а його «наповнення рухом, полями енергії»<sup>10</sup>. Недарма теоретика найбільше цікавили дві сторони музичного матеріалу – висота і час, що виявилось в інтересі до ладу (як висотного виміру) і ритму (як часового). Отже, музичний твір бачився вченим як розгортання ладу в часі, а його теорія отримала назву ладового ритму.

Аналогічно і Буцькою у своїй теорії синтаксису музичної мови пропонував розуміти музику «як організовану текучість у часі», бо звукову матерію, згідно з ученим, творять не окремі звуки самі по собі, а виразні, яскраво відчутні взаємини між тими чи іншими звуковими комплексами. Що ж до часу в музиці, то Буцькою (як і Яворський) розрізняв метр і ритм, що стало відкриттям у музичній науці.

Із багатьох розвинених і поширених модерністичних філософських теорій початку ХХ ст. особливо близькою тоді для київських музикознавців стала філософія французького філософа лауреата Нобелівської премії (1927) Анрі Бергсона. Її новизну і свіжість оцінили сучасники за працями «Час і вільна воля: Есе про безпосередні дані свідомості» (*Essai sur les données immédiates de la conscience*) (1889), «Творча еволюція» (*L'Évolution créatrice*) (1907), «Духовна енергія» (*L'Énergie spirituelle*) (1919) та іншими. У них відстоювалася думка про життя як становлення, розпочате в результаті початкового «вибуху» («життєвого пориву»), потік якісних змін. Тому життя постає у філософа неперервною творчістю, постійним продукуванням нового. А яку роль у цьому процесі відіграє музика у нових післяреволюційних умовах, пробував відповісти у своїй першій розгорнутій статті з показовою назвою «Музика в творчості життя» Буцькою. У складний бурхливий період він закликав до пізнання музики не за її емоційним впливом на слухача, не у порівнянні з іншими науками, а через неї саму, шляхом аналізу

<sup>7</sup> Б.Л. Яворський – С.В. Протопопову (Лист). Яворський Б. Статті. Воспоминания. Переписка / Ред.-сост. И.С. Рабинович. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : «Советский композитор», 1972. С. 455. Є в доробку Яворського й окремих неопублікованих текст п. н. «Восприятие» (1920).

<sup>8</sup> На цю тему він написав окремі замітки п. н. «Мысль, музыкальное мышление» (1919), а також «Эволюция музыкального мышления от Жоскена до Скрябина» (1927).

<sup>9</sup> У 1931 р. Яворський написав замітки п. н. «Вольове» (1931).

<sup>10</sup> Думки про це викладені вченим у неопублікованій розвідці «Время и пространство» (1927).

її «звукової матерії», адже вона – «мистецтво звукових і часових взаємин. ... мистецтво інтонацій і ритмів» [1, с. 16], що більше – «мистецтво інтонацій та ритмів життя, перетворених на спеціальні звукові символи» [1, с. 17]<sup>11</sup>. Пошуки джерел походження музичної матерії, що їх уперше в українській музичній науці продемонстрував Буцької, виявилися для того часу надто складними. Метафізичний підхід Автора до біологічної ролі звука, з'ясування його соціального значення, до винайдення музичних інструментів як спеціальних джерел звуку не дав чітких відповідей на поставлену проблему (зрештою теоретик і не ставив такої мети), але уможливив: 1) виділення її як вартої спеціальної уваги; 2) увагу до звука як фізичного явища та його джерела – «предмета, що звучить»; 3) переконання, що музична мова – інструмент розуміння, яку творить комплекс звукових символів; 4) погляд на інтонаційність як відношення висоти звука та певного внутрішнього стану людини; 5) твердження, що винайдення музичного інструмента забезпечило постійність та точність висоти звука і стало початком «історичного періоду розвитку музики»; 6) диференціацію метра і ритму [2, с. 3–12].

Як виглядає, Яворському і Буцькому найбільше імпонувала ключова для Бергсона концепція тривання («процесу»), згідно з якою час – не сукупність моментів, а неподільний довгий час, який лежить в основі свідомості. Тим-то музичний твір Яворський тлумачив як сукупність безперервних одночасних і послідовних звукових співвідношень, що творять простір певної музичної форми.

У цьому контексті й розуміння Бергсоном еволюції життя. Для нього вона – вияв «життєвого пориву», що є рушієм еволюції. Та ідея «життєвого пориву» («імпульс до діяльності»), очевидно, надихнула й Буцького на розкриття логіки процесу розгортання музики [1, с. 15]<sup>12</sup>, бо основою і суттю «архітектоники музичного твору» він вважав процесуальність, довгий ланцюг тематичних побудов, що у міру їх сприйняття синтезуються у свідомості слухача в завершений образ твору.

Бергсонові ідеї щодо плинності, часу, духу, творчості ці вчені доповнили корпус ідей, сприйнятих від Гуссерля. Так, положення француза про інтуїцію як містичний акт осягнення буття знайшло свій відбиток у розвитку Яворським

поняття «внутрішнє слухове налаштування» як вихідної організації творчого мислення. На думку Яворського, воно вище за безпосереднє (інтуїтивне) образне сприйняття Світу, бо є свідомим (контрольованим людиною) і предметно орієнтованим. Загалом творчість Яворський трактував як музичне мислення, можливість мисленням створювати певну звукову активність. Це корелює з Бергсоновим поясненням творчості як аналогії природно-біологічним процесам на протигагу технічному раціоналізмові.

Ідея внутрішньої енергії в теорії Яворського проявила себе як «енергетичне наповнення» між нестійкістю і стійкістю. Тому мелодія у вченого постала як розгортання в часі потенційної енергії певного ладу. Це співпало й з поглядами швейцарського музичного теоретика Е. Курта («Основи лінійного контрапункту: Вступ до стилю і техніки мелодичної поліфонії Баха» (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*)) (1917), котрий розумів мелос не як «просте зіставлення тонів, а як їх первинний неперервний зв'язок на основі внутрішньої енергії звукового потоку» [4, с. 249]<sup>13</sup>.

Бергсонове трактування матерії як сукупності образів корелює з розумінням Яворського образності в музиці: він вважав, що музика має справу з образами узагальнюючого характеру, які відображають не стільки конкретні факти чи явища, скільки життєві процеси. Про це, ймовірно, йдеться в його неопублікованому тексті «Проблема музикального образу» (1916), «Музыкальные образы у Шопена» (1920).

Модерністичні погляди швейцарського мистецтвознавця, теоретика та історика мистецтва Генріха Вельфліна (1864–1945) («Основні поняття історії мистецтв: Проблема еволюції стилю в новітньому мистецтві» (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*)) (1915), також, як виявляється, корелюються з ідеями Яворського. Ймовірно, близькою для музикознавця була ключова позиція прихильника формального методу, що полягала в переконанні, що твір мистецтва можна зрозуміти лише через форму, яка цінна сама по

<sup>11</sup> У 1920-му Яворський написав нарис «Символи в музиці».

<sup>12</sup> Цікаво, що ім'я Анрі Бергсона (поряд з іменами Маха, Авенаріуса) Буцької згадав уже у першій своїй великій статті «Музика в творчості життя».

<sup>13</sup> Показово, що у 1930 році (напередодні появи друком російського перекладу праці у 1931) Яворський написав «критику теорії Е. Курта за його книгою «Основи лінійного контрапункту» (Яворський Б. Статті. Воспоминания. Переписка / Ред.-сост. И.С. Рабинович. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : «Советский композитор», 1972. С. 651). Ймовірно, в тому ж («марксієвсько-ленінському») ключі були написані й нариси «Реалізм в музиці», «Коллективный стиль как принцип организации музыкального мышления» (1933).

собі як вираз людського духу. Недарма й історію образотворчого мистецтва Вельфлін трактував як історію духовних станів людини. Подібно й Яворський відстоював «історію без імен», тобто бачив історію музики як періодичну зміну змісту (форми), характеру музики. Однак якщо для Вельфліна визначальною для стилевих змін була зовнішня форма творів мистецтва, то для Яворського – внутрішня енергія збудження-гальмування. Це проявилось у Вельфлінівському застосуванні для характеристики стилів мистецтва п'яти пар понятійних протиставлень. А саме: лінійність – мальовничість; площина – глибина; закритість – відкритість; множинність – єдність. Тоді як у Яворського – в емоційно насичених «енергетичних» характеристиках стилю музики епох: він оперував поняттями «темпераментність», «пристрасність», «емоційність», «воля» та ін. Отже, стилі в музиці отримали у Яворського такі визначення, як: моторний, галантний, сентиментальний, брильянтний та ін.<sup>14</sup> Це свідчить про те, що головним критерієм для Яворського була зміна мислення людини та її емоційного сприйняття світу<sup>15</sup>.

Виявлені паралелі в концептуальних поглядах чільних представників Київської музично-теоретичної школи перших десятиліть ХХ ст. та визначальних західноєвропейських філософів цієї доби вказують на те, що музикознавча думка в Україні на початку свого становлення була невіддільною від європейських філософських тенденцій. Перебуваючи в одному інтелектуальному полі, київські теоретики не тільки органічно сприймали авангардні ідеї західних філософських проєктів як близькі й зрозумілі. Вони успішно втілювали їх у новій тоді сфері – науці про музику.

Встановлення радянської влади в Україні доволі скоро обірвало природний процес формування національної державності й відповідних їй духовних процесів. Значна частина інтелігенції була змушена емігрувати в Росію. Яворський та Буцький вірили в розвиток своїх ідей і після переїзду відповідно до Москви та Ленінграда, бо на початку їм вдавалося продовжити розпочаті в Києві наукові дослідження. Та незабаром, з приходом 1930-х років, теорію Б. Яворського

вже критикували за її немарксістськість, не сприймаючи збагаченого модерними філософськими ідеями й мистецькими новаціями, світоглядного підходу вченого до вивчення власне музики та її природи (без обов'язкового тоді врахування її широких суспільно-культурних основ (базису) і потреб, на що тоді спрямовувалася відмінна від класичної музикології галузь – радянське музикознавство) [3, с. 130–136].

Дещо пізніше подібне нерозуміння спіткало й ідеї Буцького (на той час уже доктора мистецтвознавства) у Ленінграді (тепер Санкт-Петербурзі). Його монографія «Структура музичного твору»<sup>16</sup> була охарактеризована як «глибоко порочна, ідеалістична за своєю методологією, антиісторична в підході до музичних явищ, така, що насаджує формалізм у галузі музичної теорії», «антипатріотична» [4, с. 330].

Несприятливі для розвитку незалежної науки умови зумовили такий стан української (і не тільки) музикології, що після перспективних ідей Яворського і Буцького інші авангардні погляди не з'являлися. Наприкінці 1920-х авангард в Україні, взорований на кращих традиціях Сходу і Заходу, продукуючи передові ідеї в науці про музику, припинив свій розвиток: мистецтво і наука про нього зазнали жорсткої політизації, що в 1932 р. призвело до утворення єдиної ідеологічної платформи – соціалістичного реалізму [6, с. 59].

Отож, паралелі у поглядах західноєвропейських філософів-модерністів та чільних представників Київської музично-теоретичної школи в переломний період української (і європейської) історії дозволяють побачити спільне для них нове розуміння буття і нове розуміння смислу історії. Яворський і Буцький як неабиякі інтелектуали відчували себе частиною загальноєвропейського філософського дискурсу, «діалог» із яким передбачав співвіднесення їхніх думок із інонаціональними ідеями. Такі процеси характерні для періоду соціально-політичної нестабільності, нівеляції традиційних культурних пріоритетів, що вела до узгодження старих і нових філософських смислів. Незважаючи на своє інонаціональне коріння та походження (Яворський – син поляка та українки, уродженець Харкова, Буцький – росіянин із Орловщини), ці вчені багато років життя (перший загалом понад тридцять, другий – понад двадцять) віддали служінню українській культурі і науці у

<sup>14</sup> Про це, мабуть, у його неоприлюднених текстах п. н. «О темпераментности, сентиментальности, этикетности» (1939), «Темпераментность», «Взволнованность», «Подготовка эмоционально-психологической эпохи» (усі 1940).

<sup>15</sup> Історична концепція Яворського викладена ним у замітках «Эпохи в музыкальном искусстве», «История фаз» (обидві 1921), «Об эпохах и различных видах искусства» (1923) та ін.

<sup>16</sup> Буцький А.К. Структура музыкального произведения: Теоретические основы анализа музыкальных произведений. Ленинград; Москва : Госмузиздат, 1948. 257 с.

змішаному середовищі київських митців. Тим-то демонстрували властивий часу універсалістський спосіб філософування, за яким наголошувалася єдиність «всесвітнього філософського процесу як виразу єдності людського роду і культури» [5, с. 166], найвиразніше репрезентована свого часу Гегелем. Вільні в маніфестації своїх поглядів та ідей у перший період розвитку авангардизму, Яворський і Буцькой у 1920-і роки піддалися впливу великих культурно-ідеологічних програм, пов'язаних із приматом комуністичної світоглядної системи: віра в привнесення більшовицькою революцією відчутних новацій у мистецтво спричинила появу розвідок «на потребу часу». Тому все менш помітними стають у них (особливо в листуванні Яворського) прикмети українського філософування, а саме: істину проголошує слово (мова дослідження), а не образ; увага до феномена

свідомості і духу; домінування персоналізму над колективним суб'єктом у творчій репрезентації світу, метафізичність. Проте наукові теорії Яворського і Буцького, сформовані у загальних рисах у Київський період життя, несуть печать українського буття і світогляду, наповнені сенсами, які в них домінують і які безпосередньо вплинули на напрям і спосіб їхнього мислення. В умовах буремного переходу до іншої доби, інакшої (ідеологізованої) культури Яворський і Буцькой, попри значні труднощі політичного, економічного, соціального, культурного характеру, започатковували у Києві українську музичну науку як явище (з її спеціальними науковими інституціями – Народною консерваторією, Музично-драматичним інститутом імені Лисенка з його музично-науковим відділом), прагнучи сформуванню її ідейний базис на найновіших західноєвропейських модерних підвалинах.

#### Література

1. Буцкий Ан. Музыка в творчости життя. *Музыка*. 1923. Ч. 1. С. 14–18.
2. Буцькой Ан. Походження музичної матерії. *Музыка*. 1923. Ч. 6–7. С. 3–12.
3. Гнатишин О.Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 130–136.
4. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-історичних концепцій. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2018. 600 с.
5. Лисий І. Національно-культурна ідентичність філософії: сім наближень до теми. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 179 с.
6. Федорук О. Український авангард. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті. Кн. перша: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. С. 9–68.
7. Яворский Б. Избранные труды. Ч. 1. Москва : «Советский композитор», 1987. 366 с.
8. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка / Ред.-сост. И.С. Рабинович. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : «Советский композитор», 1972. 711 с.

#### References

1. Butskiy An. (1923). Muzyka v tvorchosty zhyttia. *Muzyka*. Ch. 1. S. 14–18.
2. Butskoi An. (1923). Pokhodzhennia muzychnoi materii. *Muzyka*. No. 6–7. S. 3–12.
3. Hnatyshyn O.Ye. (2022). Do istorii ukrainskoi muzychnoi nauky: poiava metodu «radianskoho muzykoznavstva». *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. № 1. S. 130–136.
4. Hnatyshyn O. (2018). Istorychnyi vymir ukrainskykh muzychno-teoretychnykh kontseptsii. Lviv: Vydavnytstvo «Lvivskoi politekhniki». 600 p.
5. Lysyi I. (2013). Natsionalno-kulturna identychnist filosofii: sim nablyzhen do temy. Kyiv: Vydavnychi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 179 s.
6. Fedoruk O. (2006). Ukrainskyi avanhard. Peretyin znaku: Vybrani mystetstvoznachchi statii. Kn. persha: Istoriia ta teoriia mystetstva. Postati. Narodna tvorchist. Kyiv: Vydavnychi dim A+S. S. 9–68.
7. Yavorskiy B. (1987) Izbrannye trudy. Ch. 1. Moskva: Sovetskiy kompozitor. 366 s.
8. Yavorskiy B. (1972). Stati. Vospominaniya. Perekiska. Moskva: Sovetskiy kompozitor. 711 s.

**Oksana Hnatyshyn** – Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

#### Philosophical currents of modernism and the first Ukrainian musical theories

*The article indicates some signs of the first decades of the twentieth century, associated with the transformation of philosophical views. Changes were manifested in the emergence of fundamentally new branches of knowledge, focused on a person, his essence, freedom of creative self-expression. The young Ukrainian the science of music was looking for its self-determination, subjectal encroachments, principles of ideological development, appropriate approaches and methodology. Significant influence in this case had the latest Western trends. The comparison of the most common Western European philosophers with the well-away ideas of the first professional musicologists who worked then in Kiev proves*



*their connection. In the teachings on musical thinking and the structure of musical language, leading figures of the then Kyiv Music and Theoretical School B. Yavorsky and A. Butsky consciously or intuitively embodied the ideas of many modernist philosophers recognized in the West (especially E. Husserl, A. Bergson, V. Welflin). This proves that the first professional music experts in Ukraine in an ambiguous period of Ukrainian history were not only in the intellectual field of Western European philosophical thought, but on its basis developed their own promising scientific theories.*

**Key words:** *Kyiv Music and Theoretical School, Western European Modernist Trends, conceptual ideas.*