

МУЗИЧНА МИНУВШИНА РУСЬКОЇ УНІЙНОЇ ЦЕРКВИ

Іван КУЗЬМІНСЬКИЙ

Історія музичної практики Руської унійної Церкви досі залишається великою білою плямою як для музикантів, істориків, так і для греко-католицького духовенства, мирян тощо. І якщо в радянські та перші пострадянські роки ігнорування цієї теми було зрозумілим, то брак уваги до неї в сучасних дослідників є неприпустимим, адже можливості доступу до архівів і старих книг дозволяють глибоко та вдумливо оцінити нашу унікальну культурну спадщину.

Дослідження минулого музичної культури Церкви може допомогти нам ліпше зрозуміти власне коріння, прийняти свою традицію, а головне захистити її від чужих, часто нав'язаних і шкідливих міфів. У цій статті я спробую простежити кілька ключових історичних процесів, що стосуються тематики церковного співу та музики.

Співаки Іпатія Потія та Кирила Терлецького

Дослідникам давньої історії української музики достеменно відомо про співаків двох найвідоміших єпископів, які підписали унійну угоду на Берестейському Соборі 8 жовтня 1596 року.

У одного з головних провідників Берестейської унії і майбутнього Київського митрополита Іпатія Потія фахові співаки служили ще до унійного Собору. Із судової справи від 1 квітня 1596 року відомо щонайменше про трьох владичих співаків: *«Івана Семеновича, Юска Ключниковича и Степанка»*. З іншої судової тяжби відомо, що в 1603 році за відсутності митрополита з маєтку Володимиро-Берестейської єпархії в селі Купечів укотре безуспішно намагалися викрасти двох малолітніх співаків: *«Тот же то Андрейко и тепер не покаявшись знову приехалъ хлопят моихъ выкрадати але ему Пан Бог не помог бо и сам и с*



товаришом своим в руки упаль». Із судових справ міста Володимира за 1610 рік довідуємося про ще одного владичого півчого на ім'я Ісакій Дубинський: *«Ипатея Потей архиепископа митрополита Киевского и Галицкого и всея Руси епископа Володимерского и Берестейского Исакия Дубинского»*. З цих трьох прикладів можна дійти висновку, що співаки служили владичі на постійній основі.

Малолітній співак Кіндрат служив при єпископі Луцькому та Острозькому Кирилові Терлецькому. Про нього відомо зі скарги владики від 24 квітня 1591 року: *«пахоля спевачокъ, Кондратъ, который съ книжками до церкви шоль»*. Тут важливо зазначити, що цей співак навчався і співав у луцькій соборній церкві Івана Богослова.

Наявність співаків на службі у єпископів переконує нас у тому, що ми маємо справу з традицією, джерела якої, найімовірніше, сягають ще часів Середньовіччя. А отже, не лише православні монастирі зберігали візантійські співочі традиції, а й єпископи, про що до останнього часу нічого не було відомо.

Доба Йосифа-Веляміна Рутського

Наступне покоління унійних єпископів опинилося перед новими істо-

ричними викликами, за яких і музична справа вимагала окремої уваги. Церковний спів став таким важливим, що йому знайшлося місце серед рішень, які ухвалювали на Другій василіянській капітулі (конгрегації) Руської унійної Церкви в 1621 році. З прийнятого тоді пункту зрозуміло, що співаки отримали спеціальні правила, покликані сприяти розвиткові співочої справи: *«Музику у Вільні слід законсервувати та зберегти, – конечно вважаємо це слушною річчю зі слушних причин, – і щоби закон ніяких перешикод не мав. Необхідно старатися, аби надані нами для співаків правила якнайшвидше впроваджувалися»*. Докладніший зміст згаданих правил невідомий, та немає сумніву, що богослужбовий співочий репертуар мало чим відрізнявся від православного. Цю думку засвідчив і митрополит Йосиф-Велямін Рутський у творі *«Sowita wina»* («Подвійна вина»), адресованому православним русинам. Цю працю як колективний твір ченців Віленського монастиря Святої Трійці за співавторства або принаймні під редакцією митрополита надрукували у Вільні в 1621 році. У ній, зокрема, мовиться: *«Те саме співаємо й читаємо, що й ви!»*, тобто православні. Усвідомлення важливості збереження православної співочої практики свідчить про глибоке осмислення цього питання в Руській унійній Церкві. Цим вона демонструвала мирянам тяглість давніх традицій, наголошувала на відданості місцевим практикам і збереженні власної ідентичності. Жодного розчинення в римо-католицьких піснеспівах не відбулося. Очевидно, це питання викликало страх як серед мирян, так і серед клиру, бо мовилося не лише про спів: був страх відречення від джерел. Щоправда, з часом у церковний спів почали додавати латинські гімни, та їх було дуже мало – одиничні випадки.

Зокрема, ще за життя Йосифа-Веляміна Рутського на Шостій капітулі у Вільні в 1636 році делегати закінчили богослужіння співом гімну «Te Deum laudamus» («Тебе, Бога, хвалимо»). Дещо згодом у супрасльських нотних ірмолях 1639 та 1662 років зустрічаються записи двох латинських гімнів у перекладі – «Te Deum laudamus» та «Dies irae» («День гніву»).

Врешті-решт рішення Другої капітули були втілені, і незабаром митрополічний хор почували і в Галичині (Руське воєводство), і на Волині (Волинське воєводство). У творі Касіяна Саковича «Етаворѳѳис або перспестіва» (1642 р.) збереглося свідчення, що під час відспівування князя Олександра Янушовича Заславського у Заславі (Ізяславі) в 1629 році співав один зі співаків владики («Його музикант співав Алілуя»). Під час невдалого спільного Собору православних та з'єдинених у Львові в 1629 році митрополіччї співаки співали в католицьких храмах та монастирських каплицях без супроводу музичних інструментів, як зазначив свідок подій: «унійні єпископи в католицьких храмах літургії в окремі святкові дні слов'янською мовою співали, і навіть у катедральному костелі, а намісники митрополита по монастирських каплицях, і це при великому зібранні народу, який дивувався обрядам і співам грецьким, відмінним від стриманих римських, дивувалися і співакам руським, солодкі голоси яких, без (інструментального) супроводу народ жадібно слухав». Цей епізод показує, що спів перестав виконувати виключно богослужбову функцію, ставши дієвим інструментом привертання уваги в умовах гострого релігійного суперництва і протистояння. Зазначимо, що наявність митрополіччї співаків у Йосифа-Веляміна Рутського свідчить про фактичне продовження місцевої православної традиції.

Поєднання співочих традицій.

Йосафат Кунцевич

Кінець XVI століття – переламний час у сфері церковного співу. Основними носіями давніх напівусних богослужбових співочих традицій були монастирі. Проте існувала й нова

ранньомодерна практика, що зародилася в середовищі православних міських общин, якими опікувалися релігійні братства. Свій незалежний від влади статус братчики отримали завдяки привілеям, наданим східними патріархами. Православні братства виникли як адекватна реакція

унійна міська громада. В цих умовах формувалася і майбутній Полоцький архієпископ Йосафат Кунцевич. Ось що згадував отець Геннадій Хмельницький для процесу беатифікації Йосафата, коли описував період його життя перед чернечим постригом: «Я часто бачив його в унійній церкві



Зображення церковної «півчої школи» з копії музично-теоретичного трактату Миколая Дилецького 1681 року

на міжконфесійні протистояння між католиками і протестантами, які тривали ще з початку XVI століття. В організаційній сфері братчики скористалися вже випробуваним багатим досвідом протестантських громад. Спів також потрапив у їхнє поле зору, адже і Мартін Лютер, очільник перших протестантів, почав використовувати його з метою пропаганди. Він і сам писав пісні, і укладав пісенники, аби вони були доступніші для сприйняття мирянами. Ознаками нового співу в середовищі братських громад стала його, як би сказали наші сучасники, демократизація.

У міських братських церквах звучала не лише середньовічна монодія, а й багатоголосся, тобто акордовий спів. Напевно саме тоді вперше до церковного співу долучилися прості миряни. Аналогічні процеси успадкувала й

Св. Трійці, до якої він у будні заради побожності заходив кілька разів, а в святкові дні перебував постійно. А тому, що тоді було ще в звичаю, що на криласах співали такі самі міщани, то Слуга Божий, через гарний голос та знання наспівів став їхнім провідником».

Майбутній наступник Йосафата Кунцевича в Полоцькій єпархії Антін Селява, який у 1612 році був послушником у тому ж Віленському Святотроїцькому монастирі і навіть упродовж року мешкав із ним у одній келії, також зауважив у архієпископа особливу любов і талант до співу: «Увійшовши ж у церкву, він завжди і без виключення правив полуношницю та співав утрєню. А дав йому Бог голос просто ангельський, любов до співу велику, і досвід у цьому щонайбільший».

У 1628 році про любов єпископа до співу згадував і Йосиф-Велямин Рутський: *«Проповідник на проповідниці, і читець, і визначний співець у хорі, і все це виконував зі смаком і любов'ю, та й люди також слухали його із задоволенням і любов'ю, чи то коли він проповідував, чи коли читав, чи коли співав»*. Того ж 1628 року отець Станіслав Косинський розповідав, що чув від свідків, а то й *«з уст самого Слуги Божого, що він не держав між своєю службою нікого без діла, але всі або працювали, або співали у хорі, бо він повторяв, що безділля є причиною всіх гріхів»*. Після переїзду до Полоцька Йосафат Кунцевич і там розвивав співочу справу, про що сам засвідчив: *«Вистачить мені моїх дяків, які приспівують мені в церковних богослужіннях»*. Навіть під час візиту до Вітебська 12 листопада 1623 року, коли сталося вбивство архієпископа, він співав на криласі в соборі Пресвятої Богородиці, про що свідчить міщанин Микола Гутор: *«Слуга Божий Йосафат за своїм звичаєм співав на криласі, та на подив багатьох співав так гарно, як ніколи перед цим»*. До нашого часу, можливо, зберігся і нотний фрагмент, пов'язаний із великим реформатором василіян. У найстарішому зі збережених нотних ірмолів із унійного середовища, що був куплений у Смоленську в 1629 році, міститься *«Херувимська пісня»* зі згадкою про Йосафата Кунцевича: *«Херувик болгарський небіжчика архієпископа полоцького Йосафата Кунцевича: Іже херувими»*. Можна припустити, що цей рукопис міг належати або самому архієпископу, або ж комусь із його близького оточення.

Музичні інструменти.

Часи Кипріяна Жоховського

В останній чверті XVII століття в Руській унійній Церкві спостерігаються процеси зближення з латинськими музичними практиками. Це виразилося передовсім у запровадженні музичних інструментів, які використовували як під час богослужінь, так і поза ними. Цікаво, що на нинішніх українських землях використання музичних інструментів у XVII столітті не

зафіксоване в жодному доступному документі. Але неодноразово засвідчене в часи митрополита Атанасія Шептицького, тобто в першій половині XVIII століття.

Природа використання музичних інструментів в унійних церквах була різною. Вірогідно, що в маленьких храмах використовували невеликі переносні органи через те, що було складно організувати церковний хор. Так, найпевніше, було у Верховицькій церкві Берестя, де в 1680 році створили нотний рукопис під назвою *«Уставы божественных литургии»*. Тут, окрім записів католицької та світської танцювальної музики, містяться кириличні богослужбові піснеспіви, записані з цифрованим органним басом: *«Аминь; Кирие; Слава ти духу Святому; Прийдітьте поклонимся тебе Боже; Докса си кирие; Величит душа моя Господа»*. Власником та укладачем цього рукопису був місцевий єрей Флоріан Каменський. Особливо готовими до використання органів у церквах були василіяни, бо ще з часів Йосифа-Веляміна Рутського монахи навчалися у Віленській єзуїтській академії, де пізніше навіть була заснована музична кафедра.

Миряни і клирики могли призвичаюватися до звучання органа під час унійних богослужінь завдяки тому, що в невеликих поселеннях ділили храми з римо-католиками. Саме такий випадок описаний у гродських книгах Віленського воеводства, де мовиться про фундуш Миколая Песляка для Борунського монастиря, датований 1697 роком: *«аби набожества римські та грецькі, які мною, фундатором, у тій церкві запроваджені, були зі співом, а музика костельна, на позитиві грана»*.

Часом публічні процесії унійної Церкви відбувалися разом із римокатоликами, і частіше в них брали участь світські музиканти. Так було, зокрема, під час урочистих процесій у Жировицькому монастирі в 1684 році. Про них писав священник Петро Камінський: *«Під час процесії б'ють в котли на хорі і замашисто грають на дудах, маринах – тріумфальне богослужіння»*. Використання музичного інструментарію, як-от литаври, одно-

струнні тубмарини (трумшайти) та дуди (волинки), властиве міським і сільським музикантам, які грали на весіллях, у шинках тощо. Та вже незабаром, у 1703 році, при Жировицькому монастирі створили музичну капелу, яка за аналогією з пізнішим часом, найімовірніше, складалася переважно зі світських музикантів, котрі працювали на постійній основі. В документі зазначається, що співаки були в монастирі завжди, а от музичної капели до цього часу не було: *«Іншої капели не мали, окрім співаків, яких завжди мали»*.

Залучення музичних інструментів не могло відбуватися без підтримки митрополита, єпископів та інших впливових представників Церкви. Найвиразнішим свідченням цієї думки є випадок, коли митрополит особисто прийняв рішення про запровадження музичних інструментів у Супрасльському монастирі. 3 жовтня 1687 року після візитації цієї обителі владика уклав для неї нові правила. У 22 пункті цих правил мовилося про потребу утримувати при монастирі шістьох співаків, а також якихось музикантів. Очевидно, інструменталістів, бо в джерелі сказано: *«І в тому жадаето, аби архімандрит обов'язково, для помноження Божої слави шість співаків, музикантів тримав, віддати на них кількост золотих, і кухню для них особливу мати, не чинячи релігійних перешикод»*. Видається, що ці правила втілили на практиці, бо в *«Пом'янику»*, датованому першою чвертю XVIII століття, згадані двоє органістів – Євтихій та Гавриїл. Окрім цього, збереглися нотні збірки кінця XVII та початку XVIII століття, в одній із яких позначена органна партія.

Одразу після сходження в 1674 році на митрополичу кафедру Кипріяна Жоховського регентом владичого хору став Томаш Шеверовський. Основні відомості про нього збереглися в некролозі василіян: народився в Мінську в унійтській сім'ї, після закінчення школи у Несвіжі вивчав філософію та теологію у Віленській єзуїтській академії. Однак найбільших успіхів Шеверовський досяг у царині музики: *«першим ре-*

гентом був у цій науці у Вільні». На одному з сеймів його музику хвалили члени сенату і польський король Ян III Собеський. Слухачем його творів під час «Понтифікальної літургії» був Папа Інокентій XI. У 1680 році в часі Люблінського з'їзду, що мав на меті примирити Руську унійну та Православну Церкви, був випадок, коли єпископи з хорами зібралися в єзуїтському костелі, де самі архиереї читали проповіді, а хори співали. Найбільше враження на присутніх справив хор під керівництвом Томаша Шеверовського: він співав так, що всі присутні у храмі *«наче підносилися до неба»*. По смерті митрополита у 1693 році Шеверовський прийняв постриг у Віленському монастирі Святої Трійці під ім'ям Теодор. Відтак відбув до Полоцька, де пробув близько п'яти років. У 1698 році його призначили архимандритом монастиря в місті Біла-Підляська. І коли в грудні того ж року до князя Кароля Радзивілла, який володів містом, приїхав щойно обраний король Август II Фрідріх, Шеверовський з цього приводу написав концерт, який виконали княжі музиканти-інструменталісти французького походження. У зв'язку з цим можна сміливо припустити, що Теодор (Томаш) Шеверовський не лише знав, як треба писати інструментальну музику, а й творив її для конкретних інструментальних колективів.

Сподіваємося, майбутні пошуки історичних джерел проллють ще більше світла на це та інші питання. Та головне ми бачимо, що наше історично-музичне минуле донині живе в щоденних церковних та довколацерковних обрядах: коли гімни, псалми та молитви співають не лише священники, а й паства, коли церковні регенти впроваджують у сучасне богослужіння піснеспіви з найдавніших нотних рукописів тощо. Натомість використання музичних інструментів у сучасній Церкві максимально мінімізоване, хоча у XVIII столітті унійні музичні капели були вкрай фаховими і могли складати достойну конкуренцію і світським, і римо-католицьким музичним колективам у Львівській, Галицькій та Кам'янецькій єпархіях.