

Києво-Могилянська академія

Іван Кузьмінський

Музична культура й освіта у Києво-Могилянській академії

Спів постійно супроводжував студентів Києво-Могилянської академії у їхньому житті, що підтверджують академічні інструкції, різномантні документи, іконографія, свідчення очевидців тощо. Усі вихованці були зобов'язані відвідувати храми на території Братського монастиря, а найздібніші ставали тут співаками. Вони співали у головних «братських» храмах — Богоявленському соборі та Благовіщенській (Конгрегаційній) церкві, а також у різних церквах Подолу, у київській митрополичій капелі, у Придворній співочій капелі Санкт-Петербурга тощо. Академічні співаки брали участь у богослужіннях, на похоронах, під час церковних та світських урочистостей, під час випрошування милостині (саме тому бурсу деякий час називали «співочою»). Окрім цього, спів та гра на музичних інструментах були частиною навчання, зокрема є припущення, що вірші на уроках поезики виконували за допомоги співу та гри на музичних інструментах. Музичні номери були частиною шкільних вистав, а хор та оркестр обов'язково супроводжували урочисті богословські та філософські диспути. Поза тим, гра на музичних інструментах належала до рекомендованих розваг і її всіляко вітали поза навчанням, хоч спеціальні музичні дисципліни почали викладати в Академії лише на початку XIX ст. До наших днів збереглася тільки частина нотної спадщини, пов'язаної з Академією та Братським монастирем, — паралітургійні та учнівські пісні, партесні концерти, Ірмологіони. Безумовно, найбільшим серед тих композиторів, хто представляє Академію, слід вважати Артемія Веделя. На відміну від решти видатних композиторів українського походження XVIII ст. — Дмитра Бортнянського та Максима Березовського, Ведель не лише навчався тут, а й писав твори для студентського хору.

Ключові слова: спів, музичні інструменти, музична культура та освіта.

Перше спеціальне дослідження про музичну культуру та освіту в Києво-Могилянській академії було здійснено Пилипом Козиць-

ким, хоч окремі сюжети цієї теми заторкувалися в різних студіях та розвідках ще впродовж XIX ст. Свою працю «Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування» Козицький подав на розгляд професорської ради Київської духовної академії ще в березні 1917 р., проте друком вона тоді не вийшла, а згодом її було передано до Центрального державного історичного архіву України в м. Києві. Понад пів століття книжку вважали втраченою, і лише 1969 р. її знайшла і підготувала до друку Онисія Шреер-Ткаченко¹, що суттєво розширило можливості дослідників. Відтак, саме ця робота Пилипа Козицького стала відправною точкою для моїх студій. Їхня мета полягає у запропонуванні нової концепції розуміння музичної культури та освіти у Києво-Могилянській академії, а організацію зібраного матеріалу сформовано на підставі документальних джерел та нотних пам'яток.

Спів та музичні інструменти у Лаврській школі

Масштабні церковні реформи Петра Могили, серед іншого, не минули й церковного співу². За ініціативи митрополита у київських храмах почали співати багатоголосся (партесний спів), було введено в обіг нові лінійні, тобто із сучасною нотацією, Ірмологіони (антології богослужбових піснеспівів у Православній та Унійній церквах Речі Посполитої). Суголосно з нововведеннями мінялися й вимоги до співочої освіти. Найдавніше свідчення про це стосується Лаврської школи (гімназіуму), датоване 29 березня, тобто Великоднем, 1632 р.³ Учні цієї школи написали панегірик «Євхарістеріон, або Вдячність» на честь її «фундатора та патрона» Петра Могили, де кожному предметові тривіуму та квадривіуму, а також теології було присвячено окремий вірш. Є й вірш на честь музики: «Корінь умілості п'ятий. Музика, вчить співу»⁴. Окрім цього, дев'ять віршів

¹ Пилип Козицький, *Спів і музика у Київській академії за 300 років її існування* (Київ: Музична Україна, 1971).

² Іван Кузьмінський, «Реформа церковного співу митрополита Петра Могили у Києві», *Українська музика* 2 (2018): 6–7.

³ Козицький, *Спів і музика*, 39.

⁴ Володимир Литвинов, упор., *Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія у 2 ч.* (Київ: Наукова Думка, Основи, 1995), 2: 272–273.

усплавлюють муз, три з-поміж яких адресовано музам-покровителькам співу: «Літоросль наук сьома. Евтерпа, тобто вправляння у співах», «Літоросль наук восьма. Терпсіхора, тобто вправи у співах з інструментальним супроводом», «Літоросль наук дев'ята. Ерато, тобто вправи в умильному співі»⁵.

Слід зауважити, що панегірик — це не навчальна програма, про що, зокрема, свідчить згадка про богослов'я, яке в Лаврській школі не викладали. Проте на користь думки про ймовірну музичну практику вказує точна термінологія та фахові формулювання, а також те, що на аналогічний ужиток натрапляємо і пізніше — вже у Києво-Могилянському колегіумі (майбутній Академії). Для прикладу, у вірші про музику є важлива фраза, варта прискіпливої уваги: «на лютнях кант модерували». Тут уперше використано такий звичний дослідникам ранньомодерної української музики термін, як «кант». Ідентичною є і ситуація з терміном «партесний спів», теж уперше вжитий у Києві приблизно у цей час, але у праці Петра Могили.

На мою думку, появу нових термінів можна пояснити кількома факторами. Перший — це відсутність у Києві католицьких навчальних закладів, звідки би могли бути запозичені латинські чи польські терміни. Другий — це прагнення вчителів випрацювати власну термінологію, яка би дублювала латинську, проте з певною індивідуальністю. Врешті, по-третє, не варто відкидати випадкового характеру появи нових термінів, хоч не варто й сприймати це за ознаку неосвіченості професорів Лаврської школи, адже в ній викладали вихідці з Вільнюса та Львова, де західна термінологія була звичною у православних навчальних закладах, а поза тим, сам митрополит у власному творі поруч із терміном «партесний спів» уживає класичне латинське «фігуральний спів».

Фраза «на лютнях кант модерували» приховує ще один, і то неочікуваний, нюанс, з якого бачимо, що принаймні частину перших київських кантів створювали за участі лютні, шляхетного музичного інструмента тих часів. Примітно, що навіть у 1730-х рр. на двох конспектах з поезики учнів православних колегіумів Чернігова⁶ та Харкова⁷ було зображено лютнистів. Також не випадково збірка

⁵ Там само, 280–281.

⁶ Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського (далі — ІР НБУВ), ф. 305, спр. 259.

⁷ Там само, ф. 306, спр. 323, п. 100.

поезій Лазаря Барановича (1671 р.) мала назву «Lutnia Apollinowa», де використано лютню не лише у назві, а й в ілюстрації на одному з перших аркушів книги — у зображенні людини, яка скаче на Пегасі та грає на лютні⁸. Сказане підтверджує існування певної традиції щодо використання лютні для написання та виконання віршів у Києво-Могилянській академії.

На те, що у Лаврській школі практикували спів та використовували музичні інструменти, вказують і вірші, що їх присвячено музам. Хоч муз Евтерпу, Терпсіхору й Ерату так чи інакше ототожнювали з музикою, проте панегірик усіх трьох пов'язує із «вправами у співах».

У першому та другому з трьох згаданих віршів використано термін «кант». У першому випадку його доповнено означенням «веселий кант». У другому вірші про «вправи у співах з інструментом», йдеться про те, що спів супроводжує гра на лютні. Окрім цього, згадано й інший музичний інструмент — цитару: «Де музи на цитарах струни напинають»⁹ (ще раз цитара фігурує у третьому вірші). Словом «цитара» позначали будь-який хордофон, тобто струнний музичний інструмент, але в словнику Памви Бкринди «Лексиконъ славеноросскій...» (Київ, 1627) як синонім до цього слова подано поняття «гусла» та «арфа»¹⁰ (за загальноєвропейською термінологією, музичний інструмент «гусла» означає псалтерій).

Останній пасаж другого вірша можна трактувати як пряму вказівку на те, що у Лаврській школі навчали співати: «Завітайте ж до нас [до школи — І. К.] на триумф весело... Тут мелодій, тут канту, пісень тут потреба»¹¹. У третьому вірші вперше зустрічаємо слово хор: «Вже хори виступають з приємним співом»¹². Не виключено, що ця фраза засвідчує існування студентського хору, принаймні, є згадка 1629 р. про такий хор при Петрі Могилі, який, найімовірніше, складався з монахів Києво-Печерської лаври¹³. Можна припускати, що принаймні частина студентів співала у митрополичому хорі,

⁸ Łazar Baranowicz, *Lutnia Apollinowa* (Kijów, 1671), 2 v.

⁹ Литвинов, *Українські гуманісти*, 281.

¹⁰ *Лексикон словеноросскій Памви Беринди*, ред. Василь Німчук (Київ: АН УСРС, 1961), 28.

¹¹ Володимир Крекотень, Микола Сулима, ред., *Українська поезія. Середина XVII ст.* (Київ: Наукова думка, 1992), 186.

¹² Там само, 186.

¹³ Кузьмінський, «Реформа церковного співу», 7.

адже згодом, уже після об'єднання Лаврської школи з Могилянським колегіумом, одним із студентських обов'язків було співати у церкві.

Останній музичний нюанс, на який варто звернути увагу в панегірику Лаврської школи, стосується прізвища одного зі студентів. Мова про Філона Ільковського, який читав вірш «Клію, тобто вправи в читанні історії»¹⁴. Про іншого Ільковського, Єлисея (Філонового батька або родича?), відомо, що за часів Петра Могили він був протопсалтом, тобто головним співаком Києво-Печерського монастиря¹⁵. Зважаючи на те, що перед цим Єлисей Ільковський вчителював у Луцькій братській школі, логічно припустити, що він викладав і в Лаврській школі.

Гра на музичних інструментах

Напевно, найінтригуючим питанням для дослідників музичної практики в стінах Києво-Могилянської академії є використання музичних інструментів. У «Духовний регламент» 1721 р. його автор, Теофан Прокопович, свого часу вихованець та ректор Академії, уміщує положення, присвячене музичній практиці студентів. Зокрема, у пункті 22 частини «Училищним будинкам, учням та вчителям» ідеться про те, що гра на музичних інструментах є бажаною розвагою для студентів, які мають збиратися та музикувати в ансамблі, особливо на великі свята. «Регламент» навіть передбачає механізм навчання студентів: належало запросити професійного музиканта (майстра), який би спочатку навчив грати першу групу студентів, а інші, своєю чергою, мали вчитися від навчених (з огляду на «могилянське» минуле Прокоповича логічно припустити, що в цих приписах відображено усталену практику Академії):

Добре, аби на великі свята студенти збиралися за столом для гри на музичних інструментах. Це не складно, якщо найняти майстра у цій справі. А від нього гарно навчені студенти повинні будуть навчати на своє місце інших. І це згадане правило служить для розваги студентів¹⁶.

¹⁴ Литвинов, *Українські гуманісти*, 277–278.

¹⁵ Кузьмінський, «Реформа церковного співу», 7–9.

¹⁶ Николай Петров, ред., *Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии*, отд. II (1721–1795 г. г.) (Київ, 1904), I: 15.

Варто додати, що текст «Регламенту» красномовно підтверджують дві мініатюри з різних джерел із зображенням студентів, які грають в музичних ансамблях. Так, у «Букварі» Каріона Істоміна (1694 р.) на аркуші з літерою *Щ* намальовано чотирьох музикантів, що грають на скрипці, лютні, шоломоподібних гуслах горизонтального тримання (псалтерії) та якомусь дерев'яному аерофоні, можливо шалмеї, або флейті траверсо. Судячи з того, що музиканти молоді, безбороді (лише один з вусами), слід гадати, йдеться про студентів. До речі, Каріон Істомін був вихованцем класу філософії Києво-Могилянської академії¹⁷: хоч точний час його навчання невідомий, проте, найімовірніше, він припадав на 1670-ті рр.

Друге зображення уміщено в панегірику «Дев'ять муз» на честь Тимофія Максимовича, викладача Чернігівського колегіуму, що його датують 1730 роком¹⁸. Студенти-музиканти, як і на щойно згаданому зображенні, грають на скрипці, лютні, шоломоподібних гуслах горизонтального тримання та якомусь дерев'яному аерофоні. Окрім цього, до ансамблю додано квартвіолу (віола да гамба) та дві труби, а ще двох студентів намальовано без музичних інструментів, тому логічно припустити, що це співаки.

Черговий документ, який регламентує використання музичних інструментів, стосується безпосередньо Києво-Могилянської академії. Мова про інструкцію від 7 жовтня 1734 р. «*Leges Academiae Docentibus et Studentibus Observandae*» з правилами для студентів і викладачів, автором якої був київський митрополит Рафаїл Заборовський¹⁹. У пункті 19 документа є речення, присвячене інструментальній практиці студентів, суголосне з положенням «Духовного регламенту»: «Аби не залишатися завжди у напруженні, студенту дозволяється у певні дні пограти на пристойних музичних інструментах»²⁰. На жаль, у тексті не вказано, які інструменти вважали за «пристойні», — найімовірніше, йшлося принаймні про ті, що

¹⁷ Любов Дубровіна, ред., *Києво-Могилянська академія в документах і рідкісних виданнях з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського* (Київ, 2003), 2: 38.

¹⁸ «Греческие музы в малорусском изображении (Рисунок и объяснение к нему),» *Киевская старина* 4 (1884): 715.

¹⁹ Дубровіна, *Києво-Могилянська академія в документах*, 57.

²⁰ ІР НБУВ, ф. 301, 221 п, т. 1, № 4: 17; Виктор Аскоченский, *Киев с древнейшим его училищем Академиею* (Киев, 1856), 2: 107.

їх зображено на мініатюрах та згадано у документах, а до «непристойних», мабуть, можна зарахувати дуду (волинку), присутню на кількох українських іконах Страшного Суду XVI–XVII ст., де намальоване пекло.

Окрім розпорядчих документів та іконографічних джерел, збереглися документальні свідчення XVIII ст. з описом музичного побуту студентів Академії та дяків, які брали участь у навчальному процесі. Зокрема, 17 лютого 1763 р. студенти класу філософії зайшли в гості до свого колеги, де зустріли іншого студента класу риторики — Саву Збавецького, який умів грати на гуслах (псалтерії), і попросили його заграли²¹. Потому ці-таки студенти пішли в гості до слухача класу філософії Фоми Явоновського, який грав на флейті траверсо²² та на скрипці²³. Хлопці забрали флейту, аби змусити Фому йти з ними у гості до ще одного студента. Під час застілля флейтист грав, найпевніше, «три менуети». Наступного дня господиня кватири, де відбувалася гулянка, поскаржилася префектові Академії, що хлопці галасували та грали на різних музичних інструментах²⁴, а в скарзі до магістрату ще й додала, що вони прийшли «дуже п'яні з музикантами, грали на скрипках та галасували»²⁵.

Розважалися інструментальною музикою в Академії не лише студенти, а й дяки. Приміром, 1741 р. бурсаки подали скаргу на дяків за те, що ті буцімто відбирають у них гроші, дрова та інше добро, подароване міщанами. Згадано й те, що дяки часто приходять до школи з п'яною компанією та влаштовують музичні заборони, як-от: «Дяк Федір часто заводив до приміщення музикантів і змушував їх грати, а студентів співати»²⁶.

²¹ Дмитрий Вишнеvский, «Из быта студентов старой Киевской академии (окончание),» *Киевская старина* 3 (1896): 315.

²² Иоганн Иоахим Кванц, *Опыт наставлений в игре на флейте траверсо* (Санкт-Петербург: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013), 1–392.

²³ Вишнеvский, «Из быта,» 316.

²⁴ Там само, 318.

²⁵ Там само.

²⁶ Вишнеvский, «Из быта,» *Киевская старина* 1 (1896): 46.

Співацька бурса

У книзі Пилипа Козицького²⁷, із посиланням на працю Миколи Мухіна²⁸, згадано документ, у якому академічну бурсу названо співацькою. Мова про «Витяг з книг Київської ратуші з вимірами монастирської землі у Києві на Подолі», датований 26 травня 1693 р. У документі йдеться про те, що якийсь Порфирій Трофимович Семенніков надав будинок Братському монастирю: «Десятий пляц Бібіковський, наданий на монастир від пана Порфирія Трофимовича Семенникова, московського мешканця, збоку від Братської Співацької бурси аршинів 30 і шість...»²⁹. В Інституті рукописів НБУВ ім. В. І. Вернадського зберігається оригінал цього акта³⁰, щоправда, на 13 років старший за витяг і датований 2 серпня 1680 р.³¹, проте бурсу тут не названо «співацькою». Це можна пояснити тим, що на момент переходу будівлі у власність Академії тут ще не мешкали студенти, тому її не могли так називати, а доти вона слугувала за притулок для прочан. Це було зафіксовано ще у дарчому записі Галшки Гулевичівни 1615 р. («а також готелю для духовних прочан віри Церкви Східної»³²), і цей притулок існував за часів Петра Могили³³. Очевидно, «співацькою» бурсу стали називати через те, що однією з помітних рис життя бурсаків був спів, до чого ми далі повернемося.

Упродовж XVIII ст. бурсу неодноразово ремонтували та перебудовували. Зокрема, у 1758 р. тодішній префект Академії єромонах Самуїл Миславський, відповідаючи на запит консисторії, писав, що йому точно невідомо, коли і ким бурсу було споруджено, але припускав, що, згідно із написом у класі риторики, її міг побудувати митрополит Йоасаф Кроковський 1719 р.³⁴. У цьому ж документі зазначалося, що будинок був дерев'яним. Упродовж 1758–1760 рр. то-

²⁷ Козицький, *Спів і музика*, 59–60.

²⁸ Николай Мухин, *Киево-Братский училищный монастырь: исторический очерк* (Київ, 1893), 376.

²⁹ ІР НБУВ, ф. 301, 216 п, № 54 (а): 301.

³⁰ Дубровіна, *Києво-Могилянська академія в документах*, 37.

³¹ ІР НБУВ, ф. 301, 216п, № 49: 1–4 арк.

³² Дубровіна, *Києво-Могилянська академія в документах*, 17.

³³ Петров, *Акты и документы* (Київ, 1906), II: 244.

³⁴ Там само, 238.

чилося листування про капітальний ремонт бурси³⁵, а 1766 р. стара дерев'яна будівля згоріла³⁶. Ще до пожежі, у 1763 р., на Подолі, коло самого Дніпра, було закладено кам'яний фундамент нової бурси³⁷, землю під яку Академія отримала у 1760–1761 р.³⁸, а спорудження нової дерев'яної будівлі завершили 1765 р.³⁹ (зберігся її детальний опис 1772 р.⁴⁰), проте у 1775 р. згоріла й вона⁴¹. Зрештою, замість дерев'яної бурси було заплановано побудувати кам'яницю⁴². Нове місце знаходилося настільки близько від Дніпра, що іноді вода підходила до самої будівлі, як, приміром, 9 травня 1805 р.: «коли вийшли з трапезної, дивилися на річку Дніпро, що розлилася до самої бурси»⁴³. У 1808 р. митрополит виділив кошти, аби поставити над будинком другий поверх⁴⁴, і власне сюди після великої пожежі 1811 р. було перенесено богослужіння з Конгрегаційної (студентської) церкви⁴⁵. У 1812 р. приміщення бурси деякий час використовували як військову аптеку⁴⁶; бурсу згадано і в документі 1816 р.⁴⁷, тобто напередодні указу Синоду про закриття Академії. (Це приміщення у перебудованому вигляді існує досі та слугує одним із навчальних корпусів Національного університету «Києво-Могилянська академія» за адресою вулиця Набережно-Хрещатицька, 27, тобто

³⁵ Там само, 234–246.

³⁶ Петров, *Акты и документы* (Київ, 1907), IV: 145.

³⁷ Там само, 145.

³⁸ Петров, *Акты и документы*, II: 246–252.

³⁹ Петров, *Акты и документы*, IV: 145.

⁴⁰ Там само, 110–114.

⁴¹ Там само, 197.

⁴² Там само, 199.

⁴³ Филипп Терновский, «Из истории Киевской академии в 1-й четверти настоящего столетия (Выдержки из дневника митрополита Серапиона с предисловием),» *Труды Киевской духовной академии* 10 (1882): 235.

⁴⁴ Терновский, «Из истории,» *Труды Киевской духовной академии* 11 (1882): 340.

⁴⁵ Зоя Хижняк, *Церква Благовіщення Пресвятої Богородиці при Києво-Могилянській академії. Історичне дослідження* (Київ: БППБ «Гулевичівна», 2004), 36.

⁴⁶ Терновский, «Из истории,» *Труды Киевской духовной академии* 11 (1882): 360.

⁴⁷ Дубровіна, *Києво-Могилянська академія в документах*, 396.

на відстані приблизно 500–600 метрів від навчальних корпусів старої Академії).

Варто зауважити, що у документах другої половини XVIII ст. академічну бурсу вже не називали «співацькою», натомість до неї міцно пристав означник «сирітська», як це засвідчують згадки 1763⁴⁸, 1772⁴⁹, 1784⁵⁰ рр. та ін.

Спів у церквах — студентський обов'язок

Церковний спів називають обов'язком студентів Академії кілька розпорядчих документів XVIII ст. Так, у 3-му пункті згадуваних вище «Правил поведінки студентів та викладачів Академії» 1734 р. митрополита Рафаїла Заборовського зазначено:

У святкові дні, а також і в ті, коли немає навчання у школах, як наставники, так і учні, особливо ті, що мешкають у бурсі, завжди і обов'язково, за винятком законної причини, зобов'язані відвідувати у супроводі інспекторів всі церковні молитви та служби, особливо святу Літургію⁵¹.

Інша інструкція, анонімна, датується 1763 р., а остаточно її було затверджено 1 травня 1764 р. Тут також є правило, яке зобов'язувало студентів відвідувати церкви:

Усі вчителі повинні наказати своїм учням, аби вони у визначені дні, всі без винятку, перебували на Літургіях, Вечірнях та Утренях у Братській церкві. Ті з них, хто має приємний для співу голос, мають, нічим не відмовляючись, ходити співати і читати на крилос, окрім тих, хто мешкає при різних церквах, або ж мешкає на далекій відстані від Братського монастиря, або ж трапиться незвична негода, і то лише за розглядом та дозволом учителя. А хто не підкориться наказу, того з нижчих шкіл, із розглядом справи, слід карати, а інспектора за недогляд у трикратному розмірі, та позбавляти місць, які їм належать⁵².

⁴⁸ Петров, *Акты и документы* (Київ, 1906), III: 181.

⁴⁹ Петров, *Акты и документы*, IV: 104, 116.

⁵⁰ Петров, *Акты и документы*, (Київ, 1908), V: 61.

⁵¹ ІР НБУВ, ф. 301, 221 п, т. 1, № 4: 15; Аскоченский, *Київ*, 2: 102.

⁵² Петров, *Акты и документы*, III: 99–100.

Як бачимо, ця інструкція близька до тексту інструкції Рафаїла Заборовського, але з уточненням, що учні повинні перебувати на празники в одній із церков на території Академії, а поза тим вказано, що студенти, які мають приємний голос повинні співати на крилосі.

Ще одне анонімне розпорядження («Інструкції для студентів Київської академії, які знаходяться у школах при киево-подільських церквах») було написано 8 лютого 1750 р. У ньому три з дванадцяти пунктів присвячено співочій практиці, і їхній зміст частково суголосний з розглянутими вище, однак є й певні уточнення. Так, уже з першого пункту інструкції бачимо, що навчання співу відбувалося безпосередньо у церквах:

На початку, хто зі студентів бажає мешкати у школах, мали би переходити туди винятково за благословенням настоятелів. Ті студенти, які будуть здібні до співу чи церковного читання, або ж навіть нездібні, все одно нехай приходять, однак, якщо хто негоден не з природи, а лише тому, що того не навчався, але бажає навчатися, то отці настоятелі не заборонятимуть йому мешкати у школах за умови, що це не буде утиском для добрих студентів, які прийшли до школи раніше⁵³.

У другому пункті цієї ж інструкції сказано: «Щоденно на Утреню сеньйор закладу повинен присилати почергово двох студентів для читання Псалтиря, канонів та для співу, а де студентів мешкає багато, то й більше»⁵⁴. Майже ідентичні положення щодо співу викладено й у документі «Інструкція про правила поведінки для студентів Київської академії, які проживають у приходських школах»⁵⁵.

Спів у Богоявленському соборі

Головним місцем студентської співочої практики були церкви. У першій половині XVII ст. на території Братського монастиря діяло два дерев'яних храми — Богоявленський собор та надбрамна церква Благовіщення Пресвятої Богородиці, а 1631 р. було споруджено

⁵³ Дмитрій Вишневский, *Киевская академия в первой половине XVIII столетия* (Киев, 1903), 335.

⁵⁴ Там само, 336.

⁵⁵ ІР НБУВ, ф. 301, 221 п, т. 1, № 34.

муровану Борисоглібську церкву при трапезній палаті⁵⁶. До цих церков слід долучити Воздвиженську та Трьохсвятительську, що їх було передано під патронат Братського монастиря у 1638 р.⁵⁷. Окрім цього, студенти обов'язково співали і в церквах Подолу.

Головний храм Братського монастиря — Богоявленський — був закладений 1620 р. ще у «домогилянський» період гетьманом Петром Сагайдачним⁵⁸ спершу як дерев'яний, але у 1690–1693 рр. коштом іншого гетьмана, Івана Мазепи, спорудили мурований собор⁵⁹.

Найдавніше свідчення про співаків Братського монастиря походить з 1652 р. — як найдавніший задокументований випадок прибуття співаків із Києва до Москви⁶⁰. Передумовою для цієї поїздки став дозвіл царя Олексія Михайловича 1649 р. на збирання милостині раз на три роки (див. «Грамоту царя Олексія Михайловича ігуменові Києво-Богоявленського монастиря Інокентію Гізелю на дозвіл ченцям приїжджати до Москви за царською милостиною через два роки на третій»⁶¹). Можна небезпідставно припустити, що вже у 1649 р. прохачі милостині продемонстрували свій спів, завдяки чому у наступні роки церковне багатоголосся та лінійна нотація поширилися у Московії⁶². У січні 1652 р. путивльський піп Іван Курбатов отримав з Москви наказ їхати до Києва за співаками, а вже 9 лютого він повернувся з архидияконом Братського монастиря Михайлом та 11 півчими, старшим серед яких був Федір Тарнопольський⁶³. Дещо згодом співаки покликали з Києва до Москви ще одного півчого, Олександра Васильєва. Хоч у Московії

⁵⁶ Тетяна Кілессо, *Братський Богоявленський монастир і Києво-Могилянська академія* (Київ: Техніка, 2002), 51.

⁵⁷ Дубровіна, *Києво-Могилянська академія в документах*, 25.

⁵⁸ Степан Голубев, *История Киевской духовной академии. Выпуск первый. Период до-Могилянский* (Київ, 1886), 6.

⁵⁹ Хижняк, *Церква*, 26.

⁶⁰ Константин Харлампович, *Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь* (Казань, 1914), 1: 72–73.

⁶¹ Дубровіна, *Києво-Могилянська академія в документах*, 27–28.

⁶² Іван Кузьмінський, «Шляхи проникнення партесного співу до Московського царства», *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* 109 (2014): 85–98.

⁶³ Імена решти співаків: Осип, Семен, Ігнат, Григорій, Лаврентій, Євстафій, Микита, Андрій, Данило, Миколай.

їх планували затримати на тривалий час, однак невдовзі вони, із нагородою, повернулися назад. Ця кількість співаків може свідчити про те, що вони виконували партесне багатоголосся. Через два місяці після цього, 8 квітня 1652 р., до Москви прибуло ще семеро київських співаків⁶⁴, поселених у Андріївському монастирі⁶⁵.

У 1688 р. гетьман Іван Мазепа надіслав до царського двору шістьох півчих, п'ятеро з яких були співаками Академії: «хоч у Братському монастирі навчається багато люду, проте лише взимку. Ближче до літа більшість повертаються і в Литву, і на Волинь, і до Польщі. І навіть ці півчці вже було поїхали до Чернігова, проте їх вдалося повернути»⁶⁶.

Ще одна згадка про співаків Братського монастиря датується 1740-ми рр., де згадано трьох студентів Академії — Антона Лосенка, Івана Саблучока та Кирила Головачевського⁶⁷. Врешті, на травень 1786 р. припадає документ про ченців монастиря: «Відомість про насельників Київського Братського монастиря». У переліку значаться ігумен, намісник, 15 еродияконів і троє монахів. П'ятеро з-поміж еродияконів виконували «клирское послушаніє», тобто співали на крилосах, а саме:

«Іеромонах Іоасаф, уроженець области Полской... Пострижен в монашество 778 года в Києво-Братском мнстырѣ... нынѣ исправляет клирское (послушаніє) ... Лѣт от роду 38»;

«Іеромонах Фортонат породы цесарской... Пострижен в монашество в Нѣжинском Благовѣщенском мнстырѣ в 750 году... Чрез сѣм год опредѣлен в Києво-Братский мнстырѣ... Исправляет послушаніє клирское... Лѣт от роду 56»;

«Іеромонах Іпполит, уроженець Полской области... В монашество пострижен в Києво-Братском мнстырѣ... 759 года... Исправлял разные послушаніи и при том праваго клироса уставническое... Лѣт от роду 58»;

⁶⁴ Харлампович, *Малороссийское влияние*, 73–74.

⁶⁵ Імена цих співаків: Яків Ільїн, Петро Іванович Бережанський, Іван Сильвестров, Михайло Осипович Биковський, Роман Павлов, Григорій Іванов, Іван Нектар'їв.

⁶⁶ Харлампович, *Малороссийское влияние*, 325–326.

⁶⁷ Іван Божерянов, «Кирилл Иванович Гловачевский», *Киевская старина* 2 (1885): 308–317.

«Іеромонах Феофан, уроженец Полской области... В монашество пострижен из священников (в) 770-м году... Был в разных послушаниях и уставником лѣваго клироса... Лѣт от роду 69»;

«Іеромонах Максим из малороссіян званія козачого... В Кієво-Братском мнстырѣ пострижен в монашество 1778 года... Исправлял послушаніи разые и нынѣ клиросное... Лѣт от роду 40»⁶⁸.

Важливо підкреслити, що двоє з цих еромонахів були уставниками лівого та правого крилосів, тобто керівниками двох хорів.

Врешті, зберігся детальний опис Богоявленського собору серпня 1786 р., де, серед іншого, згадано правий та лівий крилоси: «Перед іконостасом під стовпами склепінь дерев'яні крилоси з формами і шафами старовинної гладенької роботи»⁶⁹. Окрім цього, у документі описано й церковні хори, де також могли стояти співаки, особливо на великі празники, коли у соборі було багато прихожан: «Церква всередині обвішана на шести стовпах з перевідними слюсами, з яких між чотирма слюсами хори, навколо яких розфарбовані дерев'яні стовпчики. На ці хори дерев'яні сходи, кругло зроблені, з дерев'яними дверима»⁷⁰.

Спів у Конгрегаційній (студентській) церкві

Конгрегаційна церква, посвячена Благовіщенню Пресвятої Богородиці, була побудована ще за часів Петра Могили⁷¹. У 1658 р. вона згоріла, як і Богоявленський собор та решта дерев'яних споруд на території монастиря, а у 1670-х рр. її почали відбудовувати⁷². Станом на 1687 р. храм був уже двоповерховим і стояв не біля головних воріт Братського монастиря, а на місці Мазепиноного корпусу⁷³. Врешті, у 1704 р. його розібрали, збудувавши на цьому місці

⁶⁸ О. Ф. Задорожна та ін., упор., *Кієво-Могилянська академія, кін. XVII — поч. XIX ст.: Повсякденна історія: Зб. док.* (Київ: Вид. дім «Кієво-Могилянська академія», 2005), 256–257.

⁶⁹ Там само, 263.

⁷⁰ Там само, 260.

⁷¹ Хижняк, *Церква*, 13–16.

⁷² Там само, 24.

⁷³ Там само, 25.

новий навчальний академічний корпус⁷⁴, а Конгрегаційну церкву ще раніше, у 1690–1695 рр., перенесли на другий поверх, зведений над трапезною монастиря. Тут вона розташовувалася аж до чергового переміщення — на другий поверх навчального корпусу, що його будували, починаючи з 1732 р., а 1 листопада 1740 р. «студентську» церкву освятив митрополит Рафаїл Заборовський⁷⁵. Цю церкву було доволі детально описано у 1786 р.⁷⁶. Коли в пожежі 1811 р. вона сильно постраждала, богослужіння тимчасово перенесли на другий поверх нової кам'яної бурси⁷⁷.

Дійшло кілька документальних свідчень про співаків цієї церкви, у найдавнішому з яких згадано студента Степана Калиновського як регента її хору (пізніше, у 1736–1739 рр., він був архимандритом Александро-Невської лаври у Санкт-Петербурзі)⁷⁸. У відомості про надходження та видатки конгрегаційної скарбниці за 1752–1755 рр. під 15 березня 1754 р. вміщено інформацію про гроші, видані «за сукно убогому півчому Розуму»⁷⁹, учневі класу граматики. Напевно, він же, уже як слухач школи піітики на ім'я Іван Розум, у 1759 р. побажав служити в канцелярії Київської духовної консисторії (у цій довідці його названо сином козака Михайла з містечка Носівка Київського полку)⁸⁰. Цього-таки 1754 р. під датою 24 березня зафіксовано видатки для співаків церкви на питво та їжу: «Тезаврарію Петраковському на рибу та на іншу їжу конгрегаційним півчим дано 2 рублі; на мед для півчих 20 копійок, на олію для півчих дано 10 копійок»⁸¹. Під 10 квітня цього ж року згадано уставника, тобто керівника співаків лівого крилосу, який служив у церкві протягом двох років («Григорію Яновському, уставнику лівого крилоса, за те, що

⁷⁴ Там само, 25.

⁷⁵ Там само, 33–34.

⁷⁶ Задорожна, *Києво-Могилянська академія, кін. XVII — поч. XIX ст.*, 265–266.

⁷⁷ Хижняк, *Церква*, 36.

⁷⁸ Лариса Баранівська, *Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст.: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства* (Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2001), 126.

⁷⁹ Задорожна, *Києво-Могилянська академія, кін. XVII — поч. XIX ст.*, 168.

⁸⁰ Там само, 176.

⁸¹ Там само, 169.

він два роки служить церкві, дано 4 рублі»), а також двох «убогих» півчих — «поета Черниша» і учня не вказаного класу Хмельницького (першому було видано на чоботи 25 коп, а другому 30 коп.)⁸².

Врешті, Віктор Аскоченський називає регентом академічного студентського хору 1799–1800 рр. Георгія Барановича⁸³, а київський митрополит Серапіон Александровський у власному щоденнику згадує храмовий празник Благовіщення 25 березня 1805 р. у Конгрегаційній церкві. Тоді хором співали всі студенти, що тут перебували, проте не вони виконували «концерт», а, найпевніше, постійні півчі: «Людей у церкві було мало, тому що всю церкву займали академісти, які співали всім гуртом у кількості 300 осіб майже всю обідню, окрім концерту»⁸⁴. Можливо, одним з останніх регентів хору «академічної Конгрегаційної церкви» був студент філософії Яків Комарницький, за що йому у 1815 р. заплатили 25 рублів⁸⁵.

Спів на похоронах та під час церковних і світських урочистостей

Через те, що студенти Академії брали участь у щоденній богослужбовій практиці, природно, що їм доводилося співати під час відспівувань та похоронів. Пряме свідчення про це залишив у своєму щоденнику під 1684 р. генерал шотландського походження Патрік Гордон, що тоді керував московським гарнізоном у Києві: як він пише, коли помер його син, похорони організувала «братська гільдія» (тобто монахи й студенти Братського монастиря), на процесії «майстри та півчі йшли перед (гробом) та співали», а потому двоє студентів виголосили біля могили жалобні промови⁸⁶.

Ще одним місцем участі співаків-студентів були різноманітні урочистості в Академії та поза нею. Найдавнішим документом, у якому це засвідчено, є універсал гетьмана Івана Самойловича

⁸² Там само.

⁸³ Аскоченский, *Киев*, 2: 423.

⁸⁴ Терновский, «Из истории,» *Труды Киевской духовной академии* 10 (1882): 235.

⁸⁵ Задорожна, *Киево-Могилянська академія, кін. XVII — поч. XIX ст.*, 364.

⁸⁶ Патрик Гордон, *Дневник, 1684–1689*, перев. Дмитрий Федосов (Москва: Наука, 2009), 36.

від 7 липня 1672 р. про дозвіл Братському монастирю ситити мед на шість річних церковних празників, де, серед іншого, згадано такий студентський обряд: «... є звичай у Києво-Могилянському колегіумі у панів студентів, виражаючи Господу честь, під час Служби Божої на процесії з херувимською [піснею — *I. K.*] та під час інших процесій і публічних актів виходити зі смолоскипами та свічками»⁸⁷. Те, що обряд названо «звичаєм», дозволяє припускати його давнє, може, ще з часів Петра Могили, походження. У цьому ж універсалі перелічено дев'ять церковних празників, під час яких відбувалися студентські процесії: «на Богоявлення Господнє і Спаса Ісуса Христа, на Благовіщення Пресвятої Богородиці, на Воздвиження Чесного Хреста, на трьох святителів: Василя Великого, Григорія Богослова, Йоана Богослова, і на святого рівноапостольного великого князя Володимира та святих страстотерпців Бориса й Гліба»⁸⁸.

Пізніші свідчення припадають на XVIII ст. Зокрема, в одному з пунктів уже згаданої анонімної інструкції 1750 р. йшлося про те, що студенти мають співати у церкві не лише на церковні празники, а й на т. зв. вікторіальні та урочисті дні: «А в який день у латинських школах не навчаються, як-от у недільні, святкові, а найбільш у вікторіальні та високоурочисті дні, то всі, скільки їх мешкає у школі, повинні бути на всіх церковних відправах на крилосах, хіба що одного залишити в хаті, і то такого, який найменше годиться для співу»⁸⁹. Згідно з двома наступними документами, тезу про «вікторіальні та високоурочисті дні» можна трактувати не лише як спів у церкві, а й поза нею — передусім на зустрічах поважних гостей. Для прикладу, коли 14 жовтня 1781 р. Київ відвідав спадкоємець російського престолу, великий князь Павел зі своєю дружиною, їх вітали півчі в особливому одязі, які співали канти: «Їх високостей зустріли за монастирськими воротами і провели у велику церкву, а студенти від воріт до церкви стояли двома рядами, півчі ж були одягнуті в білий одяг із лавровими вінками на головах і в руках тримали пальми. (Вони) йшли по боках та співали канти»⁹⁰.

⁸⁷ *Памятники, изданные Киевской Комиссией для разбора древних актов. Издание второе, с дополнениями* (Киев, 1897), 2: 468–469.

⁸⁸ Там само, 469.

⁸⁹ Вишнеvский, *Киевская академия*, 336.

⁹⁰ Петров, *Акты и документы*, IV: 261.

Далі півчі у присутності монаршої сім'ї співали в одній із церков на території Академії «Достойно, ектенію та многоліття»⁹¹, а коли великий князь зайшов до навчального приміщення, студенти, що його супроводжували, знову співали кант, і так тривало аж до завершення візиту⁹².

Схожа урочистість припала на 11 квітня 1787 р., коли Академію та Братський монастир відвідала імператриця Катерина II: студенти, вишикувані «зі знаками» у чотири ряди вздовж дороги від монастирської брами до церкви, співали «концерт»⁹³. Логічно припустити, що за подібним сценарієм в Академії вітали й царя Петра I у 1706 р. та імператрицю Єлизавету у 1744 р.

Ще одним джерелом, яке оповідає про публічні акти за участі студентів, є вже згаданий щоденник митрополита Серапіона Александровського. Тут, зокрема, під 4 червня 1804 р. оповідається про зустріч в Академії московського митрополита Платона, на чю честь студенти. «співали кант з музикою»⁹⁴, тобто в супроводі музичних інструментів. Дещо раніше, на Лазарову суботу 16 квітня 1804 р., митрополит описує публічну процесію за участі студентів:

Після обіду, о 5 годині, ректор з префектом та вчителями-монахами, а також дехто з братії прийшли, аби отримати благословення йти, за місцевим давнім звичаєм, з вербою всім академістам; для цього назначено мною Георгіївську церкву, де була роздана верба і всі академісти пішли з нею, співаючи вірші “Днесь благодать Духа святого нас собра”, і проходили вони, за моїм дозволом, через Софійський собор, при чому дзвонили у всі дзвони. Очолював ходу ректор⁹⁵.

Черговий епізод описано під 26 грудня 1804 р.: «Після служіння в Лаврі було оголошено вітання від Академії..., а потому академічні півчі співали концерти та грали на інструментах. Тим, хто вітав, було наказано дати 20 рублів, а всім півчим — 30 рублів»⁹⁶. Подібне відбулося і 16 березня 1805 р. на іменини митрополита:

⁹¹ Там само.

⁹² Там само.

⁹³ Петров, *Акты и документы*, V: 207.

⁹⁴ Терновский, «Из истории,» *Труды Киевской духовной академии* 10 (1882): 230.

⁹⁵ Там само, 229.

⁹⁶ Там само, 232–233.

«Від Академії було прочитано вітальні промови та вірші різними мовами..., по закінченню мої півчї співали кант та многолітня, а потім академічні півчї також співали концерт... Я наказав видати академічним півчим 20 рублів»⁹⁷. Ще раз процесію містом на Лазарову суботу згадано під 28 березня 1808 р.: «Всі академісти пішли... з хоругвами, і кожен ніс вербу, співаючи вірш “Благословен грядий во ім’я Господне! Осанна во вишніх”»⁹⁸.

Унікальний випадок участі студентів у публічних заходах за межами тогочасного Києва датується 22 травня 1809 р., коли митрополит освячував нову дорогу від Пустинно-Миколаївського монастиря до Дніпра, і сюди ж було запрошено до 300 студентів, які після пригостання співали те, що їх просили: «після (обіду) вони співали, що змушували»⁹⁹.

У понеділок після Великодня 1814 р., найпевніше в приміщенні Академії, митрополит знову слухав студентський «концерт»¹⁰⁰, і те саме занотовано під 20 квітня 1815 р., у вівторок після Великодня: «я христосувався з тими, хто вітав, і з академічними півчимами»¹⁰¹. Аналогічні записи уміщено під 1816 р., також у вівторок після Великодня: «я христосувався з півчимами і дав по 2 яйця»¹⁰².

Ще два записи нотують участь студентів-співаків у публічних імпрезах. Вони 27 грудня 1815 р., у складі представників Академії, вітали митрополита «концертом»¹⁰³, а 11 вересня 1816 р. брали участь у зустрічі в Академії імператора Александра I: «проводили його зі співом канту півчимами до відновленої зали»¹⁰⁴.

⁹⁷ Там само, 234.

⁹⁸ Терновский, «Из истории,» *Труды Киевской духовной академии* 11 (1882): 337.

⁹⁹ Там само, 343.

¹⁰⁰ Терновский, «Из истории,» *Труды Киевской духовной академии* 1 (1883): 318.

¹⁰¹ Там само, 322.

¹⁰² Там само, 328.

¹⁰³ Там само, 324.

¹⁰⁴ Там само, 327.

Спів під час випрошування милостині

Однією з найпопулярніших тем у дослідженні співочої практики київських студентів є випрошування милостині. Про це явище збереглися не лише документальні свідчення, а й регулюючі розпорядження. Зокрема, анонімна інструкція 1750 р. застерігає, що бурсаки-прохачі мають право ходити по Подолу під час двох великих празників — Різдва й Великодня. Спів колядок та інших зимових обрядових пісень під час Різдва відомий здавна, проте гри на музичних інструментах та розігрування лялькових вистав на Великдень стали досліджувати лише нещодавно (мова про волочebний обряд¹⁰⁵). Брала участь у цьому лише трое-четверо студентів, які збирали милостиню для усіх мешканців бурси. Привертає увагу в щойно згаданій інструкції застереження, аби прохачі не крали, не напивалися та не билися, а милостиню збирали не будь-де, а лише по садибах прихожан. Прикметна деталь — бурсаки мали ходити з хрестом, а не з зіркою (звiздою):

Для отримання на всю бурсу милостині на празники Різдва та Воскресіння Христового з хрестом ходити по прихожанах повинні не всі студенти, які мешкають у школі, а сеньйорові слід обирати по три або чотири особи. І щоб (ці) визначені, коли ходять, не крали, не напивалися і не задиралися ані між собою, ані з дячком¹⁰⁶.

Зауваження у цій інструкції були не безпідставними. Про кримінальні вчинки студентів, які співали, випрошуючи милостиню, свiдчить згадка у записках московського священника Івана Лук'янова, який у січні 1701 р. переїздив через Київ:

У Києві дуже багато школярів, але вони багато крадуть. Митрополит їм багато дозволяє. А коли їм не вгодити, то прийдуть і вб'ють господаря, а з двору корову чи вівцю вкрадуть... А як вечір настав, то пішли вони по хатах псальми співати і хліба просити. Дають їм по-різному, і грошима, і хлібом, а інші їм дають, бо бояться»¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Іван Кузьмінський, Михайло Довбищенко, «Нові документи з історії театрального та музичного мистецтва Волині (кінець XVI — початок XVII століть),» *Мистецтвознавчі записки* 33 (2018): 209–215.

¹⁰⁶ Вишневский, *Киевская академия*, 338.

¹⁰⁷ Цит. за: *Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей* (Киев, 1874), 120–121.

Описані Іваном Лук'яновим нічні крадіжки, розбій та бійки київських студентів підтверджують чотири документи судової справи 1701 р., де йдеться про події 1700 р.¹⁰⁸. У донесенні від 22 червня 1744 р. префекта Академії Михайла Козачинського митрополитові Рафаїлу Заборовському винуватцем ексцесу, навпаки, названо не студента, а київського міщанина Михайла Різника¹⁰⁹. Як читаємо тут, троє студентів під час літніх канікул, або так званих вакацій, ходили ввечері співати по Подолу, але зазнали нападу з його боку, причому додають, що таке траплялося часто. Як і годиться, вони запевняють, що нічого не крали: «Ми ходимо співати, ми не злодії, а вона [жінка Різника — *I. K.*] нас називає злодіями і лається»¹¹⁰. Принагідно виявляється й така цікава деталь, що подеколи прохачів могли запросити співати всередину хати: «Син знову сказав: “Коли ви ходите співати, заспівайте ж і в нас”»¹¹¹.

Як впливає зі щойно згаданої інструкції, керівництво Академії дозволяло просити милостиню не всім, а лише тим, хто справді не міг себе прогодувати (приміром, в одному з документів 1772–1773 рр, «Про кількість вихованців, які мешкають у бурсі» зазначено, що 39 бурсаків класу «руської граматики» виживають лише за рахунок милостині¹¹²). До «забезпечених» належали діти священників і ті, хто мешкав не в бурсі, а при церквах чи по квартирах. Варто наголосити, що в черговій інструкції 1764 р., де випрошування милостині названо давнім звичаєм Академії, чітко окреслено географічну локацію, де студенти мали право просити милостиню:

Існує давній звичай в Київській Академії — щороку з 9 травня по 1 вересня відпускати учнів риторики, піїтики та синтаксису, бідних та неімущих, для випрошування милостині. Часто під різним приводом багато (синів) небідних батьків, які можуть себе прогодувати, а особливо священицьких синів, обманом просять паспорти лише для того, аби не вчитися, і передчасно йдуть з Академії (вештаються по різних місцях), або без відома Академії де-небудь залишаються для навчання панських дітей, або у власному домі марно живуть. Коли

¹⁰⁸ Задорожна, *Києво-Могилянська академія, кін. XVII — поч. XIX ст.*, 29–35.

¹⁰⁹ Там само, 61.

¹¹⁰ Там само.

¹¹¹ Там само, 61–62.

¹¹² Петров, *Акты и документы*, IV: 110.

убогі учні просять паспорти для випрошування милостині, префект мусить ретельно розпитувати і вимагати зі сторони достовірних свідчень, чи справді учні не можуть себе забезпечити і точно з'являться (на навчання), та відпускати тільки в Малоросію і в слобідські полки, а далі не дозволяти нікуди ходити. А хто з відпущених з'явиться після 1 вересня і не вкаже на це жодного правильного резону, того карати. Священницьких же дітей, або з приходів, хто має якесь забезпечення, зовсім не відпускати для випрошування милостині і для цього не давати їм паспорти¹¹³.

Збереглося кілька свідчень про видачу щойно згаданих паспортів. Так, 30 січня 1761 р. за дозволом київського митрополита, і то посеред навчального року, паспорти отримали 16 бідних студентів¹¹⁴, а 13 травня 1769 р., уже на період літніх вакацій, — студент класу риторики ІвануХижковський¹¹⁵.

З інструкції від 9 лютого 1784 р. митрополита Самуїла Миславського про утримання мешканців бурси бачимо, що бурсаки ходили просити милостиню зі співом упродовж цілого року, а не лише під час призначених для цього празників. Відтак, митрополит наказував:

Префекту з учителями спостерігати, щоб учні нижчих класів і всі, хто навчається початковим основам мов, випрошуючи по світу милостиню, не вешталися між дворами і попід ворітьми й не співали під вікнами, а для цього ворота сирітського будинку [бурси — *I. К.*] треба зачиняти заздалегідь з огляду на тривалість дня, що передається на розсуд префекта та вчителів. Для зручнішого виконання цього припису слід придбати дзвоник, а після його прикріплення на пристойному місті у сирітському будинку давати сигнал... після третього сигналу, ввечері, коли ворота сирітського будинку мають бути зачинені на замок, сеньйорові слід вести щоденні записи, хто з якого класу і чому не ночував¹¹⁶.

У деяких джерелах, очевидно з подачі Віктора Аскоченського, процес випрошування милостині називається *миркованням*, а співаки, відповідно *миркачами*, що мало би походити від першого

¹¹³ Там само, III: 109–110.

¹¹⁴ Там само, 375–376.

¹¹⁵ Там само, 460.

¹¹⁶ Там само, V: 60–61.

слова пісні «Мир Христов»¹¹⁷. Проте джерело цих свідчень пізніше, воно датується 1830-ми рр.¹¹⁸ і поки що не підтвержене іншими документами, тому складно однозначно ствердити, чи це слово використовували й у XVII–XVIII ст.

Спів та інструментальна музика в академічних курсах поетики й риторики

Ще однією сферою застосування музики та співу в Академії була шкільна драма — складова частина курсів поетики та риторики. До нашого часу дійшло кілька таких курсів, де викладачі теоретично обґрунтовували застосування співу та музики у шкільній драмі. Найстаріший рукописний курс поетики датується 1637 р., проте, оскільки його текст не зберігся, складно судити про музичний аспект у ньому¹¹⁹. Натомість найдавніший серед збережених курсів походить з 1685 р.¹²⁰. У тій його частині, де пояснюється походження та структура комедії, є згадка про спів («cantus in actus et scenis» (спів у актах та сценах)¹²¹, а також про «хори» («chori») в якості складової частини драми¹²².

У черговому збереженому записі курсу поетики за 1686/87 навчальний рік¹²³ «хори» знову представлено як складову драми: «Partes tragaedia habet 4 — prologum, epilogum, narrationem et choros» (Трагедія має 4 частини — пролог, епілог, нарацію та хори)¹²⁴, а також вказано, що «chorus est pars, quae post actum vel aliquando in medio actus cum plurium personarum concentu et hymnis introducitur» (хор — це частина, яка йде після акту, або іноді в середині акту, зі співом більшої кількості осіб та впровадженням гімнів)¹²⁵.

¹¹⁷ Аскоченский, *Київ*, 1: 355–356.

¹¹⁸ Там само, 107.

¹¹⁹ Владимир Резанов, *Из истории русской драмы. Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов* (Москва, 1910), 6.

¹²⁰ Там само, 7.

¹²¹ Там само.

¹²² Там само, 8.

¹²³ Там само, 8–12.

¹²⁴ Там само, 12.

¹²⁵ Там само.

Ще один курс поетики, на цей раз авторський єромонаха Митрофана Довгалецького, датовано 1696 р.¹²⁶. Більшість його тез запозичено з двох популярних у єзуїтському шкільному середовищі книжок — «Ars Poetica libri tres» (1651) Александра Доната та «Institutiones poeticae» (1595) Якоба Понтана¹²⁷. У цьому курсі є теж коротка згадка про музику: «Умовою для трагедії є все те, що представлено очам глядачів, як-от: приміщення, театр, сцена, актори, костюми. Музика буває інструментальною та вокальною. Про все це піклується хорег»¹²⁸. Варто наголосити, що укладач згадує не лише вокальну, а й інструментальну музику.

Проте одним з найпопулярніших курсів поетики (його пізніше надрукували) був курс Теофана Прокоповича, прочитаний у 1705 р., «De arte poetica libri tres ad usum et institutionem studiosae juventutis Roxolanae dicta Kioviae in orthodoxa Academia Mohyleana anno Domini 1705»¹²⁹. Цей курс є стислою компіляцією згаданої книжки Понтана «Institutiones poeticae», хоч, як зауважив Володимир Резанов, «Прокопович говорить про хор, як видається, власними словами»¹³⁰. Отож, за Прокоповичем:

Трагедія містить хор, який, однак, не варто вважати частиною п'єси, адже він знаходиться поза дією п'єси. Хор є танцем, який супроводжується співом, але під танцем тут слід розуміти веселі рухи тілом, зумовлені радісним настроєм духу, що є чужим трагедії, а відомі майстерні стрункі рухи та жести осіб, які беруть (у ньому) участь, відповідають тому, що співається. У хорі бере участь багато осіб, але всі вони вважаються однією особою, адже або під спів однієї особи всі інші виконують рухи, або всі разом одне і те саме співають і виконують діями. Хор завжди виконується після акту і оповідає про мінливості долі та щастя¹³¹.

Наступним після Теофана Прокоповича викладачем поетики та автором курсу, прочитаного у 1707 р., став Лаврентій Горка. Цей курс, відомий під назвою «Idea artis poeseos ad usum et institutionem studiosae juventutis Roxolanae tradita in orthodoxa

¹²⁶ Там само, 18.

¹²⁷ Там само.

¹²⁸ Там само, 24.

¹²⁹ Там само, 26.

¹³⁰ Там само, 30.

¹³¹ Там само, 30–31.

Akademia Kijoviensi»¹³², багато в чому повторив текст Прокоповича, у тому числі й положення про хор: «Est praeterea in tragaedia chorus etc...» (У трагедії, крім того, є хор...)»¹³³. На думку Володимира Резанова, те саме, хоч і з несуттєвими варіаціями, повторено й у пізніших могилянських курсах поетики 1709, 1718/19 та 1722 навчальних років¹³⁴. Разом з тим, у короткому викладі курсу поетики 1719/20 рр. згадано музику: «carmen laetas actiones exprimens cum inductione personarum» (пісня, що виражає радісну дію під час введення осіб); «chorus est actionis sensum ex praecedente actione aut scena collectum alludentem rebus vel consulentem continens cum consentu» (сенс хору — дія, що дотепно підсумовує попередню дію або сцену, або втішає співом)¹³⁵. У курсі поетики 1721 р. хор згадано як складову частину трагедії під класичним визначенням: «chorus est cantus cujuscunque actionis sensus explicans ac decantans» (хор — це спів, який пояснює та оспівує будь-яку дію)¹³⁶. Натомість у курсі 1726/27 рр. міститься інакше визначення хору — з місцем не лише для співу, а й для інструментальної музики: «Chorus est pars illa tragaediae quae vel per cantum, vel instrumentum, vel dictionem suadet aliquid, probat virtutem, improbat vitium» (Хор є тією частиною трагедії, яка або через спів, або через інструмент чи речитатив що-небудь радить, звеличує чесноту, ганить вади)¹³⁷.

Збереглися також два списки курсу поетики 1736/37 навчального року, який викладав уже згаданий Митрофан Довгалецький: «Hortus poeticus legendi gratia flores et fructus ligatae et solutae orationis in alma Kijoviensi academia Mohilo-Zaborowsciana in majus alimentum Roxolano abdolonimo ejusque orthodoxae patriae penes Jordanicum et Marianum pontum pastinatus anno 1736»¹³⁸. За спостереженням Володимира Резанова, викладена тут теорія драми повторює курс риторики Довгалецького 1696 р.¹³⁹. Так само вторинним є курс поетики, що його читав у 1746 р. Георгій Кониський (зберігся під назвою

¹³² Там само, 34.

¹³³ Там само, 37.

¹³⁴ Там само, 37–38.

¹³⁵ Там само, 38–39.

¹³⁶ Там само, 40.

¹³⁷ Там само, 41.

¹³⁸ Там само, 44.

¹³⁹ Там само.

«Praecepta de arte poetica ex authoribus, qui genuinam poeseos rationem attigerunt, summam cum pernecessariis observationibus collecta atque ad usum studiosae juventuti in alma ac orthodoxa Academia Mohilo-Zaborowsciana tradita nec non explicata anno 1746»). За Резановим, тут частина про драматичну поезію копіює курс Прокоповича¹⁴⁰.

Насамкінець підкреслю, що оглянуті курси передбачали застосування не лише вокальної, а й інструментальної музики, хоч практичне застосування музичних інструментів у шкільних виставах викликає сумнів. Адже про це згадано лише у двох курсах, вже не кажучи про те, що ці згадки могли бути автоматично скопійовані з латинськомовного взірця, а поза тим, не збереглося жодного свідчення про уживання інструментів у шкільних драмах.

Музичні номери у шкільних виставах

Шкільні вистави з Академії XVII ст. майже не збереглися. На сьогодні відома лише драма 1698 р. «Царство натури людской» з одним співочим кантом церковнослов'янською мовою на шість куплетів, що його мав виконувати хор¹⁴¹. Натомість зразків XVIII ст. уже є чимало. Так, в опублікованій скороченій версії драми 1701 р. «Свобода...» були, найімовірніше, хорові номери, пов'язані зі співом ангелів¹⁴². Ще одну шкільну драму про багатія та Лазаря під назвою «Ужасная измѣна сластолюбиваго житія с прискорбным и нищетным» було виконано київськими студентами та викладачами у Москві. Вона відома лише за програмою 7 липня 1701 р., коли за царським указом у Московській Духовній академії запровадили «ученія латинскія», а доглядати за цим мав Стефан Яворський¹⁴³. Загалом у драмі шість невеликих пісенних номерів, які позначено словами «Пѣніе» та «Хоръ»¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Там само, 46.

¹⁴¹ Володимир Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск третій: Шкільні дійства великоднього циклу* (Київ: Друкарня Української Академії Наук, 1925), 137–138.

¹⁴² Там само, 157.

¹⁴³ Володимир Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск шостий: Драми-моралітети* (Київ: Друкарня Української Академії Наук, 1929), 25.

¹⁴⁴ Там само, 99–101, 105, 111–114.

Більше пісенних номерів, аж 12, було у різдвяній драмі «Комедія на Рождество Христово» 1702 р. авторства Димитрія Туптала. Більшість їх названо «Пѣніе», один — «Пѣніе в вертепѣ»¹⁴⁵, а ще один — «Кантѣ»¹⁴⁶. Останній номер найрозвиненіший та складається з 8 куплетів. Важливо відмітити, що два з-поміж цих номерів подано лише за першим рядком — імовірно тому, що вони належали до загальновідомих. На користь цієї думки слугує те, що одна з пісень «Ангель пастырем вѣстиль»¹⁴⁷ була перекладом польської пісні «Anioł pasterzom mówił», а та, своєю чергою, — перекладом німецької «Es kam ein Engel hell und klar»¹⁴⁸. Ще одна драма Туптала «Комедія на Успеніє Богородиці» теж рясно насичена піснями (їх тут 13, усі під заголовком «Пѣніе»¹⁴⁹).

В анонімній драмі «Мудрость предвѣчная» 1703 р. використано 9 пісенних номерів із заголовками «Пѣніе»: сім однокуплетних, один двокуплетний та один семикуплетний¹⁵⁰. Врешті, драму 1703 р. «Торжество естества человеческого» доповнюють важливі примітки на полях, які переконливо свідчать про практичне виконання музичних номерів. Так, біля хорового номеру, дія якого відбувається на небесах (в дійсності, мабуть, за кулісами), уміщено примітку: «Carmina concordantia (Пісні узгоджено)»¹⁵¹. Окрім того, одна з пісень повторюється двічі, про що теж є вказівка: «Cantus idem prior: Престанъ ридати»¹⁵². Варто додати, що у виставі брав участь не один, а щонайменше два хори, що засвідчено відповідними позначками. Ці хори виконували різні функції і розташовано їх було в різних локаціях: «хор ангельський», «хор на небесах», «хор інший», «хор», «спів на небесах»¹⁵³.

¹⁴⁵ Володимир Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск четвертий: Шкільні діїства різдвяного циклу* (Київ: Друкарня Української Академії Наук, 1927), 106.

¹⁴⁶ Там само, 132–133.

¹⁴⁷ Там само, 105.

¹⁴⁸ Там само, 44–45.

¹⁴⁹ Володимир Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск п'ятий: Драматизовані легенди агіографічні* (Київ: Друкарня Української Академії Наук, 1928), 192–193, 202, 204, 209–211, 216–218, 220, 222.

¹⁵⁰ Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск третій*, 182–183, 204, 208–210, 211.

¹⁵¹ Там само, 226.

¹⁵² Там само, 227.

¹⁵³ Там само, 227–228, 247–248, 257, 259, 278–279.

У 1703/04 навчальному році було створено польськокомовну драму з латинськими вставками про святу Катерину «*Declamatio de S. Catharinae Genio*», що являла собою практичну частину курсу риторики, який викладав Іларіон Ярошевський (Ярошевицький). У творі містяться два пісенні номери із назвою «*Cantus angelicus*» (Спів ангельський)¹⁵⁴.

У драмі «Дѣйствие на страсти Христовы списанное», збережений у складі рукописної поетики Лаврентія Горки (1707/08 навчальний рік¹⁵⁵), є три пісенні номери церковнослов'янською та польською мовами¹⁵⁶, що за формою та змістом нагадують учнівські канти. Ще 9 пісенних номерів уведено до анонімною драми «Дѣйствие на Рождество Христово», яку датують XVIII ст.¹⁵⁷. Примітно, що їх мали виконувати солісти, на що вказують відповідні примітки. Окрім богородичних пісень, у драмі згадано богослужбовий спів, зокрема Акафіст на Успіння Богородиці, а також кілька пісенних номерів, поданих лише першим рядком — найпевніше, як загальновідомих.

У п'єсі «Трагедія сиреч печальная повесть о смерті последнего царя сербського Уроша П'ятого і о падінні Сербського царства» 1735 р. авторства вихованця Академії Мануїла Козачинського, яку вважають початком драматургії у Сербії, до 4-ї дії введено спів Матері «Ты создавый око призри на мя, Боже»¹⁵⁸, а до 8-ї — пісню Сербії¹⁵⁹.

У 1736/37 навчальному році професор академії Митрофан Довгалецький написав «Комическое дѣйствие в честь рождше-муса Христу», де міститься великий за обсягом канти, який мали виконувати ангели, а ще три розлогі канти розміщено наприкінці

¹⁵⁴ Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск п'ятий*, 252–253, 270–271.

¹⁵⁵ Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск третій*, 4.

¹⁵⁶ Там само, 70, 78, 87–88.

¹⁵⁷ Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск четвертий*, 154–155, 159, 162–163, 165–167.

¹⁵⁸ Лідія Корній, «Українська шкільна драма XVII — першої половини XVIII століття як предтеча національного музично-драматичного театру» *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* 89 (2010): 455.

¹⁵⁹ Лідія Корній, *Українська шкільна драма і духовна музика XVII — першої половини XVIII ст.* (Київ, 1993), 15.

драми¹⁶⁰: їх, імовірно, співали після кожної частини. У великодній драмі «Властотворній образъ» 1737 р. того-таки Довгалецького для кожної з п'яти частин («явленій») додавалися окремі пісенні номери з назвою «Кантъ Рождеству Христову»¹⁶¹.

У драмі «Трагедо-комедія», створеній у 1737/38 навчальному році тодішнім професором, а пізніше ректором Академії Сильвестром Ляскоронським, хор співав урочисту пісню, адресовану демонові, і тричі виступав у ролі ангелів¹⁶².

У 1747 р. в Академії було поставлено драму професора поетики Георгія Кониського «Воскресеніє мертвыхъ», де після чотирьох із п'яти «дѣйствій» співали розлогий «кантъ»¹⁶³. Так само згадано два невеликих співочих номери під назвою «cantus» в анонімній «Великодній драмі» гадано XVIII ст.¹⁶⁴, а також у драмі «Трагикомедия, нарицаемая Фотий», що її було видано друком 1777 р., а написано раніше, між 1749–1751 рр., тодішнім професором Академії Георгієм Щербацьким: тут між третьою та четвертою дією міститься номер «Кант»¹⁶⁵.

Врешті, кінцем XVIII ст., десь між 1796 та 1799 рр., датують польськомовну «Komedya unitów z prawosławności» авторства колишнього уніата о. Сави Стрілецького, вчителя польської мови в Академії. Драма складається з двох актів, перед кожним із яких виконували розлогий «Kant», а завершував її ще один кант¹⁶⁶.

Судячи із оглянутого матеріалу, спів був обов'язковою складовою шкільних драм, що їх створювали та сценічно представляли в Академії, причому йшлося як про канти, написані спеціально для

¹⁶⁰ Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск четвертий*, 177–179.

¹⁶¹ Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск третій*, 332–333, 338–340, 342, 345–346.

¹⁶² Там само, 290–291, 308–311.

¹⁶³ Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск шостий*, 160, 162–164, 171–173, 177–180.

¹⁶⁴ Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск третій*, 319–320.

¹⁶⁵ Лариса Івченко, *Український кант XVII–XVIII ст.* (Київ: Музична Україна, 1990), 186.

¹⁶⁶ Резанов, *Драма українська. Старовинний театр український. Випуск шостий*, 194, 209, 236–237.

вистави, так і про популярні пісні. Не виключено також, що при виконанні співочих номерів використовували музичні інструменти.

Спів та інструментальна музика під час урочистих диспутів

За свідченням Віктора Аскоченського, митрополит Тимофій Шербацький у 1750-х рр., з метою заохочення студентів до диспутів, запровадив довкола них спеціальні урочистості. Хоч про самі диспути пише ще під 1685 р. уже згадуваний шотландець Патрік Гордон, який сам їх відвідував, коли служив у Києві¹⁶⁷, проте перші детальніші змалювання цієї імпрези походять аж зі щоденника митрополита Серапіона Александровського. Ось як він це описує під 1 березня 1804 р.:

О 10 годині їздив в Академію на диспути в Братський монастир... пішов в академічний корпус, де після того, як зайшов в аудиторію, заспівали вірш "Достойно есть", потім заграла на хорах музика інструментальна з вокальною, а після її завершення говорили вітання різними мовами. ... На завершення півчі співали вірш "Достойно", а потім була музика¹⁶⁸.

Майже ідентичний опис датується 5 березня 1804 р.: «Після того, як я зайшов, в аудиторії заграла музика на східних хорах, інструментальна з вокальною... І коли закінчили всі, то грала інструментальна музика»¹⁶⁹. Ще один диспут відбувся 12 липня 1804 року, де також звучав церковний піснеспів: «проспівали вірш "Царю небесний"»¹⁷⁰. Трохи детальніше описано богословський диспут 10 травня 1805 р.:

Зустрічали біля святих воріт ректор, префект та всі вчителі із дзвоном. Усі учні стояли гуртом, усі півчі дорогою співали канти, а вікарний єпископ зустрічав на переходах. Перед входом в аудиторію грала музика, а потім співали вірш¹⁷¹.

¹⁶⁷ Гордон, *Дневник*, 59.

¹⁶⁸ Терновский, «Из истории,» *Труды Киевской духовной академии* 10 (1882): 228–229.

¹⁶⁹ Там само, 229.

¹⁷⁰ Там само, 231.

¹⁷¹ Там само, 237.

За схожим сценарієм проходив філософський диспут 20 травня 1805 р.:

О 10 годині я поїхав в Академію на філософські диспути і мене зустріли біля воріт ректор та префект і всі вчителі із дзвонінням під час їхньої обідні, півчі співали по дорозі кант, на переходах зустрів єпископ-вікарій. Після входу грала музика, потім співали вірш — краще би його співали спершу¹⁷².

Перед богословським диспутом 11 липня 1807 р. студенти, що зустрічали митрополита, «співали кант»¹⁷³, а перед аналогічним диспутом 23 червня 1808 р. згадано, що вони були «у нових синіх казаки-нах». При вході в аудиторію, де вже був комендант п. Массій, співали вірш «Днесь благодать Духа св.»¹⁷⁴. Описуючи філософський диспут 26 червня 1808 р., митрополит зазначає, що «при вході в аудиторію заспівали вірш “Царю небесний”... потім промовляли дисертації та об’єкції і розмову двох учнів, а між тим музика інструментальна з вокальною разом»¹⁷⁵. Таку музику згадано й на богословському диспуті 13 липня 1808 р., де вона звучала між виступами: «а між ними була музика інструментальна та вокальна»¹⁷⁶. Про музичний супровід між виступами учасників дізнаємося і з опису богословського диспуту 6 липня 1809 р.: «під час перерв грала музика інструментальна та вокальна»¹⁷⁷, а по те, що студенти співали не лише церковні піснеспіви, а й канти, — з опису філософського диспуту 7 липня 1810 р.: «я пройшов в аудиторію під час співу академістами канту, де після співу вірша “Десь благодать...” почали виголошувати вірші»¹⁷⁸.

Спів та гра на музичних інструментах під час рекреацій

Окремий аспект музичної культури Києво-Могилянської академії — це спів та гра на музичних інструментах під час рекреацій,

¹⁷² Там само, 237–238.

¹⁷³ Там само, 245–246.

¹⁷⁴ Терновский, «Из истории», *Труды Киевской духовной академии* 11 (1882): 338.

¹⁷⁵ Там само.

¹⁷⁶ Там само, 339.

¹⁷⁷ Там само, 343.

¹⁷⁸ Там само, 349.

тобто відпочинків на природі, які відбувалися переважно у травні. Достеменно невідомо, коли їх було започатковано, а всі збережені описи походять з одного джерела — уже не раз згаданого щоденника митрополита Серапіона Александровського. Перший раз він згадує про це під 31 травня 1805 р.:

На початку першої години по обіді приїхав ректор з префектом і зі всіма учителями, і всі поїхали разом на Шулявщину, де й обідали в саду під алеєю... Під час обіду академічні півчі співали й грали на музичних інструментах... А сторонніх людей зібралось ще більше, де була й музика¹⁷⁹.

Наступний опис датовано 30 травня 1807 р.: «я ходив з усіма, де було зібрання академістів, які співали вірш “Вознесся еси”, коли ми підходили до них»¹⁸⁰. Ще раз спів студентів на рекреації засвідчено під 18 травня 1809 р.: «Після обіду пили каву і ходили в гай до зібрання академістів, коли вони співали вірш “Благословен еси Христе Боже наш”»¹⁸¹.

Унікальне свідчення походить з рекреації 31 травня 1812 р., де студенти співали не лише православні гімни, а й латинське словослів'я:

Я ходив на їхнє зібрання до гаю, де всі вони співали вірші “Днесь благодать св. Духа” і “Вознесся еси во славі”, а потім ми кидали їм волоські горіхи... і роздавали п'ятикопйечні калачі та пряники. Коли ми залишали їх на місті гуляння, вони всі до п'ятиста (осіб) співали кілька разів “Gratias agimus”¹⁸².

Викладання музичних дисциплін

Дослідники марно шукали серед свідчень XVII–XVIII ст. згадки про викладання в Академії співу чи гри на музичних інструментах. Уперше «нотний клас» було засновано аж у 1799 р. з ініціативи ігумене-

¹⁷⁹ Терновский, «Из истории,» *Труды Киевской духовной академии* 10 (1882): 238.

¹⁸⁰ Там само, 244.

¹⁸¹ Терновский, «Из истории,» *Труды Киевской духовной академии* 11 (1882): 342.

¹⁸² Там само, 359.

на Братського монастиря та професора богослов'я Іриней Фальковського, проте не в академічних класах, а у Братському монастирі — із залученням лише тих студентів, «які продемонструють бажання»¹⁸³. Це, однак, насувало певні труднощі з розкладом занять, коли той збігався з рештою академічних дисциплін, тому на посаду викладача не затвердили спершу планованого студента філософії Йосипа Мохова, а замість нього було запрошено реєнта академічного студентського хору Георгія Барановича¹⁸⁴. Повноцінно «нотний клас» почав функціонувати з 1799/1800 навчального року у приміщенні церкви при ігуменських келіях¹⁸⁵, а в наступному році було вирішено ввести викладання співу уже в якості академічного курсу. Як писало про це 31 серпня 1800 р. академічне правління митрополитові Гавриїлу Бенулеску-Бодоні, це запроваджувалося «заради справного вивчення богослужбового співу»: тут же пояснено, що «клас нотного співу» діятиме «тричі на тиждень: у вівторок, четвер та суботу о шостій годині після полудня, цей час обрано заради академічного зібрання»¹⁸⁶. У 1802 р. класні години перенесли на третю годину після полудня у ті самі дні¹⁸⁷. Вивчати нотний спів мали обов'язково діти священників та особи, що планували прийняти свячення¹⁸⁸.

Паралельно до цього класу було створено ще один клас, де також викладали нотний спів. Мова про «руську школу», засновану для нездібних учнів за синодальним указом від 25 серпня 1800 р., де, серед іншого, вже впродовж першого року навчання вони мусили навчитися «нотному співу»¹⁸⁹. Як свідчить Іриней Фальковський, до 1803 р. учні «руської школи» вивчали його на лекціях академічного класу¹⁹⁰, однак пізніше, коли тут слухачів побільшало та було відкрито для них самостійний клас нотного співу, їм дозволяли відвідувати академічні заняття¹⁹¹.

¹⁸³ Федор Титов, ред., *Акты и документы, относящиеся к истории Киевской Академии*, отд. III (1796–1869 г. г.) (Київ, 1912), 3: 168–171.

¹⁸⁴ Аскоченский, *Київ*, 2: 423.

¹⁸⁵ Там само, 423.

¹⁸⁶ Титов, *Акты и документы*, 3: 217–218.

¹⁸⁷ Там само, 378.

¹⁸⁸ Там само, 222.

¹⁸⁹ Там само, 516.

¹⁹⁰ Там само.

¹⁹¹ Там само, 532.

Навчання у нотному класі провадили за Ірмолями (антологіями монодійного богослужбового співу), а стислі правила для нотного Ірмоля написав перший учитель, щойно згаданий Георгій Баранович. Що ж до Ірмолоїв, то в ужитку були Почаївський, Печерський та Московський Ірмолої, а також азбука з останнього¹⁹². Упродовж різного часу в академічному «нотному класі» навчалося від 146 до 337 осіб, а загалом за 16 років його діяльності через нього пройшли 2791 хлопець, що їх навчало четверо викладачів¹⁹³. Першим учителем був уже названий регент студентського хору Георгій Баранович (1799–1804). Його наступником у 1804–1808 рр. став студент філософії Василь Сербжинський, а між 1809–1811 рр. — студент богослов'я Георгій Августинович. Останнім викладачем нотного класу упродовж 1812–1817 рр. був студент богослов'я Симеон Лободовський, який 12 червня 1812 р. попросив академічне правління звільнити його від обов'язків сеньйора бурси «у зв'язку з призначенням вчителем нотного співу»¹⁹⁴. Його річна платня за це, згідно з відомістю 19 серпня 1812 р., складала 50 рублів¹⁹⁵. Для порівняння, у 1815 р. платня «вчителя російського класу та ірмолейного співу» була в рази більшою: «за клас російський 150 ру., за нотний спів 80 ру., всього за рік 230 ру.»¹⁹⁶.

Окрім елементарного «нотного класу», на початку XIX ст. в Академії уперше офіційно створили оркестр у межах «класу музики». Як обґрунтував це 17 жовтня 1801 р. митрополит Гавриїл:

Інструментальна музика є однією з вільних наук, особливо вона використовується у просвітлених народів, адже відомо, що деякі семінарії, окрім вокальної, використовують і інструментальну (музику). Рекомендуємо академічному правлінню знайти вчителя такої музики та запитися музичними інструментами для занять¹⁹⁷.

Цю пропозицію було реалізовано у 1803 р., коли 15 жовтня на посаду капельмейстера запросили шляхтича Київського повіту Савелія Цесарського¹⁹⁸. За угодою, він мусив кілька разів на тиждень навчати

¹⁹² Козицький, *Спів і музика*, 50.

¹⁹³ Там само, 50–51.

¹⁹⁴ Задорожна, *Києво-Могилянська академія, кін. XVII — поч. XIX ст.*, 352.

¹⁹⁵ Там само, 355.

¹⁹⁶ Там само, 364.

¹⁹⁷ Титов, *Акты и документы* (Київ, 1911), 2: 50.

¹⁹⁸ Там само, 50.

учнів, організувати оркестр та працювати над музичним репертуаром¹⁹⁹. У 1814 р. на його місце, найпевніше, прийняли котрогось зі студентів, принаймні такою була пропозиція митрополита Серапіона: «Пана капельмейстера за його проханням звільнити, а його музиці може навчати хтось зі студентів, який знає її і має до цього бажання»²⁰⁰.

Разом з організацією «класу музики» було запроваджено посаду супер-інтенданта, до чийх обов'язків належав нагляд за цим класом та ведення письмової звітності. На цю посаду 26 травня 1803 р. призначили Калістрата Соколовського, чий функції інструкція детально описує так:

Стежити за вокальною та інструментальною музикою, наглядати за регентом та капельмейстером. Чи належно діє капельмейстер під час навчання, як він зобов'язувався у контракті, і про це щотижня подавати до правління Академії письмовий рапорт з поясненнями, чого навчилися нові та старі музиканти протягом тижня, скільки разів на тиждень проводилися уроки музики, хто з учнів був прийнятий. Якщо прийняли когось нового, то чи є якісь недоліки у його навчанні — доповідати вчасно викладачеві та правлінню. Окрім того, вести список кількості тих, кого капельмейстер навчив згідно з контрактом. Рапортувати, які було вивчено хори чи музичні штуки. Скільки існує інструментів на особу, скільки творів і чи всі цілі, про що створити дві відомості — одну подавати з рапортом до правління, а іншу лишати у себе²⁰¹.

Академічна відомість 19 серпня 1812 р. про розміри платні фіксує також посади «регента академічної вокальної музики» та його помічника — «другого регента»:

Регенту академічної вокальної музики, студенту богослов'я Йосифу Махновичу, на рік 25 рублів, за половину — 12 рублів 50 копійок..., Другому регенту, студенту філософії Стефану Калиновському, на рік 25 рублів, за половину — 12 рублів 50 копійок²⁰².

Варто додати, що Йосиф Махнович виконував регентські обов'язки ще й у 1815 р. — з аналогічною платнею²⁰³.

¹⁹⁹ Там само, СХХVIII.

²⁰⁰ Там само, СХХІХ.

²⁰¹ Титов, *Акты и документы* (Київ, 1911), 1: 522.

²⁰² Хижняк, *Церква*, 356.

²⁰³ Задорожна, *Києво-Могілянська академія, кін. XVII — поч. XIX ст.*, 364.

Співаки митрополичої капели з числа студентів

Єдине повідомлення про те, що у митрополичій вокальній капелі співали студенти Академії, датується 1757 р., хоч корпус документів, присвячених митрополичому хору, налічує кілька десятків одиниць. Мова про «Довідку про півчих» від 20 лютого 1757 р., де згадано 11 співаків. Про п'ятьох із них невідомо нічого, крім імені та одягу, купленого для них. Ще про двох сказано, що вони навчалися «іконописній майстерності», проте де саме — не зазначено: «Дмитро, помічник дяка, навчається іконописної майстерності»; «Йосиф, помічник дяка, навчається іконописної майстерності»²⁰⁴.

Четверо інших співаків однозначно були студентами Академії, адже вони «навчалися латини»: «Яків, другий альт, помічник дяка, навчається латини»; «Матвій, перший альт, помічник дяка, навчається латини»; «Іван Балаклія, альт, навчається латини»; «Іванко, помічник дяка, навчається латини»²⁰⁵.

Окремі свідчення про музичну діяльність студентів

У 1706 р., під час першого приїзду Петра I до Києва, цар звернув увагу на спів 8-річного учня Академії Тихона Щербака, який згодом, у 1747–1757 рр., був київським митрополитом на ім'я Тимофій Щербацький²⁰⁶.

У 1735 р. до двору імператриці Анни Іоанівни від київського архієпископа Рафаїла Заборовського було прислано 12 півчих у супроводі інспектора, студента богослов'я Якова Величковського. Серед співаків був і студент класу філософії Андрій Барановський, який згодом навчав інших співаків²⁰⁷.

²⁰⁴ Центральний державний історичний архів України, м. Київ (далі — ЦДІАК), ф. 127, оп. 152, спр. 31, арк. 31.

²⁰⁵ Там само.

²⁰⁶ Харлампович, *Малоросійське впливие*, 821; Ирина Чудинова, *Пение, звоны, ритуал: топография церковно-музыкальной культуры Петербурга* (Санкт-Петербург, 1994), 161–162.

²⁰⁷ Харлампович, *Малоросійське впливие*, 825.

Цього ж 1735 р. від Рафаїла Заборовського до Придворної співочої капели прибув ще один співак — студент Академії Яків Мултянський, який служив тут до 1741 р.²⁰⁸.

У 1741 р. на навчання із Санкт-Петербурга до Академії, після втрати голосу, приїхав придворний півчий Жуковський²⁰⁹.

У 1745 р. після навчання в Академії, за наказом Олексія Розумовського, до Придворної співочої капели було привезено тенора Івана Голенівського²¹⁰.

У 1745 р. Олексій Розумовський привіз ще одного півчого з Академії — Марка Полторацького (1729–1795), який пізніше зробив неабияку кар'єру, дослужившись до полковника та уставника Придворної співочої капели²¹¹. Упродовж 1746–1762 рр. він був солістом, з 1753 р. регентом капели, а в 1763–1795 роках — її директором²¹². Із 1750 по 1770 рр. Марко Полторацький також співав як соліст у Придворному театрі: він дебютував на прем'єрі опери «Беллерофонт» композитора Франческа Арайї, а перед тим якийсь час стажувався в Італії.

У грудні 1747 р., під час набору співаків для імператриці Єлизавети Петрівни, що його здійснював придворний регент та уставник Федір Качановський, було відібрано трьох студентів, співаків Братського монастиря — Антона Лосенка, Івана Саблучока та Кирила Головачевського. У березні 1748 р. їх зарахували до складу імператорського придворного хору, але з травня 1759 р. вони стали «підмайстрами живопису» Імператорської академії мистецтв, де Головачевський 7 липня 1765 р. отримав золоту медаль та диплом. Від 1766 р. й до смерті, щоправда з перервою, він обіймав посаду інспектора Імператорської академії мистецтв²¹³.

У 1754 р. півчим графині Маври Шуваловой у Санкт-Петербурзі став студент богослов'я Єремія Флоринський²¹⁴.

У 1757 р. (15 січня) префект Академії єромонах Авраам Флоринський на запит Київської консисторії рекомендував студента

²⁰⁸ Чудинова, *Пение, звонь, ритуал*, 151.

²⁰⁹ Харлампович, *Малороссийское влияние*, 825.

²¹⁰ Чудинова, *Пение, звонь, ритуал*, 140.

²¹¹ Там само, 154.

²¹² Баранівська, *Гетьмансько-старшинське середовище*, 213.

²¹³ Божерянов, «Кирилл Иванович Гловачевский», 308–317.

²¹⁴ Харлампович, *Малороссийское влияние*, 831.

Понтовського на священницьку посаду у Варшаві, зазначивши, що, серед іншого, він відповідає тій вимозі до кандидата, що передбачала уміння співати²¹⁵.

В указі Київської консисторії від 18 квітня 1760 р., надісланому до Академії, повідомлялося, що, згідно з рескриптом імператриці Єлизавети Петрівни, належить з-поміж студентів «вибрати чотирьох найкращих півчих, у тому числі одного басисту, одного тенора, одного альту й одного дисканта» для їх відправки до церкви в Кенігсберзі, позаяк:

... Її імператорська величність за благо розсудила в завойованому зброєю її імператорської величності в головному пруському місті Кенігсберзі мати публічну церкву і вчених священослужителів, які невдовзі будуть відправлені. Але при цьому належить послати й кілька найкращих півчих, (тому) всевисочайше наказано вибрати їх із малоросіян 12 осіб, і пошивши на всіх, за їхнім звичаєм, однаковий одяг, а також надавши гроші на дорожний проїзд, вислати на поштових підводах до Синоду...²¹⁶.

Музика в житті Григорія Сковороди

Для музично обдарованих вихованців Академії існував традиційний кар'єрний та життєвий сценарій — виїзд до Придворної півчої капели у Санкт-Петербурзі. Цим шляхом помандрував і 21-річний Григорій Сковорода, якого було зареєстровано серед 17 «малолітніх півчих»: «альтист Григорій Савельєв син Сковорода»²¹⁷. У Петербурзі він перебував протягом 1743 р., отримавши чин «придворного уставника», а наступного року повернувся до Академії²¹⁸ та навчався тут до 1750 р.²¹⁹. Цей період життя Сковороди його перший біограф Михайло Ковалинський описав у 1794 р. так:

²¹⁵ Петров, *Акты и документы*, II: 198.

²¹⁶ Задорожна, *Києво-Могиллянська академія, кін. XVII — поч. XIX ст.*, 180–181.

²¹⁷ ЦДІАК, ф. 51, оп. 3, ч. 1, спр. 19254, арк. 135–137 зв.

²¹⁸ Онисія Шреєр-Ткаченко, *Григорій Сковорода-музикант* (Київ, 1972), 8.

²¹⁹ Лариса Горенко-Баранівська, «Музично-просвітницька діяльність вихованця Києво-Могиллянської академії Г. Сковороди в контексті розвитку української музичної культури XVIII ст.,» *Наукові записки Національного університету «Києво-Могиллянська академія»* 18 (2000): 116.

В той час царювала імператриця Єлизавета, яка любила музику та Малоросію. Талант Сковороди до музики і відмінний приємний голос надали йому можливість бути обраним до двору для співочої музики, куди він і був відправлений, коли государиня посіла престол. Він не довго там знаходився. Імператриця скоро здійснила подорож у Київ і з нею увесь двір. Сковорода після звільнення отримав чин придворного уставника, залишився у Києві і почав навчатися, а двір повернувся у Санкт-Петербург²²⁰.

Григорій Сковорода не перестав музикувати після повернення до Києва. Той-таки Ковалинський приділяє окрему увагу музичним забавам мандрівного філософа:

Улюбленою, але не головною його справою була музика, якою він займався для забави і якій присвячував вільний час. Він створював духовні концерти, тобто додавав музику до деяких псалм та віршів, які співалися під час літургії. Ця музика була сповнена простої, але важливої, проникливої, приваблюючої, зворушливої гармонії... Окрім церковної, він створював багато пісень у віршах і сам грав на скрипці, флейті траверсі, бандурі та гуслах приємно і зі смаком²²¹.

Ця інформація збігається із загальними відомостями про музичну культуру в Академії. По-перше, теза про те, що музикою слід займатися у вільний час для задоволення, відповідає текстам академічних інструкцій XVIII ст. По-друге, перелічені музичні інструменти, якими володів філософ, ідентичні тим, що відомі з іконографічних та документальних джерел. По-третє, музичні композиції Сковороди суголосні популярному в Академії репертуарові — це вірші та псалми з інструментальним супроводом, а також духовні концерти.

Ще одним джерелом для вивчення музичних зацікавлень філософа є епістолярна спадщина. Так, Михайло Ковалинський писав у 1784 р., що надішле йому скрипку та флейту траверсо («Скрипку або флейту гарну надішлю Вам»²²²). В іншому листі 1785 р. він зазначає, що ця флейта не проста, її зроблено зі слонової кістки: «Надсилаю зі слонової кістки білу флейту траверсо»²²³. Такі самі

²²⁰ Григорій Сковорода, *Повне зібрання творів: у 2-х т.* (Київ: Наукова думка, 1973), 2: 440.

²²¹ Там само, 459.

²²² Там само, 479.

²²³ Там само.

музичні інструменти використовували могилянські студенти у XVIII ст.

Цікаво, що власні музичні здібності Григорій Сковорода оцінював критично і наполягав, що не має достатнього обдарування: «Мені не подобається, що я не досить музикальний?»²²⁴. У листі до Ковалинського 1764 р. він описує процес написання своїх музично-поетичних композицій так:

Посилаю тобі дві, — ні, я помилився, — три так звані поетичні строфи, підібрані до мелодії, якої ми навчилися від відомого тобі недостойного ченця Калістрата. Я їх склав, щоб мати можливість співати з ким-небудь із хлопчиків, а не лише виконувати цю мелодію на флейті. Потім, намагаючись, щоб слова не були зовсім беззмістовними, я надав їм деякого релігійного змісту у стилі, як кажуть, простонародної мудрості, яка нас учить оглядатись завжди і раз у раз на наслідки²²⁵.

Практика накладання власних віршів на почуті від інших людей мелодії була поширеною і на українських, і на інших європейських теренах. Виконував же ці пісні філософ по-різному — або граючи їх на флейті, або співаючи у дуєті.

Музичною темою пронизано й літературні твори Сковороди, у яких подеколи можна почути цілком реалістичні, не виключено навіть автобіографічні деталі, як-от: «Музиканту з рук і флейта упала. Просто до Волка — сей той щипнет, вкусит. И сам капелмейстр плясать уже мусит»²²⁶. Деякі твори Григорія Сковороди по-іншому й не сприймаються, а лише як музично-поетичні — передусім віршований цикл «Сад божественних п'єсней», до складу якого входить 30 пісень²²⁷. І хоч дослідники знайшли пізні копії поодиноких його творів із нотними рядками²²⁸, проте у переважній більшості нотного тексту немає. Зрештою, пісні, автором яких вважали Григорія Сковороду, набували популярності серед українського загалу: їх переспівували, переписували, використовували в оперній виста-

²²⁴ Там само, 354.

²²⁵ Там само, 343.

²²⁶ Сковорода, *Повне зібрання*, 1: 462.

²²⁷ Там само, 60–90.

²²⁸ Іван Іванько, Микола Боровик, «Новознайдений музичний твір на слова Григорія Сковороди,» *Народна творчість та етнографія* 2 (1971): 67–70.

ві²²⁹. Авторство музики та й сама музика досі залишаються мало дослідженими, натомість авторство тексту здебільшого не викликає сумніву.

Артемій Ведель та Академія

Ні документи, ні перші спогади про Артемія Веделя точних років його навчання в Академії не вказують. Єдина відома збережена дата — 1787 рік, а вже взимку наступного року він зі стін Академії потрапив на службу до московського генерал-губернатора Петра Єропкина²³⁰. Згідно зі спогадами двох учнів Артемія Веделя, він народився на початку 1770-х рр., згодом батьки віддали хлопця навчатися до Академії, де за відмінний голос його прийняли в академічний хор²³¹. Досягнувши класу філософії, Ведель став керівником академічної інструментальної, або співочої капели, хоч прямих документальних свідчень про це досі не знайдено.

Майбутній композитор прославився у Києві завдяки своєму голосу та співочим навичкам, хоча також чудово володів грою на скрипці. Завдяки цій славі митрополит Самуїл Миславський порекомендував його як «знавця церковного співу» московському генерал-губернатору. Повернувшись у 1790 р. з Москви, Ведель став регентом одного з хорів Академії, проте це тривало недовго, бо невдовзі він організував хор або капелу для російського корпусного командира Андрія Леванідова, який тоді квартирував у Києві.

У листі Артемія Веделя до Петра Турчанінова зазначено, що у Братському монастирі восени 1798 р. було вперше виконано його хоровий концерт «Боже, законопреступниці восташа на мя»²³². Це прем'єрне виконання композиторові не сподобалося. Варто додати, що цей та інші Веделеві концерти виконували і в ХІХ ст. у Київській духовній академії, яка прийшла на зміну Могилянській академії.

²²⁹ *Історія української музики. В шести томах* (Київ: Наукова думка, 1989), 1: 251–252.

²³⁰ Тетяна Гусарчук, *Артемій Ведель. Постаць митця у контексті епох* (Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2017), 38.

²³¹ Аскоченский, *Київ*, 2: 373.

²³² Гусарчук, *Артемій Ведель*, 45, 611.

Не буде перебільшенням стверджувати, що Артемій Ведель був не лише видатним українським композитором, а й яскравим «плодом» та носієм особливої музичної культури Києво-Могилянської академії.

Нотна спадщина

До наших днів не зберігся нотний архів Академії та Братського монастиря. У реєстрах книг академічної бібліотеки також не зафіксовано ані музичних композицій, ані музично-теоретичних трактатів. Проте існує ціла низка музичних творів, що їх можна ідентифікувати з тими, які використовували, створювали, або виконували студенти й викладачі у монастирі та Академії. Передусім, серед них треба згадати про музичні літургійні твори, що їх виконували у Богоявленській та академічній церквах. У 4-му пункті вже не раз згаданої інструкції 1750 р. зазначено, що вони належали до відання дяка: «Церковні книги для крилоса мають бути у віданні дячка, і без відома настоятеля або дячка студенти не мають їх брати»²³³.

В описі майна Братського монастиря від 4 вересня 1763 р. зафіксовано нотні Ірмолої, причому серед них був як друкований, так і рукописний примірники: «Ірмолой печатний великий, а другий писаний, малий»²³⁴. Ймовірно, друкований походив зі Львова, адже на той час їх видавали друком лише там, зокрема у 1700, 1709 та 1757 роках. Далі у реєстрі згадано рукописні зошити з піснеспівами: «Співів молебних книга одна», «зошитів молебних шість»²³⁵. «Молебні співи», про які тут ідеться, могли бути як багатоголосими партесними композиціями, так і паралітургійними піснями. Одну таку пісню було присвячено образу Братської Богородиці, її текст зафіксовано у «Кам'янському богогласнику» 1734 р.:

... Уявлен образ и обвѣшен вѣрбом
в року тисящном шест сот пядесят первом.
... Благодарственная вси Кіевскіє страни,
воспойте Матцѣ Братцкой, пришедшей от брани²³⁶.

²³³ Вишневский, *Киевская академия*, 336.

²³⁴ Петров, *Акты и документы*, III: 148.

²³⁵ Там само, 149.

²³⁶ Іван Франко, *Зібрання творів у п'ятдесяти томах* (Київ: Наукова думка, 1982), 32: 340–341.

Ще один варіант цієї пісні датують другою половиною XVIII ст.²³⁷.

Немає сумніву, що авторами принаймні частини вокальних творів з цих та інших зошитів були студенти, вихованці й викладачі Академії та братські монахи. Проте, до наших днів збереглася лише одна нотна партесна пам'ятка, яку можна прямо пов'язати з Академією. Мова про п'яти- і шестиголосі партесні композиції з бібліотеки «Matice srpska» у сербському місті Нові Сад²³⁸ (частину з концертів надруковано²³⁹, також надруковано партесну Службу Божу²⁴⁰). До Сербії вони потрапили 1733 р., куди влітку, за поданням митрополита Рафаїла Заборовського, було відправлено групу священослужителів для створення словенсько-латинської школи у Карловці. Одним із них став недавній вихованець Академії Мануїл Козачинський²⁴¹, який почав викладати тут латинську граматику, риторику та поезику, а впродовж 1735–1736 рр. очолював школу як префект. У написаній ним тут шкільній драмі є вокальні номери, тому прийнято вважати, що партесні концерти до Карловця привіз саме він, проте це міг бути і будь-хто інший з київської групи. Точні копії трьох із них є в рукописі першої половини XVIII ст. з унійного Супрасльського монастиря²⁴². Автором ще трьох концертів та Служби Божої ймовірно є російський композитор Василій Тітов, що зазначено на полях рукописів з Науково-дослідного відділу рукописів Російської державної бібліотеки²⁴³.

²³⁷ Іван Франко, *Зібрання* (Київ: Наукова думка, 1984), 42: 340–342.

²³⁸ Ніна Герасимова-Персидська, ред., *Українські партесні мотети початку XVIII століття з Югославських зібрань* (Київ: Музична Україна, 1991), 16.

²³⁹ Там само, 1–453.

²⁴⁰ Myroslav Antonovych, ed., *Divine Liturgy in five voices by an unknown author of the 17th century. Transcription and musical arrangement* (Winnipeg: St. Andrew's College, University of Manitoba, 1979).

²⁴¹ Лідія Корній, *Історія української музики. Частина перша. Від найдавніших часів до середини XVIII ст.* (Київ, Харків, Нью-Йорк, 1996), 247, 258.

²⁴² Oksana Shkurgan, «Partesy z Klasztoru Supraskiego jako źródło do badań nad sposobami zapisu cerkiewnej muzyki wielogłosowej,» *Muzyka* 4 (239) (2015): 24.

²⁴³ Наталья Плотникова, «Творчество мастеров партесного стиля Василия Титова и Николая Дилецкого: новые открытия и перспективы изучения,» в *Международная научная конференция "Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования" 24–26 октября 2016 года. Материалы* (Москва: ГИИ, 2016), 150.

Авторами цілої низки пісень, кантів, псалмів, які дійшли до нашого часу, були вихованці та викладачі Академії Єпифаній Славинецький, Дмитрій Туптало, Теофан Прокопович, Тимофій Щербацький²⁴⁴. Варто додати, що тексти деяких із цих пісень записано у шкільних драмах.

Підсумовуючи, треба ще раз наголосити, що спів постійно супроводжував життя студентів, як це підтверджують академічні інструкції, різноманітні документи, іконографія та свідчення очевидців. Усі вихованці Академії мали обов'язково відвідувати храми на території Братського монастиря, а найздібніші ставали співаками у головних «братських» храмах — Богоявленському соборі та Благовіщенській (Конгрегаційній) церкві. Також студенти співали у різних церквах Подолу, у київській митрополичій капелі, у Придворній співочій капелі Санкт-Петербурга тощо. Поза тим, академічні співаки брали участь у богослужіннях, на похоронах, під час церковних та світських урочистостей, під час випрошування милостині бурсаками (тому й саму бурсу деякий час називали «співочою»). Врешті, спів та гра на музичних інструментах були частиною навчання: є припущення, наприклад, що вірші на уроках класу поезики складали й виконували за допомоги співу та гри на музичних інструментах. З другого боку, музичні номери неодмінно супроводжували шкільні вистави, хор та оркестр були обов'язковою складовою урочистих богословських та філософських диспутів, а гру на музичних інструментах рекомендували як розвагу для студентів і всіляко вітали поза навчанням, хоч спеціальні музичні дисципліни стали викладати в Академії лише з перших років XIX ст.

До сьогодні збереглася тільки частина нотної спадщини, пов'язаної з Академією та Братським монастирем, — паралітургійні та учнівські пісні, партесні концерти, Ірмологіони. Безумовно, найбільшим серед тих композиторів, хто представляє Академію, був Артемій Ведель. На відміну від решти видатних композито-

²⁴⁴ Івченко, *Український кант*, 114–155.

рів українського походження XVIII ст. — Дмитра Бортнянського та Максима Березовського, Ведель не лише тривалий час навчався в Академії, а й писав твори для тутешнього хору, де їх виконували.

Bibliography

Antonovych, Myroslav, ed. *Divine Liturgy in five voices by an unknown author of the 17th century. Transcription and musical arrangement*. Winnipeg: St. Andrew's College, University of Manitoba, 1979.

Askochenskii, Viktor. *Kiev s drevneishym ego uchilishchem Akademiei*. P. 1–2. Kiev, 1856.

Baranivska, Larysa. *Hetmansko-starshynske seredovyshe i kulturno-muzychne zhyttia v Ukraini druhoi polovyny XVII–XVIII st.: dysertaciia na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstvoznavstva*. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho, 2001.

Baranowicz, Łazar. *Lutnia Apollinowa*. Kijów, 1671.

Bozherianov, Ivan. «Kirill Ivanovich Glovachevskii.» *Kievskaiia starina* 2 (1885): 308–317.

Chudinova, Irina. *Penie, zvony, ritual: topografia cerkovno-muzykalnoi kultury Peterburga*. Sankt-Peterburg, 1994.

Dubrovina, Lyubov, ed. *Kyievo-Mohylianska akademiia v dokumentach i ridkisnykh vydanniakh z fondiv Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho*. P. 2. Kyiv, 2003.

Franko, Ivan. *Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomach*. Vol. 32: *Literaturno-krytychni pratsi (1899–1901)*. Kyiv: Naukova Dumka, 1982.

Franko, Ivan. *Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomach*. Vol. 42: *Folklorystychni pratsi*. Kyiv: Naukova Dumka, 1984.

Gerasymova-Persydska, Nina, ed. *Ukrainski partesni motety pochatku XVIII stolittua z Yugoslavskych zibran*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1991.

Golubev, Stepan. *Istoria Kievskou dukhovnoi akademii. Vypusk pervyi. Period do-Mogilanskii*. Kiev, 1886.

Gordon, Patrik. *Dnevnik, 1684–1689*. Translated by Dmitri Fedosov. Moskva: Nauka, 2009.

Gorenko-Baranivska, Larysa. «Muzychno-prosvitnytska diialnist vyhovantsia Kyievo-Mohylianskoi akademii H. Skovorody v konteksti rozvytku ukrainskoi muzychnoi kultury XVIII st.» *Naukovi Zapysky NaUKMA* 18 (2000): 115–118.

«Grecheskie muzy v malorusskom izobrazhenii (Risunok i obiasnenie k nemu).» *Kievskaiia starina* 4 (1884): 709–715.

Husarchuk, Tetiana. Artemii Vedel. Postat myttsia u konteksti epokh. Nizhyn: Vydavets PP Lysenko M. M., 2017.

Instytut Rukopysu Natsionalnoi Biblioteky Ukrainy im. V.I. Vernadskoho, f. 301, 216 p, no 49.

Instytut Rukopysu Natsionalnoi Biblioteky Ukrainy im. V.I. Vernadskoho, f. 301, 216 p, no 54 (a).

Instytut Rukopysu Natsionalnoi Biblioteky Ukrainy im. V.I. Vernadskoho, f. 301, 221 p, vol. 1, no 4.

Instytut Rukopysu Natsionalnoi Biblioteky Ukrainy im. V.I. Vernadskoho, f. 301, 221 p, vol. 1, no 34.

Instytut Rukopysu Natsionalnoi Biblioteky Ukrainy im. V.I. Vernadskoho, f. 305, spr. 259.

Instytut Rukopysu Natsionalnoi Biblioteky Ukrainy im. V.I. Vernadskoho, f. 306, spr. 323, 100 p.

Istoriia ukrainskoi muzyky. V shesty tomakh. Vol. 1: Vid naidavnishykh chasiv do seredyiny XIX st. Kyiv: Naukova Dumka, 1989.

Ivano, Ivan, and Borovyk, Mykola. «Novoznaidenyi muzychnyi tvir na slova Hryhoriia Skovorody.» *Narodna tvorchist ta etnografiia* 2 (1971): 67–70.

Ivchenko, Larysa. *Ukrainskyi kant XVII–XVIII st.* Kyiv: Muzychna Ukraina, 1990.

Kharlampovich, Konstantin. *Malorossiiskoie vlianie na velikorusskuiu cerkovnuiu zhizn.* Vol. 1. Kazan, 1914.

Kileso, Tetiana. *Bratskyi Bohoiavlenskyi monastyr i Kyievo-Mohylianska akademiia.* Kyiv: Technika, 2002.

Kornii, Lidiia. *Istoriia ukrainskoi muzyky. Chastyna persha. Vid naidavnishykh chasiv do seredyiny XVIII st.* Kyiv, Kharkiv, New York, 1996.

Kornii, Lidiia. *Ukrainska shkilna drama i dukhovna muzyka XVII — pershoi polovyny XVIII st.* Kyiv, 1993.

Kornii, Lidiia. «Ukrainska shkilna drama XVII — pershoi polovyny XVIII stolittia yak predtecha natsionalnoho muzychno-dramatychnoho teatru.» *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho* 89 (2010): 446–460.

Kozytskyi, Pylyp. *Spiv i muzyka u Kyivskii akademii za 300 rokiv yii isnuvannia.* Kyiv: Muzychna Ukrayina, 1971.

Krekoten, Volodymyr, and Sulyma, Mykola, eds. *Ukrainska poeziia. Seredyna XVII st.* Kyiv: Naukova Dumka, 1992.

Kuzminskyi, Ivan, and Dovbyshchenko, Mykhailo. «Novi dokumenty z istorii teatralnogo ta muzychnoho mystetstva Volyni (kinets XVI — pochatok XVII stolit).» *Mystetstvoznavchi zapysky* 33 (2018): 209–215.

Kuzminskyi, Ivan. «Reforma tserkovnoho spivu mytropolyta Petra Mohyly u Kyievi». *Ukrainska muzyka: naukovyi zhurnal* 2 (28) (2018): 5–11.

Kuzminskyi, Ivan. «Shliakhy pronyknennia partesnoho spivu do Moskovskoho tsarstva.» *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho* 109 (2014): 85–98.

Kvanc, Iogann Ioahim. *Opyt nastavlenii v igre na fleite traverso*. Sankt-Peterburg: Fond Vozrozhdeniia Starinnoi Muzyki, 2013.

Leksikon slovenoroskyi Pamvy Beryndy, edited by Vasyl Nimchuk. Kyiv: AN USRS, 1961.

Lytvynov, Volodymyr, ed. *Ukrainski humanisty epochy Vidrozhennia. Antolohiia u 2 ch. P. 2*. Kyiv: Naukova Dumka, Osnovy, 1995.

Mukhin, Nikolai. *Kievo-Bratskii uchilishchnyi monastyr: istoricheskii ocherk*. Kiev, 1893.

Pamiatniki, izdannye Kievskoiu Komissieiu dla razbora drevnikh aktov. Izdanie vtoroe, s dopolneniami. Vol. 2. Kiev, 1897.

Petrov, Nikolai, ed. *Akty i dokumenty, otnosiashchiesia k istorii Kievskoi akademii, otdelenie II (1721–1795 g. g.)*. Vol. I (1721–1750 g. g.). Kiev, 1904.

Petrov, Nikolai, ed. *Akty i dokumenty, otnosiashchiesia k istorii Kievskoi akademii, otdelenie II (1721–1795 g. g.)*. Vol. II (1751–1762 g. g.). Kiev, 1906.

Petrov, Nikolai, ed. *Akty i dokumenty, otnosiashchiesia k istorii Kievskoi akademii, otdelenie II (1721–1795 g. g.)*. Vol. III: *Carstvovanie Ekateriny II (1762–1796 g. g.)*. *Kievskii mitropolit Arsenii Mogilianskii (do 1770 g.)*. Kiev, 1906.

Petrov, Nikolai, ed. *Akty i dokumenty, otnosiashchiesia k istorii Kievskoi akademii, otdelenie II (1721–1795 g. g.)*. Vol. IV: *Carstvovanie Ekateriny II (1762–1796 g. g.)*. *Kievskii mitropolit Gavriil Kremeneckii (1770–1783 g. g.)*. Kiev, 1907.

Petrov, Nikolai, ed. *Akty i dokumenty, otnosiashchiesia k istorii Kievskoi akademii, otdelenie II (1721–1795 g. g.)*. Vol. V: *Carstvovanie Ekateriny II (1762–1796 g. g.)*. *Kievskii mitropolit Samuil Mislavskii (1783–1795 g. g.)*. Kiev, 1908.

Plotnikova, Natalia. «Tvorchestvo masterov partesnogo stila Vasilia Titova i Nikolaiia Dileckogo: novye otkrytia i perspektivy izucheniia.» In

Mezhdunarodnaia nauchnaia konferenciia "Russkoe muzykalnoe barokko: tendencii i perspektivy issledovaniia" 24–26 oktiabria 2016 goda. Materialy, 143–152. Moskva: GII, 2016.

Rezanov, Vladimir. *Iz istorii russkoi dramy. Shkolnyia deistva XVII–XVIII vv. i teatr iezuitov. Moskva, 1910.*

Riezanov, Volodymyr. *Drama ukrainska. Starovynnyi teatr ukrainskyi. Vypusk tretii: Shkilni diistva velykodnoho cyklu. Kyiv: Drukarnia Ukrainskoi Akademii Nauk, 1925.*

Riezanov, Volodymyr. *Drama ukrainska. Starovynnyi teatr ukrainskyi. Vypusk chetvertyi: Shkilni diistva rizdvianoho tsyklu. Kyiv: Drukarnia Ukrainskoi Akademii Nauk, 1927.*

Riezanov, Volodymyr. *Drama ukrainska. Starovynnyi teatr ukrainskyi. Vypusk piaty: Dramatyzovani lehendy ahiohrafichni. Kyiv: Drukarnia Ukrainskoi Akademii Nauk, 1928.*

Riezanov, Volodymyr. *Drama ukrainska. Starovynnyi teatr ukrainskyi. Vypusk shostyi: Dramy-moralitety. Kyiv: Drukarnia Ukrainskoi Akademii Nauk, 1929.*

Sbornik materialov dla istoricheskoi topografii Kieva i ego okrestnostei. Kiev, 1874.

Shkurgan, Oksana. «Partesy z Klasztoru Supraskiego jako źródło do badań nad sposobami zapisu cerkiewnej muzyki wielogłosowej.» *Muzyka* 4 (239) (2015): 3–35.

Skovoroda, Hryhorii. *Povne zibrannua tvoriv: u 2-ch t. Vol. 1–2. Kyiv: Naukova Dumka, 1973.*

Ternovskii, Filipp. «Iz istorii Kievskoi akademii v 1-i chetverti nastoiashchago stoletia (Vyderzhki iz dnevnika mitropolita Serapiona s predisloviem).» *Trudy Kievskoi duhovnoi akademii* 10 (1882): 221–246; 11 (1882): 336–361; 1 (1883): 314–345.

Titov, Fedor, ed. *Akty i dokumenty, otnosiashchiesia k istorii Kievskoi Akademii, otdelenie III (1796–1869 g. g.). Vol. 1 (1796–1803 g. g.). Kiev, 1911.*

Titov, Fedor, ed. *Akty i dokumenty, otnosiashchiesia k istorii Kievskoi Akademii, otdelenie III (1796–1869 g. g.). Vol. 2 (1804–1808 g. g.). Kiev, 1911.*

Titov, Fedor, ed. *Akty i dokumenty, otnosiashchiesia k istorii Kievskoi Akademii, otdelenie III (1796–1869 g. g.). Vol. 3 (1809–1812 g. g.). Kiev, 1912.*

Tsentralnyi Derzhavnyi Istorychnyi Archiv Ukrainy, m. Kyiv, f. 51, op. 3, cz. 1, spr. 19254.

Tsentralnyi Derzhavnyi Istorychnyi Archiv Ukrainy, m. Kyiv, f. 127, op. 152, spr. 31.

Vishnevskii, Dmitrii. «Iz byta studentov staroi Kievskoi akademii.» *Kievskaiia starina* 1 (1896): 32–57; 3 (1896): 309–333.

Vishnevskii, Dmitrii. *Kievskaiia akademiia v pervoi polovine XVIII stoletia*. Kiev, 1903.

Zadorozhna, Oksana, ed. *Kyievo-Mohylianska akademiia, kin. XVII — poch. XIX st.: Povsiakdenna istoriia: Zb. dok.* Kyiv: Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2005.

Abstract

Music Culture and Education in Kyiv-Mohyla Academy

The research tries to answer the most complicated questions of the history of musical practice in the Kyiv-Mohyla Academy in the early modern period. Singing constantly accompanied students in their lives, which is confirmed by school instructions, documents of various kinds, iconography, testimonies of eyewitnesses, etc. All students were obliged to attend the temples on the territory of the Brotherhood (Bratsky) Monastery, and the the most gifted became the singers here. They sang in the main «brotherhood» churches: the Epiphany Cathedral and the Annunciation (Congregation) Church. Students also sang in various churches in Podil, in the Kyiv Metropolitan choir, in the Saint Petersburg Court Chapel, etc. Academic singers participated in divine services, at the funerals, during church and secular celebrations, at the time of begging alms. That was the reason why the «bursa» (student dormitory) was called «singing» for some time. In addition, singing and playing musical instruments were part of the training. There is a relation that poetry was composed and performed at the poetic lessons through singing and playing musical instruments. Music performances were a separate part of the drama school. The choir and orchestra were an obligatory part of solemn theological and philosophical disputes. In addition, playing of musical instruments was recommended for entertainment for students and was strongly welcomed outside the school education. Special musical disciplines began to be taught at the academy only in the early years of the 19th century. To this day, only a part of the musical heritage associated with the Kyiv-Mohyla Academy and the Brotherhood (Bratsky) Monastery has been preserved: paraliturgical and school songs,

multivoice (partes) vocal concerts, Irmologions. Certainly, Artemy Vedel is considered the greatest among those composers who represented the Kyiv-Mohyla Academy. Unlike other prominent composers of the Ukrainian origin of the 18th century — Dmytro Bortniansky and Maksym Berezovsky — he did not only study for a long time at the academy, but also wrote works for the local choir, where they were immediately executed.

Keywords: singing, musical instruments, musical culture and education.