

6. Жилюк С. І. Діяльність церковних братств на Волині (друга пол. XIX — поч. XX ст.) / С. І. Жилюк // Велика Волинь : наук.-попул. краєзн. пр. — Житомир, 1994. — Т. 15. — С. 54–62.

7. Народные чтения // Энциклопедический словарь : [в 86 т.] / под ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. — СПб., 1897. — Т. 20. — С. 595–598.

8. О бесплатных народных библиотеках и читальнях : правила 15 мая 1890 г., указы Правительствующего сената, циркуляр. распоряжения М-ва нар. просвещения / ред. П. М. Шестаков. — М. : Тип. П. Д. Путилова, 1905. — 81 с.

9. Отчет о состоянии Шепетовского православного Архангело-Михайловского братства и библиотеки-читальни за 1893–1897 гг. // Волинские епархиальные ведомости. — 1897. — № 34. — Часть неофиц. — С. 1077–1087; № 35. — Часть неофиц. — С. 1127–1139.

10. Полное собрание законов Российской империи. Собр. 2 : 1825–1881 гг. В 55 т. — Т. 51, отд-ние 2 : 1876 г. — СПб. : Тип. П. Д. Путилова, 1878. — 602 с.

11. Русская периодическая печать (1702–1894) : справочник / авт.-сост. Н. В. Баранская и др. ; под ред. А. Г. Дементьева, А. В. Запорова, М. С. Черепанова. — М. : Госполитиздат, 1959. — 836 с. : ил.

12. Устав православного Архангело-Михайловского братства в местечке Шепетовке Заславского уезда // Волинские епархиальные ведомости. — 1893. — № 35. — Часть неофиц. — С. 995–1000.

13. Цинкаловський О. М. Стара Волинь і Волинське Полісся. (Краєзн. слов. — від найдавніших часів до 1914 р.). В 2 т. — Т. 2 / Цинкаловський О. М. — Вінніпег : [б. в.], 1986. — 578 с. : ілюстр. — (Інститут дослідів Волині ; ч. 55).

А. В. Смишляк

УДК: 783«18» П. І. Чайковський

ЦЕРКОВНА МУЗИКА

ТА ЦЕРКОВНО-ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО

ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XIX ст. В ОЦІНКАХ СУЧАСНИКІВ (на матеріалах епістолярної спадщини П. І. Чайковського)

В статті церковно-хорове мистецтво та виконавство останньої чверті XIX ст. проаналізовано з погляду його оцінки в епістолярній спадщині П. І. Чайковського.

Ключові слова: П. І. Чайковський, церковно-хорове мистецтво, соціальна історія.

В статтє церковно-хоровое искусство и исполнительство последней четверти XIX в. как культурный феномен проанализированы с точки зрения его оценки в эпистолярном наследии П. И. Чайковского — одного из наиболее заметных представителей русской музыкальной элиты XIX в.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, церковно-хоровое искусство, социальная история.

This article analyses liturgical singing of the last quarter of the 19th ct. as a cultural and art phenomenon from the point of view by P. I. Tchaikovsky, most famous representative of Russian musical society in 19th ct. This work may be a methodical instruction, a standard of original questionnaire for the researchers, who'll study social and intellectual history the 19th ct., history of mentality. This article can become a basis for creation of one little picture of the world or some separate phenomenon in public life, in a public cultural stereotype. And the essays created after such standard, laid on each other, or going beyond the scopes of hypothesis, will lay down history for us. This history willn't be such that it will be seen by us, creators of writing history, and such that she was by the eyes of her participants

Keywords: P. I. Tchaikovsky, liturgical singing, social history.

Церковно-хорове мистецтво і виконавство завдяки особливому змістовому навантаженню та призначенню переростає межі мистецтва в світському розумінні. А коли йдеться про Російську імперію XIX ст. з Російською Православною Церквою як органічним державним інститутом, воно підноситься над мистецтвом як таким, відкидає звичні художні критерії. Провідники його, як і будь-якого мистецького середовища, як переважно представники привілейованої суспільної страти, формують цілком специфічне соціальне середовище з власними внутрішніми традиціями й культурними зв'язками. Саме тому вивчення церковного співу актуальне не лише для вузькопрофільних мистецтвознавців і професійних музикантів-теоретиків, а й для істориків, зокрема — істориків Церкви. Окрім того, дослідженням перших часто бракує повноцінного аналізу не лише історичного контексту, але й соціального середовища, в якому розвивався той чи інший мистецький феномен — такими є, наприклад, роботи А. Кречківського, Б. Кудрика, П. Маценка, В. Іванова, та інших мистецтвознавців. Метою даної роботи є спроба подати своєрідний «погляд зсередини» на найхарактерніші особливості розвитку вітчизняної церковної музики та хорового мистецтва другої половини XIX ст.

Церковно-хорове мистецтво завжди було сферою суворої та чіткої регламентації. Православна Церква, відтоді як зародилася традиція вкраплювати музику в богослужіння, закликала уникати в церковних піснеспівах надмірної вокальної вибагливості й художності. Ще на початку XIX ст. Церква опиняється в непростій ситуації — активна популяризація церковного співу стикається з практично повною відсутністю відповідного професійного елемента, який би міг повністю задовольнити цей запит. Трохи промовистої статистики: 1825 р., коли було відроджено хор Київської Академії, в останньому співали аж ... 6 чоловік [22, арк. 1–2]. За статистикою,

1865 р., на 1330 церков Київської губ. припадало лише 88 дяків та 2283 причетники. В митрополичому хорі співали 9 півчих, у хорі «найпрогресивнішого» та відомого хоровими традиціями Михайлівського монастиря — «аж» 10 [3, с. 319].

Криза церковно-хорового мистецтва середини XIX ст. проявилася також у його нездатності зберегти цілісність. Як пише в статті 1863 р. анонімний захисник традицій давніх розспівів: «...Редко какой регент какого угодно хора не считал своим долгом сложить по своему вдохновению напев какой бы то ни было песни церковной, а то и целой службы...». Недарма в 1846–1869 рр. Найсвятіший Синод видає додаткові постанови, які часто лише підтверджують, а то й дублюють аналогічні від 1797–1817 рр. — про синодальну цензуру, заборону: співати за рукописними нотними зошитами; друкувати твори, які не схвалив до друку директор Придворної співацької капели; включати без аналогічного дозволу в репертуар нові твори; постанов, що регламентували вживання різних розспівів на богослужіннях при членах монаршої родини. Навчання хорів і керівництво ними з 1849 р. покладалися виключно на осіб, що отримали спеціальний дозвіл Придворної капели, або заявили про готовність отримати такий дозвіл. Заборонено було — вже в котрий раз — виконувати партесні концерти в певні моменти богослужіння [1, с. 172–175].

Такою в загальному та дуже генералізованому зрізі постає ситуація у вітчизняній церковній музиці та виконавстві вже на середину XIX ст. Вона практично не змінювалась аж до початку 1890-х рр. Спробуємо реконструювати соціальне явище на основі аналізу його репрезентації в свідомості сучасника; дати його зріз через призму свідомості, але не пересічної, не типової, не звичної для соціально-історичних реконструкцій «маленької людини», а людини непересічної, достатньо кваліфікованої, щоб із її суджень можна було винести об'єктивну оцінку історичного контексту, не вдаючись при цьому до будь-яких алюзій з нашою сучасною оцінкою.

Система, в межах якої аналізуватиметься ситуація, включатиме такі рівні сприйняття: ментальний, інституційний і професійний. На ментальному проблема виявляється в одному з найтриваліших та найстійкіших для кожного покоління стереотипів протиставлення «старого» й «нового», причому оцінка першого завжди позитивніша за оцінку другого — такі вже особливості людської пам'яті, що відфільтровує найкраще і малює картину безхмарного минулого. Інституційний рівень цікавий для нас таким, яким він постає в свідомості сучасників: що думала аудиторія про всі ті підводні течії, котрі визначали розвиток вітчизняної церковно-хорової творчості й виконавства, формували його стиль та спрямування. І, наостанок, професій-

ний рівень — зріз свідомості сучасника, чиє уявлення про ті чи інші явища в музичному світі виходили зсередини цього світу, формувалися на цілковитій обізнаності з ним, а не просто являли ту загальну картину, носієм якої був пересічний обиватель, що слухав церковний хор на літургії в своєму парафіяльному храмі, або, в кращому разі, свого часу співав у шкільному, гімназійному чи училищному хорі.

В свідомості П. І. Чайковського настільки чітко, наскільки можна це вичленувати на основі особистих спогадів і переживань, висловлених у листах до вузького кола спілкування композитора, виокремлюється образ поетизованої минувшини церковного співу. Так, яскравими й піднесеними видаються дитячі та юнацькі спогади композитора — під час навчання в Училищі правознавства в Санкт-Петербурзі (1850–1859 рр.) П. І. Чайковський співав в училищному хорі. Загалом, саме перебування у цьому навчальному закладі дуже вплинуло на формування того релігійного настрою, що згодом спонукатиме майбутнього композитора звернутися до церковно-музичної творчості. Саме тут він уперше ознайомився з церковним співом, до якого більше ніколи не втрачав інтересу. Вчителем співу в училищі тоді був Г. І. Ломакін, який не міг не звернути уваги на музичні дарування здібного учня і обрав його до училищного хору [17, с. 280–281].

Але Ломакін не займався з Чайковським систематично, він просто спирався на нього як на талановитого хориста, доручав йому відповідальні партії й не виключав з хору навіть у період переходу голосу (так, у листі до Н. Ф. фон Мекк від 24 листопада 1879 р. П. І. Чайковський пише: «...Когда я был мальчиком, у меня был великолепный голос — сопрано, и я несколько лет сряду пел первый голос в трио, которое на архиерейской службе поется тремя мальчиками в алтаре при начале и конце службы...»).

У молодших класах училища Петро кілька разів брав участь в архиерейському служінні у день Св. Катерини. Пробував він також управляти училищним хором, але його перші регентські вправи не були вдалим.

Неодноразово, говорячи про враження від православної літургії, Чайковський згадує її урочисто-поетичний образ, глибокий поетичний відбиток, який вона залишає. Ось яке наївно-дитяче прекрасне враження залишили йому дні Св. Катерини, що були Училищними святами (лист до Н. Ф. фон Мекк, Париж, 24–25 листопада 1879 р.): «...Ближких именинниц у меня сегодня нет. Но как мне памятен этот день по Училищному празднику! ... в мое время у нас служил литургию ежегодно митрополит. С самого начала учебного курса мы готовились... певчие в мое время были очень хорошие. ...Как я гордился тогда, что пением своим принимал участие в службе! Как я был счастлив, когда митрополит благодарил и благословлял нас за наше пение! Потом нас обыкновенно сажали за один стол с митро-

политом (на той час — Никанор (Клементьєвський), митрополит Петербурзький і Новгородський з 1848 по 1855 рр. — А. С.) і принцем Ольденбургским. Затем отпустили домой, и что за наслаждение было прийти домой и гордиться перед домашними своими певческими подвигами и благосклонным вниманием...» [6, с. 434]. Тут наочно проступає образ доброї старовини. Взагалі, працюючи над темою, важко знайти листи чи мемуари, де б не згадувалося, що «раніше півчі були хороші», що «старі дяки були не те, що тепер...» — очевидно, це і є один із тих ментальних стереотипів, якими було просякнуте сприйняття церковного співу серед сучасників. І це не дивно, якщо згадати, що ця галузь музичного виконавства мала задовольняти левову частину їхніх мистецьких запитів. Той самий яскравий відбиток поетичного, творчого сприйняття бачимо і в порівнянні православної служби з католицькою. Як справжній естет, Петро Чайковський часто порівнював їхні музичні якості, й замилювання православною службою не заважало йому отримувати чисто естетичну насолоду від служби католицької. Меси він досить часто відвідував під час подорожей Італією, Францією, навіть в Україні, гостюючи в маєтку Н. Ф. фон Мекк у Браїлові під Фастовом. Так, у листі до Н. Ф. фон Мекк від 12 грудня 1879 р. (Рим) читаємо: «...Видел также Скала Санта. В церкви шла служба. Служил кардинал, и была исполнена месса хором а capella с органом. Музыка современная и нимало не подходящая к богослужению, но исполнено было великолепно. Что за голоса в Италии! Солист тенор спел совершенно оперную, плохую арию, но таким чудным голосом, что я был совершенно восхищен. Самая служба далеко не имеет того торжественно-поэтического образа, которым проникнута православная...» [7, с. 463].

П. І. Чайковський був не просто відстороненим спостерігачем, а носієм живого досвіду цілої соціальної сфери. Так, іще в дитинстві освоївши таку практику, композитор пізніше використовує ці знання для організації домашнього хору. Так, у листі до Н. Ф. фон Мекк від 18 квітня 1880 р. читаємо: «...Сегодня я дебютировал в качестве церковного регента. Сестра непременно хотела, чтобы мы сегодня пели при выносе плащаницы “Благообразный Иосиф”. Достали ноты, образовали квартет из сестры, Тани, Анатолия и меня и приготовили этот тропарь... Дома пение шло хорошо, но в церкви Таня спуталась, а за ней и все. Несмотря на тщетные мои усилия восстановить порядок, пришлось остановиться, не dokonчив. Сестра и Таня безмерно огорчены... но в воскресенье представился случай исправить, загладит наш позор во время обедни. Я взялся разучить с ними 7-й № “Иже херувимы” Бортнянского и “Отче наш” из моей литургии...» [5, с. 109].

Що ж ми можемо взяти з цитованих джерел для з'ясування рівня ментального? По-перше, стійкий стереотип «доброї старовини», коли «півчі

були не те, що зараз», коли зберігалися старі наспіви, не зіпсовані європейськими запозиченнями; по-друге, не менш стійкий яскравий поетичний образ православної служби, не останню роль у формуванні якого відігравав саме спів; образ, просякнутий пієтизмом романтичної епохи та художністю сприйняття.

Переходимо тепер до зрізу інституційного. Перше, що впадає у вічі — це «цілковитий безлад», — саме так, у приклад багатьом своїм сучасникам (більшість із яких належала навіть до духовного стану) характеризує церковний спів свого часу П. І. Чайковський. Здається, найрепрезентативніше думку композитора з цього приводу подають його листи до С. І. Танєєва, товариша ще з часів професорства в Московській консерваторії, до видавця П. І. Юргенсона та до брата — М. І. Чайковського. З першим Петро Ілліч навіть розгорнув у серпні 1881 р. справжню полеміку про подальші шляхи розвитку вітчизняної церковної музики. Про що тільки не говорить П. І. Чайковський: і про «большой хаос», і про невигаданий «европеизм, что вторгся в нашу церковь в прошлом столетии под видом разнообразных пошлостей» [14, с. 119]. Всі ці запозичення він характеризує не інакше, як «самое возмутительное отребье европейских музыкальных общих мест». Ось, наприклад, характерний витяг із листа братові, М. І. Чайковському, від 24 травня 1881 р. (до речі, тоді П. І. Чайковський перебував в Україні, в маєтку своєї сестри О. Давидової, під Фастовом: «...Во всем этом царствует большой хаос... Европеизм вторгся в нашу церковь в прошлом веке в виде разных пошлостей, как, например, доминантсептаккорд и т. д., и столь глубоко пустил корни, что даже дьячки в глуши, в деревне, дьячки, учившиеся в городской семинарии, — поют нечто неизмеримо далеко ушедшее от подлинных напевов, записанных в нотном обиходе, и, напротив, очень близкое к тому, что поется в Казанском соборе в Петербурге. Возьмем даже основных 8 гласов. Каждый дьячек знает их и твердо выпевает соответствующий дню тропарь, богородичен, седален и т. д. такого-то гласа. Но эти новейшие гласы только изредка напоминают подлинные, а гармония, которая образуется случайно собравшимся клиром (как, например, в Каменке), есть не что иное, как самое возмутительное пошлое отребье европейских музыкальных общих мест...» [14, с. 119].

Не менш характерною виявляється ще й така промовиста згадка: перекладаючи повсякденні розспіви для чотириголосного хору, результатом чого мала стати Всенощна служба, П. І. Чайковський зіткнувся з теоретичними труднощами й звернувся до місцевого священика, отця Олександра (Гарновича), але виявилось, що останній мало чим зможе допомогти. Коли композитор спитав священика, як чинить його причетник, і як він знає, коли і що читати й співати, той відповів: «перед кожною службою причетник со-

бі щось підшукує». І це 1880 р., коли вже на повну силу працювало заохочення до навчання псаломників та хористів, а самих навчальних закладів, де можна було вивчити елементарний службовий устав, не бракувало. Тож не дивує реакція композитора: «...Уж ежели священнослужитель не знает, то как же мне, грешному, поступить?!...» [15, с. 136]. Щоправда, через кілька днів священник відправив Чайковському листа з порядком всенощної служби, але невідомо, чи вказано там було порядок піснеспівів [13, с. 157].

Природно, виникає запитання. За недостатньої обізнаності в уставних тонкощах, не маючи змоги отримати наочної консультації, зрозуміло, що єдиною допомогою, до якої міг звернутися композитор, були книги. Але які? Їх приблизний перелік дає нам аналіз листів періоду, коли П. І. Чайковський писав Всенощну (весна — липень 1881 р.). Так, уже в листі до свого видавця й друга П. І. Юргенсона від 8 травня 1881 р. композитор пише, що почав писати Всенощну («Всенощное бдение. Опыт гармонизации богослужбных песнопений. Для смешанного хора а capella» — СПб., 1883) і потребує книги з викладом цієї служби, подібної до видань із викладом літургії. Він також говорить, що має книгу з викладом утрени та вечірні (яку саме — невідомо), але це — не те, що йому треба. Чайковський також згадує, що почав вивчати Обіход, але через плутанину в богослужбових книгах не може скласти повного уявлення про саму службу, а для цього просить Юргенсона вислати йому працю протоієрея Дм. Разумовського (Дм. Разумовский. Церковное пение в России (опыт историко-технического изложения. — М., 1867) [18, с. 102]. Останній, «батько історії російського церковного співу», випускник Київської духовної академії, незмінний керівник кафедри історії російського церковного співу в Московській консерваторії, очевидно, був знайомий з П. І. Чайковським іще з часів його професорства в Московській консерваторії. Трохи згодом Чайковський навіть особисто листувався з Розумовським щодо деяких теоретичних питань, але листування це не збереглося (про нього є лише згадки в інших листах, наприклад до С. Танєєва від 5 серпня 1881 р.) [12, с. 185]. З листа до Юргенсона від 18 травня дізнаємося, що в композитора також був Обіход і певний набір нотних книг, список яких (не зберігся) він попередньо надсилав Юргенсону. Окрім того, в цьому листі Чайковський просить Юргенсона з допомогою Глазунова знайти для нього книгу Белюстіна «Листи про богослужіння» (остання, судячи з усього, теж належала до найпопулярніших, і не лише в професійних колах; хоча невідомо, яким саме виданням користувався Чайковський, але 1886 р. ця книга витримала вже шосте (!) видання). У червні Юргенсон надіслав Чайковському ірмологіони, серед яких не було тільки нотного. Так, у листі від 5 червня читаємо: «...Вчера я получил нотные книги, но, увы, в числе их, одна оказалась совсем не нотная.

С большим нетерпением ожидал я нотного ирмологиона, ибо он мне очень нужен. Получил посылку с нетерпением, ее развертываю, и что же? Вместо нотного ирмологиона мне прислали простой! Как нарочно, именно он-то мне особенно нужен. ...» [19, с. 113].

Отже, ми окреслили коло церковно-музичних видань, якими безпосередньо користувався композитор, та літератури, найпопулярнішої в професійних колах. Аналіз її змісту — перший крок до подальшого вивчення загальної громадської думки з досліджуваного питання, але про це — пізніше.

Тепер нас цікавлять найвищі офіційні інституції — Придворна капела та її керівництво. Діяльність останнього, в особі тодішнього директора Бахметева, й колишнього — Бортнянського, композитор не дуже високо оцінює. Слід одразу ж зауважити, що тут не обійшлося і без особистих мотивів. Річ у тім, що духовно-музичні твори композитора не мали дозволу на друк від Придворної капели (а за постановою Найсвятішого Синоду від 1849 р. такий дозвіл мали отримувати всі духовно-музичні твори, що видавались у Російській імперії, причому виконання піснеспівів за рукописними нотами суворо заборонялося). Так от, перший духовний твір П. І. Чайковського, «Літургія Св. Іоанна Златоуста», написану 1879 р., вперше виконав хор Університету Св. Володимира в травні 1879 р. Після цього директор Придворної капели розпочав судову справу проти видавця П. Юргенсона, звинувачуючи його у виданні Літургії без дозволу дирекції капели. Справу було закінчено на початку 1881 р. на користь Юргенсона. Втім, церковна влада чинила всілякий супротив Літургії Чайковського. Вдруге твір було виконано з ініціативи дирекції Російського Музичного товариства «одним з найкращих московських хорів» (як пише сам Чайковський Н. Ф. фон Мекк «...разумеется, за хорошее вознаграждение...») наприкінці листопада 1880 р. в залі Консерваторії з великим успіхом, після чого було остаточно прийнято рішення виконати її на екстремому засіданні Російського Музичного товариства [8, с. 319]. 18 грудня 1880 р. це й було зроблено, після чого у січні 1881 р. в журналі «Русь» вийшла стаття «Духовный концерт в зале Российского Благородного собрания», в якій різко критикувалося виконання Літургії поза стінами церкви (автор статті — так званий «старий московський священнослужитель», він же архієпископ Амвросій). Сам Чайковський дуже скаржився на переслідування його духовно-музичних творів. Так, у листі до Н. Ф. фон Мекк від 8–9 листопада він пише: «...Мои попытки поработать на пользу русской церковной музыки вызвали гонение. Моя обедня находится под запрещением. Когда 2 месяца назад в Москве была совершена заупокойная служба по Николаю Григорьевичу (Рубинштейну — А. С.), то распорядители хотели, чтобы исполнена была моя обедня. Увы, я был лишен удовольствия услышать свою обедню, исполненную

в церкви, ибо московское епархиальное начальство решительно воспротивилось этому... И вот — я бессилен бороться против этих диких и бессмысленных гонений. Против меня люди, власть имеющие, упорно не хотят допускать, чтобы луч света проник в эту сферу невежества и мракобесия...» [9, с. 264]. Досить промовиста оцінка діяльності Капелли і директора Бахметева в листі до Е. Ф. Направніка від 3 липня 1881 р.: «...мне бы хотелось немножко содействовать к отрезвлению нашей церковной музыки, искаженной бездушными и пошлыми изданиями Капеллы. На этом поприще много русским музыкантам можно было бы сделать, если бы Капелла и г. Бахметев не старались всячески мешать...». Цікаво, що до самого композитора були прихильні царська родина та обер-прокурор Найсвятішого Синоду К. Победоносцев (так, у останнього П. І. Чайковський, перебуваючи в фінансовій скруті, просив про позику з державної скарбниці 3 тис. руб., які й отримав). Можливо, десь тут, на поверхні, й лежить відповідь на питання, чому, попри заборони, Літургію таки виконували, а проти композитора не застосовували штрафних санкцій?

Окремо слід розглянути, як П. І. Чайковський відгукується про творчість Бортнянського. Можна сказати, що музика останнього безпосередньо ніяк не вплинула на творчість Чайковського, однак Петро Ілліч оцінює його в двох іпостасях: як творця того «поганого стилю», що панує в сучасній йому церковній музиці, та як композитора. Щодо першої іпостасі, то саме Бортнянському Чайковський приписує засилля «італійщини», «європейщини», привнесеної в російську церковну музику не без зусиль останнього, творця офіційного придворного наспіву. Під «поганим стилем» Бортнянського Чайковський мав на увазі передусім велику кількість мелодичних прикрас, занадто вільне поводження з повсякденними мелодіями, насильницьке укладання їх у межі штучної гармонії та ритму. Щодо другого аспекту, П. І. Чайковський мав можливість сформувати досить повне уявлення про художню цінність творів Бортнянського, прийнятих до обов'язкового виконання в усіх церковних хорах, оскільки в травні 1881 р. уклав з П. Юргенсоном угоду про редагування та коректуру повного зібрання творів Бортнянського, яке побачило світ у видавництві Юргенсона 1883 р. П. І. Чайковський з ентузіазмом узявся за роботу, однак вона виявилася не такою цікавою, як він очікував, більше того — нудною та кропіткою, «...главным образом потому, что большая часть творений Бортнянского есть весьма пошлая пустяковина...». В листі до П. Юргенсона від 21 червня 1881 р. Чайковський писав, що, на його думку, видавати повне зібрання творів Бортнянського — непотрібний задум, і радив видавцеві обмежитися публікацією вибраних творів — «...это будет лучше для твоего кармана и во всех отношениях умнее... Те из сочинений Бортнянского, в которых есть

потребность и которые везде поются, составляют небольшое число пьес... Положим, что ты издашь их, и 2–3 лучших концерта, и тогда получится вещь действительно нужная, и я ручаюсь тебе, что моя редакция выжмет из Бортнянского все действительно годное и отбросит все негодное, не имеющее никакой будущности. Полное собрание — это очень громкое слово, но оно в настоящем случае относится к человеку с маленьким талантом и написавшему ворох всякой дряни, среди которой... мелькают десяток порядочных вещей...» [20, с. 149]. Чайковский посилався на те, що близько 3/5 повного зібрання творів становитимуть концерти, ще з часів самого Бортнянського заборонені до виконання в церквах, і, в найкращому разі, потрапляють кілька разів на рік у програму якогось духовного концерту. Композитор, спочатку з ентузіазмом узявшись за роботу, згодом засумнівався, чи варто ставити своє ім'я під коректурую. Чайковский навіть говорить, що від цього страждає його професійна гордість: «...Я пишу теперь духовно-музыкальное сочинение (Всенощна. — А. С.), которое есть попытка (пусть и довольно скромная) бороться с установленным Бортнянским и иже с ним дурным стилем и вдруг, в то же время, лезу к публике с предложением всего того, что собственным сочинением отрицаю...» [20, с. 149]. Подібний настрій відчуваємо й у листі до С. І. Танеєва від 5 серпня 1881 р. Композитор пише, що не міг відмовитися від спокуси заробити добрі гроші в проєкті Юргенсона, проте він виявився далеким від істини, думаючи, що це буде дещо нудна, проте легка й короткочасна робота. Читаємо: «...Часто я злюсь, раскаиваюсь, что взялся за это дело! И браню бедного Бортнянского. Будь его сочинения хотя бы и не гениальны, но всегда интересны, то работать было бы занимательно. Но увы! Бортнянский человек не бездарный и знаток хора — но крайне бедный изобретением, однообразный до тошноты, манерный, пошловатый, и главное, до такой степени далекий от понимания настоящих потребностей нашей церковной музыки. Нечего делать, приходится каждый день проглатывать по 2–3 его произведения, а когда этот пересмотр кончится, начнется возня с корректурами. Невеселая перспектива!...», — ось яке враження на класика реалістичної епохи справляли мистецькі прийоми стовпів бароко. В його оцінці лише невелика частина цієї спадщини могла бути актуалізована й застосована до духовно-музичних потреб його сучасності [20, с. 150].

Наостанок, у цьому аспекті хотілося б розглянути згадки П. І. Чайковського про ті церковні хори, які йому випала нагода чути. Насамперед нас цікавлять згадки про хори Києва. За описуваний період (1879–1881 рр.) композитор кілька разів проїжджав через місто, а в листопаді 1881 р. прожив тут близько двох тижнів у зв'язку з весіллям племінниці (В. Давидової). Саме до цього періоду належить знаменитий лист до Н. Ф. фон Мекк, який

цитують усі дослідники української церковної музики. В ньому згадуються відвідини Лаври, Михайлівського та Братського монастирів і порівнюється стиль співу в них. «... По воскресеньям в Михайловском и Братском монастыре происходят торжественные архиерейские богослужения. Пение в этих двух монастырях славится — но я нашел его непозволительно скверным, с претензиями, с репертуаром каких-то концертных пьес, столь же банальных, сколь неизящных. Другое дело — в Лавре, там поют на свой древний лад, с соблюдением тысячелетних традиций, без нот, и следовательно, без претензий на концертность, — но зато что это за прекрасное, самобытное и оригинальное, иногда величественно прекрасное богослужбное пение. Между тем в публике считают лаврскую духовную музыку скверной и восхищаются сладкогласием других певческих хоровых песнопений. Меня это оскорбляет и раздражает до последней степени...» [10, с. 264]. Очевидно, що хори, які довелося чути в Києві Чайковському, були професійними — в Братському монастирі традиційно співав академічний хор; до архієрейського хору Михайлівського монастиря традиційно залучали найкращих семінаристів і учнів Києво-Подільського духовного училища та Колегії Галагана. Однак серед них Чайковський високо оцінив лише спів монастирського Лаврського хору, знаменитий лаврський чи київський наспів, збережений, як пише композитор, тисячолітньою традицією. І знову наочно виходить на поверхню вже згадуваний стереотип пошанування старовини. Найкраще тільки те, що освячено традицією, що витримало випробування часом, збереглося від незапам'ятних часів. Придворний наспів архієрейських хорів Братського та Михайлівського монастирів здався композитору претензійним і манірним, сповненим бароковою «європейщиною». Людина свого часу, композитор готовий сприймати нове, але лише тією мірою, в якій без нього неможливо обійтись. Проте, як слід розуміти Чайковського, він закликає розвивати й поліпшувати власний стиль, не привносячи в нього недоцільного та непотрібного європейзму.

Загалом, у цьому плані характерно й те, як Чайковський оцінює мистецьке середовище Києва. Так, у травні 1880 р., дізнавшись про намір Н. Ф. фон Мекк провести зиму в Києві, він характеризує музичне середовище міста: «...А музыка? Известно ли вам, что в Киеве нет порядочного оркестра, что вы обречены там никогда не услышать хорошего симфонического или квартетного исполнения? Что вообще умственные и художественные ресурсы жизни даже в Киеве сводятся к нулю, хоть он и претендует на звание большого города...» [11, с. 133]. Справді, на той час музичні ресурси Києва практично вичерпувались діяльністю Київського відділу Російського імператорського музичного товариства (заснованого 1868 р.) та Оперного театру. Тож, відповідно, за такої нестачі професійного ресур-

су хори звичайних парафіяльних церков Києва й Київської єпархії складались переважно з випадкових людей.. Цілком слушно Чайковський пише й про кам'янський хор як про випадковий, «случайно собравшийся клир», до якого зрідка долучалися господарі кам'янського маєтку. Як бачимо, з цих, на перший погляд не репрезентативних, згадок можна видобути корисну для вирішення нашого завдання інформацію [16, с. 119].

І, нарешті, звернемося до останнього аспекту дослідження — професійного: спробуємо прояснити, як вплинула на формування виявлених оцінок сфера діяльності композитора, оскільки як професійний музикант, він помічав та відзначав ті явища, які не впадали в око пересічному сторонньому спостерігачеві. Відразу ж — дуже наочний приклад. Гостюючи в Браїлові під Фастовом (у маєтку Н. Ф. фон Мекк), Чайковський побував на літургії в місцевій монастирській православній церкві, і ось що впало йому в вічі: «...Был сегодня и в монастырской православной, и в католической церкви. Есть в пении здешних монашенок одна вещь, которая меня, как в прочем, и во всех других церквях до крайности раздражает. Это доминантсептаккорд в положении септими, которым у нас до крайности злоупотребляют. Нет ничего более антимузыкального, менее подходящего к православной церкви, как этот пошлый аккорд... Аккорд этот искажает естественность голосоведения, он расслабляет, опошливает церковное пение...» [4, с. 109]. Описуючи в листі до С. Танеєва особливості своєї Всенощної, композитор знову згадує про домінантсептаккорд, який так різав йому слух, і намагається обмежити його використання: «...доминантсептаккорд появляется только проходящим образом...» [12, с. 185]. Цей акорд Чайковський характеризує не інакше, як «ницу річ, під виглядом якої втрутився в церкву нашу європеїзм». Здається, приклад досить репрезентативний. Те, що пересічному спостерігачеві здалося б звичайним дисонансом непрофесійного хору, створеного з випадкових людей без музичної освіти, чітко називає та описує професійний музикант. Але нас більше цікавить ментальний, так би мовити, психологічний її аспект. Хотілось би визначити, який душевний стан викликав ті рефлексії думки, які ми наводили? Чи це був стан байдужого спостерігача, чи людини зацікавленої, яка сприймала все, що чула, не лише розумом, а й душею?

Однозначно — людини небайдужої. Це зумовлено було самими обставинами, що склалися на той момент у житті композитора і сприяли не лише його інтересу до написання церковної музики, а й схильності до її глибокого сприйняття та аналізу. Першою віхою на шляху до цього стала смерть близького друга й колеги композитора по Московській консерваторії М. Г. Рубінштейна в березні 1881 р., яку П. І. Чайковський переживав дуже тяжко. Після цієї втрати композитор надовго відходить від написання

музики, заглиблюється в себе, в його листах наскрізним стають релігійний настрій і роздуми про суєтність життя. Цікавою для нього залишається в цей період тільки духовна музика. Так, у листі П. Юргенсону від 11 травня 1881 р. він пише: «...Ничего пока не пишу, но przygotowляюсь приступити к Всенощной, в дополнение к моей обедне. Если найду сюжет, то быть может, приступлю позднее к опере. Это единственный род музыки, кроме церковной, которая меня сейчас привлекает...» [21, с. 108]. Невипадковий, на наш погляд, і вибір жанру — Всеношна служба, з її мінорним і величним настроєм, що спонукає до самозаглиблення та відсторонення від усього світського. Не менш важливими для формування відповідного настрою композитора були сімейні обставини, напружена обстановка в родині сестри, у маєтку якої Чайковський традиційно проводив літо, тривала хвороба сестри та племінниці. Тому навіть, приїжджаючи в Київ на весілля племінниці, Чайковський намагається «втїкати» з дому, шукати відсторонення й релігійного натхнення. Так він і пише фон Мекк: «...Так как меня вообще очень интересует церковное пение, то я посещаю здесь усердно церкви, особенно Лавру...» [9, с. 264]. Тож можна говорити про те, що всі його наведені судження, оцінки — це думки не відстороненого спостерігача, а людини, що вболівала за справу, і все, що відбувалося в ній, приймала близько до серця, пропускаючи через свій величезний професійний досвід. Навіть як спосіб заробітку (що, здавалось би, мало виключити емоційне сприйняття), духовна музика не лишає його байдужим, а викликає численні рефлексії та розмірковування — досить згадати про роздуми над вадами та достоїнствами Бортнянського як композитора.

Всі адресати Чайковського в досліджуваній період листування так чи інакше долучалися до його роздумів про подальшу долю російського церковного співу та церковної музики. В листах до кожного він так чи інакше торкався проблеми, що хвилювала його найбільше саме на той час. Залежно від адресата різнилася хіба що інформативна насиченість і емоційність тексту. Тож, мабуть, наше завдання — дати зріз картини культурного явища на основі емоційної оцінки непересічної особистості, виразника інтересів певної суспільної та професійної страти — можна вважати виконаним.

Нехай дана робота не буде вичерпною, — як методична розробка, як взірць своєрідного запитальника для тих, хто вивчатиме соціальну та інтелектуальну історію XIX ст., історію ментальності, вона може стати основою для створення одної маленької картини світу чи якогось окремого явища в суспільному житті, в суспільному культурному стереотипі. А створені за таким взірцем нариси, картини, накладаючись один на одного, чи виходячи за рамки гіпотези, складуть для нас історію — не такою, якою її побачимо ми, творці писемної історії, а такою, якою вона була очима її учасників.

1. Извлечения из Высочайших повелений о церковном пении и цензуре духовно-музыкальных сочинений // Киевские епархиальные ведомости. — К., 1878 г. — № 15. — 1 августа. — С. 172–175.

2. Лисицын М. О курсах церковного пения в текущем году в Киеве / М. Лисицын // Киевские епархиальные ведомости. — К., 1897. — № 20. — 16 октября. — С. 908–916.

3. Некролог И. Чернявскому // Киевские епархиальные ведомости. — К., 1896. — № 8. — 16 апреля. — С. 319.

4. Н. Ф. фон Мекк, Браилов, 4–7 июля 1880 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка / под ред. Н. А. Викторовой, Н. Б. Горлова, Е. А. Пустовит. — Т. IX. — М., 1965.

5. Н. Ф. фон Мекк, Каменка, 18 апреля 1880 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. IX. — М., 1965.

6. Н. Ф. фон Мекк, Париж, 24–25 ноября 1879 г. / П. Чайковский. Литературные произведения и переписка / под ред. К. Ю. Давыдовой, Г. И. Лабутинной, Н. Н. Синьковской. — Т. VIII. — М., 1963.

7. Н. Ф. фон Мекк, Рим, 12 декабря 1879 г. — Т. VIII. — М., 1963.

8. Н. Ф. фон Мекк, С.-Петербург, 27 ноября 1880 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. IX. — М., 1965.

9. Н. Ф. фон Мекк, Киев, 8–9 ноября 1881 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка / под ред. Н. Н. Синьковской, И. Г. Соколинской. — Т. X. — М., 1966.

10. Н. Ф. фон Мекк, Киев, 7 ноября 1881 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. X. — М., 1966.

11. Н. Ф. фон Мекк, Каменка, 19–21 мая 1880 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. IX. — М., 1965.

12. С. И. Танееву, Каменка, 5 августа 1881 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. X. — М., 1966.

13. А. Д. Тарновичу, Каменка, 29 июня 1881 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. X. — М., 1966.

14. М. И. Чайковскому, Каменка, 24 мая 1881 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. X. — М., 1966.

15. М. И. Чайковскому, Каменка, 21 июня 1881 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. X. — М., 1966.

16. М. И. Чайковскому, Каменка, 24 мая 1881 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. X. — М., 1966.

17. П. И. Чайковский как церковный композитор // Руководство для сельских пастырей. — К., 1901. — № 13.

18. П. И. Юргенсону, Каменка, 8 мая 1881 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. X. — М., 1966.

19. П. И. Юргенсону, Каменка, 18 мая 1881 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. X. — М., 1966.

20. П. И. Юргенсону, Каменка, 21 июня 1881 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. X. — М., 1966.

21. П. И. Юргенсону, Каменка, 11 мая 1881 г. / П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. — Т. X. — М., 1966.

22. Переписка з правлінням Академії з приводу присилки хлопчиків в академічний хор. — ЦДІАК України. — Ф. 711. — Оп. 3. — Спр. 651. — Арк. 1.