

УДК 7.036:782(477)”18/19”

**Т. ШЕВЧЕНКО И К. ДАНЬКЕВИЧ: СТИЛЕВЫЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ  
И АЛЬТЕРНАТИВЫ  
(на примере анализа оперы “Назар Стодоля”)**

**Елена МАРКОВА**

*Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой*

Є сторона стильових передбачень Т. Шевченка, які не помічалися дослідниками – це шевченківський веризм, що зазначився в хронологічній паралелі до становлення в Італії Дж. Верга. Концепція “Катерини” Шевченка, не менш чим відома новела Верга, може бути відзначена як “Cavaliera rusticana”: жорстка логіка спасіння честі сім’ї батьками Катерини, які відстонилися від дочки і внука згідно законів “сільського лицарства”. Шевченкіана Одеси та її веристські складові утворюють особливу сторінку художньої історії нації і ракурси тої специфіки визначаються неповторним ментальним колоритом названого міста і роллю в музичному менталітеті Одеси такого колоритного високоталановитого композитора як К. Данькевич.

Опера “Назар Стодоля” Данькевича відрізняється від шевченківської концепції на користь посилення веристських акцентів в лібрето: дописана перша дія з розгорненням нелицарських вчинків Хоми Кичатого, що надає соціально-громадянської масштабності буттєвому дійству персонажа. Головне те, що в опері відсутнє бідермайєрівське-патріархальне Каяття Хоми в фіналі, створюючи напругу конфлікту батьки і дітей, показового для багатьох новел Верга. На користь зв’язку з веризмом свідчить сам тип мелодики опери Данькевича, декламаційно-пристрасної, тої що тяжіє до могутнього унісона, емблематичного для музичної мови даного напрямку.

Артистичне відчуття К. Данькевича підказало йому творчу позицію, яка надзвичайно була показовою для Одеси і одночасно співпадала із прийнятими художніми нормативами. Мова йде про веристський аспект трактовки образів і композиторських концепцій, який прослідковується в його сценічних творах, сумарно визначених як “романтичні”, хоча сама вторинність виявлення цієї стильової якості засвідчувала академічно-традиціоналістський ракурс тлумачення вказаного напрямку. А безсумнівна талановитість Данькевича визначила здатність чути свій час – і в границях традиціоналізму й офіційного соцреалізму він умів знаходити стилістичні лінії, які надавали неповторного характеру свіжості та щирої пафосності його творчим виявленням.

*Ключові слова:* культурна типологія, веризм, соціалістичний реалізм, стиль в музиці, символізм, традиціоналізм.

Произведения Тараса Шевченко в творчестве композиторов разных стран и областей Украины открывают разные грани гения Кобзаря, емкость выразительности сочинений которых постигается по мере продвижения в творческие интерпретации соответствующих текстов. Современный подход к наследию Т. Шевченко констатирует параллелизм его гения творческим позициям префаэлитов,

художников и поэтов в одном лице, внешний облик Т. Шевченко и символистский потенциал его стихов удивительно роднит его с П. Верленом. Особая тема – молитвенная интонация, писание шевченковских стихов под типовые мелодии, как он сам признавался, выдерживание связи с которыми образует непосредственный выход на мелодийность символистской поэзии.

Но есть еще сторона стиливых предвидений Шевченко, которая не отмечалась исследователями – это шевченковский веризм, который обозначился в хронологической параллели к становлению в Италии Дж. Верга. Концепция “Катерины” Шевченка, не менее чем известная новелла Дж. Верга, может быть обозначена как “*Cavaliere gusticana*”, поскольку акцент на образе несчастной покинутой, списанный во многом с жизненной истории Оксаны Коваленко, переплетается с жесткой логикой спасения чести семьи родителями Катерины, изгоняющих из дому дочь и внука в соответствии с законами “сельского рыцарства”. Этот веристский концепт шевченковских поэм и театральных сочинений замечательно обрисовывается той внехудожественной (надхудожественной) моральной значимостью сюжетов и образов, украинство которых осознается по контрасту с общеевропейскими структурами-смыслами поэмы, театра притчи, в границах которых диалектно разворачивается рыцарско-казацкая правда взаимоотношений героев шевченковских сюжетов.

Веристский комплекс составил специальное условие успеха украинского театра Марка Кропивницкого – в Москве и в России [см.: 3, с.54]. Не премьера в Украине, но именно в Москве в 1899 году на украинском языке постановка “Катерины” Николая Аркаса составила знаменательное событие театральной жизни первопрестольной. И, заметим, состоялось это на волне покоряющих успехов постановок “Сельской чести” П. Масканьи и по модели этой оперы-новеллы написанного “Алеко” Сергея Рахманинова в 1890-е.

Шевченкиана Одессы и ее веристские слагаемые образуют особую страницу художественной истории нации и ракурсы этой специфики определяются неповторимым ментальным обликом названного города и ролью в музыкальном менталитете Одессы такого колоритного высокоталантливого композитора как Константин Данькевич.

Напоминаем, что Одесса сложилась как форпост отвоевания исконно русских просторов Причерноморья у Турции и в знак поддержки против традиционного врага народов европейского Юга. Одесса – русский город, хотя при основании его до 80 % населения составляли греки и арнауты, видевшие в русском православии надежду национального возрождения. Одесса – столица Новороссийского края, планировавшаяся какое-то время на замену Петербургу, но, как устоя православия и старокатолической церковности, органически вобрала культуру запорожского православного шляхетства (атаман Головатый) и польской шляхты-магнатов (строился город на деньги русской и польской аристократии). Одесса выстроена по плану Петербурга, то есть по схеме “римского лагеря”, с параллельно-перпендикулярной планировкой улиц, оппонирующей кольцевому “гнездовью” Москвы, Вены, Таллина и др.

По Юрию Лотману, указанные архитектурные альтернативы формируют типологические антитезы синтаксического и семантического порядка, из которых первые культивируют свою искусственность в поведенческой психологии жителей, а вторые воспроизводят естественные ориентиры в искусственности культурной деятельности [4].

Одесса – яркий образчик культуры синтаксического типа, для которой характерны выраженный артистический тонус, преодоление естества национально-этнических задатков субъектов культуры, органическая связь с военно-имперским строем организации административной деятельности и иное [см.: 5]. Из сказанного вытекает органика украинского соучастия в строительстве культуры Одессы – украинские общества в городе были традиционно сильны, именно от Общества украинских художников были приглашены Д. Леонова и М. Мусоргский на гастроли в Одессу, только в Одессе представлен как украинский и русский композитор в одновременности П. Сокальский (сравним с М. Завадским как польским и украинским одновременно композитором и др.).

Это неконфликтное с русским культурным ареалом украинство Одессы, солидаризирующееся с православием русских, греков, арнаутов в поддержание равновесия с множественными иными конфессионально-национально выраженными общинами, в том числе с влиятельной еврейской, немецко-польской католической, немецкой-лютеранской и т. д. (официальным языком Одессы был немецкий, отчего в первый сезон Одесской консерватории в апреле 1914 года была исполнена оратория Г. Берлиоза “Детство Христа” – на немецком языке, в библиотеке ОНМА имеется соответствующий клави́р).

С Одессой связана украинская Шевченкиана – П. Нищинского (“Вечорниці” к П действию “Назара Стодоли”) 1875 года, веристский потенциал шевченковской драмы определен первой русской версией текста, планировавшегося для постановки в Александринском театре в Петербурге в 1843 году, только впоследствии пьеса была переведена на украинский и напечатана в этом виде в 1862 году [6, с. 24].

“Назар Стодоля” К. Данькевича создан в 1959 году в Киеве, но киевлянином К. Данькевич стал только в 1953 году и проработал до 1969 года едва 16 лет, оказавшись выброшенным из активной творческой жизни обстоятельствами личностного и политико-гражданского порядка (умер в 1984 году) [2, с. 162]. Невживание Данькевича в Киев имело свои объективные основания, формально киевская опера “Назар Стодоля” составляет органическое продолжение одесского периода 1905–1953 годов, который составил фундамент, взлет-признание и административный успех композитора (ректор Одесской консерватории 1944–1951).

Итак, К. Данькевич определился в исполнительском, композиторском творчестве и в организационно-административной деятельности на почве Одессы, сформировавшей весь его психологически-поведенческий облик, специфику его украинства, которые в условиях Киева не воспринимались в той колоритности и индивидуальной значимости, которые определяли его уникальность в культурной ауре Одессы. Шевченковская опера Данькевича “Назар Стодоля” сформирована психологическими-творческими устоями “новороссийского украинства” Одессы, которая, заметим, не была губернским городом, но вплоть до 1918 года занимала положение Третьего города Империи (в снабжении книжными фондами Одесская научная библиотека имени М. Горького вплоть до 1939 года занимала третье место после Москвы и Петербурга в связях с крупнейшими библиотеками мира, а в 1939 году это право И. Сталин передал Львовской научной библиотеке). Земли, окружавшие Одессу, обозначались как Херсонская губерния, заселены были, по свидетельству краеведа А. Скальковского [8, с. 34–38], потомками запорожцев, представителями православной шляхты, народом рослым, красивым, по крайней мере, в его мужском представительстве.

Украинство в условиях русскоязычной Одессы спонтанно обрело проверистский тонус безусловно принимавшейся как ценность культуры диалектной направленности (ср. сицилийский диалект в театре Дж. Ди Грассо, А. Муско и т. д.). Украинство Одессы органически вписывалось в артистический тонус психологии одесситов, склонных, в соответствии с указанным синтаксическим поведенчески-культурным стереотипом, запечатлевать разнообразие этнически-национальных проявлений, отвлекаясь от родово-личностного показателя в психологии субъектов культуры.

Специфика дарования К. Данькевича определилась в границах одесского украинства, демонстративного и одновременно артистически условного, карнавално представляемого как отличительный показатель стиля личности. Семья К. Данькевича, рано потерявшего отца (в 14-летнем возрасте), была по корням украинская, украинская национальная идея дорога была родителям. Так в одном из писем 1910-х годов Федор Данькевич писал:

“... в Одесі був з своєю трупною славетний Микола Карпович (Садовський. – О. М.). Немає хисту, щоб розповісти про те, яке могутнє враження зробив він своєю грою і взагалі складом своєї незвичної трупи. Весь час його перебування в Одесі я був у якимсь зачарованім колі... Передо мною, дійсно, промайнули тіні забутих прагдів... Дружина моя страшенно захоплена, навіть хоче йти на український кон” [6, с. 4].

Вырос К. Данькевич на поэзии С. Пушкина и М. Лермонтова, Т. Шевченка и И. Франка, с 1913 года мальчика обучали фортепианной игре. Дальше был электротехнический техникум, консерватория, пианистические успехи под руководством “музыкальной мамы” профессора М. Рыбицкой, признание композиторских выходов. Огромный (комплекс Дж. Огдона!), владевший техникой нежнейшего *pianissimo* и всей массой могучего тела извлекавшего мощные мягкие звуки из инструмента, – он был душой компаний, авантюрно-творческих акций, розыгрышей.

Гиперартистизм Данькевича, его готовность к шутке-мистификации неоднократно отмечались знавшими его. В воспоминаниях Т. Малюковой-Сидоренко имеется такой колоритный эпизод:

“В 1938 г. у П. И. Молчанова (сделавшего инструментовку к “Катерине” Н. Аркаса – Е. М.) была юбилейная дата. Молчанов жил, как многие в те годы, в коммунальной квартире... Однажды ночью тревожно, непрерывно кто-то стал звонить в дверь квартиры с черного входа... Все жильцы коммуналки встревожились не на шутку. Обычно в это время производились аресты. Послышался голос дворника...: ‘Это пришли к Молчанову’. Все соседи немедленно скрылись в своих комнатах. Порфирий Иустинович дрожащими руками открыл входную дверь – и тотчас на него обрушились мощные объятия Константина Федоровича Данькевича, который приехал ...специально, чтобы поздравить своего учителя с юбилейной датой... Вырвавшись из объятий, Молчанов произнес единственное слово: ‘Тьфу...’ Но ... юбилей был отмечен.” [см.: 7, с. 223].

Показательны строки из описаний А. Сокола, нынешнего ректора ОНМА, запечатлевшего лекцию К. Данькевича, которую он слушал, будучи студентом:

“Он играл, пел, декламировал, изображал оркестр, ‘лицедействовал’, но уже музыкально... На наших же глазах опера театральная преобразовалась в ораторскую монооперу...” [10].

Артистическая избыточность К. Данькевича, как всякое подлинное актерство, сочеталось у него с добродушием и смелостью: будучи администратором, он отчаянно защищал своих коллег и учителей от разгромных репрессивных акций сталинских времен, организовал деятельность Одесской госконсерватории в тяжелейшие послевоенные годы и, уходя, передал ректорство талантливому композитору, наследнику священнических традиций С. Орфееву, бывшего руководителем дипломной работы автора данного выступления.

Артистическое чутье К. Данькевича подсказало ему творческую позицию, которая чрезвычайно показательна для Одессы и одновременно согласовывалась с принятыми художественными нормативами. Речь идет о веристском аспекте трактовки образов и композиторских концепций, который прослеживается в его сценических произведениях, суммарно определяемых как “романтические”, хотя сама вторичность проявления этого стилистического качества свидетельствовала об академически-традиционалистском ракурсе трактовки указанного направления. А несомненная талантливость К. Данькевича определяла способность слышать свое время – и в рамках традиционализма и официального соцреализма он умел находить стилистические линии, придававшие неповторимый характер свежести и искренней пафосности его творческим проявлениям.

Таким показательным для Одессы, как отмечено было выше, направлением, чрезвычайно органично вписывавшемся в многонационально-диалектный колорит речевого общения города, была веристская художественная парадигма. Вопреки всем запретам, в Одесской консерватории 1960–1970-х годов в оперной студии постоянно ставились спектакли типа предверистской [1, с. 753] “Травиаты” Верди и веризм представляющей “Чио-Чио-сан” Пуччини. В главной партии этой последней оперы утверждалась Г. Поливанова, ныне народная артистка, академик, профессор ОНМА, хотя автор этих строк была неоднократно на собраниях свидетелем ситуаций, когда поднимался оратор и делалось обобщение: “Посмотрите, на каком репертуаре воспитывается молодежь: травиата, гейша...”. И при всей парадоксальной справедливости этого заявления и невписываемости его в позиции соцреализма в воспитании молодежи, в репертуаре оперной студии Одесской консерватории ничего не менялось, благодаря единодушному голосованию всех тамошних коммунистов.

Опера “Назар Стодоля” определенным образом отличается от шевченковской концепции в пользу усиления веристских акцентов в либретто: присочиненное первое действие с развертыванием нерыцарских действий Хомы Кичатого создает социально-гражданскую масштабность бытовому действию персонажа, подобно тому как личностный садизм Скарпья в “Тоске” Пуччини, благодаря его действиям на фоне хорового массива *Te Deum*, обретает смысл государственно-церковной системы. Но, главное, в опере отсутствует бидермайеровское-патриархальное Покаяние Хомы в финале, создавая напряжение конфликта отцов и детей (кстати, это К. Данькевич написал в годы в канун молодежного движения 1960-х, прошедшего под знаком конфликта поколений), показательного для многих новелл Верга. В пользу связи с веризмом свидетельствует сам тип мелодизма оперы К. Данькевича, декламационно-страстного, тяготеющего к мощным унисонам, эмблематичным для музыкального языка данного направления.

И еще один показательный момент. К. Данькевич искренно был привержен идеям соцреализма – его отец был поклонником не только украинского театра

и украинства в целом, но и активно участвовал в революционных событиях, погиб в Гражданской войне в 1919 году на стороне Революции. Веризм долго принято было противопоставлять соцреализму, имея в виду идеологические его тяготения в лице Пуччини в поддержку окружения Муссолини. Однако соцреализм родился задолго до Советского Союза и Союза советских композиторов: произведения, объявленные первыми образцами соцреализма были – “Мать” М. Горького (1903), “Пеле-завоеватель” М. Андерсена-Нексе (1910), “Огонь” А. Барбюса (1916). Как видим по датам, это все явления 1900–1910-х годов, эпохи утверждения и академизации веризма.

К тому времени, кроме итальянского веризма, выстроился веристский театр С. Рахманинова (см. его “малые оперы”), складывался оригинальный чешский веризм Л. Яначека и др. Особенность метода веризма, как и французского натурализма, это внедрение научного метода, лингвистически-диалектной правды в том числе, актуальной социально-политической символики (см. политический символизм Анжелотти в “Тоске” Пуччини и др.) в художественную целостность произведения. В этом плане соцреализм образует методологическую параллель к веризму: внедрение социалистической идеи, трактованной как научно-достоверная мысль, в художественную ткань произведений. И в этом плане символичны романы М. Шолохова: их диалектный “донской” языковой колорит и осознанное исповедание идеи социализма.

Итак, в творчестве Данькевича на музыкальной основе состоялось органичное соединение веристской мелодико-фактурной лексики, структуры персонажей и сюжетов – с соцреалистическим мироощущением. Личной драмой композитора была высокоталантливая неординарность всего того, что он делал, которая не вписалась в ортодоксальность академических требований, на которых базировался официальный Киев, и одновременно в традиционалистском-веристском крене Данькевич дистанцировался от интеллектуальной оппозиции модерна, представляемой Б. Лятошинским и его воспитанниками. Данькевич был и остался явлением одесского культурного гена, который не совпадает со среднеукраинским измерением, но все же по богатству вклада является органической составляющей украинской музыки XX века.

#### Список использованной литературы

1. Веризм [Нестьев И. Веризм] // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. I. А-Гонг / гл. ред. Ю. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия. – 1973. – С. 753–754.
2. Данькевич Константин Федорович // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 162.
3. *Кауфман Л. М.* М. Аркас. Нарис про життя і творчість. – К. : Держ.видавн. образотв. мистецтва і муз. літератури УСРС, 1958. – 132 с.
4. *Лотман Ю.* Типология культуры. – Тарту, 1967. – 220 с.
5. Миронов В. В. Малишевский и Л. Огренич как выдающиеся музыкальные пассионарии Одессы // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Луганськ, 2008. – С. 238–247.
6. *Михайлов М.* Константин Федорович Данькевич. Народний артист СРСР. – К. : Мистецтво, 1964. – 80 с.

7. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы / гл. ред. и автор вступ. статьи Н. Огренич, ред.-сост. Е. Маркова. – Одесса : ОКФА, 1994. – 248 с.

8. *Скальковский А.* Первое тридцатилетие истории г. Одессы. 1793-1823. – Одесса : Гор.типография, 1837. – 297 с.

9. *Шевченко Т.* Назар Стодоля // Зібрання творів: у 12 т. Т. 3. Драматичні твори. Повісті. – К. : Дніпро, 1971. – С. 7–41.

10. [ru.wikipedia.org / wiki / Данькевич\\_Константин\\_Федорович](http://ru.wikipedia.org/wiki/Данькевич_Константин_Федорович)

Стаття надійшла до редколегії 11.04.2014

Прийнята до друку 22.05.2014

## **SHEVCHENKO AND K. DANKEVICH: THE STYLE INTERSECTIONS AND ALTERNATIVES (on example of the analysis of the opera “Nazar Stodolya”)**

**Jelena MARKOVA**

There is side style presciences T. Shevchenko, which was not noted researcher - verism of Shevchenko, which was marked in хронологической of the parallels to formation in Italies J. Verga. The concept of “Kateryna” Shevchenko, not less than the known short story Verga, can be marked as “Cavaliere rusticana”: hard logic of the saving honor families parent of Kateryna, exiling from house daughter and grandson in accordance with law “rural chivalry”. Shevchenko works in Odessa and her verism composed form the special page to artistic history to nations and forshortenings of this specifics are defined inimitable mental by look of the named city and role in musical Odessa such racy of the talented composer as K. Dankevich.

The opera “Nazar Stodolya” differs from the Shevchenko concepts in favour of reinforcements verism accents in libretto: additional first action with deployment unknighly action Homa Kichaty creates social-civil importance home aktion of personage. The Main, in opera not at all biedermeier-patriarchal Confession of Homa in play-off, creating voltage of the conflict fathers and children, significant for many short stories Verga. In favour of relationship with verism witnesses type of the melodics of the opera Dankevich itself, declamatory-passionate, gravitating to powerful unison, emblematical for music language given directions.

Artisticheskoe scent of K. Dankevich has prompted him creative position, which exceedingly significant for Odessa and was simultaneously agreed with taken artistic standard. The question is verism aspect interpretations image and composer concept, which is tracked in his scenic woprks, total definied as “romantic”, though secondary manifestations itself this stylistic quality was indicative of academically-tradicional forshortening interpretations of the specified direction. But undoubted giftedness of Dankevich defined the ability to hear its time - and within the framework of tradicional art and official соцреализма he knew how to find the stylistic lines, added inimitable nature to freshness and sincere pathos his creative manifestations.

*Key words:* cultural typology, verism, socialist realism, style in music, symbolism, tradicional style.

## **Т. ШЕВЧЕНКО И К. ДАНЬКЕВИЧ: СТИЛЕВЫЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ И АЛЬТЕРНАТИВЫ (на примере анализа оперы “Назар Стодоля”)**

**Елена МАРКОВА**

*Одесская национальная музыкальная академия им. Н. В. Неждановой*

Есть сторона стилевых предвидений Т. Шевченко, которая не отмечалась исследователями – это шевченковский веризм, который обозначился в хронологической параллели к становлению в Италии Дж. Верга. Концепция “Катерины” Шевченка, не менее чем известная новелла Верга, может быть обозначена как “Cavaliera rusticana”: жесткая логика спасения чести семьи родителями Катерины, изгоняющих из дому дочь и внука в соответствии с законами “сельского рыцарства”. Шевченкиана Одессы и ее веристские слагаемые образуют особую страницу художественной истории нации и ракурсы этой специфики определяются неповторимым ментальным обликом названного города и ролью в музыкальном менталитете Одессы такого колоритного высокоталантливого композитора как К. Данькевич.

Опера “Назар Стодоля” отличается от шевченковской концепции в пользу усиления веристских акцентов в либретто: присочиненное первое действие с развертыванием нерыцарских действий Хомы Кичатого создает социально-гражданскую масштабность бытовому действию персонажа. Главное, в опере отсутствует бидермайеровское-патриархальное Покаяние Хомы в финале, создавая напряжение конфликта отцов и детей, показательного для многих новелл Верга. В пользу связи с веризмом свидетельствует сам тип мелодики оперы Данькевича, декламационно-страстного, тяготеющего к мощным унисонам, эмблематичным для музыкального языка данного направления.

Артистическое чутье К. Данькевича подсказало ему творческую позицию, которая чрезвычайно показательна для Одессы и одновременно согласовывалась с принятыми художественными нормативами. Речь идет о веристском аспекте трактовки образов и композиторских концепций, который прослеживается в его сценических произведениях, суммарно определяемых как “романтические”, хотя сама вторичность проявления этого стилистического качества свидетельствовала об академически-традиционалистском ракурсе трактовки указанного направления. А несомненная талантливость Данькевича определяла способность слышать свое время – и в рамках традиционализма и официального соцреализма он умел находить стилистические линии, придававшие неповторимый характер свежести и искренней пафосности его творческим проявлениям.

*Ключевые слова:* культурная типология, веризм, социалистический реализм, стиль в музыке, символизм, традиционализм.