

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України

КЗВО «Дніпровська академія музики» ДОР

Відокремлений структурний підрозділ

«Фаховий музичний коледж»

Циклова комісія «Теорія музики»

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОВІСТІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ
«СТРАШНА ПОМСТА» ЄВГЕНОМ СТАНКОВИЧЕМ**

Кваліфікаційна робота
здобувача освітнього-професійного ступеню
«Фаховий молодший бакалавр»
циклової комісії «Теорія музики»

Шиліної Наталії Сергіївни

Науковий керівник :

доктор філософії

Капітонова Катерина Павлівна

Дніпро – 2025

ЗМІСТ

ЗМІСТ	2
ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ Є. СТАНКОВИЧА	6
1.1 Сильові риси та театральна спадщина Є. Станковича	6
1.2 Особливості постановки опери на сюжет М. Гоголя	9
РОЗДІЛ 2 ДВОПЛАНОВІСТЬ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «СТРАШНА ПОМСТА» Є. СТАНКОВИЧА	15
2.1 Сценічне втілення й драматургія опери «Страшна помста» Є. Станковича	15
2.2 Межа двох сфер як основа побудови та ідея всієї опери	18
2.3 Особливості втілення сцен симультанності в опері «Страшна помста»	25
ВИСНОВКИ	37
ДОДАТКИ	44

ВСТУП

Євген Станкович – сучасний український композитор, народний артист України, Герой України, лауреат Шевченківської та численних вітчизняних і міжнародних премій, очільник Національної спілки композиторів України. Митець, що не зважаючи на жорстку цензуровану радянську систему, проносив національні настрої, зберігав їх та писав музику. Його творчий доробок сповнений українськими народними мотивами, колоритом та пейзажами. В музиці Станковича ніби оживають та змушують не забувати про себе сторінки історії українського народу: Голодомор, Бабин-Яр.

Поєднання композитором фольклору та сучасних тенденцій, не можуть не привертати уваги. Твори композитора звучать у концертних залах Канади, США, Німеччини, Франції, Іспанії, Англії, Швейцарії та інших країн. Не меншої популярності його роботи мають і на Батьківщині, є часто виконуваними у філармоніях і оперних театрах країни. А прем'єри його творів відбуваються і по сьогоднішні дні.

Актуальність дослідження полягає у зверненні до недослідженої опери «Страшна помста» за однойменною повістю М. Гоголя. Нами вперше було розглянуто й проаналізовано сцени з опери, їх концепцію та особливості побудови музичного матеріалу. Навіть сам композитор вказує на актуальність даного твору, зазначаючи, що опера має безліч філософських сенсів, серед яких і біблійні [26]. Саме вони найяскравіше транслюють сьогодення, адже це одвічна боротьба Добра і Зла, Святого Духа і сатани, що відбувається і тепер. Між людьми які люблять свою країну, захищають, і тими хто зраджує, приводить ворога на свою землю, вони і є образом нечистої сили.

Опера насичена замальовками українських пейзажів, фольклорних мотивів, танців, демонстрації українських традицій та звичаїв. Їх майстерно описує в першоджерелі опери Микола Гоголь, звертання до якого також є актуальним для багатьох композиторів сучасності: В. Губаренка, О. Родіна, Є. Станковича, М. Лисенка та інших. Те, з якою шаною і любов'ю Гоголь

описує український побут, не залише байдужим жодного. Ця особливість і є дуже близькою до творчості Станковича, що формується саме на фольклорній основі. Адже це не просто зображення музичних шедеврів, історичної пам'яті. Це доказ ідентичності української нації, утвердження її походження, щоб не виникало у майбутньому питань-суперечок, хто від кого походить, має довше історичне підґрунтя.

Мета дослідження – розглянути драматургічні особливості інтерпретації повісті М. Гоголя «Страшна помста» Є. Станковичем. Цій меті підпорядковані наступні завдання:

- дослідити стильові риси та театральну спадщину Є. Станковича
- проаналізувати музичні особливості драматургії опери «Страшна помста» Є. Станковича;
- розглянути музично-сценічне бачення інтерпретації повісті «Страшна помста» М. Гоголя в опері;
- простежити у тематизмі опери проведення елементів єдності двох сфер;
- визначити особливості сценічного та музичного втілення сцен симультанності в опері «Страшна помста».

Об'єкт дослідження – оперна спадщина Є. Станковича в контексті «музичної гоголіани». **Предмет дослідження** – особливості сценічного трактування гоголівського сюжету в опері «Страшна помста» Є. Станковича.

Матеріалом дослідження стала опера Є. Станковича «Страшна помста» в 3-х діях, 11-и картинах з епілогом та її сценічна версія 2022 року.

Джерельна база дослідження представлена в основному українськими і польськими літературними роботами. Умовно літературу можна поділити на наступні пункти:

- ✓ інтерв'ю, прямі цитати митців сучасності, їх ставлення до розвитку мистецтва та відгуки конкретно до опери «Страшна помста», переважно це інтернет-джерела С. Іванової [6], Т. Поліщук [23], Н. Мендюк [17];

- ✓ статті, наукові роботи Е. Буркової [2], С. Литвинської, Т. Чухліб [13], Є. Никольського [18] із аналізом особливостей будови літературних творів М. Гоголя;
- ✓ дослідження К. Капітонової [8], О. Корчової [10], В. Кузик [12] із розглядом втілення композиторами різних часових проміжків музичних творів М. Гоголя.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основної частини (двох розділів та п'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел із 32 позицій, 5 додатків.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження обговорювалися в доповіді на двох науково-практичних конференціях та студентському конкурсі:

- Опера «Страшна помста» Є. Станковича: сон-жахіття або реальність (м. Дніпро, ХІХ Всеукраїнська студентсько-аспірантська науково-практична конференція «Музичний твір як світоглядна універсалія сучасного мистецтва», 14–15 жовтня 2024 р.);
- Опера «Страшна помста» Євгена Станковича: сон-жахіття або реальність (м. Київ, ХХІV Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» у рамках VII Міжнародного науково-творчого проекту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу до виконавської практики», 28–30 березня 2025 р.);
- Опера «Страшна помста» Є. Станковича: сон-жахіття сьогодення (м. Київ, ХІV Міжнародний двотуровий учнівський та студентський конкурс музичного мистецтва «Київський Колорит», 28–30 березня 2025 р. – Лауреат II ступеня).

Окремі розділи дослідження підготовлені до публікації наукової статті у Музикознавчій думці Дніпропетровщини.

РОЗДІЛ 1

ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ Є. СТАНКОВИЧА

1.1 Стильові риси та театральна спадщина Є. Станковича

Будучи учнем провідного композитора-класика української музичної культури Б. Лятошинського, Є. Станкович успадкував від нього інтерес до жанрового різноманіття, пошуковий характер творчості, тематизм. Інтонаційний бік його музики тісно пов'язаний із фольклорним мелосом. Від Лятошинського композитор переймає такі характеристики, як – наскрізна драматургія, експресивність і динаміка образів, принципи варіантної повторності, глибинно національну природу інтонації.

До основи композиційного мислення композитора відносять:

- новий підхід до фольклору;
- синтез сучасної музичної мови і класичної спадщини;
- пошуки нових засобів виразності та експериментальність.

Значущість та необхідність розвитку, підтримання фольклорної музики, Станкович зазначає як першочергову, як ідентичність для кожної нації. І як очільник композиторської спілки України він підтримує та допомагає у розвитку її діяльності – організації професійних музикантів. Адже саме це не дає зникнути і підіймає рівень професійної музики в Україні.

Стиль, до якого переважно тяжіє композитор – неофольклоризм – течія в європейській музиці ХХ століття, у якій відновлення засобів музичного письма створене з опорою на фольклор. В Радянській Україні Є. Станкович, був одним з перших, хто звернувся до цієї течії. Яскравим прикладом неофольклорних творів композитора вважають першу фольк-оперу – «Коли цвіте папороть», п'єсу «Сумної дрибми звуки» для скрипки і фортепіано. Сам композитор згадує: «Чи використовую я автентичні фольклорні мелодії? Буває, що й використовую. Але сенс не в цьому... Це мій спосіб мислення і вже

нікуди від цього я не подінуся... А дійства на Новий рік, на купала... Це був справжній театр, і, водночас, у цьому сплетінні реального і ірреального відчувався отой своєрідний “фольклорний сюрреалізм”, який всотує в себе кожен великий митець» [16]. На цій основі у композитора виник перший твір для театру – фольк-опера, «Коли цвіте папороть» (1977). Станкович гармонічно поєднує фольклорні зв'язки із авторською музикою, наче роз'яснюючий ряд.

Музика Станковича несе в собі характерні риси стилів від бароко до ХХ ст., неокласицизму. Станкович застосовує всі засоби сучасної композиторської техніки, завжди підпорядковуючи їх драматургічному задуму, звертаючись до стилю – авангард. Використовуючи такі прийоми, як :

- ✓ полістилістика – зумисне поєднання в одному творі несумисних, або дуже відмінних, різнорідних стилістичних елементів;
- ✓ колаж – прийом, який ґрунтується на введенні у твір різних за фактурою, динамікою, тощо легко впізнаваних елементів;
- ✓ алеаторика – композиційна техніка, яка полягає у неповній записі музичного тексту в нотах та свободі відтворення чи навіть імпровізації;
- ✓ серіалізм – напрям у музиці, пов'язаний технікою, в якій усі компоненти музичної мови визначаються серією (звуквисотність, динаміка, ритм, тембр, артикуляція)

Тематика, до якої звертався композитор, багатогранна:

- громадянські теми, в тому числі чорнобильська тема, Голодомору, трагедія Бабиного Яру (реквієм «Бабин Яр» – 2006, «Чорна елегія» для соло, хору і оркестру – 1991, Панахида за померлими з голоду);
- релігійна і церковна музика (хорові концерти і псалми);
- самозаглиблення і самоаналіз (симфонії «Lirica» – 1977, «Larga» – 1973);
- загострена експресія, інтенсивна напруженість, конфліктність, відкрита афектація почуття (наприклад, у Третій камерній симфонії – 1982, виразно протиставлений зболений голос людської душі – флейта, та навчальний і механічний ритм світу).

Композитор часто звертався до різноманітних жанрів, такі як – соната, симфонія, камерно-інструментальні та ансамблеві твори, вокально-симфонічні композиції, хорові сцени. А також це театральна галузь: балети, опери, фольк-опера, кіномузика і музика до мультфільмів.

Провідне місце посідає симфонічна музики, її риси — індивідуальність кожної симфонічної концепції, синтез жанрів, поемність – тяжіння до одночастинних композицій. Композитор експериментує з формами, формує дві лінії – великі та камерні симфонії, диференціює оркестровий склад. Камерно-інструментальним та ансамблевим творам композитора характерна програмність та пошук своєрідних тембральних складів.

Театральна спадщина композитора – це ще одна важлива галузь його творчості, що має одне з найкреативніших постановчих рішень, з митців сучасності. Його театральні роботи наповнені філософськими темами, історичним чи міфологічним підґрунтям, фантастично-містичними аспектами, та українським фольклором.

Театральна спадщина Євгена Станковича:

- фольк-опера «Коли цвіте папороть», лібрето А. Стельмашенка (1978);
- балет «Ольга», лібрето Ю. Ілленка (1981);
- балет «Прометей-Распутін», лібрето Ю. Ілленка (1985);
- балет «Майська ніч», лібрето за творами М. Гоголя (1988);
- балет «Ніч перед Різдвом», за творами М. Гоголя (1990);
- балет «Вікінги», лібрето О. Биструшкіна (1999);
- балет «Володар Борисфену» (2010);
- опера «Страшна поста», за творами М. Гоголя (2022);
- театралізована кантата «Псалми війни» (2023).

Розглянувши перелік театральних робіт Станковича, можна побачити зацікавленість в роботі українським письменником, критиком і драматургом Миколою Гоголем.

Провідною для митця стала опора на національну і світову класику: За словами Є. Станковича, «кожне покоління – це реальний зв'язок між минулим,

теперішнім і прийдешнім. Феномен людини в необхідності спадкоємності... Звертаючись до історії, ми прагнемо через неї осмислити сутність нашого часу. Без цього осмислення історія мертва» [16].

Наскільки б різними не були стильові особливості, композиторів, що зверталися до творів Гоголя, між ними простежується певна особливість. Їхні твори наповнені родинно-побутовою лірикою, рисами героїчного епосу, розгорнутому на реальному національно-історичному матеріалі, і звісно ж з наявністю фантастичних, містичних сюжетних ліній. А також обов'язковим є велика кількість описів, природи, пейзажу, побутової частини, народних звичаїв та традицій, які митці відтворюють за допомогою музики.

Таким чином у 2022 році відбулась світова прем'єра опери Є. Станковича «Страшна помста» за літературним першоджерелом Миколи Гоголя.

1.2 Особливості постановки опери на сюжет М. Гоголя

Ідея створити оперу «Страшна помста» на сюжет повісті Гоголя спершу захопила Б. Лятошинського (1896–1968). Однак це зробити композитор за життя не встиг, тож цю місію вирішив узяти на себе його учень Є. Станкович. Взятися до реалізації задуму Станкович завдяки видатному диригенту Стефану Турчаку, який після вдалої постановки балету композитора «Княгиня Ольга», запропонував написати оперу. Було створено робочу групу, зібрано команду, та невдовзі Турчак тяжко захворів і не мав змоги повернутись до роботи. А нові керівники, не цікавилися задумом Станковича, тому композитор працював з оперою вкрай рідко та епізодично. Бо втілити в життя самотужки такий об'ємний жанр як опера – неможливо.

Повість «Страшна помста» була написана М. Гоголем приблизно у 1831 році, під впливом вражень від дитинства, що провів в Україні, в маєтку Васильєвка. З дитинства письменник спостерігав за побутом, традиціями, фольклором та ментальністю українського народу, а значна бібліотека маєтку,

стала джерелом в ще більшому заглибленні в дослідженні українських дум, історичних переказів, та біблійних сюжетів. Повість «Страшна помста» належить до раннього періоду Гоголя, та входить збірки повістей «Вечори на хуторі поблизу Диканьки». Спочатку повість мала назву «Страшна помста, старовинна билина», але згодом заголовок було скорочено.

Особливістю зображення національної колористичності у Гоголя є відтворення збірних образів-пейзажів українського народу, стандарти поведінки у суспільстві, внутрішньої проблематики у родинах. Для письменника було важливо передати читачеві свої переконання та своє бачення образу ідеальної людини, справедливості буття, дати зрозуміти, що злі наміри та дії ведуть до повної деградації особистості.

Містичні мотиви в творчості М. Гоголя досліджуються з трьох точок зору:

1. з точки зору фольклористики, міфологічних і фольклорних джерел;
2. з літературної точки зору, їх відмінність від первинних фольклорних прообразів;
3. з точки зору їх місця в повсякденній реальності.

Реалістичні описи письменника, малюють в нашій уяві всі ті події, ніби вони відбуваються у реальності. В повісті поєднані фантастична, історична та біблійна сюжетні лінії.

Головною ідеєю повісті-новели є представлення Гоголем помсти, як найбільшого гріха для людства, що навіть страшніше за вбивство. Митець вважає, що це відбувається через гордість та невміння людей прощати один одного. Саме це явище він зображає за допомогою прикладу героїв повісті Івана та Петра. Зрадник та вбивця Петро, персонаж, який несе смерть і хаос, а Іван, його жертва. Бог дав можливість Івану помститися вбивці. І він проявив слабкість, відповів злом на зло, бажання помститися вбивці стало для нього головним. А жага помсти – сильніша за будь-який страх та любов. Тому доля душ Івана та його теж вбитого сина приречена на вічні страждання і неприкаяність, та вплине на долі майбутніх поколінь. Про це в кінці твору

співає старець-бандурист в Глухові. Для читача ця пісня є ключем до розуміння образу чаклуна, пояснює його вчинки і ставить нові питання, сприяє незавершеності поетичного слова Гоголя, демонструючи проблеми долі світу і людини. Народна пісня про Івана і Петра, виконана бандуристом, розповідає про основні події в їхньому земному житті, про смерть і про Суд Божий над їхніми душами.

Суд Божий або тема Апокаліпсиса представлена письменником на самому початку повісті з появою Антихриста – Відьмака, Бог передає обов'язки Вищого Судді одному з козаків – Івану, який помер жертвою смертю від руки побратима Петра. Душа жертви, Івана, не знаходить Царство Небесне через свою жертвну смерть, не дається Царство Небесне і душі його малолітнього сина, ні в чому не винного, вбитого разом з батьком. «Нагородою» замість Царства Небесного, Івану Богом надається свобода вибору – покарання для свого вбивці. Прийняте ним рішення, у результаті стає визначальним, для обох душ. На долю самого Івана та його сина через бажання мститися очікують страждання і неприкаяність, це вплине і на долі майбутніх поколінь – нащадків.

Гоголь розкриває питання: де витoki Антихриста та яка суть його природи? І вже з перших рядків «Страшної помсти» виявляється очевидним факт: автор твердо переконаний у тому, що Антихрист – передусім той, хто творить зло, чия воля, прагнення, вчинки – все життя не узгоджується з життям народу. Зло творить людина внаслідок свого невміння чи небажання правильно розпорядитися найдорожчим даром, здобутим ним від Бога – свободою. І правильне керування цією свободою і є основною місією людини.

Микола Гоголь стирає межу між реальним та вигаданим, переплітає події в одне ціле, поєднує долі справжніх та містичних героїв. Найяскравіше це проявляється в його повісті «Страшна помста».

Відьмак – персонаж східнослов'янської демонології. У нього дві душі: людська і демонічна. Він здатен бути перевертнем (перетворюється на

метелика, коня, вовка тощо). Відьмак знає усіх відьом і чаклунів, управляє, вчить їх, вступає з ними у контакт.

Відьмак може діяти у згоді із відьмами, відбираючи молоко у корів, насилаючи на них порчу, обертаючи людей на вовкулаків, особливо на весіллях. Часто Відьмак використовує свої здібності для зведення особистих рахунків із недругами: може вийняти у людини очі і повернути їх на місце без якої-небудь шкоди, подути в рот – і випадуть усі зуби, подивитися в очі таким поглядом, що людина зараз же розхворіється і через декілька днів помре, і так далі. Він уміє управляти бджолами, розганяти хмари. Часто вважається, що Відьмак робить лише добро: заговорює хвороби, лікує людей і тварин, забороняє відьмам робити зло, захищає людей, головуючи на шабашах, не дає відьмам можливості заподіяти людям зло. На старості Відьмак повинен передати свої знання іншій людині. Коли помирає Відьмак, настає посуха або йдуть нескінченні дощі. Відьмак не втрачає своєї сили і після смерті: б'ється на могилах з мерцями, не пропускаючи їх в село, і завжди перемагає.

Через другу, нечисту душу Відьмак може після смерті стати упирем. Щоб запобігти цьому і убезпечити себе від мертвого Відьмака, при похованні йому відрубують голову, кладуть обличчям униз, забивають йому в рот кілок, кладуть в труну шматок осики, цвяхи, папір, стружку, у могили тричі розсипають мак. Відьмаки, мабуть, є самостійною кастою, майже орденом неймовірно сильних і витривалих бійців. Однак, дотягнутися до таких дзвінких звань відьмарям не дозволяє відразу декілька пунктів. По-перше, відьмаки – штучно створені. Складні мутації, тренування, вироблення імунітету дають можливість вижити лише малій частині майбутніх відьмаків. По-друге, їх єдина ціль для знищення – монстри, що представляють загрозу для інших живих істот.

Відьмак – батько Катерини, але в окремих епізодах він є символом диявола, постає перед читачами істотою, яка увібрала в себе все найгірше і заборонене принципам реальної людини. На думку Гоголя, Відьмак – це сукупність найстрашніших гріхів та пороків, з якими його сутність навіть не

намагатиметься боротися. Хоч фізіологічно він є людиною, але жодних якостей та моральності немає. За описами Гоголя це людина, що приречена, немає шансів на виправлення, є абсолютним злом.

М. Гоголь любив звертатись і описувати у своїх роботах фольклорну обрядовість, традиції та звичаї. Саме цим зацікавився Є. Станкович, створивши оперу наповнену фольклорними елементами – зображення весілля, обряд очищення від нечистої сили, а також моделі поведінки звичайної родини, взаємовідносин в ній жінки та чоловіка, поваги до старших (батьків), шани церві.

Відьмак – образ, який трактує Гоголь, як справжнє зло, Антихрист. Походження та життя персонажа є досить сумнівним, адже більшу частину життя він провів подорожуючи, повернувшись зупиняється у дочки. Раніше відсутність домівки значила безродність людини, та демонізм. Він курить закордонну люльку, не їсть галушок, свинини, не п'є горілки. Тому Данило Бурульбаш справедливо робить висновок, що і в Христа його сват не вірує. До того ж, Відьмак-батько постійно втручається у подружнє життя молодих, намагаючись керувати дочкою при чоловіку. Ставлення батька до дочки теж не однозначне, зовсім не по-батьківськи він на неї дивиться і цілує, а у сні-маренні Катерини, Відьмак взагалі, ледве не погрозами вмовляє дочку одружитися на ньому. Скоївши купу вбивств, у тому числі власної дочки і онука, дружини, він намагається врятуватись звернувшись до схимника. Отримавши відмову, Відьмак дійсно розуміє всю безвихідність свого стану, хапаючись за життя обома руками. Прокляття Іуди-Петра, що лежить на ньому не залишає жодних шансів врятуватись. Тому, навіть померти Відьмак не може, його душу вічно будуть гризти мерці у прірві біля Карпат. І начеб то зло покаране, але все ж таки піднесення, тріумфу добра не буде, лише узгоджується між ними баланс.

Катерина – вірна дружина, любляча мати та слухняна дочка. Вправна господиня, піклується про сина та чоловіка, є образом узагальненої української дружини. Всією душею прагне добра та справедливості в світі. Але

вона належить до нечестивого роду, який повинен вимерти. Її чиста душа не може не підкорятись батьку, а тіло має залежність від душі, і багато про що не знає. Особливого права вибору вона не мала, тож кінця намагалась протистояти злу, захищати сина та віру свого народу.

Данило – козак та воїн своєї Батьківщини, люблячий чоловік і батько, із запальним принциповим характером. Як справжній козак боронить свою землю від нападників (ляхів), підтримує й пропагує християнську віру. Часто розповідає про козацьке життя, прославляючи та підносячи його. Через непростий характер часто потрапляє у сварки, одна з яких стала фатальною в його житті, через батька дружини. Він був одним з перших хто відкрив справжню сутність Відьмака, за що й потім мусив померти, втратити жінку, сина, до кінця залишаючись мужнім, не полишаючи боротьби. Проте це доволі примітивний персонаж, особливого розвитку протягом опери він не зазнає, це має підтвердження і за літературним матеріалом і у музиці.

Головною відмінністю є роль Кобзаря – сліпого співця, що розповідає спільноті про козацьке життя, походи і зокрема біблійну історію. В опері Є. Станковича «Страшна помста», цей образ замінений Суддею. Його поява відбувається двічі, обидва рази він виступає на початку дії, зачитуючи біблійну історію про Каїна та Авеля з «Книги Буття», переосмислену Гоголем та відтворено персонажами Петром і Іваном. Образ Судді у Є. Станковича, не є кобзарем, не має вокальної партії, а просто декламує текст, а перед 4 картиною 2 дії, в його промові з'являються розтягування-розпіви окремих слів, на кшталт псалмодії священника у церкві. До того ж костюм теж має схожість із одягом священнослужителя. В цьому випадку священник є суддею гріха помсти.

РОЗДІЛ 2

ДВОПЛАНОВІСТЬ ДРАМАТУРГІЇ

ОПЕРИ «СТРАШНА ПОМСТА» Є. СТАНКОВИЧА

2.1 Сценічне втілення й драматургія опери «Страшна помста» Є. Станковича

Прем'єра опери «Страшна помста» відбулась вже під час повномасштабного вторгнення, під час того як в країні йде війна, летять ракети та кожного дня чути звуки сирен. 10 листопада 2022 року у Львівській національній опері відбулась світова прем'єра твору на честь 80-ти річчя композитора.

Керівником проєкту став генеральний директор-художній керівник театру Василь Вовкун. Над створенням постановки працювали диригент Іван Чередніченко, народний артист України, художній керівник та головний диригент Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України, диригент-постановник Володимир Сіренко, хормейстер-постановник Вадим Яценко, художниця постановниці Анна Шеттель, балетмейстер-постановник Сергій Наєнко, а також Стефан Турчак та Юрій Ілленко.

До міжнародної постановчої групи також було залучено відомого німецького режисера Андреаса Вайріха та сценографку Анну Шетль, які співпрацюють з Баварською державною оперою.

Початково лібрето до опери створив сам Станкович, та згодом звернувся до видатного режисера Юрія Ілленка, з яким тоді співпрацював, як композитор до його фільмів. Ілленко дав згоду, але композитору довелось відмовитися від цього варіанту лібрето, воно виявилось занадто об'ємним. Через це Станкович повернувся до початкового варіанту тексту Гоголя, зі своїми правками.

Фінансування проєкту здійснюється зі Стабілізаційного фонду – ініціативи для підтримки культурних та освітніх організацій, що постраждали від війни проти України.

Драматургія опери будується на контрастному співставленні двох сфер : реальної та фантастичної. (див. Додаток В) Перша половина опери, переважно зображена реальними подіями, а ближче до кінця, опера відкривається фіналоцентрично, акцентуючи увагу на ірреальних діяннях. Дві картини (7 і 9), є двоплановими, в яких поєднанні обидві сфери, вони допомагають створити наскрізну зв'язку між обома областями. Епілог тяжіє до фантастичної сфери, хоча за музичним матеріалом є повтором реалістичної, а за змістом може виступати, як цілком окрема, самостійна частина.

Реальна сфера	Фантастична сфера
<ul style="list-style-type: none"> Обрядовість та фольклорні епізоди в музичному матеріалі. 	<ul style="list-style-type: none"> Переважно танцювальні епізоди серед негативних персонажів.
<ul style="list-style-type: none"> Кантиленність, розспівність, відсутність яскравої контрастності, спокійна динаміка та темпи, переважно із штрихом <i>legato</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> Дивні зойки та викрики, динаміка на <i>f</i>, <i>ff</i> та <i>sf</i>, часті зміни регістру, контрастність, напруженість та тривожність характеру музичного матеріалу.
<ul style="list-style-type: none"> Інструменти : струнна група, солюючий кларнет, дерев'яно духові, арфа. 	<ul style="list-style-type: none"> Інструменти : дерев'яна та мідно духові групи, розширена ударна група.

Рисунок 1. Порівняльна характеристика двох сфер опери «Страшна помста» Є. Станковича

Драматургію реальної та фантастичної сфер опери «Страшна помста», відображено у її сценічній постановці, яка має досить цікаве режисерське рішення. Особливо це стосується освітлення – протягом всієї опери воно залишається приглушеним, не яскравим, моментами з відтінками сірого та синього. Це надає подіям, що розгортаються на сцені більшої напруженості, загадковості й зосередженості. Найбільш освітленими є народні хорові сцени, меншим світлом наділені картини з лише декількома виконавцями на сцені. Тоді освітлення спрямоване лише на них, це дає відчуття, що вони – єдине дійсно існуюче на всій сцені. А червоні відтінки та дим, відображають

образність нечистої сили, появляючись завчасно, готує глядача до подальшого розгорнення сюжету.

Декорації постановки є достатньо мінімалістичними, побутовими – накритий стіл на час обіду, ванна із святою водою, люлька, труна, живі квіти, імітація в'язниці та дитячі іграшки. Звертають увагу хрести, як декорації, вони трансформуються, підлаштовуючись під дію; є оберегом від нечистої сили, і власне хрестами на кладовищі, видозмінюються в човен, келію ченця. Ці мінімалістичні засоби акцентують увагу ключових сцен, транслюють емоційний стан, створюють настрій.

Костюми та грим надзвичайно чітко передають побут та атмосферу того часу, правил:

- сукню Катерини та її душі просто зривають з виконавиць, що можна трактувати як зняття маски, відкриття правди;
- червоний довгий плащ Відьмака, що візуально додає йому могутності та владності, залякуючи глядача.

Грім та маски є невід'ємною складовою постановки, вони надають потрібної химерності певній категорії персонажів – створюють страшних і потворних мертвяків, селян, завербованих Відьмаком, і самого Відьмака, як втілення абсолютного зла.

Опера Є. Станковича «Страшна помста» і зараз не втрачає попиту та ставиться у Львівській національній опері. Постановка 29 березня 2024 року опери «Страшна помста» зазнала певні зміни щодо її сценічного втілення. Головним предметом-декорацією над якою концентрує нас дійство, стає дитяча іграшка коника, вона як арка обрамлює початок і кінець вистави. Перше, і останнє, що бачить глядач на сцені – це є саме ця іграшка. Таким чином режисер хоче навести нас на одну з провідних ідей опери, що важливіше в цьому світі – це наші діти: їх світло та щирість, добро та безкорисна любов до всього, їх мирне, щасливе дитинство та потреба в оберіганні від зовнішнього негативного втручання. Адже, діти – наша спадщина для світу, від нас залежить майбутнє існування цінностей підростаючого покоління, яке

закладають «дорослі». Тому саме в лейттемі колискової і виявляється важливість та посил композитора слухачам.

Порівняно з першою постановкою змін зазнала і світлова драматургія, кольорова гама розширилась, та їх відображення на сцені стало більш чітко відокремлюватись, сцена поділена на дві частини, що відповідають за дві сфери – добра і зла (чорний або синій кольори), задній план окрім кольору ще зображується за допомогою диму (червоний, зелений, рожевий, фіолетовий, жовтий та синій кольори).

Особливого враження залишає фонові декорація. Під час найдраматичніших моментів кульмінації, у третій дії, вона починає рухатись, складається, розхитується, ніби зараз зовсім впаде. Це відтворює ідею, що правда все одно відкриється, впаде завіса брехні, адже вона не міцна, завжди віддаючи перемогу істині.

Музичний матеріал суттєво не змінюється, окрім вилучення з другої дії, четвертої картини, сцени за обіднім столом.

2.2 Межа двох сфер як основа побудови та ідея всієї опери

Дослідниці Ганна Веселовська і Марина Рижова називають оперу «сон-жахіття» [3] у вигляді колажного Всесвіту, де важко знайти межу, як відокремлення від реальності, занурення у страшний, химерний сон в якому не видно кінця і від якого неможливо прокинутись. Ця містична історія про страшну розплату за жахливі злочинства, віддзеркалює події сьогодення.

Сон або сновидіння частіше за все сприймається як «посередник» між реальним світом та невловимим: перша ступінь життя невидимого. Сон взагалі – це елементарний досвід, даний кожній людині, що пов'язує нас з іншою дійсністю. Це проникнення в глибини людської психіки, в таємниці душі, продукт людського духу. Такий сон транслює духовне наповнення людини та її внутрішній стан. Фактором, що об'єднує в опері Є. Станковича «Страшна

помста» сфери реального та ірреального стає елемент нерозривно пов'язаний з процесом сновидіння – колискова.

Саме вона занурює нас в атмосферу сна-жахіття, провідна лейттема колискової є основою побудови та ідеєю всієї опери, є характеристикою персонажу, який руйнує цю межу. За будовою та характером вона відповідає традиційним українським колисковим: помірний темп, «розгойдувальна» інтонація, негучна динаміка та відповідне текстове наповнення. Музичний матеріал є авторським Євгена Станковича, який композитор використовував у своїй симфонічній поемі «Дніпро» (2013), яку композитор присвятив пам'яті видатного диригента Стефана Турчака. Вперше у Дніпрі поема прозвучала 18 листопада 2024 року в Дніпровській академії музики (диригент Дмитро Логвін). Лейттема колискової набуває трансформацій так само як і в опері, має той самий шлях розвитку. У симфонічній поемі мелодійна лінія драматична, бурхлива, лірична й розспівна.



Рисунок 2. Є. Станкович «Страшна помста», 1 д., 2 к., лейттема колискової

Вперше лейттема колискової звучить у 1 дії, 2 картині, музичний матеріал займає 10 тактів, виконується струнною групою. Колискова – жанр народної родинної лірики, що має на меті заспокоїти, приспати людину. В опері вона не має прямого завдання укласти спати дитину, а служить засобом звертання до неї.

Експонуючись в першій дії другій картині, колискова звучить протягом всієї опери як характеристика сина Катерини і Данила – маленького хлопчика, безвинного та щирого. Відьмак в опері «прив'язаний» до маленького хлопчика, бажає зробити його своїм приймачем. Маючи зв'язок з проклятим родом він теж є приреченим, не має шансу на щасливе та спокійне життя. В

повісті Гоголя це не завадило дідусю вбити онука, але в опері цей момент відсутній.

В опері Станковича хлопчик не наділений вокальним текстом, але його присутність завжди чутна, завдяки проведенням лейттеми колискової. Основним завданням батьків хлопчика в опері є охорона його життя, тому колискова слугує саме захистом від темних сил. Тема колискової проводиться у інструментів духової та струнної групи, кларнета, фагота, флейти та арфи, згодом поступово додаються й інші інструменти оркестру, насичуючи тему. Впродовж опери тема трансформується, набуває химерного, напруженого характеру, змінює інтерваліку, регістр, склад інструментів, динаміку.

Лейттема колискової стає тією межею, що поєднує два світи. Вона займає у опері провідне місце і проводиться протягом всього твору, зустрічається у другій, третій, п'ятій, шостій, дев'ятій, десятій й одинадцятій картинах. Тема видозмінюється, і зазнає розвитку.

Видозміни відбуваються з шостої картини, і переважно у сценах фантастичної сфери. У картинах реальної, лейттема колискової розпочинається з сексти, а у фантастичній з квінти або кварта. У картинах реальної сфери тема колискової звучить у верхніх регістрах, у легкому й прозорому характері. Тема фантастичної сфери поступово знижується регістром, набуває похмурого, смурного характеру. Струнна група змінюється на дерев'яні або мідні духові інструменти. Сюжетні ситуації при яких звучить тема колискової абсолютно полярні. Від побутових, сімейних взаємовідносин з першого боку, до «балу сатани», танцю Відьмака з мерцями.

РЕАЛЬНЕ	ФАНТАСТИЧНЕ
<i>Інтерваліка</i>	
в.6, м.6, тритон, ч.5, ч.4	
<i>Регістр</i>	
Середній, наближений до голосу людини	Високий або низький реєстри, гучний за динамікою
<i>Інструменти</i>	
Струнна група, кларнет, арфа	Флейта-пікколо, соло валторни, дерев'яні духові, мідні духові
<i>Характер</i>	
М'яка, лірична, співуча, колихаюча, ніжна, хвилююча	Напружена, стрімка, химерна, погрозлива, тривожна, прискорена
<i>При яких подіях звучить</i>	
Звучить при згадках про маленького сина Катерини й Данила, нагадуванні дитинства, минулих років вже дорослих персонажів, під час прийняття ними важливих рішень	

Рисунок 3. Порівняльна таблиця видозмінення лейттеми колискової

Вперше лейттема колискової звучить в опері у першій дії другої картини (т. 72), події відбуваються у човні на озері. Родина після весілля їде додому у свій маєток, в дорозі, проїжджаючи повз кладовища вони стикаються з ірреальним світом: бачать хрести, що хитаються та чують крики мерців. Перше проведення проходить у струнних інструментів, в середньому реєстрі у помірному темпі, після, тема плавно перетікає у партію кларнета. Лейттема проводиться впродовж картини, як зв'язуючий елемент у розмові між подружньою парою. Рух мелодії чергується між інтервалами великої і малої сексти, великої та малої секунди й тритону. Мелодійна лінія лірична, м'яка, розспівна, завдяки ритміки виникає відчуття коливання. Протягом картини тема з'являтиметься ще у валторн, флейт та арфи, темп пришвидшується і колискова відтворена не повністю, лише її провідна інтонація. Звучання колискової обумовлено текстовим змістом, тема з'являється кожного разу після згадки подружжя про сина.

Лише один раз за всю оперу лейттема проводиться у вокальній партії, її виконує Данило із текстом «Лю-лі, лю-лі» у другій картині першої дії (т. 275). Колискова Данила будується на русі низхідних чистих квінт та малій секунді, тема також відтворена не повністю, а лише її фрагмент. Виконує її Данило з

метою заспокоїти свого сина, щоб той не плакав і не хвилювався, ніжно та з любов'ю розповідаючи про їх козацьке майбутнє.

Лейттемою колискової поєднуються між собою друга та третя картини, завдяки наскрізному принципу драматургії між ними не виникає відчуття закінченості, не за музичним матеріалом, не за сюжетним розвитком.

У третій картині дія відбувається у маєтку батька-Відьмака, в який приїжджає родина. Батько Катерини і Данило сваряться, і збираються змагатись, Катерина намагається їх помирити, маніпулюючи сином, саме у ці моменти звучить колискова. Лейттема колискової в картині (т. 52) зазнає незначних змін, переважно це стосується її характеру, виникає віяння занепокоєння, напруги, хвилювання, вона звучить насторожено та тужливо. Особливого забарвлення додає авторська позначка «*інше світле*», вона вказує на те, що третя картина відноситься до реальної сфери, на відміну від попередньої. Змінюється й регістр, тепер тема проходить у високому регістрі, у флейт, прийомом гри *marcato*, наступне її проведення доручено кларнету. Переважно зберігається й інтерваліка, лише під час сварок змінюється низхідна інтонація чистої квінти на тритон.

В п'ятій картині лейттема не проводиться, замість неї Станкович використовує цитування української народної колискової «Спи мій хлопчику, прекрасний» (1 т.), і реалізується власне за своїм призначенням – приспати дитину. Її виконує Катерина своєму синові, роздумуючи над його подальшою долею, майбутнім. Вона базується на автентичному тексті української народної колискової.



Рисунок 4. Є. Станкович «Страшна помста», 2 д., 5 к., колискова Катерини

Інструментальну партію виконують струнна група (*pizzicato*) та кларнет, найяскравіше мелодійну лінію проводить флейта-ріццолю. Характер теми відповідає традиційним рисам колискових: тиха динаміка, елементи погойдування мелодійної лінії, монотонність, яка досягається завдяки постійному повторенню складів «Лю-лі, лю-лі-лю». Тема «Спи мій хлопчику прекрасний» зустрічається два рази за оперу: у п'ятій та шостій картинах другої дії.

У шостій картині проведено одразу два варіанта колискової – лейттема та «Спи мій хлопчику, прекрасний», але обидві прозвучать в інструментальному вигляді. За сюжетом Катерина-людина засипає, а її Душа тим часом зустрічається з Відьмаком-батьком. Саме при згадці про дитинство і звучить лейттема, виконуються струнною групою, пришвидшена за темпом. Мелодійний рух здійснюється по низхідним рухам на чисту кварту та тритон, що спотворює мелодію, роблячи її більш химерною та лякаючою.

Тема колискової «Спи мій хлопчику, прекрасний» звучить під час діалогу вже між Данилом та Катериною у шостій картині. Данило обвинувачує дружину, що не попередила перед весіллям про нахили її батька, предків та родове прокляття. Але майже одразу чоловік розуміє, що даремно сварить Катерину, вибачається і намагається заспокоїти. У теми зберігається інтерваліка, незначно змінюється ритм, темп, стає значно швидше, мелодія звучить уривчасто завдяки паузам. Транслює похмуріші, тривожні і схвильовані настрої.

Десята картина є найнасиченішою в драматургічному відношенні, події, що розгортаються в цей час є фінальним штрихом до виходу на кульмінацію. У нерівній боротьбі з силами зла помирає Данило, Катерина божеволіє від того, що відбувається, бачить померлу матір і не знаходячи виходу з ситуації закінчує життя самогубством. Лейттема за характером, інтервалікою та інструментальним складом, поєднує в собі всі видозмінені колискові з минулих дій. Інструменти в яких проходить тема: кларнет, валторна, дерев'яні

духові інструменти та струнна група. З інтервальними ходами на малу й велику сексти, чисту кварту й квінту, тритон. Тема переважно виконується прийомами гри на *staccato* і *marcato*.

В десятій картині цікавим є також яскраві оркестрові епізоди: їх матеріал базується на варіативному проведенні лейттеми коліскової та рухам по хроматизмам. Химерності та напруги надає штрихи *staccato* та *frullato* у духової групи та *pizzicato* у струнних, з незмінною динамікою на *f* і *ff*. Особливої колористичності додають інструменти ударної групи: там-там, маримба, тимпан, гуіро, ксилофон, віброфон, ковадло та дзвони.

Одинадцята картина є кульмінацією і розв'язкою драматургії всієї опери: схимник к якому прийшов Відьмак відмовляє йому у молитвах за його душу, тому за ним приходять мерці з потойбічного світу, забираючи з собою. Найбільшою кульмінацією є відмова онука Відьмака від його сили й здібностей, тим самим він закінчує родинне прокляття. В останній картині опери проходить найбільш трансформована і химерна лейттема, вже не має жодного відчуття первинної коліскової, упізнається вона лише через низхідні інтервальні інтонації. Виконується у групи дерев'яно духових (флейта-ріццо, флейта, гобой, кларнет, фагот), струнних та синтезатора, за допомогою одного з найрозповсюдженіших мелізмів – треллю.

Рисунок 5. Є. Станкович «Страшна помста», 11 к., 3 д., трансформована лейттема коліскової.

Звернемо увагу, що в опері лейттема колискової проводиться на всіх етапах розвитку композиції. У результаті, ступені трансформації лейттеми, проведені і зазнають розвитку – повністю повторюючи музичний матеріал з симфонічної сюїти «Дніпро».

В заключних тактах картини відбувається ледь впізнаване, останнє проведення теми (78 т.) у мідно-духових та ударних інструментах. Це фанфарні, погрозливі, фінальні штрихи перед епілогом, якого могло і не бути.

Ідея створити епілог виникла у Станковича пов'язано з військовими діями 2022. Тому композитор зазначає в партитурі закінчення опери епілогом як можливе, і можна було б завершити оперу на одинадцятій картині. Власне епілог – українська балада про загиблого козака та реквієм за всіма загиблими, має інтонаційну схожість з вокалізом Катерини *Quasi lira* у дев'ятій картині, тільки з додаванням орнаменталізації та більш розвиненою мелодійною лінією. Спільним також є остинатність акомпанементу, як нагнітання перед подальшими подіями. Завдяки інтерваліці по чистим квінтам та відсутності кордонів, розчинення тонального устою, вся зображена образна картина ніби зависає у повітрі, залишаючи відчуття спустошеності.

2.3 Особливості втілення сцен симультанності в опері «Страшна помста»

В опері «Страшна помста» протиставлення двох сфер найяскравіше проявилось у сценічно-візуальному втіленні – на сцені одночасно представлені дві або більше декорацій, що відображають простір різних дійств, які протікають паралельно (одночасно), але в різних місцях. Такий прийом симультанності буде використовуватися ще не раз впродовж дійства.

Поняття «симультанність» з французької перекладається як «*simultane*» одночасний – це здатність мислення об'єднувати та синтезувати одночасно кілька різнопланових дій, здійснювати паралельно кілька операцій для вирішення складних мистецьких завдань із багатьма невідомими. Симультанність має відгук в багатьох напрямленнях та галузях, такі як

психологія, медицина, мистецтво, тощо. Цей принцип має витoki ще з часів середньовічного театру та іконопису, згодом був перенесений згодом був перенесений на середньовічні фрески та рельєфи. Свого розквіту та відродження явище симультанної зазнав вже на початку ХХ століття і є актуальним й на сьогодні. Прийом симультанності найчастіше застосовується в футуристичному живопису та прийомах сценографії:

- живописі характерні зображення роздроблених фігур, які перетинаються різноманітними лініями, утворюючи гострі кути, а також, ламаними лініями, зигзагами, спіралями, тощо;
- у сценографії ж явище відображає одночасно представлені дві або більше декорацій, у просторі різних дійств.

Симультанність в музиці утворює певний синтез переважно із матеріальної сторони твору. Музикознавиця Ольга Нівельт навіть вказує на особливий тип симультанної драматургії, що утримує в собі конфлікт протистояння та протидії, різних ліній розвитку, з розшаруванням основної а також поєднання різних жанрових властивостей, такі як: драма, лірика, трагедія, декламація, тощо. Лінії симультанної драматургії зазнають певних метаморфоз, поєднуються, переплітаються, відключаються, відбиваючи взаємодію епічного й динамічного видів драматургії, але створюючи при цьому між ними певну єдність. Завдяки цим якостям, увага глядача концентрується й спрямована на найважливіші думки, що висвітлені автором [20, 20].

Музикознавиця Марина Лобанова дає визначення явищу одночасного зображення у просторі різних дійств – симультанність. Найбільш яскраво простежується у театральних жанрах: опера. Взаємодію одночасно різних часових чи просторових дійсностей, кількох ліній розвитку, жанрових основ, боротьби протиріч – все це відображає описане явище. Саме симультанність дозволяє глибше зрозуміти та в повній мірі осягнути задум й закладені ідеї в творі, концепцію поєднання двох світів [29, 92–98]. Втілення такого принципу

може здійснюватися як і у музичному матеріалі, так і на візуальному рівні, у постановці.

Зазвичай симультанність відображається у творі візуально і на музичному рівні, та в опері Станковича відсутня яскрава відмінність у музиці. Якщо на початку опери відчувалась двоїстість завдяки обрядовій сцені весілля, теми коліскової – суто реальній сфері, то наприкінці опери ця межа реального та фантастичного абсолютно стирається.

Перехід одним перших проявів симультанності є «Перша поява Відьмака» під час народної сцени весілля (т. 340). За обрядом це частина весілля коли виносились ікони для благословення молодих, супроводжуючи дійство танцями та подальшим святкуванням. Ще без свого червоного плаща, Відьмак непомітно вливається у натовп під час танцю, вдруге вже виходить у повному своєму образі, що лякає людей.

Ще до появи на сцені Відьмака, звучить «лейтмотив присутності», що підготовлює слухача до знайомства з персонажем. Під час звучання лейтмотиву руйнується межа між реальністю й ірреальним світом. «Лейтмотив присутності Відьмака» – одна з провідних музичних характеристик, що не раз зустрічається впродовж опери при згадці головного негативного персонажу.



Рисунок 6. Станкович «Страшна помста», 1 к., 1 д., «лейтмотив присутності Відьмака»

Музичний матеріал, на перший погляд, зовсім не відповідає образу нечистої сили: мелодія стає протяжною, ліричною, загадковою, з ефектом зажовканої платини. Поява супроводжується також сповільненим танцем

молодих та гостей весілля. В склад інструментів, додається арфа, вона створює відчуття «підвисання» у повітрі», легкості та одночасно напруги.

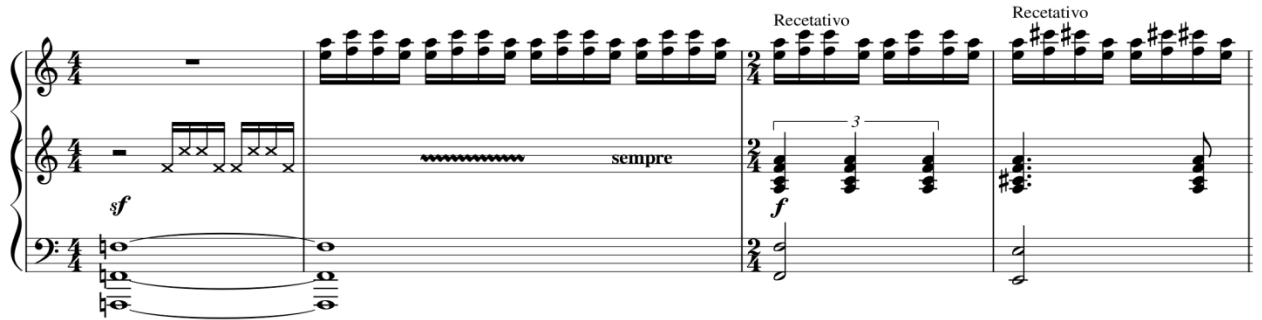


Рисунок 7. Є. Станкович «Страшна помста», 1 к., 1 д., перша поява Відьмака

Гостро обривають кантиленну мелодію хор з декламаційним вигуками «ой» та ударна група у складі: маримба, вібрафон, тимпан, гуіро та додається арфа, вказуючи одразу на жахливість та моторошність Відьмака. Він залякує, гіпнотизує та вербує людей з весілля. Така двопланова характеристика Відьмака вказує і на двоїстість походження його душі, адже він був людиною, а вже потім його сутність стала відповідною Антихристу – саме це демонструє ця різнохарактерність музичного матеріалу.

Загальна концепція сцени має концентричну форму – це репризна багаточастинна форма дзеркально-симетричної побудови. В сцені першої появи Відьмака форма має будову А В С В¹ А, в ній В та В¹ засновані на тематично схожому матеріалі, але не є повністю репризними. В цьому випадку концентрична форма проявлена й має більше спільного за драматургічно-смісловим матеріалом.

За музичним матеріалом сцену першої появи Відьмака можна поділити на наступні складові (див. Додаток В³):

- *Meno mosso* (т. 340), частина в котрій руйнується межа з реальним світом та вперше проведений «лейтмотив присутності Відьмака»;
- *Allegro* (т. 355), побудована на матеріалі хорової сцени, проводиться «лейтмотив прокляття», завдяки якій відбувається знайомство натовпу з цим героєм опери;

- *Meno mosso* (т. 396), коротка за обсягом частина, є ніби усвідомленням для діючих персонажів опери, що існує зло, що воно поряд з ними, не проводиться ні тема присутності, ні лейттема Відьмака матеріал є повністю новим;
- *Allegro* (т. 409), ця частина виступає прийняттям всієї ситуації, що Відьмак – саме зло, вийшло в світ; кульмінація всієї сцени й знову повторюється лейтмотив прокляття;
- *Moderato* (т. 428), заключна частина сцени появи Відьмака, в якій відбувається його вигнання натовпом, звучить матеріал з першої частини та «лейтмотив прокляття».

Смисловим рефреном в частинах виступає фраза «Та це ж він», що виконує хор, спочатку з жахом, потім затверджуючи і рішуче, наголошуючи на конкретних діях.

«Лейтмотив прокляття» зустрічається протягом всієї опери, а саме коли на сцені присутній Відьмак. Лейтмотив побудований на низхідному хроматичному русі зі стрибками на терцію тридцять другими тривалостями, часто виконується лише ударними інструментами: тимпан, челеста, барабан, маримба, гуіро, дзвоники й вібрафон. Мотив химерний, лякаючий, погрозовий й одразу напружує слухача перед розгортанням подальший сюжетних подій.

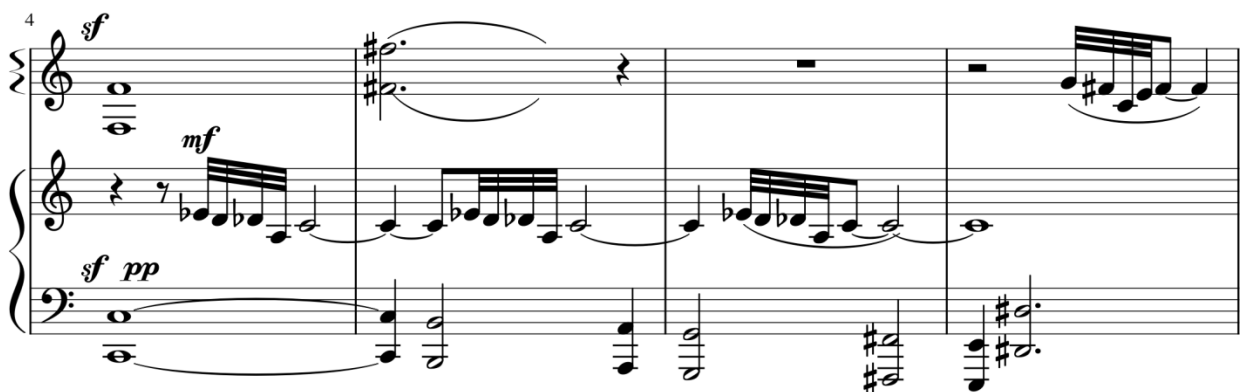


Рисунок 8 Є. Станкович «Страшна помста», 1 к., 1 д., «лейтмотив прокляття»

У момент вигнання Відьмака у сцені з його першої появи симультанність найяскравіше зображена у музичному матеріалі шляхом поєднання лейтмотивів «прокляття», «присутності» та народної основи. Об'єднання

акцентує, що Відьмак, а з ним й саме зло вийшло в світ і тепер існує поміж людей.

Сцена на озері (т. 1) з другої картини починається з трансформації хрестів під човен, а інший край сцени займає «ванна» із святою водою. Ці декорації – єдине на сцені, що підсвічуються світлом. Завдяки світовому «відокремленню» сцена набуває враження двох різних вимірів, що існують одночасно.

На початку сцени зображена родина, що повертається на човні додому з весілля, спілкуючись про побутові, сімейні теми. Симультанності набуває середня частина сцени, коли човен пропливає повз цвинтаря та чуються голоси звідти. Піднімаються по черзі й хитаються три хрести, супроводжується дійство, жахливими скриками мерців. Раптово як і з'явилось, все зникає, а Катерина та Данило бачать примару Відьмака, що спілкується з їх сином. Підпливаючи до берега, подружжя заспокоює дитину, вкладає спати й повертається до свого маєтку.

За структурою побудови симультанна сцена на озері тяжіє до умовно тричастинної, де її крайні складові повторюються (див. Додаток В²). Обрамлення картини формується на «лейттемі коліскової», де надана характеристика побутовим відносинам у родині, відбувається спілкування сімейної пари, що ділиться власними проблемами й переживаннями, виховання дитини, патріотичне спрямування. «Лейттема коліскової» звучить у моменти, коли хтось із батьків згадує їх дитину. Мелодійна лінія не змінюється, склад інструментів також. Друга складова картини теми Відьмака та нечистої сили. Музичний матеріал має різкий контраст порівняно з минулим, жодної кантиленності, розспівності. Так як картина має в собі елементи фантастичного світу, побутовість мелодійної лінії наповнюється й раптовими зойками, висхідним рухом на *crescendo* декламаційним співом хору, насичується ударною та мідно-духовою групою.

Оркестровий вступ до картини, повністю побудований на «лейттемі коліскової», вона проводиться у струнних *tremolo* та валторни.

При згадці Відьмака, з'являються його лейтінтонації (34 т.), їх простежуємо і при появі душі мертвої матері Катерини. Змін між інтонаціями зазнаю лише склад інструментів, які її виконують.

З появою на сцені Відьмака чи просто при згадці про нього у музичному матеріалі з'являється «лейтмотив присутності» та «лейтмотив прокляття».

Кульмінацією у другій картині є середня частина сцени. Вона має «три хвили», що змінюють одна одну, набувають розвитку та насиченості, на інструментальному, гармонічному та сюжетному рівнях. Три хвили ніби сходинок, вказують про те, що світ змінюється, поступово наближаючи до все страшніших, жахливіших подій. Хор чоловічих голосів є коментатором всієї сцени, всі декорації змінюються за текстом, що відтворюється хором. «Лейтмотив присутності» та «лейтмотив прокляття» зустрічається у кожній з «хвиль» розвитку, й хоч Відьмака на сцені немає та його сутність перебуває повсюди. Симультанність виявлена у сцені в зображенні одночасно реального та ірреального світів, та їх одночасної взаємодії. Інструментальна група з кожною хвилею розширюється за своїм складом : до первісного складу зі струнної групи, флейти-ріццолю, мідно та дерев'яно духових додається з першою хвилею литаври, арфа та дві дерев'яні коробочки, з другою – синтезатор, там-там, з третьою – маримба, барабан.

Значної уваги потребують авторські позначки й ремарки у сцені, що зазначають потрібні характер і динамічні відтінки. Особливої химерності додає спів хору-мерців «за сценою» й «в мікрофон». Для більш точного відтворення задуму композитора, в партитурі є помітки для виконавців : «в ужасі», «диким голосом в мікрофон», *glissando* за «завивання» хору за сценою (що є розповсюдженим у використанні прийомом в сучасному театральному мистецтві), такі позначки допомагають виконавцям більш детально передати атмосферу й події освітлені в опері.

Кульмінаційна середина завершується несподівано, з авторською ремаркою «усе раптом зникло, мов і не було». Одразу звучить «лейттема колискової» – абсолютно контрастна від попереднього музичного матеріалу.

Сцена з душею (т 112) – це від початку до кінця перехрещення двох світів, реального й фантастичного, взаємодіють одночасно. На сцені всі герої опери: Відьмак, мерці, Катерина та її душа, померла мати, Данило і Стецько, стоїть колиска, труна, хрести і білі лілії.

Коли засинає Катерина, прокидається і починає діяти її душа. Ці два образи не існують один без одного, вони мають спільну свідомість, думки. На початку сцени переважають «людські» музичні теми та речитативні діалоги, які супроводжує інструмент відповідаючий за сферу реальності – флейта. В момент коли Катерина лягає спати, в музичний матеріал вкрапляються інтонації лейтмотиву Відьмака та характерний при натяжі на присутність нечистої сили ударний інструмент – дерев'яна дошка. На сцені одночасно зображено три плани:

- реальної сфери – Данила й Стецька;
- фантастичної – Відьмака і його свиту мерців;
- пограничний стан між двома світами – сон Катерини.

З появою у картині Відьмака з його підлеглими на музичному рівні поступово починають переважати теми фантастичної сфери, а саме лейтмотивів «присутності» та «прокляття». Дійство супроводжується химерною «ходою зла». Євген Станкович позначає її у партитурі як – «Дивні танці Відьмака та нечисті», хор тим часом виконує «абракадабру» на латині. Відьмак виконує три «танці», з кожним наступним все менше з'являються «людські інтонації», супроводжуючи лише речитативні діалоги Данила і Стецька. Фантастичну сферу супроводжують характерні для неї групи мідно-духових інструменти та ударна група. Під час третього «танцю» на сцені з'являється примара душа Катерини, в цей момент коли сутність дівчини покинуло тіло, межа між реальністю та фантастичним світом повністю зникає. Це затверджує лякаюче звучання флексатону, інструмент стає лейттебром натовпу «нечистих».

У картині вокальна партія Відьмака речитативна, переважно рухається по мажорній пентатоніці. На відміну від першої появи Відьмака, музичний

матеріал якої мав контрастний характер. Насичена тембральність оркестру струнною, мідною й дерев'яно-духовою групами, та розширеним складом ударних інструментів, надають музиці відчуття напруги та разом з цим, химерної величі. Партія душі Катерини є контрастною порівняно з партією Відьмака – кантиленна, розспівна та м'яка, супроводжується струнною групою – інструменти, що відповідають «людському початку». Але в оркестрі введено «лейтмотив присутності Відьмака», інтонації зовсім не схожі, адже змінений регістр, тембр та штрих на *legato*. При розмові душі Катерини і Відьмака, на другому плані пані Катерина повторює всі рухи уві сні за душею, як одне нероздільне ціле, та не має у цій сцені вокального тексту. Кульмінацією симультанної сцени відкриття справжніх намірів Відьмака на дочку. Стоячи на столі Душа благає тата розкаятися у своїх гріхах та не створити ще гірші. Згодом Катерина та Данило потворять все всі зроблені Відьмаком маніпуляції, адже Катерина і Душа одне ціле, доповнюючи один одного. Симультанність в цьому випадку зображена більше на візуальному рівні, яскраво виділяючи три різних сфери.

Душа Катерини помічає велику кількість мерців та усвідомлюючи чого бажає її батько божеволіє. Помітивши також схованих Данила і Стецька, Душа поспішає повернутися у своє тіло, а натовп мерців утікає за своїм керівником. Музичний матеріал проведений у мідно-духової групи, струнної та флексатону.

Розв'язкою страшного сну-жахіття, в якому не видно кінця, стає фінальна пісня-балада душі Катерини (т. 105). Як літературний жанр, балада – це невелика за розміром ліро-епічна пісня фольклорного походження, сумовитого характеру з драматично напруженим сюжетом, в якій йдеться про фантастичні, легендарні або складні життєві події. Такими ознаками наділений останні вокальні номери душі Катерини, що побудовані на основі автентичного тексту про померлого козака – української народної балади «Біжить візок кривавенький». (див. Додаток Б).

«Біжить візок кривавенький;
 У тім візку козак лежить,
 Постріляний, порубаний.
 В правій ручці дротик держиті
 З того дроту кривця біжить.
 Біжить ріка кривавая.
 Над річкою явір стоїть,
 Над явором ворон криче.
 За козаком мати плаче.

– Не плач, мати, не журися!
 Бо вже твій син оженився,
 Та взяв жінку паняночку,
 В чистім полі земляночку;
 І без дверець, без віконець.
 Та вже пісні вийшов кінець.
 Танцювала риба з раком...
 А хто мене не полюбить,
 трясця його матері!¹»

Баладу ми зустрічаємо двічі наприкінці опери, в третій дії та епілозі. Між обома випадками використаних у опері пісні «Біжить возик кривавенький», крім змістового тексту немає більш нічого спільного, мелодійна лінія і весь музичний матеріал є абсолютно різним. В першому випадку балада звучить у другій дії, десятій картині (76 т.), у виконанні божевільної Катерини. Спільним між обома проведеннями балади є лише літературний текст, а мелодія, інтонація, динаміка і характер повністю змінюються. Перше проведення не є яскравим, а мелодійна лінія невиразна, і на відміну від її появи в епілозі твору. Видозмінення мелодії виражає непостійність і нестійкість образу, що зображується. Можливо завдяки повторенню на рівні тексту, композитор хотів зацентувати увагу на цьому фрагменті.

Балада, якою завершується опера (105 т.), звучить у супроводі тремоло струнної групи, розширеного складу ударної групи й бою дзвона. Задля точної передачі своєї думки, композитор докладно прописує характерні позначення майже у кожному такті, такі як: *morendo* (розчиняючись), *simile tremolo* (продовжуючи тремоло), *sul pontic* (біля підставки), *meno p* (тихіше), *molto vibrato* (посилене вібрато). Зазначені позначки зображують додаткову образну картину в епілозі. Позначення *sul pontic*, відображає у звучанні скрипки зловісні та шипляче-свистячі звучання. Вказаний прийом найбільш розповсюджений у вжитку творів саме фантастичного, містичного характеру. Заліговані ноти у струно-смічкових, зависають у повітрі, ніби залишаючи нас у підвішеному стані, а хроматичний низхідний рух повільно переступаючи із

¹ Інтерпретація М. Гоголем української балади в повісті «Страшна помста» <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=10>

звук в звук переводить слухача в нестійкий, нестійкий стан. Посилене тремоло та vibrato струнних, динаміка *meno piano* створюють напружені й тривожні настрої, вони підсилюється відсутністю музичних партій у інших груп інструментів, окрім ударних.

Музична партія з українськими підписами:

Бі жись во-зок кри-ва вень-кий А втім віз-ку ко-зак ле-жить,
 По-стрі-ля-ний. по-ру-ба-ний а - а - .

Рисунок 9. Є. Станкович, опера «Страшна помста», епілог

Особливого забарвлення надає застосування дзвони в ударній групі інструментів. Його звучання заглиблює нас у сакральний зміст епілогу, який вступає не просто сюжетною розв'язкою, а стає моментом поєднання двох світів: реальної дійсності та трансцендентного простору. Останній проявляється у вигляді панахиди – обряду в християнстві заупокійного богослужіння, прохання милості за душу померлого. Цей тужливий обряд панахиди є пограничним засобом встановлення зв'язку між двома світами, одночасно переносячи людину в інший вимір – в позамежжя.

За своїм призначенням обряд повинен пом'якшити душевний біль, перенести тужливий емоційний стан у площину духовного споглядання, нагадуючи о можливості зустрічі в іншому світі. Обряд допомагає людині відійти від скорботи, знайти втіху через суспільне переживання та єдність. Панахида наповнює душі людини в реальному світі і тієї що «відійшла» всіма проявами скорботи та надії, гіркоти та сподівання. Тому дійство зазвичай закінчується гімнічним просвітленням, діючи на людину катарсисом.

Зображення межі світів у музиці досягається за допомогою нестійкості чистих квінт та на ладовому рівні, чергується мажорний та мінорний початки, закінчуючись без певної визначеності.

Фінал опери – епілог після початку повномасштабного вторгнення було змінено Станковичем, про це зазначає сценографка та художниця костюмів Анна Шеттль: «Тепер, коли ми побачили всю хоробрість українців, які у часи війни показали світові, що означає боротися за демократію, права людини та свободу, ми хочемо, щоб у фіналі опери прокляття зняли. Вважаємо це своєрідною даниною хоробрості української нації» [25]. Композитор вказує, що та боротьба й протистояння які транслуються в опері, відтворюють наше сьогодення, між захисниками та зрадниками свого народу, ментальності й культури. І якщо ми маємо право на оскарження духовного вироку долі, то нехай воно буде звернене лише в сторону світла і добра.

Епілог для нас – це нагадування: тихий, паралізуючий душу ніби реквієм, який є панахидою всього твору, тому знаходить свій відгук зараз, коли на фронті у захмарній кількості гинуть наші захисники і захисниці. Панахида згадує кожного, вшановує пам'ять і ніколи не дозволить забути той подвиг на який пішли наші герої.

ВИСНОВКИ

«Страшна помста» Є. Станковича є яскравим зразком сучасної української опери, візитівкою музичного та театрального втілення проблемних питань сьогодення. Євген Станкович являється одним з найвизначніших митців сучасної української композиторської школи. Стиль композитора – це поєднання рис напрямів минулих століть, провідним з яких є неофольклоризм. У поєднанні із застосуванням новітніх композиторських технік, музика Станковича є актуальною та затребуваною. Значну роль у його творчості відіграє симфонічні та театральні жанри, а саме, сюїти, симфонії, опери, балети, фольк-оперу та музику до кінофільмів. В театральній спадщині композитора панує загадкова, містична та разом з цим насичена філософським змістом атмосфера з опорою на український фольклор. Особливе місце займають твори, натхненні творчістю Миколи Гоголя, які відзначаються історичною та міфологічною основою.

Опера «Страшна помста», заснована на однойменній повісті М. Гоголя, є унікальним зразком поєднання елементів українського фольклору, міфологічності, біблійності, історичного підґрунтя та філософії. Композитор звертається до теми боротьби добра і зла, природи гріха та долі людини, використовуючи образи головних героїв за мотивами біблійного сюжету про Каїна та Авеля. Важливу роль відіграє образ Відьмака як втілення абсолютного зла та Антихриста, що не має шансів на спокуту гріхів та прощення. Центральною проблемою твору стає питання помсти, яке розглядається як найтяжчий гріх, що веде до зламу особистості та вічного прокляття. Відмінностями від першоджерела Гоголя є бачення Станковичем деталей, сюжетного розвитку та характеристику головних героїв в опері. Композитором створено не просто музичну адаптацію Гоголівського сюжету, а й власне осмислення його духовного та морального змісту.

Постановка має цікаве музично-сценічне втілення: мінімалістичні, але символічні декорації, продумана світлова драматургія та використання масок і гриму підсилюють емоційне напруження вистави. Розглянувши драматургію опери, ми вивели основні принципи розвитку двох контрастних сфер – реальної та фантастичної, які наближаючись до кінця опери зливаються в єдину дійсність, де вже не має жодних меж.

Провідного значення займає лейтмотивна система опери, як основна характеристика головних діючих персонажів та окреслення двох протилежних сфер. Вся опера – суцільний «сон-жахіття», якому не має кінця, від якого не можливо прокинутись. В цей стан вводить провідний елемент єдності двох сфер в опері – «лейттема колискової» із павною, кантиленною мелодією, перше застосування якої бере свій початок у симфонічній сюїті Станковича «Дніпро». Розвиток та видозміни основного елементу єдності, поступово приводить до використання композитором симультанного принципу драматургічного розвитку опери, саме за допомогою якого і відбувається «злиття» двох сфер.

Перше використання симультанного принципу задіяно у «Сцені першої появи Відьмака» (перша дія, перша картина) – поєднується кантиленна розспівність із викриками хору та розширеного складу ударних інструментів, але не акцентується виключно ірреальна природа, лише відображено два світи. У «Сцені на озері» (перша дія, друга картина) – симультанність яскравіше виявлена завдяки світловій драматургії й використанню відповідних декорацій, що створюють одразу три плани: родини на човні, Відьмака та кладовища мерців. На музичному рівні – це поєднання об'єднуючого елементу, лейттеми колискової та «лейтмотиву присутності». Картина обрамлена тематизмом сфери реальності, але у її середній частині поступово вкрапляються елементи ірреального світу. «Сцена з Душею Катерини» (третя дія, шоста картина) насичена тематизмом фантастичної сфери: лейтмотиви «присутності» і «прокляття», трансформована тема колискової.

Симультанність виявлена лише на візуальному рівні, у відображенні трьох планів – Відьмака і його прилеглих, Катерини та Души й Стецька та Данила.

Розглянувши три сцени («Сцена першої появи Відьмака», «Сцена на озері», «Сцена з Душею Катерини») із найяскравішим відображенням принцип симультанності, визначимо два лейтмотиви, що відносяться до фантастичної сфери, найяскравіше музичне зображення нечистої сили – «лейтмотив присутності Відьмака» та «лейтмотив прокляття». Можна зробити висновок, що дві сфери – реальна та фантастична, які були на початку, поступово трансформуються перетворюючись на «сон-жахіття», де реальність не відокремлюється від ірреальності – вони об'єднуються в єдине ціле.

Провідну роль зображення двох сфер в опері грає оркестр, за допомогою різних тембрів, насиченості музичної тканини, штрихам:

- реальна сфера – група дерев'яно духових та струнних інструментів, лейттема колискової, штрихи та позначення – *legato, pizzicato, tranquillo, quasi lira, dolce*;
- фантастична сфера – групи мідно-духових та ударних інструментів, зокрема акцентується тембр флексатону, трансформована лейттема колискової, «лейтмотиви присутності і прокляття», штрихи та позначення – *pizzicato, staccato, marcato, frullato, maestoso*.

Опера Станковича має безліч прихованих сенсів: біблійні, філософські, історичні та фантастичні. Всі чотири плани рівномірно виступають та набувають розвитку в опері, а їх зв'язок із сьогоденням, робить оперу актуальною й затребуваною для сучасного суспільства. Питання й проблеми порушені М. Гоголем та Є. Станковичем змушують замислитися й передивитись свої цінності кожного. Опера вказує всі наслідки страшної жаги помсти іншому, як це руйнує особистість, світосприйняття та долю людини, а також пропонує альтернативний вибір. І тільки від нас самих він залежить, як поступити правильно, не нашкодити іншим, залишаючись на стороні добра та світла.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анастасьєва Д. «Музика вічна, наскільки вічна людина», – композитор Євген Станкович. URL : <https://localhistory.org.ua/texts/interviu/muzika-vichna-naskilki-vichna-liudina/> (дата звернення : 03.11.2023).
2. Буркова Е., Художній світ Н. Гоголя у критичній рефлексії Л. Шестова. *Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Філологічний вісник № 5*. Одеса, 2014. С. 44–55.
3. Веселовська Г., Рижова М. Фольклорна складова в лібрето опер сучасних українських композиторів, *Рецензований науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми» Вип. 19*, К., 2023. С. 79–84
4. Гоголь М. Страшна помста URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=10> (дата звернення : 15.09.2023).
5. Дорошенко О. О., Художні виміри індивідуальної і колективної свідомості в романістиці Юрія Винничука, *Інститут філології Київського університету ім. Бориса Грінченка*, К., 2020. 6 с.
6. Іванова С. Євген Станкович : Поєднання мелодії і гармонії – це питання філософське. URL : <https://zbruc.eu/node/55273> (дата звернення : 18.10.2023)
7. Історія української музики : У 7 т. Т. 1. Кн. 1 : Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика / О. В. Богданова, С. Й. Грица, Р. Д. Гусак, Є. В. Єфремов та ін. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 440 с.
8. Капітонова К. Фантасмагорія повісті «Вій» М. Гоголя в опері-балеті В. Губаренка : квал. Бакалавр. Роб. Дніпровська академія музики. Дніпро, 2019, 52 с.

9. Капітонова К. Фантасмагорія як феномен літературо-музичної творчості романтизму та сучасності : квал. Магістр. Роб. Дніпровська академія музики. Дніпро, 2020. 95 с.
10. Капітонова К. Музична багатомірність Вія як коду гоголівського світу. Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення : Матеріали XVII Всеукраїнської студ.-аспір. наук.-практ. конф. (9–10 жовтня 2023). Дніпровська академія музики. Дніпро : ЛІРА, 2023. С. 3–5.
11. Корчова О. Деякі міркування щодо жанрової природи опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба», *Українське музикознавство. Випуск 38*, К., 2012. С. 102–113.
12. Корчова О. Нова опера Євгена Станковича : досвід перших виконань, *Мистецтвознавство України*, Київ, 2012. С. 86–91.
13. Кузик В. Опера «Тарас Бульба» М. Лисенко – Л. Ревуцький – Б. Лятошинський, *Українське музикознавство. Випуск 38*, К., 2012. С. 74–80.
14. Литвинська С., Чухліб Т. М. Гоголь як український етнограф та етнопсихолог, *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. К., 2010. С. 247–258.
15. Манн Ю. Поетика Гоголя. Вариации на тему, Москва : Coda. 1996. С. 474.
16. Марфобудінова. М., Хоменко. О., Карпович. В., Маріна. З. Калита : Збірка фольклорно-етнографічних матеріалів, Дніпро : ГЕРДА, 2007. 368 с.
17. Маховська С. Л. Ой з-за гори старостоньки... : Весільні традиції Слобожанщини кінця ХІХ-початку ХХІ ст. К. : ПП «Фоліант», 2014. 313 с.
18. Мендюк Н. Євген Станкович про історію написання опери «Страшна помста». URL : <https://theclaquers.com/posts/10288> (дата звернення : 10.10.2023).

- 19.Никольский Є. В. Феномен призрака в творчестве А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и М. Ю. Лермонтова: характеристика и динамика образа. *Вісник університету ім. Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки».* Польща, 2018. С. 156–170.
- 20.Нікітенко Н., Відображення народної демонології у творчості письменників першої половини ХІХ ст.: квал. Магістр. Роб. Криворізький державний педагогічний університет. Кривий Ріг, 2019. 86 с.
- 21.Нивельт О. Симультанний тип оперної драматургії. Музичне мистецтво і культура. Одеса : Друкарний дім, 2006. Вип. 7. Кн. 1. С. 16–25.
- 22.Осадча В. М. Обрядова пісенність Слобожанщини. Випуск 2, Харків : Савчук О. О., 2011. 184 с.
- 23.Павельєва А. Особливості функціонування фразеологічних одиниць, з лексемою «DEVIL» в українських повістях М. Гоголя, частота вживання та основні значення, *Науковий вісник ДДПУ ім. І. Франка*, Полтава, 2018. С. 86–90.
- 24.Поліщук Т. Євген Станкович : «Народна музика стала частиною мене...» URL : <https://day.kyiv.ua/article/kultura/yevhen-stankovych-narodna-muzyka-stala-chastynoyu-mene> (дата звернення : 15.10.2023).
- 25.Рева Т. С., Мистецькі практики оперних театрів України в умовах правового режиму воєнного стану URI : <http://elib.nakkim.edu.ua/handle/123456789/4732> (дата звернення : 10.06.2024).
- 26.Сліпченко К. У Львівській опері вперше показали «Страшну помсту» Євгена Станковича URL : https://zaxid.net/u_lvivskiy_operi_vpershe_pokazali_strashnu_pomstu_yevg-ena_stankovicha_n1552767 (дата звернення : 12.06.2024).

- 27.Стронько. Б. Ю., Варданян О. І., Д'ячкова О. В., Інтерпретаційні аспекти музичної творчості, *Науковий вісник національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*, вип. 138, К., 2023. С. 38–76.
- 28.Якуц Р. Міфологічний час-простір у повісті М. Гоголя «Вій». *Філософсько-культурологічні виміри буття людини*. Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2010. С. 107–114.
- 29.Станкович Є. Страшна помста. URL : https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=648677733584114 (дата звернення : 04.12.2024).
- 30.Станкович Є. Симфонічна поема «Дніпро». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=mcuSpbs-xW0> (дата звернення : 11.12.2024).
- 31.Lobanova M. Musical Style and Genre : History and Modernity (Contemporary Music Studies Series). Milton Park : Routledge, 2000, 218 p.
- 32.Projection of simulanity on opera «Fire angel» by S. Prokofyev and «Viy» by V. Gubarenko. Музикознавча думка Дніпропетровщини. Випуск 21 (2). Дніпро : ГРАНІ, 2021. С. 234–242.

ДОДАТКИ ДОДАТОК А

Номерна структура опери «Страшна помста» Є. Станковича

Перша дія:	Перша картина	<p>1. Оркестровий вступ та Монолог Судді</p> <p>2. Хорова сцена селян: Хор «Шумить гримить» Хор чоловіків «Приїхав на гнідим коні своїм» Хор дівчат «Приїхав і названий брат» Хор селян «Чом не приїхав з нею старий отець» Сцена забав і танців</p> <p>4. Сцена весілля: Танець Відьмака Хор селян «А ще свадьба» Хор «Котилося колісце» Сцена перетворення Відьмака Сцена вигнання Відьмака Хор «Викатили бочку меду»</p> <p style="text-align: center;">Загальний танець</p>
	Друга картина:	<p style="text-align: center;">Сцена на озері: Вступ-колискова (вперше з'являється тема колискової)</p> <p style="text-align: center;">Сцена Катерина та Данила: Аріозо Катерини «Я не в печаль вдалася пан мій Данило!» Аріозо Данила «Не страшно, що відьмак» Дует Катерини та Данила «Знаю, що замишляєш ти» Данило «Скільки було хосну якщо б ми стали слухати баб» Сцена появи мертвяків, хор «Душно!» Хор за сценою «Хрест на могилі захитався»</p> <p style="text-align: center;">Сцена Катерина та Данила: Аріозо Данила «Та не бійся Катерино!» Дует Катерини і Данила «Слухай Катерино» Аріозо Данила «Козацькі серця коли стрінуться десь»</p> <p>Оркестровий пролог, зміна декорацій</p>
	Третя картина:	<p style="text-align: center;">Сцена у світлиці</p> <p>Оркестровий вступ Дует Данила та Відьмака «Що за причина, тому що ти так пізно повернулась назад?»</p> <p style="text-align: center;">Сцена Катерини, батька та Данила: Аріозо Катерини «Даниле, Боже!»</p> <p style="text-align: center;">Сцена боротьби Аріозо Катерини «Ні! Не витерплю, не витерплю!»</p> <p style="text-align: center;">Сцени боротьби Арія Катерини «Та подивись на сина!» Аріозо Катерини «Я тепер знаю тебе, ти звір!»</p>

		Колискова Данила «Ходи до мене сину мій» Сцена примирення Пролог
Друга дія:	Четверта картина:	Монолог Судді Сцена у кімнаті, вступ Арія Катерини «Муж мій милий, муж дорогий!» Дует Катерини та Данила «Як щоб ти слухав, що він говорив!» Аріозо Данила «Сидить у мене на шиї твій отець» Сцена Стецька і Данила Сцена обіду Оркестровий пролог
	П'ята картина:	Колискова Катерини «Спи мій хлопчику прекрасний» Сцена від'їзду Данила Пролог
	Картина шість:	Увертюра-пролог Сцена з мертвяками Аріозо Данила «Та це тесть!» Оркестровий епізод Дивні танці Відьмака та Нечистих, хор співає словесну абракадабру Сцена з душею Катерини: Танок Відьмака Другий танець Відьмака Третій танець Арія душі Катерини «О навіщо мене кликав?» Дует Катерини та Відьмака «Отець, навіщо зарізав матір мою?» Сцена нападу мертвяків на Данила і Стецька Сцена Катерини та Данила: Арія Катерини «Який страшний сон» Дует Данила та Катерини «Чи знаєш що отець твій Антихрист?» Аріозо Катерини «Чи ж я завинила чимсь перед тобою?» Аріозо Відьмака «Не називай його отцем моїм» Оркестр
Третя дія:	Сьома картина:	Монолог Судді Сцена у в'язниці Дует Відьмака та Катерини «Катерино, дочко умилосярдься» 2 розділ «Як би мені звідси вийти» 3 розділ «Слухай, я випущу тебе» Аріозо Катерини «Я випустила його»
	Восьма картина:	Інтермедія Дуте Катерини та баби «Так, це я ! моя рідна донька»

	Дует Данила та Катерини «Вирвався він!» Оркестр
Картина дев'ять:	Данило за столом Дует Данила та Катерини «Чому ж сумно так, жона» Сцена прощання Сцена битви-оркестр Аріозо Катерини «Муж мій чи лежиш тут»
Картина десять:	Оркестр вступ Сцена появи і «проходи» божевільної Катерини Друга поява Катерини «Де муж мій?» Оркестр епізод Поява і танець Відьмака
Картина одинадцять:	Сцена із схимником Аріозо Відьмака «Отець, Молись, молись» Сцена вбивства Істеричні танці Відьмака
Епілог:	Аріозо Катерини «Біжить возок кривавенький»

ДОДАТОК Б

Аутентичний текст української народної балади

ОЙ НА ГОРІ ВОГОНЬ ГОРИТЬ

Ой на горі вогонь горить,
Під горою козак лежить,

Порубаний, постріляний,
Китайкою покриваний;

Накрив очі осокою,
А ніженьки китайкою;

А в головах ворон кричє,
А в ніженьках коник плаче:

«Ой коню мій вороненький,
Товаришу мій вірненький!

Не плач, коню, надо мною,
Не бий землі під собою.

Біжи, коню, дорогою
Степовою, широкою,

Щоб татари не впіймали,
Сіделечка не здіймали,

Сіделечка золотого
З тебе, коня вороного.

Як прибіжиш під ворота,
Стукни, грюкни коло плота;

Як прибіжиш ти в батьків двір,
Заржи, коню, на ввесь подвір!

Вийде сестра – розгнуздає,
Вийде мати – розпитає:

«Ой коню мій вороненький!
А де ж мій син молоденький?»

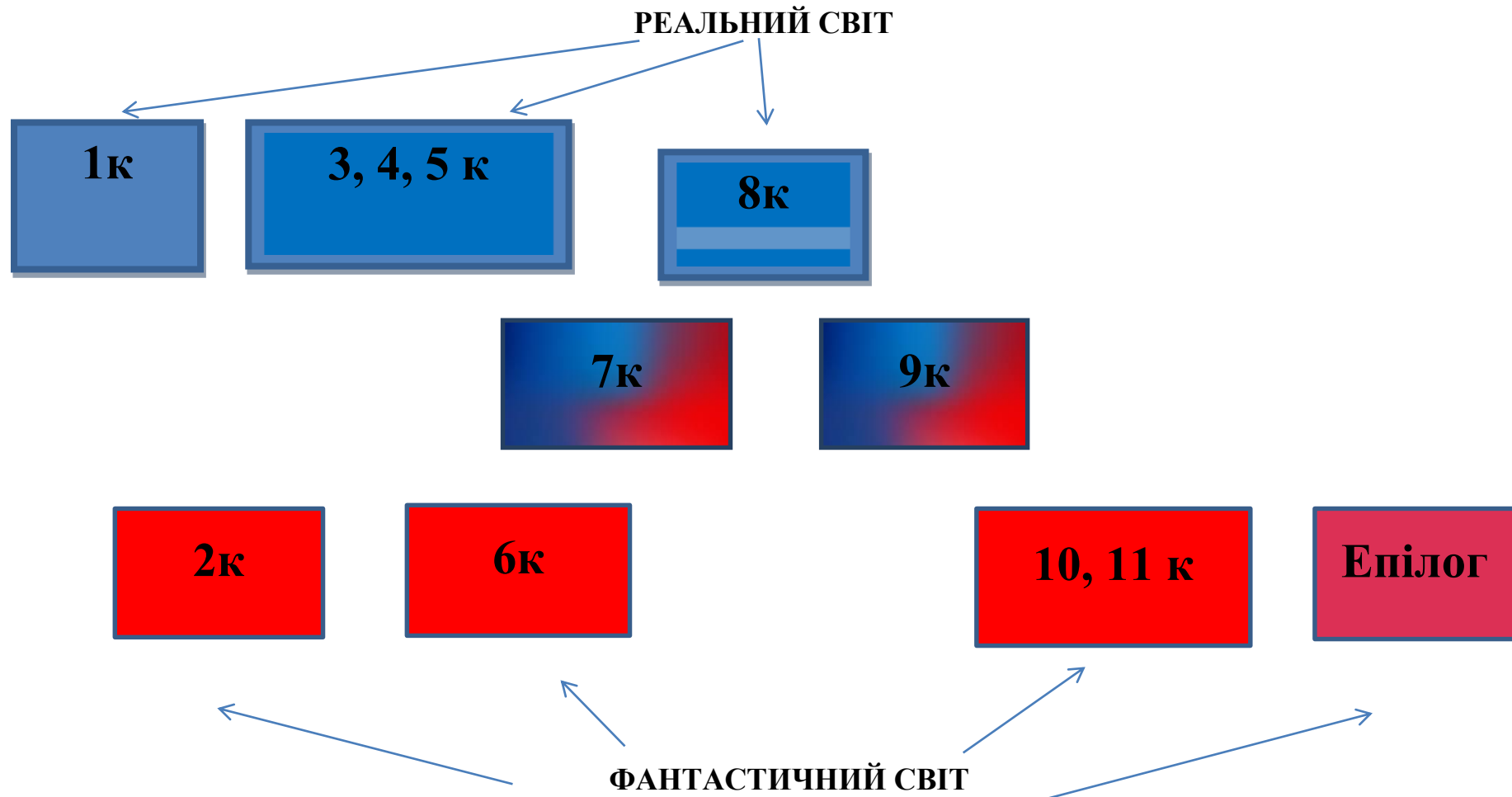
«Не плач, мати, не журися:
Та вже ж твій син оженився,

Узяв собі паняночку–
В чистім полі земляночку».

ДОДАТОК В

Схеми двоплановості опери

Додаток В¹ Композиційна схема двосвіття опери «Страшна помста» Є. Станковича



Додаток В² Композиційна схема двосвіття у сцена на озері опери «Страшна помста» Є. Станковича

**Лейттема
КОЛИСКОВОЇ**

1 ХВИЛЯ

«Хрест на
могілі
захитався..»

2 ХВИЛЯ

«Захитався
другий
хрест...»

3 ХВИЛЯ

«Захитався
другий хрест»

**Лейттема
КОЛИСКОВОЇ**

Додаток В³ Композиційна схема двосвіття у сцені з душею опери «Страшна помста» Є. Станковича

