

УДК 782.1:792.02:7.044(477)(045)  
DOI 10.31318/2414-052X.2(63).2024.310293

**ОЛЕКСАНДР ГОНЧАРОВ**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8852-5351>  
заслужений артист України, старший викладач  
кафедри оперної підготовки та музичної режисури  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)  
[o.goncharov@ukr.net](mailto:o.goncharov@ukr.net)

## ОСОБЛИВОСТІ ВИРІШЕННЯ БАТАЛЬНИХ СЦЕН В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ

Розглянуто концепт вирішення батальних сцен в українській опері героїко-патріотичного тематизму. Обґрунтовано необхідність переосмислення означеної тематики в умовах домінування зарубіжного репертуару над національними творами, схильності молодого покоління до космополітизму на тлі діджиталізації, цифровізації суспільства, широкого розповсюдження інформаційних технологій. Наголошено на проведенні активних пошуків та експериментів в оптимізації видовищної та драматургічної складових з інтегруванням художніх засобів виразності й сучасних арт-технологій в батальних сценах вітчизняних оперних вистав. Проаналізовано та диференційовано історіографічні джерела з життя і побуту українського козацтва, його військового вишколу та бойових дій; мистецтвознавчі розвідки з вирішення батальних сцен в операх М. Лисенка «Тарас Бульба» і К. Данькевича «Богдан Хмельницький». З'ясовано феномен появи й становлення запорізького козацтва, його обумовленість соціально-економічними факторами. Встановлено сутність терміну «Січ» в її історичному поступу з набуттям статусу центру Війська Запорізького й виконанням функцій особливого державного утворення задля захисту православного світу від мусульманських і католицьких гнобителів. Окреслено поділ українського козацтва на дві категорії: січовиків — безпосередніх учасників бойових дій та зимівчаків із забезпеченням життєдіяльності та боєздатності перших. Досліджено особливості бойового вишколу козаків на Січі, переваги їх універсальної військової підготовки у володінні різними видами озброєння у порівнянні з арміями країн Сходу і Західної Європи. Виявлено принципи побудови військового табору за козацьким звичаєм. Описано характер бойових прийомів і тактичних перебудов в умовах перманентної зміни ситуації на полі битви. Змодельовано картини випробувань синів Тараса на Січі, облоги і штурму Дубна в опері М. Лисенка «Тарас Бульба», битви під Жовтими Водами в опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький». Відзначено їх історично-достовірну стилізацію в контексті синтезування бойових прийомів, танцювального й хорового виконання з відеотрансляцією на екранах окремих епізодів битви. Сформульовано алгоритм постановки батальних епізодів в українській опері з необхідністю опанування виконавцями техніки сценічного бою, узгодження взаємодій між ними, дотримання техніки безпеки задля запобігання виробничого травматизму. Спрогнозовано перспективи подальших розвідок у контексті достовірного відображення сцен бою в оперних виставах відповідно до особливостей історичної епохи, воєнних традицій та озброєння певної країни, оптимізації їх вирішення із застосуванням сучасних арт-технологій.

**Ключові слова:** українська опера, героїко-патріотична тематика, сцени бою в операх «Тарас Бульба» М. Лисенка та «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, моделювання і

*постановка батальних сцен.*

**Постановка проблеми...** Сучасний музичний театр, що розвивається в умовах впливу на нього інформаційних і цифрових технологій, активно проводить експерименти із поєднання драматургічної та видовищної складових оперних творів завдяки застосуванню новітніх мистецьких досягнень й відкриттів різних галузей наук. Із залученням України до світового мистецького простору означені процеси проявляються й у вітчизняному музичному театрі, в якому інтегрування різноманітних художніх засобів виразності та сучасних арт-технологій знаходять найбільш яскравий вияв у вирішенні національної героїко-патріотичної тематики з батальними сценами.

Звернення до цього напрямку в оперному репертуарі українських музичних театрів повинно ліквідувати, з одного боку, диспропорцію у переважанні зарубіжних вистав над національними творами, а з другого, — сприяти патріотичному вихованню молодого покоління, схильного до космополітизму в умовах діджиталізації, цифровізації суспільства, домінування інформаційних технологій. Потяг сучасного вітчизняного глядача до вивчення своєї історії, культурних традицій, героїчного минулого, видатних постатей, які виборювали незалежність України, впливає на самоідентичність етносу в контексті глобалізаційних процесів та в екстремальних умовах збройного конфлікту.

Героїко-патріотична тематика в українській опері вимагає реалістичного трактування батальних сцен, що у разі їх неправильного вирішення може призвести як до дискредитації або приниження подвигу народних мас та видатних постатей, так і до виробничого травматизму з можливою втратою професійної придатності виконавця.

Означені аспекти обґрунтовують необхідність проведення комплексних наукових розвідок із вирішення батальних сцен в українській опері у зв'язку зі збільшенням в останні роки відсотку вистав означеного спрямування.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Оскільки героїко-

патріотична тематика у вітчизняній опері в основному пов'язана із запорізьким козацтвом та його видатними ватажками, тому перший пласт аналітичних розвідок присвячений розгляду знакових історичних подій в боротьбі за незалежність на теренах України та їх головних учасників.

Особливості ареалу перебування запорізького низового козацтва; способу його життєдіяльності; характерних рис; військової диференціації зі специфічною зброєю, обладунками, клейнодами розглянуто у першому томі Д. Яворницького (1990а). Історія походження запорізьких козаків, аналіз періодів їх існування, військовий побут під час бойових походів, перебування Богдана Хмельницького в Запорізькій Січі, його двобій з поляками під Жовтими Водами окреслено у другому томі Д. Яворницького (1990б). Шлях становлення Богдана Хмельницького як гетьмана Війська Запорізького, тип запорожця з його характерними ознаками, військова зброя з її розмежуванням за функціональним призначенням висвітлено Д. Яворницьким в Альбомі (1991), підготовленому у співдружності з художником-баталістом М. Самокишем та майстром історичної жанрової картини С. Васильківським ще у 1900-му році й перевиданому наприкінці ХХ століття. Трьохсотлітня історія активних героїчних діянь запорізького козацтва, його боротьба за свою незалежність і свободу, створення однієї з найдемократичніших держав у Європі раннього Нового часу — Українського Гетьманату проаналізовано в колективній праці В. Смолія, В. Щербака, А. Гурбика та інших (2015).

Характер бойового вишколу піхоти українських гетьманів, способи ведення нею воєнних дій, одяг і військова зброя козаків відображено в роботі С. Шаменкова (2010). Традиційні українські бойові мистецтва, що сформувалися від сивої давнини й були важливою складовою буття наших пращурів; їх розподіл на бойові танці, кулачний, паличний бої, народну боротьбу; опис способів випробування й демонстрації ударів; мистецтво ухилення від металльної зброї у вітчизняній традиції надані у книзі О. Мандзяка (2011). Бойовий Гопак як один із різновидів військового вишколу січовиків, який існував в Україні за Козацької доби, його орієнтація на верховенство

культу національних героїв досліджено у праці В. Пилата (2016).

Режисерські (Станішевський, 2012), диригентські (Турчак, 2013), хормейстерські (Летичевська, 2018) аспекти інтерпретації ключових батальних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» схарактеризовано в працях означених авторів, де розглянуто: виступ козаків у похід на двобій з польською шляхтою (фінал 2 дії), облога та штурм Дубна (героїчний фінал опери, 4 дія). Контент утілення батально-хорової сцени-епілогу протиборства козаків із поляками під Жовтими Водами, дописаної Є. Станковичем у новій редакції опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький» із дотриманням композиторського стилю маестро, визначено Н. Белік-Золотарьовою (2012) і Л. Олійник (2005).

Огляд вищезначених джерел свідчить про відсутність проведення комплексного аналізу постановки сцен бою в операх національного тематизму на підґрунті синтезу вихідних положень наукових досліджень з історії, філософії (етики, естетики), теології, культурології, музикознавства, театрознавства, що актуалізує обрану проблематику.

**Мета дослідження** — визначити історичну достовірність вирішення батальних сцен в українській опері на героїко-патріотичну тематику відповідно до особливостей воєнного устрою та способів проведення бою січовим козацтвом.

**Завдання дослідження:**

1) розглянути специфіку життя і побуту українського козацтва, його військову диференціацію зі з'ясуванням характерних ознак проведення ним бойових дій;

2) проаналізувати концепт вирішення батальної сцени в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» з визначенням особливостей її реалістичного трактування;

3) дослідити ступінь переосмислення сцени бою під Жовтими Водами в опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький» з виявленням характерних рис її відображення у відповідності до воєнного вишколу козацтва;

4) окреслити алгоритм постановки батальних сцен в українській опері із дотриманням техніки безпеки виконавців.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Достовірне відображення фрагментів битви в українських оперних виставах вимагає ґрунтовного вивчення історії походження запорізького козацтва з формуванням характерних ознак й глибокого розуміння способу його життєдіяльності на Січі та під час воєнних походів. За авторською концепцією Д. Яворницького, феномен появи й становлення запорізького козацтва тісно пов'язаний із соціально-економічними факторами: обезземеленням та гнобленням селян з боку феодальної верхівки суспільства, що спонукало посполитих залишати рідні оселі, шукати важкодоступні місця проживання, оголошувати себе козаками — тобто вільними людьми. Еволюція українського козацтва як важливої верстви тогочасного соціуму асоціюється із виникненням Запорізької Січі. Термін «Січ» означав «засіку» — очищене від лісу важкодоступне місце на найбільшому острові Хортиця, оточеного грядою бурхливих кам'яних дніпровських порогів. Саме тут був побудований перший козацький форпост, що став предтечею осередку січової громади на Запоріжжі.

З часом Січ стала символом свободи й незалежності, центром Війська Запорізького, виконуючи функції особливого державного утворення, будучи оплотом захисту православного світу як від мусульманських Криму і Туреччини, так і від католицької Польщі. Історичний розвиток запорізького козацтва зазнав існування кількох Січей, які переносилися зверху донизу за течією Дніпра залежно від воєнних або карантинних обставин. Найбільш знаковою в еволюційному поступу стала Чортомлинська Січ, з якою пов'язані ратні звитяги Війська Запорізького під проводом Богдана Хмельницького. Це була добре облаштована козацька фортеця, огорожена земляним валом у шість сажнів заввишки з високими вежами та бійницями для стрільби; з розташованими по колу до центру січового майдану 38 куренями для запорожців та дерев'яною церквою в ім'я Покрови пресвятої Богородиці.

Бойовий вишкіл козаків на Січі був доволі суворим і, навіть, жорстоким. Вони опановували різні види зброї, що були популярні у тогочасному військовому вжитку: гармати (мортири), рушниці (самопали або мушкети),

пістолі, шаблі, ятагани, списи, келепи (чекани), ножі, кинджали тощо. Озброєння і підготовка Війська Запорізького мали значні переваги в порівнянні з аналогами країн Сходу і Західної Європи. Під час відпрацювання бойових прийомів козаки швидко перебудовувалися у різні за кількісним складом групи, набуваючи майстерності у володінні різними видами озброєння на близькій відстані. Якщо на перших порах існування Січі козаки були одягнені по-різному, як правило, у захопленому в попередніх походах вбранні, то за часів утворення Війська Запорізького у них вже була уніформа, що дозволяла під час бою відрізнити своїх від чужих та корегувати стратегію і тактику перебудов.

Під час тренувань козаки привчалися терпіти холод, спеку і голод; проходили важкі випробування: могли довгий час не спати, не рухатися, навіть коли по них повзали мурахи, або перебувати під водою, дихаючи через очеретяну тростину. Гармонія духовного і фізичного вишколу козаків дозволяла їм не боятися смерті, мужньо переносити муки і тортури, не нарікати на жорстоку долю, зневажаючи своїх катів й насміхаючись над ними. Задля комунікації між собою поблизу ворожого стану під час бойових походів або з метою введення в оману своїх переслідувачів козаки видавали звуки, наслідуючи диких тварин або птахів, що являли собою систему певних умовних знаків.

Запорізьке козацтво поділялося на дві категорії: січових козаків, або товариство та посполитих, або зимівчаків. Перші з них жили на Січі без жінок, щоб ті не заважали їм під час бойового вишколу та у воєнних походах. У таких екстремальних умовах поступово сформувався тип запорожця із притаманною йому сумішшю чеснот і пороків. Світлий бік запорожця характеризували: мужність, хоробрість, військова звитяга, волелюбство, перевага лютій смерті перед рабством, глибока повага до старих заслужених воїнів, вірність побратимам, винахідливість, щиросердність, простота, безкорисливість, щедрість, поміркованість, мрійливість, любов до пісні та музики, особливо до кобзи. Водночас до темного боку характеру запорожця належали: вихваляння подвигами, зброєю, вбранням, легковажність, авантюризм, непостійність,

лінощі, пияцтво та гульбощі вдома на Січі, але не під час походів та виконання службових обов'язків. Покарання або страта у запорізьких козаків залежали від здійсненого злочину, право на вирок січова громада надавала кошовому отаману. За менш тяжкі провини козака могли прив'язати до гармати на майдані, посадити на дерев'яну кобилу, побити під шибеницею, поламати кінцівки. У разі здійснення тяжкого злочину, крадіжки, побоїв, насильства, дезертирства правопорушника забивали кийками до смерті біля ганебного стовпа.

До другої категорії козацтва належали посполиті, або зимівчаки, які проживали родинами на хуторах, розташованих на землях Війська Запорізького, та займалися хліборобством, тваринництвом, конярством, рибальством, рільництвом. На відміну від звичайних селян запорізькі посполиті не знали кріпацтва й були вільними людьми. Їх головним обов'язком було постачання січовим козакам продуктів власного виробництва та поміркованої грошової допомоги, за що посполиті отримували захист від будь-яких незгод.

Під час виступу у війсьній похід окрім січових збиралися посполиті й городові козаки, хто пішки, хто верхи зі зброєю та продовольчими припасами. Рух Війська Запорізького справляв велике враження: попереду на коні їхав хорунжий з червоним прапором або хоругвою; за ним на чолі війська на доброму аргамаку в багатій зброї виступав кошовий отаман у супроводі піхоти та артилерії, розділених на полки та сотні з полковниками на чолі. У поході запорожці рухалися табором, у середині якого йшла піхота, а ззовні — кіннота. Козацький обоз складався із ковалів, слюсарів, кашоварів, грабарів (саперів), які забезпечували боєздатність Війська Запорізького. В умовах двобою у відкритому степу козаки швидко будували із возів табір, скріплюючи залізними ланцюгами колеса й підіймаючи догори голоблі. У середині табору розміщали коней, військо, харчі, гармати та стріляли звідтіля, наче з фортеці, по ворогу. Пройшовши добрий вишкіл на Січі, кожен козак у бойових умовах за необхідності міг вільно битися різним озброєнням залежно від ситуації, що перманентно змінювалася.

Батальні сцени в опері характеризуються специфічним підходом до їх побудови з урахуванням історичних, національних, соціальних аспектів, щоб передати волелюбний, нескорений характер етносу, його глибокий патріотизм, народність. При цьому має бути врахований не тільки принцип: «подивився — побачив», а й закладена низка питань для глядача. Він повинен зрозуміти, що відбувається на сцені, а для цього треба тримати його увагу протягом усього перебігу подій, розвитку конфлікту, аж до кульмінаційної точки, коли боротьба досягає найвищої напруги, після чого розгортається розв'язка конфлікту.

Автор дослідження змоделивав можливе вирішення батальних сцен у вітчизняній опері, спираючись на багаторічний досвід співпраці режисерів різних театрів України з постановниками сценічних боїв, у тому числі і за власної участі.

Дослідником запропоновано вирішення сцени прибуття Тараса з синами Остапом і Андрієм на Січ в опері М. Лисенка «Тарас Бульба», яке узагальнило режисерські підходи і батальні прийоми її постановки в різних обласних драматичних, музично-драматичних та національних оперно-балетних театрах України. Зустріч побратимів проходить дружньо, тепло, бо козаки давно не бачили Тараса. Вони обнімаються, вітаються з ним, кожен щось особисто пригадує. І тут, звертаючи увагу на синів, пропонують перевірити їх бойові вміння. Сини стають спина до спини, посеред кола, утвореного січовиками. Їм кидають два списи. Із різних боків козаки починають атакувати. Хлопці, тримаючи стрій, відбиваються. Веселі музики починають грати, прискорюючи ритм бою. Несподівано козаки виймають з піхов шаблі, брати відкидають списи, дістають зброю і бій вже продовжується іншим знаряддям. Атмосфера дружня, весела, але в самий розпал бою кошовий припиняє таке своєрідне знайомство із перевіркою військового вишколу новоприбулих. Всі задоволені, обнімаються. Так відбувся бій-знайомство січовиків із синами Тараса, веселий, але ритмічно напружений.

Сцену облоги Дубна в цій же опері автор дослідження, спираючись на мистецьку практику театрів України, пропонує вирішити наступним чином. На



третьому плані висить червоне полотно, яке постійно змінює свій колір. На нього епідіаскоп транслює різні картини природи, Дніпра, Січі, Дубна в облозі, його штурм, ворота до міста. Місто як фортеця, його просто так не взяти. І тому було прийнято рішення завдяки облозі заморити його захисників голодом. Для постановника батальних сцен великою проблемою постає аспект об'єднання усього чоловічого складу: хору, балету, мімансу, співаків-акторів, працівників технічних цехів задля забезпечення злагодженої роботи. Спроба об'єднати їх в сценічній дії з обох сторін — тих, хто обороняється, і нападників. Але ця важка праця узгодженої взаємодії різних структурних підрозділів виправдовує усі зусилля, завдяки чому сцена стає більш переконливою і виправданою. Особливо коли на ній відбувається згуртованість козаків у бойові порядки, їх рух під музику в напрямку авансцени, а позаду масовка не зменшується, а, навпаки, збільшується, посилюючи кульмінаційний момент, що захоплює глядача. У запропонованих обставинах батальних сцен глядач бачить на екрані очі козаків, їх внутрішню зібраність і напругу, ненависть до ворогів. Відео демонструє обличчя багатьох героїв, які гинуть при облозі міста. Такий інтерактивний синтез відеопроєкції і того, що відбувається на сцені, мимоволі спонукає глядацьку аудиторію стати учасниками подій. У неї є можливість побачити виконавців у загальному та крупному планах, їх єдність духовну і фізичну, тут немає статичних, патетичних поз. Коли співаки-актори задіяні в бою разом з балетом, хором, мімансом, це справляє яскраве емоційне враження на глядача, викликаючи у нього відповідні реакції на сприйняття або несприйняття тих чи інших вчинків персонажів.

У запропонованій дослідником версії вистави батальні сцени можна вирішувати різними пластичними засобами. Наприклад, група козаків, тримаючи по два списа кожен, утворюють акробатичну триповерхову козацьку вежу, з якої ведеться стрілянина. На цьому тлі балет і співаки-актори починають рубитись з ляхами під трансляцію запису бою на шаблях, і ці рухи повинні співпадати з відеопроєкцією.

У сцені, де зрадник Андрій б'ється зі своїми, світло прожекторів

спрямоване тільки на нього. Він б'ється як машина, автоматично, нічого не відчуваючи і не розуміючи, що робить. Навколо нього вже немає нікого, а він все одно рубає і рубає. І тільки на окрик батька він завмирає, що виглядає, ніби стоп-кадр. Лише після пострілу батька стоп-кадр переривається, а син-зрадник робить крок до Тараса і вмирає.

Наступним моделюванням автором дослідження стала батальна сцена Битви під Жовтими Водами з нової редакції опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький», дописаної Є. Станковичем, що так само узагальнила співпрацю режисерів з постановниками боїв у різних театрах України. Ця битва, що відбулася 16 травня 1648 року, стала першою перемогою козаків у визвольній війні під проводом Богдана Хмельницького та сприяла відновленню ідеї української державності. У сцені запропоновано наступне пластично-просторове вирішення баталії. Навпроти польського табору Хмельницький наказав поставити свій обоз, з'єднавши вози, за козацьким звичаєм, ланцюгами колесо до колеса, піднявши догори голоблі, побудувавши таким чином фортецю для обстрілу ворогів. Коли обстріл надав перший результат і ляхи відступили, козаки вибрались з імпровізованої фортеці і кинулись навздогін, вступаючи у двобій різними за складом групами. У цей час на кількох великих екранах транслювалися окремі епізоди бою, створюючи об'ємну монументальну картину, збільшуючи емоційний вплив на глядача. Час від часу учасники бою змінювали типи зброї, що підсилювало динаміку розвитку подій на сцені. Одягнені у відмінне уніфіковане військове вбрання козаки та ляхи допомагали глядачеві краще сприймати перебіг бою, щоб зрозуміти, на чиєму боці перемога. Наприкінці сцени, коли ворог почав відступати, козаки із окремих груп об'єдналися в єдиний колективний образ Війська Запорізького та почали переслідувати й знищувати ляхів. Відеопроєкція на екранах транслювала крупним планом окремі групи козаків та їх обличчя, дозволяючи підсилити монументальність складної масової вокально-танцювально-хорової сцени, вирішеної у батальному аспекті.

Як зазначалося вище, постановка батальних сцен в українській опері

вимагає ретельної підготовки виконавського складу: співаків-акторів, хору, балету, мімансу із дотриманням техніки безпеки; узгодженості взаємодій між різними групами під час бою задля попередження травматизму; ретельного вибору сценічної зброї, що повинна відповідати певним вимогам для уникнення її пошкодження в умовах битви. Бойові дії, фехтувальні сцени у виставі — це умовний бій. Водночас ця сценічна дія у запропонованих обставинах твору і ролі, як і решта вчинків дійових осіб, вимагає спеціальних навичок володіння холодною зброєю, напрацювання конкретних пластичних прийомів. Виконавці повинні вільно користуватись школою безпеки сценічного бою та історичного фехтування на усіх видах холодної зброї, притаманної певній епосі і країні. Це особливо важливо з огляду на ризики травмування та потенційну небезпеку, що пов'язані з виконанням складних трюків.

Ці спеціальні навички розвивають риси, вкрай важливі для пластичної культури: увагу, пам'ять руху, їх спрямованість та точний розрахунок, силу, швидкість, реакцію, уяву. Опанування цими основами дозволяє виконавцям легко відтворювати техніку утилітарного бою, сформовану досвідом батального мистецтва на відміну від техніки сучасного спортивного фехтування. Важливо, щоб виконавці творчо засвоїли методику трансформації бойової чи побутової дії в пластичний трюк і в подальшій практиці могли вибудовувати нові технічні прийоми відповідно до вимог конкретних ситуацій, сформувати навички з історичної батальної стилістики. Це, насамперед, технічні прийоми відтворення на сцені дій, що в реальному житті пов'язані з фізичними труднощами, надмірними зусиллями, небезпекою травмування: падіння, стрибки, піднімання важких речей, подолання висоти, фізична боротьба із суперником, які дозволяють виконувати їх зовнішньо правдоподібно й водночас досить легко та безпечно для виконавців.

Основні завдання перед постановником батальних сцен в оперній виставі полягають у: дієвому аналізі їх змісту; режисерському задумі та його вирішенні; відборі засобів виразності; історичній конкретності зображення і мірі художньої умовності; жанровому вирішенні означених сцен з виявленням

їх стилістики, темпоритмічної структури; особливостях проведення двобою при сполученні з вокальним виконавством; засвоєнні способів композиції масових боїв.

Спираючись на ці завдання, виконавець повинен вміти органічно поєднувати на сцені у русі музичний матеріал і бойову пластику; вільно демонструвати трюки, що вимагають застосування високого рівня координації рухів, пластичності, сили, почуття рівноваги; використовувати базові елементи індивідуальної та парної акробатики.

Постановник боїв повинен «дописувати» виставу рухами, знаходячи відповідні ракурси, ритми, мізансцени, паузи, щоб через дії виконавця відтворювати внутрішній стан образу, особливості життя персонажа. При підготовці учасників батальних сцен постановнику треба домагатися точності демонстрації трюку не якимось стабільним шаблоном, а з поправкою на їх індивідуальність; робити показ для них з детальним роз'ясненням техніки виконання завдань, обов'язковим опануванням засобами підстрахування, оскільки ті, хто навчаються, є відповідальними за здоров'я та безпеку своїх партнерів. Тільки суворе виконання алгоритму постановки батальних сцен в українській опері із ретельним навчанням акторів та дотриманням техніки безпеки під час двобою крізь призму застосування прийомів історичного військового вишколу наших пращурів-козаків дозволить зробити означені картини яскравими, історично-достовірними, монументальними, емоційно-вражаючими із донесенням головної ідеї твору в героїко-патріотичному спрямуванні.

### **Висновки.**

1. Українське козацтво сформувалося під впливом певних соціально-економічних факторів і представляло специфічний прошарок тогочасного етносу, який асоціювався із захисниками православного світу від мусульманських та католицьких гнобителів. Поділяючись на дві категорії: січовиків то зимівчаків, воно виконувало різні функції: перші — безпосередньо брали участь у бойових діях, другі — забезпечували життєдіяльність та

боездатність запорожців. І хоча у козаків існувала диференціація родів військ за певним видом зброї, але під час бойових дій, за необхідності, вони як універсали могли переходити з одного виду озброєння на інший. Це вигідно відрізняло бойовий вишкіл запорізьких козаків від інших армій країн Сходу і Західної Європи.

2. Спираючись на умовно-символічну природу сучасного музичного театру, автором дослідження були змодельовані дві батальні сцени: бойове випробування синів Тараса на Січі та облога й штурм Дубна з опери М. Лисенка «Тарас Бульба». Означені сцени були історично-достовірно стилізовані в контексті синтезування основних прийомів бойового вишколу козаків у масовому танцювально-хоровому аспекті із трансляцією відеопроєкції задля підвищення дієвості та монументальності картини.

3. Композиційне моделювання сцени битви під Жовтими Водами, дописаної Є. Станковичем до нової редакції опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький», характеризується стилізацією основних бойових прийомів українського козацтва з використанням різних видів зброї та групових перебудов у наступально-переможному фіналі, вирішеному у батально-танцювально-хоровому форматі.

4. Алгоритм постановки батальних сцен в українській опері вимагає попереднього опанування виконавцями: солістами, хороми, балетом, мімансом школою сценічного бою різними видами зброї, узгодження взаємодій між групами акторів із суворим дотриманням техніки безпеки та особистою відповідальністю кожного перед своїми партнерами.

**Перспективи подальших розвідок...** Застосування батальних сцен в оперному мистецтві загалом та українському зокрема у їх поєднанні із сучасними можливостями арт-технологій допомагає зробити музично-театральну виставу не тільки більш яскравою і видовищною, а й драматургічно розвиненою в психологічному аспекті. Водночас застосування означених сцен при короткому терміні випуску вистави, породжує проблему можливого травматизму і втрати професійної придатності виконавців. Це вимагає

проведення ґрунтовних досліджень як з боку історичної достовірності побудови батальних сцен та застосування типів зброї у відповідності до епохи, країни, її бойових традицій, так і з точки зору пошуку оптимального алгоритму підготовки виконавців із врахуванням їх індивідуальних особливостей. Означені наукові розвідки сприятимуть реалістичному відображенню бойових дій в оперних виставах та професійній підготовці акторів до виконання завдань партії-ролі.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Белік-Золотарьова, Н., 2012. Хорова драматургія опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький»: аналіз post factum. *Музичне мистецтво і культура*, 15, сс.202–212.
2. Летичевська, О. 2018. *Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
3. Мандзяк, О. С., 2011. *Бойові традиції аріїв: на шляху до реалій українських бойових мистецтв*. Тернопіль: Мандрівнець.
4. Олійник, Л., 2005. Повернення «Богдана Хмельницького» на оперну сцену, [online]. Режим доступу: <<https://www.radiosvoboda.org/a/938414.html>> [дата звернення: 05.03.2024].
5. Пилат, В., 2016. *Бойовий Гопак і основи захисту Вітчизни*. Київ: Видавництво «Україна».
6. Смолій, В., Щербак, В., Гурбик, А. та ін., 2015. *Історія Запорізької Січі*. Київ: Арій.
7. Станішевський, Ю. О., 2012. *Національна опера України 2001–2011*. Київ: Музична Україна.
8. Турчак, С., 2013. Підкорення оперних вершин («Тарас Бульба» М. Лисенка). У кн.: В. І. Рожок, ред. *Стефан Турчак*. Київ: Либідь, сс.118–131.
9. Шаменков, С., 2010. *Піхота українських гетьманів XVII ст.* Київ: Темпора.
10. Яворницький, Д. І., 1990а. *Історія запорізьких козаків: у 3 томах. Т. 1*. Київ: Наукова думка.
11. Яворницький, Д. І., 1990б. *Історія запорізьких козаків: у 3 томах. Т. 2*. Київ: Наукова думка.
12. Яворницький, Д. І., 1991. *З української старовини: альбом*. Київ: Мистецтво.

#### References

1. Bielik-Zolotarova, N., 2012. Khorova dramaturhiia opery K. Dankevycha "Bohdan Khmelnytskyi": analiz post factum [Choral dramaturgy of K. Dankevich's opera "Bohdan Khmelnytskyi": post factum analysis]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 15, pp.202–212.
2. Letychevska, O. 2018. *Khorove vykonavstvo v opernii vystavi: tvorchist L. M. Venedyktova* [Choral performance in an opera performance: the work of L. M. Venediktov]. Kyiv: Instytut mystetstvoznnavstva, folklorystyky ta etnolohii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy.
3. Mandziak, O. S., 2011. *Boiovi tradytsii ariiv: na shliakhu do realii ukrainskykh boiovykh mystetstv* [Martial traditions of the Aryans: on the way to the realities of Ukrainian martial arts]. Ternopil: Mandrivnets.
4. Oliynyk, L., 2005. The return of "Bohdan Khmelnytskyi" to the opera stage, [online]. Available at: <<https://www.radiosvoboda.org/a/938414.html>> [accessed: 05 March 2024].
5. Pylat, V., 2016. *Boiovyi Hopak i osnovy zakhystu Vitchyzny* [Combat Hopak and the

basics of protecting the Motherland]. Kyiv: Vydavnytstvo «Ukraina».

6. Smolii, V., Shcherbak, V., Hurbyk, A. and others, 2015. *Istoriia Zaporizkoi Sichi* [The history of Zaporizhzhia Sich]. Kyiv: Arii.

7. Stanishevskiy, Yu. O., 2012. *Natsionalna opera Ukrainy 2001–2011* [The National Opera of Ukraine 2001-2011]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

8. Turchak, S., 2013. Pidkorennia opernykh vershyn («Taras Bulba» M. Lysenka). In: V. I. Rozhok, ed. *Stefan Turchak* [Stefan Turchak]. Kyiv: Lybid, pp.118–131.

9. Shamenkov, S., 2010. *Pikhota ukrainskykh hetmaniv XVII st.* [Infantry of the Ukrainian hetmans of the 17th century]. Kyiv: Tempora.

10. Yavornytskyi, D. I., 1990a. *Istoriia zaporizkykh kozakiv: u 3 tomakh* [History of the Zaporizhzhya Cossacks: in 3 volumes]. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka.

11. Yavornytskyi, D. I., 1990b. *Istoriia zaporizkykh kozakiv: u 3 tomakh* [History of the Zaporizhzhya Cossacks: in 3 volumes]. Vol. 2. Kyiv: Naukova dumka.

12. Yavornytskyi, D. I., 1991. *Z ukrainskoi starovyny: albom* [From Ukrainian antiquity: an album]. Kyiv: Mystetstvo.

**ALEXANDER GONCHAROV**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8852-5351>

*Honored Artist of Ukraine, Senior Teacher  
at the Department of Opera Training and Music Direction  
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine  
(Kyiv, Ukraine)  
o.goncharov@ukr.net*

## **FEATURES OF BATTLE SCENE STAGING IN THE UKRAINIAN OPERA**

*The author examines the concept of staging battle scenes in Ukrainian opera with heroic-patriotic themes. Attention is paid to the need to rethink the given topic in the conditions of the dominance of foreign repertoire over national works, the inclination of the young generation to cosmopolitanism against the background of digitalization of society and the wide spread of information technologies. Emphasis is placed on conducting active searches and experiments in the optimization of the spectacular and dramaturgical components with the integration of artistic means of expression and modern art technologies in the battle scenes of domestic opera performances. Historiographical sources from the everyday life of the Ukrainian Cossacks, their military training and military operations are analyzed and differentiated; art studies on the resolution of battle scenes in M. Lysenko's "Taras Bulba" and K. Dankevich's "Bohdan Khmelnytskyi" offer interesting approaches to the topic of the article. It was possible to find out the phenomenon of the appearance and formation of the Zaporizhya Cossacks, its conditioning by socio-economic factors. The essence of the term "Sich" has been established in its historical progress with the acquisition of the status of the center of the Zaporizhya Army and the assignment to it of the functions of a special state entity for the protection of the Orthodox world from Muslim and Catholic oppressors. The division of the Ukrainian Cossacks into two categories is outlined: sichoviks — direct participants in military operations, and zimivchakiv that provided the livelihood and fighting capacity of the former. The peculiarities of the combat training of the Cossacks in Sich, the advantages of their universal military training in the possession of various types of weapons in comparison with the armies of Eastern and Western Europe were studied. The principles of building certain military camp according to the Cossack custom have been revealed. The nature of combat techniques and tactical adjustments in the conditions of a permanent change in the situation on the battlefield is described. The scenes of the trials of the sons of Taras on Sich, the siege and storming*

*of Dubno in the opera "Taras Bulba" by Mykola Lysenko, the battle at Yellow Waters in the opera "Bohdan Khmelnytskyi" by Kostiantyn Dankevich were modeled. Their historically reliable stylization in the context of synthesizing combat techniques, dance and choral performance with video broadcast of individual episodes of the battle is noted. The algorithm for staging battle episodes in Ukrainian opera is formulated with the need for performers to master the techniques of stage combat, coordination of interactions between them, and compliance with safety techniques in order to avoid industrial injuries. The author outlines the prospects of further investigations for the reliable display of battle scenes in opera performances in accordance with the peculiarities of the historical era, military traditions and armaments of a certain country, optimizing their solution with the use of modern art technologies.*

**Keywords:** *Ukrainian opera, heroic-patriotic themes, battle scenes in the operas "Taras Bulba" by Mykola Lysenko and "Bohdan Khmelnytskyi" by Kostiantyn Dankevich, modeling and production of battle scenes.*

*Стаття надійшла до редакції 06.03.2024 р.*