

УДК 792.97.071.2.027(477.54)(092):78.071.1

DOI 10.34064/khnum1-77.10

Щукіна Юлія Петрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри театрознавства
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

Аннічев Олександр Єгорович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
старший викладач кафедри театрознавства
e-mail: annichev@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-4096-4229

**Взаємодія режисера з композитором
у виставах Оксани Дмитрієвої
(2022–2025 роки)**

Статтю присвячено висвітленню аспектів різноманітної співпраці з композиторами головного режисера Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанас'єва (далі ХДАТЛ) Оксани Дмитрієвої у процесі створення вистав періоду російсько-української війни. Виявлено кілька підходів у режисерсько-композиторській співпраці. Перша тенденція представлена використанням музики професійних композиторів у поєднанні з піснями, складеними акторкою вистави («Я – норм», 2022) або музикою та текстами пісень, написаними акторками театру («Калинова сопілка», 2023). Другу тенденцію утворила обробка автентичного фольклорного матеріалу та складання з нього цілісної музично-вокальної партитури вистави («Вертеп. Музичний перфоменс», 2022). Третя тенденція представлена музикою, написаною для вистав композиторами: К. Палачовою і В. Рекалом («Жираф Монс», 2023, «Параджанов. Балкон дитинства», 2025). У висновках зазначено, що музика у виставах О. Дмитрієвої воєнного часу стала додатковим чинником інтеграції творчих здібностей працівників театру та запрошених композиторів і свідомством нової якості музичних концептів вистав, нерідко колективного авторства.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ключові слова: Харківський театр ляльок імені В. Афанасьєва; композитор театру; музика у виставі; режисер Оксана Дмитрієва; театрознавство; критика.

Постановка проблеми.

У межах викладання студентам театрального факультету освітніх компонентів «Театрознавство», «Театральна критика», «Робота режисера з композитором», «Аналіз та реконструкція вистави» постає потреба театрознавчого аналізу такого компонента вистави, як музика. Співпраця композитора з режисером, зокрема театру ляльок, є важливою складовою вистав цього виду театру. Протягом останніх років ХДАТЛ є лідером театрального Харкова часу війни та безсумнівним його амбасадором у країнах західної Європи, багато експериментуючи з музичними форматами своїх вистав, чим і обумовлені **актуальність і новизна** нашого дослідження.

У статті проаналізовано співпрацю режисера з композиторами у виставах «Я – норм», «Вертеп. Музичний перфоменс» (2022), «Жираф Монс», «Калинова сопілка» (2023), «Імперія маст дай» (2025), які є найбільш визнаними роботами режисерки ХДАТЛ Оксани Дмитрієвої на харківській сцені в період повномасштабної війни та демонструють еволюцію її підходу до співпраці зі співпостановниками.

Останні дослідження та публікації за темою статті. Основним науковим підґрунтям розробки обраної теми стали висвітлені в низці посібників та наукових публікацій Галини Фількевич базові принципи музичного рішення вистав немусичного виду театру, зокрема, її стаття «Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини XX століття» (Фількевич, 2006). Важливими були публікації композиторки ХДАТЛ Катерини Палачової (Palachova, 2021; Палачова, 2022, 2023), дві з яких (2021, 2022) аналізують досвід співпраці театру з композиторами до початку повномасштабної війни, а також театрознавча аналітика його вистав, зроблена завідувачкою літературною частиною театру Ольгою Дорофєєвою (Дорофєєва, 2023a, 2023b). Також, за браком

фахової мистецтвознавчої аналітики на прем'єрну виставу 2025 року «Імперія маст дай», залучалися стислі відгуки журналістів (Карапетян, 2025; Піхтерева, 2025) на музичну складову вистави. З метою уточнення типології музичного оформлення вистав процитовано доповідь на V Міжнародних Черкашинських читаннях у листопаді 2025 року молодого дослідника-практика Андрія Третьака (Третьак, 2025) щодо проблеми звуку в режисерських партитурах вистав сучасних харківських театрів.

Мета статті – виявити і охарактеризувати типи музичного оформлення або рішення вистав Харківського театру ляльок 2022–2025 років.

Методологія дослідження. Дослідження спирається на історико-політичний, культурологічний, системний, інтерпретативний підходи з елементом методу реконструкції вистав.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Режисерське мистецтво Оксани Дмитрієвої вирізняється особливою синтетичною поетикою, у якій кожен образ, елемент сценографії чи акторський рух виконує символічну й метафоричну функцію. У її виставах сцена – не лише місце, де відбуваються події п'єси; вона перетворюється на психологічний, соціальний та філософський простір, де реальність переплітається з метафорою, життя – з архетипом, а людська душа – зі своїм відображенням на сцені. Аналізуючи тенденцію домінування акторської гри в драматичному сенсі над анімаційним планом, театрознавиця Ольга Дорофєєва підкреслює: «У виставах О. Дмитрієвої існують як менше два рівноправних пласти дії, що обумовлює поліфонічність та об'ємність розвитку конфлікту. Таким чином персонаж-лялька не є ототожненням або малою копією персонажа-актора. Поєднання живого плану з лялькою є не лише технічним прийомом, а важливим естетично-філософським принципом існування театру О. Дмитрієвої» (Дорофєєва, 2023а: 32). Режисерські метафори дозволяють сприймати її постановки на рівні не лише фабули, але й генеральних ідей. Такими були у її виставах, здійснених до 2022 року, метафоричні образи: сліпих кротів

і бюрократії («Чевенгур», 2012), Духа й крилатих химер («Гамлет», 2018), внутрішньої Місячної людини Казанови («Казанова», 2014) та архетипічних масок соціуму («Діти райка», 2017). Саме такі метафоричні образи формують філософськи насичену тканину вистав, де кожен символ працює на глибинному рівні підсвідомості у глядача-співатора вистав.

Композиторка харківського театру ляльок К. Палачова підсумувала принципи побудови моноавторської музичної драматургії вистав режисерки до повномасштабної війни: «Цілісність музичного оформлення вистав О. Дмитрієвої втілюється у її зверненні в межах однієї вистави до музики одного автора» (Палачова, 2022: 17). В іншій публікації дослідниця дала визначення «роботі в театрі» як «специфічному виміру діяльності композитора, що передбачає співпрацю з постановочною групою вистави у складі режисера, художника, звукорежисера, художника з освітлення, акторами тощо» (Палачова, 2023: 60), наголосивши: «Для композитора кінцевим результатом творчої діяльності в театрі є музична фонограма як один з компонентів цілісного сценічного твору (вистави)» (там само: 60–61).

Оксана Дмитрієва створює у виставах особливу систему символів, у якій кожен персонаж і кожен елемент сценічної дії несе багаторівневе значення. Герої її вистав – не просто драматичні фігури, а носії виразних соціально-філософських сенсів. Символи й метафори у виставах О. Дмитрієвої не обрамлюють дію, а формують її структуру й психологічну логіку, ініціюючи багатопланове сприйняття глядачем сценічної історії.

Постановочна практика О. Дмитрієвої відкриває нову грань режисерської професії. Її творчість можна описати через поняття балансу між суспільно значущою та особистісно сповідальною режисурою. Професійна постановочна діяльність передбачає володіння традиційними навичками режисури – розумінням структури п'єси, задуму автора, роботи з акторами, візуальним плануванням і координацією творчого процесу. Однак особистісна режисура передбачає індивідуальність, креативність і здатність до новаторства.

Оксана Дмитрієва – всебічно освічена режисерка з широкою палітрою особистісних якостей. Її творчість – приклад гармонійного поєднання професійної майстерності з оригінальною художньою індивідуальністю. Вона сміливо експериментує в межах метафоричного простору сцени, уникає стандартних структур, наділяючи театральне мистецтво новими сенсами.

Прем'єрною у воєнному Харкові літа 2022 року стала вистава «Я – норм» за п'єсою Ніни Захоженко, адресована молоді й розрахована на чотирьох випускників акторського курсу О. Дмитрієвої того року, яка дуже оперативно відгукнулася на події окупації Бучі. Виставу одразу після прем'єри з безпекових міркувань почали грати не на сцені театру, а в укритті. Як зазначила завіт театру, її «жанр було визначено як “вистава воєнного часу”, враховуючи не лише тематику, а й відсутність чітких очікувань при втіленні, мінімалістичність художнього рішення» (Дорофєєва, 2023а: 6). Цим і було обумовлено, що музика до вистави була, по суті, колективного авторства. Фрагменти музичної партитури вистави створили професійні композитори Катерина Палачова та Руслан Каширцев, а патріотичну пісню «Котики» написала і сама проспівала на сцені виконавиця головної ролі Лілія Осейчук. За відгуком театрознавиці, «вистава залишала у глядачів світле відчуття, великою мірою завдяки неординарним прийомам використання музики» (там само).

Інша вистава харківського театру ляльок для дорослих глядачів часів повномасштабної війни – «Вертеп» (грудень 2022) – за жанровим визначенням режисерки є «музичним перфоменсом». Авторкою музичного концепції стала музикант, викладач і культурний менеджер Марічка Чічкова, оскільки цей проєкт було реалізовано в першій в історії ХДАТЛ колаборації з іншим театром – Львівським академічним театром ляльок. Однак хормейстером «Вертепу» стала харків'янка Катерина Курдіновська, співробітниця Навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського. Спектакль постає як інтенсивно озвучений, де саме голоси виконавців стають компонентом його ритмо- акустичної драматургії. Звукова тканина вистави

вибудовується не як фон, а як основа організації дійства, де голос стає первинним носієм смислу, емоції та сакральної напруги. Саме через вокальну присутність акторів формується цілісний звуковий простір вистави, що замінює собою оркестр і традиційний музичний супровід.

Як і належить українському вертепу, у виставі перед глядачем розгортається триярусне дійство, проте режисер свідомо уникає буквального окреслення просторових рівнів – раю, чистилища й пекла. Ці виміри не локалізуються сценографічно, а виявляються через звучання. Саме інтонація, тембр, характер співу й мовлення визначають, у якому метафізичному просторі відбувається дія в кожен конкретний момент. Церковний спів, народні мелодії, ритуальні панахиди та вінчальні співи не існують у виставі як цитати або стилізації. Вони стають структурними опорами дії, формуючи її внутрішній ритм і смислові переходи. Панахидний спів вводить у простір пам'яті та втрати, вінчальний – у простір життя й продовження, народна мелодика – у колективний, історичний вимір буття. Усі ці звукові шари співіснують, накладаються й конфліктують, так само як у реальності співіснують війна, смерть, любов і буденність.

Особливістю вистави є те, що музика не відділена від тіла актора. Вона народжується безпосередньо з дихання, напруги голосових зв'язок, колективного звучання ансамблю. У цьому сенсі голос виконавця набуває сакральної функції – він не лише транслює текст і мелодію, а й засвідчує присутність живої людини в просторі війни, пам'яті й молитви.

Отже, сценічний простір формується як «акустичний» вертеп, де вертикальність дійства визначається не декораціями, а звуковими станами. Високі регістри, протяжний спів, унісон створюють відчуття піднесеного, молитви, звернення вгору. Низькі глухі, уривчасті інтонації – зони болю, страху, пекельного досвіду сучасної війни. Глядач не «бачить» ці простори – він їх чує.

Відсутність інструментального супроводу оголює голос, робить його вразливим і водночас гранично чесним. Будь-яка фальш, надмірна емоційність або декоративність тут стає неможливою.

Звуковий простір вистави тримається на довірі до традиції, до ритуалу і до живого людського голосу як носія правди.

Таким чином, у музичному перфоменсі «Вертеп» музика існує не як окремий елемент сценічного оформлення, а як жива акустична реальність, що формується голосами виконавців. Саме голос стає інструментом катарсичного впливу на глядача. Це вертеп, який не стільки розповідається або показується, скільки проживається через слух.

У виставі «Жираф Монс» (2023) за «казкою воєнної весни» Олега Михайлова музика Катерини Палачової теж не виконує суто ілюстративної або емоційно-супровідної функції. Вона постає як повноцінний драматургічний елемент, що визначає ритм дії, моделює внутрішній стан персонажа та окреслює межу між реальністю й метафоричним виміром подій.

Відкриття завіси відбувається під благозвучну, гармонійно вибудовану мелодію, що одразу налаштовує глядача на камерність і крихкість подальшої оповіді. Уривчасте звучання фортепіано, яке асоціативно нагадує тембр ксилофона, створює відчуття дитячої наївності, ігрової легкості, майже казкової умовності та «ретро». Цей музичний фрагмент створює первинний простір безпеки – світ, у якому життя ще здається впорядкованим і передбачуваним. Утім поступово гармонію руйнують тривожні ноти. Музика починає змінювати свою внутрішню структуру: темп пришвидшується, звуки стають уривчастими, нестійкими. Важливо, що ця трансформація відбувається не різко, а майже непомітно – так само, як у свідомість дитини або беззахисної істоти поступово проникає усвідомлення небезпеки.

Кульмінаційним моментом стає зіткнення мелодії «миру» зі звуками канонади, що наближається. Гармонійна мелодія ніби силується встояти, але її намагається подавити глухий агресивний шум війни. У цьому зіткненні музика стає носієм конфлікту, де художній – людський – початок протистоїть механічній безособовій руйнівній силі.

Саме через музику на сцені відбувається оживлення-одухотворення ляльки. Маленький Жираф Монс – мешканець харківського зоопарку – постає перед глядачами не лише як фізичний об'єкт або

персонаж, а й як внутрішнє «Я» надзвичайно чутливої істоти. Музика стає його «диханням», його невидимим голосом, що передає емоції, які неможливо або недоречно вербалізувати. У цьому сенсі звуковий простір компенсує мовчання ляльки, перетворюючись на інструмент психологічної ідентифікації глядача з героєм.

Трепетна музична тема, створена К. Палачовою, поступово оформлюється як лейтмотив вистави. Вона не дозволяє глядачеві остаточно зануритися ані в ідилію, ані в морок, утримуючи драматургічну напругу на рівні внутрішнього переживання. Таким чином, музика формує не лише атмосферу, а й емоційно-етичне поле вистави. Через музику розкривається внутрішній конфлікт Монса – осиротілої, але вцілілої істоти. У звуковій тканині співіснують дві протилежні тенденції: нахненності самим фактом життя і постійного страху перед небезпекою ворожих бомбардувань. Цей конфлікт відчутний на фізіологічному рівні сприйняття.

Отже, у виставі «Жираф Монс» музика постає як ключовий елемент організації сценічного простору, що поєднує функції драматургічного розвитку, інструмента психологічного аналізу та емоційної комунікації з глядачем. Вона не супроводжує подію, а народжує її.

Виставу «Калинова сопілка» здійснено за повістю Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» (2023), що поєднує структуру української народної казки із трансформованими мотивами біблійної оповіді про Авеля і Каїна. Принципова відмінність твору сучасної письменниці від біблійного сюжету – заміна братів сестрами – задає інші вектори конфлікту: не лише етичний або релігійний, а й глибинно міфологічний, пов'язаний із жіночою тілесністю, родовою пам'яттю та сакральною природою голосу, а також актуально політичний.

Музика у виставі, знову-таки, не ілюструє подію, не підкреслює емоційний стан персонажів і не заповнює паузи сценічної дії. Навпаки – стає первинною субстанцією сценічного простору, в якій народжується дія, з якої вона виростає і якою вона ж поглинається.

У режисерській версії «Калинової сопілки» Оксани Дмитрієвої (сценограф Діна Чмуж) музика виконує функцію межового простору

між словом і мовчанням, між драматичною дією та ритуалом. Речитативи й музичні формули, створені актрисами театру – Вікторією Міщенко та Лілією Осейчук, які виконують низку ролей-масок, – не мають завершеної мелодії у класичному сенсі. Їхня структура тяжіє до інтонаційного повтору, варіативності, монотонності, що характерно для архаїчних культових практик. Використання елементів народних плачів і містичних заклинань переводить музичний матеріал у площину колективного несвідомого. Ці звукові формули не апелюють до індивідуального переживання персонажа – вони відкривають доступ до пам'яті роду, землі, крові. Музика тут не персоналізована: вона звучить так, ніби існувала задовго до появи конкретних дійових осіб і продовжить існувати після їхнього зникнення. На особливу увагу заслуговує невизначений «гіперзвуковий» тон, на тлі якого розгортаються всі музичні речитативи. Цей постійний звуковий фон не має чіткої висоти й джерела походження, що створює ефект просторової дезорієнтації. Глядач опиняється не в умовному театральному середовищі, а в акустичному полі, яке покликане відтворити атмосферу язичницького капища – місця, де звук несе сакральне навантаження і стає знаком присутності невидимих сил.

Таким чином, музика формує особливий тип сценічного простору – простір ритуального слухання, ініціації. Тут втрачається звична ієрархія між словом, рухом і звуком. Речитативи не пояснюють події, а занурюють глядача в їхню неминучість. Вони не розповідають історію, вони її викликають.

Голоси сестер-чаклунок зачаровують саме тим, що в термінах епічного театру можна означити як «ефект сприйняття». Глядач не отожднюється з персонажем і не співпереживає йому у звичному психологічному сенсі. Натомість він перебуває у стані напруженого слухання, усвідомлюючи умовність того, що відбувається, і водночас не маючи змоги дистанціюватися від звукового впливу. Музика не захоплює – вона тримає. У цьому контексті сценічний звук стає етичним інструментом. Він не дозволяє виправдати жорстокість або пояснити злочин мотивацією. Архаїчні інтонації, повторювані заклиральні

формули та монотонний фон створюють відчуття фатальності, й конфлікт між сестрами постає не як приватна драма, а як прояв, реалізація універсального міфу про жертву й убивство.

Отже, у виставі «Калинова сопілка» музика є не елементом оформлення, а самостійним сценічним простором, у якому поєднуються міф, ритуал і актуальна театральна рефлексія. Вона формує особливу акустичну реальність, де глядач стає не спостерігачем, а учасником сакрального акту слухання – болісного, тривожного й невідворотного.

Вистава «Імперія маст дай» за п'єсою Оксани Гриценко про військовий злочин викрадення українських дітей та їх примусове утримання на анексованій території має жанрове визначення «Напруга 13 кіловольтів. Акумуляємо лють». Ця робота утворила з виставою «Я – норм» тематичний диптих. З тією різницею, що «Імперія маст дай» – політичний театр, у якому філософську ляльку-двійника більш ранньої моделі театру О. Дмитрієвої заступили семантично знеособлені манекени. Журналістка видання «Люк» писала про те, яким чином пісня визначила назву вистави: «У постановці використано музику Dj Kultivator [Валентин Губеня – *прим. авт.*], а тексти для пісень написали Жека «Курган» Володченко [Євген Володченко – *прим. авт.*] з гурту «Курган & Agregat» та поетка Діна Чмуж. В одній з цих пісень є рядок зі словами «Акумуляємо лють», який, зрештою, і доповнив фінальну назву вистави» (Карапетян, 2025). Отже, вистава «Імперія маст дай» позначена безаналоговою співпрацею О. Дмитрієвої із запрошеними музикантами, репером та діджеєм, чия музика викликає резонанс у молодіжній субкультурі. Окремо в програмі вистави зазначено компонент «Звук» – Андрій Третяк. У власному науковому дослідженні звукового супроводу вистав театрів Харкова воєнного часу А. Третяк відзначив інноваційність музичного рішення спектаклю «Імперія маст дай»: «Під час показів вистави звукооператор працює у режимі варіативної партитури, реагуючи на акторську дію. Маючи набір емпієнтових звуків і семплів, він щоразу формує унікальну звукову конфігурацію, змінюючи тембр, ритм відповідно до сценічної дії. Такий принцип створює ефект живої імпровізації, у якому звук

народжується “тут і тепер”» (Третяк, 2025). Технічна обробка звуку довершує жанрову строкатість вистави: «Особливе місце у звуковому рішенні посідає ефект “пітч”, який використовується для перетворення голосів персонажів. Цей прийом має як комічне, так і драматичне забарвлення: у сценах із вихователькою дитячого табору в окупованому Криму створює гротескну демонізацію образу або ж навпаки – висміювання; у сценах із дітьми додає наївної комічності» (Третяк, 2025). Всі ці особливості музичного задуму спектаклю надихнули журналістку А. Піхтереву визначити його як «одну з наймузичніших вистав» (Піхтерева, 2025).

Отже, режисер Оксана Дмитрієва не боїться ризику, її сценічний експеримент завжди виправданий глибиною думки та художньою логікою, що підтверджують і численні покази її вистав на міжнародних фестивалях, а також престижні нагороди (Премія *Michael Nyqvist*, Стокгольм, 2022; Премія *Women in Arts* від «ООН Жінки в Україні» та Українського Інституту, 2024; визнання вистави «Жираф Монс» лауреатом IV Всеукраїнського фестивалю-премії «ГРА», Київ, 2024; нагорода «За значний внесок у справу популяризації українського театру ляльок у міжнародному культурному просторі» журі Всеукраїнського фестивалю-огляду «Прем'єри сезону» та три лауреатства вистави «Калинова сопілка» цього ж фестивалю 2025 року). Найбільшим визнанням стала безпрецедентна в історії українського театру анімації участь вистав «Вертеп» та «Жираф Монс» у Всесвітньому фестивалі театрів ляльок у Шарлевіль-Мезьєрі (2023, 2025).

Висновки.

Майстерність Оксани Дмитрієвої, її культура та креативність співпраці зі сценографами, акторами і композиторами виводить їхню спільну роботу на особливий рівень творчого діалогу, а далі – полілогу. Проаналізувавши п'ять вистав режисерки періоду повномасштабної війни, ми вважаємо за можливе надати таку типологію функцій в них театральної музики: 1) застосування вокальних номерів, що за призначенням нагадують брехтівські «зонги» (вистава «Я – норм»); 2) використання аутентичних інструментів та співочих

голосів для створення семіосфери вистави-притчі («Вертеп»); 3) перетворення музики на ритуальний простір і носія архаїчної пам'яті («Калинова сопілка»); 4) надання музиці ролі формотворчого чинника («Жираф Монс»); 5) звернення до естетики електронного звучання як компонента «живої» співтворчості звукорежисера, композитора й акторів («Імперія маст дай»).

Спостерігається й різноманітність підходів до режисерсько-композиторської співпраці. Один з них представлений використанням музики професійних композиторів (К. Палачова, Р. Каширцев) у поєднанні із творчістю акторів театру (пісні Л. Осейчук у виставі «Я – норм», 2022); інший – винятково музичного ряду, створеного акторами театру (тексти і музика пісень В. Міщенко та Л. Осейчук у «Калиновій сопілці», 2023). Ще одну тенденцію утворила фахова обробка М. Чірковою автентичного фольклорного матеріалу та складання з нього цілісної партитури вистави («Вертеп. Музичний перфоманс», 2022). Інша тенденція представлена музикою, написаною для вистав композиторами (К. Палачова і В. Рекало, «Жираф Монс», 2023; Dj Kultivator (В. Губеня), «Імперія маст дай», 2025).

У двох із проаналізованих вистав музична концепція базується на переосмисленні фольклорного матеріалу, що допомагає відтворити на сцені атмосферу ритуалу. У режисурі вистав останніх років, за винятком «Я – норм», О. Дмитрієва уходить від номерної структури музичного матеріалу. Музика слугує субстанцією дії, а в режисерській партитурі вистави семантичну роль відіграють, на рівні з музичними творами, і звуки-символи, тембри музичних інструментів та навіть змістовна тиша. Проаналізувавши обраний матеріал, ми виявили, що музика у виставах О. Дмитрієвої воєнного часу стала додатковим чинником інтеграції здібностей творчих працівників театру та запрошених композиторів, що говорить про нову якість музичних концептів вистав – нерідко колективного авторства.

Перспектива досліджень полягає у фаховому музикознавчому аналізі результатів співпраці режисера та композитора у виставах

О. Дмитрієвої, а також у залученні до театрознавчого аналізу ширшого кола вистав мисткині.

ЛІТЕРАТУРА

- Дорофєєва, О. (2023а). Діяльність Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва під час повномасштабного вторгнення. *Філософія та гуманізм*. 1(17), 5–12. URL: https://philhum.odessit.info/uploads/Fil_Hum_17.pdf#page=3
- Дорофєєва, О. (2023b). Основні тенденції в режисурі харківського театру ляльок в кінці XX – на початку XXI ст. У зб. *Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя (за матеріалами Всеукраїнської наукової онлайн-конференції 14–15 листопада 2022 року)*, (сс. 30–33). Івано-Франківськ: Навч.-наук. Ін-т мистецтв Прикарпатського національного ун-ту ім. Василя Стефаника. URL: <https://law.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/17/2023/04/zbirnyk-konferentsii-kafedry-2023.pdf>
- Карапетян, Д. (2025, 1 липня). «Імперія маст дай». Харківський театр ляльок готує прем'єру нової вистави для підлітків. *Люк*. URL: <https://lyuk.media/news/imperiia-mast-die/>
- Палачова, К. (2022). Музика у Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва: історіографічний та феноменологічний аспекти. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 12–21. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-2/>
- Палачова, К. (2023). Виміри творчої діяльності композитора: досвід моделювання. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 58–62. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-8>
- Піхтерева, А. (2025, 12 липня). «Імперія маст дай» закриває сезон у Харківському театрі ляльок: як минула прем'єра. *Накупіло*. URL: <https://nakypilo.ua/teksty/imperiia-mast-day-u-kharkivskomu-teatri-lialok/>
- Третяк, А. (2025, 29 листопада). Звук у театральній структурі: семантика, ритм і взаємодія з простором. (Доповідь, відео). У: *V Черкашинські читання. Музика у виставі драмтеатру*, [15:50]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tq9KE1iMWm4V>
- Фількевич, Г. (2006). Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини XX століття. У: *Нариси з історії театального мистецтва України XX століття*, (сс. 587–606).

Київ: Інтертехнологія. URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/_works-istor_teatr_text.pdf

Palachova, K. (2021). Semiosphere of musical communication in puppet theater (on the example of the latest performances of the Kharkiv State Academic Puppet Theater named after V. A. Afanasiev, Ukraine). *American Research Journal of Humanities & Social Science*, 4(12), 100–105. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/12/L412100105.pdf>

REFERENCES

- Dorofieieva, O. (2023a). The activities of the ‘V. A. Afanasiev’ State Academic Puppet Theatre, Kharkiv, during the full-scale invasion. *Philosophy and Humanism*, 1(17), 5–12. URL: https://philhum.odessit.info/uploads/Fil_Hum_17.pdf#page=3 [in Ukrainian].
- Dorofieieva, O (2023b). The main trends in directing the Kharkiv Puppet Theatre in the late 20th – early 21st centuries. In *Ukrainian performing arts: the relevance of issues of integration into the global cultural and artistic space of the 21st century: (Proceedings of the All-Ukrainian academic online conference, November 14–15, 2022*, (pp. 30–33). Ivano-Frankivsk: Educational and Scientific Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. URL: https://law.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/17/2023/04/zbi_rnyk-konferentsii-kafedry-2023.pdf [in Ukrainian].
- Filkevych, H. (2006). Music as a component of the figurative synthesis of performances of the Ukrainian drama theater of the second half of the 20th century. In *Essays on the history of theatrical art of Ukraine of the 20th century*, (pp. 587–606). Kyiv: Intertekhnolohiia, URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/_works-istor_teatr_text.pdf [in Ukrainian].
- Karapetian, D. (2025, July 1). “Empire Must Die”. The Kharkiv Puppet Theatre is preparing the premiere of a new show for teenagers. *Liuk*. URL: <https://lyuk.media/news/imperiia-mast-die/> [in Ukrainian].
- Palachova, K. (2021). Semiosphere of musical communication in puppet theater (on the example of the latest performances of the Kharkiv State Academic Puppet Theater named after V. A. Afanasiev, Ukraine). *American Research Journal of Humanities & Social Science*, 4(12), 100–105. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/12/L412100105.pdf>

- Palachova, K. (2022). Music in the ‘V. A. Afanasiev’ State Academic Puppet Theatre, Kharkiv: historiographic and phenomenological aspects. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 12–21. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-2/> [in Ukrainian].
- Palachova, K. (2023). Dimensions of composer’s creative activity: a modelling experience. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 58–62. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-8> [in Ukrainian].
- Pikhtereva, A. (2025, July 12). “Empire Must Die” closes the season at the Kharkiv Puppet Theatre: how the premiere went. *Nakypilo*. URL: <https://nakypilo.ua/teksty/imperiia-mast-day-u-kharkivskomu-teatri-lialok/> [in Ukrainian].
- Tretiak, A. (2025, November 29). Sound in the theatrical structure: semantics, rhythm and interaction with space. (Report, video). In: *V Cherkashyn Readings. Music in a Drama Theater Performance*, [15:50]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tq9KE1iMWm4V> [in Ukrainian].

Yuliia Shchukina

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Associate Professor, Head at the Department of Theatre Studies
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

Oleksandr Annichev

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Senior Lecturer, the Department of Theatre Studies
e-mail: annichev@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-4096-4229

The creative engagement between the director and composer in Oksana Dmitriiieva’s productions (2022–2025)

Statement of the problem. The article explores various aspects of collaborations by Oksana Dmitriiieva, Chief Director of the ‘Viktor Afanasiev’ Academic Puppet Theatre, Kharkiv, with composers during her production process. It is noted that during the Russo-Ukrainian War, this theatre company began collaborating intensively with contemporary authors: playwrights, poets, musicians, and artists. One of the most recent features of Oksana Dmitriiieva's directing has been the search for an individual musical and, most often, vocal texture for each performance, creating performances at the intersection of performance arts: “Vertep (Nativity Play). Musical Performance”, the songs about hard times in “Brecht Cabaret”; after the Ukrainian horror play “Kalynova Sopilka (Geulder-rose Pipe)” was produced, a concept album of vocal tracks from the play was released.

Objectives, methods, and novelty of the research. At the first time, the study aims to identify and characterise the types of interaction between direction and music in Dmitriiieva's performances staged during the Russo-Ukrainian War. For this purpose, such research methods as historico-political and cultural, systemic, performance, interpretation and the method of reconstruction of performances were employed. When writing this article, the theatre studies works by Olha Dorofieieva (2023), analytical materials of Kateryna Palachova (2023), a composer and co-author of Oksana Dmitriiieva's performances, as well as an interview with Andrii Tretiak (2025), sound engineer of the Kharkiv Puppet Theatre, were used.

Research results. We are observing several approaches in the collaboration between the director composers and songwriters. The first approach is represented by the use of music written by professional composers in combination with songs made up by the actresses (*"I'm Norm"*, 2022) or music and lyrics written exclusively by the theatre's actresses (*"Kalynova Sopilka"*, 2023). The second approach is the professional arranging of authentic folklore material and the creation of a coherent musical and vocal score for the performance (*"Vertep. Musical Performance"*, 2022). The third approach is represented by music specially written for performances by composers Kateryna Palachova and Viktor Rekalo (*"Giraffe Mons"*, 2023; *"Paradzhnov. Balcony of Childhood"*, *"Empire Must Die"*, 2025). In two of the analysed performances, their musical concept is based on a reinterpretation of folklore material, helping to recreate a ritual atmosphere on stage. In directing Oksana Dmitriiieva performances of recent years, except *"I'm Norm"*, music serves as the substance of the action, and in the director's score, symbolic sounds, instrumental timbres, and even meaningful silences play a semantic role alongside the musical pieces.

Conclusion. Having analysed the selected material, we found that the music in Oksana Dmitriiieva's wartime productions became an additional factor integrating the creative abilities of the theatre staff and invited composers, which testifies to the new quality of the musical concepts of the productions, often of collective authorship.

Keywords: 'Viktor Afanasiev' Academic Puppet Theatre in Kharkiv; theatre composer; music in the play; director Oksana Dmitriiieva; theatre studies; theatrical criticism, analysis and reconstruction of the performance.

Стаття надійшла до редакції 5.11.2025,
рекомендована до друку 1.12.2025, оприлюднена 26.12.2025.