

УДК 782.9:792.97+792.97.027.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-31>

**Катерина ПАЛАЧОВА**

доктор філософії, старший викладач кафедри композиції та інструментування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

**ORCID:** 0000-0001-9662-8721

**Бібліографічний опис статті:** Палачова, К. (2025). Досвід співпраці режисера і композитора в сучасному українському театрі (на прикладі музики до новітніх вистав Оксани Дмитрієвої). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 235–242, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-31>

**ДОСВІД СПІВПРАЦІ РЕЖИСЕРА І КОМПОЗИТОРА В СУЧАСНОМУ  
УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ (НА ПРИКЛАДІ МУЗИКИ ДО НОВІТНІХ ВИСТАВ  
ОКСАНИ ДМІТРІЄВОЇ)**

**Мета дослідження** полягає в осмисленні та систематизації досвіду творчої взаємодії режисера і композитора в українському театральному мистецтві XXI століття на прикладі новітніх вистав Оксани Дмитрієвої (2024–2025 роки), виявленні принципів спільної розробки музичної концепції вистави, а також визначенні ролі композитора як суб'єкта створення звукової драматургії, що бере безпосередню участь у формуванні аудіального образу вистави. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні комплексного мистецтвознавчого підходу. Системний метод дозволив розглянути музичне рішення як цілісний компонент театального синтезу; типологічний метод використано для класифікації прийомів роботи зі звуком; метод семантичного аналізу застосовано для розкриття змістовного наповнення лейтмотивів та цитат. Особливе місце у роботі посідає метод наукової саморефлексії, що дозволив проаналізувати досвід співпраці з режисером «ізсередини» творчого процесу та обґрунтувати логіку вибору конкретних композиторських стратегій. Важливе місце також належить методу структурно-функціонального аналізу, що допоміг визначити роль авторського музичного внеску в архітектоніку досліджуваних вистав. **Наукова новизна** дослідження полягає у першій в українському мистецтвознавстві спробі теоретичного осмислення досвіду співпраці режисера та композитора як цілісної творчої стратегії в контексті сучасного театального процесу (2024–2025 роки). **Висновки.** У результаті дослідження систематизовано моделі взаємодії режисера та композитора, де останній постає активним учасником створення художньої цілісності вистави. Виявлено, що роль композитора полягає не лише в звуковому оформленні сценічної дії, а й у розробці глибинних семантичних пластів вистави. Виокремлено основні підходи до організації аудіального простору: від побудови імерсивного «звукового ландшафту» до використання лейтмотивної системи. Доведено, що системна співпраця, заснована на концептуальній єдності, дозволяє створювати багатопланові музично-сценічні структури, які стають інструментом осмислення актуальних тем ідентичності, пам'яті та особистого досвіду.

**Ключові слова:** музика в театрі, музика у виставах Оксани Дмитрієвої, композитор, композиторська творчість, музична концепція вистави, музична семантика, лейтмотив, звуковий ландшафт.

**Kateryna PALACHOVA**

PhD, Senior Lecturer at the Department of Composition and Instrumentation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

**ORCID:** 0000-0001-9662-8721

**To cite this article:** Palachova, K. (2025). Dosvid spivpratsi rezhysera i kompozytora v suchasnomu ukrainskomu teatri (na prykladi muzyky do novitnikh vystav Oksany Dmitriievoi) [The experience of collaboration between director and composer in contemporary Ukrainian theatre (based on the example of music for Oksana Dmitrieva's newest stage productions)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 235–242, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-31>

## THE EXPERIENCE OF COLLABORATION BETWEEN DIRECTOR AND COMPOSER IN CONTEMPORARY UKRAINIAN THEATRE (BASED ON THE EXAMPLE OF MUSIC FOR OKSANA DMITRIEVA'S NEWEST STAGE PRODUCTIONS)

*The purpose of the study is to reflect on and systematize the experience of creative interaction between a director and a composer in Ukrainian theatrical art of the 21st century, using the latest productions of Oksana Dmitrieva (2024–2025) as a case study. The research aims to identify the principles of collaborative development of the musical concept of a performance, as well as to define the role of the composer as a subject of creating sound dramaturgy, who directly participates in forming the semantic and emotional structure of the stage production. The research methodology is based on a comprehensive art history approach. The systemic method allowed for considering the musical solution as an integral component of the theatrical synthesis; the typological method was used to classify sound techniques; the semantic analysis method was applied to reveal the meaningful content of leitmotifs and quotations. A special place in the study is occupied by the method of scientific self-reflection, which allowed for analyzing the experience of collaboration with the director from within the creative process and substantiating the logic behind specific compositional strategies. A significant role is played by the structural-functional analysis method, which helped determine the significance of the author's musical contribution to the architectonics of the analyzed performances. The scientific novelty of the study lies in the first attempt in Ukrainian art history to theoretically comprehend the experience of collaboration between a director and a composer as an integrated creative strategy within the context of the contemporary theatrical process (2024–2025). Conclusions. As a result of the study, models of interaction between the director and the composer are systematized, where the latter emerges as an active participant in creating the artistic integrity of the performance. It is revealed that the composer's role consists not only in the sound design of the stage action but also in the development of the deep semantic layers of the performance. The main approaches to organizing the auditory space are identified: from building an immersive «soundscape» to utilizing a leitmotif system. It is proved that systemic cooperation, based on conceptual unity, allows for the creation of multi-layered musical-stage structures that become a tool for comprehending current themes of identity, memory, and personal experience.*

**Key words:** music in theatre, music in Oksana Dmitrieva's performances, composer, composer's creativity, musical concept of a performance, musical semantics, leitmotif, soundscape.

**Актуальність проблеми.** Сучасний театральний процес характеризується посиленням інтеграційних зв'язків між різними видами мистецтв, де звукова складова перетворюється на один із провідних чинників формування сценічної цілісності. У цьому контексті музика в драматичному театрі постає не просто фоновим супроводом, а невід'ємною складовою сценічного дійства та носієм семантичних кодів вистави.

У сучасному постановочному процесі поруч із режисером значущою вбачається постать композитора, який виступає співавтором вистави та розробником її унікальної аудіальної партитури. Комунікація між режисером і композитором та їхня тісна співпраця є ключовим аспектом досягнення художньої цілісності спектаклю. Одним із факторів, що обумовлює актуальність даного дослідження, є дискусійність питання щодо якості такої комунікації в сучасному культурному просторі. Зокрема, твердження режисера Давида Петросяна про те, що «...в нас нема культури співпраці режисера і композитора у драматичному театрі. Композитори живуть у світі музики, режисери – у світі свого театру, і напрацьованих каналів комунікації між ними

я не бачу» (Гордієнко, 2023), вочевидь указує на існування певної проблеми роз'єднаності митців. Твердження про відсутність культури співпраці режисера і композитора зумовлює потребу глибшого вивчення творчих колаборацій, які доводять, що взаємодія між режисером і композитором не лише існує, а й постає фундаментом для появи концептуально нових театральних явищ.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження творчої взаємодії режисера і композитора в драматичному театрі перебуває на перетині театрознавства та музикознавства, що зумовлює багатовекторність наукових підходів до цієї проблеми. В українському мистецтвознавстві ХХІ століття з'являється низка праць, присвячених окремим аспектам функціонування музики в театрі. Зокрема, О. Мацепура (Мацепура, 2013) розглядає особливості функціонування музики в сучасному драматичному театрі на прикладі творчості Ю. Шевченка. Питання композиторського стилю як чинника художньої цілісності вистави досліджує О. Білас (Білас, 2018), аналізуючи доробок А. Кос-Анатольського та В. Камінського. Вагомий внесок у вивчення історичного досвіду колаборації

українських композиторів із видатними режисерами минулого зробили Г. Фількевич та Я. Леоненко (Фількевич, 2006), висвітливши засади співпраці Леся Курбаса з М. Вериківським та П. Козицьким. Окремий пласт досліджень присвячений персоналіям композиторів, чия діяльність нерозривно пов'язана з конкретними театральними колективами. Так, Х. Новосад-Лесюк (Новосад-Лесюк, 2019, 2023) та М. Гарбузюк (Гарбузюк, 2002) ґрунтовно аналізують творчий шлях композиторів О. Радченка та І. Вимера у контексті львівської театральної школи.

Особливу цінність для нашого дослідження мають праці митців-практиків. У монографії М. Чемберджі (2017), досліджуючи специфіку композиторської діяльності в театрі на прикладах власного досвіду, автор наголошує на складній діалектиці творчої свободи та професійної адаптації. Автор переконаний, що в процесі втілення режисерського задуму композитор не втрачає власного творчого «Я», проте він має бути готовим до ««розчинення» у спільній роботі, занурення до системи ідей режисера, а отже, художнього світу, створюваного у виставі» (Чемберджі, 2017, с. 68). Відтак, композитор постає не автономним митцем, а рівноправним «співавтором складної синтетичної художньої цілісності» (Чемберджі, 2017, с. 64), де музика посідає стратегічне місце в драматургії вистави. На думку дослідника, сучасна естетична ситуація, зокрема притаманна постмодернізму стильова множинність, сприяє творчому самовираженню автора, дозволяє органічно узгоджувати індивідуальні стилі режисера та композитора, обираючи з широкого арсеналу засобів саме ті, що є найдоречнішими для конкретного сценічного контексту. Таким чином, сучасний соціокультурний простір не обмежує митця, а навпаки – розширює можливості для «певного узгодження режисерського і композиторського стилів» (Чемберджі, 2017, с. 70).

Попри ґрунтовність існуючих мистецтвознавчих розвідок, питання практичної реалізації стратегій взаємодії режисера та композитора в умовах новітнього театрального процесу залишаються відкритими. У сучасному науковому дискурсі спостерігається брак аналізу творчої колаборації, який би базувався на методі наукової саморефлексії автора звукової

концепції вистави. Саме необхідність осмислення цього актуального досвіду через призму власної практики автора визначає наукову новизну даної розвідки.

З огляду на актуальність окресленої вище проблематики, **метою статті** є теоретичне осмислення та систематизація власного творчого досвіду співпраці з режисеркою Оксаною Дмитрієвою у виставах 2024–2025 років, що спрямовано на виявлення принципів спільної розробки музичної концепції вистави та визначення ролі композитора як суб'єкта створення звукової драматургії спектаклю.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Для головної режисерки Харківського академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва Оксани Дмитрієвої музика є засадничим компонентом вистави. Концептуальне та оригінальне аудіальне рішення кожної постановки є результатом тісної співпраці режисерки з композитором у постановочному процесі. Хоча значна частина творчого доробку О. Дмитрієвої пов'язана саме з Харківським театром ляльок, протягом останніх кількох років нові вистави режисерки з'являються у провідних українських драматичних театрах, зокрема у Києві, Львові, Івано-Франківську. Таке розширення творчої географії уможливило дослідження співпраці режисера та композитора не лише на прикладі Харківського театру ляльок, але й загалом в контексті сучасного українського театру.

Прем'єра вистави «**Буря**» за В. Шекспіром у режисурі О. Дмитрієвої відбулася 19 травня 2024 року Львівському національному академічному українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької. Візуальне оформлення здійснив видатний український театральний художник Михайло Ніколаєв, музичне оформлення – Катерина Палачова.

Оскільки п'єса Шекспіра поєднує жанрові риси трагікомедії, маскараду та комедії дель арте, музика у «Бурі» відіграє важливу роль та постає її невід'ємною складовою. Окрім того, сама п'єса містить численні згадки про звуки острова, а також пісні духа Арієля. Власне, Аріель у творі є втіленням вищої гармонії, проявленої у музиці: кожну його появу Шекспір супроводжує відповідною ремаркою, як-от: «*чути урочисту музику*» або «*грає ніжна музика*» тощо.

Однак у музичній концепції вистави композиторка відмовляється від, здавалося б, логічного, проте надто очевидного тлумачення образу Аріеля як носія певного музичного тематизму. Натомість центральною ідеєю в музичному рішенні вистави постає звуковий образ таємничого острова Просперо. Ключ до такого рішення віднайдено у словах Калібана: «...цей острів повен звуків І голосів солодких, добровісних Тут часом сотні інструментів разом Гудуть мені у вуха, а часами, Прокинувшись, я раптом чую голос, І знов мене він ніжно присипляє...» (Шекспір, 1986, с. 412).

Шекспірівський образ острова, сповненого різноманітних звуків – шторму, живої природи, музики, а також голосів людей та духів – стає основою музичної концепції вистави, яка полягає у створенні певного звукового простору, мінливого та примхливого. З цією метою композиторка задіює метод колажу, поєднуючи у фонограмі електронні шуми, звуки живої природи, а також музичних інструментів – труби та віолончелі, застосовуючи до них численні методи обробки звуку: відлуння (*echo delay*), обернене відлуння (*reverse echo*) хорус (*chorus*), фленжер (*flanger*), звуковисотний зсув (*pitch shift*), розтягнення часу (*time stretching*) тощо.

Таким чином, метод колажу, засоби електронної музики та технології саунд-дизайну дозволяють скласти *звуковий ландшафт* містичної, примарної атмосфери острова. Поняття звукового ландшафту (*soundscape*) ґрунтовно досліджується композитором Реймондом Шафером (Schäfer, 1977) і визначається автором як акустичне середовище, що оточує людину та сприймається нею у певному контексті. Концепція звукового ландшафту острова Просперо передбачає, що загалом усі звуки у сценічному просторі, а також навіть і тиша, постають складовими даного звукового ландшафту.

Окремо варто окреслити функції музичних інструментів в аудіальній концепції постановки. Тембри віолончелі та труби залучені за принципом контрасту та семантично пов'язані з протиставленням двох персонажів-антагоністів, Просперо та Калібана. За задумом композиторки, обидва інструменти виконують одну й ту саму авторську музичну тему, однак вона ніколи не з'являється у виставі у явному вигляді, натомість завжди змінена методами обробки звуку. Так у віолончелі тема звучить

із застосуванням *reverse echo* та *echo delay*, що створює образ таємничості та самотності. Тема ж у труби із застосуванням *pitch shift* та *time stretching* в результаті перетворюється на тяжке і дике, натужне гудіння. Важливо зазначити, що цей фантазмагоричний звук інспірований також і художнім рішенням вистави: ключову роль у сценографії відіграє запропонований режисеркою образ носорога, увіражений в елементах декорацій та масках акторів.

Неочевидним рішенням, віднайденим у пошуково-творчому процесі, постає запозичена тема, навколо якої певною мірою концентрується весь звуковий ландшафт, – прелюдія з сюїти №1 для віолончелі соло Й. С. Баха (BWV 1007). Тема прелюдії звучить у визначених режисеркою моментах, ніби вриваючись у розріджений звуковий ландшафт острова та заповнюючи його стрімким звуковим потоком. Віолончельна прелюдія Баха так само, як і весь інший музичний матеріал, упродовж вистави зазнає трансформацій внаслідок застосування різноманітних методів обробки звуку: зокрема, накладання прямого та зворотного звучання, а також прискорення та сповільнення, що допомагає створювати необхідний темпоритм сценічної дії. Лише у фіналі «Бурі» прелюдія Баха постає в оригінальному вигляді, що в контексті сюжету п'єси, можна тлумачити як звільнення Аріеля та позбавлення чар Просперо.

Продовжуючи низку «шекспірівських» вистав у творчому доробку О. Дмитрієвої, наступною після «Бурі» стала постановка «Отелло», прем'єра якої відбулася в Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра 14 вересня 2024 року. У даному контексті неможливо оминати увагою ще одну визначну для сучасного українського театру постановку «Отелло», здійснену режисером Давидом Петросяном у Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки у тому ж 2024 році. Ця вистава представляє дослідницький інтерес з точки зору музичної концепції, втіленої Сусанною Карпенко – співачкою, композиторкою, головною хормейстеркою Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Втім, оскільки предметом даного дослідження є музика саме у обраних виставах Оксани Дмитрієвої, порівняльний аналіз аудіальних концепцій різних постановок «Отелло» вбачається

нами перспективою подальших музикознавчих розвідок.

До створення вистави «Отелло» О. Дмитрієвою були так само залучені художник М. Ніколаєв та композиторка К. Палачова. Це свідчить про усталеність творчих зв'язків, що відіграють важливу роль у постановочному процесі.

На відміну від «Бурі», де аудіальна концепція вистави полягає у створенні певного звукового ландшафту, простору розгортання подій, а музика є органічною частиною сюжету, в «Отелло» вона має на меті розкриття психологічної глибини персонажів та посилення емоційного впливу трагедії.

З огляду на етнічне походження головного героя, ймовірно передбачуваним було б використання у музиці елементів умовно африканського колориту, яке б підкреслювало б «інакшість» Отелло у венеціанському суспільстві. Однак композиторка у даній постановці уникає стилізацій і, тим більше, прямих цитувань, окрім того відмовляється й від пісні Дездемони про вербу. Таке рішення зумовлено сучасною режисерською інтерпретацією шекспірівського тексту: О. Дмитрієва підіймає актуальну для сучасного українського суспільства тему психологічного стану військових, які повертаються додому з війни. Така режисерська концепція зумовлює відповідний композиторський підхід: у фонограмі вистави використовуються численні шуми, що постають особливо важливими у розмовних сценах. Але якщо в «Бурі» шуми складають основу загального звукового ландшафту, то в «Отелло» вони застосовуються як допоміжний засіб підкреслення моментів напруги, роздумів або фатальної невідворотності. Оригінальне режисерське визначення жанру вистави («залізне море»), а також візуальне рішення відіграють вирішальну роль у виборі тембрального колориту фонограми: оскільки основу сценографії складають численні металеві конструкції, звуковий простір відповідно включає палітру різноманітних «металевих» шумів (лязгів, скрипів, скреготів тощо). У пластичних сценах динамічні електронні ритми підкреслюють фізичність та енергію вистави.

У зв'язку із режисерською концепцією важливим композиторським завданням було створення музичної теми, яка відображала б психологічний стан головного героя та його оточення,

розкривала внутрішні конфлікти, розлади і трансформації. Ця тема втілена у віолончельній мелодії – ламаній, акцентованій, стакатній, зі стрибками та синкопованою, ніби «шкунтильгаючою» ритмікою. Тональність мі-бемоль мінор та низький віолончельний регістр семантично пов'язані з образом внутрішнього страждання героїв. Гармонічною основою теми є акорди тоніки та субдомінанти, які чергуються у багатократному повторенні, створюючи відчуття нав'язливого стану свідомості. Упродовж сценічної дії головна тема зазнає численних трансформацій, з'являється у різних образах, емоційний спектр яких варіюється від напруженого і зосередженого, розгубленого і ніжного до розпачливого і трагічного. В результаті головна тема постає центральним елементом, який концентрує навколо себе увесь звуковий простір вистави, а отже – можна зробити висновок про те, що в основу музичної концепції вистави покладено принцип монотематизму.

У 2025 році побачила світ найновіша вистава О. Дмитрієвої «**Медея**» за текстами Евріпіда та Гайнера Мюллера. Прем'єра відбулася 26 березня 2025 року на сцені Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Сценографію створив відомий харківський художник Костянтин Зоркін, музику до вистави написала К. Палачова.

«**Медея**» Евріпіда є одним із найзатребуваніших текстів античної драматургії. Про це свідчить численна кількість його сценічних втілень у світовій театральній практиці, серед яких є як класичні, так і сучасні експериментальні інтерпретації. Для режисерки, художника та композиторки вистави принципово важливим завданням було віднайдення актуального звучання давньогрецької трагедії в контексті сьогодення, отже, постановка стала рефлексією на сучасні події в Україні та підіймає теми вимушеного переселення, окупованих територій, осмислення історії та ідентичності.

Оригінальне жанрове визначення вистави «кардіомахія», запропоноване К. Зоркіним, а також образ серця як центральний елементу сценографії обумовлюють підкреслено чуттєвий характер художнього і, зокрема, музичного висловлювання. Окрім того, для композиторки вистави процес створення музики став способом переживання особистого досвіду: історія

Медеї виявилася відгуком на власні переживання про втрачений дім та досвід біженства і чужинства під час повномасштабної війни в Україні.

Сучасний погляд на античну історію обумовив звернення до автентичної давньогрецької музики, що символізує повернення до першоджерел, до свого коріння. Відправною точкою у створенні музики до вистави стала мелодія дельфійського гімну Аполлону 138 року до н.е., яка фрагментарно збереглася до наших часів та була умовно розшифрована засобами сучасної нотації. Тема дельфійського гімну використана композиторкою у вокальному номері «Плач Медеї» і стає лейтмотивом туги за втраченою батьківщиною. Упродовж сценічної дії ця тема з'являється також у різноманітних інструментальних інтерпретаціях. Так на початку вистави вона звучить в мінімалістичній одноголосній фактурі, втілюючи образ самотності та загубленості, при цьому обраний композиторкою синтезований тембр імітує умовний етнічний струнно-щипковий інструмент (асоціація з давньогрецькою лірою або кіфарою). В одній з кульмінаційних сцен божевілля Медеї тема дельфійського гімну розкривається в чуттєвій фортепіанній імпровізації.

Ще одним зверненням до фольклору як вагової складової ідентичності людини постає лейтмотив корабля «Арго» – це вокальна тема, виконувана «хором корінфських жінок» та інспірована фольклорною традицією, що проявляється, зокрема, у імпровізаційному характері мелодичної лінії, квінтових інтонаціях, гетерофонному двоголоссі, а також характерній манері співу. Фонограма пісні включає аудіо-записи голосів із застосуванням методу реверсивної обробки звуку, внаслідок чого інтонації голосу уподібнюються стогону. Аудіоефект реверсу в музичній концепції вистави семантично пов'язаний з темою пам'яті, згадування себе, повернення до себе, своєї ідентичності.

Хор корінфських жінок у складі чотирьох акторок асоціюється з хором давньогрецького драматичного дійства. Окрім теми «Арго», у його виконанні звучить декілька вокальних номерів. Зокрема це пісні, текст яких побудований на двох ключових словах, запропонованих режисеркою: «ностос» (νόστος – «повернення додому») та «альгос» (ἄλγος – «біль, страждання»). Хор також задіяний у пісні «Краю ти

мій» – одному із центральних музичних номерів вистави, в якому біль за втраченою батьківщиною досягає апогею. Співставлення і багатократне повторення в гармонії двох мінорних акордів (ре мінор та сі-бемоль мінор) посилює драматичний характер висловлювання, емоційний речитатив хору починається і завершується словами «краю ти мій», у яких звучать інтонації стогону, а у партії фортепіано при цьому контрапунктом з'являється лейтмотив плачу Медеї.

Окрім дельфійського гімну, в музиці до «Медеї» використана ще одна запозичена тема варі хасапіко – грецького традиційного танцю, прообразу сіртакі, рухи якого символізували підкрадання до ворога, бій та перемогу. Таким чином, тема варі хасапіко у виставі втілює варварський, бунтарський дух головної героїні. Цікавим фактом є спорідненість інтонацій танцю варі хасапіко та українського аркану, виявлена американським дослідником народних танців Діком Оуксом (Dick Oakes, 2003).

Отже, аудіальна концепція вистави «Медеї» О. Дмитрієвої втілена в синтезі фольклорних джерел, авторської музики та елементів саунд-дизайну, що уможливило сучасне осмислення античної драматургії авторами вистави.

**Висновки.** Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що в сучасному українському театрі модель взаємодії режисера та композитора базується на принципах глибинного творчого діалогу, в результаті чого музика перестає бути супровідним елементом, а постає рівноправною складовою художнього цілого, формує семантичний простір постановки. Аналіз музики до вистав «Буря», «Отелло» та «Медея» Оксани Дмитрієвої спростовує тезу про комунікаційний розрив між режисером і композитором, демонструючи натомість взаємодію та взаємовплив режисерської концепції та композиторської думки. Власний практичний досвід автора засвідчує, що формування звукового простору сучасної вистави базується на поєднанні різних підходів: від розбудови імерсивних звукових ландшафтів та використання принципів монотематизму до синтезу автентичних джерел із засобами музичного мінімалізму та електронної музики. При цьому, завдяки активному залученню технологій саунд-дизайну та методів цифрової обробки звуку, функції композитора значно розширюються: він постає не лише автором музичної концепції постановки, але

й архітектором цілісного звукового середовища вистави, творцем її семантичних звукових кодів.

**Перспективи подальших досліджень** вбачаються у здійсненні порівняльного аналізу музичних концепцій різних постановок одних

і тих самих творів (зокрема «Отелло»), а також у залучення у дослідження вивчення впливу візуальної складової (тобто роботи художника у постановочному процесі) на формування аудіальної складової вистави.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Dick Oaks. Hasapiko. 2003. <https://www.folkdancenotes.com/dancenotes/Dick%20Oakes/Hasapiko.htm>
2. Schafer R. M. *Soundscape. The Tuning of the World*. Rochester, Vt. : Destiny Books, 1977.
3. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.003. Львів, 2018. 236 с.
4. Гарбузюк М. Музика у виставі «Гамлет» Львівського театру ім. М. Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора. *Вісник львівського університету*. 2002. С. 49–57.
5. Гордієнко М. Режисер Давид Петросян про музику, театр і про музику в театрі. *The Claquers*. 2023. URL : <https://theclaquers.com/posts/11275>
6. Мацепура О. Особливості функціонування музики в сучасному драматичному театрі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. Вип. 4. С. 185–190.
7. Новосад-Лєсюк Х. Співпраця композитора О. Радченка з режисерами Театру ім. М. Заньковецької над музичним вирішенням вистав (1930–1968). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 67 (1). С. 181–187.
8. Новосад-Лєсюк Х. Композитори в драматичних театрах Львова середини ХХ століття: біографічний аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2019. Випуск 40. С. 198–204.
9. Фількевич Г., Леоненко Я. Музичний простір вистав Леся Курбаса. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 325–351.
10. Фількевич Г. Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 83–103.
11. Чемберджи М. Професія – композитор : монографія. Київ : Автограф, 2017. 64 с.
12. Шекспір В. Буря. Переклад Миколи Бажана. *Зібрання творів у 6-ти томах*. Том 6. К. : Дніпро, 1986. С. 366–435.

#### REFERENCES:

1. Oakes, D. (2003). *Hasapiko*. Retrieved from <https://www.folkdancenotes.com/dancenotes/Dick%20Oakes/Hasapiko.htm>
2. Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt.: Destiny Books.
3. Bilas, O. (2018). *Kompozytorskyi styl yak chynnyk khudozhnoi tsilisnosti dramatychnoho spektakliu (na prykladi muzyky A. Kos-Anatolskoho ta V. Kaminskoho do vystav Natsionalnoho akademichnoho ukrainskoho dramatychnoho teatru imeni Marii Zankovetskoi)* [Composer's style as a factor of artistic integrity of a dramatic performance (based on the music of A. Kos-Anatolsky and V. Kaminsky for the productions of the Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater)] (PhD Dissertation). Lviv [in Ukrainian].
4. Harbuzyuk, M. (2002). Muzyka u vystavi «Hamlet» Lvivskoho teatru im. M. Zankovetskoi (1957 r.): spivpratsia rezhysera i kompozytora [Music in the performance «Hamlet» of the Lviv Theatre named after M. Zankovetska (1957): cooperation between director and composer]. *Visnyk Lvivskoho universytetu* [Bulletin of Lviv University], 49–57 [in Ukrainian].
5. Hordiienko, M. (2023). Rezhyser Davyd Petrosian pro muzyku, teatr i pro muzyku v teatri [Director David Petrosyan about music, theater and about music in theater]. *The Claquers*. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/11275> [in Ukrainian].
6. Matsepura, O. (2013). Osoblyvosti funktsionuvannia muzyky v suchasnomu dramatychnomu teatri [Features of the functioning of music in modern dramatic theater]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald], (4), 185–190 [in Ukrainian].
7. Novosad-Lesiuk, Kh. (2023). Spivpratsia kompozytora O. Radchenka z rezhyseramym Teatru im. M. Zankovetskoi nad muzychnym vyrishenniam vystav (1930–1968) [Cooperation of the composer O. Radchenko with the directors of the M. Zankovetska Theatre on the musical solution of the performances (1930–1968)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Current issues of humanitarian sciences], 67 (1), 181–187 [in Ukrainian].

8. Novosad-Lesiuk, Kh. (2019). Kompozytory v dramatychnykh teatrakh Lvova seredyny XX stolittia: biohrafichnyi aspekt [Composers in dramatic theaters of Lviv in the middle of the 20th century: biographical aspect]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka* [Scientific notes of the Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk], (40), 198–204 [in Ukrainian].

9. Filkevych, H., & Leonenko, Ya. (2006). Muzychnyi prostir vystav Lesia Kurbasa [Musical space of Les Kurbas's performances]. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the 20th century]. Kyiv: Intertekhnolohiia, 325–351 [in Ukrainian].

10. Filkevych, H. (2006). Muzyka i ukrainskyi teatr: zapochatkuvannia kontaktiv ta vzaiemodii [Music and Ukrainian theater: initiation of contacts and interaction]. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the 20th century]. Kyiv: Intertekhnolohiia, 83–103 [in Ukrainian].

11. Chemberdzhii, M. (2017). *Profesiia – kompozytor: monohrafiia* [Profession – composer: a monograph]. Kyiv: Avtohrاف [in Ukrainian].

12. Shakespeare, W. (1986). *Buria* [The Tempest] (M. Bazhan, Trans.). *Zibrannia tvoriv u 6-ty tomakh* [Collected works in 6 volumes] (Vol. 6, pp. 366–435). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 13.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025