

**Гринишина Марина Олександрівна**,  
доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
завідувачка кафедри режисури та майстерності актора.  
Київський національний університет культури та мистецтв, Київ  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6010-2282>

**Maryna Grynysyna**,  
Doctor in Art Studies, Senior Researcher, Chief of the  
Department of Directing and Actor's Skill.  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

**Іващенко Ірина Віталіївна**,  
заслужений діяч мистецтв України, доцент,  
декан факультету театру, кіно та естради. Київський  
національний університет культури та мистецтв, Київ  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1046-0735>

**Iryna Ivashchenko**,  
Honored Worker of Arts of Ukraine, Associate Professor,  
Dean of the Faculty of Theater, Cinema and Variety. Kyiv  
National University of Culture and Arts, Kyiv

## МІФОПОЕТИЧНА ДРАМА ЯК ВЕКТОР РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ ТЕАТРУ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО

**Анотація.** У статті розглянуто міфопоетичну драму як один з естетико-художніх векторів репертуарної політики першого стаціонарного українського театру Миколи Карповича Садовського. На підставі з'ясування особливого характеру міфологізму як методу авторського освоєння дійсності визначено жанрові та стильові інновації, пов'язані зі сценічними інтерпретаціями українських, польських та єврейських міфопоетичних драматичних текстів на кону Театру М. Садовського.

**Ключові слова:** репертуарна політика, міфопоетична драма, міфологізм, модернізм, сценічна інновація.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Діяльність у Києві першого стаціонарного українського театру під орудою Миколи Карповича Садовського (1907–1920) є потужною смислоутворюючою ланкою феноменології українського сценічного мистецтва ХХ століття. Своєрідність цього колективу полягає у транзитивному характері його роботи: з одного боку, вона визначає історичну тяглість драматургії та театру корифеїв, з іншого – вияскравлює інтенції українського театрального модернізму. Тож будь-яке дослідження нещодавнього минулого вітчизняного кону неможливе без урахування різноманітного досвіду цієї трупі, таким чином, звернення до нього незмінно

залишається актуальним. Це засвідчили зокрема минулорічні науково-практичні заходи на честь 165-річчя від дня народження Миколи Садовського.

**Метою** дослідження є визначення міфопоетичної драми як вектора репертуарної політики театру Миколи Садовського. Вирішення відповідних **завдань** полягає у: трактуванні терміна *міфопоетична драма*; з'ясуванні особливого характеру міфологізму як методу авторського освоєння дійсності; визначенні жанрових і стильових інновацій, пов'язаних зі сценічними інтерпретаціями міфопоетичних драматичних текстів на кону Театру М. Садовського. **Методологію** дослідження склали загальнонаукові методи аналізу та синтезу, мето-

дологія феноменологічної інтерпретації, а також описовий метод для презентації результатів дослідження.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** У нинішньому столітті діяльність Театру М. Садовського давала матеріал для численних наукових публікацій вітчизняних театрознавців. Також вона посідала вагоме місце у дослідженні М. Гринишиної «Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть. Реалізм. Дискурс» (2013); Г. Веселовська торкається цього питання у монографіях «Театральні перехрестя Києва 1900-1910-х рр.» (2007) та «Театр Миколи Садовського» (2019).

**Виклад основного матеріалу.** У різноманітному репертуарі першого стаціонарного українського театру під орудою Миколи Садовського значне місце посідала міфопоетична драма. Її зразки виставлялися впродовж майже всієї історії театру, презентуючи розмаїтість національних варіантів, жанрів і стилів цього виду драматургії.

Основою міфопоетичної драми є міфологізм як метод авторського освоєння дійсності та провідний структуроутворюючий принцип поетики драматурга. Його сутність полягає у виявленні специфічних рис культурного міфу, створеного автором, обраних ним засобів власного тлумачення та коментування різноманітних моментів людського буття, історії та культури (Фидлер, 1993).

Звернення драматурга до міфу у найширшому трактуванні цього поняття радше за все пояснюється його власною орієнтацією на архаїчні форми світогляду та світовідчуття; проте причиною може бути усвідомлене спрямування до художнього синтезу, що дасть можливість подолати історичні та просторо-часові межі власної епохи. Тож зазвичай міфопоетична драма не лише містить міфологічні структури (образи й мотиви), а й представляє певні результати поетичних трансформацій їхніх першоелементів, смислоутворюючих для власне авторського міфу (Мелетинский, 2006).

Міфопоетичний авторський метод полягає у драматизації традиційних міфологічних образів, активній психологізації та моральній мотивації їхніх дій, в оригінальному розвитку традиційного сюжету завдяки орієнтації автора на сучасні йому загальнокультурні зразки, національні й побутові реалії (Ищук-Фадеева, 1993). Ця система естетико-художніх координат унаочнюється в епоху модерну — тогочасні драматурги демонструють суто індивідуальний, неординарний підхід до загальновідомого міфологічного матеріалу, намагаються індивідуалізувати образи, надати їм глибоких морально-психологічних характеристик. Персонажі

їхніх творів орієнтовані на актуальні філософські теорії та доведені природничими науками уявлення про довколишній світ і природу людини (Мелетинский, 1998).

Особливості цієї драматургії визначені розробкою міфологічних сюжетів та образів, актуалізацією першоджерел відповідно до сучасної суспільної та духовно-особистісної проблематики, створенням авторської моделі міфу. Остання доводить, що міфопоетична орієнтація була частиною світогляду драматурга, смислоутворюючим, моделюючим принципом його поетики. Відповідно до цих передумов сучасне літературознавство та мистецтвознавство трактують міфологізм як спосіб художнього мислення, відображеного у створюваній автором художній реальності, або як мистецький прийом, де використано міфологічні образи, сюжети і мотиви (Элиаде, 2005).

Аналіз європейської та української міфопоетичної драми дає науковцям підстави накреслити три основні вектори авторського міфологізму: 1) використання, інтерпретація й помірні трансформації традиційних міфологічних сюжетів та образів, коли міфологічні елементи безпосередньо формують проблематику твору (в репертуарі Театру М. Садовського ця риса визначала «Енеїду» І. Котляревського (1910) та «Суламіф» А. Гольдфадена (1910));

2) міфологічна стилізація, тобто авторська імітація стилю міфу, що має значення своєрідного декоративного офарблення сюжету (певною мірою цей прийом характеризує «Зачароване коло» Л. Риделя (1912), «Мазепу» Ю. Словацького (1914) і «Камінного господаря» Лесі Українки (1914));

3) створення авторського міфу: організація художнього тексту за законами поетики міфу, коли міф використовується не лише як матеріал, а й як модель побудови твору (такий художній спосіб був типовим для драм з української історичної минувшини — «Гетьман Дорошенко» (1911) та «Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської й «Боярині» Лесі Українки (всі – 1920)).

Слід наголосити, що у Театрі М. Садовського зазначені тексти ставали приводом для жанрових новацій, а в окремих випадках — для освоєння національною сценою нових стилістичних територій. Так, «Енеїда» І. Котляревського (1910) — це перший зразок опери-бурлеск в українському музично-драматичному театрі. Насамперед звернімо увагу на майстерне лібрето майбутньої опери, для якого М. Садовський відібрав найдієвіші епізоди поеми І. Котляревського (Лисенко, 1981, с. 96). Разом зі Л. Старицькою-Черняхівською вони наситили зага-

лом комічний сюжет елементами сентименталізму та лірики, зберігши у лібрето жанровий і мовний симфонізм поеми І. Котляревського, а також її історичну стереофонію.

Музика М. Лисенка вирізнялася яскравими характеристиками персонажів, партитура містила симфонічний вступ, розгорнуті ансамблі, ліричні дуети, сольні арії, кортеж богів, гопак та інші танки, чия мелодика була насичена інтонаціями українських народних пісень (Лисенко, 1981, с. 100).

М. Садовський створив варіативні та динамічні мізансцени, певною мірою завдяки рухливим декораційним модулям П. Дяківа. Щоправда, на думку В. Василька, просторовому рішення вистави дещо бракувало «поетичності і комедійності» (Василько, 1962, с. 68).

Проте найбільше вразив публіку акторський ансамбль «Енеїди» на чолі з М. Садовським (Зевс), в якому виконавці продемонстрували естетичні принади літературної основи та професійні навички як у драматичному переживанні, так й у співі та танцях.

«Суламіф» А. Гольдфадена (1910) надала театрові М. Садовського можливість опанувати жанр єврейської музичної мелодрами за біблійною тематикою. Це була перша вистава, «в якій український театр звертався до єврейської фольклорної традиції, до єврейської народної музики і танців, сценічно відтворював прадавній архетип єврея» (Веселовська, 2007, с. 144). Ф. Левицький виступив перекладачем п'єси й постановником вистави, для якої створили нові декорації та обстановку, пошили дорогі костюми. Якнайкраще враження справляли виконавці великих і малих ролей, насамперед це стосувалося О. Петляш, чия гра і спів у заголовній ролі давали публіці й критикам відчуття «високе естетичне задоволення» (Веселовська, 2007, с. 145).

Між тим, «Суламіф» стала ледь не першим випадком, коли враження глядацької зали та думки рецензентів були мало не діаметрально протилежні. Постійні відвідувачі театру вподобали єврейську музичну мелодраму, що дало змогу М. Садовському тривалий час залишати її у репертуарі. Натомість українська критика не сприйняла нехитрий мелодраматичний сюжет біблійної тематики та його постановку «як своєрідного видовища з великою дозою феєричності», якому водночас бракувало «правдоподібності та ефектності виразу» (Василько, 1962, с. 63). Цитований вище дописувач газети «Рада» зневажливо назвав «Суламіф» «єврейською “Вампукою”», тим самим ставлячи під сумнів художню якість спектаклю.

Із п'єсою-казкою «Зачароване коло» Л. Риде-

ля (1912) театр знову ступав на мистецьку територію модернізму, а саме — польського варіанта неоромантизму. Щоправда, судячи з відгуків рецензентів, М. Садовський майже не взяв до уваги «феєричний компонент» п'єси, її, натомість, грали як психологічно-побутову драму з етнографічно-фольклорними вкрапленнями й низкою сценічних ефектів (зокрема поява та зникнення чорта Борути), без яких неможливо повноцінно втілити казку (Гринишина, 2013, с. 257). Тогочасна критика таке рішення постановника схвалила, зосібно на В. Короліва «Зачароване коло» справило «дуже добре <...> загальне враження»: «багата постановка, прекрасні декорації Бурячка, характерні костюми декого, навіть пишні <...> мелодична і досить інтерна музика Кошиця до танку русалок у першій дії» (Старий, 1912).

У стилістиці окремих образів елементи «казкової фантастики» рядували з «реалістичністю побутової драми» (Чаговець, 1912). Рецензенти гідно оцінили роботу Є. Рибчинського у ролі Лісовика: актор, взявши «спочатку вірний символічний тон», «з успіхом додержав його до останнього моменту» (Mortalis, 1913); Я. Доля «оточила» образ пастушка Мацюся «поетичним серпанком», Є. Хуторна створила «милий» образ Басі (Старий, 1912). Насамперед критики схвалили образ Марини: «Окремо стоїть постать Марини, детально продумана й прекрасно виконана Малиш-Федорець». Рецензентів «Сяйва» особливо припала до душі сцена з першого акту, де Марина–Малиш-Федорець «з глибоким почуттям виливає свої скарги на життя перед лісовим дідом» (Mortalis, 1913). Йому вторував дописувач «Киевской мысли»: «у грі цієї талановитої артистки немає місця трафарету, підробці: навіть у дрібницях вона дає власне — захоплююче, сповнене глибокого творчого підйому» (Новий, 1912).

Втілюючи «Мазепу» Ю. Словацького (1914), М. Садовський вбачав у п'єсі драму сильних почуттів і не мав на меті створювати на кону свого театру «псевдоготичне» видовище. Тож постановник «не захопився зовнішніми ефектами романтичної трагедії, а всю увагу звернув на зміст п'єси, на внутрішню дію, на переживання та думки дійових осіб, на їхні характери, які показувалися у рухові, в боротьбі» (Василько, 1962, с. 83). Однак про відповідний антураж дії він все-таки потурбувався: «звичаї старої Польщі, її аристократичні традиції <...> похмуре життя магнатського палацу» відтворювалися у виставі «історично правильно» (Василько, 1962, с. 83). Крім того, вільне перетрактування стилістики поеми Ю. Словацького дало

можливість М. Садовському та решті виконавців уникнути труднощів з презентацією на кону віршованого тексту — очільник трупі поставив-бо «Мазепу» прозою.

М. Садовський сформував конфліктну колізію вистави насамперед як опозицію образів Мазепи і Збігнева. Мазепа Є. Захарчука — це «золотий ітрогон», легковажний і хитрий, зухвалий і спритний, гідний паж свого сюзерена короля Казимира (С. Паньківський) — інтригана та ловеласа, який вправно ховав недостойні наміри під маскою благочестивого святенника. Збігнев І. Мар'яненка — це мрійник, вірний кодексу лицарства, в чийй душі палке почуття до молодої мачухи не породжувало пристрасть, але налаштувало на служіння прекрасній дамі, гідний син свого батька — Воєводи (М. Садовський) — «гордого і романтичного», «аристократа з голови до ніг» (Гринишина, 2013, с. 254). Вбраний у польський історичний костюм, Воєвода М. Садовського ніби зійшов у виставу просто з полотна Яна Матейка (Сердюк, 1969, с. 80).

Виставі, на жаль, не поталанило з образом Амелії, створеним М. Малиш-Федорець. Дружина Воєводи була чарівливою, благородною та невинною жертвою ревнощів і непорозумінь.

«Камінний господар» Лесі Українки (1914) у театрі М. Садовського істориками цього колективу поцінований як наступна, «після славнозвісного “Ревізора”», «знаменна, етапна вистава» (Василько, 1962, с. 76). По-перше, вона довела, що трупа «здатна грати не лише сцени в шинку з горілкою і гопаком» (Дейч, 1988, с. 98), по-друге, стала втіленням «прекрасної п'єси Лесі Українки, глибоко задуманої і художньо виконаної, яка так оригінально трактує світову тему Дон-Жуана, що скрасила б кожен європейський театр» (Старицька-Черняхівська, 1971, с. 285); по-третє, ця «доволі грамотна постановка» продемонструвала, що М. Садовський «уже почав виводити український театр з натуралістичних заулків селянського побуту, ідеалізованого й омріяного сентиментальними паничами, до художньо-реалістичного перетворення і відбиття на сцені життя інтелігенції і буржуазії і до трактування навіть нелюдських проблем» (Шевченко, 1991, с. 76).

За словами Л. Старицької-Черняхівської, вистава мала «чудові декорації, костюми і деталі, вірні до найменших дрібниць тої епохи» (Старицька-Черняхівська, 1971, с. 285). В. Василько особливо «вдалим і цікавим за планіровою» вважав в оформленні І. Бурячка «внутрішній дворик з фонтаном посередині» з другої дії, а також «печеру над морем і кладовище у Мадриді» (Василько, 1962,

с. 86-87). Попри ретельну розробку і підготовку, малоцікавими виявилися масові сцени вистави, в яких брали участь студенти М. Старицької з Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка. До того ж, досвідчений режисер російського театру Г. Матковський не зміг утворити акторський ансамбль вистави, де центральною, попри авторський задум, виявилася постать Командора (М. Садовський). Якщо досвідчений І. Мар'яненко у ролі Дон Жуана зміг стати йому до пари, то обидва провідні жіночі характери (Донна Анна – М. Малиш-Федорець і Долорес – Є. Хуторна) були відсунуті на маргінес.

Тогочасна критика сприйняла виставу більш позитивно, ніж глядацька зала. Чутливий до її настроїв, М. Садовський після кількох показів зняв «Камінного господаря» Лесі Українки з репертуару.

Драматична поема «Гетьман Дорошенко» (1911) та етюд «Останній сніп» (1920) Л. Старицької-Черняхівської, а також «Бояриня» Лесі Українки (1920) є прикладами створення авторського міфу на ґрунті національної історії. Проте поемі «Гетьман Дорошенко» не судилося залишити помітного сліду в історії театру, оскільки виставу М. Садовського через обвинувачення «чорною сотнею» твору Л. Старицької-Черняхівської у «крамольності» й «мазепинстві» після трьох показів заборонили (Садовський, 1956, с. 184). Натомість етюд «Останній сніп» і поема «Бояриня», представлені 1920 р., коли театр М. Садовського разом із проводом УНР перебували у Кам'янці-Подільському, справляли позитивне враження виключно завдяки актуальності їхньої проблематики, а провідні образи (М. Садовський — Нещадима, Н. Горленко — Оксана) поцінували за їхню «символічну силу» (Маланюк, 1958, с. 7) або навіть за можливість «долучитися до сторінок рідної історії» (Барабан, 2005, с. 141).

**Висновки.** Обмежений рамками статті, короткий огляд вистав за міфопоетичною драмою у театрі М. Садовського дає підстави стверджувати, що вона була представлена тут в її типологічній розмаїтості. Проте поява того чи іншого твору у репертуарі здебільшого спричинена не особливостями його міфопоетичної природи, а, натомість, актуальністю проблематики та відповідністю стилістики романтичній традиції українського театру, вподобаної його публікою. Однак ретельна обробка і художньо повноцінна презентація зразків української, польської та єврейської міфопоетичної драми на кону театру М. Садовського у 1900–1910-х рр. беззаперечно сприяла ідейно-естетичному поступу національного сценічного мистецтва загалом.

### Джерела та література:

- Барабан, Л. (2005). Микола Садовський і його театр періоду УНР. *Мистецтвознавство України*. Вип. 5. С. 135-144.
- Василько, В. (1962). *Микола Садовський та його театр*. Київ: Мистецтво. 195 с.
- Веселовська, Г. (2007). *Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр.* Київ: Гнозис. 327 с.
- Гринишина, М. (2013). *Театральна культура рубежу XIX – XX століть: Реалізм. Дискурс*. Київ: Фенікс. 343 с.
- Дейч, А. (1988). *По ступеням времени*. Київ: Мистецтво. 232 с.
- Элиаде, М. (2005). *Аспекты мифа*. Москва: Академический проспект. 224 с.
- Ищук-Фадеева, Н. (1993). *Типология драмы в историческом развитии*. Учебное пособие. Тверь: Изд-во ТВУ. 62 с.
- Лисенко, О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського. *Спогади про Миколу Садовського*: зб. статей. (1981). Київ: Мистецтво. С. 95-108.
- Маланюк, Є. Літературна перлина: передмова. *Старицька-Черняхівська Л. Останній сніп. Народна драма*. (1958). Нью-Йорк: Український народний університет. С. 3-5.
- Мелетинский, Е. (1998). Миф и XX век. *Выбранные статьи. Воспоминания*. Москва: РГГУ. С. 420-427.
- Мелетинский, Е. (2006). *Поэтика мифа*. Москва: Восточная литература. 407 с.
- Молодий театр. Генеза, завдання, шляхи: статті, спомини, матеріали* (1991). Упоряд. М. Лабінський. Київ: Мистецтво. 320 с.
- Новый (1912, 19.XI). «Зачароване коло». *Киевская мысль*.
- Садовський, М. (1956). *Мої театральні згадки*. Київ: Мистецтво. 187 с.
- Сердюк, Л. Лесь Курбас і традиції театру корифеїв. *Лесь Курбас: Спогади сучасників* (1969). Київ: Мистецтво. 359 с.
- Старий, В. (1912, 15. XI). «Зачароване коло», драматична казка Л. Риделя. *Рада*.
- Старицька-Черняхівська, Л. Про першу і другу прем'єри «Камінного господаря». *Леся Українка: публікації, статті, дослідження*: у 3-х вип. (1971-1973). Вип. 3. Київ: Наукова думка. 431 с.
- Чаговець, Вс. (1912, 15. XI). Театр Садовського. «Заколдованный круг». Драматическая сказка Люциана Риделя. *Киевская мысль*.
- Фидлер, Л. (1993). Пересекайте рвы, засыпайте границы. *Современная западная культурология: самонаблюдение дискурса*. Москва: Ad Marginem. С. 462-518.
- Mortalis. (1913). Вистава «Зачарованого кола» в театрі М. Садовського. *Сяйво*, 1. С. 131-135.

### References

- Aliade, M. (2005). *Aspekty mifa* [Aspects of myth]. Moscow: Academic Avenue. 224 p. [in russian]
- Baraban, L. (2005). Mykola Sadoski i yogo teatr periody UNR [Mykola Sadoski and his theater of the UNR period]. In: *Ukrainian Art Studies*. Vol. 5. Pp. 135-144. [in Ukrainian]
- Deutsch, A. (1988). *Po stypenyam vremeni* [By degrees of time]. Kyiv: Mystetstvo. 232 p. [in russian]
- Ischuk-Fadeeva, N. (1993). *Tipologiya dramy v istoricheskom razvittii* [Typology of drama in its historical development]. Tver': TVU Press. 62 p. [in russian]
- Fidler, L. (1993). Pereseikaite rvy, zasypaite granitsi [Cross the ditches, fill in the borders]. In: *Sovremennaya zapadnaya kulturologiya: samoubiystvo diskursa* [Modern Western Culturology: Suicide of the Discourse]. Moscow: Ad Marginem. Pp. 462-518. [in russian]
- Grynshyna, M. (2013). *Teatralna kultura rubezchy 19-20 stolit'*. Realism. Discourse. [Theater culture of the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Realism. Discourse]. Kyiv: Fenix. 343 p. [in Ukrainian]
- Lysenko, O. Opera M. Lysenka «Eneida» v Theatry Mykoly Sadovskogo [M. Lysenko's «Aeneid» in M. Sadovskiy's Theater]. In: *Spogady pro Mykolu Sadovskogo* [Memories of Mykola Sadovskiy]: collection of articles. (1981). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 95-108. [in Ukrainian]
- Malaniuk, E. Literaturna perlyna [Literary pearl]: Foreword. In: Staritska-Cherniakhivska, L. *Ostsanni snip. Narodna drama* [The last sheaf. Folk drama]. (1958). New York: Ukrainian National University. Pp. 3-5. [in Ukrainian]
- Meletinskyi, E. (1998). Mif i XX vek. [Myth and the 20<sup>th</sup> century]. In: *Vybrannye statyi. Vospominaniya* [Selected articles. Memoirs]. Moscow: RGGU. Pp. 420-427. [in russian]
- Meletinskyi, E. (2006). *Poetika mifa* [Poetics of Myth]. Moscow: Eastern Literature. 407 p. [in russian]
- Molodyi Teatr: geneza, zavdannya, shlyakhi [Young Theater: genesis, tasks, ways]. *Collected articles, memoirs, materials* (1991). Kyiv: Mystetstvo. 320 p. [in Ukrainian]
- Mortalis (1913). Vystava «Zacharovano kola» v teatre M. Sadovskogo [Performance of «Enchanted Circle» in M. Sadovskiy's theater]. *Syaivo*, 1. S.131-135. [in Ukrainian]
- Novy (1912, November 19). «Zacharovane kolo» [«Enchanted Circle»]. *Kyiv Thought*. [in russian]
- Sadovskiy, M. (1956). *Moi teatralni zgadki* [My theatrical memoirs]. Kyiv: Mistetstvo. 187 p. [in Ukrainian]
- Serdyuk, L. (1969). Les Kurbas i traditchii teatru koryfeiv

- [ Les Kurbas and the traditions of the theater of luminaries]. In: *Les Kurbas. Spogady suchasnikiv* [ Les Kurbas. Memoirs of contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo. 359 p. [in Ukrainian]
- Staryi, V. (1912, November, 19). «Zacharovane kolo». Dramatychna kazka Ridelya [«Enchanted circle». Ridel's dramatic fairy tale]. *Rada*. [in Ukrainian]
- Staritska-Cherniakhivska, L. Pro pershu i drugu premiyeru «Kaminnogo gospodarya» [About first and second premieres of «Stone master»]. In: *Lesya Ukrainka: publikatsii, statti, doslidzhennya: v 3 v.* [Lesya Ukrainka: publications, articles, studies]. (1971-1973). V. 3. Kyiv: Naykova dumka. 431 p. [in Ukrainian]
- Chagovets', Vs. (1912, November 15). Teatr Sadovskogo. «Zakoldovannyi Krug». Dramaticheskaya skazka Lusiana Ridelya [Sadovski's Theater. «Enchanted Circle». Lusian Ridel's dramatic fairy tale]. *Kiev thought*. [in Ukrainian]
- Vasyl'ko, V. (1962). *Mykola Sadovskiy ta yogo teatr* [Mykola Sadovskyi and his Theater]. Kyiv: Mystetstvo. 187 p. [in Ukrainian]
- Veselovska, G. (2007). *Teatralni perechrestya Kieva 1900-1910-h rokiv* [Kiev theater crossroads of 1900-1910]. Kyiv: Gnosis. 327 p. [in Ukrainian]

*Maryna Grynshyna, Iryna Ivashchenko*

### **Miphopoetical of dram as vector of repertoire politics of Mykola Sadovskyi Theatre**

**Abstract.** The article examines mythopoetic drama as one of the aesthetic and artistic vectors of the repertory policy of Mykola Sadovkyi's first stationary Ukrainian theater. On the basis of clarifying the special nature of mythologism as the method of the author's mastering of reality, genre and stylistic innovations related to stage interpretations of Ukrainian, Polish and Jewish mythopoetic dramatic texts at the Theater of Mykola Sadovskyi are determined.

**Keywords:** repertory policy, mythopoetic drama, mythologism, modernism, stage innovation.