

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ЦИСЕЛЬСЬКА ОКСАНА ВОЛОДИМИРІВНА**

УДК 792:929]:792.03(043.3)

**ЕВОЛЮЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ БІОГРАФІСТИКИ:  
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС**

**26.00.01 – Теорія та історія культури**

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ О. В. Цисельська

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук, доцент С. М. Гончарук

**Київ – 2025**

## АНОТАЦІЯ

**Цисельська О. В. Еволюція театральної біографістики: історико-теоретичний дискурс.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Міністерство освіти і науки України, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2025.

Дисертаційна робота присвячена ретроспективному аналізу становлення та розвитку театральної біографістики. Досягнення цієї мети передбачало вирішення таких завдань: обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження; конкретизувати зміст основних термінів з теми дослідження; розглянути етапи розвитку театральної біографістики в європейському і українському мистецтві; здійснити аналіз тематики української біографічної драми; розкрити втілення ідей національного відродження в українській театральній біографістиці; охарактеризувати зразки сучасної української театральної біографістики.

У *Розділі 1 «Теоретико-методологічні засади дослідження»* розглянуто історіографію теми, конкретизовано й уточнено основні терміни. Аналіз наукових праць з театального мистецтва й теорії та історії культури, обґрунтування теоретичних засад дослідження переконує, що в українському мистецтвознавстві ще не вироблено чітких наукових критеріїв розгляду театральної біографістики як відтворення в театральних постановках життєвого і творчого шляху відомих людей. У театрознавчих працях переважають класичні принципи її характеристики, зокрема біографічної ілюстративності, драматургічного втілення, сценічної оригінальності. Відзначено, що осмислення проблеми театральної біографістики становить новий напрям наукового розгляду обраної проблеми.

Наголошено, що дослідження розвитку театральної біографістики на матеріалі біографічної драми актуалізує питання про вибір персоналій, адже в історії української культури відома значна кількість імен видатних митців, педагогів, громадських діячів, діяльність яких потребує актуалізації, розгляду, популяризації засобами мистецтва. Однак досі не здійснено належного наукового обґрунтування принципів відображення їхніх біографій у театральному мистецтві. Переважна більшість праць з питань розвитку театральної біографістики, біографічної драми присвячені розгляду творчості окремих авторів чи їхніх окремих творів, здебільшого вони мають публіцистичний характер, що власне й спонукає здійснити ґрунтовне наукове дослідження феномена «театральна біографістика» та основних етапів її становлення й розвитку.

Уточнено зміст основних термінів дослідження, зокрема таких: біографістика, театральні форми, постановка, персоніфікація, біографічна драма, ретроспектива тощо. Зазначено, що термін «театральна біографістика» ще не набув конкретного й остаточного визначення. На основі здійсненого аналізу наукових праць сформульоване визначення поняття «театральна біографістика», обґрунтовано критерії розгляду й оцінювання явищ театральної мистецтва, зокрема біографічної ілюстративності; драматургічної вмотивованості, театральної оригінальності.

У Розділі 2 «Ретроспектива розвитку театральної біографістики», відповідно до періодизації культурно-історичного розвитку, визначено п'ять періодів розвитку театральної біографістики: античної персоніфікації; середньовічної клерикально-світської біографістики; ренесансних ідеалів; нової театральної біографістики; модерністської театральної біографістики. У процесі ретроспективного аналізу охарактеризовано кожен із цих періодів, зазначено, що елементи театральної біографістики формувались ще за часів античності, міфи й легенди стали її першоосновою, а на зображення персоналій, на їх драматургічне втілення як носіїв певного морального,

духовного начала значний вплив мали соціально-політичні, релігійні, моральні чинники. Персоніфікація героїчних образів сприяла розквіту античної драматургії, театру і поклала початок театральній біографістиці.

Своєрідність клерикально-світського періоду полягає в тому, що сутність середньовічного суспільства визначав культ церкви і релігії, зумовлюючи клерикальний характер біографістики. Це виявилось у тому, що літургійну драму змінила містерія, жанр середньовічної вистави, яка теж тяжіла до біографістики та персоніфікації. Наголошено, що в розвитку української театральної культури у цей період переважали шкільний театр і шкільна драма, з якими пов'язане зародження таких театральних форм, як інтермедія, інтерлюдія, що в майбутньому стали основою світського театру.

Зазначено, що на етапі ренесансних ідеалів у театральній біографістиці закінчується чітко виражена персоніфікація, у театральних постановках постає образ людини в усьому багатстві й різноманітності її характеру, зацікавлені і устремлені тощо. Театральну біографістику цього періоду проаналізовано на зразках італійського, іспанського, англійського, французького театру. Наголошено, що найбільшу роль в її розвитку відіграла драматургія Вільяма Шекспіра. У французькому театрі серед значної кількості театральних діячів і драматургів виділено постать Жана Батиста Поклена (Мольєра), розкрито його доробок, охарактеризовано відомі комедії.

Підкреслено, що просвітницькі ідеї суттєво вплинули на розвиток театральної біографістики, на концепцію героя і принципи втілення сценічних постановок. У драматургії утверджуються чіткі моральні принципи, ідея переважання розуму над почуттями, гіперболізується пафос громадянського служіння суспільству. На передньому плані знову постає персоніфікація, заступаючи біографістику, на другий план відходять історичні, біблійні постаті, поступаючись образам звичайних людей, яких можна зустріти у щоденному житті. Своєрідність театру часів Просвітництва визначала творчість провідних митців цієї епохи – Вольтера і Бомарше.

Серед італійських драматургів, твори яких мала вплив на розвиток театральної біографістики, охарактеризовано постаті К. Гольдоні і К. Гоцці, серед англійських – Р. Шерідана і Дж. Свіфта.

Цілком своєрідним явищем постає театральна біографістика у модерністському мистецтві, сутність якої зумовлена розвитком і активним поширенням «нової драми», неперевершені зразки якої пов'язані із творчістю Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Антуана, Г. Крега, а пізніше – Б. Брехта та ін. Цілком своєрідним видається розвиток театральної біографістики в українському мистецтві. Як стверджують дослідники, український театр утвердився в культурному житті українців на початку XVIII століття, з ним пов'язане і становлення вітчизняної театральної біографістики. Кращі зразки української драматургії кінця XVIII – початку XIX століть переконують, що найбільшої популярності набули постановки, здійснені на світському, персоніфікованому матеріалі, герої цих вистав сприймаються як звичайні громадяни. Починаючи з кінця XIX – на початку XX століть, у період раннього модернізму, український національний театр починає привертати увагу завдяки мистецтву сценічної персоніфікації.

Охарактеризовано естетику театру корифеїв, її вплив на театральну біографістику, основу якої становила модерна драматургія І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка та ін.; вона визначила нові принципи подальшого розвитку українського театру за зразком європейського.

У Розділі 3 «Режисерсько-драматургічні особливості української театральної біографістики» проаналізовано тематико-образний вимір української біографічної драми, що свідчить про надзвичайно широкі можливості інтерпретації щодо художнього втілення видатних постатей. Театико-образна специфіка української біографічної драми пов'язана з переглядом канону, а не його руйнуванням, життєвою долею митця, його творчість відтворюються з погляду актуальних філософських, соціальних, культурологічних проблем і водночас крізь призму традиційних міфів, архетипів. Автори біографічної драми переглядають не тільки усталені

зразки зображення художніх портретів видатних персоналій, а й оновлюють традиційні моделі і концепції, а також актуалізують відображення ідей національного відродження. Сценічні постановки біографічного змісту насичені новою стилістикою, що передбачає застосування сучасних виражальних і постановочних засобів і технологій, а головне – вироблення і втілення оригінальних режисерських концепцій, інтерпретацій, залучення зарубіжного досвіду. Проаналізовано лексику біографічної драми Неди Нежданої, Анни Багряної, Ірен Роздобудько, зазначено, що вона сформувалась на основі відповідного художнього стилю в літературі і відповідає жанровим особливостям конкретного твору, авторському задуму, які часто не зазнають значних трансформацій у виставі.

Зазначено, що розвитку сучасної театральної біографістики в Україні сприяє діяльність Національного центру театального мистецтва імені Леся Курбаса. Охарактеризовано нові зразки театральної біографістики, наголошено на збагаченні й урізноманітненні їх форм – вечір-портрет, перформанс, квартирник, вистава-концерт, моновистава, документальний театр тощо.

У *Висновках* викладено результати наукового пошуку. Зокрема зазначено, що театральна біографістика як сфера художньої творчості охоплює значний масив мистецьких творів, у яких через образи історичних осіб або їхніх художніх аналогів втілюються ідеї, культурні смисли та суспільно значущі явища. У класичній формі вона орієнтована на сценічне втілення життя реальної особистості, ґрунтуючись на достовірних біографічних фактах. Однак у сучасній театральній практиці біографічна стратегія розширюється й трансформується: з'являються персонажі, які не мають реальних прототипів, але конструюються за логікою «умовної біографії», наслідуючи структуру й естетику біографічної драми. Наголошено, що Це явище наближене до персоніфікації, яка, на відміну від власне біографістики, не передбачає збереження історичної достовірності, проте створює художній образ із рисами реальної особистості. У цьому

контексті театральна біографістика й персоніфікація виявляють спільну спрямованість на репрезентацію індивідуальності як носія культурних смислів, моральних цінностей, національної ідентичності. Обидві моделі зображення постаті сприяють філософському осмисленню досвіду особистості в історичному просторі та відіграють важливу роль у формуванні суспільної свідомості.

Акцентовано, що аналіз тематико-образного наповнення української біографічної драми, що сформувалася на основі відповідного художнього стилю в літературі, розкриття жанрової специфіки твору та авторського задуму засвідчують своєрідні тенденції в розвитку сучасної української театральної біографістики: сценічні постановки біографічної драми здійснюють переважно у форматі героїко-драматичних, що спонукає режисерів не лише звертатись до творів про знакових постатей, а й формувати позитивне ставлення до ідеї самопожертви заради майбутнього.

**Ключові слова:** театр, театральне мистецтво, театральна біографістика, біографія, біографічна драма, персонаж, персоніфікація, ретроспектива.

## ABSTRACT

**Tsyselska O. V. The Evolution of Theater Biography: Historical and Theoretical Discourse.** – Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of candidate of arts studies in the specialty 26.00.01 “Theory and history of culture”. – Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 2025.

The dissertation is devoted to a retrospective analysis of the formation and development of theater biography. Achieving this goal involved solving the following tasks: to substantiate the theoretical and methodological foundations of the study; to specify the content of the main terms on the topic of the study; to

consider the stages of development of theatrical biography in European and Ukrainian art; to analyze the themes of Ukrainian biographical drama; to reveal the embodiment of the ideas of national revival in Ukrainian theatrical biography; to characterize examples of contemporary Ukrainian theatrical biography.

In Chapter 1 “Theoretical and Methodological Foundations of the Study” the historiography of the topic is discussed, and the main terms are specified and clarified. The analysis of scientific works on theater art, cultural theory and history, and the substantiation of the theoretical foundations of the study convince us that Ukrainian art criticism has not yet developed clear scientific criteria for considering theatrical biography as a reproduction of the life and creative path of famous people in theatrical productions. In theater studies, the classical principles of its characterization prevail, including biographical illustration, dramaturgical embodiment, and stage originality. It is noted that the comprehension of the problem of theatrical biography is a new direction of scientific consideration of the chosen problem.

It is emphasized that the study of the development of theatrical biography on the material of biographical drama actualizes the issue of the choice of characters, because in the history of Ukrainian culture there are a significant number of names of prominent artists, teachers, public figures whose activities need to be actualized, considered, and popularized by means of art. However, there is still no proper scientific substantiation of the principles of reflecting their biographies in theater. The overwhelming majority of works on the development of theatrical biography and biographical drama are devoted to the work of individual authors or their individual works, mostly of a journalistic nature, which actually prompts a thorough scientific study of the phenomenon of “theatrical biography” and the main stages of its formation and development.

The content of the main terms of the study is clarified, in particular: biography, theatrical forms, staging, personification, biographical drama, retrospective, etc. It is noted that the term “theatrical biography” has not yet received a specific and final definition. Based on the analysis of scientific works,

the definition of the concept of “theatrical biography” is formulated, the criteria for considering and evaluating the phenomena of theatrical art, in particular biographical illustration; dramatic motivation, theatrical originality, are substantiated.

In Chapter 2 “Retrospective of the Development of Theater Biography” according to the periodization of cultural and historical development, five periods of theater biography are identified: ancient personification; medieval clerical-secular biography; Renaissance ideals; new theater biography; and modernist theater biography. In the course of the retrospective analysis, each of these periods is characterized, it is noted that the elements of theatrical biography were formed in ancient times, myths and legends became its primary basis, and the portrayal of characters, their dramaturgical embodiment as carriers of a certain moral and spiritual principle was significantly influenced by socio-political, religious, and moral factors. The personalization of heroic images contributed to the flourishing of ancient drama and theater and marked the beginning of theatrical biography.

The peculiarity of the clerical-secular period lies in the fact that the essence of medieval society was determined by the cult of church and religion, which determined the clerical nature of biography. This was manifested in the fact that liturgical drama was replaced by mystery, a genre of medieval performance that also tended to biography and personification. It is emphasized that the development of Ukrainian theater culture during this period was dominated by school theater and school drama, which are associated with the emergence of such theatrical forms as interlude and interlude, which later became the basis of secular theater.

It is noted that at the stage of Renaissance ideals in theatrical biography, a clearly expressed personification ends, and the image of a person in all the richness and diversity of his or her character, interests and aspirations appears in theatrical productions. The theatrical biography of this period is analyzed on the examples of Italian, Spanish, English, and French theater. It is emphasized that the greatest role in its development was played by the drama of William Shakespeare. In the French theater, among a significant number of theater figures and playwrights, the

figure of Jean Baptiste Poclain (Molière) is highlighted, his work is revealed, and his famous comedies are characterized.

It is emphasized that enlightenment ideas significantly influenced the development of theatrical biography, the concept of the hero and the principles of stage productions. Clear moral principles, the idea of the predominance of reason over feelings, and the pathos of civic service to society are affirmed in drama. Personification comes to the fore again, replacing biography, and historical and biblical figures fade into the background, giving way to images of ordinary people who can be found in everyday life. The originality of the Enlightenment theater determined the work of the leading artists of this era, such as Voltaire and Beaumarchais. Among the Italian playwrights whose works influenced the development of theater biography, the author characterizes the figures of C. Goldoni and C. Gozzi, and among the English playwrights - R. Sheridan and J. Swift.

Theatrical biography in modernist art is a very peculiar phenomenon, the essence of which is due to the development and active spread of the “new drama,” the unsurpassed examples of which are associated with the works of H. Ibsen, B. Shaw, A. Antoine, G. Craig, and later B. Brecht, among others. The development of theater biography in Ukrainian art seems quite peculiar. According to researchers, the Ukrainian theater was established in the cultural life of Ukrainians in the early eighteenth century, and the formation of national theater biography is connected with it. The best examples of Ukrainian drama from the late eighteenth and early nineteenth centuries show that the most popular productions were those based on secular, personalized material, and that the characters in these plays were perceived as ordinary citizens. Starting in the late nineteenth and early twentieth centuries, during the period of early modernism, Ukrainian national theater began to attract attention thanks to the art of stage personification.

The author characterizes the aesthetics of the theater of the coryphaei, its influence on theater biography, which was based on the modern drama of I. Franko,

Lesya Ukrainka, V. Vynnychenko, and others; it defined new principles for the further development of Ukrainian theater based on the European model.

In Chapter 3 “Directorial and Dramatic Features of Ukrainian Theatrical Biography” the author analyzes the thematic and figurative dimension of Ukrainian biographical drama, which shows the extremely wide possibilities of interpretation in terms of the artistic embodiment of prominent figures. The theatrical and figurative specificity of the Ukrainian biographical drama is associated with the revision of the canon, not its destruction, the artist's life destiny, his work is reproduced in terms of current philosophical, social, and cultural issues and at the same time through the prism of traditional myths and archetypes. The authors of biographical drama revise not only the established models of portraits of prominent personalities, but also update traditional models and concepts, and actualize the reflection of the ideas of national revival. Stage productions of biographical content are saturated with a new style, which involves the use of modern expressive and staging means and technologies, and most importantly, the development and implementation of original directorial concepts, interpretations, and the involvement of foreign experience. The author analyzes the vocabulary of biographical drama by Neda Nezhdana, Anna Bahriana, and Irene Rozdobudko, noting that it was formed on the basis of the relevant artistic style in literature and corresponds to the genre features of a particular work, the author's intention, which often do not undergo significant transformations in the performance.

It is noted that the development of modern theater biography in Ukraine is facilitated by the activities of the Les Kurbas National Center for Theater Art. The author characterizes new models of theater biography, emphasizes the enrichment and diversification of their forms - portrait evening, performance, apartment, concert, one-man show, documentary theater, etc.

The Conclusions present the results of the research. In particular, it is noted that theatrical biography as a field of artistic creativity covers a significant array of artistic works that embody ideas, cultural meanings and socially significant phenomena through the images of historical figures or their artistic analogues. In

its classical form, it is focused on the stage embodiment of the life of a real person based on reliable biographical facts. However, in contemporary theatrical practice, the biographical strategy is expanding and transforming: characters appear that have no real prototypes, but are constructed according to the logic of “conditional biography”, imitating the structure and aesthetics of biographical drama. It is emphasized that this phenomenon is close to personification, which, unlike biography itself, does not preserve historical accuracy, but creates an artistic image with the features of a real personality. In this context, theatrical biography and personification reveal a common focus on the representation of the individual as a carrier of cultural meanings, moral values, and national identity. Both models of portraying a personality contribute to the philosophical understanding of the experience of the individual in the historical space and play an important role in shaping public consciousness.

It is emphasized that the analysis of the thematic and figurative content of Ukrainian biographical drama, which was formed on the basis of the corresponding artistic style in literature, the disclosure of the genre specificity of the work and the author's intention, testify to the peculiar trends in the development of modern Ukrainian theatrical biography: stage productions of biographical drama are carried out mainly in the format of heroic-dramatic, which encourages directors not only to turn to works about iconic figures, but also to form a positive attitude towards the idea of self-sacrifice for the sake of the future.

**Keywords:** theater, theatrical art, theatrical biography, biography, biographical drama, character, personification, retrospective.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

#### *Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Цисельська О. В. Теоретико-методологічні основи дослідження проблеми становлення та розвитку театральної біографістики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 399–404. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308444>

2. Цисельська О. В. Театральна біографістика періоду ренесансних ідеалів. *Мистецтвознавчі та культурологічні студії*. 2024. № 3. С. 118–124. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-16>

3. Цисельська О. В. Театральна біографістика епохи модерну. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Вип. 76. Т. 2. С. 101–105. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-17>

#### Статті у виданнях, що індексуються

#### в міжнародній наукометричній базі Scopus

4. Soroka I., Gusakova N., Plutalov S., **Tsyselska O.**, Kuprii T. Speech Techniques as an Important Tool of Verbal Action in the Art of the Actor. *Studies in Media and Communication*. 2022. Vol. 10. No. 3. P. 185–192. <https://doi.org/10.11114/smc.v10i3.5850>

*Здобувачка опрацювала наукову літератури з теми дослідження, визначила особливості сценічної мови.*

5. Koshelieva O., **Tsyselska O.**, Kravchuk O. ., Buriak B. ., Miatenko N. Digital transformation in culture and art: Exploring the challenges, opportunities

and implications in cultural studies. *Research Journal in Advanced Humanities*. 2023. Vol. 4 (3). <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i3.1236>

*Здобувачка здійснила аналіз цифрової трансформації в мистецтві на базі мистецтвознавчих досліджень, визначила можливості і наслідки цифровізації у сфері мистецтва у сучасних умовах.*

### Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Цисельська О. В. Зміст постановок сучасної театральної біографістики: український контекст. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів* : матеріали Всеукр. наук. конф. наук.-пед. працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів, м. Київ, 22 квіт. 2021 р. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 199–202.

7. Цисельська О. В. Лексика комедійної театральної біографістики. *Сценічне мистецтво: сучасна лексика та форматворчі процеси* : тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 21 квіт. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 84–88.

8. Гринишина М. О., **Цисельська О. В.** Нові підходи до глядачевої співучасті в сучасному сценічному мистецтві. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство* : тези доп. VI Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27–28 берез. 2024 р. / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Вид. центр КНУКіМ, Ч. 1. С. 127–129.

*Здобувачка здійснила аналіз глядацької аудиторії сучасних вистав, опрацьовано список використаних джерел, зроблено висновки.*

9. Цисельська О. В. Театральна біографістика: проблеми жанру та стилістики. *Current scientific goals, approaches and challenges: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the II International Scientific and Theoretical Conference, Aug. 9, 2024. Riga, Republic of Latvia* : International Center of Scientific Research, 2024. P. 89–91.

10. Цисельська О. В. Національно-відроджувальні ідеї у контексті української театральної біографістики. *Глобальні виклики та інновації:*

шляхи розвитку сучасної науки: зб. наук. праць з матеріалами II Міжнар. наук. конф., м. Тернопіль, 16 серп. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 95–97.

11. Цисельська О. В. Михайло Старицький та персоналії української театральної біографістики. *Інтелектуальний ресурс сьогодення: наукові задачі, розвиток та запитання* : зб. наук. праць з матеріалами III Міжнар. наук. конф., м. Одеса, 20 верес. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 318–321.

12. Цисельська О. В. Лексика української біографічної драми. *Scientific forum: theory and practice of research: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the VII International Scientific and Theoretical Conference*, Jan. 31, 2025. Valencia, Kingdom of Spain: International Center of Scientific Research, 2025. P. 339–342.

### **Праця, що додатково висвітлює зміст дисертації**

13. Іващенко І., Стрельчук В., **Цисельська О.** Авангардизм сучасного європейського театру: режисура Іва ван Хове. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво.* 2024. Т. 7. № 1. С. 61–70. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301965>

*Здобувачка здійснила аналіз попередніх праць з досліджуваної теми, зокрема опрацювала літературу про режисуру Іва ван Хове, визначила новизну дослідження, підбила висновки.*

**ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b>	<b>17</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	<b>23</b>
1.1. Театральна біографістика як предмет наукових студій	23
1.2. Терміносистема дослідження	36
<b>Висновки до першого розділу</b>	<b>53</b>
<b>РОЗДІЛ 2. РЕТРОСПЕКТИВА РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ БІОГРАФІСТИКИ</b>	<b>55</b>
2.1. Антична персоніфікація і театральна біографістика середньовіччя і Ренесансу	55
2.2. Театральна біографістика Нового часу та періоду модернізму	77
<b>Висновки до другого розділу</b>	<b>94</b>
<b>РОЗДІЛ 3. РЕЖИСЕРСЬКО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ БІОГРАФІСТИКИ</b>	<b>97</b>
3.1. Тематико-образний вимір української біографічної драми	97
3.2. Ідеї національного відродження в українській театральній біографістиці	125
3.3. Популяризація сучасних постановок української театральної біографістики	140
<b>Висновки до третього розділу</b>	<b>148</b>
<b>ВИСНОВКИ</b>	<b>150</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	<b>155</b>
<b>ДОДАТКИ</b>	<b>176</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Сучасне українське театральне мистецтво й драматургія демонструють стійку зацікавленість біографічною проблематикою. Йдеться не лише про намагання відтворити життєвий шлях історичних осіб, а й про художнє переосмислення їхньої ролі в національній історії, культурі, колективній пам'яті. Такий підхід формує особливий напрям сценічної творчості – театральну біографістику, яка репрезентує життя й духовний досвід видатних особистостей через естетику сцени.

Театральна біографістика – це жанрово-естетичне явище, пов'язане з художнім втіленням реальних біографій засобами театру. Вона спирається на документальні джерела (листи, мемуари, архівні свідчення) й передбачає не лише реконструкцію подій, а й занурення в психологію особистості. При цьому в театрі біографічний підхід часто поєднується з прийомом персоніфікації, коли вигаданим персонажам надаються індивідуальні риси, біографічна логіка розвитку, внутрішня драма – з метою репрезентації ідей, соціальних явищ або духовного досвіду епохи. Ці два явища – театральна біографістика і персоніфікація – тісно взаємодіють у сценічній практиці, оскільки обидва зосереджені на художньому моделюванні індивідуальності. Вони поєднують увагу до життєвого шляху, екзистенційного вибору героя, його внутрішнього світу. Однак, на відміну від біографістики, що зберігає чіткий зв'язок з історичною особистістю, персоніфікація створює умовний образ, вільний від документальної достовірності, проте поданий у формі «умовної біографії».

Актуальність теми дисертації зумовлена необхідністю осмислення художньої природи цього явища, простеження історичних етапів його розвитку та аналізу тих нових форм і стратегій, які формують сучасну українську театральну біографістику. Йдеться про необхідність з'ясувати

співвідношення між репрезентацією особистості та художньою умовністю в біографічній драматургії, а також теоретично обґрунтувати роль персоніфікації як важливого інструменту сценічного осмислення індивідуального досвіду. Невідповідність між активною присутністю біографічної тематики в театральному процесі та недостатнім рівнем її теоретичного опрацювання в сучасному мистецтвознавстві й зумовлює потребу у цьому дослідженні.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано відповідно до теми досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Українське сценічне мистецтво в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим художнім простором» (державний реєстраційний номер 0122U001119), планів наукової роботи кафедри режисури та акторської майстерності КНУКіМ.

**Мета дослідження** – здійснити ретроспективний аналіз розвитку театральної біографістики.

Для досягнення мети визначено такі **завдання**:

– обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження, зокрема розкрити історіографію теми, навести джерельну базу дослідження та окреслити його терміносистему;

– конкретизувати зміст основних термінів з теми дослідження;

– розглянути головні етапи становлення й розвитку театральної біографістики в європейському і українському мистецтві;

– розкрити тематико-образний вимір української біографічної драми;

– висвітлити втілення ідей національного відродження в українській театральній біографістиці;

– охарактеризувати зразки сучасної української театральної біографістики.

*Об'єкт дослідження* – театральна біографістика як предмет мистецтвознавчого дискурсу.

*Предмет дослідження* – історико-теоретичні та художні особливості еволюціонування театральної біографістики в європейському та українському культурному контексті.

**Методи дослідження.** У роботі застосовано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, зокрема: аналітичний – для опрацювання літератури, джерел, художніх творів, театральних подій і явищ тощо; історико-хронологічний – для розгляду історичних і мистецьких процесів в їх хронологічній послідовності; порівняльний – для зіставлення драматичних творів, режисерських постановок, теоретико-естетичних настанов тощо; метод теоретичного узагальнення – для підбиття підсумків здійсненого дослідження.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що в дисертації

*вперше:*

– виявлено ключові тенденції, соціокультурні детермінанти, художні принципи та естетичні трансформації театральної біографістики як цілісного історико-культурного феномена;

– виявлено тематичні (відтворення життєписів культурних, політичних, історичних постатей), жанрово-стильові (героїко-драматичний, документальний, постдраматичний тощо) та мовностилістичні особливості української біографічної драми, зумовлені впливом новітніх соціальних трансформацій та переосмисленням національного історичного наративу;

– розкрито втілення ідей національного відродження в українській театральній біографістиці, що виявляється у зростанні кількості сценічних постановок про діячів української культури, науки, політики; у переосмисленні образу національного героя; у включенні в театральну практику біографічних творів, присвячених новітній історії України – Революції Гідності, російсько-українській війні тощо;

– встановлено, що зразки сучасної української театральної біографістики, що охоплюють як академічні постановки, так і

експериментальні форми (перформанси, моновистави, документальні драми), функціонують на стику мистецтва, громадянської активності й історичної рефлексії;

– охарактеризовано режисерські підходи до сценічного втілення біографічного матеріалу (використання прийому експлікації, поєднання фактичного й емоційно-образного наративу, інтерпретація документального матеріалу через авторське бачення, фрагментарність як засіб передання внутрішньої драматургії постаті), з'ясовано виклики художньої адаптації документальних джерел (ризик надмірної фактографічності, складність збереження сценічної динаміки при роботі з архівами, проблема балансу між достовірністю та художньою умовністю) у сучасних театральних формах (моновистава, перформанс, документальний театр);

*уточнено та доповнено:*

– зміст поняття «театральна біографістика» як окремої мистецької підсистеми, що поєднує художнє та документальне, індивідуальне та суспільне, історичну достовірність і творчу інтерпретацію; театральна біографістика може містити елементи персоніфікації, коли документальні межі розширюються художнім домислом, а персоніфікація, навпаки, наслідуює біографічну драматургію, створюючи ефект автентичності;

*набули подальшого розвитку:*

– теоретичне осмислення театральної біографістики у контексті розвитку європейської і української драматургії, з урахуванням етапності становлення жанру, змін у моделях героїзації, формування типології біографічних персонажів, а також зіставлення українського досвіду з європейськими практиками сценічного втілення особистості;

– аналіз постановок сучасної української біографічної драми, що дало змогу виявити художньо-постановочні тенденції, ключові теми, проблеми адаптації архівних та документальних матеріалів у сценічну форму, особливості режисерських рішень і трансформації жанру у відповідь на виклики часу.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає в тому, що вони можуть бути використані для подальших наукових досліджень біографічних творів, їх сучасних режисерських інтерпретацій у процесі сценічного втілення, а також для підготовки навчально-методичного забезпечення дисциплін (з історії театру, режисерсько-постановчого практикуму, режисури театру і кіно, театральних системи і творчих методів режисури та акторського мистецтва ХХ–ХХІ століть, з теорії драми та аналізу творів сценічного мистецтва тощо в закладах культурно-мистецької освіти) і спецкурсів для студентів відповідних спеціальностей.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійним дослідженням теоретичних та історичних аспектів розвитку театральної біографістики засобами драматургії, що відповідає паспорту спеціальності 26.00.01 «Теорія та історія культури» (мистецтвознавство). Усі наукові положення, висновки та пропозиції, які виносяться на захист, розроблені автором особисто. Із наукових праць, опублікованих у співавторстві, у дисертації використано лише ідеї, концепції та положення, які належать безпосередньо здобувачу.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення та результати дослідження оприлюднено на наукових та науково-практичних конференціях, зокрема: всеукраїнських – «Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів» (Київ, 2021), «Сценічне мистецтво: сучасна лексика та формотворчі процеси» (Київ, 2022); міжнародних – «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство» (Київ, 2024), «Current scientific goals, approaches and challenges» (Riga, Republic of Latvia, 2024), «Глобальні виклики та інновації: шляхи розвитку сучасної науки» (Вінниця, 2024), «Інтелектуальний ресурс сьогодення: наукові задачі, розвиток та запитання» (Одеса, 2024), «Scientific forum: theory and practice of research» (Valencia, Kingdom of Spain, 2025).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено у 13-ти наукових працях, а саме: у трьох статтях, вміщених у наукових фахових

виданнях України, двох статтях, опублікованих у виданнях, що належать до міжнародної наукометричної бази Scopus, у семи публікаціях апробаційного характеру, в одній статті, яка додатково висвітлює зміст дисертації.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертація складається із вступу, трьох розділів, висновків до розділів та загальних висновків, списку використаних джерел (216 позицій), додатків. Загальний обсяг дисертації – 193 сторінки, з них основного тексту 138 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Театральна біографістика як предмет наукових студій

У світовій культурі театральне мистецтво – одне із найдавніших, має у своєму арсеналі колосальний драматургічний, акторський, режисерський, сценографічний доробок, воно не просто віддзеркалює життя, а постає дороговказом у вирі складних суспільних подій і соціальних процесів. Це спонукає діячів театру порушувати найактуальніші питання в житті людини й суспільства. Завдяки своїй проблемно-тематичній і жанрово-стильовій різноманітності, театральне мистецтво задовольняє естетичні потреби особистості, мотивує до пізнання світу й осмислення людської поведінки; збуджує прагнення досягти ідеалу, осмислити історичні, культурні, соціальні взаємозв'язки в історії людства.

Завдяки зображенню життєвого і творчого шляху видатних особистостей, у театральному мистецтві сформувався цілком своєрідний напрям – театральна біографістика, що потребує наукового дослідження теоретичних, історичних та практичних аспектів її розвитку.

Аналіз наукових біографічних досліджень засвідчує, що, тільки починаючи з 1995 року, розпочалися захисти дисертаційних робіт із спеціальності 17.00.02 – «Театральне мистецтво» та спеціальності 26.00.01 – «Теорія та історія культури», написаних українською мовою. Це переконує в тому, в українському театрознавстві мистецтвознавці і культурологи ще не надають належної уваги науковому дослідженню персоналій. У цьому переконує вкрай обмежена кількість праць про життєвий і творчий шлях визначних громадських і театральних діячів, вчених, інших відомих українців. Щодо специфіки праць про діяльність театрів України, вони мають переважно оглядовий характер, містять стислу інформацію про

керівників, режисерів, про визначні вистави і головних героїв, про особливості окремих постановок. Лише в деяких працях детально охарактеризовано драматургію біографічного змісту, діяльність театрів і їх діячів. Такі роботи становлять значну цінність і потребують уважного розгляду. Серед таких дисертаційних робіт варто назвати праці О. Бондаревої [14], Н. Веселовської [23], Л. Дубчак [45], Т. Жицької [50], Я. Лаврентія [87], Л. Сидоренко [152], М. Сороки [158], О. Цокол [201], О. Шлемко [208], І. Ян [212] та ін.

Зокрема, О. Бондарева у дисертаційній роботі «Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття» розглядає біографії митців і засоби їх репрезентації [14]. В іншій своїй праці («Нові форми презентації біографії митців як інтелектуальна провокація: проблеми класифікування») дослідниця порушує питання про те, що Україна опановує себе, боляче прощаючись з минулим, у якому не було місця справжнім національним героям, національним митцям, національним духовним символам. Україна відкидає радянські матриці і штампи щодо розуміння і зображення таких персоналій, як Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка. Сформовані засобами освіти, радіо, телебачення, кіно, белетристики, ці штампи міцно засіли у свідомості кількох поколінь митців і глядачів, які нічого не додали до рецепції цих постатей поза ідеологічним дискурсом шкільних програм, а їх «розгерметизація» потребує нових підходів і форм презентації [15, с. 7].

Крім того, О. Бондарева порушує питання про культурно-біографічний канон, визначає певні масивні потоки, а саме: «1) розширення його [канону – *примітка автора*] завдяки включенню нових персоналій та акцентуації раніше другорядних постатей як канонічних; 2) наділення канонічних постатей новими рольовими амплуа і створення нового поля їх рецепції; 3) глибокі дослідження художніх текстів і контекстів як форм презентації біографічної унікальності; 4) повернення в український контекст українців, які опинилися поза Україною; 5) перехід від монологічно-

дидактичних до діалогічних, мультимедійних та інших інтерактивних способів презентації» [15, с. 7].

Одне з перших досліджень з української театральної біографістики присвячене постаті Спиридона Черкасенка, Т. Жицька розкрила його творчий шлях в українському театрі. Ця наукова розвідка набуває особливої цінності завдяки тому, що дослідниця характеризує його як непересічну особистість: осягнення людського індивіда в єдності його духовної і емпіричної сутностей, компроміси між свідомістю й інстинктом, між обов'язком і почуттям, імпульсивні вибухи в глибинах людської підсвідомості, прагнення, неупокорені соціумними нормативами, історична «неминучість» і «самодостатність» особистості, кохання і зрада, ренегатство і самовідданість – усе це зацікавлювало С. Черкасенка. Відкидаючи застереження і вагання, він обирає з життя такі характери і долі, колізії і конфлікти, тематичні пласти, які національна художня свідомість тільки починала освоювати [50, с. 5]. Розглядаючи драматургію С. Черкасенка, Т. Жицька своєрідно оцінює його творчість, наголошуючи, що п'єси, як, власне, і вся модерністська драматургія початку ХХ століття, становлять досить неоднорідне явище за тематикою і сюжетами, за арсеналом зображальних засобів, за мірою об'єктивності відтворення світу.

Переїнявши новими «віяннями», що буквально сколихнули національне мистецтво, С. Черкасенко відмовляється визнавати будь-які догмати й обмеження. Щоразу, залучаючи у свої драматичні твори нові естетичні інтенції, митець, незважаючи на їхню внутрішню відмінність, а іноді й відверту стилістичну суперечливість, домагається ефекту «стереофонічності», яка, очевидно, становить домінуючу творчого обдарування драматурга і визначає самотність, «нестандартність» його художнього мислення [50, с. 7]. Т. Жицьку зацікавлює персоніфікований, біографічний аспект творчої діяльності С. Черкасенка, а історичні, творчі і життєві події в долі цього відомого митця цілком надаються до сценічної інтерпретації в будь-якому творчому проєкті.

Серед біографічних праць вітчизняних театрознавців привертає увагу робота О. Шлемко, яка досліджує гуцульський театр як мистецький та етносоціокультурний феномен, а також творчу особистість Гната Хоткевича як директора, драматурга, режисера, хормейстера, хореографа, художника. Дослідниця розкриває біографію і на її основі створює творчий портрет, який свідчить про непересічний талант Г. Хоткевича, його безмежну любов до традицій і культури Гуцульщини. Вона звертає увагу на самотність та унікальність гуцульського театру ХХ століття, яку Г. Хоткевич звів до таких п'яти концептуальних засад: а) народний за своєю глибинною сутністю, національний за формою, гуцульський за змістом і міфопоетичний за звучанням; б) мандрівна форма діяльності, що передбачає регулярні гастрольні подорожі; в) дотримання принципу сценічного тринома: гуцульський актор – гуцульська говірка – гуцульський репертуар; г) використання у виставах автентичних пісень, танців, обрядів та інших фольклорних першоджерел, що надає йому автентичності, музично-драматичного спрямування і поєднує з містеріальним праукраїнським театром; д) пробудження за допомогою театральних засобів національного духу українців та здобуття Гуцульщині слави [208, с. 12].

Привертає увагу й театрознавче дослідження М. Сороки, присвячене інтерпретації творів Володимира Винниченка в українському театрі і кіно ХХ – початку ХХІ століть. Як відомо, В. Винниченко написав 27 драматичних творів. Сьогодні більшість із них доступні для українського читача, хоча досі є й такі, що не були опубліковані в Україні. Деякі з них, які донедавна вважали втраченими, знайшли свого видавця. Дослідниця зазначає, що Винниченко-модерніст прийшов у мистецтво на межі ХІХ–ХХ століть як бунтар проти етнографічно-побутової традиції, коли суттєвих змін зазнавала вся система художніх виражальних засобів, її вже сприймали як архаїчну. На початку ХХ століття Винниченко-драматург усвідомлював, що український театр необхідно європеїзувати, тобто надати філософської

глибини, а також гостроти морально-етичним колізіям, динамізувати дію [158, с. 67].

Творчість Любові Ліницької в театральному процесі України кінця XIX – початку XX століття досліджує Л. Овчієва [117]. Авторка по-новому осмислює творчу спадщину актриси як віддзеркалення парадигмальних тенденцій в сценічних практиках доби, а також аналізує еволюцію особливостей виконавської манери актриси в різні періоди її творчого шляху.

З'ясуванню специфіки використання мемуарної спадщини митців на прикладі трьох публікацій різних років українського радянського актора театру і кіно, кінорежисера, кінопедагога Є. Матвєєва присвячена публікація О. Безручка [213]. Дослідником продемонстровано важливість перевірки мемуарного фактажу на основі дат та обставин вступу Євгена Матвєєва до Школи кіноакторів при Київській кіностудії художніх фільмів; за допомогою віднайдені важливої інформації у спогадах Є. Матвєєва звернено увагу на важливість використання мемуарної спадщини у наукових дослідженнях.

Варто також відзначити дослідження Л. Корній [77] про український музичний театр шкільного середовища: братські школи, колегіуми, Києво-Могилянська академія. У монографії аналізуються двадцять драм (різдвяні, великодні, міраклі, мораліте, історичні) і три інтермедії. Як відзначає авторка, завдяки музиці шкільна драма стала яскравим театральним видовищем в руслі нових музично-стилістичних тенденцій барокової доби.

Заслуговує на увагу й персоніфіковане, біографічне дослідження В. Бондарчука, присвячене музично-театральній творчості Дмитра Гнатюка в контексті української культури другої половини XX – початку XXI століть. Автор конкретизує сутність поняття «творча біографія», наголошуючи, що його зміст історично еволюціонував, відображаючи зміни в науковому мисленні й у стильових засадах культури. Тому поняття «біографія» мало різне значення в епохи Античності, Бароко, Класицизму, Романтизму тощо

[17, с. 9]. У процесі взаємодії людини із соціокультурним середовищем відбувається свідоме, самостійне, творче визначення (проектування) і творення власного життя як індивідуально-особистісного проекту; здійснюється життєвий вибір – пошук і долання проблемних і конфліктних ситуацій особистісного плану; виявляється творча активність як творча реалізація власного життя, активно-творчий процес, спрямований на відкриття унікального, неповторного в собі та на реалізацію цього у власному житті. В. Бондарчук пропонує власне визначення поняття «творча біографія» як життєвого і творчого шляху митця, зумовленого культурно-історичними й особистісними чинниками, відтвореними в його художній творчості [17, с. 10].

Окрім дисертаційних робіт, відомі й інші наукові праці українських авторів з театральної біографістики та персоналій: монографії, статті, доповіді на наукових конференціях тощо. Загалом, сучасна українська драма, а в її контексті й біографічна драма, досить різнопланово досліджена у ґрунтовних монографіях Є. Васильєвої («Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації», 2017), Т. Вірченко («Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія», 2012), О. Бондарєвої («Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання», 2006), О. Когут («Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007)», 2010), Н. Корнієнко («Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз)», 2000), «Запрошення до хаосу. Театр (художня культура і синергетика. Спроба не лінійності), 2008).

Своєрідність сучасної біографічної драми, її поетику, основні втілювані моделі митця досліджує у своїй дисертаційній роботі Л. Сидоренко за творами Станіслава Росовецького «Шевченко під судом», Тетяни Іващенко «Таїна буття» та Аліни Семерякової «Сповідь з постаменту». Дослідниця стверджує, що сьогодні автори біографічних драм

поглиблюють філософську проблематику, а образ митця розглядають у зв'язку з питаннями: митець і влада, сила поетичного слова, критерії оцінювання і визнання генія, природа таланту. Біографічна драма як одна із найактуальніших форм авторефлексії літератури демонструє надзвичайно широке коло (порівняно з постмодерною поезією і прозою) художніх прийомів інтерпретації видатних постатей і діалогу з класикою загалом, пропонує переосмислення усталеного літературного канону, не розвінчуючи його [152].

Так, Л. Микуланинець, досліджуючи біографію митця в сучасному науковому дискурсі, зазначає, що протягом історичного розвитку суспільства біографічні роботи набували різноманітної експлікації, змінювалось їх наукове тлумачення, функції, проте незмінним було розуміння цього жанру як форми індивідуально-особистісного виміру духовного побутування *homo sapiens* [103, с. 135]. Авторка зазначає, що у ХХІ столітті дослідники увиразнюють біографії її гуманітарному аспекті. Це свідчить про антропологічний цивілізаційний поворот, персоніфікованість буття, рівноправність культури й креативної особистості. Життєпис часто експлікується ілюстрацією матеріальних і духовних досягнень суспільства, а не лише окремого суб'єкта [103, с. 135].

Розглядаючи біографію як форму пізнання особистості митця, О. Муратова вказує, що сьогодні не існує однозначного й загальноприйнятого розуміння біографії, її визначення, тому виникають певні розбіжності в тлумаченні цього терміна. Вона розглядає біографію як відтворення життя і діяльності, духовного розвитку особи на основі документальних фактів та з урахуванням суспільних умов епохи, в яку вона жила [109, с. 97].

Якщо розглядати не узагальнений образ митця, а конкретну особистість, то в театрознавчих працях тема персоніфікації та біографістики представлена дуже збіднено. У більшості варіантів це монографічні, публіцистичні видання, наукові статті з історії зародження українського

театру («Театр корифеїв» [86; 189]) та повернення із забуття митців репресованого відродження (початок XXI століття) [48]. Проте є й певні наукові здобутки в дослідженні театральної біографістики.

Так, Т. Осадчук у статті про творчість Федора Стригуна наголошує, що на сучасному етапі національного відродження український театр перебуває у творчому пошуку. Ця об'єктивна обставина визначає зацікавлення науковців творчістю яскравих представників сценічного мистецтва, які відкривають нові горизонти професійної досконалості. Творчість Федора Стригуна, художнього керівника, режисера-постановника і актора Львівського національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької становить важливу складову національної театральної культури кінця XX – початку XXI століть [119, с. 154]. Дослідниця зазначає, що Федір Стригун одним із перших зацікавився розвитком гуманістичних традицій в сучасному національному мистецтві, практично втілював у художній практиці нові принципи діяльності українського театру. Він, як художній керівник, вивчає запити нового глядача, адже тепер до театру приходять люди не тільки для того, щоб відпочити, побачити майстерну акторську гру, отримати задоволення, а й відродитись і очиститись [119, с. 159].

Серед праць з питань театральної біографістики привертає увагу робота С. Максименко, присвячена українському театру у Львові в період німецької окупації (1941–1944). Авторка розглядає біографії і творчість відомих українських режисерів, зокрема: Володимира Блавацького, Йосипа Стадника, Олександра Яковліва, Йосипа Гірняка, Івана Іваницького, Петра Сороки, Богдана Паздрія. Характеризуючи постать В. Блавацького, дослідниця зазначає, що три театральні сезони ЛОТу протягом 1941–1944 років узагальнюють попередній досвід актора, режисера, організатора театральної справи, набутий в різних українських театрах. Хронологічно послідовно розкрито особливості життєвого і творчого шляху В. Блавацького, а також факти, які тривалий час замовчувалися з

ідеологічних причин. Авторка на основі історичних даних доходить висновку: «...як патріот і відданий Україні син, Володимир Блавацький не зрадив свого творчого надзавдання. Так само, як і в роки попередніх режимів – австрійського, польського, радянського, – у часи німецької окупації він засобами театру обстоював національну ідею і право українців на власну державу, мову, культуру» [94, с. 79].

У дослідженні Р. Лаврентія про український театр східної Галичини 20–30 років ХХ століття проаналізовано діяльність театрів, охарактеризовано постаті українських режисерів, драматургів, яким належить значний внесок у їх розвиток. Зокрема, дослідник детально характеризує постать режисера і актора О. Загарова, який своєрідно поєднував старий і новий репертуар, переніс МХТівську театральну традицію в західноукраїнський театр [87, с. 15]. Розвиток українського професійного театру в Галичині дослідив і Р. Пилипчук [125].

Досить показові здобутки режисерів-хореографів розглянув у своїй роботі Р. Никоненко, зокрема пластичну режисуру в українському театральному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть. Автор звертає увагу на особливості візуально-пластичної образності у театральних постановках Д. Богомазова, В. Козьменко-Делінде та А. Жолдака, здійснених на сценах драматичних театрів України засобами культурної мутації, формування нової естетики постдраматичного театру та специфічних змін у пластичній режисурі кінця ХХ – початку ХХІ століть. Р. Никоненко характеризує також трансгресії художньої образності пластичних дійств на українській театральній сцені кінця цього періоду на матеріалі творчої майстерні Національного центру театального мистецтва імені Леся Курбаса «Театр у кошику» (режисер І. Волицька), Центру сучасного мистецтва «ДАХ» В. Троїцького, Криворізького театру музично-пластичних мистецтв «Академія руху» (режисер О. Бельський) [111, с. 11].

Питання розвитку біографічної драми і окремі прояви театральної біографістики досліджують українські автори у працях з історії та теорії

театру, теорії драми, персоналії театрального мистецтва та ін. Зокрема, варто звернути увагу на такі ґрунтовні монографії: «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» Є. Васильєва [20]; «Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія» Т. Вірченко [26]; «Образ України у польському театральному дискурсі ХІХ століття: стратегії та форми репрезентації» М. Гарбузюк [34]; «Синтетичний театр» М. Гринишиної [37]; «Текст і гра: Українська модерна драма» Л. Залеської-Онишкевич [54]; «Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії» О. Когут [71]; «Історія українського театру ХХ сторіччя» О. Красильникової [80]; «Українська театр і драматургія: від найдавніших часів до початку ХХ ст.» А. Новикова [114] та ін., а також на колективну монографію «Український театр ХХ століття» [184].

Цій проблематиці присвячені й наукові праці М. Татаренко. У статті «Режисерський акцент як художньо-творчий компонент у загальносценічному задумі театральної вистави» авторка звертає увагу на те, що «основа ознак драми як жанру міститься в сценічному мовленні, а саме: в інтонаційному імпульсі словесної дії, її яскравій мовній характеристиці» [171, с. 287]. У праці «Художньо-творча дієвість манер акторської гри у процесі виконання ролі» М. Татаренко дійшла висновку, що «вирішення існуючих проблем театру як виду мистецтва полягає, насамперед, у професійній компетентності актора, яка дає йому можливість за допомогою власних здібностей правильно обирати манеру сценічної гри, відповідно до жанрового плану вистави та її режисерської трактовки, для вільного ефективного володіння майстерністю створення яскравого, цілісного та неповторного образу дійової особи художнього твору, враховуючи досвід та надбання плеяди видатних майстрів сцени в різні історичні періоди існування театру» [172, с. 217]. В іншій праці М. Татаренко спільно з Т. Бойко [11] висвітлюють особливості нової парадигми української класики на прикладі аналізу специфіки та жанрово-стилістичних відмінностей вистав сучасного українського режисера Івана Уривського «Украдене щастя» і

«Лимерівна» на камерних сценах Києва. Авторки констатують, що «мистецька діяльність режисера Івана Уривського базується на засадах креативності, інтелектуалізму й домінантного інтересу до текстів класичної драматургії» [11, с. 134].

Дослідниця Н. Мірошніченко наголошує на тому, що поява біографічної драми симптоматична для сучасної української культури і суспільних процесів, адже вона зумовлена процесами деміфологізації і реміфологізації, які актуалізуються у час змін, потребуючи перегляду культових постатей, пошуку й утвердження нових цінностей, а відповідно й персонажів, які їх втілюють чи заперечують [104, с. 161]. Дослідниця вважає, що українська культура 90 – початку 2000-х років перебувала на перетині таких тенденцій, як поступова деструкція радянської ідеології, що повільно здає свої панівні позиції, особливо в театральній сфері; пошук можливостей для національної самоідентифікації і пов'язаних з нею стабілізуючих систем культивування традиційного мистецтва, нової естетичної мови, зазнає впливу іноземної ідеології маскульту» [104, с. 162].

Досліджуючи драму Т. Іващенко «Таїна буття» як спробу художньо реконструювати творчу біографію Івана Франка, Л. Закалюжний зазначає, що серед значної кількості драматичних творів, опублікованих і поставлених на сценах різних українських театрів протягом 1990–2010-х років, передусім варто назвати п'єси про українських і зарубіжних письменників: Тараса Шевченка («Побите серце» Миколи Братана, «Оксана» Олександра Денисенка), Лесю Українку («Колискова для Лесі» Катерини Демчук, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої), Олену Телігу («Сум і пристрасть» Анни Багряної, «Олена Теліга: шлях із небуття» Олександра Очеретного), Василя Симоненка («Остання мить» Сергія Носаня), Оноре де Бальзака («Оноре, а де Бальзак?» О. Миколайчука-Низовця та Неди Нежданої) [53, с. 265]. Дослідник звертає увагу на популярність біографічної драми, адже вона посідає цілком своєрідне місце в біографічному метажанрі насамперед унаслідок природи драматургічного тексту, який, на відміну від

роману, повісті чи есе, вимагає ущільнення і сконцентрованості дії, дотримання монтажного принципу, що втілюється в сюжетному паратаксісі, а також потребує певної штучності конфлікту, значно менших, ніж у творця епічного нарративу, можливостей виявити авторську позицію драматурга, редукованість або й нівелювання його голосу [53, с. 265].

Дослідниця Г. Погребняк у праці «Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві», досліджуючи творчість Л. Вісконті, І. Бергмана, А. Вайди та ін., констатує, що «оригінальні принципи побудови кінотвору й специфічні засоби кіновиразності» «справили значний вплив на авторську театральну й телевізійну режисуру видатних митців, котрі вирізнялися цілісною та стійкою сукупністю світоглядних, стильових і смислових ознак» [128, с. 121]. Продовжуючи цю тему, Г. Погребняк присвятила серію публікацій «Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора» [129; 130; 131; 132] виявленню проблем творчості режисерів-авторів, що реалізували свій художній потенціал як в авторському кіно, так і в площині сцени, та визначенню наукових орієнтирів, що сприяли комплексному аналізу феномену кіноавтора у сценічному мистецтві. Зокрема, авторкою у ході дослідження доведено, що Л. Вісконті, «тонко відчуваючи час і чудово знаючи закони сцени та екрану, висловив у своєму мистецтві найрізноманітніші театральні й кінематографічні ідеї» [132, с. 180]; режисери-автори М. Форман та А. Хічкок «у своїй кінотворчості застосовували палітру прийомів сценічного мистецтва: мімічну виразність, пластику персонажів, прямі звернення героїв до глядача, гіпотетичну “четверту” стіну між публікою і виконавцями, фронтальні мізансцени, внутрішньокадровий монтаж задля творення цілісних хронологічно послідовних епізодів» [130, с. 158].

Дослідження розвитку театральної біографістики на матеріалі біографічної драми актуалізує питання про вибір персоналій, адже в історії української культури відома значна кількість імен видатних митців, педагогів, громадських діячів, діяльність яких потребує актуалізації,

розгляду, відтворення й популяризації засобами мистецтва. Однак досі не здійснено належного наукового обґрунтування принципів відображення їхніх біографій у театральному мистецтві.

Отже, переважна більшість праць з питань розвитку, естетики театральної біографістики, біографічної драми присвячені розгляду творчості окремих авторів чи їхніх окремих творів, здебільшого вони мають публіцистичний характер, що власне й спонукає здійснити ґрунтовне наукове дослідження феномена «театральна біографістика» та основних етапів її становлення й розвитку.

Джерельну базу дослідження становлять:

- законодавчі документи: Про театри і театральну справу : Закон України від 31 травня 2005 р., № 2605-IV;
- енциклопедичні видання: Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1 (2007); Енциклопедія освіти (2008)
- словники: Словник театру / П. Паві (2006); Словник театрознавчих термінів і понять / І. Савченко, І. Ліпницька (2021); Театрально-драматичний словник ХХ століття / А. Баканурський, В. Корнієнко (2009); THEATRICA: Лексикон / О. Клековкін (2012); Великий тлумачний словник сучасної української мови / В. Бусел (2002); Сучасний тлумачний словник української мови / А. Яковлева, Т. Афонська (2007); Сучасний лінгвістичний словник / А. Загнітко (2020); Професійна освіта : словник (2000);
- бібліографічні покажчики: Лесь Курбас: «Поворот до Європи і до самих себе» : бібліогр. покажчик (2012);
- аналітично-соціологічні дослідження: Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми (2018);
- антології: «Таїна буття. Біографічна драма. Антологія»; «Український театр ХХ століття : Антологія вистав»; «Майдан. До і після. Антологія актуальної драми»;

- твори українських письменників і поетів: В. Винниченка, І. Карпенка-Карого, І. Котляревського, Т. Шевченка та ін.
- драматургічні твори, присвячені темі Майдану: Н. Симчич «Хата», Я. Верещак «ЗЕ ЧО РО», О. Вітер «Лабіринт», Неди Нежданої «Потойбіч Пекла», «Кицька на спогад про темінь», К. Скорик «Богдан-2014», О. Миколайчука-Низовця «Циклоп Донбасу та ін.;
- матеріали офіційних сайтів українських театрів, музеїв та інших культурних закладів: Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка ([ft.org.ua](http://ft.org.ua)); Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса ([kurbas.org.ua](http://kurbas.org.ua)); Національний драматичний академічний театр ім. М. Заньковецької, м. Львів ([zankovetska.com.ua](http://zankovetska.com.ua)); Миколаївський академічний художній драматичний театр ([theatre.org.ua](http://theatre.org.ua)); Цифровий театральний архів ([theatre.com.ua](http://theatre.com.ua)); Музей Революції Гідності ([maidanmuseum.org/uk](http://maidanmuseum.org/uk));
- театральні вистави: «Червона рута» (Національний драматичний академічний театр ім. М. Заньковецької, м. Львів), «Погані дороги» (Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра), «Ми, Майдан» (Київський академічний театр «Колесо»), «Кицька на спогад про темінь» (Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр імені Миколи Куліша), «Незламний» (Патріотичний театр «Арт-Фронт», м. Дніпро), «Диригент Янголів» (Миколаївський академічний художній драматичний театр) та ін.

## 1.2. Терміносистема дослідження

Науково-теоретичні засади дослідження театральної біографістики ще не набули належного обґрунтування в науковій літературі. Тому необхідно уточнити значення основних наукових понять і термінів та похідних від них

визначень. Загалом, ключовий термін «біографія» більшість авторів тлумачить як опис життя і діяльності, життєвого шляху певної особистості [21, с. 82; 22; 204]. У «Літературознавчій енциклопедії» зазначено, що біографія, або життєпис – це художнє або наукове відтворення історії конкретної особи на основі задокументованих фактів і свідчень. Фактичний матеріал становить основу для побудови динамічного сюжету. Інтерпретація життєвих подій того чи іншого індивіда може здійснюватися в різних площинах (художній, популярній, науково-популярній, науковій, академічній), які часто перетинаються [91, с. 138]. У цьому виданні зазначено, що біографія як жанр постала в античну добу і досить часто була пов'язана з риторикою, а далі набула подальшого розвитку в добу середньовіччя, постаючи у жанрі «життя святих». У часи Ренесансу, спираючись на принципи антропоцентризму й індивідуалізму, біографії відомих скульпторів, архітекторів зафіксовані в новелах. Біографія як літературний жанр досягла апогею свого розвитку в часи Просвітництва, завдяки принципу історизму письменники широко залучали першоджерела для увиразнення біографічних відомостей [91, с. 139]. Розрізняють такі різновиди біографій: біографії надзвичайних осіб, видатних осіб, діячів певної епохи, діячів нації, учених і письменників, художників [91, с. 139].

Аналізуючи наукові, публіцистичні, художні матеріали про біографістику як явища у науковому форматі, варто звернули увагу на характеристику поняття, яку наводить В. Попик [134; 135]. Досліджуючи світоглядні засади розвитку української біографістики і формування національних ресурсів біографічної інформації XXI століття, автор наголошує на тому, що біографічне знання становить не лише сферу гуманітарної науки, воно становить важливу складову національної культури, суспільно-політичного, інтелектуального та духовного життя [135, с. 8]. Обґрунтовуючи значення біографістики, дослідник наголошує, що національна біографіка не лише задовольняє потреби науки, освіти, культури, а й справляє досить багатоплановий вплив на формування

національної та громадянської свідомості співвітчизників, їхніх історичних уявлень і політичних уподобань, життєвих переконань і моральних цінностей, соціальної психології [135, с. 9]. Щодо перспектив розвитку української біографістики, В. Попик звертає увагу на важливість ідей націєтворення, які можуть бути успішно втілені у форматі біографічних проєктів. Саме багатство і різноманітність історико-біографічної інформації, якою володіє нація, не лише засвідчує вагомість її внеску у світову історію і культуру, а й вказує на розвиненість соціальної структури, яка на певних історичних етапах сягає такої повноти соціально-економічного, політичного та культурного розвитку, що не тільки не дає змоги людині реалізуватися та досягти успіху і визнання, а й потребує, висуває на перший план у всіх сферах соціального життя величезну кількість осіб діяльних, самостійних, різнобічних, талановитих [135, с. 11].

Всебічне наукове осмислення поняття «біографістика» здійснив у своїх дослідженнях В. Чишко. Так, обґрунтовуючи біографічні традиції і наукову біографію в історії і сучасності України, він розглядає біографістику як окрему галузь історичної науки, яка має своїм об'єктом видатну особу в її різноманітних зв'язках із суспільством та в єдності її індивідуального і суспільного. Вона ґрунтується на законах історичної методології, методів пізнання людини як особистості в історичному процесі, а також на широкому використанні методичних підходів інших наук, зокрема психології, соціології, філософії, літератури [203].

Актуальність проблеми персоніфікації в галузі мистецтва характерна й для сучасного сценічного виконавства. Так, досліджуючи персонологічний дискурс української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть, У. Конвалюк пропонує своє визначення поняття «персоносфера української пісенної естради», зокрема як реальних персоналій діячів національної пісенної естради (співаків, композиторів, поетів, продюсерів, звукорежисерів, артистів оркестру, балету, дизайнерів одягу тощо) та сферу створених ними художніх образів і персонажів [74, с. 66].

Загалом, аналіз наукових праць з питань теорії, історії розвитку театрального мистецтва переконує у відсутності визначень поняття театральної біографістики, хоча відома значна кількість досліджень про життєвий і творчий шлях діячів театрального мистецтва, драматургів, режисерів, акторів, педагогів. Також до цього варто додати значний драматургічний доробок, присвячений видатним історичним постатям, персоналіям.

У дослідженні обраної теми необхідно застосувати персоніфікований підхід. Дослідниця О. Суська наголошує на тому, що серед численних характеристик комунікації як поліфункціонального, складного процесу забезпечення взаємодії між людьми, одну з найважливіших його складових становить персоніфікація [166, с. 7]. Цим терміном вона визначає уособлення певного типу і змісту комунікації (як інтерперсональної, так і масової) з конкретною особою, з притаманними саме їй характерними особливостями психо-комунікативної організації інформаційного обміну й відтворення тексту (в широкому розумінні цього слова) [166, с. 7].

Досліджуючи морально-естетичні шукання Володимира Винниченка, Л. Левчук звертає увагу на значущість персоніфікованого підходу, який сприяє органічному поєднанню історико-культурних процесів та результатів творчої діяльності конкретної персоналії. Авторка наголошує на тому, що персоніфікований підхід дає змогу виокремити саме ту персоналію, у творчій діяльності якої виразно й переконливо відбилась сутність конкретного історико-культурного процесу [89, с. 115].

Варто також звернути увагу на методологічні обґрунтування персоніфікованого підходу О. Овчарук в контексті дослідження творчої особистості у вимірах феномена національно-культурної пам'яті. Дослідниця зазначає, що застосування персоніфікованого підходу надає можливість органічно поєднувати іманентні ознаки історико-культурних процесів, на тлі яких відбувається формування специфічних особливостей наукової, мистецької спадщини, творчої діяльності творчих постатей

[116, с. 25]. Характеризуючи персоніфікований підхід, О. Овчарук звертає увагу, що він також дає змогу виокремити саме ту персоналію, погляди і творча діяльність якої виразно й переконливо відбивають зв'язок конкретного історико-культурного процесу з певним типом особистості, а також поєднує суспільний та особистісний виміри людського буття й дозволяє показати, що в індивідуальному бутті можуть виникати імперативи, які задають певні норми світосприйняття і знаходять свій вияв у змістовому контексті національної культури загалом [116, с. 26].

Узагальнюючи ці наукові обґрунтування, можна вважати за доцільне застосовувати персоніфікований підхід до розгляду проблеми театральної біографістики.

Інший важливий методологічний інструментарій дослідження – біографічний метод. В «Енциклопедії освіти» поняття «метод» розглядається як спосіб побудови й обґрунтування системи філософського знання; сукупність прийомів і операцій практичного і теоретичного освоєння дійсності [46, с. 486]. О. Клековкін визначає метод як спосіб досягнення мети дослідження, розв'язання конкретного дослідницького завдання, сукупність прийомів або операцій практичного й теоретичного пізнання предмета дослідження, а також теоретичних установок; це інструмент для дослідження якогось аспекту культури і мистецтва. Метод завжди залежний від певної теорії, він виокремлює в об'єкті свій предмет дослідження, тобто метод створює предмет дослідження [67, с. 89].

На результативність застосування біографічного методу в театрознавчому дослідженні звертає увагу І. Ян, яка зазначає, що в мистецтвознавчому дискурсі він надає можливість розглянути діяльність вітчизняних та західноєвропейських митців, культурно-просвітницьких і музично-театральних об'єднань. Завдяки реконструкції біографічних даних можливо окреслити їх духовно-естетичних орієнтири, сформовані на основі національних і регіональних традицій, а також визначити пріоритети в їхньому репертуарі, що зумовлювали форми та види їх художньо-естетичної

і світоглядно-просвітницької діяльності, популяризацію певних мистецьких і культурно-освітніх цінностей [212, с. 64].

Біографічне дослідження, як акцентують А. Підлипський та О. Аксьонова, автори статті «Біографічний метод у дослідженні життя та творчості діячів хореографії», передбачає необхідність враховувати взаємозв'язок індивідуальної історії життя з конкретною культурно-історичною епохою, на тлі якої реалізуються чи не реалізуються, чи реалізуються неповною мірою життєві сценарії [126, с. 198]. Дослідники наголошують, що теоретико-методологічну основу біографічного методу становить феноменологія, яка визнає життя кожної людини як самодостатній феномен, сповнений глибокого смислу [126, с. 198].

Застосовуючи біографічний метод в історико-педагогічному дослідженні, І. Розман стверджує, що він має міждисциплінарний, інтегративний характер і застосовується для максимально об'єктивної реконструкції життєвого шляху і суспільної діяльності визначного діяча [145, с. 16]. Водночас, авторка звертає увагу на певну фрагментарність біографічної реконструкції, адже дослідник зосереджується на розкритті тих аспектів життєвого шляху, які, на його думку, найбільш істотно вплинули на наукову, професійно освітню, громадсько-просвітницьку діяльність діяча [145, с. 16].

Отже, у дослідженні театральної біографістики біографічний метод надасть можливість конкретизувати біографії видатних театральних діячів і персоналій, втілених у театральних постановках, виставах тощо. Щодо визначення критеріїв театральної біографістики, варто передусім виявити сутність поняття «критерій». У словнику «Професійна освіта» це поняття розглядається як ознака, на підставі якої оцінюється певне явище, дія, ідея; ознака, взята за основу класифікації; мірило вірогідності знань, їх відповідності об'єктивній дійсності [139, с. 163]. Ю. Сурмін тлумачить цей термін як ознаку істинності, на основі якої здійснюється оцінювання, пізнання, управління, оптимізація тощо [165, с. 293].

О. Клековкін розглядає поняття «критерій естетичний» як історично мінливу ознаку, за якою здійснюється оцінювання, визначення або класифікація художнього твору (декоративність, живописність, ідейність, ілюзорність, ілюстративність, кіч, монументальність, оригінальність, пластичність, гармонійність, стилізація, тенденційність, еkleктика, експресивність та ін.) [67, с. 30]. У театрознавчих працях ще не вироблені критерії для характеристики персоналій, розкриття біографій відомих особистостей, створення художніх образів тощо. Відомі переважно авторські інтерпретації біографій про драматургів, організаторів театральної справи, режисерів тощо. Деталізуючи методологічний інструментарій дослідження, О. Клековкін наголошує, що в сучасній біографістиці розрізняють: індивідуальну, колективну (просопографія), наукову, історичну, контекстуальну, екзистенціональну, модальну, кар'єрну, інтелектуальну біографії (взаємовпливи мислителя, митця минулого і його соціоінтелектуального простору), а також персональну історію і біоісторіографію [67, с. 106].

Для розкриття сутності поняття «біографістика» щодо театрального мистецтва, необхідно розглянути головні ознаки цієї сфери творчості. У тлумачних словниках містяться більш загальні тлумачення поняття «театр», зокрема такі: «вид мистецтва, що відображає життя у сценічних діях, які актори виконують перед глядачами» [211, с. 589]; «1) рід мистецтва, який відображає дійсність у художніх сценічних образах; 2) видовище, спектакль; 3) приміщення, де відбуваються вистави» [148, с. 120]. У «Театрально-драматичному словнику ХХ століття» зазначено, що «театр драматичний» відображає світ і людину в оповідно-візуальній формі, актори діють у спеціально організованому просторі, що відтворює образ спектаклю, поставленого за п'єсою або спеціально написаною композицією. Термін сягає грецьких «театронів» – так називалися місця для глядачів давньоримського театру [6, с. 234].

У контексті досліджуваної теми привертає увагу робота Т. Білан, яка наголошує на тому, що театральне мистецтво є складовою системи «символічних форм», здатних виконувати свою специфічну функцію за умови підтримки іншими мистецтвами, що разом здійснюють духовний синтез, сприяють формуванню світоглядної культури. Усе це дає змогу здійснити духовно-світоглядну інтеграцію у змісті художньо-мистецьких знань на основі спільного для всіх видів мистецтв тематизму, пов'язаного з відображенням різних аспектів життя, та естетико-мистецтвознавчу інтеграцію шляхом введення споріднених для різних видів мистецтв понять і категорій – естетичних, художньо-мовних, жанрових, стильових у тематичне поле художньої культури [10, с. 110].

Відомі й суто феноменологічні тлумачення, як у дослідженні І. Ян про український музично-драматичний театр в системі соціокультурних зв'язків останньої третини ХІХ – початку ХХ століть. Авторка обґрунтовує це поняття на основі феноменологічного підходу, наголошуючи на тому, що феномен театру – це «складний інституційний комплекс, який інтегрує основні напрями діяльності в соціокультурній сфері: організаційно-управлінського типу (організація театру, адміністрація театру, цехи театру); нормативно-правового типу (статут театру, норми моральної регуляції); фінансово-господарського типу (нормативи матеріального та фінансового забезпечення, вимоги щодо укладання контрактів з артистами); творчого типу (забезпечення високого художнього рівня музично-драматичних вистав, театального репертуару)» [212, с. 57].

У праці «Театр: форми і реформи» О. Клековкін зазначає, що в широкому розумінні, «театр» – це поняття надзвичайно високого рівня узагальнення, воно охоплює найрізноманітніші явища людського буття, які, неможливо звести до якогось спільного знаменника. Це поняття охоплює театр греків і римлян, середньовіччя й королівського двору, братських шкіл і ярмарків, салонів і підвалів, вулиць і площ. Кожен із цих театрів має час і місце народження, але жоден з них не має кінця, він ніколи не

«вичерпується», його життя триває і не лише в метафоричному сенсі [60, с. 116]. Якщо розглядати сучасний театр як динамічне явище, що перебуває у постійному розвитку, варто звернути увагу на думку Л. Дерман і М. Кобилянської, які, досліджуючи театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій, стверджують: «театр – це соціокультурний інститут, який є певною формою взаємодії між соціальними спільнотами, основною метою якого є трансляція духовних цінностей, що реалізуються через емоційно-художню комунікацію» [43, с. 33].

Таким чином, поряд з поняттями «біографія», «біографістика», «театр», «театр драматичний», набув поширення синонімічний термін «театральна біографістика», сфера застосування якого пов'язана з художнім втіленням життєвої і творчої біографії не тільки широкого кола діячів театального мистецтва. Він охоплює певний масив мистецьких творів, у яких в образах головних героїв, незалежно від того, мають вони реальних прототипів чи є художнім вимислом, втілені певні ідеї, настанови, розкрито сутність певних суспільних явищ.

На формування театральної біографістики значний вплив мала біографічна драма. У «Словнику театру» Патріса Паві зазначено: «У широкому розумінні, драма – це драматична поема, текст, написаний для різних ролей та за логікою конфліктної дії» [123, с. 128]. О. Клековкін у лексиконі «THEATRICA» стверджує: «драма – рід літератури, предметом якого є цілісна дія, що простежується від зав'язки до розв'язки й утворюється в результаті вольових зусиль індивідів, які, прагнучи досягнення поставлених цілей, вступають у боротьбу з іншими індивідами й об'єктивними обставинами» [61, с. 171].

Поняття «біографічна драма» не набуло чіткого визначення і застосовується переважно у філологічних дослідженнях. Так, у збірнику наукових праць «Брехтівський часопис» ідеться про сутність поняття «біографічна драма». За Т. Вірченко, біографічна драма – це тематичний

різновид п'єси, який відображає приватне, творче або суспільне життя знакової постаті в міжособистісних стосунках або її значення для народу, нації [24, с. 139]. Авторка так характеризує композицію біографічної драми: «представлення дійових осіб доволі спрощене, здебільшого містяться вказівки на соціальні відносини без надмірної деталізації; поділ на дії, яви, сцени жанрово невнормований і залежить від особливостей стилю драматурга [24, с. 140]. Метою біографічної драми, вважає Т. Вірченко, може бути як реконструкція життєвої долі видатної людини, так і створення образу, що втілює узагальнений тип певної культури [24, с. 140].

Досліджуючи поетику сучасної української метадрами, Л. Сидоренко зазначає, що біографічну драму вважають однією з найактуальніших форм у мистецтві межі ХХ – ХХІ століть. Її розквіт пов'язують з переосмислення класичних зразків і з прагненням досягти суттєвих відмінностей від попередників [152, с. 134].

М. Шаповал у статті, присвяченій драмі про Т. Шевченка, аналізуючи поняття «біографія», наголошує: «Коли ж підходити до названого концепту без зайвих генералізацій, то доведеться визнати, що “стару цитату” вплетено в нову тканину задля якоїсь цілком певної мети, й оскільки біографічна література відсилає принаймні до тексту чиєїсь біографії, зафіксованого в документах, спогадах, щоденниках, мемуарах, листах, тобто до біографічного інтертексту (біографіки та біографії як метажанру), то цікаво буде дослідити, як саме таке відсилання виконує в новому тексті художню функцію» [204, с. 66]. Трактуючи поняття «біографія» як життєпис, дослідниця в цьому контексті розглядає біографію Шевченка. Робота над форматом біографій відомих людей спонукає авторку до висновку, що життєпис письменника, на відміну від інших біографій, організовує собі специфічну структуру роздвоєного інтертексту: він розшаровується на інтертекст власної художньої творчості й інтертекст документально-біографічний, тому робота з такою фактурною тканиною завжди обіцяє цікаві наукові та художні результати [204, с. 66].

Розглядаючи біографічну драму в контексті театральної біографістики крізь призму персоналій, варто звернути увагу на сутність понять «персона» і «персоналія». У довідковій літературі поняття «персона» тлумачиться як «особа, людина як окрема особистість. Поважна знатна особа» [21, с. 939], а «персоналія» як зібрання матеріалів (літератури, документів, автографів, фотознімків тощо) про конкретну особистість або ж бібліографія таких матеріалів [21, с. 939].

Варто зазначити, що в театральному мистецтві поняття «персона» найчастіше асоціюється з такими поняттями, як «персонаж» або «дійова особа». Так, у «Словнику театру» Патріса Паві розкрито процес трансформації персонажа в дійову особу: «Статус персонажа в театрі – це акторське втілення, відходження від паперової істоти з відомим ім'ям, від довгих тирад та інформації, отриманої безпосередньо від цієї чи інших істот – або ж опосередковано, тобто від автора» [123, с. 120]. Тут наголошено на тому, що завдяки грі актора сценічний персонаж набуває точності і консистенції, які переводять його зі стану віртуальності в стан реальності та іконічності. «Зрештою, цей фізичний і дієвий стан персонажа власне й визначає театральну специфіку й суть сприймання вистави» [123, с. 120].

На думку І. Савченко та І. Ліпницької, дійова особа – це персонаж, що діє у п'єсі й бере участь у розвитку її сюжету [148, с. 136]. Проте у своїх подальших обґрунтуваннях авторки більш розширено тлумачать поняття «персонаж», а саме: «персонаж (із франц. – особа), дійова особа – 1) художній образ людини, наділений переживаннями, емоціями, зовнішнім виглядом і рисами поведінки. Іноді персонажами стають художні образи тварин, рослин, фантастичних істот, речей. За функцією і значенням у художньому творі персонажі поділяються на головні, другорядні, фонові, епізодичні й позасценічні» [148, с. 99].

О. Клековкін розрізняє поняття «персона» і «персонаж»: «персона» трактується як «...маска давньогрецького театру» [61, с. 387], а «персонаж» як особистість, дійова особа п'єси чи вистави; інколи персонажем, на відміну

від героя, називається лише та дійова особа, яка не впливає на розвиток дії; другорядна в сюжетній дії [61, с. 387]. Таким чином, персоналії в біографічній драмі, а отже, і в театральній біографістиці – це не пересічні люди, а дійові особи п'єси, вистави, про яких зібрано історичні дані, архівні матеріали, документи, твори мистецтва, що засвідчують їх значення в історичному поступі певної сфери людської діяльності.

Потребує конкретизації поняття лексики української біографічної драми. У театрознавчих словниках, наукових працях воно трапляється вкрай рідко, водночас, літературознавчі джерела містять кілька визначень, а в окремих виданнях – більше десяти. Так, у «Сучасному лінгвістичному словнику» А. Загнітко наводить тридцять шість варіантів тлумачень видів лексики. Найбільш прийнятним для дослідження лексики української біографічної драми є тлумачення поняття «лексика публіцистична», це «...стилістично забарвлений шар словникового складу літературної мови, співвідносний з публіцистичним стилем. Стилєтвірними ознаками якого постають: орієнтованість сфери вжитку слова (глядач, мюзикл, спектакль, прем'єра, шоу-театральна сфера; електорат, виборець, кандидат, рейтинг, партія – політична сфера); інформативна точність слова: образність і яскравість слова; використання слів з емоційно експресивною семантикою; використання мовних трафаретів, штампів, кліше» [52, с. 373].

У театральному мистецтві набуло більшого поширення поняття «мова театру». Так, О. Клековкін у лексиконі «THEATRICA» так визначає його зміст: «...матеріально-виражальні засоби мистецтва в сукупності з прийомами й елементами форми. Визначення мови театального мистецтва припускає укладання абетки, активного словника, з окремих лексем якого й утворюються фрази і тексти театального мистецтва» [61, с. 357].

Оскільки мова театру невіддільна від драматургії, літературної творчості загалом, доречно розглянути поняття «літературна мова». У «Сучасному лінгвістичному словнику» це поняття розглядається як «...наддіалектна, уніфікована, унормована, відшліфована форма

загальнонародної мови, одна з основних форм загальнонародної та загальнонаціональної мови, якій властиві свідоме культивування й кодифікованість норми, загальнообов'язковість її норм для всіх мовців, поліфункціональність; обслуговує всі адміністративно-правові, виробничо-професійні, культурно-освітні потреби національності, виконує функцію консолідації через використання у сферах державного управління, засобів масової інформації, науки, культури та літератури» [52, с. 435].

Досліджуючи постановки сучасної театральної біографістики, варто розглянути сутнісні ознаки понять «постановка» і «театральна форма». Розгляд цих понять необхіден для вироблення підходів до популяризації постановок сучасної театральної біографістики, адже ці два феномени театального мистецтва здебільшого впливають на створення театального продукту. Варто зазначити, що поняття «постановка» у контексті сучасного театального мистецтва охоплює досить значну кількість різних театральних форм. Тому у роботі обрано такий напрям дослідження, що дає змогу паралельно аналізувати поняття «театральна форма», він набув актуальності і спирається на відповідний практичний досвід.

Доцільність, навіть необхідність аналізу цих понять зумовлена актуалізацією різноманітних підходів до популяризації постановок сучасної театральної біографістики. Варто зазначити, що поняття «постановка» в сучасній театральній практиці охоплює значну кількість різних театральних форм. Тому паралельно необхідно розглянути й поняття «театральна форма». Щоб уникнути калькування з російської, «Великий тлумачний словник сучасної української мови» не містить терміна «постановка», натомість цілком логічно і виправдано замість нього вжито слово «вистава», яке означає «показ п'єси, опери чи балету; сценічне видовище, спектакль, розіграну або незвичайну дію» [21, с. 154]. Хоча в сучасній театральній практиці поняття «постановка» досить широко вживане, крім того, він трапляється і в нормативних документах, зокрема в Законі України «Про театри і театральну справу»: «театральна постановка – твір театального

мистецтва, створений на основі драматургічного, музично-драматургічного або літературного твору, що має єдиний задум та конкретну назву» [137].

Досліджуючи правові аспекти театральних постановок, О. Санченко класифікує їх за такими критеріями: «1) за переважальним видом мистецтва (літературні, музичні, хореографічні, інструментальні, пластичні); 2) за змістом (художні, документальні, історичні, фольклорні, сакральні); 3) за формою акторського виконання (безпосередні, опосередковані); 4) за кількістю зайнятих акторів (поліакторські (масові, колективні), моноакторські); 5) за локалізованістю виконання (театральні постановки, виконані на класичній сцені, театральні постановки, виконані на адаптованій сцені, театральні постановки, виконані на умовній сцені); 6) за професійністю статусу виконання (професійні, аматорські); 7) за способом демонстрації (традиційні, телевізійні, радіопостановки)» [150, с. 113].

Крім того, автори сучасних театрознавчих праць часом ототожнюють поняття «вистава» і «постановка». Так, Л. Дерман і М. Кобилинська, характеризуючи впровадження цифрових технологій в театрі, зазначають, що театральні майстри створюють вистави, залучаючи інноваційні постановки, які зацікавлюють сучасних глядачів і спрямовані на нові моделі комунікації [43, с. 34]. Узагальнюючи аналіз сутності поняття «постановка», доречно навести думку О. Островерх, яка у своїй статті «Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією» наголошує: «Дослідники сучасного театру, а особливо тієї його складової, яку найбільш загально можна визначити як сценічне середовище, сьогодні, як ніколи, стикаються з термінологічними та понятійними труднощами, що свідчать про певні системні зміни в побудові вистав театру постдраматичної епохи» [121, с. 45].

Щодо поняття театральної форми, в сучасних театрознавчих працях воно не набуло всебічного розгляду. Його сутність розкрито в енциклопедичних виданнях з театального мистецтва та матеріалах з історії українського театру. Так, обґрунтовуючи розвиток прототеатральних форм сценічного мистецтва в контексті народних ігор та обрядів, Р. Пилипчук

звертає увагу на певну залежність відтворення дій у грі і наголошує, що «...саме після того, як гра стає знаряддям експериментального дослідження світу, його випробуванням, з неї починають розвиватися зародкові форми театральності мистецтва як необхідної протиположності для незмінно відтворювальної ритуалістики» [96, с. 3]. Дослідник переконаний, що ці ігрові видовищні елементи формуються в надрах самих обрядів, закладаючи в них внутрішню суперечливість для подальшого розвитку театральних видовищ як самостійних форм творчості.

Торкаючись проблеми художності театральних форм, Л. Дубчак зауважує, що для них характерні жанрова і стильова визначеність, концептуальна послідовність естетичних критеріїв розвитку художньої дії й організації сценічного простору, застосування відповідних художніх засобів тощо [45, с. 8]. Дослідниця переконана, що поліваріантність театральних форм зумовила логіка культурного розвитку, внутрішній динамізм, спрямований проти статичності й рутини театального життя, а також прагнення авторів досягти оригінального втілення творчого задуму [45, с. 8].

Розвиток театральних форм в сучасній сценографії та інсталяції характеризує й О. Остоверх, підкреслюючи, що органічну ознаку сучасної театральності становить взаємовплив і взаємопроникнення експериментальних форм театру та contemporary art, яке тяжіє до просторовості й дієвості. На її думку, серед останніх робіт, що зацікавлюють перетином арту й театральності форми, є цикл перформансів, в яких танцівники виступали з Владою Ралко, однією з яскравих представниць українського contemporary, а також аукціон соло-перформансів «Valer» («Цінність»), вистави «Жінка з минулого» та «Солодких снів, Річарде» [121, с. 47].

Таким чином, поняття «постановка» і «театральна форма» цілком правомірно застосовуються і в жанрі театральності біографістики.

Для здійснення ретроспективного аналізу розвитку театральності біографістики необхідно визначити його загальнонаукові засади та

особливості застосування у дослідженні мистецьких явищ. У науковій літературі поняття «ретроспектива» тлумачиться як звернення до минулого, огляд, аналіз минулих подій [21, с. 1217]. Щодо театрального мистецтва, ретроспектива передбачає звернення до раніше поставлених вистав певної тематики [148].

Метод аналізу, як стверджують А. Грабченко, В. Федорович та Я. Гаращенко, передбачає подрібнення цілого на складові елементи, тобто виділення ознак предмету для вивчення їх окремо як частини одного цілого. Такий аналіз забезпечує логічність викладу матеріалу дослідження (дисертації, монографії) [36, с. 24]. Ю. Сурміна також тлумачить поняття «аналіз» як фізичне або уявне розчленування певної цілісності на її окремі складові елементи [165, с. 287]. Щодо поняття «аналіз ретроспективний», сутність його полягає розгляді раніше вироблених систем, їх впливу на минуле й історію [165, с. 288].

Обґрунтовуючи методологію мистецтвознавчих досліджень, О. Клековкін розглядає аналіз як характеристику об'єкта вивчення, застосування якої до однорідних величин різними дослідниками в одних і тих самих умовах дає однаковий результат. Він зауважує, що в мистецтвознавстві й культурології вкрай рідко застосовують точні методи дослідження, проте точність і вивіреність поняттєвого апарату значною мірою впливає на об'єктивність наукової роботи [67, с. 29].

Зважаючи на своєрідність театрального мистецтва, у театрознавчих працях переважає мистецтвознавчий аналіз драматургічних творів, а також комплексний підхід до відтворення біографій театральних діячів, драматургів, акторів, режисерів. Загалом, аналіз наукових праць з питань теорії, історії розвитку театрального мистецтва переконує у відсутності в них обґрунтованих визначень поняття театральної біографістики, хоча вже створено значну кількість досліджень про життєвий і творчий шлях діячів театрального мистецтва, драматургів, режисерів, акторів, педагогів. Крім

того, не менш вагомим слід визнати і драматургічний доробок, присвячений видатним історичним постатям, персоналіям.

На підставі здійсненого аналізу терміносистеми дослідження можна підсумувати, що біографістика – це наукова дисципліна, яка займається вивченням життєвого шляху та діяльності конкретних особистостей. Вона зосереджена на зборі, аналізі, інтерпретації та представленні фактів з біографії людини – її народження, освіта, кар'єра, особисте життя, досягнення, внесок у певну сферу тощо. Біографістика прагне до максимально повного і об'єктивного відтворення життя та ролі індивіда в історії чи культурі. Це широка галузь, що охоплює різні жанри – від наукових біографій до мемуарів. У свою чергу персоніфікація (або уособлення) – це художній прийом або риторична фігура, за якої неживим предметам, абстрактним поняттям, явищам природи, тваринам тощо приписуються людські якості, властивості, почуття або дії. Персоніфікація використовується для образного посилення виразності мови, створення яскравих асоціацій, емоційного впливу на глядача. Отже, біографістика зосереджена на реальних людях та їхньому фактичному житті, тоді як персоніфікація стосується нелюдських об'єктів/понять, яким надаються людські риси. Хоча ці поняття різні, вони можуть опосередковано перетинатися. Наприклад, у біографічних творах автор може використовувати персоніфікацію для створення більш яскравих описів або для передання певних емоцій чи ідей, пов'язаних з життєвим шляхом героя. Тобто, в біографістиці як літературному жанрі можуть застосовуватися художні засоби, зокрема й персоніфікація.

Отже, «театральна біографістика» охоплює не лише реальні постаті, а й узагальнені образи, в яких втілено певні ідеї та суспільні настанови. Театральна біографістика – це жанрова форма сценічного мистецтва, зосереджена на художньому втіленні життя реальних історичних або умовно-біографічних персонажів, який поєднує документальність і

художню інтерпретацію з метою репрезентації особистості як носія культурних, соціальних і національних смислів.

### **Висновки до першого розділу**

У розділі проаналізовано наукові праці з театрального мистецтва й теорії та історії культури, а також обґрунтовано теоретичні засади дослідження, це надає підстави сформулювати такі висновки: в українському мистецтвознавстві ще не вироблено чітких наукових критеріїв розгляду театральної біографістики як відтворення в театральних постановках життєвого і творчого шляху відомих особистостей, не здійснено наукового визначення поняття театральної біографістики, хоча відома значна кількість художніх творів про життєвий і творчий шлях видатних митців, значного розвитку набула й біографічна драма; серед театрознавчих і культурологічних досліджень ще недостатньо праць про відомих українських діячів театрального мистецтва, до того ж, присвячені вони переважно класикам української драматургії і театру, водночас, розгляд сценічних постановок, режисерських інтерпретацій вміщено в антологіях вистав, які належно не популяризуються; конкретизовано сутність поняття «театральна біографістика», яке застосовують як назву біографічних матеріалів про відому особистість, життєдіяльність якої стала предметом драматичного твору, втіленого в театральній постановці – виставі, перформативному івенті тощо; обґрунтовано критерії характеристики театральної біографістики: біографічної ілюстративності, драматургічної розробленості, театральної оригінальності; здійснено ретроспективний аналіз розвитку театральної біографістики визначено його загальнонаукові засади, а також особливості їх застосування у дослідженні мистецьких явищ; поняття ретроспективи щодо розгляду явищ театрального мистецтва

передбачає звернення до раніше поставлених вистав певного тематичного спрямування.

## РОЗДІЛ 2

### РЕТРОСПЕКТИВА РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ БІОГРАФІСТИКИ

#### **2.1. Антична персоніфікація і театральна біографістика середньовіччя і Ренесансу**

Становлення і розвиток театральної біографістики пов'язані із загальним поступом культури. Вдаючись до ретроспективного аналізу етапів розвитку театральної біографістики, відповідно до принципів культурологічного підходу, варто розглядати цей процес в межах культурно-історичних епох. Так, Н. Сандюк і Н. Щубелко зауважують, що культура, як органічна цілісна система, охоплює значну кількість відповідних підсистем, які взаємодіють між собою, сприяючи їй подальшому розвитку. Розглядаючи їх, застосовують методи класифікації, типології, послідовно дотримуючись хронологічного принципу [120, с. 40].

Зважаючи на усталену періодизацію культурно-історичного розвитку людства, варто зазначити, що для кожного з цих періодів характерною особливістю є обґрунтування його верхньої і нижньої межі. Проте в дослідженні мистецьких явищ цей підхід не є достовірним, бо у своїх висновках щодо обґрунтованості періодів розвитку театральної біографістики ми будемо брати за основу факт оприлюднення того чи іншого твору мистецтва, адже він міг бути написаний в певний час, а репрезентований зовсім у інший. До того ж, варто наголосити, що ретроспективний аналіз театральної біографістики буде однобічним, якщо не розглядати персоналій театральних діячів. Щодо конкретної практики та конкретних явищ театральної біографістики, то йдеться передусім про певні сценічні постановки, зразки театального мистецтва, творчість митців, які визначали його зміст, характер, напрями розвитку.

У процесі ретроспективного аналізу визначено п'ять періодів становлення й розвитку театральної біографістики, зокрема: античної персоніфікації; середньовічної клерикально-світської біографістики; ренесансних ідеалів; нової театральної біографістики; модерної театральної біографістики.

Для першого періоду – античної персоніфікації – характерні відповідні особливості державного, релігійного устрою, розвитку театру, драми, літератури, музики, хореографії, риторики. Так, Ю. Султанов, розглядаючи історію античної літератури, наголошує, що вона ґрунтується на міфології, яка була для греків і римлян життєдайним джерелом духовних цінностей, втіленням і проявом загальних законів буття. Колективна фантазія узагальнено відтворювала дійсність в чуттєво-конкретних персоніфікаціях і олюдненнях істот, які сприймалися як цілком реальні [164, с. 8]. Антична міфологія – це сукупність міфів, переказів давніх греків і римлян про богів, героїв, різних фантастичних істот [2, с. 8].

Ю. Ковбасенко, досліджуючи античну літературу, стверджує, що міфологічний світогляд спонукав давніх греків широко застосовувати міфологію у художній творчості, завдяки цьому в ній вільно почуваються смертна людина і безсмертний бог, реальний еллінський базилевс (давньогрецький монарх) і міфічна істота (сфінкс) [70, с. 11]. Міфологія стала однією з головних передумов виникнення античного театру. Так, О. Клековкін стверджує, що грецькі театри з'явилися задовго до народження драми, їх діяльність мала релігійну мету, адже в них виконували дифірамби – хорові пісні на честь Діоніса (Дифірамб – одне з культових імен Діоніса) [64]. Саме персоніфікація Діоніса в грецькій і римській міфології сприяла появі масових ігрищ, у процесі яких відбулося не лише зародження античного театру, а й формувалися перші зародки театральної біографістики. З найдавніших часів у всіх народів світу існували свої свята, пов'язані із щорічними циклами вмирання й відродження природи, збиранням врожаю. У Греції такі свята присвячували Діонісу, богу

рослинності й родючості, покровителю виноградарства та виноробства [164, с. 50]. Це свято мало певні обрядові особливості, зумовлені його природою. Так, одного разу жителі Фів побачили на своїх полях дивну процесію. Попереду парами йшли осли, згинаючись під тягарем шкіряних бурдюків, наповнених вином. Їх оточував гурт дивних істот з ріжками на голові й маленькими чудернацькими хвостиками нижче спини. За ними на віслюку їхав дід з великим обвислим черевом. Грали на флейтах, цимбалах, били в бубни. Дівчата й молодіці то йшли за ними гамірливим натовпом, то розбігалися зі сміхом, вереском і співом. Далі виступали спочатку дві пантери, прикрашені білими трояндами, потім два леопарди в гірляндах із червоних троянд, а наприкінці – два леви, увінчані квітами. Ця потрійна упряж тягла позолочений ридван, на якому на пурпурових подушках лежав юнак надзвичайної вроди. Очі в нього були ніжні, мов лісові фіалки, уста червоні, як плід граната. Шовковисте, із золотавим відблиском волосся спадало йому на плечі. Це й був Діоніс [164, с. 50].

У грецькій міфології це один з найпопулярніших богів, звичай вшановувати його має східне походження, він пов'язаний з екстатичними культурами й містичними обрядами, які зародились у Фракії. Міфологічні та історичні форми його культу досить різноманітні, а іноді й суперечливі, оскільки вони відбивають всі аспекти архаїчного буття: релігійні (містерії, вчення орфіків), мистецькі (антична драма) та суспільно-побутові (свята діонісій). Діоніс постає у двох іпостасях: як грецький бог виноградної лози, покровитель рослинності і як чужоземне божество [2, с. 78].

Отже, під впливом релігії і міфології греки і римляни почати вдаватись до персоніфікації в мистецтві, а міфи й легенди стали першоосновою античної персоніфікації, що в перспективі й сформувало основи театральної біографістики. На думку І. П'ятницької-Позднякової і М. Кравченка, обрядові ігрища, присвячені богам-покровителям землеробства Деметрі, її доньці Корі, Діонісу, сприяли народженню давньогрецького театру. Діоніса

вважали богом продуктивної сили природи, виноробства, а в подальшому – покровителем поезії і театру [122, с. 15].

Обґрунтовуючи сутнісні ознаки театрального мистецтва та його видову специфіку, О. Клековкін зазначає, що у VI ст. до н. е., коли зародилося театральне мистецтво, грецьке слово «Theatron», похідне від «Theomai» (видовище, визначна пам'ятка, дивитись, бачити, споглядати істину), означало лише знаряддя споглядання, місця для глядачів, місця для видовищ [61, с. 468]. Зрозуміло, що на ранніх етапах становлення його основне завдання полягало в тому, щоб створювати видовища, адже вже на той час було зрозуміло, яку силу мало слово, проголошене на сцені. Так протікав процес зародження драматургії як виду мистецтва, вона зосередила увагу акторів, музикантів, танцівників на образах античних богів, успішних правителів, філософів, політиків, воїнів тощо. У середовищі античного театру розпочалося зародження театральної біографістики як виду вистав, а з часом і як жанру біографістики.

Аналізуючи витоки й генезис давньогрецького театру, І. П'ятницька-Позднякова і М. Кравченко підкреслюють, що появі античного театру передував досить тривалий період розвитку художньої культури, в якій побутували обрядовий фольклор, гімнографія і міфотворчість, вони сприяли появі епічних поем «Іліада» та «Одісея» Гомера у VIII ст. до н. е. У цих художніх зразках відтворені психологічні й моральні типи грецького суспільства [122, с. 10]. Характеризуючи драматургію античності, О. Клековкін підкреслює, що джерелом давньогрецьких трагедій стали твори Гомера і міфологічні цикли, принаймні, вони визначили її сакральний центр [61, с. 509], їх можна вважати витоками театральної біографістики. У поетичній розповіді А. Содомори «Жива античність» зазначено, що колискою гомерівського епосу було західне узбережжя Малої Азії, де була живою пам'ятю про події Троянської війни. Сюди ще десь в XI столітті до н. е. переселилися іонійці материкової Греції – Пелопоннесу, Аттики, які мали жваву, життєрадісну вдачу. Від оселі до оселі мандрувало «співуче

плем'я» аедів. Згодом з'явився геніальний творець, який зумів звести весь словесний матеріал – пісні й міфи – в одне ціле, надаючи йому загальнолюдського звучання [154, с. 10].

Систематизуючи дослідження з античної літератури, Ю. Султанова наголошує, що заслуга Гомера і Гесіода полягає в тому, що автор «Іліади» і «Одісеї» замінив первісні релігійні уявлення стародавніх греків, створивши ясні, виразні й олюдені образи богів, а Гесіод у поемі «Теогонія» (тобто родовід богів) «упорядкував» родинні стосунки між богами [164, с. 9]. Твори Гомера становлять зразки героїчного епосу. Аналізуючи його особливості, Ю. Ковбасенко підкреслює, що він виник в ту епоху, коли особистість починала виділятися з первісного колективу, тому його своєрідність полягає в індивідуалізації персонажів. Кожен із героїв «Іліади» – це просто певний художній тип, а особистість, індивідуальність: Ахілл – мужній і безстрашний, Одисей – ще й хитрий і передбачливий, Агамемнон – чванливий, пихатий. Водночас, їх ще поєднують міцні родоплемінні відносини [70, с. 17].

Характеризуючи античні традиції, А. Баканурський та В. Корнієнко звертають увагу на те, що жодна епоха не дала світовому театру такої кількості сюжетів для драматичної обробки й переосмислення, як Давня Греція. Тільки у ХХ столітті теми античних трагедій зазнали нового осмислення у творчості західноєвропейських драматургів: Г. фон Гофманстала («Едіп і Сфінкс», «Цар Едіп», «Антігона» (додаток А), «Електра»), Ж. Кокто («Антігона», «Едіп»), Ж. Жироду («Електра»), Ж.-П. Сартра («Мухи»), Ж. Ануя («Антігона», «Медея»), Г. Гауптманя («Іфігенія в Авліді», «Смерть Аганемнома», «Електра»), Б. Брехта («Антігона»), Ю. О'Ніла («Жалоба личить Електри») та ін. [6, с. 31].

Одну з найбільших загадок античного театру, на думку О. Клековкіна, становить давньогрецька драматургія. Адже з кількох тисяч драматичних творів, які, ймовірно, написані для театральних змагань у Стародавній Греції, до нашого часу дійшов лише один відсоток, який не дає повного

уявлення про давньогрецькі театр і драматургію [61, с. 735]. Щоправда, далі автор дещо іронічно говорить про драматургічні досягнення античних авторів, підкреслюючи, що лише три видатних грецьких трагедіографи – Есхіл, Софокл і Еврипід – написали близько трьохсот п'єс (у середньому кожен по сто). Однак таку плідність винахідників театру надзвичайно важко пояснити, якщо не брати до уваги якихось надзвичайних чинників – приміром, втручання богів тощо [61, с. 735]. Характеризуючи міфологічну основу сюжетів у трагедіях Есхіла, Софокла та Евріпіда, Ю. Султанов відзначає, що Еврипід осмислює міфи крізь призму сучасного йому життя, в його трагедіях вони набувають смислу, актуального для свого часу [164, с. 52]. В античній драмі художньо втілені так звані вічні образи, співзвучні морально-етичній, філософській проблематиці різних епох і культур: у Есхіла – Прометея закуто у скелю за допомогу людям, у Софокла – образи Антігони, Едіпа, Медеї також втілюють певні моральні імперативи.

Здійснюючи ретроспективний аналіз театральної біографістики, зокрема особливості античної персоніфікації, вважаємо за доцільне звернути увагу на історичні розвідки І. П'ятницької-Позднякової та М. Кравченка. Автори зазначають, що великі греки античності, як добрі генії поезії, схилилися над колискою театру і викликали його до життя для служіння людям, уславлення духовної могутності людини, її неприборканої сили, моральної енергії героїзму [122, с. 30]. Характеризуючи художні явища античності й середньовіччя, В. Бахух, І. Возний і В. Коцур стверджують, що Софокл створив трагічний образ царя Едіпа, представника роду, над яким тяжіло прокляття богів за гріхи предків. Трагедія «Цар Едіп» була представлена на третій рік Пелопоненської війни, коли в Афінах лютувала епідемія чуми [7, с. 61]. І. П'ятницька-Позднякова і М. Кравченко розглядають творчість Есхіла (524–456 рр. до н. е.), у якій відтворені значні історичні події, порушено важливі релігійно-філософські проблеми. Протягом двох останніх десятиліть своєї творчості він написав 70 трагедій і 20 сатиричних драм, хоча повністю збереглися сім трагедій і майже 400

різних фрагментів інших творів [122, с. 31]. Характеризуючи міфологічну преамбулу до трилогії «Прометей» (трагедії «Прометей-вогненосець», «Прометей прикутий», «Прометей звільнений»), автори зазначають, що вперше Прометей згадується в поемах Гесіода, де бог представлений сином Землі, яка ототожнювалася з богинею справедливості Фемідою. Коли на Олімпі запанував Зевс, сини Землі – титани – повстали проти нього, і лише титан Прометей перейшов на бік Зевса. Проте олімпійські боги вирішили знищити рід людей, але Прометей врятував його, подарувавши викрадений з неба вогонь, хоча й порушив цим волю Зевса [122, с. 47].

У творах Евріпіда, на думку Ю. Султанова, його герої особливо гостро усвідомлюють трагізм буття [164, с. 52]. Драматург відтворює моменти їхньої смерті чи безумства. Монологи його героїв супроводжуються музикою, що надавало змогу акторам з особливою силою передавати їхній напружений душевний стан, підкреслювати трагічний розрив між їхньою свідомістю і волею, мрією і дійсністю («Вакханки», «Іполіт», «Медея» тощо) [164, с. 53].

Криза античного суспільства неминуче вплинула і на античне мистецтво. Так, Н. Підлісна зауважує, що численні пам'ятки античного мистецтва і літератури були знищені під час воєн, пожеж, нашествя варварів, наступу церкви, але ті, що вціліли і дійшли до нас, свідчать про людяність і художню майстерність античних митців. Їх твори підносять тираноборців, уславлюють радість життя і незламність людини в горі [127, с. 8].

Таким чином, узагальнюючи характеристику періоду античної персоніфікації, варто наголосити, що розквіт культури і мистецтва цього історичного періоду сприяв її утвердженню у драмі, а надалі і в театральному мистецтві зображення героїв як носіїв певного морального, духовного начала. Захоплення персоніфікацією цих героїчних образів сприяло розквіту античної літератури, зокрема драматургії, театру. Персоніфікація героїв в античній драматургії поклала початок театральній

біографістиці, до того ж, вона не втрачає своєї актуальності і для розвитку сучасного світового театру.

Середньовіччя – це період розвитку клерикально-світської біографістики, яка, відповідно, охоплювала два важливі напрями – клерикальний і світський. Аналізуючи театральне мистецтво цього часу, І. П'ятницька-Позднякова і М. Кравченко зазначають, що до клерикального театру належить літургійна драма, міраклі, містерія та мораліте, до світського – ранні обрядові ігри, виступи гістріонів, майданний фарс і перші зразки світської драматургії [122, с. 213].

Серед досліджень середньовічного театру та його драматургічної основи привертають увагу й роботи О. Клековкіна, який уточнює хронологічні межі його розвитку, зумовлені уявленням про тривалість цієї епохи: початок середньовіччя пов'язують з падінням Римської імперії, а завершення – із здобуттям турками Константинополя (1453), інколи – з відкриттям Америки (1492), з початком Реформації (1517), з Нідерландською революцією (1566), з Англійською революцією і завершенням Тридцятилітньої війни (1648) або навіть з початком Французької революції (1789). Основні театральні форми часів середньовіччя: ауто (ауто сакраменталес), інтермедія, літургійна драма, міраклі, містерія, мораліте, напівлітургійна драма, соті, фарс, а також ті театральні системи, що зародилися в цю добу, однак їх розвиток припав на більш пізній час – шкільний театр тощо [61, с. 681].

Досліджуючи особливості середньовічної містерії, її соціально-політичний контекст, Д. Курілов наголошує на тому, що релігія протягом багатьох століть була уособленням політичної влади, яка контролювала всі сфери людської діяльності, передусім культуру, мистецтво, науку. Папа Римський мав вищу світську владу, що надавала йому повноваження впроваджувати закони в суспільстві, підтримувати політичні прагнення і реформи впливових феодалів, коронувати монархів та імператорів, уособлювати верховенство права і справедливості, до якого зверталися як до

останньої інстанції [85, с. 93]. Приблизно у X–XI століттях церковна служба католицького обряду, богослужіння та одправи в Західній Європі почали набувати ознак театральності, що викликало до життя літургійну драму. У служіннях Пасхального циклу розігрувалися сцени за євангельськими мотивами, вірянам демонстрували фрагменти життя біблійних персонажів, які мали втілювати правильну чи хибну поведінку християнина [85, с. 93]. М. Тернова у статті «Театр у видовій структурі мистецтва: досвід Р. Дж. Коллінгвуда» підкреслює, що поступово діячі церкви збагнули емоційний потенціал театрального дійства і почали залучати акторів до виконання літургійних драм. Це значною мірою сприяло становленню світського театру, в якому розігравали переважно міщанські (бюргерські) п'єси [174, с. 80].

Отже, період античної персоніфікації позначений значним розвитком культури і мистецтва, зокрема утвердженню у драмі, а надалі і в театральному мистецтві героїв як носіїв певного морального, духовного начала. Захоплення персоніфікацією цих героїчних образів сприяло розквіту античної драматургії й театру. Персоніфікація героїв поклала початок театральній біографістиці, до того ж, вона не втрачає своєї актуальності і для розвитку сучасного світового театру.

У період розвитку клерикально-світської біографістики, яка охоплювала клерикальний і світський напрями, зароджуються і набувають розвитку літургійна драма, міраклі, містерія та мораліте, а також не втрачають свого значення світські обрядові ігри, виступи гістріонів, майданний фарс і перші зразки світської драматургії.

Розвиток літургійної драми в Київській Русі мав свої особливості. Р. Пилипчук у своєму дослідженні «Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)» стверджує, що з прийняттям християнства Київська Русь перейняла й елементи так званого церковного театру. Серед небагатьох зразків релігійної драми, відомих у візантійському культурі, сюжет «Омивання ніг», пов'язаний з Великоднем, був поширений в Україні аж до початку

XX століття. Зміст цього дійства – євангельська розповідь про Тайну вечерю, під час якої Христос омив ноги своїм учням. Розігрувалася ця сцена у страсний четвер посеред церкви. Роль Христа виконував архієрей, ролі апостолів – дванадцять, а часом одинадцять священиків, бо ніхто не хотів зображувати Юду Іскаріотського [124, с. 64].

У середньовічній клерикально-світській біографістиці на початку її формування переважав образ Ісуса Христа та його сподвижників, учнів, послідовників. Досліджуючи релігійний театр та головних персонажів літургійної драми, І. П'ятницька-Позднякова і М. Кравченко підкреслюють, що католицька церква прагнула використати дієвість і видовищність театрального мистецтва, тому в IX столітті набув поширення відповідний ритуал читання в особах епізодів з життя Ісуса Христа, починаючи з Його народження і закінчуючи похованням та воскресінням [122, с. 213].

Щодо змісту літургійної драми, привертає увагу сюжет християнської драми «Христос Пасхон», який наводить О. Клековкін у своїй книзі «Блазні Господні», наголошуючи, що цей твір являє центон за трагедіями Евріпіда, у ньому йдеться про розп'яття і Воскресіння Христа. Твір розпочинається прологом, це монолог Богородиці, за яким вступає в дію хор галілейських жінок, розподілених на два пів хори, після чого розгортаються основні події драми – смерть Ісуса, покладення в труну і Воскресіння. Протагоністом драми є не Христос, а Богоматір, тривога й скорбота якої з приводу долі Сина виражені в монологах і діалогах, а також її відгуки на звістки, які повідомляють хор жінок, вісник, Марія Магдалина та інші персонажі. Людський біль невіддільний від усвідомлення величі своєї долі, причетності до таїнства втілення і спокути, віри в безсмертя і призначення Сина. Поруч з Марією – Іван Богослов, який ніби замінює їй померлого Сина і пророкує Його Воскресіння [65, с. 83].

Образ Спасителя, його життя були основним сюжетом тогочасних церковних дійств. Поширені розповіді про діяння Христа становили благодатну основу для клерикальної літургійної драми, а відповідно, й для

клерикальної біографістики. Варто зазначити, що до сьогодні в церковній подієвій культурі не втрачені канонічні особливості літургій, у яких головним є образ Ісуса Христа.

Відомо, що церква дуже жорстко стежила не лише за змістом літургійних драм, а й за дотриманням канонічних вимог до її виконання. Проте, як зазначають І. П'ятницька-Позднякова і М. Кравченко, на кінець XI століття літургійна драма вже втратила зв'язок з богослужбовими обрядами, перестала бути винятково драматизацією біблійних епізодів, у ній почали втілювати життя святих, додаючи до релігійного змісту світське і навіть побутове, перетворивши її в напівлітургійну драму, що поширилась за межі храму. Її розігрували спочатку на паперті, а з часом – і на міській площі [122, с. 219].

Надалі літургійну драму змінює містерія, жанр середньовічної вистави, яка також тяжіла до певної біографістики й персоніфікації. Характеризуючи містерію, А. Баканурський і В. Корнієнко зазначають, що містерія – це середньовічна масова вистава на релігійну або історичну тематику. Її розігрували на міській площі за сприяння спеціальних муніципальних організацій цехового – Братерства Страстей Господніх, «Гонфалоне» тощо [6, с. 150].

У «Матеріалах до історії українського театру: Від витоків до початку XX століття» зазначено, що театралізовані елементи католицької церковної відправи, зокрема в домініканських костелах, кількість яких збільшувалася на території Польщі протягом XV–XVI століть, а отже, і на підпорядкованій цій державі українській території, проникають і в українське православне середовище у вигляді пасійних містерій, у яких зображували страсті Христа [96, с. 13]. Аналізуючи різдвяну містерію як джерело давньої української драматургії, О. Савенко підкреслює, що основними формами містерій були різдвяні та великодні драми, у яких розігрували відповідні євангельські сюжети. Різдвяний цикл охоплював такі відомі містерії: «Дійство про пастирів віфлєємських», «Дійство про волхвів», «Дійство про побиття

немовлят», «Дійство про пророків»; великодній цикл – «Дійство про відвідування гробу», «Великоднє дійство», «Дійство про ходіння в Еммаус», «Страсне дійство» [147, с. 104]. У різдвяному циклі найдавніших містерій відображені події, які добре надаються для театралізації, тобто мають дійових осіб, розвиток дії, конфліктну ситуацію. Різдвяне дійство уже в середньовічній містерії відходило від канонічного ритуалу, втрачаючи послідовність євангельських подій, у цьому переконують певні зміщення – поклоніння пастухів співпадало з поклонінням волхвів, побиття немовлят у Віфлеємі передувало поклонінню волхвів. Крім того, у дійствах замість описовості зростала роль діалогів пастухів і волхвів біля ясел, плач Рахілі тощо [147, с. 104].

Досліджуючи тенденції розвитку жанру містерії в українській літературі, К. Клепець розкриває зміст і сюжетні лінії містерій, а саме: середньовічні містерії присвячувались Ісусу Христу, життю новозавітних персонажів, різних святих, покровителів міст, номінантів місцевих храмів. Серед персонажів містерій були старозавітні й новозавітні особи, алегоричні персонажі. Яскравий спектр середньовічного драматичного мистецтва на одному полюсі мав імпровізовану народну драму, замішану на язичницьких уявленнях, на другому – літургічні вистави, засновані на християнському світогляді [68, с. 78].

Аналізуючи «Містерію Старого Заповіту», яка містила 50 тисяч віршів, 38 окремих епізодів і 242 персонажі, І. П'ятницька-Позднякова і М. Кравченко відзначають, що в цій п'єсі розповідається про створення світу, повстання Люцифера проти Бога і біблійні чудеса, які були ефектно виконані на сцені: створення світла й темряви, тверді і неба, тварин і рослин, а також створення людини, її гріхопадіння і вигнання з раю [122, с. 225]. Незважаючи на значну кількість епізодів, містерія є наскрізну ідею – людина, створена Богом, скоїла тяжке гріхопадіння, накликавши на себе прокляття, яке можна спокутувати тільки невинною кров'ю, тому до людей було послано Сина Божого [122, с. 225].

Щодо біографічного змісту містерій, варто розглянути ті, у яких відтворено життя, діяння та смерть Христа. У нарисі з історії біблійного театру «Блазні Господні» О. Клековкін пише, що в деяких містеріях кожне з катувань (глузування, удари, виривання волосся, опльовування) повторювалося тричі. Над Ісусом знущалися і надягали на голову терновий вінок. Під час розп'яття солдати використовували тупі цвяхи, розводячи діри в різні боки якомога ширше, щоб тіло мученика викликало відразу. Зображуючи покалічені ноги, рани, обов'язково показували й кров. Розгорнуто розповідалося про самогубство Юди, який разом з Вельзевулом транспортувався до Пекла за допомогою машинерії. Застосовувалися й механізми для показу процесів розп'яття, сходу й заходу сонця і місяця, воскресіння мертвих тощо [65, с. 140].

Р. Пилипчук характеризує міраклі як жанр середньовічного театрального мистецтва, підкреслюючи, що це були твори про святих. Як і сюжети великодньої та різдвяної драми, вони походили від Святого Письма. У міракліях відтворені життя святих, численні дива, самовідданість Христовій науці, а також нелюдські муки, яких зазнавали святі за віру, церкву, релігійні переконання. У шкільній драмі відомі три таких твори: про Богородицю, про преподобного Олексія, чоловіка Божого (жив у Римі в IV столітті), про святу великомученицю Катерину (жила в єгипетській Александрії наприкінці III – першій половині IV ст., її моці віднайдені у VI столітті) [124, с. 54].

В Україні біографічні й персоніфіковані сюжети набули широкого втілення у шкільному театрі. Із зародженням шкільної драми літургійна драма почала втрачати популярність і вплив у суспільстві. Із шкільною драмою пов'язане зародження таких театральних форм, як інтермедія, інтерлюдія, більш наближених до народу, надалі вони стануть основою світського театру. Тому, розглядаючи середньовічну світську біографістику, варто охарактеризувати і шкільний театр та український вертеп.

Водночас, необхідно наголосити, що зазначена особливість кожного з періодів розвитку театральної біографістики не обмежена чіткими хронологічними межами, а тому деякі мистецькі явища переходять історично усталені терміни еволюційних періодів, породжуючи деякі неузгодженості в судженнях дослідників.

Щодо розвитку шкільного театру, О. Клековкін стверджує, що в більшості шкільних драм утверджується ідея сакральності влади, зображується монарх і його відносин з підданими. Основу сюжету становить розповідь про монарха, шляхетного, майже ідеального героя, однак в його оточенні з'являється зрадник чи заколотник, який намагається захопити трон, але він зазнає поразки і покарання, адже йому протистоїть придворний, відданий тронові, який і викриває злочинця [61, с. 715].

У роботі Д. Антоновича «Триста років українського театру (1619–1916)», виданій 1925 року у Празі зусиллями Українського громадського видавничого фонду, детально розкрито становлення і розвиток шкільної драми. Автор наголошує, що в Україні єзуїти у своїх школах особливо старанно плекали театральні вистави, які в сімнадцятому віці захопили у свої руки справу виховання панської молоді і використовували шкільний театр у своїх цілях католицької та польської пропаганди [3, с. 9]. Привертає увагу і поява політичних п'єс, у яких вихвалялись політичні програма і акції однієї сторони і розвінчувались інші. Так, Д. Антонович зауважує, що в польських п'єсах вихваляли шляхту, гудили козацтво і спасіння України вбачали у щирій відданості Польщі. В українських п'єсах ідеалізували козацтво і докоряли Польщі, а пізніше Московщині [3, с. 10]. Проте зацікавлює досить своєрідна сценічна персоніфікація України, яка висловлювала свої симпатії і антипатії як погляди автора. Дослідник наголошує на тому, що таку політичну роль культурної боротьби і оборони прав українського народу український театр не переставав грати протягом трьох віків. За цей час змінювались вороги українського народу, але театр свого завдання не зраджував [3, с. 10].

На значення шкільного театру в розвитку української історичної драми звертає увагу й Р. Пилипчук, акцентуючи на тому, що історичні драми мали спільну ознаку – поєднання в одному художньому творі містерійних образів і сюжетів з реальними історичними персонажами і подіями [124, с. 63]. У своїх дослідженнях дослідник розглядає першу українську історичну драму – трагікомедію «Владимир» («Володимир») Феофана Прокоповича, яка знаменувала новий етап у розвитку української шкільної драми. Твір написаний 1705 року і поставлений 3 липня цього ж року спудеями Києво-Могилянської академії [124, с. 63]. Для нашого дослідження цей факт особливо цінний, бо переконує, яке значення у той час мав біографічний матеріал для театралізованого дійства. Так, Р. Пилипчук підкреслює, що цю трагікомедію Феофан Прокопович присвятив Івану Мазепі. У творі наявні натяки на окремі сторінки біографії українського гетьмана, перед яким, як колись і перед князем Володимиром, стояв важкий вибір, важливий для нього і для країни [124, с. 66].

З розвитком шкільної драми пов'язане зародження таких театральних форм, як інтермедія, інтерлюдія, ігрових форм, більш наближених до народу, надалі вони стануть основою світського театру. Поряд із шкільною драмою, у видовищній культурі України виникає вертеп. На це у своїх дослідженнях також звертає увагу і Д. Антонович, наголошуючи на тому, що важко сказати, коли постав вертеп – раніше чи пізніше шкільної драми. Найперші, але не зовсім певні дані про вертеп відомі з 1591 року. І. Франко і В. Перетц вважають, що вертепні вистави в Україні з'явилися в першій половині XVII століття, але відомі і значно пізніші редакції вертепних п'єс [3, с. 45]. Р. Пилипчук так зображує зовнішній вигляд вертепу: це мала скринька у вигляді триповерхового палацу з галереєю, висунутою з третього поверху, на якій постійно вартує група солдатів і добош (барабанщик). Вертеп в Україні становить для народу святкове видовище, яке представляє і заступає сценічні вистави [124, с. 84]. У вертепі вистави відбуваються на третьому і першому поверхах, а другий поверх – це склад і місце перебування акторів

(ляльок), а також розміщення всієї вертепної машинерії. «Гаємниця криється в тому, щоб перед виставою так встановити цю вертепну скриньку, щоб глядачі не дивилися поза неї. За вертепною скринькою сидить її господар, який виводить своїх акторів (ляльок), висотою найбільше від шести до восьми дюймів, з другого поверху на третій, він говорить замість них, виробляє німі пантоміми, словом, представляє ті видовища, які чарують своєю досконалістю і від кількох років відомі у нас під назвою «театр метаморфоз» [124, с. 84]. Основою вертепного дійства були біблійні сюжети (додаток Б). На верхньому поверсі відбувалися такі сценки: свята ніч: народження Христа; приношення дарів трьома царями; переслідування Іродом; втеча Богоматері з Христом і святим Йосифом до Єгипту; смерть Ірода. На нижньому поверсі грали такі дійові особи: дід-селянин, баба, циган, жид, лях, солдат, запорожець, купець, шинкар та інші [72, с. 407].

І. П'ятницька-Позднякова і М. Кравченко звертають увагу на те, що на верхньому ярусі вертепу розігрували біблійні, високі сюжети, а на нижньому йшлося про земні справи, часто низькі [122, с. 241]. Дії на верхній сцені розкривають сутність персоніфікованого підходу до постановки сюжетів. Тут зображували печеру (власне вертеп), в якій народився Ісус Христос, Спаситель. Часто цю верхню сцену називали небом, адже Христос був не просто людиною, а сином Бога, який зійшов на землю, прийняв мученицьку смерть та, узявши на себе гріхи світу, відкрив людям шлях до порятунку. Саме заради пам'яті про подію народження Спасителя і ставили різдвяну драму у вертепі [122, с. 241].

Таким чином, особливості клерикально-світського періоду в розвитку театральної біографістики зумовлювали релігійні засади середньовічного суспільства, а популяризація релігійної за своїм змістом біографістики сприяла зміцненню влади і культу церкви в державі. Проте з подальшим поступом суспільства, з розвитком виробничих процесів, науки відбувалось формування нових біографій, на першому плані поставала людина мисляча, творча. Це суттєво вплинуло на зміст і характер театральної біографістики.

Відомі діячі доби Ренесансу привертали увагу не лише своїх сучасників. Для цього періоду характерний розквіт гуманізму, а відповідно й мистецтв, динамічна зміна художніх стилів, поява нових жанрів. У цьому процесі винятково важливу роль відігравав театр, кожна складова якого – від драматургії до декоративного оформлення – набувала значення і свідчила про появу новітніх форм, підходів, техніки виконання та засобів виразності [27, с. 51].

Розглядаючи історію розвитку європейського театру, І. П'ятницька-Позднякова і М. Кравченко наголошують на тому, що в епоху Відродження особливого розквіту набула європейська культура, за своїми масштабом і значенням рівноцінна класичній античності. Її головна особливість – становлення нової, світської картини світу, кардинально відмінної від середньовічної, що виявилось в утвердженні гуманізму, провідного ідейного напрямку епохи, який викликав докорінні зміни в мистецтві й науці, суспільних цінностях [122, с. 247]. У театрі Ренесансу на першому плані постає вільна, незалежна людина, індивідуальність, її внутрішній світ, життєва позиція, інтелект. О. Петуніна підкреслює, що ренесансний герой – сильна особистість, енергійний і впевнений ватажок, безстрашний лицар, який долає будь-які перешкоди на своєму шляху і самовіддано захищає рідну землю від ворогів [181, с. 28].

Розквіт мистецтва цього часу відбувається передусім у Західній Європі. О. Клековкін характеризує італійський театр доби Відродження і зазначає, що комедія, зокрема комедія масок, набула поширення і розквіту у XVIII столітті. Термін *commedia dell'arte* інколи перекладається як «комедія артистична», або професійний театр, адже слово *l'arte* означає одночасно мистецтво, уміння, техніку і професіоналізм. Вистави створювались як імпровізаційна гра на основі сценарію чи лібрето, більшість акторів виступали в масках, які мали увиразнювати риси, ознаки певних соціальних типів [61, с. 604]. Сюжет, сценографія і маски комедії *dell'arte* були незмінними, власне, як і склад, набір масок: Закохані, Панталоне, Доктор,

Тарталья, Капітан, Брігелла, Арлекін, Фантеска, Ков'єлло, Пульчінелла. Жанр і сюжет вистави також мали канонічний характер, згідно з яким люди похилого віку перешкоджають закоханим, але молодим допомагають слуги. Оформлення вистав було портативним: зазвичай сцена являла собою вулицю і два будинки по обидва боки, вікна і балкони були додатковим місцем дії; ці декорації не змінювалися. Кожен із персонажів носив театральний костюм, відповідно до типу певної маски [61, с. 605].

Аналізуючи італійську комедію масок, слід звернути увагу, що саме послідовна персоніфікація як художній прийом сприяла значному поширенню цієї форми театального мистецтва. Граючи свої вистави на міських площах, у маєтках заможних людей, актори не змінювали імен, статусу й персоніфікованих характеристик головних героїв. Навпаки, певні риси і стиль поведінки у сценічній дії ставали відповідним образом, якого слід було дотримуватись, щоб гра не втрачала переконливості. На цьому наголошують Л. Алексієвець, М. Алексієвець і О. Шама, які стверджують, що комедія дель арте відмовилась від мовної цілісності: персонажі говорили місцевим діалектом: Панталоне – венеціанським (так у Венеції висміювали збанкрутілих купців); Доктор – болонським (так у Болоньї глузували з юристів, які в Італії XVII столітті втратили своє колишнє значення); Капітан – неаполітанським (так висміювали ненависного іспанського солдата господарі південних земель Італії); бергамський говір слуг вказував на район Бергамо, звідки найчастіше походили «голодні селяни», прагнучи прогледуватися в інших містах. Тосканська мова закоханих була літературною італійською мовою – мовою поезії, яку представляла в комедії дель арте лірична пара [1, с. 12]. Узагальнюючи мистецько-драматургічний внесок комедії масок у розвиток театального мистецтва, автори зазначають, що мандрівні трупи акторів зазнавали постійних гонінь від світської і церковної влади і часто змушені були залишати Італію. Протягом кінця XVI – кінця XVIII століть трупи комедії дель арте з незмінним успіхом виступали майже в усіх містах Європи [1, с. 13].

Іспанський ренесансний театру теж мав досить вагомі досягнення у сценічній персоніфікації. Характеризуючи образно-драматургічні особливості творів Лопе де Вега, І. П'ятницька-Позднякова і М. Кравченко відзначають, що автор у своїх творах зобразив людей усіх станів і звань, усіх національностей (іспанців, турків, біблійних євреїв, індіанців, древніх римлян). Він створював найрізноманітніші сюжети, запозичуючи їх з іспанських хронік, романсів, італійських новел, Біблії, історичних творів, розповідей мандрівників, з народних анекдотів. На побутові сюжети написано значну кількість п'єс, які умовно називали комедіями «плаща та шпаги», оскільки їхні персонажі належали до нижчого дворянства [122, с. 272].

У театральній практиці іспанського театру доби Відродження у плеяді драматургів Н. Владимірова виділяє постать Лопе де Веги. Вона наголошує, що його літературна спадщина як геніального імпровізатора охоплює понад 1500 комедій, поеми, релігійні вірші. До нашого часу дійшли 400 п'єс, які можна розподілити на чотири групи: історичні (героїчні) драми («Спалений Рим», «Колумбів Новий світ», «Кара без помсти»); комедії «плаща і шпаги» («Іванова ніч у Мадриді», «Дівчина з глеком», «Собака на сні», «Учитель танців»); «селянські» п'єси («Фуенте Овехуна», «Землероб у своєму кутку»); духовні драми (ауто) – «Різдво Христове» [27, с. 66].

Проте найбільшу роль в розвитку театру в епоху Відродження відіграла творчість Вільяма Шекспіра. Безумовно, вона ґрунтується на принципах персоніфікації, адже драматург обрав біографічний аспект для створення свого особливого театру, який формував свідомість людей і впливав на їхню поведінку. Англійський ренесансний театр увійшов в історію театрального мистецтва завдяки новаторським драматургічним, режисерським ідеям і акторській майстерності. Зразки постановок трагедій В. Шекспіра в українських театрах наведено у додатку В.

Характеризуючи творчість Вільяма Шекспіра, З. Воронова вважає, що його творчий шлях можна розподілити на три етапи: від перших хронік,

ранніх комедій і поем до «Ромео і Джульєтти» і «Юлія Цезаря» (1590–1599); від «Гамлета» до «Тімона Афіньського» (1600–1608) – трагічна пора, до якої належать вершини шекспірівської драматургії; нарешті, пізній період – перед відходом (1609–1613), казкові або романтичні драми, серед яких напуття – «Буря» і хроніка «Генріх VIII» [30, с. 5]. Шекспір довільно поводився з відображенням історичних явищ. За основу п'єс він обирав не стільки факти, скільки уявлення про ці факти, про історичні події і їх діячів, він був вірним правді історії. Драматург точний, коли йдеться про відтворення тенденцій часу, про те, куди і як рухалася в ту пору англійська історія [30, с. 5]. Саме такий підхід якнайкраще ілюструє драматургія Шекспіра і дає підстави розглядати театральну біографістику в англійському театрі доби Відродження.

Творчість Шекспіра, його трагедії, як і більшість шедеврів світової класики, здатні викликати емоційно-інтелектуальний резонанс в культурній свідомості наступних епох [206, с. 3]. Кожне нове покоління прискіпливо вдивляється в по-імпресіоністичному розмиті контури душі Гамлета, але на передньому плані перед ним постає нечіткий силует власного внутрішнього світу. Напружено вслуховується в нервовий ритм пульсуючої думки Отелло, не в змозі остаточно звільнитися від камертонового набату сучасних етико-психологічних уявлень і моральних стереотипів. Кожне нове покоління спостерігає за наростанням емоційної поліфонії психологічних рефлексій Макбета і короля Ліра та відчуває биття власного серця, яке однаково болісно реагує і на вічні, і на злободенні проблеми [206, с. 4].

Г. Удовиченко і С. Ревуцька стверджують, що драматургія Шекспіра не скута жодними жорсткими рамками. Він зображує не одну подію, а ланцюг подій, глядач бачить зародження, розвиток, ускладнення і розв'язку з безліччю всіляких подробиць. Нерідко перед ним минає усе життя людини, а поряд з долею головних героя і героїні показане життя й інших учасників подій [179, с. 35].

Аналізуючи трагедію «Гамлет» у психоаналітичній інтерпретації З. Фройда, О. Трохимчук зазначає, що геніальність Вільяма Шекспіра – це результат синтезу здобутків попередніх століть, якого важко досягти наступним поколінням. Драматург володів дивовижною уявою, гострим розумом, винахідливістю, фантазією, наділяв своїх героїв (зокрема Гамлета) особливими рисами [176, р. 60]. Гамлет – це людина епохи Відродження, він мислить в масштабах людства, його розум і серце відкриті, йому все під силу. Це образ людини, яка легко орієнтується у сфері культури, історії, політики тощо. Багатогранність особистості і її діяльності, пошук істини характерні для людини часів Ренесансу, вона поєднує в собі інтелект і волю, а часом і протилежні особистісні риси [176, р. 60]. Слід звернути увагу на те, що автори багатьох історичних розвідок [18; 28; 176; 207] стверджують, що Шекспір задовго до трагедії «Гамлет» написав «Ромео і Джульєтту», а головні герої мали прототипів у реальному житті міста Верона, навіть збережені місця поховання трагічно загиблих закоханих. Щодо прийомів побудови біографічних сюжетів драм В. Шекспіра, слід звернути увагу на його історичні хроніки. І. П'ятницька-Позднякова і М. Кравченко стверджують, що ці історичні твори становлять цілісну епопею, в основі якої лежить ідея консолідації країни під владою монарха, який бореться проти феодалських лордів («Генріх IV») і зовнішнього ворога («Генріх V») [122, с. 322].

Важливо, що біографістика становить основу сюжетної лінії. Навіть відступаючи від історичної правди, Шекспір не змішував її з вигадкою, а змушував вигаданого персонажа спілкуватися з історичною особою, завдяки цьому події набували переконливості як цілком реальні. Прикладом втілення такої творчої настанови є хроніка «Генріх IV», найвизначніша із трагедій англійського драматурга, у якій однакове значення мають принц Гаррі (історична особа) і сер Джон Фальстаф (вигаданий персонаж) [122, с. 323].

Щодо комедій Шекспіра, варто зважити на думку О. Бугайова, який, досліджуючи їх проблематику і поетику, наголошує на тому, що творчість

драматурга народна за своєю сутністю і природою. Вона пов'язана з історією майданового італійського театру. Шекспір обирає образи і сюжети з народних переказів, легенд, вірувань. У його творах завжди звучить голос народу – народний персонаж – неодмінний учасник усіх його комедій. Звертаючись до теми кохання, Шекспір утверджує ренесансу ідею рівноправності чоловіка і жінки, яка обстоює своє право на свободу в коханні і зрештою виборює його. Показово, що в більшості комедій драматурга жінці відведена провідна роль в утвердженні нових, гуманістичних принципів моралі [18, с. 125].

Не менш цікавими ренесансними ідеалами насичений і французький театр доби Відродження. Серед театральних діячів, драматургів привертає увагу постать Жана Батиста Поклена (Мольєра). У передмові до видання перекладів його комедій В. Пащенко зазначає, що наприкінці 50-х років XVII століття драматурга вважали одним із найбільш талановитих за творчою манерою, стилем і мовою, він створив галерею соціальних типів своєї епохи. Мольєр завжди мав при собі картки, на яких записував усе, що траплялося йому цікавого. Герої його комедій – хитрі й життєрадісні слуги, обмежені й бундючні буржуа, нечесні й нахабні аристократи, лицемірні церковники, дурнуваті маркізи, провінційні модниці і багато-багато інших, вони породжені реальною дійсністю, яку драматург вивчав як захоплений художник [107, с. 9].

Досліджуючи зарубіжну літературу XVII–XVIII століть, Г. Давиденко і М. Величко звертають увагу на те, що на 1664–1670 роки припадає період найвищого розквіту творчості Мольєра (додаток Г). У цей час він створив найкращі свої комедії: «Гартюф», «Дон Жуан», «Скупий», «Мізантроп», «Міщанин-шляхтич» [41, с. 74]. Узимку 1679 року Мольєр розпочав роботу над комедією «Удаваний хворий», у якій висміяв нерозумну пристрасть в людській свідомості: страх смерті, довірливість. Ненависть комедіографа до лікарів, напевно, досягла найвищого рівня, адже вони показані справжніми потворами – корисливими, обмеженими дурнями [41, с. 74].

Таким чином, узагальнюючи аналіз ренесансних процесів становлення театральної біографістики, слід зазначити, що саме на цьому етапі відбувається утвердження ідеалів і принципів персоніфікації в театральних постановках. Провідну тенденцію театру доби Відродження становить людиноцентризм, утілення образу людини в усій різноманітності її проявів. Гуманістичні ідеали формують середовище, в якому кожна людина постає як особистість, індивідуум. Театральне мистецтво у подальшому своєму розвитку набуло можливості всебічно осмислювати і художньо відтворювати важливі процеси духовного поступу суспільства, що також набуло вияву в розвитку театральної біографістики.

## **2.2. Театральна біографістика Нового часу та періоду модернізму**

В історико-культурних дослідженнях з питань становлення європейської цивілізації [1; 20; 66; 122] переважає трактування історичних форм суспільного розвитку після епохи Відродження, тобто Нового часу. Хронологічні межі цього періоду охоплюють середину XV – кінець XIX століть. Однак вони дуже умовні, особливо для розвитку досліджень.

Головне завдання театру в епоху Просвітництва, зокрема в Західній Європі і США, за твердженням Н. Владимирової, полягало у поширенні просвітницьких ідей, їх впливу на громадянське суспільство. Суттєвого значення набувала виховна роль мистецтва загалом і театру зокрема [27, с. 111]. Ідеться про утвердження засобами театального мистецтва високих моральних принципів, ідей служіння суспільству, це сприяло тому, що принципи персоніфікованої драматургії Просвітництва переважали над театальною біографістикою. На другий план відходили історичні постаті, біблійні персонажі, натомість увагу драматургів привертала звичайна людина (додаток Д). У просвітницькому театрі набула поширення тенденція до персоніфікації сюжетів.

У Франції провідними представниками театрального просвітництва вважають Вольтера і Бомарше. Так, Г. Давиденко і М. Величко зазначають, що творчість Вольтера належить до першого етапу просвітницького руху. Філософ, учений, політик, історик, письменник, він став символом просвітницького світобачення і світорозуміння. Його перший драматичний твір – трагедія «Едіп», поставлена 1718 року в Парижі, викликала значний резонанс в суспільстві ідеями свободоловства, розвінчанням монархії і духовенства, утвердженням права сучасників критично оцінювати реальну дійсність [41, с. 112]. Надалі, аналізуючи драматургічний доробок Вольтера, дослідниці звертають увагу, що тема України посідала помітне місце у його творах. Наприкінці 20 – початку 30-х років Вольтер працював над твором «Історія Карла XII» (1731), в якому йдеться і про цікаві сторінки з історії України. За своєю загальною концепцією, це зразок класицистичної історіографії, Вольтер-історик протиставляв свій метод дослідження методам доби Бароко, представники якого вважали, що на історичні події значний вплив має втручанням вищої, трансцендентної сили – Бога. Вольтер зобразив запорозьких козаків, їхній спосіб життя, мужність, силу і відвагу. Він вважав, що це «найдивовижніший народ» на землі, який жив за демократичними законами і більш за все цінував власну свободу [41, с. 116].

Вдаючись до ретроспективного аналізу розвитку театральної біографістики, важливо заголосити, що, за твердженням М. Кудрявцева, з ідеями Просвітництва пов'язані й кращі комедії французького драматурга П. Бомарше – «Севільський цирульник», «Шалений день, або Весілля Фігаро». У трилогії про кмітливого і хитрого слугу Фігаро («Севільський цирульник», «Весілля Фігаро», «Злочинна мати»). Бомарше виявив себе майстром створення інтриги, оригінальних характерів, саркастичності, викривального пафосу, спрямованого проти аристократичного середовища [82, с. 180]. Не менш важливою є й творчість італійських драматургів, діячів театру, зокрема Гольдоні та Гоцці. М. Кудрявцева, досліджуючи жанр комедії у світовій драматургії, підкреслює, що венеціанський драматург

К. Гольдоні (1707-1793) виявив себе майстром «комедії характерів», замінивши шаблонні віджилі «маски» реальними персонажами, вихопленими з життя. Кращі його комедії («Слуга двох панів», «Хитра вдовичка», «Господарка готелю») динамічні, з чітко прописаними характерами, побутом, звичаями, національним колоритом. Вони мали безпосередній вплив і на розвиток української драматургії. Скажімо, мотив комедії «Слуга двох панів» спонукав Г. Квітку-Основ'яненка на ґрунті українських реалій створити відому комедію «Шельменко-денщик», яка була не менш популярною за італійські [82, с. 180].

Н. Владимірова стверджує, що Карл Гоцці створив новий жанр – ф'ябу – казку для театру. Першим таким зразком стала ф'яба «Любов до трьох апельсинів» (1761). Її постановка мала грандіозний успіх і справді відвернула увагу значної частини публіки від вистав за комедіями Гольдоні. Протягом наступних п'яти років Гоцці написав ще дев'ять ф'яб, серед яких: «Ворон» (1761), «Король-олень», «Жінка-Змій», «Турандот» (1762), «Зелена пташка» (1765). У своїх казках Гоцці переносив глядачів у далекі країни, де завжди перемагали добро і чесноти, піддані були закохані у своїх царів, а царі завжди дбали про них і намагалися покарати злочинців. Драматург вдавався до фантазмагоричних елементів, щоб посилити виховний вплив своїх творів, поширити серед глядачів певні моральні цінності [27, с. 144].

Щодо англійського театру доби Просвітництва, слід зазначити, що найбільш актуальною в ньому була моральна тематика і її своєрідне трактування в межах тогочасних суспільних відносин. Так, Н. Владимірова наголошує на тому, що найбільш видатним англійським драматургом XVIII століття по праву вважають Річарда Шерідана (1751–1816), який своєю творчістю навіть дещо протистояв міщанській драмі й сентиментальній комедії [27, с. 114]. Серед найбільш відомих його творів – комедія «Суперники», опера «Дуенья» (1775), опера та комедія «Школа лихослів'я» (1777), яку й досі вважають одним з кращих зразків соціальної сатири в англійській драматургії [27, с. 114].

Якщо англійський театр Просвітництва орієнтувався переважно на внутрішнього глядача, то англійська література створювала основу для театральних постановок на основі біографічних, персоніфікованих підходів. Так, найбільш яскравим представником англійської літератури цього часу слід вважати Дж. Свіфта. Його творчість, як наголошують Г. Давиденко та М. Величко, становить важливий етап у розвитку англійського просвітницького реалізму XVIII століття, а сатиричні твори спрямовані на розкриття вад сучасного йому світу, внаслідок чого вони руйнували оптимістичні сподівання просвітників на майбутній прогрес. Свіфт критикував внутрішню політику Англії, парламентську систему, засуджував колоніальні загарбницькі війни, виступав проти релігійного марновірства і невігластва [41, с. 95]. Його відомий біографічний твір «Подорож Гулівера» здійснив значний вплив на подальший розвиток театрального мистецтва, набув популярності завдяки інтерпретаціям в різних постановках.

Щодо театральної біографістики в українському театрі, її розвиток зумовлений тим, що наприкінці XVII – початку XVIII століть, за твердженням Д. Антоновича, в Україні починає зароджуватися професійний театральний рух. Дослідник звертає увагу, що кріпацький театр, занесений з Московії в Україну, не міг відігравати значної ролі. До того ж, справжній український світський театр, на його переконання, зародився не в селі, не в панському маєтку, а в місті, де доживав віку старий шкільний театр [3, с. 56]. За твердженням дослідника, у містах України перший постійний театр було збудовано 1789 року в Харкові, а через чотирнадцять років, 1803 року, такі постійні театри були створені в Києві й Одесі, ще через кілька років – у Полтаві. У 20-х роках XIX століття вже діяли театри в Чернігові, Бердичіві та в інших містах України [3, с. 56]. На цей час припадає творчість відомого українського письменника Івана Котляревського (додаток Е). Тогочасна московська пропаганда меншовартості й неестетичності української мови спонукала І. Котляревського написати п'єси «Наталка-Полтака» і «Москаль-Чарівник». Д. Антонович вважає, що саме ці два твори слід сприймати як

новий етап в розвитку українського театру [3, с. 59]. На творчість І. Котляревського безпосередній вплив мали твори італійської та французької драматургії.

Загалом, характеризуючи український театр цього періоду, Д. Антонович наголошує на тому, що він не був обмежений і в репертуарі. На сценах ставили п'єси й класичного репертуару, зокрема твори Шекспіра («Гамлет», «Граф Ессек»), Ф. Шиллера («Карл Мор»), Мольєра («Скарєда»), Расіна Скріба [3, с. 62]. На початку XVIII століття український театр посів належне місце в культурному житті українців, а його герої заклали основи вітчизняної театральної біографістики. Драматургія цього часу становить класику українського театру і сьогодні не сходить із сцен столичних і провінційних театрів України.

Крім того, відбувався й розвиток українського вертепного театру. О. Кожолянко у своєму дослідженні християнських та народних різдвяних театралізованих вистав українців Буковини кінця XX – початку XXI століття зазначає, що світські елементи у вертепі відомі протягом періоду розвиненого середньовіччя і в Новий час. Спочатку дуалізм цих складових елементів виявився в тому, що тільки частину драми, заснованої на євангельських переказах, виконували за допомогою ляльок, та навіть не всю, адже царів, пастухів, жидів грали живі люди. Однак для спрощення гри всі ролі виконували за допомогою ляльок, і дуалізм між дерев'яними акторами перемістився в середину вертепу: постає вертеп двоповерховий, де на верхньому поверсі розміщуються Віфлеєм і ясла, а на нижньому – місто, палата Ірода, площа, на якій ляльки зображують сцени із щоденного світського життя [72, с. 406].

О. Клековкін наводить перелік головних дійових осіб: Пономар, Ангели, Пастухи, Ірод, Охоронець Ірода, Три царі східних, Сатана, Смерть, Рахіль, Воїни і Хор, а також Дар'я Іванівна – полюбовниця Солдата, Солдат, Циган, Циганка, Угорець, Поляк, Полька, Жид, Уніатський Піп, Клим, Дячок, два Чорти, Мужик, Артилерист, Коза і Запорожець з Хвеською

[61, с. 525]. Але найголовніший сюжет вертепу, попри містерійне оздоблення, полягає, на думку автора, в тому, що усіх ворогів перемагає й розганяє волелюбний Запорожець. Адже відомо, що на Січі були поети, кобзарі, художники, співаки, танцюристи, народні лицедії. При всіх шістнадцяти церквах, що діяли на території «Вольностей Війська Запорозького», були церковнопарафіяльні школи, а також діяли три спеціальні школи підвищеного типу, учням яких мали привілей одержувати прибутки за колядування під вікнами січового товариства і за поздоровлення на свята Різдва, Нового року і світлого Христового Воскресіння [61, с. 525].

В українській драматургії досить тривалий час зберігалася традиція написання творів на релігійну тематику. Досліджуючи українську драматургію XVII–XVIII століть, М. Сулима зазначає, що в українській драмі цього періоду біблійні образи майже не зазнали авторської інтерпретації, бо українські драматурги продовжували середньовічну традицію дотримуватись вірності першотвору, себто канону [163, с. 195]. Якщо розглядати українську драматургію щодо втілення в ній «вічних образів», привертають увагу передусім біблійні старозавітні персонажі, які, на думку М. Сулими, були задіяні в українській драмі цього періоду: Адам, Єва, Каїн, Авель, патріархи Авраам, Ісаак, Яків, Йосиф, Мойсей, Юда, Левій, Завулон, Рувим, Веніамін, Нефталім, Гад, Сирах, віщун Валаам (Книга Числа), пророк Самуїл, цар Саул, отрок Давид, Гооліаф, царі Давид і Соломон, пророки Ісая, Йона, Даниїл, Йов і його друзі – Еліфаз, Біддад, Цофар та ін. Зважаючи на те, що Євангелія були головними джерелами для великодніх і різдвяних драм, у давній драмі діють: Захарія, Іоаким, Анна, Архангел Гавриїл, Йосип, Марія Богородиця – Мати Божа, Пастирі, Царі Волхви, цар Ірод, Симеон, Іоан Хреститель, Ісус Христос – Син Божий, апостоли Павло, Петро, Лука, Клеопа, Яків, Іван, Фарисей, Митар, Лазар, Йосип з Никодимом, Магдалена [163, с. 196].

Наведені відомості дають підстави стверджувати, що в Новий час наявні певні прояви театральної біографістики, проте вони тільки

підтверджують думку про умовність критеріїв розвитку театральної біографістики в межах культурно-історичних періодів, адже паралельно були й театральні постановки, які відбивали тенденції Нового часу, нової філософії, нової драматургії.

Український театр Нового часу мав усі ознаки самостійності, однак культурна і політична експансія московії не могла цього допустити. Щодо започаткування в Україні гетьманського театру, Р. Пилипчук вказує на відсутність історичних даних про театр у Запорізькій Січі, хоча тут побутували календарна обрядовість, виступи народних лицедіїв, зразки народної драми в «живому» і ляльковому (вертеп) виконанні, театральньо-карнавальні дійства [124, с. 114]. Автор наводить досить цікавий факт про західних гастролерів, які шукали притулку у маєтку гетьмана Івана Мазепи в Батурині. Невідомо, наскільки затрималися тут музиканти й актори Мазепи, який цікавився сценічним мистецтвом і знав західноєвропейський театр своєї доби. Так само невідомо про якісь його спроби організувати театр у своєму маєтку [124, с. 115].

Загалом, щодо питання персоніфікації в українській драматургії кінця XVIII – початку XIX століть, слід зазначити, що найбільш відомі постановки були побудовані на світському матеріалі, добре відомому пересічним громадянам, на сценічному втіленні характерів народних героїв (додаток Ж). У зв'язку з цим Д. Антонович відзначає, що серед п'єс, створених протягом першої половини XIX століття на першому місці постають «Наталка Полтавка» І. Котляревського (1819), «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (1836) і «Назар Стодоля» Т. Шевченка (1844) [3, с. 63]. Цікаво, що жоден із цих авторів не був власне драматургом, але ці п'єси становлять певну течію в українській драматургії [3, с. 64].

Доцільно звернути увагу і на такий шедевр українського бароко, як «Енеїда» І. Котляревського. Аналізуючи українську драматургію XVII–XVIII століть, М. Сулима визнає, що поеми з такою складною структурою, написаної з таким розмахом українська література бароко ще не знала.

Створена на досить чітких історичних алюзіях, вона зображує історію українського козацтва поряд з яскраво виписаними побутовими реаліями життя українського народу [163, с. 278].

Ю. Султанов вважає, що, творчо скориставшись сюжетом Вергілієвої «Енеїди», Іван Котляревський написав травестійну поему, характерною особливістю якої є навмисна невідповідність між темою твору та її мовним втіленням: римські боги і герої у Котляревського розмовляють жаргоном українських семінаристів XVIII століття [164, с. 80].

Щодо «Наталки Полтавки» І. Котляревського, привертає увагу думка професора Катрана, висловлена у передмові до видання цього твору 1948 року в м. Мангейм (Німеччина). Він зазначає: «“Наталка Полтавка” – це перший літературний твір, у якому показано світові в яскравих реальних образах український народ, його чудову душу, привабливі риси вдачі, багатство і красу побуту, невичерпні джерела його живої поезії і то так переконливо, правдиво, так безприкладно прекрасно, що дивуєшся тій силі мистецької наснаги авторової, з якою він виявив глибину знання душі українського народу, гарячу любов і прихильність до його поезії і побуту» [79, с. 7].

У п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» (додаток Е). дійові особи також зазвичай прості люди, переважно міщани і селяни – Уляна, дочка бублейниці Одарки з харківської околиці Гончарівка та парубок Олексій. Автор втілює просвітницьку ідею природної рівності людей, переконуючи свого глядача, що щастя не в гонитві за грішми, а в душевній красі людей. Комедія «Сватання на Гончарівці» стала одним з найбільш популярних творів на сцені українського театру. Ідею про необхідність соціального і морального вдосконалення суспільства Г. Квітка-Основ'яненко втілював у переважній більшості своїх творів [113, с. 42].

Досліджуючи історіографію формування українського оперного мистецтва протягом першої половини XIX століття, О. Ізваріна звертає увагу, що саме «Наталка Полтавка» та «Сватання на Гончарівці» відіграли

вирішальну роль у становленні українського музичного театру. Водночас, ці п'єси становили основу репертуару будь-якої трупи того часу, кожен український музичний театр неминуче мав у репертуарі ці твори. Отже, п'єси І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка заклали основи репертуару музичного театру в Україні [56, с. 177]. З цього погляду, привертає увагу й опера М. Аркаса «Катерина» за однойменною поемою Т. Шевченка. Катерина – це узагальнений образ української жінки, народженої на своїй землі, вихованої батьками, виплеканої українськими традиціями і глибокою вірою в Божу справедливість, проте вона все одно зазнає складних випробувань протягом такого короткого життя.

Досліджуючи творчість М. Аркаса як явище національної культури свого часу, Ю. Мартинюк наводить історичні довідки про перші публічні вистави цього твору. Так, 23 березня 1897 року в залі Миколаївського морського зібрання вперше прозвучали фрагменти «Катерини» під час симфонічного концерту, поряд з композиціями Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Чайковського. Головний диригент – Л. Щедрін [95, с. 122]. Авторка звертає увагу, що 14 березня 1900 року в Миколаївському театрі Я. Шеффера трупа М. Кропивницького з успіхом представила оперу «Катерина». Вистава викликала овації глядачів, автору вручили лавровий вінець [95, с. 124]. Образ Катерини найцінніший і найвиразніший в опері. Не відходячи від сюжету поеми Т. Шевченка, композитор увів персонажа Андрія, щоб посилити ліричний струмінь і увиразнити контрастність психологічної ситуації. Він щиро кохає Катерину і готовий забути про її кохання до Івана, щоб тільки бути разом з нею. Завдяки цьому драма набуває виразного соціально-побутового характеру. Опері властива яскрава мелодійність, хоча оркестрова партія дещо втрачає в тематичному розвитку. Драматургія опери втілена переважно у вокальних партіях персонажів, а образ Катерини зазнає розвитку – від закоханої і мрійливої дівчини до зневіреної і зломленої жінки [95, с. 128]. Т. Березовська вважає, що значення опери «Катерина» полягає не в її музичних особливостях, а в її ідейному

змісті. Це не стільки явище українського музичного мистецтва, скільки зразок втілення патріотичних ідей Аркаса, засіб боротьби за українську справу [9, с. 60].

Розглядаючи п'єсу Т. Шевченка «Назар Стодоля», Д. Антонович зауважує, що романтична течія, провідна в театрі на початку ХІХ століття, у кращих своїх літературних проявах втілена в романтичній історичній мелодрамі. Їй властиві всі ознаки мелодраматичності. На переконання дослідника, геній Шевченка подолав ходульну романтичну концепцію і мелодраматичну декламацію, втіливши історично-побутові козацькі постаті. Гнат Карий – це ніби із заліза кований богатир-запорожець, ідеал героя для таких козацьких драм (додаток Ж). Т. Шевченко розвинув образ запорожця, узятого із старих інтермедій і вертепної драми, він досі сприймається як прототип героїчних запорозьких лицарів-героїв [3, с. 64].

Таким чином, становлення театральної біографістики у Новий час пов'язане з поширенням просвітницьких ідей засобами театального мистецтва, це виявилось передусім у тому, що принципових змін зазнали проблематика і типи художніх образів у виставах і постановках, у центрі уваги постає персоніфікація, а не біографістика. Щоправда, у деяких жанрах театального мистецтва спостерігаємо і прояви біографістики. Цьому сприяв історико-культурний розвиток, який має певну циклічність, тому в драматургії ХVІІ – кінця ХVІІІ століть зображувались історичні постаті як взірці для наслідування. Зростало усвідомлення важливості і значення для суспільства звичайної, пересічної людини, тому надалі в театральних біографіях розкривались її велич, розум, вчинки.

Розвиток театральної біографістики періоду модернізму припадає на кінець ХІХ – початок ХХ століть. У театральному мистецтві цього часу персоніфікований підхід витісняється на другий план. Розпочалися пошуки «зерна нового мистецтва», і це «зерно виявилось пов'язаним з явищами дегуманізації мистецтва. Персону, особистість, її біографію заступає уніфікована біологічна істота, яка через іронічність буття проживає

«відмірений» життєвий проміжок. Іспанський філософ, публіцист, соціолог Хосе Ортега-і-Гассет у своєму есе «Дегуманізація мистецтва» підкреслює, що характерною особливістю нового стилю виявляється те, що він містить певні взаємопов'язані тенденції. Він прагне: 1) дегуманізувати мистецтво; 2) уникати життєподібних форм; 3) щоб витвір мистецтва був не чим іншим, тільки витвором мистецтва; 4) вважати мистецтво лише грою, і більше нічим; 5) бути глибоко іронічним; 6) стерегтися підробки і тим самим прагнути ретельного виконання; 7) на думку молодих митців, мистецтво – це щось несерйозне, таке, що не впливає на життя [118, с. 270].

З цього погляду доцільно розглянути розвиток європейського і українського театрального мистецтва. Характеризуючи європейський театр кінця XVIII – першої половини XIX століть, Н. Владимірова зазначає, що одним із найбільш важливих чинників, що вплинули на розвиток західноєвропейського театру стала перша Французька буржуазна революція (1789–1796), яка сприяла значному розширенню тематики драматургічних творів, зокрема соціальної, появі героя нового типу [27, с. 162]. У драматургії XIX століття відображено боротьбу за національну незалежність і свободу особистості. Серед яскравих драматургів цього періоду – Г. Ібсен, Б. Шоу, Р. Ролан та ін.

В європейському театрі кінця XIX – початку XX століття переважає реалізм, для якого характерне зацікавлення сучасною проблематикою, прагнення максимально відобразити її за допомогою відповідних художніх засобів. Іншими словами, література, театр пізнають і відображають буття, його закономірності і соціальну детермінованість подій, характеру і поведінки героїв. Реалістичні проза і драма сповнені публіцистичності й моралізаторства – чи не кожен значний митець-реаліст прагне виразити суспільні ідеали [38, с. 27]. Характеризуючи розвиток європейської культур кінця XIX століття, О. Гаврюшенко, В. Шейко, О. Кравченко зазначають, що суспільні процеси на межі XIX–XX століть викликали суттєві зміни у драматичних жанрах – формується «нова драма», втілена у творчості Генріка

Ібсена (Норвегія), Августа Стріндберга (Швеція), Моріса Метерлінка (Бельгія), Емілія Золя й Анрі Бека (Франція), Герхарта Гауптмана і Германа Зудермана (Німеччина), Бернарда Шоу і Харлі Гренвілл-Баркера (Англія) і деяких інших майстрів [31, с. 368]. Характеризуючи «нову драму», автори відзначають, що саме вона сприяла піднесенню драматургічної творчості після десятиліть її занепаду: у всіх європейських країнах (крім росії) після романтичного злету, після Байрона і Шеллі, Гюго і Мюссе, Клейста і Бюхнера, драма різко деградувала і перестала впливати на духовне життя суспільства, а на сцені надовго тривалий час переважали «добре зроблені п'єси», далекі від реального життя і соціальних, моральних проблем і конфліктів [31, с. 368]. У мистецтві втілюється глибоке розуміння основ світу, розкриваються особливості суб'єктивного світосприймання [31, с. 374].

Досліджуючи західноєвропейську «нову драму», Н. Колошук цілком справедливо стверджує, що її започаткував Генрік Ібсен, його твори, починаючи від п'єс 1860-х років, звернені до сучасності, її актуальної проблематики, у них переважають психологічні й інтелектуальні конфлікти, а отже, зростає роль підтексту. Відмова від інтриги, наскрізна діалогічність, сповнена психологічного напруження, відсутність суто інформативних реплік і ремарок, відкрита розв'язка, розширення ретроспекції, наскрізна символіка завдяки деталям-лейтмотивам тощо. Це драматургія ідей, а не інтриги; драматургія характерів, а не ситуацій, драматургія проблемна, а не побутова [73, с. 93]. У п'єсі Г. Ібсена «Бранд» (1866) головний герой – священик, людина, особистість. Для твору характерний персоніфікований підхід щодо розвитку сюжету. Він цілком виправданий, адже є й інші герої, які взаємодіють один із одним. О. Пронкевич вважає, що священик Бранд має складний і суперечливий характер, він нагадує справжнього героя духу: сильна воля, послідовність, він здатен подивитись у вічі небезпеці. Його звинувачення цілком слушні: без самозречення, без серйозного ставлення до

себе не досягти досконалості, а люди – це переважно ледачі споживачі, а не творці [138, с. 11].

В. Корнієнко у дослідженні історико-культурних засад французького театру, зазначає, що у Франції ХІХ століття театральне життя набуло стрімкого розвитку: 1847 року в Парижі було 29 театрів, а 1867 – 40 [75, с. 17]. Саме у цей період і відбувається зародження сучасного французького театру, яке дослідниця пов'язує з особистістю Андре Антуана. На її думку, А. Антуан виступив проти комерційного театру, підтримав оновлення академічних традицій, здійснив постановки сучасних п'єс, висунув нові художні вимоги до постановки вистав, добирав нові виражальні засоби в акторському мистецтві й оформленні сценічного простору тощо [75, с. 18]. А. Антуана як режисер виголосив принцип «ліберального еkleктизму», надавав сцену різним творчим школам і напрямам, вивів на сцену живих людей – селян, дрібних буржуа, робітників, ремісників [75, с. 18].

Не менш цікава постать в театрі досліджуваного періоду – англійський актор, режисер, теоретик мистецтва Едвард Гордон Крег. Досліджуючи символологію концептів «тіло без органів» Антонена Арто та «надмаріонетку» Гордона Крега як феномени метаантропології сценічного синтезу, А. Ареф'єва пише, що маріонетка взяла за руку Крега і повела в підземелля, де вирували пристрасті, яких так хотіли позбавитися Мейерхольд, Брехт, Лесь Курбас та ін. Але Крег хотів більшого, він хотів гармонії. Він ще не був авангардним художником, а був генієм стилю модерн [5, с. 88]. На верхівці сходів Крега можуть грати діти – метелики, може спускатися жінка до чоловіка, який блукає в лабіринті своїх пристрастей, може якась втомлена людина-андрогін стати десь посеред цих сходів і, поєднуючи буття з небуттям, розгубиться – вона не знає, куди йти, вгору чи вниз [5, с. 88].

Своєрідним драматургом доби модернізму став Бернард Шоу. І. Голубішко, О. Кеба, П. Шулик зазначають, що він був найбільш

впливовим драматургом у Великобританії 1890 – 1930-х років. Його творчість вивела англійську драму з глухого кута, куди театр потрапив внаслідок його розважальної та комерційної спрямованості, і відкрила шлях для соціальної і проблемної драматургії [35, с. 54]. «Пігмаліон» – одна з найвідоміших п'єс Бернарда Шоу. В її основі – античний міф про Пігмаліона, який створив статую прекрасної дівчини Галатеї і силою свого кохання й за допомогою богів оживив її. Якщо античні Пігмаліон і Галатея одружуються, то у драмі Шоу вони не здійснюють цього. Іронічна гра з давньогрецьким міфом – це лише художній прийом, за допомогою якого автор загострює драматизм ідей, що розгортається [35, с. 56]. Він застосував персоніфікований підхід до розвитку дії, привертаючи увагу майбутнього глядача до біографії головних героїв. Дослідники звертають увагу, що Бернард Шоу запропонував підзаголовок п'єси – «роман у п'яти діях», натякаючи цим на важливе значення епічного начала у творі. У п'єсі поєднані елементи «серйозної» драми і комедії. Комічні ситуації ніби визначають весь сюжет твору, але щось жахливе і безжалісне вбачається в експерименті з головною героїнею Лайзі [35, с. 60].

Загальновизнаний і значний внесок у розвиток європейського театру Бертольда Брехта, який звертався у своїх творах до відомих сюжетів, щоб глядач зосередився не на події, а на тому, як вона розгортається. Ідеться про його інсценізацію відомих творів: «Життя Едуарда II Англійського» К. Марло, «Пан Пунтілла та його слуга Матті» Х. Вуолійокі, «Швейк у Другій світовій війні» Я. Гашека, «Антигону» Софокла. Він часто використовував сюжети, і хоч не всі його епічні драми є притчами, але всім творам Брехта властива тенденція до притчевості, завдяки якій автор в завуальованій формі втілює морально-етичну, філософську проблематику на високому рівні художніх узагальнень. Він відмовляється від досягнення від ефекту катарсису, тому уникає розв'язки головного конфлікту, вдаючись до «відкритого» фіналу [33, с. 168].

Аналізуючи сюжет «Матінки Кураж», О. Гальчук звертає увагу на те, що п'єса написана 1939 року як пересторога про небезпеку Другої світової війни. Цей факт важливий, оскільки він підтверджує припущення про циклічність розвитку театральної біографістики залежно від особливостей історичного, соціального і культурного розвитку суспільства. На думку О. Гальчук, це п'єса-парабола, яка має два плани: 1) роздуми Брехта про сучасну дійсність, які застерігають людей щодо їхнього найближчого майбутнього; 2) історична хроніка про блукання маркітанки Кураж у роки Тринадцятилітньої війни, її ставлення до війни. Загальна ідея п'єси – несумісність материнства (життя) з війною і насильством [33, с. 172].

У створенні українського професійного театру наприкінці ХІХ століття значну роль відіграла драматургія, суттєво вплинувши на розвиток театральної біографістики, часом постаючи його головним чинником.

Досліджуючи український театр кінця ХІХ – початку ХХ століть, Ю. Станішевський вважає його самобутнім естетичним явищем, у якому синтезовані сценічне дійство «великого» стилю, органічно взаємодіють і взаємозбагачуються різні просторово-часові мистецтва, серед яких домінують слово, музика, танець, спів, оздоблені яскравою театральністю й етнографічно-фольклорними барвами, які не заступають, а художньо посилюють психологізм, мальовничу багатовимірність і цілісність вистави, часто-густо співзвучну поліфонічним оперно-постановочним структурам. Він визначає внесок театральних діячів у формування національного музично-драматичного театру, зокрема М. Кропивницького і М. Старицького [158, с. 11]. У свою чергу М. Гринишина наголошує на тому, що український театр – це, так званий «авторський» театр, сформований завдяки антрепренерським, постановочним і виконавським зусиллям Михайла Старицького, Марка Кропивницького, Івана Карпенка-Карого, Панаса Саксаганського і Миколи Садовського. Вони поєднали драматичну і музичну дію [38, с. 98]. Тогочасний репертуар українського

театру становили побутова і романтична драма й комедія, зокрема: Марка Кропивницького [173] («Олеся» (1891), «Дай серцю волю, заведе у неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «По ревізії», «Глитай, або ж Павук» (всі – 1882), «Дві сім'ї» (1888), «Зайдиголова» (1889)); Михайла Старицького («Не судилося» (1883), «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1890), «У темряві» (1893), «Талан» (1894)); Івана Карпенка-Карого («Безталанна», «Бурлака», «Наймичка» (всі – 1886–87), «Батькова казка» (1892), «Паливода XVIII століття» (1893), «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» (1896), «Хазяїн» (1900)); Івана Франко («Рябина» (1886), «Будка ч. 27», «Украдене щастя» (обидві – 1893), «Учитель» (1896)). Сучасні інтерпретації деяких із цих вистав наведено у додатку К.

Характеризуючи зміст українських драматичних творів цього періоду, М. Гринишина відзначає, що в них відображене селянське та дрібнопомісне буття, соціально детерміновані суспільні прошарки та відносини між ними, всебічно охарактеризовані тогочасні типажі, типи і навіть архетипи, а сюжети позначені гуманістичною тенденційністю. Твори про історичне минуле («Богдан Хмельницький» (1887), «Оборона Буші» (1899) М. Старицького, «Сон князя Святослава» І. Франка (1895), «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого (1899)) спрямовані на пробудження генетичної пам'яті українського народу [38, с. 98].

Творчість українських драматургів раннього модерну, передусім Івана Франка, популяризує нову українську драму. С. Хороб зазначає, що І. Франко, виявляючи зацікавлення модерністською європейською драматургією кінця XIX – початку XX століть, помічав, що поняття драматизму зазнало докорінних, зміщуючись від зображення суто зовнішньої драматичної дії (драматизм – подієвість) до внутрішніх конфліктів, психологічних колізій (драматизм – характер). Звідси, за Франком, найголовніша особливість художньо довершеної драми – наявність напруженої драматичної дії, що неодмінно мусить впливати з таких же драматизованих характерів дійових осіб, себто перебувати в

органічній сув'язі одне з одним [191, с. 10]. Іван Франко добре розумів це, у чому переконують його драматургічні твори, у яких предметом зображення може бути будь-яке напружено-активне орієнтування людини в життєвих ситуаціях, позначених дієвістю і конфліктністю. Саме такі ознаки властиві його драмам «Украдене щастя», «Рябина», «Учитель», «Сон князя Святослава» та іншим. С. Хороб наголошує що в цьому напрямі розвивалась думка і творчість діячів драматургічно-сценічного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століть, які відзначали, що в п'єсах природно акцентуються не тільки вчинки, а й динаміка думок і почуттів героїв [191, с. 12].

Здійснюючи ретроспективний аналіз розвитку театральної біографістики засобами драматургії, важливо звернутися до творчості Лесі Українки. Аналізуючи її драми в контексті розвитку «нової європейської драми» на етапі символізму, Н. Колошук цілком слушно наголошує на тому, що драматургічна спадщина Лесі Українки охоплює понад два десятки творів (точніше – 22), які були завершені або близькі до завершення, і ще понад півдесятка (а точніше – сім) нездійснених драматургічних задумів. Леся Українка почала писати п'єси, коли вже була відомою поетесою, мала опубліковану поетичну збірку «На крилах пісень» (1893), а невдовзі вийшла друком і друга із трьох її прижиттєвих видань нових віршів – «Думи і мрії» (1900) [73, с. 100]. Характеризуючи драматургію Лесі Українки, авторка акцентує увагу на тому, що більшість із них написані на біблійні та міфологічні теми («біблійні» – дев'ять із двох десятків завершених та ще півдесятка – «міфологічні»). Але об'єднує їх не тематика, а філософська/інтелектуальна природа конфлікту. Дія в її драмах розвивається як боротьба ідей – змагання між двома чи й кількома різними світами думок, спрямоване на вирішення певної проблеми чи «сув'язі проблем» [73, с. 107].

Варто зазначити, що досить напружена соціально-політична ситуація на початку ХХ століття мала безпосередній вплив і на театральне мистецтво. В Європі усвідомлювали неминучість Першої світової війни, революційні суперечності в суспільстві, пошук цінностей, визначення ідеалів, бажання

висловити громадську позицію – усі ці чинники впливали на мистецьке, зокрема й театральне життя. Український театр, незважаючи на всі ці перепони і труднощі, зберіг свою естетичну природу, її своєрідність. У цьому переконує і коментар Ю. Станішевського та І. Юдкіна, які розглядали український театральний процес початку ХХ століття як повернення в європейський культурний простір (1900–1916). У цей час національний рух набув виразного соціально-політичного спрямування і відповідних організаційних форм. Цьому значною мірою сприяв український театр, вистави якого впливали на зростання національної свідомості й самоідентифікації. Водночас, український театр ХХ століття і на заході і на сході України, поневолений цензурними обмеженнями, важкими умовами творчості, розвивався досить проблемно, а соціокультурні процеси по обидва боки р. Збруч супроводжувалися значними труднощами щодо утвердження нової парадигми національного театру [57, с. 17].

Проте варто наголосити, що, починаючи з кінця ХІХ – на початку ХХ століть, у період раннього модерну, український театр починає набувати визнання з погляду поширення в ньому тенденції до персоніфікації. Це відбулося завдяки діяльності театру корифеїв, яка суттєва вплинула на поживлення національних ідей на початку ХХ століття.

### **Висновки до другого розділу**

Етапами розвитку театральної біографістики засобами драматургії як історично-мистецького процесу є: античної персоніфікації; середньовічної клерикально-світської біографістики; ренесансних ідеалів; нової театральної біографістики; модерної театральної біографістики. Елементи театральної біографістики формувались за часів античності, на її розвиток значний вплив мали соціально-політичні, релігійні, моральні чинники, зокрема на драматургічне вирішення творів біографічного характеру і на зображення

персон як носіїв певного морального, духовного начала. Захоплення персоніфікацією героїчних образів сприяло розквіту античної драматургії, театру. Персоніфікація героїв в античній драматургії поклала початок театральній біографістиці. Міфи й легенди стали першоосновою античної персоніфікації.

У середньовічному суспільстві особливості клерикально-світського періоду в розвитку театральної біографістики зумовлювали релігійні засади, а популяризація божественної біографістики сприяла зміцненню влади і культу церкви в державі. Проте з подальшим поступом суспільства, з розвитком науки відбувалось формування нових біографій, на першому плані поставала людина мисляча, творча. Це суттєво змінило зміст і характер театральної біографістики. В Україні біографічні й персоніфіковані сюжети набули широкого втілення у шкільному театрі, із шкільною драмою пов'язане зародження інтермедії, інтерлюдії, які надалі вони стануть основою світського театру.

У період ренесансних ідеалів театральна біографістика втрачає чітко виражену персоніфікацію у театральних постановках, театр епохи Відродження орієнтується переважно на відтворення образу людини в усьому її багатстві. Провідною тенденцією театру доби Відродження постає людиноцентризм, гуманістичні ідеали формують середовище, в якому кожна людина постає як особистість, індивідуум.

У Новий час просвітницькі ідеї вплинули на розвиток театральної біографістики, змінивши акценти в характеристиці головних героїв, художніх образів загалом. Це у тому, що принципових змін зазнали проблематика і типи художніх образів у виставах і постановках, у центрі уваги постає персоніфікація, а не біографістика. У створенні українського професійного театру значну роль відіграла драматургія, суттєво вплинувши на розвиток театральної біографістики, часом постаючи його головним чинником.

Важливий етап в розвитку театральної біографістики становить період модерністського мистецтва, коли в європейській культурі формується таке своєрідне художнє явище, як нова драма. Це драматургія ідей, а не інтриги; драматургія характерів, а не ситуацій, драматургія проблемна, а не побутова. У період раннього модерну український національний театр завдяки діяльності корифеїв, який суттєво вплинув на пожвавлення національного руху на початку ХХ століття, починає набувати визнання. Модерністські тенденції на українській сцені виявилися у новій манері акторської гри, у стилізації сценографічних оформлень, у постановці творів новітньої української драматургії, та головне – в оригінальності авторської концептуальної режисури.

## РОЗДІЛ 3

### РЕЖИСЕРСЬКО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ БІОГРАФІСТИКИ

#### 3.1. Тематико-образний вимір української біографічної драми

Український театр і художня культура прагнуть певної стабільності, намагаючись адаптуватись до нових суспільних, соціокультурних, цивілізаційних викликів, призвичаїтись, «вижити» в умовах комерціалізації, засилля шоу-бізнесу, активізації кіберпростору, а з іншого боку, шукає внутрішні, естетичні інтенції, експериментуючи, виробляючи нетрадиційні творчі прийоми. Українську постмодерністську драматургію характеризує постапокаліптичне світобачення внаслідок пережитої Чорнобильської катастрофи, карнавальність, інтелектуальність, обігрування в дусі постмодернізму загальнокультурної й національної класики.

Зародженню українського професійного театру значною мірою сприяла діяльність корифеїв – Марка Лукича Кропивницького, Марії Костянтинівни Заньковецької, Михайла Петровича Старицького, братів Тобілевичів – Івана Карповича Карпенка-Карого, Миколи Карповича Садовського, Панаса Карповича Саксаганського та їхніх учнів і соратників. Коло їх творчих зацікавлень – поезія, драматургія, проза, переклади, вони збагатили уявлення українців про світове мистецтво. Режисери, актори, керівники театральних колективів, педагоги, сценографи, композитори в кожній сфері виявили себе справжніми майстрами, творцями нового [189, с. 246].

Українські драматурги заклали основи театральної біографістики, зокрема драматургічні твори М. Старицького, створені за біографіями видатних українців, вважаються її початком. Антологія вистав «Український театр ХХ століття» містить таку історичну довідку про виставу 1941 року

«Талан» в Харківському академічному драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка за п'єсою М. Старицького. У цій довідці М. Черкашина-Губаренко зазначає, що п'єса «Талан», написана 1893 року, зацікавлює тим, що вона присвячена видатній актрисі М. Заньковецькій. Як відомо, у цьому творі М. Старицький вигадану історію про долю актриси Марії Іванівни Лучицької поєднав з окремими фактами біографії М. Заньковецької [183, с. 515]. Деталізуючи біографічні елементи драми, авторка звертає увагу ще на один момент в біографічній основі твору: «Більше того, Лучицьку у п'єсі оточують персонажі, в яких легко розгледіти реальних осіб. Скажімо, Марко Карпович Жалівницький деякими рисами нагадує Марка Лукича Кропивницького, Ганна Михайлівна Кулішевич – “молода актриса на ролі молодих і жвавих баб” – Ганну Петрівну Затиркевич. А у біографії “середніх літ пана, спочатку антрепренера, а далі помічника режисера” Степана Івановича Безродного без зайвих вагань пізнаєш реалії із життя самого Михайла Петровича Старицького, який “інвестував” свій поміщицький статок у розвиток українського театрального мистецтва [183, с. 515].

Узагальнюючи характеристику образу головної героїні, М. Черкашина-Губаренко наголошує, що образ молоді і доволі підступної актриси Квятковської повністю вигаданий, але він не безпідставний. Це збірний тип, у якому втілено усіх численних «послідовниць» М. Заньковецької, які не тільки безсоромно, у буквальному сенсі, крали її малюнки ролей і мавпували манеру виконання, а й мріяли будь-що здобути неофіційний статус «першої актриси України» і глядацьку любов [183, с. 516]. Творчості М. Заньковецької присвячена фотокнига «Талант. Життя і творчість Марії Заньковецької» [168].

Не менш вагомими для української драматургії кінця XIX століття стали твори Михайла Старицького про події визвольної боротьби в Україні. В. Поліщук, аналізуючи зображення героїв драми, зокрема постать гетьмана Івана Мазепи, зазначає, що М. Старицький звернувся до нього зовсім не

випадково. У дилогії «Молодість Мазепи» і «Руїна» письменник продовжив втілення свого задуму – створити серію історичних романів про національно-визвольну боротьбу українського народу проти іноземних поневолювачів [133, с. 69]. Проте М. Старицький не обмежився лише романом про Івана Мазепу. У його творчих намірах було написати й п'єсу, що свідчить про його внесок у розвиток української театральної біографістики. За словами В. Поліщука, Старицький, задумавши створити епопею про національно-визвольну боротьбу України «від доби Богдана до Коліївщини», не міг обійти увагою мазепинської епохи [133, с. 77]. Характеризуючи п'єсу, дослідник зазначає, «зважаючи ж на практику написання Старицьким п'єс і прозових творів на одні й ті ж сюжети (повість “Облога Буші” і драма “Оборона Буші”, повість “Розсудил”» і п'єса “У темряві”, прозова трилогія і драма “Богдан Хмельницький”), можна припустити, що Михайло Петрович спочатку написав драму “Мазепа”, а потім – за схожим сюжетом – дилогію» [133, с. 78].

Узагальнюючи відомості про театральну біографістику у творах М. Старицького, варто звернути увагу й на думку Л. Дем'янівської, викладену в її передмові до збірки його творів: «В історичних драмах (всі вони віршовані) варто підкреслити два моменти: сильний ліричний струмінь, зумовлений романтичним спрямуванням творів, що надає їм особливої поетичної чарівності, полегшує сприйняття суворих подій давнини, наближує до нас цю далеку минувшину, а також зосередження уваги на розкритті внутрішнього, духовного світу героїв, які утверджують себе в боротьбі з ворожими народів силами» [161, с. 25]. Дослідниця так характеризує героїв історичних драм М. Старицького: «Характери героїв в історичних драмах Старицького цілісні, викінчені, чітко визначені, в основній своїй суті, але не однозначні. Визначальною рисою їх є полум'яний патріотизм, відданість до останнього подиху рідному народові, батьківщині. Вони можуть гірко помилятися, на певний час скорятися своїм пристрастям, особистим почуттям, але ніколи не йдуть на компроміс із совістю, не

виборюють долі негідним шляхом. Обираючи шлях випробувань і боротьби, безтрепетно йдучи на смерть в ім'я вітчизни, народу, високих гуманістичних переконань, вони утверджують велич людського духу» [161, с. 26]. Ця характеристика героїв історичних драм М. Старицького становить зразок театральної критики, високий професійний рівень якої сьогодні втрачений в Україні. І це матиме суттєвий вплив на розвиток сучасної української театральної біографістики, яка потребує відповідних орієнтирів для свого розвитку і творчих пошуків. Отже, драматургія Михайла Старицького заклала основи для художнього відтворення біографій видатних персоналій України. Власне, письменник започаткував цей жанр і йому належить значний внесок у розвиток української театральної біографістики.

В сучасному українському театральному мистецтві значну увагу режисерів, постановників привертають біографічні матеріали про видатних митців, зокрема й театральних діячів, вчених, просвітителів тощо. Часто вони становлять основу сюжету біографічної драми, що побутує в різних сценічних формах, сприяючи розвитку театральної біографістики.

На своєрідність сучасної української драматургії значний вплив справила естетика модернізму і постмодернізму. Сьогодні дослідники констатують особливий статус театру і драматургії, надто в нинішній ситуації оновлення картини світу і принципів та прийомів її художнього втілення. Якщо про драматургію 1960–1980-х років говорили як про таку, що визначалася високою художністю і явно відставала у своєму розвитку від інших жанрів, то вже у 1990–2000-х роках вона постала як «повновартісний» і цілісний творчий процес, що розгортається без зайвого епатажу і сенсаційності (О. Когут). Однак це трапилося не раптово і не випадково. Першопричиною такого стану стало те, що в українську драматургію прийшла молодь, зазнали змін художні парадигми, зумовлені актуалізацією постмодерністських засад творчості. Це зумовило й появу «новітньої хвилі». Крім того зросло зацікавлення драмою українського бароко, заново переосмислюється вертеп, активно засвоюється європейський досвід, на

українському ґрунті засвоюються різні стилі. Нові художні явища в сучасній драматургії привернули увагу науковців, які виявили в ній тенденції, з одного боку, до традиційного утвердження героїчного начала, а з іншого, – до неприйняття і заперечення абсурдного, потворного, що нерідко асоціювалося з комічним.

Таким чином, дослідники не тільки вказують на своєрідність драматургії, її відмінності від досвіду попередніх десятиліть, а й розглядають динаміку літератури загалом. На межі ХХ–ХХІ століть в українській драматургії ще діють тенденції попередніх десятиліть, та водночас, а ній виявляють себе й нові, такі як ідеологічна незаангажованість, трагізм світосприйняття, активне оновлення жанрів, конфлікту, типу героя. Вона перетворюється на складний, оновлений феномен, що потребує нового прочитання.

Автори сучасної біографічної драми вдаються до різних прийомів художнього втілення біографічного матеріалу. Це може бути: порівняння й інтеграція здійснених раніше інтерпретацій класичних сюжетів, як у О. Погребінської («Прометей-урок» за Есхілом та А. Жідом), Л. Паріс «Пам'яті Галатеї» за мотивами творів Соснори і Куна); різні способи компонування художнього тексту – алюзії, цитати, елементи пародії, стилізації, як у Я. Стельмаха («Грالی ревізора» С. Росовецького; «Крихітка Цахес», «Емма», «Люсі Краун») «Хто зрадить Брута?» за повістю М. Гоголя «Вій», це гопак-опера «Конотопська відьма» за Г. Квіткою-Основ'яненком Б. Жолдака; новітні інтерпретації Лариси Паріс («Анна і Крістоферсон» за «Агатою Крісті» Ю. О'Ніла, «Дер Вельд» за драмою «Ліс» М. Островського, «Сон літньої ночі», «Катерина Кабанова, як вона є» за драмою «Гроза» О. Островського, «Скляний Ансельм» за Е. Гофманом, «Долина» та «Комета» за творами Т. Янссон).

Досить часто драматурги пропонують нову інтерпретації постаті, обраної для зображення: «Оноре, а де Бальзак?» О. Миколайчука-Низовця, «Танці гончарного кола» Л. Чупіс про Айседору Дункан; «Поганські святі

(Лев і Левиця)» І. Коваль, «Шевченко під судом» С. Росовецького, «Таїна Буття» Т. Іващенко та «Сповідь з постаменту» А. Семерякової. Найчастіше автори використовують класичні інтертексти, таким чином вступаючи в діалог з традицією. Тобто це нові форми діалогу з класикою, що сформували вже певну тенденцію в театрі і драматургії. Ідеться передусім про пародіювання тоталітарного дискурсу (В. Діброва «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії») чи обігравання настанов абсурдистської художньої художності у формі стилізацій (В. Сердюк «Сестра милосердна») або стилізація середньовічної літератури, як у драмах Віри Вовк «Настася Чагорова», «Козак Нетяга». Є драматургічні зразки письменницьких біографій, написані іншими авторами, є твори, в яких на біографічному матеріалі обігруються так звані вічні сюжети і образи («Помилка Сервантеса» В. Герасимчука, «Осінь у Вероні», «Заповіт цнотливого бабія» А. Крима) тощо.

В українській біографічній драмі відбувається діалог сучасників з класикою: з міфами, античними персонажами, героями Шекспіра, німецьких романтиків, літератури абсурду. Найчастіше учасниками такого діалогу сучасні автори обирають Тараса Шевченка, Лесю Українку, Івана Франка, Ольгу Кобилянську, як у творах «Мандрівка в молодість» Д. Мусієнка, «Шлях» З. Сагалова, «Стіна» Ю. Щербака, «Не вмре, не загине» Ю. Бойка, «Гора» І. Драча, «Державна зрада» Р. Лапіки, «Тарас» Б. Стельмаха, «Оксана» О. Денисенка. Постать Лесі Українки інтерпретується у творах Ю. Щербака «Сподіватись», Неди Нежданої «І все-таки я тебе зраджу», К. Демчук «Зачароване коло, або Колискова для Лесі», Я. Яроша «Дорогий Хтосичок», С. Олеснюк «Лесеніана», А. Семерякової «Хтось біленький, хтось чорненький», в Івана Франка у драмах С. Новицької «Я бачив дивний сон», Т. Іващенко «Таїна буття», В. Клименка «... Посеред раю на майдані». Нові інтерпретації образу Ольги Кобилянської запропоновані С. Новицькою «Я утопилася в тобі», Я. Яроша «Біла лілея» та «Дорогий Хтосичок». Образ О. Довженка втілено у драмі В. Герасимчука «Душа в огні».

Біографічну драму дослідники вважають однією з найактуальніших форм у мистецтві межі ХХ – ХХІ століть, її автори здійснюють спробу переосмислити класичні здобутки, виробити «власне обличчя», відмінне від попередників. Нова авторська концепція героя в сучасній біографічній драмі розширює межі авторської свободи. Так, С. Росовецький – відомий літературознавець, доктор філологічних наук, автор монографії «Шевченко і фольклор» – гротескно поєднує наукове і фантастичне начала. А. Семерякова у «Сповіді з постаменту» про Івана Франка вдається до елементів «містичної поеми», видінь, сповіді, метафізичної поезії, переглядає модерністську модель поета як безумця і медіума. І це при тому, що цей твір має чітко виражену документальну основу. Т. Іващенко у «Таїні буття» залучає сни, сповіді, містичні пророцтва, роздуми про фатум, про незбагненність жорстоких законів буття, а елементи мелодрами поєднує з інтерпретацією трагічних доль персонажів.

Завершуючи характеристику цього різновиду біографічної драми, варто навести концептуально важливе спостереження О. Бондаревої, у якому вона зазначає, що драматургія, в епіцентрі якої перебуває постать митця, в останні десятиліття представлена, по суті, двома повнокровними потоками – біографічним, пов'язаним із життям і творчістю конкретних особистостей, впливових у контексті світової/ національної культури, і абстрактно-символічним, реалізованим у рефлексіях щодо творчості. В українській драматургії переважає перший біографічний дискурс [14]. Однак, переконаний Л. Закалюжний, Т. Іващенко вдалося втілити обидві тенденції – поєднати історико-біографічний принцип, незаперечну конкретику фактів і авторську суб'єктивну інтерпретацію життя та творчості І. Франка. Авторці вдалося відійти від біографічного канону класика в сучасній драматургії, зображуючи його насамперед як людину, сповнену глибоко особистих тривог і переживань, надій, сподівань і розчарувань. Ретроспективна композиція, монтажний принцип, наведення в тексті п'єс уривків із творів і листування письменника характеризують «Таїну буття» як цілком

своєрідний художній експеримент з поєднання прийомів епізації та ліризації драми, як оригінальну художню реконструкцію творчої біографії Івана Франка [14].

Загалом, дослідники все частіше говорять про поєднання в сучасній драмі різних стильових систем, зокрема бароко і романтизму, близьких українській ментальності, хоча О. Бондарева заперечує продуктивність власне стильового потрактування сутності сучасної драми, тобто розгляду її у світлі принципів модернізму, реалізму, постмодернізму, вона пропонує так званий «трансстильовий» підхід. Дослідниця детально обґрунтувала особливості біографічної драми у своїй дисертаційній роботі, присвяченій міфу та антиміфу як чиннику жанрового моделювання української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть. Вона зазначає: «Українські драматурги, працюючи в біографічному фарватері, віддають перевагу сильному і неординарному типу протагоніста, найбільшу прихильність виявивши до емблематичних постатей української літератури, які за радянських часів були перетворені на знеособлені монументи і стали нормативними взірцевими героями класичної імперської міфології, а герої подібних міфів, як відомо, втілюють загальну примарну мету (настанову), а не конкретні людські характери» [14, с. 20]. Авторка вважає, що драматурги, які подають не лише репліковану біографію письменника, а й супроводжують свої розмисли текстуальними відсиланнями до його художніх творів, потрапляють у надскладну ситуацію розрізнення “голосів” біографічно реального та естетичного суб’єктів і організації цих двох субтекстів у певний ряд драматургічних взаємин [14, с. 21]. Це потребує відпрацювання певного художнього підходу, а в подальшому і вироблення стилістики зображення героя біографічної драми – відомої історичної постаті, митця, громадського діяча тощо. Саме цей аспект певної міфологізації, на думку дослідниці, має бути представлений як ілюстрація героя. Узагальнюючи, О. Бондарева наголошує, що «біографічна драма також певною мірою позбавлена “дірчастості” тексту, яка утворювала б

вільне поле реалізації інтенцій драматурга (задані вік персонажа, його родинний стан, психотип, характер мислення і поведінки, контекст, його максимальна конкретизація, інколи навіть тиражована типізація), але виведення на сценічний кін саме протагоніста-митця через його креативність, нестандартність, внутрішню конфліктність дає драматургові змогу інспірувати безліч неординарних сценічних ситуацій» [14, с. 21].

Варто зазначити, що проблема біографістики в українському театральному мистецтві останнього десятиліття значно актуалізувалась. Досліджуючи нові форми презентації біографій митців як інтелектуальну провокацію, О. Бондарева виділяє й характеризує одну з таких драматургічних форм – біографічну драму. Дослідниця звертає увагу на антологію біографічних творів «Таїна буття. Біографічна драма»: «...така антологія являє собою біографічні художні концепції, створені різними авторами та присвячені доволі несхожим біографічним персоналіям: у В. Герасимчука в обох випадках це митці (крім п'єси «Андрей Шептицький», та навіть цей текст містить другорядну лінію, присвячену художникові Олексі Новаківському); в антології «Таїна буття» це не лише митці (Іван Франко, Іван Мазепа, Олена Теліга, Леся Українка, Тарас Шевченко, Квітка Цісик, Катерина Білокур), а й творці української державності (Андрей Шептицький, Іван Мазепа, Степан Бандера), чия «творчість» проявлена на інших теренах» [15, с. 9].

Л. Закалюжний, досліджуючи драму Т. Іващенко «Таїна буття» як спробу художньо реконструювати творчу біографію Івана Франка, зазначає, що серед значної кількості драматичних творів, опублікованих і поставлених на сценах різних українських театрів протягом 1990–2010-х років, передусім варто назвати п'єси про українських і зарубіжних письменників: Тараса Шевченка («Побите серце» Миколи Братана, «Оксана» Олександра Денисенка), Лесі Українки («Колискова для Лесі» Катерини Демчук, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданой), Олени Теліги («Сум і пристрасть» Ані Багряної, «Олена Теліга: шлях із небуття» Олександра Очеретного), Василя

Симоненка («Остання мить» Сергія Носаня), Оноре де Бальзака («Оноре, а де Бальзак?» О. Миколайчука-Низовця та Неди Нежданої), Сергія Єсеніна («Мені тісно в імені своєму» Тетяни Іващенко), Льва Толстого («Лев і Левиця» Ірени Коваль) та багато інших [53, с. 265]. Дослідник звертає увагу на популярність біографічної драми, адже вона посідає осібне місце в біографічному метажанрі насамперед внаслідок природи драматургічного тексту, який, на відміну від роману, повісті чи есе, вимагає ущільнення та сконцентрованості дії, дотримання монтажного принципу, що втілюється в сюжетному паратаксісі, певної штучності конфлікту, значно менших, ніж у творця епічного наративу, можливостей виявити авторську позицію драматурга, редукованість або й нівелювання його голосу [53, с. 265].

Щодо п'єси «Таїна буття», Л. Закалюжний зазначає: «Фактично, Т. Іващенко реконструює дві біографії І. Франка – приватну як історію любовного трикутника, де місце суперниці Ольги Хоружинської посідає то Целіна Журовська, то Ольга Рошкевич, причому образ Юзефи Дзвонковської драматург ігнорує; та біографію творчу, в якій вона наслідує традицію зображувати І. Франка як поета-революціонера, відданого суспільній і національній справі, лише у випадку з інтерпретацією збірки “Зів’яле листя”, намагаючись відійти від подібних стереотипів. При цьому, щоправда, виокремлюючи певні знакові, на її думку, тексти з багатотомної спадщини І. Франка, укладає своєрідний “канон”, у якому знаходиться місце таким творам, як “Лис Микита”, “Лель і Полель”, “Захар Беркут”, “З вершин і низин”, “Зів’яле листя”, “Каменярі”, “Іван Вишенський”, “Мій Ізмарагд”, “Мойсей” та ін.» [53, с. 271].

Варто підкреслити, що Т. Іващенко запропонувала нову концепцію героя біографічного жанру, акцентуючи на тому, що видатна особистість може бути щоденною буденністю. Вона ніби дотримується настанов відомого Андре Моруа, що біограф не повинен забувати про найменші подробиці, які зрештою виявляються найцікавішими, адже людина, яка постає із документів, – це абстрактна особистість, бо крізь полуду паперів,

промов і справ складно побачити живу істоту. Тобто, у п'єсі «Таїна буття» спостерігається спроба критично переглянути біографічний канон класика, зобразити його насамперед як людину приватну, здатну вирішувати суто людські проблеми й конфлікти. А ретроспективна композиція, монтажний принцип поєднання в тексті уривків із творів і листів письменника дають підстави розглядати п'єсу «Таїна буття» водночас і як своєрідний художній експеримент, пов'язаний з художньою реконструкцією творчої біографії Івана Франка.

Аналізуючи авторський задум п'єси «Таїна буття», Н. Мірошніченко зауважує, що її основу становить виразне протистояння раціонального та ірраціонального начал, чоловічого й жіночого, а головним є внутрішній конфлікт. Сюжет п'єси співвідноситься з реальною історією, але не з офіційною, канонізованою версією трактування, а «опозиційною», у якій образ письменника десакралізується [104, с. 164]. Дослідниця звертає увагу на архітектуру п'єси, наголошуючи на тому, що її конструкція вибудовується за монтажним принципом. Діалог нелінійний, відчужений, значною мірою він сприймається як монтаж монологів, характерний для постдрами. Конфлікт не вирішується, а виявляється субстанціональним, фінал відкритий [104, с. 164]. Цікавим видається і висновок Н. Мірошніченко про моделювання текстів різних типів, зокрема деміфологізації і реміфологізації. Так, дослідниця вказує, що «у процесі деміфологізації використовується розгляд інтимної сфери, як оберненої сторони соціальної, тобто перевертання піраміди центр-периферія, по-друге, розвінчання культів, пошук «інакшого» не загальноприйнятого обличчя знакових постатей як позитивних у негативному ключі, так і навпаки, реміфологізація табуйованих постатей у новому контексті» [104, с. 165].

Аналізуючи своєрідність сучасної біографічної драми в контексті дослідження поезики сучасної української драми, Л. Сидоренко теж звертає увагу на антологію «Таїна буття». Вона вважає, що загалом збагачується палітра біографічної драми, у цьому переконує і твір Т. Іващенко, яка

залучає різні художні прийоми форми – сни, сповіді, увиразнює ознаки драми ідей і любовної драми, елементи мелодрами, що поєднуються із трагічними інтерпретаціями долі персонажів, з метафізичними роздумами над фатумом, незбагненними й жорстокими законами буття, містичними пророцтвами тощо [152, с. 138].

Загалом унікальність антології біографічної драми «Таїна буття» в сучасній українській драматургії очевидна. Це одне з найбільш узагальнених видань п'єс українських драматургів, мета якого – надати перший і відчутний поштовх для розвитку театральної біографістики. Узагальнюючи важливість цієї антології, О. Бондарева зазначає, що «Антологія «Таїна буття» стає прецедентним несистемним зрізом творчих здобутків сучасної української біографічної драми, вона демонструє наявність в ній кількох провідних тенденцій: «1) у новітніх біографічних п'єсах широко використовується інтертекстуальний підхід (автори застосовують історичні документи, листи, спогади, художні тексти, сегменти навколополітичних та металітературних дискурсів), і це надає можливість новим біографічним героям промовляти від першої особи, презентує їх мовні особистості й широкий контекст про них; 2) усі драматурги прагнуть позбутися реалістичної стилістики, до якої тяжіла українська біографічна драматургія ХХ ст.: її ресурси інтенсивно витісняються снами, візіями, внутрішнім роздвоєнням, ліричними історіями, зонгами; 3) тенденцією українського біографічного поля в драматургії стають паралельні біографії, або ж, як зазначає один із персонажів Олега Миколайчука, розкіш «пізнавати одного генія через сприйняття іншого», також бачимо потужну апеляцію до риторики «театру в театрі», зрештою, до напрацювань у річищі драматургії дискурсу» [13, с. 260].

Г. Каспич розглядає традиційний біографічний образ і його сучасне опрацювання у драматургії Валерія Герасимчука. Авторка зазначає, що за принципом «театр у театрі» В. Герасимчук у циклі «П'єси про великих» суттєво активізує метатеатральні стратегії, тому образи видатних

драматургів Мольєра, Шекспіра, Чапека стають надскладними і метатеатральними [58, с. 107]. Дослідниця переконана, що В. Герасимчук суттєво розширює художні можливості опрацювання біографічних образів, вдаючись до таких прийомів, як активізація паралельних біографій і тиражування неантагоністичних протагоністів, увиразнення другорядних персонажів, імпліцитне введення авторської модальності, переміщення героїв у вигадані, ймовірні, небіографічні ситуації, активізація символічної умовності; наявність, часом навіть нагнітання вставних конструкцій, різних за естетичною природою, вводить особливі типи фіналів, акцентовану метатеатральність [58, с. 108].

Більш ґрунтовно «П'єси про великих» Валерія Герасимчука аналізує Т. Вірченко у монографії «Сучасна українська драматургія. Галерея портретів». Дослідниця, розглядаючи сценічність і театральність п'єс драматурга, акцентує на тому, що він, розкриваючи в житті відомих людей обрані для висвітлення ідеї, часто порушує питання про призначення мистецтва, при цьому він не уникає й питань життєвої, історичної та художньої правди [25, с. 106]. Щодо обраних персоналій, «об'єктом уваги драматурга стали саме ті видатні постаті, які відповідали назві. У заголовках п'єс переважає прізвище людини, щоправда, є окремі винятки – «Душа в огні», «В облозі саламандр», – творче життя якої драматург обрав для художнього відтворення. Це переважно письменники, хоча є й філософ Сократ, митрополит Андрей Шептицький, хімік Нобель, музиканти Бетховен і Паганіні [25, с. 108]. Т. Вірченко вважає, що В. Герасимчук не прагне відтворити цілісний характер видатної людини, а обирає один епізод з її життя, кілька визначальних рис характеру, серед яких найважливіші принциповість, відданість батьківщині та певній ідеї. Драматург не показує формування цих рис, а зосереджує увагу на тому, як вони визначають поведінку митця у творчості, родинному житті, у спілкуванні із соціумом [25, с. 133].

Досліджуючи художні можливості біографічної драми на матеріалі «П'єс про великих» В. Герасимчука, О. Хомова доходить важливого висновку: «...у драматургії не згасає біографічний напрям» [190, с. 243]. Дослідниця зазначає, що експлуатація емоційності, закладеної в біографічному матеріалі, а також імені відомої особистості дає змогу письменнику заглибитись у психологію героїв.

Протягом останніх десятиліть українська драматургія збагатилась значною кількістю письменницьких художніх біографій, жанрова специфіка яких полягає в тому, що їх створив письменник, інспіруючи філологічну співтворчість. Завдяки цьому власне творчість інколи постає головною особою, а її інтерпретація наближається до філологічного аналізу [190, с. 252].

Розглядаючи біографічну драму в контексті метамодернізму, Ю. Скибицька зосереджує увагу на творах Неди Нежданої, які кардинально відрізняються від постмодерністських тим, що авторка відмовляється сприймати світ як хаос, вона сповнена твердої віри в можливість досягти в ньому гармонії [153, с. 5]. Драматургиню біографічна драма зацікавлює своєю тематичною різноманітністю, особливо актуальні для неї теми ролі митця в житті суспільства («І все-таки я тебе зраджу»), долі генія в тоталітарній державі («Передостанній суд, або Свято мертвого листя»), особистої трагедії жінки в умовах геноциду українського народу 20-30-х років ХХ століття («Голос тихої безодні») та геноциду єврейської нації під час Другої світової війни («Мільйон парашутиків»), тема неприйняття суспільством «іншого», «чужого» («Коли повертається дощ»), відповідальності за свою долю («Той, що відчиняє двері»), імперської колонізаторської політики, рабства і свободи, влади («Химерна Мессаліна»), тема зради – державної («Передостанній суд, або Свято мертвого листя») і сімейної («Самогубство самотності», «Угода з ангелом») тощо [153, с. 5].

Біографічну драму Неди Нежданої в контексті української драматургії 1980–2010 років аналізує О. Цокол, підкреслюючи, що її провідне місце у

творчості письменниці зумовлене зміною світогляду і системи цінностей, потребою перевірити, переосмислити «культові постаті» [201, с. 101]. Дослідниця переконана, що ці питання актуалізовані прагненням зруйнувати пам'ятники сакральним постатям минулих часів, переважно митців, або вважати їх пересічними, часом комічними, вдаючись до прийомів інтимізації, олюднення тощо [201, с. 101].

Біографічну драму логічно розглядати в контексті філологічної науки. Це вплинуло на характер театральної біографістики, адже біографічна драма – це не завжди твір біографічного змісту. До того ж, до цієї сфери належать і наукові дослідження з питань театального мистецтва, зокрема біографічної драми, і режисерські аналізи п'єс з цієї тематики тощо. Така ситуація навряд чи позитивно пливає на розвиток української театральної біографістики. За певних історичних умов возвеличення «українських героїв» переслідувалося різними політичними режимами не одне століття. Але саме ця місія українського театру мала на меті формувати в українському суспільстві ідеологію націєтворення. Якщо в літературі ця тенденція набула відповідного розвитку, незважаючи на постійні тоталітарні утиски і переслідування, то в театральному мистецтві будь-які ініціативи такого плану придушувалися ще в зародковому стані. Тому лише протягом останніх двадцяти років в українському театрі почали з'являтися п'єси про відомих українців, видатних вчених, громадських діячів, митців.

Проте навіть ця позитивна тенденція у вітчизняному театральному мистецтві не зняла актуальності проблеми розвитку театральної біографістики, адже внаслідок її популяризації постала інша, не менш важлива – наявність драматургічної основи «новоспечених» біографічних драм. Дуже часто трапляється так, що цікава тема нової біографічної драматургії не містить нічого дієвого, що надало б можливість втілити цей твір на театральній сцені. Не менш поширеною є практика, коли сучасні драматурги, переважно випускники філологічних факультетів, захоплюються літературними життєписами, але вони цілком безпорадні

відтворити їх як дію, яку має інтерпретувати режисер. Сьогодні вплинути на цю ситуацію намагається Спілка театральних діячів України, організовуючи постійні семінари і майстер-класи з написання п'єс, а не літературних творів драматичного характеру. Тому біографічна п'єса посідає чинне місце у цій професійно-орієнтованій роботі з розвитку сучасного театального мистецтва.

Враховуючи своєрідність ситуації, що склалася в нинішній сценічній практиці, доцільно проаналізувати жанрові особливості і стилістику театральної біографістики. Театральну лексику розглядає О. Мунтян і висловлює припущення, що саме завдяки «...театральній лексиці в українській мові вибудувалися фразеологізми, які відображають культурний, історичний та соціальний контекст розвитку театру: грати роль, брати на себе роль, стати в центрі уваги, вийти на сцену, підняти завісу, гримуватися, працювати за лаштунками, закулісна гра тощо» [109, с. 94]. Варто звернути увагу на театральні фразеологізми, які формують мову сучасного театру, впливають на стилістику сучасної драматургії. Особливо «модним» стало використання професійної лексики у драматичних творах, це стосується і театральної лексики. Як зазначає О. Мунтян, у художній літературі театральні фразеологізми надають текстам образності і відображають динаміку людських відносин» [109, с. 94].

О. Клековкін, аналізуючи формування театального словника XIX століття, зазначає, що в першій половині XIX століття однією з особливостей повсякденної лексики театру – і не лише в Україні, а й у Європі загалом – була її антитеатральність, себто літературність: це були переважно «до театральні» терміни; не щоденна робоча термінологія практиків сцени, а терміни «з іншого боку рамп» – від імені політично налаштованого літератора чи небайдужого спостерігача, споживача і критика театру або, у кращому випадку, драматурга, який висував свої вимоги щодо сцени, до того ж, в текстах головним чином публічних, отже, не позбавлених певної манірності [62, с. 195].

Досліджуючи образну лексику українського театру другої половини ХХ століття, В. Фіалко аналізує синтез режисури та сценографії у виробленні особливої лексики вистави. Він звертає увагу на персоналії як акторів, так і режисерів, сценографів, художників, які завдяки творчій співпраці створюють естетичний продукт для глядача. Здійснивши ретроспективний огляд формування образної лексики в українському театрі другої половини ХХ століття, В. Фіалко зосереджується на театральності, яка є мовою мистецтва. І у цьому значенні, на його думку, вона не може бути позитивною чи негативною, просто вона становить органічну складову театру як такого, й обійтися без неї так само неможливо, як неможливо обійтися без мови. Підсумовуючи, дослідник зазначає, що сучасний глядач мав можливість спостерігати за змінами в образній лексиці, а для режисури не втрачає актуальності поняття «природа почуттів» і доцільне використання виражальних засобів, які не залучаються, а ніби видобуваються із змісту художнього твору [188, с. 353].

Своєрідність мови, драматургічної лексики постала в центрі уваги театру «Березіль» ще на початку ХХ століття [83; 84]. Як зазначає Н. Єрмакова, головним для Леся Курбаса була культура сценічної мови [47, с. 20]. Режисер запропонував свою методика роботи над культурою акторської мови: «...декламації під метроном в супроводі фортепіано присвячувалися години, тижні, місяці методичної роботи» [47, с. 20].

Мова театру тісно переплітається з драматургією, з літературною творчістю, адже мова є засобом розвитку сюжету художнього твору. Так, характеризуючи український театр кінця ХІХ – початку ХХ століть, М. Вороний у своїй роботі «Театр і драма» зазначав, що «з усіх родів літературо-художньої творчості драма завжди була найтруднішим» [29, с. 109]. У своїх критичних роздумах щодо розвитку сучасної драми він наголошує: «Коли в сучаснім епосі (роман, повість) визначну роль грають психологічні завдання, то, ще більше ускладнюючись у драмі, вони разом з тим поставлені в вузькі межі їх літературного вияву, залежного від вимог

сценічної архітектоніки, діалогічної форми твору і його порівнюючи невеликого обсягу, що має змістити в собі якихось дві-три години вистави» [29, с. 110]. І для нинішньої ситуації в Україні не втрачає актуальності думка автора, що «... завдяки труднощі та складності цих завдань ми помічаємо розквіт драми переважно в період загального розвою всіх родів літератури, в періоди найвищого напруження громадських сил, під час переможних війн і зміцнення могутності держави, коли обставини дають і найбільше імпульсів для такого роду літературної творчості» [29, с. 110].

Л. Сидоренко у роботі про сучасну біографічну драму звертає увагу на те, що вона актуалізує не тільки перехідне мислення, в широкому сенсі, відчуття дезорієнтованості й пошук культурних опор, а й постмодерністське світобачення із притаманними йому інтертекстуальністю, грою, сумнівами в авторитетах. Дослідниця позитивно розцінює такий синтез, адже він сприяє досягненню надзвичайно важливої мети – перегляду й переоцінюванню класичного доробку, налагодженню діалогу між класикою й сучасністю, узагальненню уявлень про творчу особистість загалом, про її національне самовизначення [151, с. 33].

М. Крипчук, С. Плуталов і Є. Устінова, досліджуючи трансформації художніх форм у сценічному мистецтві постмодернізму, підкреслюють у ньому синтез жанрових можливостей, пародійне переосмислення нових і старих елементів, формально-змістове експериментування (іноді парадоксального) шляхом поєднання ліричного, епічного, драматичного, різних історичних епох і напрямів. Ці тенденції стають визначальними в розвитку сучасної драматургії [81, с. 53]. У свою чергу М. Шаповал, характеризуючи інтелектуальну драму, звертає увагу на те, що в тоталітарному суспільстві переважали п'єси-біографії, які були складовими загального політичного театру. За таких умов біографічна драма оновлювалася до кожної ювілейної дати канонізованих осіб, тому її називали «датською» п'єсою [145, с. 317].

Українська біографічна драма із здобуттям Україною незалежності 1991 року пережила переломний момент у своєму розвитку – отримала свободу самостійно обирати «героїв». Слово Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки почало формувати лексику багатьох вистав. До цих історичних персоналій активно почали долучати твори П. Куліша, В. Стефаніка, В. Винниченко, М. Куліша, О. Довженка, М. Вінграновського, В. Стуса та ін. Лексику сучасної української біографічної драми формували письменники, драматурги, які зверталися до біографій діячів національної культури, за часів радянської влади замовчуваних, а то й заборонених для публічного обговорення. В українських театрах режисери здійснювали постановки біографічного характеру, насичені новою лексикою, новою стилістикою (додаток Л).

В українських і зарубіжних театрах найбільшої популярності набули біографічні твори Неди Нежданої (Н. Мірошніченко), зокрема її п'єса «І все таки я тебе зраджу», в якій Лесю Українку зображено як просту, земну жінку, в усій повноті її переживань і прагнень кохати і бути коханою, пізнати родинне щастя [19, с. 11]. Щодо лексики цього твору, варто наголосити на тому, що Неда Неждана обрала драматургічну імпровізацію, даючи тим самим творчий імпульс режисерам щодо його інтерпретації. Вона руйнує стереотипи «національної святості» і показує передусім жінку, святу і водночас грішну. Вводячи у п'єсу образ Драматурга, авторка доручає йому налаштувати глядача на певне сприйняття дії. Так, у своїх репліках він досить відверто оцінює головну героїню: «Сьогоднішній сюжет – про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини – генія. Я напишу п'єсу без пера і паперу тут і зараз, п'єсу про солодку принаду талановитої і безталанної жінки. Я не прагну достовірності. Сприймайте все як міф, легенду, притчу» [167, с. 199].

Цікаво аналізує інакшість Неди Нежданої М. Шаповал з позицій автор-персонаж і читач-персонаж як внутрітекстові проєкції суб'єкта мовлення у драматичному творі. Вона наголошує, що драматург говорить як

творець художнього світу, як деміург, як носій і джерело значень, пафосно вживаючи слова «оживляю», «геній», «любов і зрада», «притча». Своєю зовнішністю він дещо нагадує циркового ілюзіоніста. Так Неда Неждана виявляє своє скептичне ставлення до автора-персонажа та його мовлення [205, с. 23]. З цього приводу Н. Васильківська зауважує, що композиційна побудова, ґрунтуючись на паралельному зображенні реальних сцен, снів і марень, надає твору своєрідного характеру, певної неоднозначності. Поява у п'єсі «автора» не лише окреслює межі життєвих пошуків поетеси, а й постає засобом поступового «відчуження» для читача/глядача, відволікаючи його увагу від біографічного змісту твору [19, с. 11].

Одним з найбільш емоційних у п'єсі є монолог Лесі, в якому відбивається її внутрішня боротьба із собою. Він сповнений глибокого драматизму, а завдяки драматургічній лексиці в ньому розкрито гострий конфлікт почуттів героїні, яка одночасно освічується в коханні і сповідується у своїх почуттях: «Мій друже... створений для мене, як можна, щоб я жила сама тепер, коли я знаю інше життя? О, я знала ще інше життя, повне якогось різкого, пройнятого жалем і тугою щастя, що палило мене, і мучило, і заставляло заламувати руки і битись, битись об землю, в дикому бажанні згинуть, зникнути з цього світу, де щастя і горе так божевільно сплелись... А потім і щастя, і горе обірвались так раптово, як дитяче ридання, і я побачила тебе... я пішла до тебе... як оплакана дитина йде в обійми того, хто її жалує... Тільки з тобою я не сама... Тільки ти вмієш рятувати мене від самої себе. ... Візьми мене з собою... Я створю тобі світ, новий світ нової мрії... Я ж для тебе... вмерла і воскресла.» [167, с. 211].

У драматургічному доробку вихованців Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса привертає увагу п'єса Анни Багряної про Олену Телігу. О. Бондарева зазначає, що ця постать потребує сучасного переосмислення та реінтеграції в контекстах не лише боротьби за Україну, а й відповідальності таланту в ексцесні періоди, колоніального пригнічення української культури та її опору колонізації, жіночих прикладів

національно-визвольного чину, жіночого письма [12, с. 113]. Анна Багряна дуже цікаво відтворила внутрішню боротьбу головної героїні, увівши два суперечливих образи – Сум і Пристрасть. Це надало змогу авторці виразити мову п'єси, розкрити внутрішній конфлікт головної героїні, діалоги якої із «внутрішніми демонами» відтворюють незримі почуття, якими вона живе. Так, Сум, за авторським задумом, – чоловік у чорному, а Пристрасть – жінка в червоному. Пристрасть мотивує героїню постійно шукати виходу з будь-якої складної життєвої ситуації: «Але ж початок німецько-радянської війни для нас, українців еміграції, означає довгоочікуваний шанс на здійснення нашої найзаповітнішої мрії – мрії про повернення на рідну землю» [167, с. 117]. Сум постійно повертає головну героїню до реалій, з якими вона стикається: «Йде війна. Дуже жорстока і дуже кривава. Очевидно, ця війна триватиме ще не один рік і відбере мільйони невинних життів» [167, с. 117].

На думку О. Бондаревої, авторка концептуалізує цей твір, структуруючи його за допомогою своєрідних «модераторів», яких вона називає Сум і Пристрасть. Водночас вони сприймаються як відсторонені біографи, її внутрішні голоси, вагання у визначальних життєвих ситуаціях: шлюб з Михайлом Телігою, долучення до руху спротиву ОУН, повернення в окупований Київ, підготовка до страти [12, с. 114]. На тлі образів Суму і Пристрасті мова головної героїні набуває героїчно-трагічного пафосу, вона відіграє вирішальну роль у розкритті цього неповторного образу, який уособлює вільну, освічену, героїчну українську інтелігенцію. Найбільш яскраво це виражено в монолозі головної героїні: «Навіщо ви мене відмовляли?.. Ну скажіть, навіщо вам було мене відмовляти?.. Невже ви думали, що я піддамся на ваші вмовляння? Я ж казала так, як я думаю, як відчуваю: німецькі фашисти і російські комуністи – однакові окупанти, загарбники, вороги України...І навіть якщо мене чекає найстрашніше, нізащо не відмовлюся від власних слів. Це моя чітка позиція щодо війни, яка триває. Чому я маю про це мовчати? Лишень зі страху? А якщо я вам скажу,

що мені не страшно? Повірите? Чи...не повірите? Чи, може, ви іще не зрозуміли, що значить бути свідомим? Свідомим – до кінця. Українцем – до кінця...Чи, може, моя хвороблива любов до рідної землі видається вам чимось безглуздим, дивним, не вартим самопожертви?.. Невже ви думали, що я піддамся на ваші вмовляння?...Я ж сказала – твердо і ясно: нікуди з Києва не поїду. Нізащо. Крапка. Мене розстріляють завтра. А, може, навіть і сьогодні...За кілька годин, хвилин, митей...Нехай! Я готова до смерті. Гей, смерте, де ти? Ходи сюди, я готова зустрітися з тобою!» [167, с. 120]. Така мова і такий національний запал руйнують будь-які мури казематів і змушують ворогів боятися героїв, яких ведуть на страту. Героїзм образу Олени Теліги в авторській інтерпретації А. Багряної становить важливий елемент біографічної драми.

О. Бондарева вважає, що Анна Багряна свідомо зображує Олену Телігу в контексті національно-визвольних рухів ХХ століття, ніби актуалізуючи для своєї протагоністи питання, чим є її боротьба за Україну – «необдуманим вчинком» чи фатальною пристрастю [12, с. 115]. Варто зазначити, що образ Олени Теліги набув значної популярності серед українських драматургів.

Ірен Роздобудько відома серед читачів своїми прозовими творами, кіносценаріями, вона вже виробила певний стиль письма. Ю. Соколовська вважає її майстринею жіночої прози, у якій виразно простежується прагнення розкрити психологію, ідейно-моральні цінності особистості [155, с. 118]. У цьому переконує й роман письменниці «Неймовірна. Ода радості» про Олену Телігу. У передмові авторка розлого коментує свій задум розповісти історію дівчини, яка могла б мати успішну кар'єру в Європі – у танцювальній трупі празького театру, чи в літературі, чи на теренах просвітництва, чи й просто у світських салонах, де її вважали, за сучасними оцінками, «іконою стилю», порівнювали з леді Гамільтон, мадам Помпадур, Марією Башкирцевою, навіть з Гретою Гарбо» [143, с. 5]. Авторка зазначає, що це історія молоді української генерації, вихованої і вивченої в європейських університетах, в українських традиціях, тоді як в радянській

Україні методично знищували націю, влаштувавши Голодомор, розстрілявши кращих представників культури.

За основу роману взято сценарій повнометражного художнього фільму «Олена Теліга. Неймовірна», природно, що для посилення драматургічної виразності уведено вигаданих героїв, змодельовано ситуації, які дають змогу всебічно розкрити характер головної героїні, відтворити її просопографічний портрет. Захоплюючі і водночас трагічні сторінки життя молодій, талановитій українці майстерно вкладені у невеличкі розповіді-новели, які спонукають читача усвідомити неминучість трагічного фіналу її життя. Авторці вдається утримувати інтригу в кожному новому оповіданні цілісного сюжету. Звільнившись від тоталітарного режиму, українське суспільство прагнуло знати достовірну національну історію, творчі здобутки українських учених, літераторів, композиторів, художників, які своїми переконаннями, практичними діями, громадянською позицією відстоювали незалежність та суверенність української держави.

В іншому романі Ірен Роздобудько – «Прилетіла ластівочка» – зображено життєвий і творчий шлях Миколи Леонтовича, видатного українського композитора, фольклориста, педагога. Сьогодні набула поширення значна кількість літературних версій, архівних матеріалів, дисертаційних робіт про цього митця. Проте не всім вдалося художньо переконливо розкрити життєві перипетії. Роман «Прилетіла ластівочка» привертає увагу як біографічний твір. На думку Ю. Соколовської, у творчості Ірен Роздобудько центром зображення стає індивідуальна психологія людини, внутрішні переживання, душевні порухи, складна динаміка перебігу думок і почуттів [155, с. 126]. Цим визначаються й особливості лексики біографічної розповіді, спрямованої на відтворення психічного стану головного героя.

Постать Миколи Леонтовича привертає увагу багатьох письменників, зокрема й О. Миколайчука, автора драми-реквієму «Диригент янголів» (2017), за яку автору на конкурсі письменників України «Українська

революція 1917–1921 років» присуджено диплом першого ступеня в номінації «Драматургія». Проте тільки через шість років п'єсу поставили в Миколаївському академічному художньому драматичному театрі (додаток Л). У драмі-реквіємі відтворено спротив української інтелігенції на початку ХХ століття радянському режиму. Відтак, мова п'єси стилістично розпадається на дві складові: одна – мова, природно притаманна українській інтелігенції (М. Леонтович, Н. Леонтович та Г. Леонтович (доньки композитора), Я. Грех, Н. Танасевич та ін.), інша – російська, носіями якої є службісти НКВС (товариш Черкіст, солдат А. Геращенко). Крім того, вдаючись до паралельного сюжету, автор показав не лише протистояння двох станів в українському суспільстві початку ХХ століття, а й позбавив питомих ознак духовності українців, які опинилися на чужому боці у ставленні до національної культури.

О. Миколайчук залучив багатий архівний матеріал, який дає уявлення про громадську діяльність М. Леонтовича. Зі слів доньки композитора дізнаємося, що постійна співпраця з Григорієм Верьовкою, Олександром Кошицем, Кирилом Стеценком не могли не надихати його [102, с. 219]. Автор не без гумору відтворює манеру спілкування героїв: «Матінко Танашевич, вибачте, що прибув на іменини без квітів. Самі бачите, зима, холод і навколо одні більшовики. Якиме Дмитровичу, те що зима і холод – це як виправдання – не приймається. А ось те, що навколо скрізь більшовики – тут вже, як кажуть, лиху не зарадиш» [102, с. 221].

Важливо, що російськомовний формат глядач сприймає з відразою. Практично через сто років від подій, відображених у драмі, ворог один і той же – зашкарубла радянщина, а в сучасній Україні – російська імперська машина. У мові народних комісарів відверто виражене ставлення радянської влади до українського народу: «Товариші, пам'ятайте, що немає тяжчої роботи, а ніж на Україні! Пам'ятайте також, що так чи інакше нам потрібно повернути Україну росії. Без українського вугілля, заліза, хліба, солі, Чорного моря росія існувати не зможе. Тільки безмежна довіра та поступки

– кожен раз втрачали усі здобутки українців. Приступаючи до цієї тяжкої та відповідальної праці – пам’ятайте про це товариші!» [102, с. 222].

Драма-реквієм «Диригент Янголів» є важливим внеском у створення національного пантеону видатних українців, які формували підвалини української державності. Варто погодитися з думкою Н. Веселовської, яка зазначає, що у п’єсах сучасних українських драматургів простежуємо намагання відтворити цілісний портрет епохи та людини на зламі ХХ–ХХІ століть і, водночас, створити особливий художній світ [23, с. 5].

Не менш важливо звернути увагу й на біографічні романи, які стають основою театральних постановок. Один із них – «Заборонений: Історія життя і боротьби Василя Стуса», його екранізацію визнано кінематографічною подією 2019 року, її автори – письменники, сценаристи, режисери С. Дзюба і А. Кірсанов. Незважаючи на кіноверсію, що транслюється на українському телебаченні, роман став основою для роботи у форматі творчої колаборації Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша та Кіровоградського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького. Драматургічну основу роману становлять новели, хоча в кіноверсії глядачі практично не помічають цього, бо у форматі візуального мистецтва усе подано як відповідний відеоряд відповідно до в сценарію. Для режисера новелістична форма становить важливе завдання щодо її втілення у живій сценічній дії. У театральній постановці доступно й лаконічно розкриті головні події життя головного героя, внутрішні переживання в різних ситуаціях – кохання, родинне життя, творчість, арешт, сфабрикований вирок, заслання, перебування в тюрмі, загибель. Прагнучи хронологічно послідовно відтворити життєві події, автори залучають розповіді свідків, які й становлять документальну основу театральної постановки. Для більш переконливого відтворення матеріалу письменники пропонують не лише факти, а й власні висновки: «Радянську владу справді міг непокоїти факт можливого висунення засудженого українського поета на здобуття

Нобелівської премії з літератури 1985 року. Але ж багато спеціалістів досі сумніваються, що нелегально передані з «Пермі-36» і надруковані за кордоном нотатки Василя Стуса «З таборового зошита» могли б зробити українського поета Нобелівським лауреатом» [44, с. 30]. Мова такої вистави, безумовно, насичена була б описовими характеристиками подій, що сформували фабулу роману, а в подальшому і стати невидимим оповідачем подій у сценічній інтерпретації.

У передмові до антології біографічної драми «Таїна буття» упорядники зазначають, що літературні портрети великих українців потребують очищення від бруду, оживлення з каменя і повернення із забуття. Автори у своїх творах з любов'ю і болем, іронією і сумом, вдумливістю й обережністю пропонують читачам і глядачам спільно розгадати таємниці долі визначних людей. А через них – і Таїну Буття». На новому зламі віків прагнення переглянути зображення в мистецтві знакових постатей актуалізується оновленою картиною світу, переосмисленням колишніх естетичних проєктів (зокрема «народницького» й «модерного» у творах І. Франка), протиставленням різних уявлень про новітню літературу та її сприйняття.

Зростання інтересу до художньої інтерпретації біографій відомих діячів культури, що виявилось у драматургії останніх десятиліть, дослідники пояснюють прагненням і літераторів, і практиків театрального мистецтва деміфологізувати усталені, традиційні біографічні портрети, а водночас запропонувати сучасне прочитання не лише творчості, а й життєвої долі митця. З такою настановою письменники переглядають і міф про Івана Франка, руйнують стереотипи, увиразнюють новий, найчастіше модерністський міфу про митця. Ця інтерпретація ґрунтується на біографічних матеріалах і документах, але одночасно демонструє й тяжіння до узагальнень, до використання більш широкого кола моделей образу митця.

Саме такі особливості властиві драмам Т. Іващенко й А. Семерякової. Драматургів захоплює не стільки гра з каноном (як у постмодерних творах), скільки втілення нового погляду, створення інакшого міфу про митця загалом, а водночас і осмислення особливостей національної культури. Для цього вони обирають специфічний аспект розгляду відомої особистості, здебільшого сімейні, любовні стосунки, приватне життя. З одного боку, це дає змогу зняти з такого літературного героя наліт ідеологічної «забронзовілости», а з іншого, – спуститися у повсякденності, утриматись на гідній висоті завдяки актуалізації вічної теми – теми кохання, рівноцінної темі творчості [152]. Критерієм оцінювання таких творів Н. Мірошниченко обирає ставлення до родинних стосунків, навіть вказує на появу певного тематичного «напрямку», для якого ця тема стає провідною, зокрема в біографічній драмі. Ідеться передусім про драматургів І. Коваль, Т. Іващенко, Неду Неждану.

Звичайно, драматургічні біографії відомих українців – це не лише ті, що названі і проаналізовані в цьому підрозділі. У сучасній театральній практиці здійснено значну кількість театральних постановок про історичних діячів, вчених, митців тощо. Усі вони відрізняються сучасним розумінням сутності, мети і завдань театральної біографістики. Цілком логічна сьогодні актуальність тем національного супротиву українців загарбницьким діям північного сусіда. Історія боротьби суспільства проти тиранії стала наріжним каменем у формуванні багатьох поколінь української інтелігенції, вона є провідною у творах літератури, живопису, музики, в театральному мистецтві.

Загалом дослідники наголошують на тому, що біографічна драма як одна із найактуальніших форм авторефлексії в літературі демонструє надзвичайно широкий (порівняно із постмодерною поезією і прозою) спектр художніх інтерпретації знакової фігури та діалогу з класикою загалом. Вона спрямована не на руйнування канону, а на його реконструкцію. Життя митця висвітлюється з точки зору певних філософських, соціальних,

культурологічних, історіософських проблем, проектуючись у сферу творчості, народних традицій. Переосмислення канону спонукає до самовизначення та інновацій. У найширшому історичному, культурному контексті, крізь призму традиційних національних міфів, архетипів осмислюється не лише постать класика, а й стилістика його художнього зображення. Конфлікт інтерпретацій стає рушієм дії. Вибір конкретних прийомів пов'язаний з перехідним мисленням (очуднення, моделювання антиномій, поєднання різних дискурсів, створення уявних світів), звернення до поетики модернізму (міфологізування, інтертекстуальність, авторефлексія) та постмодернізму (гра, іронія, провокації, блазування, дублікації тощо). У біографічній драмі зазнає переосмислення канон зображення видатної особистості, традиційні моделі уявлень про нього, версії сучасників і нащадків.

Отже, персоніфікованість української біографічної драми зумовлена суспільним визнанням особистості, її діяльності у певній сфері, що сформувало певну подієву основу для драматургічного вирішення, а в подальшому й сценічного втілення. Лексика української біографічної драми сформувалася на основі відповідного художнього стилю в літературі, жанрової специфіки твору та авторського задуму, які часто не зазнають значних трансформацій у виставі. Сценічні постановки зразків української біографічної драми здійснюються переважно у форматі героїко-драматичних вистав, що спонукає режисерів не лише звертатись до творів про знакових постатей, а й формувати позитивне ставлення до ідеї самопожертви заради майбутнього. На кожному історичному етапі розвитку українського суспільства відбувались події, які актуалізують героїчну тематику в мистецтві. Розвиток української біографічної драми і театральної біографістики, значна кількість постановок про видатних діячів України свідчать про зацікавлення процесами демократичного розвитку українського суспільства.

### 3.2. Ідеї національного відродження в українській театральній біографістиці

Упродовж свого історичного розвитку український театр ніколи не стояв осторонь загальнодержавного, політичного, суспільного життя країни. Він завжди намагався якщо не діяти на випередження, то хоча б завчасно актуалізувати важливі питання суспільно-політичного розвитку держави. На жаль, непоодинокими були випадки, коли саме за таку позицію українські театри зазнавали утисків, а актори, режисери, драматурги політичних переслідувань, ув'язнень. Ці трагічні сторінки в історії національної боротьби українських театрів сформували певний героїчний пантеон видатних діячів театрального мистецтва, які віддали своє життя на служіння українському театру, а відтак, і українського народу. Ідеї національного відродження не втратили актуальності в театральному мистецтві й сьогодні, зокрема вони постійно привертають увагу авторів біографічної драми.

В історії українського театрального мистецтва відома значна кількість провідних діячів, які активно обстоювали ідеї національного відродження, боротьби за державну незалежність. Серед них – Володимир Винниченко, Микола Куліш, Лесь Курбас, Михайло Старицький, Микола Садовський, Микола Хвильовий, Михайло Яловий та ін. Ці ідеї набули переконливого втілення передусім в їхній мистецькій творчості, театральній діяльності.

Розвиток українського театру на початку ХХ століття пов'язаний із творчістю значної кількості талановитих драматургів, режисерів, письменників, які увійшли в історію як «розстріляне відродження»: Йосип Гірняк, Мирослав Ірчан, Микола Куліш, Лесь Курбас, Євген Плужник, Микола Хвильовий. Як зазначає Г. Ковальчук, протягом 1933–1934 років вони були звинувачені в антирадянській діяльності. В українській літературі широко відома творчість таких драматургів, як О. Корнійчук, І. Кочерга, Ю. Яновський, Л. Первомайський, С. Голованівський. Працювали у цей час в драматургії і Ю. Мокрієв, В. Суходольський, але на сцені провідних

театрів їхні п'єси не виходили [69, с. 67]. Як зазначає С. Жила, радянські ідеологи рішуче придушували будь-які спроби втілити національні елементи, у своєму дослідженні про долю митців розстріляного відродження вона стверджує: «1933–1934 роки – це кульмінація в розгромі українського культурного життя» [48, с. 42].

І все ж, в українській драматургії, в театрі набула вияву біографічна складова. Так, Лесь Курбас у театрі «Березіль» одним із перших вводить у виставу образ реального героя – Остапа Вишню. Вистава «Алло, на хвили 477!» стала одним із перших зразків театральної біографістики, яку режисер розмістив як частину першого українського ревію. Характеризуючи своєрідність цього театру, Н. Єрмакова відзначає, що Лесь Курбас мав цілісну програму трансформації ревію відповідно до потреб національного театру, висловивши, зокрема, кілька влучних зауважень щодо провідної ролі куплету в структурі жанру: «Щодо «куплетів» і «частушок», то ми шукаємо форм, які, будучи національними, легше засвоювалися б масами» [47, с. 385]. Дослідниця доходить висновку, що Лесь Курбас прагнув створити українське ревію, вона наводить його власний коментар з цього приводу: «Водночас у цих висловлюваннях принциповими видаються його спроби пов'язати перспективи національної естради з досвідом сучасних європейських та американських популярних видовищ, навіть коли він апелював до українського мелосу, до коломийки як унікальної форми музикування: “Ми даємо змогу <...> літераторам привчатися легко писати, писати для естради, ми привчаємо режисера опановувати легким жанром і розвивати його, привчаємо актора це грати, привчаємо музиканта до сучасної індустріальної ритміки, як вона на сьогодні закріпилася, напр., в американських танках, ми привчаємо їх використовувати для цього українську народну мелодію, і таким способом намагаємось не відкидати нашого майбутнього багатства культури, а, навпаки, використати для нього все, що є цінне в нашій народній культурі”» [47, с. 385].

Незважаючи на те, що у виставах Леся Курбаса втілено значну кількість художніх образів за творами відомих українських письменників, видатний режисер так і не представив широкій публіці самотійного біографічного твору. Однак у його акторському доробку є роль гетьмана П. Дорошенка у виставі Й. Стадника «Сонце Руїни» за п'єсою В. Пачовського, присвяченою історичним подіям в Україні у другій половині XVII століття, що відзначилися розпадом української державності і кровопролитними війнами [156].

Щодо втілення ідей національного відродження в українському театрі, варто звернути увагу на роботу Є. Проценко про культурні процеси на Донбасі в роки Другої світової війни. Авторка, аналізуючи культурний радянський сценарій для Донбасу напередодні та в роки Другої світової війни, розглядає театральне мистецтво радянської України. Дослідниця зазначає, що протягом 1930-х років держава намагалась перевести театри Донбасу на самозабезпечення, але жорстка цензура не давала можливості театру конкурувати з іншими видами мистецтва [140, с. 63]. Щоб виживати, театрам необхідно було, з одного боку, приваблювати місцевого глядача, а з іншого, стежити, щоб репертуар не суперечив радянській ідеології [140, с. 63].

Ситуація після Другої світової війни в радянській Україні не покращилась. Меншовартість українців у державотворчих планах СРСР не втрачала своєї актуальності і здійснювалось усе можливе, аби не дати українському народові мати свої національний театр, українську драматургію, акторів. Варто зазначити, що українська режисура повоєнного часу теж зазнавала труднощів, зокрема переживала «кадровий голод», жорстку репертуарну політику. Як зауважує Ю. Станішевський, часто під виглядом збереження національних традицій режисура вдавалася до насаджування на театральній сцені штампів і трафаретів етнографічно-мальовничого розважального видовища з барвистими пісенно-танцювальними дивертисментами, мелодраматично-декламаційними

прийомами акторської гри, виробленими ще «горілчано-гопачними» «малоросійськими» трупами [110, с. 526].

У монографії «Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру» [209] розкрито діяльність театрів у роки повоєнної відбудови, відновлення театральної справи в радянській Україні, проте автори наголошують і на тому, що наслідки війни набули вияву в деяких негативних тенденціях, що певний час гальмували подальший розвиток українського театру – надмірне захоплення розважальним репертуаром; постановка художньо примітивних п'єс тощо [209, с. 194]. Такий стан був зумовлений переважно політикою сталінського режиму – переслідуванням видатних українських театральних діячів. Так, Л. Барабан стверджує, що протягом 1940–1950 років у радянських концтаборах загинули видатні діячі української сценічної культури і художнього слова [8, с. 53]. Крім того, автор наводить біографічний показник імен театральних діячів, які змушені були покинути Україну. Саме повоєнна радянщина становила перешкоду втіленню української національної тематики. Радянські ідеологи насильницькими методами викоринювали ідеї національного відродження у театральних постановках. І все ж, всупереч цій політиці майстри українського театру прагнули зберегти героїко-романтичний характер відображення дійсності, звертались до тем революції, громадянської і Другої світової воєн, до теми боротьби українського народу за своє визволення, утверджуючи жанр героїчної драми [209, с. 195].

У нарисах української радянської театральної культури «Театр, народжений революцією» Ю. Станішевський наводить таку історичну довідку: «У репертуарних шуканнях переважної більшості театрів республіки переважне місце посідали героїко-патріотичні вистави, присвячені подіям Великої Вітчизняної війни, в яких відчувалося прагнення оспівати гордість народу, що переміг фашистську навалу» [160, с. 179]. Характеризуючи вистави того періоду, він зазначає, що на афішах театрів України перших повоєнних сезонів «з'явилися нові, тільки-но нові написані,

часто-густо народжені у тісній співпраці із мистцями сцени п'єси, що на конкретному матеріалі відображали хвилюючі картини героїчної боротьби з фашистськими загарбниками» [160, с. 179]. Проте варто наголосити й на тому, що українська інтелігенція, творча еліта постійно відчувала потребу в організації певного руху для об'єднання зусиль багатьох свідомих українців навколо державотворчих ідей. Характеризуючи надважливу мистецьку тріаду «Слово, театр, життя», Л. Танюк звертає увагу на творчість митців-шістдесятників, «які мали честь і відповідальність належати до цього явища, воно було характерне єдністю світовідчуття, цільністю етики, особливою налаштованістю на правду» [169, с. 591].

У цей час з'являються твори на межі реальної правди і політичної кон'юнктури. Ідеться про п'єсу О. Коломійця «Фараони», яку він спеціально переклав російською мовою, а після її постановки політичне керівництво в Україні змушене було погодитись на її втілення в українських театрах. В. Заболотна розглядає режисерсько-драматургічне вирішення цієї вистави, зокрема зображення тогочасного керівництва в українському селі, недолугого і лінивого колгоспного начальства, накачаного самогоном, та їхніх дружин. За сюжетом, жінки, які витрачають сили і молодість на полі, на фермі, на власному обійсті та в родині, міняються з ним місцями [51, с. 558].

Якщо певні елементи української національної самобутності ще могли потрапити на театральну сцену, то героїчно персоніфіковані твори зазнавали жорсткої цензури заради відтворення ідеї братерського співіснування в радянському театрі. Така доля не оминула навіть видатних історичних постатей української державності. Театральна біографістика радянського українського театру мала відповідати чітким ідеологічним приписам. З цього приводу Ю. Станішевський наводить історичний факт, який розкриває тогочасні тенденції щодо біографічних постановок на сцені українських театрів: «Натхненно та схвильовано розповісти про історичне минуле народу, про його любов до Вітчизни та непохитну мужність у боротьбі із

поневолювачами прагнув колектив Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка на чолі з головним режисером М. Крушельницьким, здійснюючи постановку драматичної поеми І. Кочерги “Ярослав Мудрий”» [160, с. 183]. Автор так характеризує цю виставу: «Піднімаючись до театральних висот, спектакль утверджував ідеї гуманізму, справедливості, патріотизму і незалежності, з великим епічним розмахом і достовірністю відтворював картини Київської Русі, велич і мудрість діянь князя-просвітителя і хороброго воїна Ярослава, його прагнення до миру, піднесено оспівував могутні духовні сили народу-творця, й оборонця рідної землі, дружбу Новгороду та Києва, непорушність їх братерських зв'язків» [160, с. 184].

Отже, тогочасні театральні постановки про діячів української державності мали пропагувати братерську залежність України від росії, насаджувати ідею спільності культури і традицій. Насправді, відмінність була разюча, а боротьба за збереження національної культурної спадщини України жорсткою і трагічною.

Така ситуація у культурному житті України не сприяла розвитку та популяризації мистецьких, театральних здобутків. Цей суттєво вплинуло й на біографічну драму, а в подальшому – і на театральну біографістику. Такі твори не публікували і не ставили в українських театрах. Проте класика української драматургії, яка все ж таки містила певну персоніфікацію, потрапляла на українську сцену, популяризуючи відомих діячів української культури в різних театральних жанрах. Ідеться про твори історико-біографічного жанру, написані протягом 50-х років, в яких, як зазначає Л. Барабан, автори прагнули «відтворити немеркнучі постаті Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Григорія Сковороди» [8, с. 66]. Серед них – драматургічна поема «Пророк» (1948) І. Кочерги, присвячена Т. Шевченку. Майже одночасно з нею «... були написані різні за трактуванням образу Кобзаря драми – “Петербурзька осінь” О. Ільченка (1951), друга частина драми-трилогії “Слово правди” Ю. Костюка (1951), і особливо “Молода Воля” Ю. Яновського (1954)» [8, с. 66]. Л. Барабан

звертає особливу увагу на особливості художнього втілення постаті Лесі Українки, яка стала головною героїнею у драмі «Червона троянда» (1955) Л. Смілянського.

Більш загальну характеристику розвитку театрального мистецтва в Україні 50–90-х років ХХ століття дає В. Фіалко. У розвитку образної лексики українського драматичного театру у другій половині ХХ століття автор виділяє певні періоди. Так, характеризуючи 1950–1956 роки, він зазначає: «...ідеологічна політика КПРС, яка санкціонувала викривальні кампанії щодо діячів літератури і мистецтва, гранично регламентувала розвиток театральної культури..., а щонайменший відступ від канонів соціалістичного реалізму кваліфікувався як прояв ворожої, буржуазної свідомості, скеровуючи будь-які творчі дискусії в політичну площину» [187, с. 8].

Особливість ситуації в період кінця 1950-х – середини 1970-х років полягала в синхронізації, а часом і в ототожненні процесів суспільної лібералізації та національної самоідентифікації [187, с. 8]. В. Фіалко наголошує на тому, що ідеї національно-визвольної боротьби, відродження національної свідомості влада все одно сприймала як прояви буржуазної політики і нещадно придушувала. Узагальнюючи, дослідник відзначає: «В умовах деструктивного впливу внутрішньої політики на розвій загальнокультурного процесу державна система ідеологічного насильства не лише підпорядковувала мистецьку творчість політичній доцільності, а й активно використовувала її як власне інструмент пропаганди, що не могло не позначитися на якості й векторах художніх пошуків» [187, с. 8]. Дослідник вважає, що протягом 80-х років ХХ століття відбувається розвиток творчо-організаційних форм і естетичних напрямів в театральному житті України. Більш оптимістичним для українського театру, на його думку, виявились кінець 80 – початок 90-х років. Саме на цей час припадає новий етап в розвитку українського сценічного мистецтва: «Започаткована політика “перебудови” та “гласності”, формування національно-

демократичних рухів у республіках СРСР, зокрема й “Народного руху України за перебудову”, істотно змінили суспільно-політичну ситуацію в країні» [187, с. 8]. У подальшому ці процеси суттєво змінили соціальний та політичний устрій в українській державі.

Проголошення незалежності України остаточно ознаменувало крах радянської доби та вихід українського театру на новий шлях розвитку. В аналітично-соціологічному дослідженні «Український театр: шлях до себе», зокрема у статті «Сутінки свободи: український театр у період 1991–2014 років» стверджується, що на сцені стали грати заборонені п'єси – спочатку твори сучасних драматургів помірковано критичні щодо радянської системи, згодом – західну абсурдистську драму, колізії якої дедалі частіше сприймалися як алегоричне відображення тутешнього побуту та звичаїв, а далі – національну модерністську літературу, яку радянські ідеологи таврували як «буржуазну та ідейно шкідливу» [185, с. 6].

На початку 90-х років пересічний український глядач міг бачити на сцені інтерпретації практично всієї національної класики – від Лесі Українки та Володимира Винниченка до найвидатнішого драматурга епохи «розстріляного відродження» Миколи Куліша [185, с. 7]. Із здобуттям незалежності українська театральна біографістика впевнено шукала нові засоби зображення героїв національно-визвольного руху [210]. У 2016 році в Україні виходить друком твір С. Росовецького «П'єси про письменників». Серед інших представників світової літератури особливе місце належить Т. Шевченку. У післямові до цього видання М. Шаповал аналізує ліричну комедію «Київські мрії Кобзаря 1859 року». Авторка зазначає: «Тут є і Тарас, але не той Шевченко, якого ми очікували б побачити в біографічній п'єсі, де життєві факти гармонійно переплітаються з помірною вигадкою, а український національний герой, святий, Кобзар, витворений колективно образ, уже при житті напівлегендарний Шевченко, якого фантазія закоханої інститутки Ольги малює молодим високим красенем з довгими чорними кучерями, а уява дворової селянки Галинки робить поборником звільнення

кріпаків, який щодня поборює цим проханням імператора з імператрицею» [145, с. 324]. Щодо комедійності сюжету, М. Шаповал звертає увагу, як драматург виписав літературні ходи: «У народі ширяться чутки про поета, у яких він могутністю дорівнюється до царя, бо нібито є його прийомним сином, але, вийшовши з кріпацького стану, залишається заступником усіх кріпаків» [145, с. 324]. Узагальнюючи аналіз, дослідниця зазначає, що «Шевченко присутній у дискурсах Києва, в оповідках, історіях, київських переказах, присутній майже фізично: його чекають до компанії на Байковій горі, квартирують у домі пані Пашковської, його можна шукати на околицях, або ж поблизу Хрещатику, він означає собою міський текст – і нелегко буває відділити Шевченка від Києва, панорама якого є основою декорацій, адже він уже за життя здається частиною цих декорацій» [145, с. 324]. (Назви біографічних вистав про життя і творчий шлях Тараса Шевченка наведено у додатку М).

Українську драматургію 90 – початку 2000-х років слід розглядати як таку, що поступово долала радянську ідеологію, відпрацьовані, віджилі системи організації, особливо в театральній сфері, прагнула національної самоідентифікації, культивувала традиційну культуру, перебувала в пошуку нової естетики і протистояла маскульту. Традиційні ідеологічні міфи потребували канонізації певних постатей, створення героїв «на котурнах», проте їх час минув. Молоде покоління українських митців обрало за зразок постаті не тільки відомих діячів національно-визвольних рухів, а передусім українських письменників-класиків [138].

Не менший вплив на українську театральну біографістику справили події Революції гідності 2014 року. Участь значної кількості людей в них спонукає сприймати кожного як знакову особу у творенні майбутнього України. Варто звернути увагу, що сучасні драматурги звертались переважно до втілення образів борців за свободу, незалежність та європейське майбутнє України. З'явилися твори, в яких немає конкретного історичного героя – усі учасники Майдану були героями свого часу.

Досліджуючи концепт культурного героя, Л. Цукоз аналізує драматургічні твори, різною мірою присвячені темі Майдану: Н. Симчич «Хата», Я. Верещак «ЗЕ ЧО РО», О. Вітер «Лабіринт», Неда Неждана «Потойбіч Пекла», «Кицька на спогад про темінь», К. Скорик «Богдан-2014», О. Миколайчук-Низовець «Циклоп Донбасу [202, с. 28]. Авторка, узагальнюючи характеристику концепту «культурний герой», наголошує на тому, що «у творах, які описують пекельні події Майдану, ледь не кожен герой претендує на звання культурного героя, бо кожен з них бореться проти хаосу, сповідує духовні та культурні цінності, слідує певній світлій меті заради майбутнього не лише свого, а й усієї країни» [202, с. 28].

Аналізуючи неоміфологію революції і трансформації у структурі драми, Н. Мірошніченко зазначає: «...у “майданній” драмі з’являється сильний протагоніст, герой, який може вступати у глобальний конфлікт із вищими силами, діяти, боротися, який здатен відстоювати свою правду навіть ціною свого життя – герой високої трагедії» [105, с. 43]. Такі образи втілені у відомій п’єсі Неди Нежданої «Майдан Інферно», «Щоденники Майдану» Н. Ворожбит, «Ми, Майдан» Н. Симчич та інших сучасних драматургів [92]. Так, світова прем’єра «Майдан Інферно» Неди Нежданої, першої вистави французькою мовою, поставленої за українською п’єсою, відбулася під час Світового фестивалю Театрів Маріонеток у Шарлевіль-Мезьєрі у Франції (французький режисер Клеман Перетятко). Це п’єса про Майдан, його героїв, переживання подій, їхнє осмислення зображуваних подій. Хоча задум містерії виник в Україні, але її написано переважно у Франції, під час перебування Неди Нежданої в Парижі та інших країнах Європи. «Тобто український зміст мав іноземний контекст, і текст виник в “асоціації з Європою”, про яку йде мова у п’єсі» [136].

П’єса «Щоденники Майдану» Н. Ворожбит була написана з реальних монологів учасників подій на Майдані взимку 2013–2014 року, які записували безпосередньо під час революції. У результаті з 80 годин запису вийшло близько 300 сторінок тексту. З цього авторка створила невелику

п'єсу для шести акторів [177]. Інша п'єса – «Ми, Майдан» Н. Симчич, в якій слово відіграє сакральну роль, це не стільки мистецький акт, скільки акт очищення, спроба загострити пам'ять, намагання не дати душі черствіти. «Виставу створено в жанрі документальної драми. Стилїстика постановки не передбачає традиційної, у класичному розумінні, акторської гри <...> текст п'єси заснований на постах і словах, узятих із соціальних мережах, сказаних під час ефірів, мітингів, Віче» [101].

Тематику сучасної театральної біографістики в Україні активно розробляє Національний центр театального мистецтва імені Леся Курбаса. Об'єднавши українських драматургів, режисерів, сценографів, театрознавців, Центр здійснив значний внесок у розвиток української театральної біографістики. Найпершим важливим кроком Центру є активна робота в науковому форматі, а саме: тут започатковано видання наукового вісника «Курбасівські читання», в якому публікуються наукові, науково-публіцистичні матеріали, рецензії на драматичні твори, вистави, студентські роботи тощо. Та головне – цей збірник донині залишається одним з найбільш популярних наукових видань, у якому висвітлюється проблема театральної біографістики, зокрема розвиток біографічної драми. Другий важливий крок – видавничу діяльність, завдяки якій набула розвитку проблематика театральної біографістики. Варто зазначити, що упродовж останніх десяти років у Центрі було підготовлено і видано дев'ять драматургічних антологій.

Досліджуючи сучасні драматургічні антології, О. Бондарева відзначає, що створення колекцій українських драматургічних антологій було розпочате в Національному центрі театального мистецтва імені Леся Курбаса. Починаючи з 2015 року, створено дев'ять драматургічних антологій нового покоління, які вміщують твори різних жанрів, проблемно-тематичних спрямувань, призначених для читачів різних вікових груп, зокрема:

— «Таїна буття»: Антологія біографічної драми (2015);

- «Голос тихої безодні та інші голоси. МоноЛІТ». Антологія сучасної української монодрами (2016);
- «Часо&Простір»: Антологія історичної української драми (2021);
- «Від Неба до Землі»: Антологія п'єс за біблійними сюжетами (2019);
- «Мотанка»: Антологія української жіночої драматургії (2016);
- «Драмовичок»: Антологія сучасної української драматургії для дітей та підлітків (2017);
- «Майдан. До і після»: Антологія актуальної драми (2016);
- «Лабіринт із криги й вогню»: Антологія актуальної драми про Революцію гідності і гібридну війну (2019);
- «Інша драма»: Перша антологія експериментальних незвичайних українських п'єс (2019) [16, с. 75].

Серед цих видань біографічній драмі присвячено лише одне – «Таїна буття»: Антологія біографічної драми (додаток Н). Однак цю тематику співробітники Центру активно висвітлюють у мистецько-просвітницьких, наукових заходах.

Ідеї національного відродження не втратили актуальності в театральному мистецтві й сьогодні, зокрема вони постійно привертають увагу авторів біографічної драми. Особливої гостроти вона набула у зв'язку з вибором українців європейського шляху розвитку та з початком повномасштабного вторгнення росії в Україну. В українській театральній культурі не втрачає актуальності і проблема ідентичності, адже театр відіграє ключову роль у формуванні ідентичності та суспільному обговоренні національних цінностей, а його еволюція в умовах воєнного стану може сприяти відображенню змін в менталітеті та перспективи українців щодо збереження у майбутньому національної ідентичності і культурної спадщини [97, с. 59]. Саме під час вторгнення російських окупаційних військ в Україну (2014), а в подальшому й під час розгортання повномасштабної війни, починаючи з 24 лютого 2022 року, завдяки

мужності українських воїнів, що донині відстоюють національні цінності нашої країни, з'явилися нові герої, про яких почали говорити на офіційних каналах, у соціальних мережах та на сценах вітчизняних театрів. Прикро, що не про всіх написано романи, складено вірші, оспівано у піснях. Але ця тема стала однією із провідних для театральної біографістики, поступово на сценах українських театрів почали з'являтися тематичні, автобіографічні вистави.

У зв'язку з цим привертає увагу біографічна інклюзивна моновистава «Незламний» громадського об'єднання Патріотичний театр «Арт-Фронт» за твором О. Терещенка «Життя після 16:30». Її поставила в театрі м. Дніпро 2021 року режисер В. Чернова за участю актора театру І. Кирильчатенка, колишнього військовослужбовця з позивним «Актор». Це розповідь про життя «Кіборга», добровольця, десантника 79-ї бригади, Героя України, екзаступника міністра у справах ветеранів України, людини з інвалідністю (втратив обидві руки та око) Олександра Терещенка, який, обороняючи Донецький аеропорт, ціною свого життя рятував своїх побратимів. У виставі показано два етапи життя головного героя: до вибуху гранати в його руках, і після – після 16:30. Цей проєкт утілено за підтримки А. Кірсанова і С. Дзюби, а також продюсера В. Борщевської. Їх рішучий намір поширити історію про відомого миколаївця стала поштовхом для О. Терещенка. З ініціативи творчої групи було знято анімаційний фільм на основі малюнків О. Терещенка, видано книгу «Життя після 16:30», а головне – представлено широкому загалу виставу з однойменною назвою [49]. Такий формат біографічної драми найбільш показово сприяє популяризації ідей національно-визвольної боротьби українського народу за суверенність, незалежність і свободу. Ідеї національно-патріотичного виховання, вшанування героїв і пам'яті про загиблих у роки визвольної боротьби становить важливу просвітницьку місію сучасного українського театру.

З цього погляду, варто звернути увагу й на постановку М. Голенка «Червона рута» за кіносценарієм Н. Ворожбит про життя відомого

українського композитора, виконавця Володимира Івасюка. Це біографічний мюзикл, уперше репрезентований львівському глядачеві у травні 2024 року в Національному драматичному академічному театрі ім. М. Заньковецької міста Львів [178]. У виставі відтворено не тільки творчі пошуки і особисте життя митця, а й показано його внутрішній спротив радянській системі, яка намагалася придушити національні прояви у мистецькій сфері. Події охоплюють різні аспекти життя Володимира Івасюка – від навчання до його загибелі, розкривають різні грані творчості композитора: творчі пошуки, переслідування, популярність, найближче оточення [178].

Серед вистав, в яких головним героєм є вигадана особа, але при цьому структура, естетика або функція біографії зберігаються, варто виокремити:

– «Погані дороги» Н. Ворожбит (реж. Тамара Трунова, Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра) – хоча героїня вигадана, її шлях подається як особиста історія з елементами сповіді. Вистава створена в документальній стилістиці та нагадує реконструкцію біографії особи, яка пройшла крізь війну;

– «Монолог війни» / «Монологи з-за лінії фронту» – постановки, які ґрунтуються на компіляції справжніх свідчень, однак створюють узагальненого персонажа-жінку. Таким чином формується персоніфікований образ, схожий на біографічний портрет;

– «Кайдашева сім'я» (постановка І. Уривського, Театр ім. І. Франка) – хоча за сюжетом це класична адаптація художнього твору, режисерське подання наближає образи до типових біографій української родини кінця XIX століття, створюючи ефект життєпису персонажа на тлі соціальних змін;

– «Прощавай, зброе!» за Е. Гемінґвеем (театр-лабораторія «VIE») – персонажі мають художню природу, але в постановці активно

використовується біографічна структура: етапи становлення героя, травматичний досвід, особистий виклад історії;

– «Стіна» Павла Ар'є (у версії Київського театру «Золоті ворота») – вистава вибудовує життя героїні Марії з фрагментів пам'яті, хоч персонаж є узагальненим. Тут працює ефект біографії як художнього засобу пізнання історії покоління.

Отже, вигадані персонажі можуть бути сконструйовані за принципом біографічної логіки: з детальним представленням життєвого шляху (дитинство, юність, криза, трансформація), послідовністю ключових подій, етапів формування ідентичності, внутрішньої еволюції та рефлексії над прожитим. Такий підхід наслідує структуру традиційної біографії — незважаючи на вигаданий характер персонажа. Проте ці герої залишаються за межами класичної біографістики, оскільки не мають реального історичного прототипу. Їхня присутність у драматургії радше свідчить про естетику персоніфікації (створення образу, який уособлює певний досвід чи покоління), про прийоми драматургії пам'яті (індивідуальної чи колективної) або про імітацію біографічного письма як стилістичної форми. Такі вистави демонструють, що навіть фіктивні персонажі можуть бути частиною театральної біографістики, якщо структура й естетика відповідають біографічному наративу.

Розглянувши театральні постановки, у яких втілені ідеї національного відродження, варто зазначити, що актуалізація ідей національного відродження в українському театрі безпосередньо пов'язана з певними історичними подіями, що мають вирішальний вплив на життя українського народу. У розвитку української театральної біографістики далеко не завжди складались сприятливі умови для поширення визвольних ідей, утвердження образу героя нації. У радянській Україні внаслідок ідеологічного тиску на діяльність театру біографістика була специфічною технологією впливу на свідомість людей, засобом знецінення національно-визвольних змагань українців. У репертуарі українських театрів переважали твори, в яких

насаджувалась думка про меншовартість української культури порівняно з російською. І лише із здобуттям незалежності України театральне мистецтво має можливість активно втілювати ідеї визвольної боротьби засобами театральної біографістики, сприяти вихованню національно свідомих громадян. Вони не втрачають актуальності в театральному мистецтві й сьогодні, постійно привертаючи увагу авторів біографічної драми, театральних постановок і не меншою мірою глядача.

### **3.3. Популяризація сучасних постановок української театральної біографістики**

Розвиток сучасної театральної біографістики характеризується збагаченням і урізноманітненням засобів, театральних форм сценічних постановок. Найбільш поширеним серед них вважають вечір-портрет, з яким власне й пов'язують зародження театральної біографістики. Характеризуючи вечір-портрет як театральну форму, О. Косінова зауважує, що такий формат театральної вистави надає можливість розкрити життєвий і творчий шлях людини, всебічно охарактеризувати її усіма наявними засобами. Вечір-портрет – це зразок документальної драматургії, він передбачає можливість використовувати у процесі репрезентації історії конкретної людини (групи людей) фото-, відеоматеріали, друковану продукцію, розповіді та інтерв'ю, художні твори [78, с. 69]. Особливої популярності вечори-портрети набули в радянському театрі.

Головне завдання такого театралізованого заходу – сформувати відповідне ставлення в суспільстві до певної видатної особистості. З цією формою вечора-портрету пов'язані й перспективи розвитку театральної біографістики. Діячі українського театру організовують такі вечори-портрети, щоб продемонструвати не лише здобутки відомих людей у професійній діяльності, а й сформували відповідне ставлення до них,

підкреслити їх значення, привернути до них увагу глядача. В українському театрі вечір-портрет було організовано для зустрічей з Богданом Ступкою, народним артистом України, лауреатом Шевченківської премії, Героєм України, актором театру і кіно (додаток П).

У численних коментарях та інтерв'ю збереглися документальні матеріали, за яким режисери здійснювали постановку цих зустрічей. Так, у біографічному виданні «Богдан Ступка. Метаморфози», що вийшло за підтримки Українського культурного фонду серія «Постаті культури», С. Тримбач зазначає: «...нульове десятиліття вже ХХІ сторіччя, коли радянський пил почав спадати з колишніх радянських площ, які на наших очах перетворювались на новітні майдани, настав зоряний час Богдана Ступки, сталася головна його метаморфоза» [175, с. 13]. Захоплюючись творчістю видатного актора, автор розкриває його простоту і унікальність водночас: «Виявилось, що ніхто краще від Ступки цього не вміє – відтворювати те, що для нас найцікавіше: людину, просто людину, в якій стільки поверхів і стільки закутків, світлих і темних, припорошених іноді дикуватими інстинктами» [175, с. 13]. Н. Гусакова, розкриваючи процес формування Богдана Ступки як майстра українського театру, зазначає, що протягом всього сценічного життя він наголошував – один із засобів долучення до культури й духовності і виховання людей. Б. Ступки є зразком сучасної акторської майстерності [40, с. 202]. Таку думку висловлює і В. Мельниченко [99; 100].

Серед постановок зразків української театральної біографістики набуває популярності і документальний театр, який О. Апчел розглядає як театральну-експериментальну форму, засновану на документах, опрацьованих засобами художнього монтажу, в якій виражено чітку громадянську позицію [4, с. 57]. Популяризації документального театру сприяє зростання соціального напруження в суспільстві, потреба оновити мову спілкування з глядачем, прагнення відреагувати на важливі події сучасності, створити іншу реальність існування театру, актора чи

драматичного твору. Така театральна форма надає можливість виявити і показати «граничний» стан людини на сцені, надати органічності акторському виконанню, сприяти режисерським експериментам у спілкуванні з публікою тощо [4, с. 58].

Завдяки документальному театру біографічну історію його головних героїв сприймає широке коло глядачів, а створені образи набувають суспільного змісту і значення. У сучасній Україні набули популярності постановки державних, комерційних, професійних, аматорських театрів про початок відродження української нації – Майдан, Революція студентів на граніті, Помаранчева революція, Революція Гідності, початок російської агресії на Донбасі, окупація АР Крим.

Найбільш відомі твори сучасних українських драматургів, безпосередніх свідків зображуваних подій, становлять основу п'єс, розміщених в антології актуальної драми «Майдан. До і після» [92]. Серед їхніх авторів – відомі українські драматурги та початківці: Я. Верещак, О. Вітер, Н. Марчук, О. Миколайчук-Низовець, Неда Неждана, Н. Симчич, К. Скорик, Д. Терновий. Кожна із п'єс створена за реальними подіями, має реальних прототипів. Варто звернути увагу на п'єсу-монопокаяння «Богдан–2014» К. Скорик і прощальний монолог Донбасу «Кицька на спогад про темінь» Неди Нежданої. К. Скорик проводить історичну паралель між долею гетьмана Богдана Хмельницького, його доньки Стефанії і сучасного захисника Майдану Богдана, дочка якого була учасником тих подій. У документальній манері авторка порівнює події визвольної боротьби українського народу, створює образ його захисника з гордим ім'ям Богдан.

П'єса «Кицька на спогад про темінь» Неди Нежданої, що маніфестується як прощальний монолог Донбасу, набула значної популярності завдяки перформативному вирішенню режисера. Вона мала значний успіх в Херсонському обласному академічному музично-драматичного театрі імені Миколи Куліша (додаток Л). За режисерським задумом С. Павлюка, дія відбувається на відкритому майданчику з реальним

багаттям, абсолютно звичними господарськими атрибутами. Звучить сповнений болю і гіркоти монолог жінки-переселенки з Донбасу, у якої від рідної домівки залишилися тільки маленькі котенята [59]. Цей художній образ став уособленням долі багатьох реальних людей, які з болем у серці і щирою вдячністю переглядали виставу. П'єсу було показано на театральних фестивалях, а в місті Херсоні вона тривалий час йшла з великим успіхом.

Серед постановок сучасної української біографістики варто звернути увагу на таку форму, як перформанси. Як зазначає О. Лачко, у 1990-ті роки, із здобуттям Україною незалежності, виникає нова художня реальність, на яку впливають поступові зміни у відносинах між людьми, нова ідеологія, можливість соціального вибору, нові цінності. Суттєві зміни в діяльності театру надали змогу інтегрувати західноєвропейські новаторські арт-практики, щоб позбутися впливу соцреалізму [88, с. 127]. Незважаючи на цензуру, обмежені фінансові можливості в діяльності театрів, на закриття мистецьких установ, перформанс не тільки був утвердився, а й надав нового імпульсу для розвитку театального мистецтва не лише в Україні.

Наявність відповідної свободи в авторському вирішенні вистави перформативного характеру становить своєрідну ознаку сучасного польського театру. Сучасна українська театральна біографістика набуває втілення й у виставах зарубіжних колективів. Так, на Міжнародному фестивалі «Південні Маски», який проводився у Миколаївській області (Миколаїв-Коблево), було показано виставу «Шевченко». Задум режисера театру «Krzyk» Марека Кошулека (м. Жешув, Республіка Польща) полягав у тому, щоб поєднати розповідь про двох відомих українців – українського поета Тараса Шевченка і українського футболіста, володаря золотого м'яча Андрія Шевченка. Для польських акторів, як і для польського глядача загалом, національно-визвольні ідеї Т. Шевченка є дещо реакційними по відношенню до історичних подій в Україні, до яких причетні поляки. Проте Марек Кошулек наголошує на іншому – на боротьбі українського народу за свободу свідомості та безмежне бажання бути вільною нацією, визнаною у

всьому світі. І образи двох видатних українців відтворено в контексті боротьби українців за свою незалежність. У виставі привертає увагу сценографія і бутафорія. У перформативній виставі режисер використав досить простий формат: на сцені стоїть стіл, на якому і під яким відбувається дія; до столу приставлена драбина, яка символізує шлях українців від занепаду; на столі гарбуз і сокира, які метафорично зображають розбиття свідомості українського рабства, історичного й ідеологічного, а також символізують певним чином м'яч; велика біла поліетиленова плівка, яка переносилася акторами до актової зали на у процесі сценічної дії накривала глядачів, імітуючи живі хвилі на спортивному стадіоні. Варто зазначити, що вистава виконується польською мовою без синхронного перекладу, проте глядачі розуміють сценічну дію. Досить значна частина метафор, символів, акторських прийомів підкреслюють перформативність вистави, змушуючи глядача постійно шукати відповіді на свої запитання. Поведінка акторів на сцені і режисура досить суттєво відрізняються від традиційних перформативних прийомів, звичних для українського глядача. Тому останній акорд акторів знімає усі непорозуміння, можливі для глядача цього дійства. Наприкінці вистави актори виходять із плакатом, на якому написано українською мовою: «Які актори, така й вистава. Вибачте!». Цей прийом знімає усі перепони, які могли виникнути у процесі перегляду вистави.

Узагальнюючи враження від такого перформансу, варто звернути увагу передусім на режисерський задум і відповідне режисерське вирішення вистави. Іноземці більше захоплюються здобутками у спорті і можуть у мистецькому форматі представити проект, у якому досить популярне прізвище в Україні стало предметом театрального перформансу. Виявилося, що історична ретроспектива боротьби українського народу за свободу і незалежність набуває популярності в зарубіжних театральних колективах, а персоніфікований підхід, відповідна біографія відомих особистостей становить основу для створення біографічного перформансу. Цей

зарубіжний досвід цікавий, повчальний і для українських драматургів і режисерів.

Серед специфічних театральних форм останнім часом особливої популярності набувають так звані квартирники, надто музичні квартирники за участю відомих музикантів, виконавських гуртів. У традиційній «квартирній атмосфері» музиканти запрошують до себе відвідувачів і без краваток виконують пісні, розмовляють, діляться своїми враженнями, думками, історіями про творчий шлях виконавця, гурту, про історію створення пісні. Такий рухомий і водночас інтерактивний формат набув поширення і в театральному мистецтві. Зокрема, починаючи з 2019 року, на базі Миколаївського академічного художнього драматичного театру було започатковано проведення театральних квартирників. Аналізуючи зміст і форму такого театального івенту, В. Мозговий детально розглядає театральні квартирники, які відбуваються тут щомісячно. Він зазначає, що переважну більшість театральних квартирників організували і проводили з реальними героями, тобто людьми, відомими у сферах театального мистецтва, літератури, освіти тощо. Такий формат, на думку дослідника, передбачав більш поглиблене знайомство з героєм театального івенту, розкриттям його талантів, представленням хобі і трансформацію цього унікального особистісного доробку в театральній дії [106, с. 222].

Варто звернути увагу і на сценографію театального квартирника. Серед складових, що надають змогу швидкого налагодити комунікацію з головним героєм театального квартирника, головну роль відіграють: «квартирна» атмосфера (меблі, чай, кава, каміни, домашні кіноекрани, зелені кабінети і квіти); відсутність значної дистанції між сценою і глядачем, що викликає відчуття безпосередньої участі глядачів у дійстві; близькість головного героя дійства забезпечує інтерактивність театального івенту і живий контакт з усіма його учасниками; вільне пересування головного героя глядацькою залюю і повернення на сценічний майданчик [106, с. 223]. Серед відомих постатей сучасної театальної та літературної сфер учасниками

театральних квартирників у Миколаївському художньому драматичному театрі були відомі українські письменники, сценаристи, режисери, автори сценарію фільмів «Заборонений: Історія життя і боротьби Василя Стуса» та «Позивний «Бандерас» С. Дзюба і А. Кірсанов. Один із театральних квартирників відбувся в межах XII Міжнародного театрального фестивалю «Homo Ludens» (додаток Р), він був приурочений зустрічі з народною артисткою УРСР актрисою Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка Г. Яблонською.

Розглянуті форми представлення біографічного контенту належать переважно до так званих малих театральних вистав, хоча не втрачають свого значення і класичні вистави. Відомо, що вистава як театральна форма має свої традиції і для неї біографічна тематика не нова. Проте, сучасні драматурги досить стримано ставляться до неї, бо це вимагає ґрунтовної пошукової роботи, опрацювання документів, архівних матеріалів. Їх більше зацікавлюють художні образи, рідше – історичні постаті, і зовсім не вдаються твори про сучасників. Однак вистави з біографістики трапляються в репертуарі сучасних українських театрів. Так, уже протягом двох років у Миколаївському академічному художньо-драматичному театрі іде драма-реквієм «Диригент Янголів» про українського композитора Миколу Дмитровича Леонтовича. 2024 року до 135 річчя з дня народження українського поета, гумориста, драматурга Остапа Вишні (Павла Губенка) тут відбувся театральний вечір-портрет в жанрі драми-настрою «Остап Вишня: Моя автобіографія» (додаток Л). Видовищну і музично різнопланову вистава «Червона рута», майже мюзикл про життя і творчий шлях українського композитора, виконавця Володимира Івасюка (додаток Л) показують у Львівському національному драматичному театрі імені Марії Заньковецької.

Українська театральна біографістика поступово набуває все більшої популярності, тому все частіше трапляються в ній твори, присвячені новим цікавим іменам, постатям. Так, у лютому 2025 року у межах II Відкритого

міжнародного театрального фестивалю актуальної драматургії у м. Ужгород було представлено виставу «Барвінський. Право на особисте», її режисер-постановник – лауреат Національної премії імені Т. Г. Шевченка, заслужена артистка України Н. Половинка (додаток Р). Виставу про В. Барвінського представляв і театральний центр «Слово і Голос». Унікальне поєднання музики, солоспіву, розповіді про реальні події з життя українського композитора надає моновиставі особливого характеру і мистецької виразності. Втілення вистави-концерту – це ще один оригінальний підхід у театральній біографістиці, у якому, завдяки 12 солоспівам, відтворено долю композитора, його творчість, жагу до музики і життя.

Таким чином, у сучасній українській театральній біографістиці набувають поширення нові форми сценічних постановок. Більшість із них тяжіє до певної перформативності, адже цей формат надає певну свободу і драматургу, і режисеру-постановнику. У сучасній біографічній драмі переважає документальне начало, а не художній вимисел, що суттєво впливає на постановочний процес, адже режисерам часто доводиться самостійно вибудовувати сценічну драматургію, динаміку розгортання дії, розвитку конфлікту. Новий формат постановок біографічної драми, зокрема моновистави, набувають значної популярності в сучасній українській театральній біографістиці, хоча не втрачають значення і класичні, повномасштабні вистави на великих сценах театрів, потребуючи від постановників нових режисерських прийомів і рішень. У театральній практиці формується нова художня реальність, викликана змінами у відносинах між людьми, новою ідеологією, можливістю соціального вибору, новими цінностями. Суттєві зміни в діяльності театру надали змогу інтегрувати західноєвропейські новаторські арт-практики, щоб позбутися впливу соцреалізму.

Проаналізовані постановки сучасної української театральної біографістики не вичерпують усіх її творчих можливостей і перспектив, вони лише увиразнюють загальну тенденцію розвитку українського театру.

## Висновки до третього розділу

Розглянувши режисерсько-драматургічні аспекти розвитку української театральної біографістики, правомірно стверджувати, що вона перебуває на якісно новому етапі свого розвитку. Значних змін зазнала лексика сучасної української біографічної драми як явища літератури і театального мистецтва. У ній переважає персоніфікованість, зумовлена суспільним визнанням певної особистості, значенням її творчості, діяльності у певній сфері. Конкретні історичні події і явища, відтворені в літературному творі, становлять його подієву основу, яка далі набуває сценічного втілення в театрі. Режисери інтерпретують біографічні драми переважно в героїко-драматичному ключі. Значна кількість вистав про видатних діячів історії, культури і мистецтва свідчить про глибоку моральність і духовність українського суспільства, про перспективність його демократичного розвитку. Це ті чинники, що спонукають режисерів вдаватись до різноманітних вирішень у створенні вистав не лише про людей, знакових в житті суспільства, а й формувати позитивне ставлення глядачів до самої ідеї щодо наявності в українському суспільстві особистостей, здатних і готових на героїчні вчинки заради майбутнього.

Визначення актуальних аспектів розвитку сучасної української театральної біографістики пов'язане з реалізацією відповідних сценічних проєктів. Сучасне українське мистецтво актуалізує ідею національного відродження, орієнтуючись на історико-політичний, соціальний та мистецький досвід суспільства, а також здійснює вагомий внесок у формування пантеону національних героїв, борців за державну самостійність України. У театральній біографістиці утверджується образ національного героя, носія визвольних ідей.

Вистави за зразками сучасної театральної біографістики в Україні втілюються переважно в експериментальних формах – вечори-портрети, перформанси, моновистави, театральні квартирники тощо. Вони набули

популярності завдяки тому, що драматургічний матеріал найчастіше представлений не як художній твір, а в документальному форматі. Надмірне захоплення конкретикою фактів, архівними матеріалами збіднює можливості їх художнього, драматургічного втілення на сцені. Режисерам доводиться здійснювати експлікації, знаходити засоби розвитку і втілення сценічної дії. Це завдання не з легких, тому Національна спілка театральних діячів України з цією метою постійно організовує щорічні, щосезонні (літні, осінні, весняні) школи з написання драматичних творів. Водночас, на великих сценах біографічна драма набуває втілення у класичних постановках.

Сучасну театральну біографістику визначає нова лексика, нова стилістика, що передбачає не тільки застосування сучасних виражальних і постановочних засобів і технологій, а й вироблення і втілення оригінальних режисерських концепцій, інтерпретацій у потрактуванні національно значимих подій, явищ, життя і творчості видатних особистостей.

Запропоновані у драматургії останніх десятиліть нові художні інтерпретації біографій відомих діячів культури зумовлені прагненням і літераторів, і практиків театального мистецтва деміфологізувати їхні усталені, традиційні біографічні портрети, а водночас запропонувати сучасне прочитання не лише творів, а й життєвої долі митця. Дослідники вважають [152], що нова концепція героя в сучасній біографічній драмі актуалізована передусім докорінними змінами в художньому мисленні, так званим перехідним мисленням, а також постмодерністськими експериментами. У ній взаємодіють, збагачуються лірична драма, драма абсурду, драма ідей, біографічна драма, інтерпретаційні тексти, казка, драма-міф.

## ВИСНОВКИ

1. Театральна біографістика як сфера художньої творчості охоплює значний масив мистецьких творів, у яких через образи історичних осіб або їхніх художніх аналогів втілюються ідеї, культурні смисли та суспільно значущі явища. У класичній формі вона орієнтована на сценічне втілення життя реальної особистості, ґрунтуючись на достовірних біографічних фактах. Однак у сучасній театральній практиці біографічна стратегія розширюється й трансформується: з'являються персонажі, які не мають реальних прототипів, але конструюються за логікою «умовної біографії», наслідуючи структуру й естетику біографічної драми.

Це явище наближене до персоніфікації, яка, на відміну від власне біографістики, не передбачає збереження історичної достовірності, проте створює художній образ із рисами реальної особистості. У цьому контексті театральна біографістика й персоніфікація виявляють спільну спрямованість на репрезентацію індивідуальності як носія культурних смислів, моральних цінностей, національної ідентичності. Обидві моделі зображення постаті сприяють філософському осмисленню досвіду особистості в історичному просторі та відіграють важливу роль у формуванні суспільної свідомості.

У сучасному українському театрі театральна біографістика постає не лише жанровим різновидом, а й художньо-смысловим полем, у якому взаємодіють документальність і вигадка, реальне й умовне, індивідуальне й типове. Її розвиток зумовлює потребу в теоретичному осмисленні методів сценічного втілення особистості, з урахуванням як біографічної точності, так і персоніфікаційної свободи, що відкриває нові можливості для театральної репрезентації людського досвіду.

2. Елементи театральної біографістики формувались за часів античності, на її розвиток значний вплив мали соціально-політичні, релігійні, моральні чинники, зокрема на драматургічне вирішення творів

біографічного характеру і на зображення персон як носіїв певного морального, духовного начала. Захоплення персоніфікацією героїчних образів сприяло розквіту античної драматургії, театру. Персоніфікація героїв в античній драматургії поклала початок театральній біографістиці. Міфи й легенди стали першоосновою античної персоніфікації.

У середньовічному суспільстві особливості клерикально-світського періоду в розвитку театральної біографістики зумовлювали релігійні засади, а популяризація релігійної біографістики сприяла зміцненню влади і культу церкви в державі. Проте з подальшим поступом суспільства, з розвитком науки відбувалося формування нових біографій, на першому плані поставала людина мисляча, творча. Це суттєво змінило зміст і характер театральної біографістики. На українських землях біографічні й персоніфіковані сюжети набули широкого втілення у шкільному театрі, із шкільною драмою пов'язане зародження інтермедії, інтерлюдії, які надалі стануть основою світського театру.

У період ренесансних ідеалів театральна біографістика втрачає чітко виражену персоніфікацію у сценічних образах; театр епохи Відродження зосереджується переважно на цілісному відтворенні людської природи – духовних, інтелектуальних і емоційних вимірів особистості. У Новий час просвітницькі ідеї вплинули на розвиток театральної біографістики, змінивши акценти в характеристиці головних героїв, художніх образів загалом. Принципових змін зазнали проблематика і типи художніх образів у виставах, у центрі уваги постає персоніфікація, а не біографістика. Розвиток театральної біографістики в українському професійному театрі відбувався значною мірою під впливом драматургії. У модерністському мистецтві формується своєрідне художнє явище – нова драма. Це драматургія ідей, а не інтриги, драматургія характерів, а не ситуацій, драматургія проблемна, а не побутова. Український національний театр завдяки діяльності корифеїв суттєво вплинув на поживлення національного руху на початку ХХ століття. Модерністські тенденції на українській сцені виявилися у новій

манері акторської гри, у сценографічних експериментах, у розвитку новітньої української драматургії й поширенні авторської концептуальної режисури.

3. Аналіз тематико-образного наповнення української біографічної драми, що сформувалася на основі відповідного художнього стилю в літературі, розкриття жанрової специфіки твору та авторського задуму засвідчують своєрідні тенденції в розвитку сучасної української театральної біографістики: сценічні постановки біографічної драми здійснюють переважно у форматі героїко-драматичних, що спонукає режисерів не лише звертатись до творів про знакових постатей, а й формувати позитивне ставлення до ідеї самопожертви заради майбутнього. Тематико-образне наповнення української біографічної драми формують письменники, драматурги, які відтворюють біографії діячів національної культури, за часів радянської влади замовчуваних, а то й зовсім заборонених для публічного обговорення. Театральні постановки біографічного змісту насичені новою поетикою, новою стилістикою, що передбачає не тільки застосування сучасних виражальних і постановочних засобів і технологій, а й вироблення і втілення оригінальних режисерських концепцій, інтерпретацій, залучення зарубіжного досвіду.

У біографічній драмі автори вдаються до різних тлумачень життєдіяльності відомих постатей. Своє завдання вони вбачають у тому, щоб переосмислити канонізований образ, а не зруйнувати чи заперечити його. З цією метою за наявності конкретних біографічних даних, часом навіть задокументованих, головний герой як особа неординарна, а то й унікальна, осмислюється на тлі історіософських соціальних проблем.

4. На кожному історичному етапі в українському суспільстві відбувались події, які актуалізували героїчну тематику в мистецтві, а значна кількість постановок про видатних діячів України свідчить про зацікавлення митців перспективою демократичного розвитку українського суспільства. Актуалізація ідей національного відродження в українському театрі

безпосередньо зумовлена історичними подіями, що вирішально впливають на життя українського народу. У розвитку української театральної біографістики далеко не завжди складались сприятливі умови для поширення і утвердження образу національного героя. Так, у радянській Україні внаслідок ідеологічного тиску театральна біографістика була специфічною технологією впливу на свідомість людей, засобом знецінення національно-патріотичного руху українців. У репертуарі театрів переважали твори, в яких насаджувалась думка про меншовартість української культури. І лише із здобуттям незалежності України театральне мистецтво має можливість активно втілювати ідеї визвольної боротьби засобами театральної біографістики, сприяти вихованню національно свідомих громадян.

5. У сучасній українській театральній біографістиці відбувається збагачення й урізноманітнення засобів і форм сценічних постановок. Найбільш поширеними серед них є вечір-портрет, перформанси, моновистави, театральні квартирники, документальний театр як театральні-експериментальні форми, засновані на документах, опрацьованих засобами художнього монтажу, в яких чітко виражена громадянська позиція постановників. Постановки, присвячені ключовим подіям національного відродження – Революції на граніті, Помаранчевій революції, Революції Гідності, боротьбі з російською агресією – стали поширеними як у репертуарах державних, так і комерційних та аматорських театрів.

Незважаючи на розмаїття нових сценічних форм, складність полягає в тому, що основою для багатьох із них часто слугує не художньо опрацьована драматургія, а документальні матеріали. Надмірне захоплення конкретикою фактів, архівними матеріалами збіднює можливості їх художнього втілення на сцені. Режисерам доводиться здійснювати експлікації, знаходити спеціальні засоби і прийоми втілення у сценічній дії.

У дисертаційній роботі не розкрито всіх аспектів розвитку театральної біографістики, проаналізовано художні явища, найбільш показові для

певного періоду її розвитку. Перспективи її подальшого наукового дослідження пов'язані з розглядом нових постановочних технологій, які нададуть можливість адекватно втілити новітні зразки біографічної драми, з обґрунтуванням теоретичних засад її дослідження і методики впровадження у навчальний процес з підготовки майбутніх драматургів, режисерів, акторів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексієвець Л. М., Алексієвець М. М., Шама О. І. Історія світової культури. Част. Друга : від Бароко до сучасності. Тернопіль, 2008. 656 с.
2. Антична література / В. М. Миронова (кер. авт. кол.), О. Г. Михайлова, І. П. Мегела та ін. Київ : Либідь, 2005. 488 с.
3. Антонович Д. В. Триста років українського театру (1619 – 1919). Прага : Український видавничий фонд, 1925. 273 с.
4. Апчел О. Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України*. 2011. № 33. С. 56–70.
5. Арєф'єва А. Ю. Символологія концептів «тіло без органів» Антонєна Арто та «надмаріонетка» Гордона Крега як феномен метаантропології сценічного синтезу. *Вісник Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого*. Серія: філософія, філософія права, політологія, соціологія. 2023. № 2 (57). С. 82–92.
6. Баканурський А. Г., Корнієнко В. В. Театральньо-драматичний словник ХХ століття. Київ : Знання України, 2009. 319 с.
7. Балух В. О., Возний І. П., Коцур В. П. Історичні портрети античності та середньовіччя. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 502 с.
8. Барабан Л. Драма і театр України 1940–1950 рр. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. № 4 (20). С. 53–68.
9. Березовська Т. Микола Аркас у вимірі між професіоналізмом і патріотизмом. *Краєзнавство*. 2013. № 1. С. 55–60.
10. Білан Т. Театральне мистецтво у контексті художньо-мистецького знання. *Молодь і ринок*. 2012. № 8 (91). С. 106–110.
11. Бойко Т. А., Татаренко М. Г. Нова парадигма української класики: вистави Івана Уривського на камерних сценах Києва. *Вісник Київського*

національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2022. Т. 5. № 2. С. 127–136.

12. Бондарева О. Олена Теліга в рецепції постмодернової драми. *На чужинних бруках: поети української діаспори* : зб. матеріалів наук. конф. пам'яті Михайла Слабошпицького. Київ, 2022. С. 106–119.

13. Бондарева О. Є. Драматургічна антологія біографічних п'єс «Таїна буття» та її культурні контексти. *Українська біографістика*. 2021. № 21. С. 242–263.

14. Бондарева О. Є. Міф та антими́ф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01; 10.01.06 / Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006. 39 с.

15. Бондарева О. Є. Нові форми презентації митців як інтелектуальна провокація: проблеми класифікування. *Літературний процес: методологія, імена, традиції*. 2020. № 16. С. 6–15.

16. Бондарева О. Є. Сучасні драматургічні антології у контексті антологізації українських культурних процесів. Стаття 1. Етапи пошуку форматів (1974–2014). *Курбасівські читання*. 2021. № 16. Театр: етика майбутнього. С. 50–86.

17. Бондарчук В. О. Феномен творчості Дмитра Гнатюка в музично-театральній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 30 с.

18. Бугайов О. Проблематика та поетика шекспірівських комедій. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. Вип. 4. Київ : НАУ, 2002. С. 122–129.

19. Василівська Н. І. Постепічний характер драматургічної спадщини Неди Нежани. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2018. Vol. VI (30). Is. 184. P. 11–13.

20. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.
21. Великий тлумачний словник сучасної української мови / укл. і гол. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : Перун, 2002. 1728 с.
22. Великий тлумачний словник української мови / упоряд. Т. В. Ковальова. Харків : Фоліо, 2005. 767 с.
23. Веселовська Н. Психологізм української драматургії ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література / Київський ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2016. 21 с.
24. Вірченко Т. Біографічна драма. *Брехтівський часопис (Brecht-Heft) : статті, доповіді, есе : зб. наук. праць (філолог. науки)*. Житомир : ЖДУ ім. Івана Франка. 2018. № 6. С. 139–140.
25. Вірченко Т. Сучасна українська драматургія. Галерея портретів : монографія. Кривий Ріг : Р. А. Козлов, 2018. 180 с.
26. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія. Кривий Ріг : Вид. дім, 2012. 336 с.
27. Владимірова Н. Історія театру Західної Європи та США. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2024. 204 с.
28. Волхонович Ю. «Мандрівка по Шекспіру та власних околицях». *Український театр*. 1998. № 4. С. 7–11.
29. Вороний М. К. Театр і драма : зб. ст. / упоряд. О. К. Бабишкіна. Київ : Мистецтво, 1989. 408 с.
30. Воронова З. Ю. Історія зарубіжної літератури. Част.1. Кам'янське : ДДТУ, 2018. 39 с.
31. Гаврюшенко О. А., Шейко В. М., Кравченко О. В. Історія світової культури. Київ : Кондор, 2006. 404 с.
32. Гайдабура В. Театральні автографи часу. Київ : Факт. 2007. 292 с.
33. Гальчук О. В. Бертольд Брехт. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. Київ : ВЦ «Академія», 2010. С. 160–176.

34. Гарбузюк М. Образ України у польському театральному дискурсі XIX століття: стратегії та форми репрезентації : монографія. Львів : Простір-М, 2018. 470 с.
35. Голубішко І. Ю., Кеба О. В., Шулик П. Л. Драматургія кінця XIX–XX ст. (Г. Ібсен, Б. Шоу, Б. Брехт) : матеріали до вивчення. Кам'янець-Подільський : Абетка НОВА, 2006. 220 с.
36. Грабченко А. І., Федорович В. О., Гаращенко Я. М. Методи наукових досліджень. Харків : НТУ «ХП», 2009. 142 с.
37. Гринишина М. Синтетичний театр / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2019. 416 с.
38. Гринишина М. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.
39. Гринишина М. О., Цисельська О. В. Нові підходи до глядачевої співучасті в сучасному сценічному мистецтві. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство* : тези доп. VI Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27–28 берез. 2024 р. / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Вид. центр КНУКіМ, Ч. 1. С. 127–129.
40. Гусакова Н. М., Хвостова Т. В. Формування творчої особистості Богдана Ступки як майстра українського театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 201–206.
41. Давиденко Г. Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття. Київ, 2007. 292 с.
42. Давньогрецький роман. Харітон. Херей і Калліров. Ксенофонт Ефейський. Ефейські історії або Роман про Габрокома й Анфію. Лонг. Дафніс і Хлоя / упоряд. В. Зварич. Київ : Грамота, 2008. 280 с.
43. Дерман Л. М., Кобилинська М. Ю. Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій. *Гуманітарний корпус* : зб. наук. статей з актуальних проблем філософії, культурології,

психології, педагогіки та історії. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2021. Вип. 37 (1). С. 33–36.

44. Дзюба С., Кірсанов А. Заборонений: Історія життя і боротьби Василя Стуса. Харків : Ви-во «Ранок» ; Фабула, 2021. 176 с.

45. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2001. 16 с.

46. Енциклопедія освіти / АПН України ; гол. ред. В. Г. Кремень. Київ : Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.

47. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід / Ін-т проблем сучас. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.

48. Жила С. О. Митці розстріляного відродження у «Щоденниках» Олесь Гончара. *Феномен Олесь Гончара в духовному просторі українства : зб. наук. статей*. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2018. С. 39–50.

49. «Життя після 16:30»: зустріч із автором книги «кіборгом» Терещенком і творцями фільму (2021, 27 вересня). *Музей Революції Гідності*. URL: <https://www.maidanmuseum.org/uk/node/1664> (дата звернення: 15.02.2025).

50. Жицька Т. В. Спиридон Черкасенко і театр : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 – театральне мистецтво / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАУ України. Київ, 1998. 18 с.

51. Заболотна В. І. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років ХХ ст. *Нариси з історії театального мистецтва України ХХ ст.* / Ін-т проблем сучасн. мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 533–586.

52. Загнітко А. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця : Твори, 2020. 920 с.

53. Закалюжний Л. Драма Тетяни Іващенко «Гаїна буття» як спроба художньої реконструкції творчої біографії Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2015. Вип. 62. С. 265–272.

54. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра: Українська модерна драма. Львів : Літопис, 2009. 472 с.

55. Іващенко І., Стрельчук В., Цисельська О. Авангардизм сучасного європейського театру: режисура Іва ван Хове. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія : Сценічне мистецтво. 2024. Т. 7. № 1. С. 61–70.

56. Ізваріна О. М. Історіографія процесу формування українського оперного мистецтва першої половини ХІХ с. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 2014, 16 – 17 жовт. 2014 р. Київ : Київ. Ун-т ім. Бориса Грінченка, 2014. С. 171–178.

57. Історія українського театру: У 3-х т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін. Т. 2: 1900–1945. Київ, 2009. 876 с.

58. Каспич Г. Традиційний біографічний образ та його сучасне опрацювання у драматургії Валерія Герасимчука. *Філологічний дискурс*. 2019. Вип. 9. С. 99–110.

59. Кицька на спогад про темінь. URL: <https://theatre.com.ua/kicka-na-sporad-pro-temin> (дата звернення: 10.01.2025).

60. Клековкін О. Театр: форми і реформи. *Мистецтвознавство України*. 2008. Вип. 9. С. 108–119.

61. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.

62. Клековкін О. Марко Кропивницький: Лексика театру. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 195–212.

63. Клековкін О. Ю. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями / Ін-т проблем сучасн. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 800 с.*
64. Клековкін О. Ю. *Античний театр. Київ : «АртЕк», 2007. 328 с.*
65. Клековкін О. Ю. *Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру. Київ : «АртЕк», 2006. 352 с.*
66. Клековкін О. Ю. *Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті. Київ : АртЕк, 2017. 336 с.*
67. Клековкін О. Ю. *Мистецтво: методологія дослідження. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.*
68. Клепець К. *Тенденції розвитку жанру містерії в українській літературі: від Бароко до Реалізму. Волинь філологічна: текст і контекст. 2015. Вип. 19. С. 76–87.*
69. Ковальчук Г. В. Н. Б. Кузякіна – дослідник української літератури ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Одеса, 2018. 245 с.
70. Ковбасенко Ю. І. *Антична література. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2012. 248 с.*
71. Когут О. *Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії : монографія. Рівне : НУВГП, 2010. 440 с.*
72. Кожолянко О. *Християнські та народні різдвяні театралізовані вистави українців Буковини кінця ХХ–початку ХХІ століття. Історія релігій в Україні. 2021. № 21-2. С. 403–412.*
73. Колошук Н. *Драматургія Лесі Українки у контексті розвитку «нової європейської драми» на етапі символізму. Волинь філологічна: текст і контекст. 2018. Вип. 8. С. 91–109.*
74. Конвалюк У. В. *Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2020. 320 с.*

75. Корнієнко В. В. Театральна палітра Франції в ХХ столітті: від творчості в мистецтві до мистецтва творчості : Наук. розвідка. Київ : Знання України, 2007. 232 с.

76. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук: (Картини світу, Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.

77. Корній Л. Українська шкільна драма епохи Бароко: специфіка і драматургічна роль музичного компонента / відп. ред. Ю. Ясіновський. Львів, 2024. 256 с.

78. Косінова О. М. Сценарна майстерність театралізованих видовищ. Київ : НАКККіМ, 2018. 164 с.

79. Котляревський І. Наталка Полтавка: п'єса на 2 дії / передм. і ред. проф. В. Катрана. Мангайм, 1946. 47 с.

80. Красильнікова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя : монографія. Київ : Либідь. 1999. 204 с.

81. Крипчук М., Плуталов С., Устінов Є. Трансформації драматургії художніх форм сценічного мистецтва у постмодернізмі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69. Т. 2. 2023. С. 50–57.

82. Кудрявцев М. Г. Жанр комедії у світовій драматургії: генеза, еволюція, тенденції і явищ. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2013. Вип. 32 (1). С. 177–184.

83. Курбас Лесь. Філософія театру / ред. М. Москаленко ; упоряд. М. Лабінський. Київ : Вид.-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.

84. Курбас Л. С. Березіль. К : Дніпро, 1988. 515 с.

85. Курілов Д. В. Особливості організації Середньовічної містерії та її соціально-політичний контекст. *Культурологічна думка*. 2017. № 12. С. 92–99.

86. Кухар-Онишко Н. О. Корифеї українського театру на Миколаївщині. Миколаїв : Вид.-во Ірини Гудим, 2016. 64 с.

87. Лаврентій Я. М. Український театр Східної Галичини 20–30 роки ХХ ст.: процеси модернізації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 – театральне мистецтво / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2021. 21 с.

88. Лачко О. Перформанс у просторі української театральної сцени. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. 2015. № 6. С. 125–128.

89. Левчук Л. Морально-естетичні шукання Володимира Винниченка. *Культурологічна думка*. 2012. № 5. С. 115–123.

90. Лесь Курбас: «Поворот до Європи і до самих себе» : бібліогр. покажчик / Упр. культ. Терноп. обл. держ. адмін. та ін. ; ред. О. Раскіна. Тернопіль, 2012. 286 с.

91. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. 608 с.

92. Майдан. До і після. Антологія актуальної драми / автори : Я. Верещак, О. Вітер, Н. Марчук, О. Миколайчук-Низовець, Н. Неждана, Н. Симчич, К. Скорик, Д. Терновий. Київ : Світ знань, 2016. 256 с.

93. Макарик І. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років / пер. з англ. Т. Цимбала. Вид. 2-ге, доп. Київ : Ніка-Центр, 2013. 351 с.

94. Максименко С. Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944). Львів, 2015. 328 с.

95. Мартинюк Ю. С. Спадок М. Аркаса як складова вітчизняної історії та культури : дис. ... канд. істор. наук : 17.00.01 – історія України / МНУ імені В. О. Сухомлинського. Миколаїв, 2020. 230 с.

96. Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 280 с.

97. Матіїв І. О. Еволюція театральної культури України в контексті національної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 58–63.

98. Мельниченко В. Ю. Богдан Ступка : біографія. Нац. кул. Центр Укр., 2012. 831 с.
99. Мельниченко В. Ю. Богдан Ступка : обличчям до історії / Нац. кул. Центр Укр., 2013. 414 с.
100. Мельничук Ю. Український театр на шляху до власної ідентичності: історичні передумови, виклики та перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. № 46. С. 51–158.
101. Ми, Майдан. Про виставу. URL: <https://theatre.com.ua/mi-majdan> (дата звернення: 20.02.2025).
102. Миколайчук-Низовець О. «Алхімія часу». Збірка драматургічних творів. Київ : Світ Знань, 2019. 348 с.
103. Микуланинець Л. М. Біографія митця в сучасному науковому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 134–138.
104. Мірошніченко Н. Л. Українська сучасна біографічна драма у контексті деміфологізації/реміфологізації культурного героя. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2016. Вип. XI. С. 160–165.
105. Мірошніченко Н. Неоміфологія революції і трансформація структури драми. *Курбасівські читання*. 2016. № 11 : Культура як суб'єкт. Майдан. Війна. Екстрема. С. 32–46.
106. Мозговий В. Л. Театральний івент: аналіз форми і змісту. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 26–27 березня 2022 р. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 221–225.
107. Мольєр. Комедії / перекл. з франц. М. Рильського, В. Самійленка, І. Стешенко ; Передмова В. Пащенко. Київ : Дніпро, 1981. 501 с.
108. Мунтян О. О. Театральна лексика української мови: класифікація, словотвір і функціонування. *Collection de papiers scientifiques «ΛΟΓΟΣ» sur les matériaux de la VII conférence scientifique et pratique internationale «Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique»*, Paris,

République française, 20 Sept. 2024. Paris-Vinnitsia : La Fedeltà & UKRLOGOS Group LLC, 2024. P. 193–195.

109. Муратова О. В. Біографія як форма пізнання особистості митця: сутність, аспекти, інтерпретація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія*. 2020. № 46. Т. 3. С. 94–97.

110. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасн. мистец. Академії мистецтв України ; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

111. Никоненко Р. М. Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / КНУКіМ. Київ, 2021. 16 с.

112. Новий тлумачний словник української мови : 42000 сл. : у 4 т. / уклад. : В. Яременко, О. Сліпушко. Київ : Аконіт, 2001. Т. 1 : А–Є. 910 с.

113. Новиков А. Квітка-Основ'яненко і театр. *Український світ у наукових парадигмах*. 2018. Вип.5. С. 38–44.

114. Новиков А. Українська театр і драматургія: від найдавніших часів до початку ХХ ст. : монографія. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2015. 412 с.

115. Обертинська А. П. Основи теорії драми та сценарної майстерності. Київ : Держ. академія керів. кадрів культури і мистецтв, 2020. 132 с.

116. Овчарук О. В. Творча особистість у вимірах феномену національно-культурної пам'яті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 23–29.

117. Овчієва Л. П. Акторська творчість Любові Ліницької в театральному процесі України кінця ХІХ – початку ХХ століття: дис... док. філософії: 026 – сценічне мистецтво / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2024. 265 с.

118. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори. Київ : Основи, 1994. 424 с.

119. Осадчук Т. Р. Феномен творчості Федора Стригуна. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. № 1. С. 154–160.
120. Основи культурології / за ред. Л. О. Сандюк та Н. В. Щубелки. Київ : Центр учб. літ-ри, 2012. 400 с.
121. Островерх О. Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією. *Курбасівські читання*. 2011. № 6 (1). С. 45–53.
122. П'ятницька-Позднякова І. С., Кравченко М. А. Історія європейського театру: Від античності до Нового часу. Миколаїв : Іліон, 2014. 373 с.
123. Патріс Паві. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
124. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця ХІХ ст.). Львів : Вид-во ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.
125. Пилипчук Р. Я. Український професійний театр в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.). Київ : Криниця, 2015. 511 с.
126. Підлипський А. І., Аксьонов А. Б. Біографічний метод у дослідженні життя та творчості діячів хореографії. *Танцювальні студії*. 2021. Т. 4. № 2. С. 195–204.
127. Підлісна Н. Історія античної літератури. Київ : Вища школа, 1972. 166 с.
128. Погребняк Г. П. Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2017. № 20. С. 115–122.
129. Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 1. Райнер Вернер Фасбіндер: сценічно-екранні експерименти. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 184-190.
130. Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 2. М. Форман, А Хічкок: театр як захоплення. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 41. С. 153–158.

131. Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 3. А. Вайда, К. Зануссі: театр як експериментальне поле діяльності. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 211–217.

132. Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 4. Лукіно Вісконті: театральні практики кінорежисера. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 44. С. 174–181.

133. Поліщук В. Т. Вибране. Т. 1. Мій Михайло Старицький. Черкаси : Вид. Ю. А. Чабаненко, 2013. 358 с.

134. Попик В. І. Реалії воєнної доби та актуальні завдання вітчизняної біографіки. *Biography. Біографіка. Біографістика*: зб. пр. Ін-ту біогр. дослідж.: електрон. наук. видання / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; ред. кол. : В. І. Попик (голов. ред.) та ін. Київ, 2022. Вип. 1. С. 25–31.

135. Попик В. Світоглядні засади розвитку української біографістики та формування національних ресурсів біографічної інформації ХХІ ст. *Українська біографістика*. 2008. № 4. С. 8–40.

136. Прем'єра вистави про Майдан на світовому фестивалі у Франції. *Центр Леся Курбаса*. URL: [https://kurbas.org.ua/France\\_maidan.html](https://kurbas.org.ua/France_maidan.html) (дата звернення: 20.12.2024).

137. Про театри і театральну справу : Закон України від 31 травня 2005 р., № 2605-IV. Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15#Text> (дата звернення: 15.12.2024).

138. Пронкевич О. В. «Нова драма» кінця ХІХ – початку ХХ ст. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. 140 с.

139. Професійна освіта : словник / уклад. : С. У. Гончаренко, І. А. Зязюн, Н. Г. Ничкало та ін. Київ : Вища шк., 2000. 380 с.

140. Проценко Є. О. Культурні процеси на Донбасі в роки Другої світової війни : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Маріуп. держ. ун-т. Маріуполь, 2019. 306 с.

141. Ревуцький В. В орбіті світового театру. Київ : Вид-во М. П. Коць. 1995. 243 с.
142. Режисура українського театру: Традиції і сучасність : зб. наук. пр. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; відп. ред. Л. А. Дашківська. Київ : Наук. думка, 1990. 299 с.
143. Роздобудько Ірен. Неймовірна. Ода радості. Роман. Київ : Нора-Друк, 2022. 368 с.
144. Розман І. І. Педагогічна біографістика. Ужгород : РІК-У, 2020. 188 с.
145. Росовецький С. П'єси про письменників / післямова М. Шаповал. Київ : ФОП Росовецький-Гіндіч О. С., 2016. 332 с.
146. Сабадаш Ю. С., Нікольченко Ю. М., Пахоменко С. П. Історія культури Італії. Київ : Ліра-К, 2021. 228 с.
147. Савенко О. П. Різдвяна містерія як джерело давньої української драматургії. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 10., Т. 2 С. 103–106.
148. Савченко І., Ліпницька І. Словник театрознавчих термінів і понять. Київ : Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2021. 144 с.
149. Саква О. Непоправність. *Український театр*. 1998. № 2. С. 2–6.
150. Санченко О. І. Класифікація театральних постановок. *Молодий вчений*. 2016. № 8 (35). С. 110–113.
151. Сидоренко Л. Своєрідність сучасної біографічної драми: наукова рецепція. *Південний архів. Філологічні науки*. 2017. Вип. 69. С. 30–34.
152. Сидоренко Л. І. Поетика сучасної української метадрами : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2018. 254 с.
153. Скибицька Ю. Драматичний доробок Неди Нежданої у контексті метамодернізму. *Синопис: текст, контекст, media*: електрон. фах. журн. 2017. Вип. 2 (18). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/259> (дата звернення: 02.09.2024).

154. Содомора А. О. Жива античність. Київ : Молодь, 1983. 232 с.
155. Соколовська Ю. С. Творчість Ірен Роздобудько в контексті української масової літератури : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2017. 196 с.
156. Сонце Руїни. *Open Kurbas*. <https://openkurbas.org/performances/sontse-ruiny/> (дата звернення: 10.02.2025).
157. Сопівник Г. С. Вічна таїна любові: шекспірівські Ромео і Джульєтта. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2016. № 10. С. 31–33.
158. Сорока М. В. Інтерпретація творів Володимира Винниченка в українському театрі і кіно ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / КНУКіМ. Київ, 2021. 215 с.
159. Станішевський Ю. Український театр кінця ХІХ – початку ХХ століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* / Ін-т проблем сучасн. мистецтва Академії мистецтв України ; редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 11–82.
160. Станішевський Ю. О. Театр, народжений революцією: Нариси з історії укр. рад. театр. культури, 1917–1987 рр. Київ : Мистецтво, 1987. 243 с.
161. Старицький М. П. Твори : В 6 т. Т. 1 : Поетичні твори : Ориг. поет. твори, пер. та переспіви / упоряд., авт. прим. О. І. Гончар. Київ : Дніпро, 1989. 545 с.
162. Струтинський Б. Д. Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 32. С. 30–35.

163. Сулима М. М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. Київ : ПЦ «Фоліант» ; ВД «Стилос», 2005. 368 с.
164. Султанов Ю. І. У світі античної літератури. Харків : Веста, 2002. 112 с.
165. Сурмін Ю. П. Майстерня вченого : підручник для науковця. Київ : Навч.-метод. центр «Консорціум з удосконалення менеджмент освіти в Україні», 2006. 302 с.
166. Суська О. О. Персоніфікація інформаційного обміну : монографія. Київ : Логос, 2013. 256 с.
167. Таїна буття. Біографічна драма. Антологія / автори : А. Багряна, Я. Верещак, В. Герасимчук, Т. Іващенко, Н. Неждана, О. Низовець, О. Миколайчук. Київ : Світ Знань, 304 с.
168. Талант. Життя і творчість Марії Заньковецької : Фотокнига / упоряд. Н. Г. Бабанської та ін. Київ : Мистецтво, 2004. 286 с.
169. Танюк Л. Слово, театр, життя. Вибране : В 3х томах. Т. 2. Київ, 2003. 820 с.
170. Танюк Л. С. Могологи: (Театр, культура, політика) / худож.-оформлювач О. Г. Жуков. Харків : Фоліо, 1994. 338 с.
171. Татаренко М. Г. Режисерський акцент як художньо-творчий компонент у загальносценічному задумі театральної вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 286–290.
172. Татаренко М. Г. Художньо-творча дієвість манер акторської гри у процесі виконання ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 213–218.
173. Театр Марка Кропивницького (минуле і сучасне) : альбом / авт.-упоряд. В. Щурапов. Кіровоград : ПВД «Мавік», 2004. 220 с.
174. Тернова М. В. Театр у видовій структурі мистецтва: досвід Р. Дж. Коллінгвуда. *Науковий вісник Київського національного університету*

театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2021. № 29. С. 77–84.

175. Тримбач С. Богдан Ступка. Метаморфози. Київ : Дух і Літера, 2022. 336 с. (Серія «Постаті культури»).

176. Трохимчук О. В. Трагедія В. Шекспіра «Гамлет» в психоаналітичній інтерпретації З. Фрейда. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2021. Vol. IX (45). Is. 253. P. 59–61.

177. У київському театрі ім. Франка відбудеться прем'єра вистави «Щоденники Майдану». 2014. 02 груд. URL: [https://lb.ua/culture/2014/12/02/287948\\_kievskom\\_teatre\\_im\\_franko\\_proydet.html](https://lb.ua/culture/2014/12/02/287948_kievskom_teatre_im_franko_proydet.html) (дата звернення: 10.011.2024).

178. У театрі ім. Заньковецької у Львові виростили «Червону руту». *Еспресо*. 2024, 09 трав. URL: <https://zahid.espresso.tv/kultura-u-teatri-im-zankovetskoj-u-lvovi-virostili-chervonu-rutu> (дата звернення: 12.12.2024).

179. Удовіченко Г. М., Ревуцька С. К. Курс лекцій з дисципліни «Історія зарубіжної літератури», ступінь бакалавр. Кривий Ріг : ДонНУЕТ, 2022. 148 с.

180. Українська драматургія й театр від витоків до сучасності : рек. бібліограф. покажч. / Харків. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди, наук. б-ка ; уклад. Т. І. Неудачина ; відп. ред. О. Г. Коробкіна. Харків : ХНПУ, 2020. 68 с.

181. Українська культура / О. О. Петутіна, Н. В. Вандишева-Ребро, М. М. Красіков та ін. Харків : НТУ «ХП», 2020. 67 с.

182. Українське Барокко та європейський контекст / ред. А. К. Федорук. Київ : Наук. думка, 1991. 256 с.

183. Український театр ХХ століття : Антологія вистав / Нац. акад. мистец. України ; Ін-т проблем сучас. мистец. ; за заг. ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. 943 с.

184. Український театр ХХ століття : монографія / Держ. центр театр. мистецтва ім. Л. Курбаса ; редкол.: Н. Корнієнко та ін. Київ : ЛДД, 2003. 511 с.
185. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми. Аналітично-соціологічне дослідження. Київ : КЖД «Софія», 2018. 145 с.
186. «Український театр» 1970–2014 : сист. покажч. змісту журн. / М-во культури України ; Нац. б-ка України ім. Ярослава Мудрого ; уклад. О. Білик. Київ, 2017. 400 с.
187. Фіалко В. Образна лексика українського драматичного театру другої половини ХХ століття : тенденції розвитку. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. № 1. С. 7–13.
188. Фіалко В. О. Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика. Київ : Вид. дім «Антиквар», 2016. 430 с.
189. Харитоновна В. Ф. Корифеї українського театру – творці музичної складової національного професійного театру. *Культура України*. 2010. Вип. 30. С. 245–255.
190. Хомова О. Художні можливості біографічної драми (на матеріалі «П'єс про великих» В. Герасимчука). *Проблеми сучасного літературознавства*. 2012. Вип. 12. С. 234–252.
191. Хороб С. І. Українська драматургія: крізь виміри часу. Зб. статей. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. 200 с.
192. Цисельська О. В. Зміст постановок сучасної театральної біографістики: український контекст. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів* : матеріали Всеукр. наук. конф. науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів, м. Київ, 22 квіт. 2021 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 199–202.
193. Цисельська О. В. Лексика комедійної театральної біографістики. *Сценічне мистецтво: сучасна лексика та формотворчі процеси* : тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 21 квіт. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 84–88.

194. Цисельська О. В. Лексика української біографічної драми. *Scientific forum: theory and practice of research: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the VII International Scientific and Theoretical Conference*, Jan. 31, 2025. Valencia, Kingdom of Spain: International Center of Scientific Research, 2025. P. 339–342.

195. Цисельська О. В. Михайло Старицький та персоналії української театральної біографістики. *Інтелектуальний ресурс сьогодення: наукові задачі, розвиток та запитання* : зб. наук. праць з матеріалами III Міжнар. наук. конф., м. Одеса, 20 верес. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 318–321.

196. Цисельська О. В. Національно-відроджувальні ідеї у контексті української театральної біографістики. *Глобальні виклики та інновації: шляхи розвитку сучасної науки*: зб. наук. праць з матеріалами II Міжнар. наук. конф., м. Тернопіль, 16 серп. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 95–97.

197. Цисельська О. В. Театральна біографістика епохи модерну. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Вип. 76. Т. 2. С. 101–105.

198. Цисельська О. В. Театральна біографістика періоду ренесансних ідеалів. *Мистецтвознавчі та культурологічні студії*. 2024. № 3. С. 118–124.

199. Цисельська О. В. Театральна біографістика: проблеми жанру та стилістики. *Current scientific goals, approaches and challenges: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the II International Scientific and Theoretical Conference*, Aug. 9, 2024. Riga, Republic of Latvia : International Center of Scientific Research, 2024. P. 89–91.

200. Цисельська О. В. Теоретико-методологічні основи дослідження проблеми становлення та розвитку театральної біографістики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 399–404.

201. Цокол О. О. Текстові стратегії української драматургії 1980–2010-х років : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2017. 204 с.

202. Цукор Л. Концепт культурного героя у творах на тему Майдану. *Курбасівські читання*. 2016. № 11 : Культура як суб'єкт. Майдан. Війна. Екстрема. С. 25–31.

203. Чишко В. Біографічна традиція та наукова біографія в історії та сучасності України. Київ, 1999. 240.

204. Шаповал М. Драма про Шевченка: інтермедійний ключ розуміння. *Час і слово*. 2013. № 8. С. 65–71.

205. Шаповал М. Іншість Неди Нежданої: автор-персонаж і читач-персонаж як внутрішньотекстові проєкції суб'єкта мовлення драматичного твору. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2010. Вип. 15. С. 19–27.

206. Шекспір В. Трагедії / пер. з англ.; Передмова і прим. Н. М. Торкут. Харків : Фоліо, 2004. 462 с.

207. Шекспірівський дискурс / гол. ред. Н. М. Торкут. Запоріжжя : КПУ, 2010. Вип. 1. 294 с.

208. Шлемко О. Д. Гуцульський театр Гната Хоткевича як мистецький та етносоціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 – театральне мистецтво / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 19 с.

209. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру : монографія / Академія наук Української СРС ; Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1970. 343 с.

210. Юган Н. Л. Формування національної ідентичності українського суспільства засобами театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 341–345.

211. Яковлєва А. М., Афонська Т. М. Сучасний тлумачний словник української мови. Харків : Навч. літ-ра, 2007. 672 с.

212. Ян І. М. Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини ХІХ – початку ХХ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / НАКККіМ. Київ, 2021. 429 с.

213. Bezruchko O. Specificity of the use of memoir heritage in the scientific research of art historians and cultural specialists. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 173–176.

214. Bezruchko O. V. The methodology of using the memoir inheritance of artists by modern Ukrainian scientists. *Генеза ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв*: колективна монографія. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2019. Т. 8. С. 130–141.

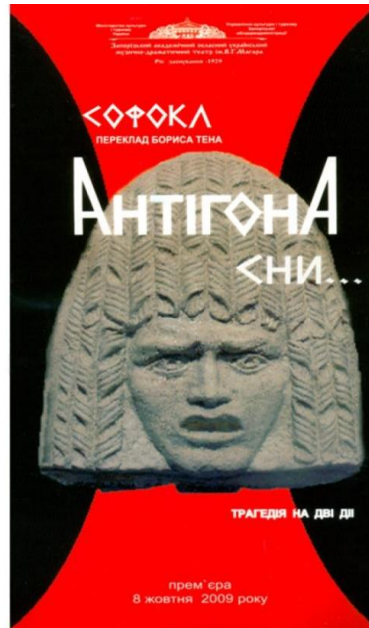
215. Koshelieva O., Tsyselska O., Kravchuk O., Buriak B., Miatenko N. Digital transformation in culture and art: Exploring the challenges, opportunities and implications in cultural studies. *Research Journal in Advanced Humanities*. 2023. Vol. 4 (3). <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i3.1236>

216. Soroka I., Guskova N., Plutalov S., Tsyselska O., Kuprii T. Speech Techniques as an Important Tool of Verbal Action in the Art of the Actor. *Studies in Media and Communication*. 2022. Vol. 10. No. 3. P. 185–192.

## ДОДАТКИ

## Додаток А

## Сучасні інтерпретації античних трагедій на сценах українських театрів



URL: <https://magara.zp.ua/vystavy/antigona-sny/> (дата звернення: 15.01.2025).



URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ruyBOPKT7pg> (дата звернення: 15.01.2025).

## Біблійна біографістика в сучасних постановках українського вертепу



URL:

<https://www.0472.ua/afisha/13710/ukrainskij-vertep>

(дата звернення: 20.01.2025).



URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1408679563433563&set=pcb.3327354927394425>

(дата звернення: 20.01.2025).



URL: <https://bzh.life/ua/afisha/17002166-29-starovinniy-vertep-teatr-bereginya/> (дата звернення: 20.01.2025).



URL: <https://lutsk.karabas.com/kontsert-teplyy-vertep-pisni-zymy-3/> (дата звернення: 20.01.2025).

## Додаток В

### Трагедії Вільяма Шекспіра в постановках українських театрів



URL: <https://gorod.dp.ua/afisha/event/50177> (дата звернення: 25.01.2025).



URL: <https://dzygamdb.com/uk/films/5572> (дата звернення: 25.01.2025).



URL: <http://www.t-fishing.co.ua/product/macbeth/> (дата звернення: 25.01.2025).



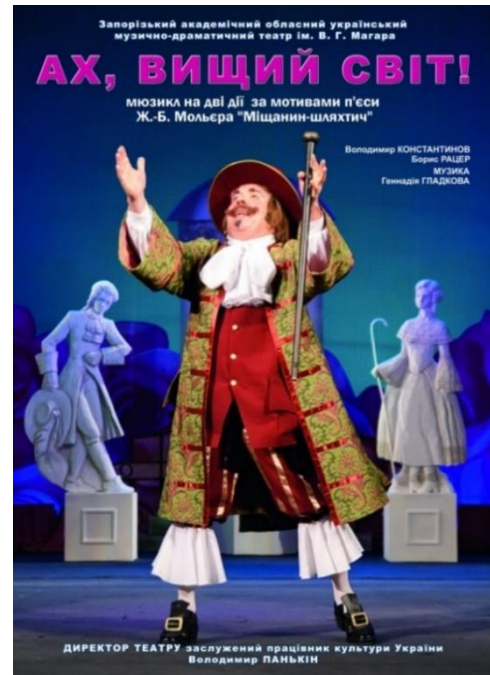
URL: <https://theatre.com.ua/romeo-i-dzhulyetta> (дата звернення: 25.01.2025).

## Додаток Г

## Комедії Жана Батиста Мольєра у постановках українських театрів



URL: <https://kharkiv.internet-bilet.ua/uk/teatr-madrigal-don-zhuan>  
(дата звернення: 30.01.2025).



URL: <https://magara.zp.ua/vystavy/ah-vyshhyj-svit/> (дата звернення: 30.01.2025).



URL: <https://www.0512.com.ua/afisha/28948/udavaniy-hvorij> (дата звернення: 30.01.2025).



URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5jBREc5DGMM> (дата звернення: 30.01.2025).

Додаток Д  
Сучасні вистави за тематикою світської театральної біографістики



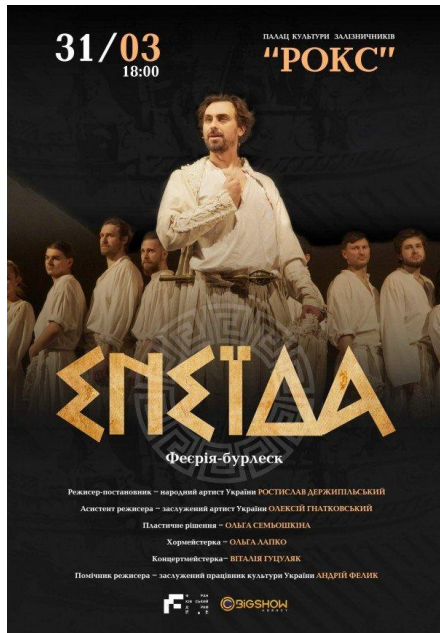
URL: <https://suspilne.media/culture/824073-teatralnij-sezon-2024-2025-najosikuvanisi-premeri-kieva-lvova-ta-harkova/> (дата звернення: 02.02.2025).



URL: <http://www.t-fishing.co.ua/product/ukrayinski-teatralni-premyery-sichen-2019/> (дата звернення: 02.02.2025).

Додаток Е

Сучасні інтерпретації вистав нової театральної біографістики



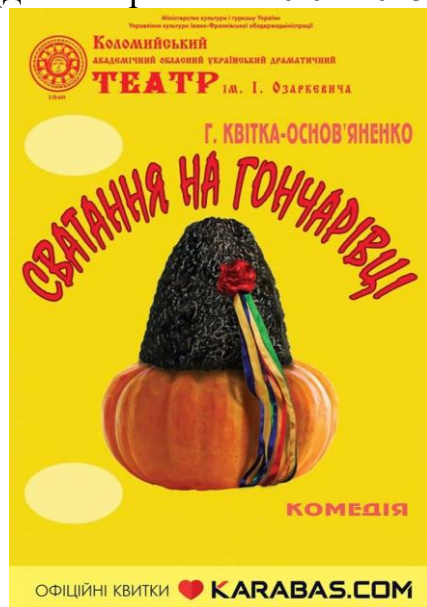
URL:

<https://if.informator.ua/2024/04/01/gid-na-tyzhden-kudy-pity-u-frankivsku-1-7-kvitnya-afisha/>  
(дата звернення: 10.02.2025).



URL:

<https://pl.kontramarka.ua/uk/natalka-poltavka-41818.html> (дата звернення: 10.02.2025)



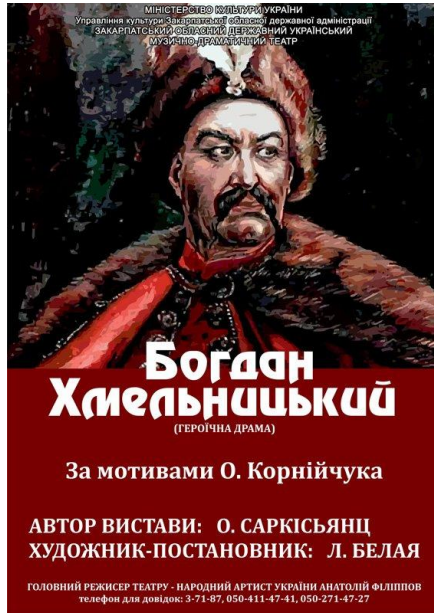
URL: <https://koziatyn.karabas.com/ru/svatannya-na-honcharivtsi-teatr-im-ivana-ozarkevycha-1/>  
(дата звернення: 10.02.2025)



URL:

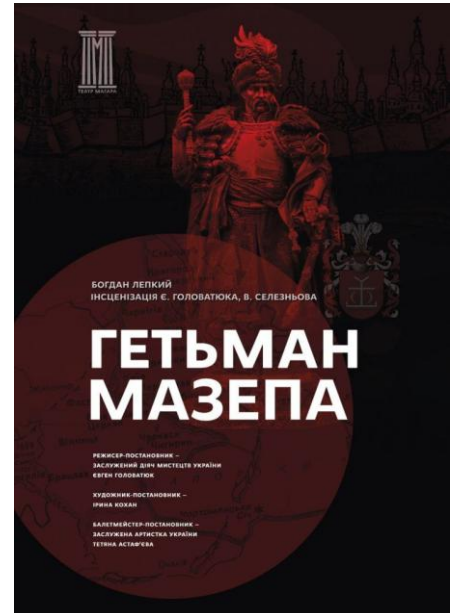
<https://kropyvnytskyi.karabas.com/ru/kateryna-30/> (дата звернення: 10.02.2025)

## Біографічна драма в театральних постановках України



URL:

<https://www.dramteatr.uz.ua/repertuar/vistavi/bogdan-khmelnitskij> (дата звернення: 15.02.2025).

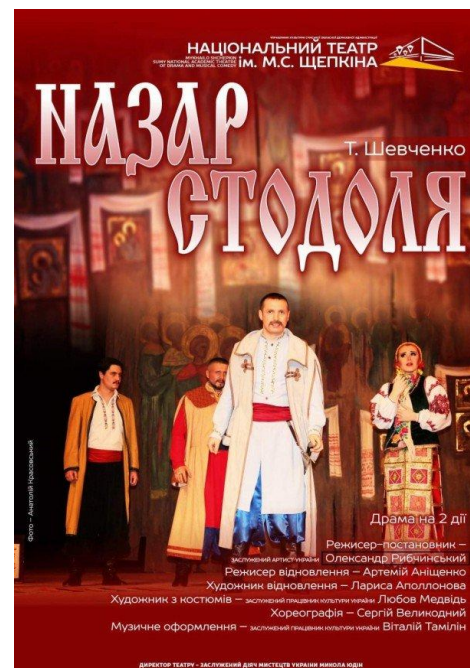


URL:

<https://zabor.zp.ua/afish/spektakl-getman-mazepa> (дата звернення: 15.02.2025).



URL: <https://teatr-gogolya.pl.ua/repertuar/dramatichni-vistavi> (дата звернення: 15.02.2025).

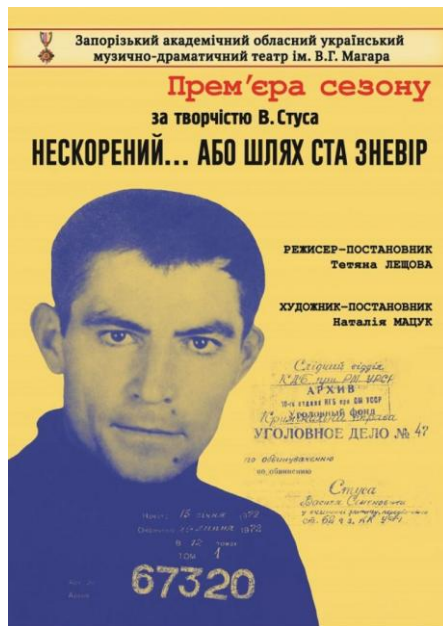


URL: <https://sumy.internet-bilet.ua/ru/spektakl-nazar-stodolya> (дата звернення: 15.02.2025).



## Додаток Л

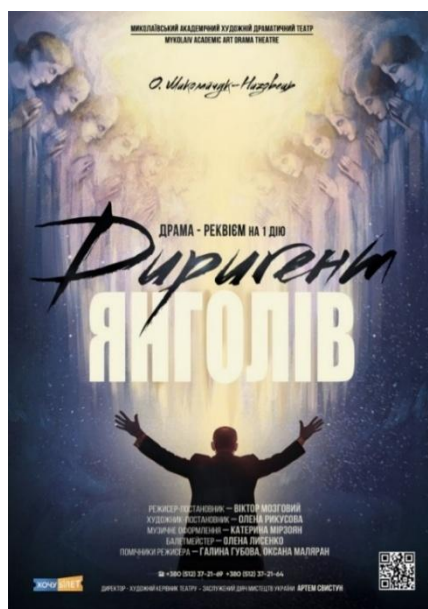
### Постановки сучасної театральної біографістики в Україні



URL: [https://hochu-bilet.com/afisha/neskoreniabo\\_shljah\\_sta\\_znevir\\_02.10](https://hochu-bilet.com/afisha/neskoreniabo_shljah_sta_znevir_02.10)  
(дата звернення: 10.02.2025)



URL: <https://kyiv.ticketsbox.com/event/lirichna-drama-quotlesya-quot.html> (дата звернення: 10.02.2025)



URL: <https://vn.mk.ua/persha-v-ukrayini-vystava-pro-kompozytora-mykolu-leontovycha-avtora-legendarnogo-shhedryka/> (дата звернення: 10.02.2025)



URL: <https://www.theatre.org.ua/repertoire/> (дата звернення: 10.02.2025)



URL: [https://www.instagram.com/zankovetska.theatre/p/C4Fj\\_HqNGRc/](https://www.instagram.com/zankovetska.theatre/p/C4Fj_HqNGRc/)

(дата звернення: 10.02.2025)



URL: <https://teatrkulisha.ks.ua/shows/kitsbka-na-spogad-pro-teminb>

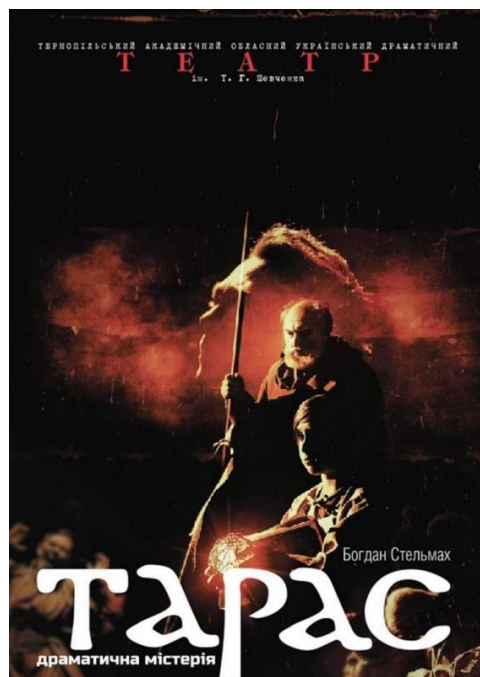
(дата звернення: 10.02.2025)

Додаток М

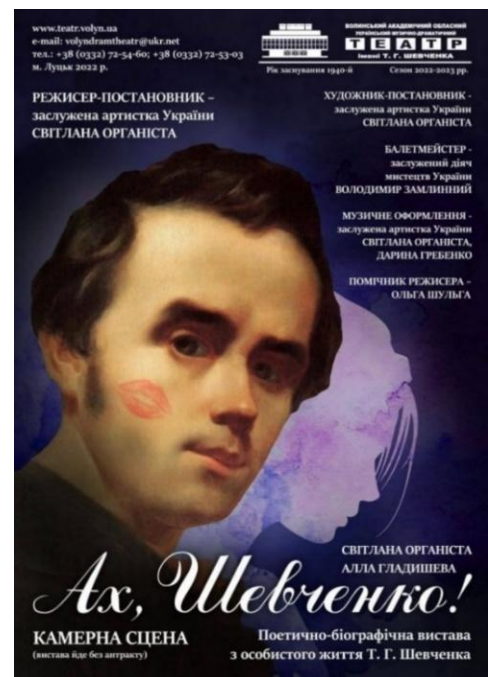
**Біографічні вистави про життєвий і творчий шлях Тараса Шевченка**



URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=971611398337790&id=100064668162591&set=a.546960894136178> (дата звернення: 20.02.2025)



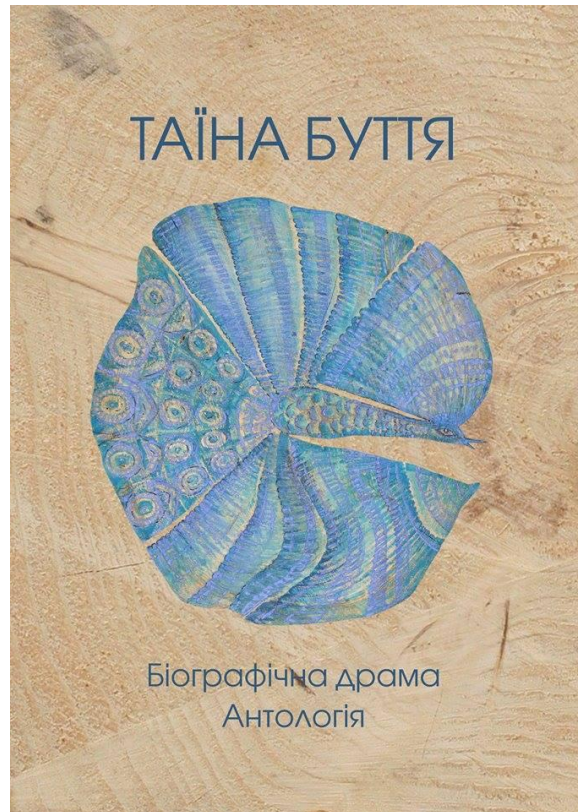
URL: <https://www.0352.ua/afisha/11146/taras>  
(дата звернення: 20.02.2025)



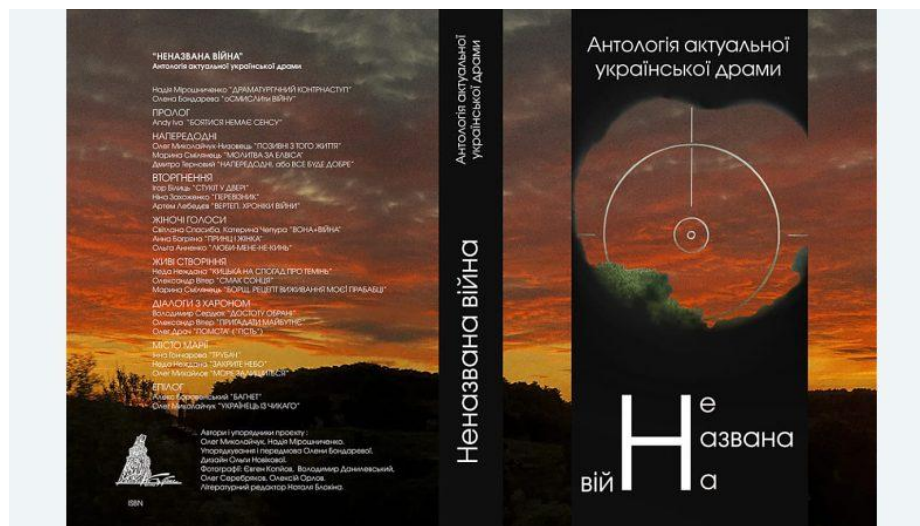
URL: <https://volyn.tabloyid.com/anonsi/premera-vistavi-ah-shevchenko-u-volinskomu-dramteatri> (дата звернення: 20.02.2025)

Додаток Н

**Видання Національного центру театрального мистецтва імені Леся  
Курбаса з біографічної тематики**



URL: [https://kurbas.org.ua/projects/taina\\_buttia.html](https://kurbas.org.ua/projects/taina_buttia.html) (дата звернення: 25.02.2025)



URL: <https://kurbas.org.ua/news/nenazvana-viuna-2023/nenazvana-viuna.html>  
(дата звернення: 25.02.2025)

## Додаток II

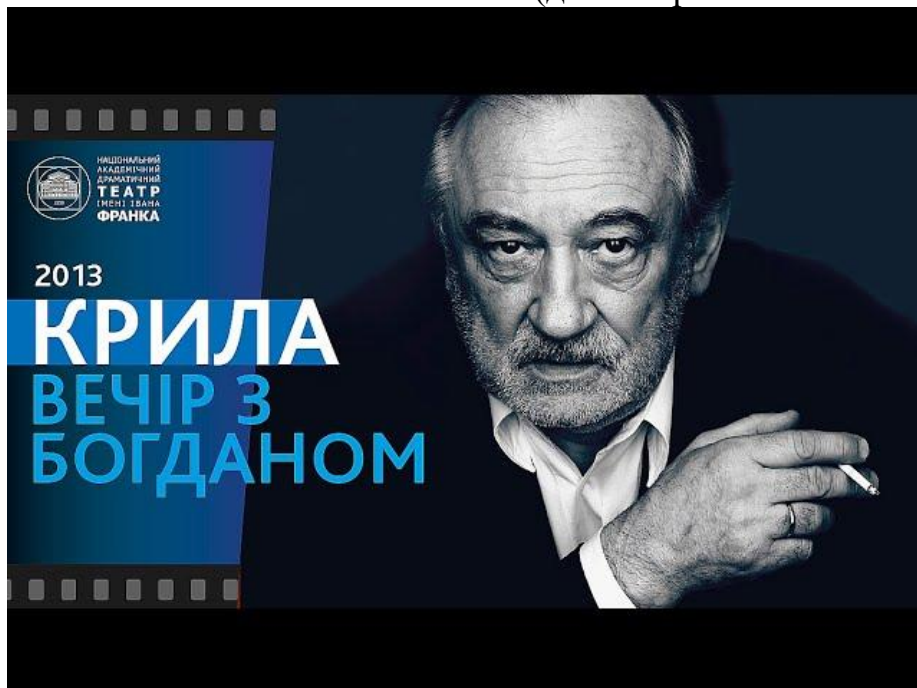
### Біографічні перформанси в сучасному театральному мистецтві України



URL: [https://hochu-bilet.com/afisha/zemnij\\_monolog\\_\(2\\_4.05\)](https://hochu-bilet.com/afisha/zemnij_monolog_(2_4.05)) (дата звернення: 10.02.2025)



URL: <https://khust.rayon.in.ua/news/652821-oblasniy-teatr-z-khusta-pokazhe-v-uzhgorodi-performans-do-70-richchya-z-dnya-narodzhennya-dmitra-kreminyа> (дата звернення: 10.02.2025)



URL: [https://www.youtube.com/watch?v=DkU\\_EeoejIc](https://www.youtube.com/watch?v=DkU_EeoejIc) (дата звернення: 10.02.2025)

Додаток Р

**Постановки сучасної театральної біографістики в межах міжнародних театральних фестивалів**

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Миколаївська обласна державна адміністрація та Миколаївська обласна рада  
Миколаївська міська рада  
Управління культури, національності та релігії Миколаївської обласної державної адміністрації  
Управління з питань культури та об'єктів культурної спадщини Миколаївської міської ради  
Національна спілка театральних діячів України  
Миколаївський академічний художній російський драматичний театр

ДО 30-РІЧЧЯ 3 ДНІВ ПРОГОЛОШЕННЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

**XII ВІДКРИТИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС**  
**НОМО ЛУДЕНС**  
(ЛЮДИНА, ЩО ГРАЄ)

1-10 ЖОВТНЯ М. МИКОЛАЇВ 2021

<b>1</b> пт	<b>Урочиста церемонія відкриття фестивалю-конкурсу</b> Театр костюму та гриму «Відродження» Одеського театрального фахового коледжу (м. Одеса) 18.00 ВЕЛИКА СЦЕНА	<b>6</b> ср	<b>Миколаївський академічний художній російський драматичний театр (м. Миколаїв)</b> Неда Неждана <b>Коли повертається дощ</b> небезпечна гра на 1 дію 1 год. 15 хв. 16.00 МАЛА СЦЕНА
	19.00 <b>Рівненський академічний український музично-драматичний театр (м. Рівне)</b> В. Шекспір у перекладі Ю. Андруховича <b>Гамлет</b> Вистава йде українською мовою ВЕЛИКА СЦЕНА		19.00 <b>Державний російський драматичний театр (м. А. П. Чехова (м. Кишинів, Р. Молдова))</b> М. Чейз <b>Білий кролик, або Коли не всі вдома</b> лірична комедія на 2 дії 1 год. 45 хв. ВЕЛИКА СЦЕНА
<b>2</b> сб	<b>Колонийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича (м. Коломия)</b> 16.00 <b>Сто тисяч</b> І. Карпенко-Карий комедія на 1 дію 1 год. 50 хв. ВЕЛИКА СЦЕНА	<b>7</b> чт	<b>Театральний квартирник за участю нар. арт. України Галини Яблонської</b> 14.00 КАМЕРНА СЦЕНА
	18.30 <b>Запорізький академічний обласний український музично-драматичний театр ім. В. Г. Магара (м. Запоріжжя)</b> Т. Лещова, С. Собержанський <b>Нескорений... або шлях ста зневір</b> меморіал за творчістю Василя Стуса 1 год. 15 хв. МАЛА СЦЕНА		16.00 <b>Львівський академічний театральний, художньо-дослідницький та освітній центр «Слово і голос» (м. Львів)</b> Н. Половинка <b>Весілля</b> 1 год. 15 хв. МАЛА СЦЕНА
	20.00 <b>Горійський державний драматичний театр ім. Георгія Ерстави (Грузія, м. Горі)</b> Ф. Зеллер <b>Син</b> на 1 дію 1 год. 20 хв. СЦЕНА НА СЦЕНІ		19.00 <b>Драматичний театр ім. Рачо Стоянова (м. Габрово, Болгарія)</b> П. Шеффер <b>Салієрі</b> драма/комедія на 2 дії 2 год. 00 хв. ВЕЛИКА СЦЕНА
<b>3</b> вс	<b>Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька (м. Одеса)</b> 16.00 <b>Серце навпіл</b> Марія Матіос молитва родинна на 1 дію 1 год. 40 хв. СЦЕНА НА СЦЕНІ	<b>8</b> пт	<b>Міжнародна науково-практична конференція: «Театральна педагогіка: історія, сучасність, майбутнє»</b> 10.00 АРТ-ЦЕНТР ТЕАТРУ
	20.00 <b>Театр Анікшайського культурного центру (м. Анікшай, Литва)</b> Еврипід <b>Медея</b> драма на 1 дію 1 год. 00 хв. ВЕЛИКА СЦЕНА		16.00 <b>Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка (м. Київ)</b> Віра Маковій <b>Буна</b> 1 год. 30 хв. МАЛА СЦЕНА
<b>4</b> пн	<b>Київський театр «VERITAS» (м. Київ)</b> О. Кравченко на основі поезії Лесі Українки лірична драма на 1 дію 1 год. 00 хв. 16.00 <b>Леся</b> Вистава йде українською мовою МАЛА СЦЕНА	<b>9</b> сб	14.00 <b>Молодіжна студія при театрі «Сузір'я» Академії керівних кадрів культури (м. Київ)</b> Д. Полат / Л. Хорольць <b>О!.. Чучарелла!</b> 1 год. 20 хв. МАЛА СЦЕНА
	19.00 <b>Незалежний проєкт «Театральна біржа» (м. Київ)</b> В. Винниченко <b>Чорна пантера та білий ведмідь</b> трагедія митця на 2 дії 2 год. 00 хв. ВЕЛИКА СЦЕНА		16.00 <b>Криворізький академічний міський театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху» (м. Кривий Ріг)</b> О. Бельський за М. Гоголем <b>Акакій</b> пластична драма на 1 дію 45 хв. ВЕЛИКА СЦЕНА
<b>5</b> вт	<b>Дніпровський академічний театр драми та комедії (м. Дніпро)</b> Неда Неждана <b>Номер 5</b> анатомічна драма на 1 дію 1 год. 20 хв. 16.00 ТЕАТРАЛЬНИЙ САЛОН		19.00 <b>Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. М. Гоголя (м. Полтава)</b> І. Франко <b>Украдене цysterя</b> драма на 2 дії 2 год. 00 хв. ВЕЛИКА СЦЕНА
	19.00 <b>Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь)</b> Я. Стельмах <b>Кохання у стилі бароко</b> жарт на 2 дії 2 год. 20 хв. ВЕЛИКА СЦЕНА	<b>10</b> сб	<b>Урочиста церемонія закриття фестивалю-конкурсу</b> 17.00 <b>Миколаївський академічний художній російський драматичний театр</b> <b>HOMOLUDENS</b> SIC SEMPER TIRANNIS??? Вистава йде російською мовою 18.00 ВЕЛИКА СЦЕНА

37-21-69 Каса Адреса театру - вул. Адміральська, 25  
37-21-64 Адміністратори Каса проєктів: 13.00-18.30 пн-пт  
11.00-13.00 Сб-нд

ХУДОЖНИЙ КЕРІВНИК ПРОЄКТУ ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ МИСТЦТВ УКРАЇНИ АРТЕМ СВИСТУН

Адреса театру залишатиме за собою право на запису або відміну вистави

www.homo-ludens.com.ua

URL: <http://www.art-oko.com/obzor/festival-homo-ludens-2021-i/> (дата звернення: 20.12.2024).

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОВА  
УПРАВЛІННЯ У СПРАВАХ КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УЖГОРОДСЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ

ЗАКАРПАТСЬКИЙ  
МУЗЕО-ДРАМАТИЧНИЙ  
ТЕАТР

II ВІДКРИТИЙ МІЖНАРОДНИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ  
ФЕСТИВАЛЬ АКТУАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

# ДРАМА СЬОГОДЕННЯ

**24/02** "Лавина"  
18:00 режисер-постановник заслужений діяч мистецтв України Володимир Московченко  
Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр

**25/02** "Хлібне перемир'я"  
18:00 режисер-постановник Дмитро Некрасов  
Сумський національний академічний театр драми та музичної комедії імені М.С.Щепкіна

**26/02** "Приборкання норвільового"  
18:00 режисер-постановник заслужений артист України Андрій Бакіров  
Національний драматичний театр імені Марії Заньковецької

**27/02** "Барвінський. Право на особисте"  
18:00 режисер-постановник Наталія Половинка  
Театральний центр «Слово і Голос»

**28/02** "Зів'ялі квіти викидають"  
18:00 постановка, сценічне та музичне рішення-народний артист України Ростислав Держипільський та Назарій Панів  
Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка

**01/03** "Nick Reed: Life kouč"  
18:00 Réžia: Klaudyna Rozhin  
Divadlo "Kontra"

**02/03** "Richard III"  
18:00 режисер-постановник заслужений артист України Михайло Фіщенко  
Закарпатський академічний обласний український музично-драматичний театр імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв

**KONTRAMARKA**

СВІДО ПАРАЦА МІСЬКА РАДА ЗАКАРПАТСЬКИЙ МУЗЕО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР

URL:

<https://zaktour.gov.ua/%D0%9F%D0%BE%D0%B4%D1%96%D1%97/ii-mizhnarodnyj-teatralnyj-festyval-drama-sohodennia/> (дата звернення: 05.03.2025).

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

#### *Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Цисельська О. В. Теоретико-методологічні основи дослідження проблеми становлення та розвитку театральної біографістики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 399–404. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308444>

2. Цисельська О. В. Театральна біографістика періоду ренесансних ідеалів. *Мистецтвознавчі та культурологічні студії*. 2024. № 3. С. 118–124. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-16>

3. Цисельська О. В. Театральна біографістика епохи модерну. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Вип. 76. Т. 2. С. 101–105. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-17>

#### **Статті у виданнях, що індексуються**

#### **в міжнародній наукометричній базі Scopus**

4. Soroka I., Gusakova N., Plutalov S., **Tsyselska O.**, Kuprii T. Speech Techniques as an Important Tool of Verbal Action in the Art of the Actor. *Studies in Media and Communication*. 2022. Vol. 10. No. 3. P. 185–192. <https://doi.org/10.11114/smc.v10i3.5850>

*Здобувачка опрацювала наукову літератури з теми дослідження, визначила особливості сценічної мови.*

5. Koshelieva O., **Tsyselska O.**, Kravchuk O. ., Buriak B. ., Miatenko N. Digital transformation in culture and art: Exploring the challenges, opportunities and implications in cultural studies. *Research Journal in Advanced Humanities*. 2023. Vol. 4 (3). <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i3.1236>

*Здобувачка здійснила аналіз цифрової трансформації в мистецтві на базі мистецтвознавчих досліджень, визначила можливості і наслідки цифровізації у сфері мистецтва у сучасних умовах.*

### **Опубліковані праці апробаційного характеру**

6. Цисельська О. В. Зміст постановок сучасної театральної біографістики: український контекст. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів* : матеріали Всеукр. наук. конф. наук.-пед. працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів, м. Київ, 22 квіт. 2021 р. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 199–202.

7. Цисельська О. В. Лексика комедійної театральної біографістики. *Сценічне мистецтво: сучасна лексика та форматворчі процеси* : тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 21 квіт. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 84–88.

8. Гринишина М. О., **Цисельська О. В.** Нові підходи до глядачевої співучасті в сучасному сценічному мистецтві. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство* : тези доп. VI Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27–28 берез. 2024 р. / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Вид. центр КНУКіМ, Ч. 1. С. 127–129.

*Здобувачка здійснила аналіз глядацької аудиторії сучасних вистав, опрацьовано список використаних джерел, зроблено висновки.*

9. Цисельська О. В. Театральна біографістика: проблеми жанру та стилістики. *Current scientific goals, approaches and challenges: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the II International Scientific and Theoretical Conference, Aug. 9, 2024. Riga, Republic of Latvia* : International Center of Scientific Research, 2024. P. 89–91.

10. Цисельська О. В. Національно-відроджувальні ідеї у контексті української театральної біографістики. *Глобальні виклики та інновації: шляхи розвитку сучасної науки*: зб. наук. праць з матеріалами II Міжнар. наук. конф., м. Тернопіль, 16 серп. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 95–97.

11. Цисельська О. В. Михайло Старицький та персоналії української театральної біографістики. *Інтелектуальний ресурс сьогодення: наукові задачі, розвиток та запитання* : зб. наук. праць з матеріалами III Міжнар. наук. конф., м. Одеса, 20 верес. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 318–321.

12. Цисельська О. В. Лексика української біографічної драми. *Scientific forum: theory and practice of research: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the VII International Scientific and Theoretical Conference*, Jan. 31, 2025. Valencia, Kingdom of Spain: International Center of Scientific Research, 2025. P. 339–342.

### **Праця, що додатково висвітлює зміст дисертації**

13. Іващенко І., Стрельчук В., **Цисельська О.** Авангардизм сучасного європейського театру: режисура Іва ван Хове. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2024. Т. 7. № 1. С. 61–70. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301965>

*Здобувачка здійснила аналіз попередніх праць з досліджуваної теми, зокрема опрацювала літературу про режисуру Іва ван Хове, визначила новизну дослідження, підбила висновки.*