

Цитування:

Гусакова Н. М., Хвостова Т. В. Формування творчої особистості Богдана Ступки як майстра українського театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 201-206.

Gusakova N., Khvastova T. (2022). Formation of the creative personality of Bogdan Stupka as a master of the Ukrainian theater. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 1, 201-206 [in Ukrainian].

Гусакова Ніна Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, професор
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org-0000-0003-0185-4780>
gusakovatheatre@gmail.com

Хвостова Таїсія В'ячеславівна,
асистент кафедри режисури
та майстерності актора

Київського національного університету
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org-0000-0002-5773-2347>
taisija077@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ БОГДАНА СТУПКИ ЯК МАЙСТРА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Мета роботи. Охарактеризувати особливості формування та становлення творчої особистості Б. Ступки крізь призму тенденцій розвитку українського театрального мистецтва та визначити засади і здобутки виконавської майстерності митця. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні типологічного, емпіричного, мистецтвознавчого, аналітичного, аксіоматичного методів дослідження концепту професійної діяльності майстра сцени, її початкового періоду й сценічного розвитку та аналізу головних ознак акторської майстерності Б. Ступки, її специфічних рис у процесі роботи над образом, ключових критеріїв естетичної цінності відтворення персонажу постановки. **Новизна дослідження** полягає у систематизації творчих досягнень Б. Ступки на початку його сценічної діяльності та наступних професійних здобутків, що склали фундаментальне підґрунтя його високої сценічної майстерності. **Висновки.** В результаті здійсненого аналізу дослідження можна дійти висновку, що сформовані протягом роботи в колективі Львівського театру ім. Марії Заньковецької риси творчого почерку Богдана Ступки отримали значний розвиток на сцені Київського драматичного театру ім. Івана Франка, багато в чому завдяки тісній співпраці з С. Данченком, який не лише сприяв створенню унікального репертуару, що складається з творів серйозної вітчизняної та світової драматургії, а й специфічної творчої атмосфери, в якій актор отримує усі можливості для глибинної інтерпретації образу свого персонажа та його розкриття.

Ключові слова: Ступка Богдан, театр, актор, акторська майстерність.

Gusakova Nina, candidate of pedagogical sciences, professor Department of directing and mastery of the actor of the Kyiv National University of Culture and Arts; Khvastova Taisiya, Assistant of the Department of Directing and Actor's Skills, Kyiv National University of Culture and Arts

Formation of the creative personality of Bogdan Stupka as a master of the Ukrainian theater

The purpose of the article is to characterize the features of the formation and formation of the creative personality of B. Stupka through the prism of trends in the development of Ukrainian theatrical art and to determine the foundations and achievements of the actor's performing skills. **The research methodology** consists of the use of typological, empirical, art criticism, analytical, axiomatic methods of researching the concept of the professional activity of the stage master, its initial period and stage development and, analyzing the main features of B. Stupka's acting skills, her specific features in the process of working on the image, key criteria the aesthetic value of reproducing the character of the production. **The scientific novelty** of the research lies in the systematization of B. Stupka's creative achievements at the beginning of his stage activity and subsequent professional achievements, which formed the fundamental basis of his high stage skills. **Conclusions.** As a result of the analysis of the study, it can be concluded that formed during the work in the collective of the Lviv Theater. Maria Zankovetskaya, the features of the creative style of Bogdan Stupka received significant development on the stage of the Kyiv Drama Theater. Ivan Franko, largely thanks to close cooperation with S. Danchenko, who not only contributed to the creation of a unique repertoire, consisting of works of serious domestic and world drama, but also a specific creative atmosphere in which the actor gets all the opportunities for a deep interpretation of the image of his character and its disclosure.

Key words: Stupka Bohdan, theater, actor, acting skills.

Актуальність теми дослідження. Одним із основних завдань сучасного вітчизняного театрознавства на сучасному етапі розвитку наукового пізнання лишається дослідження творчості провідних майстрів українського театру, творчість яких здійснила виключний вплив на розвиток театрального мистецтва.

Театральне мистецтво – складне та синкретичне, оскільки в ньому домінують або акторська майстерність, або позиція режисури, що органічно пов'язані між собою мистецтвом художнього перевтілення.

Специфічні особливості способу існування актора, власна органічність, виражальні засоби та характер перевтілення, створення образу в драматичному мистецтві перевтілення зумовлені конкретним історичним періодом розвитку театрального мистецтва та індивідуальними якостями творчої особистості актора і є основною проблематикою сценічної діяльності.

Саме художньо-творча діяльність Б. Ступки є прикладом для сучасної школи акторської майстерності і займає значне місце в сучасному національному театральному процесі, оскільки в його творчості відображені суттєві пошуки та досягнення провідних вітчизняних діячів сценічного мистецтва ХХ-ХХІ ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом останнього десятиліття неабияка актуалізація проблематики українського театрального мистецтва в контексті особливостей еволюції в умовах сучасного соціокультурного простору привернула значну увагу науковців. Відповідно створено нову робочу модель для вивчення театральної галузі в країні, здійснено спробу виділити головні напрями спостереження та фіксування процесів у театральному просторі, виявлено його лідерів та окреслено тенденції, що є визначальними в процесі розвитку українського театру. В контексті вищезазначеного Р. Єсипенко висвітлює творчі досягнення та прорахунки вітчизняного театру 1980-х рр.; М. Гринишина аналізує знакові в процесі осягнення чеховської драматургії вистави в ретроспективі, зокрема, виявляє специфіку постановки п'єси «Дядя Ваня» режисером С. Данченком на сцені Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка в 1980 р., та певні аспекти виконання ролі Івана Петровича Войницького Б. Ступкою; дослідженню сценічної практики в Україні 1990-х рр. у контексті пошуку новаторської моделі національної культури присвячені публікації Н. Єрмакової; окремі

віхи творчої діяльності Б. Ступки, зокрема роки навчання у Другій студії Львівського академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької, створеної за ініціативи художнього керівника театру Б. Тягна, а також перші кроки актора на сцені висвітлює Б. Козак; дослідженню діяльності Київського національного академічного драматичного театру ім. І. Франка протягом 12-ти років художнього керівництва Б. Ступкою присвячена монографія Г. Веселовської; відомості про особливості багатолітньої співпраці Б. Ступки з режисером С. Данченком вміщені у монографічній праці В. Мельниченко тощо.

Мета роботи. Охарактеризувати особливості формування та становлення творчої особистості Б. Ступки крізь призму тенденцій розвитку українського театрального мистецтва та визначити засади і здобутки виконавської майстерності митця.

Виклад основного матеріалу. Навесні 1959 р. при Львівському театрі імені Марії Заньковецької, за сприянням учня Леся Курбаса Б. Тягна, було відкрито дворічну Театральну студію [5, 30], учнем якої восени 1959 р. став Б. Ступка. Дослідники наголошують, що Б. Тягну, як і більшості колишніх березильців (В. Васильку, В. Складенку, Г. Ігнатовичу, Л. Дубовику, Р. Черкашину) було властиве тяжіння до театральної педагогіки [2, 164]. Зокрема, Н. Кузякіна акцентує, що такий підхід був зумовлений специфікою березильської школи, орієнтованої на передачу колишніми учнями знань та поширення вчення Л. Курбаса [7, 407].

Б. Тягно очолив викладацький склад новоствореної студії. Б. Ступка став одним із студійців групи А. Ротенштейна разом із Н. Лотоцькою, В. Глухим, В. Коваленко, В. Ячмінським, А. Помазаном, Б. Вавриком, Т. Давидко, М. Мерновою та А. Корнієнко [7, 160]. Значного теоретико-практичного досвіду Б. Ступка разом з іншими студійцями здобув завдяки спілкуванню з акторами театру ім. М. Заньковецької – Б. Романицьким, В. Яременком, Л. Криницькою, Ф. Гаєнко та ін., а також під час репетицій, гастрольних поїздок. Серед студійців Б. Ступка вирізнявся особливою індивідуальністю, в якій органічно поєднувалися гострота форми, психологічна глибина та надзвичайна емоційність, що проявлялася в найрізноманітніших ролях.

Курбасівець Б. Тягно, режисура якого базувалася на прагненні метафоричного перетворення дійсності у виставу, а

постановки характеризувалися тяжінням до образного висловлення узагальнюючої думки [3, 546], позиціуючи виставу як високохудожній твір, що відповідає найвищому рівню мистецької довершеності та глибинного пізнання життя, вчив студійців показувати на сцені узагальнений образ людини, застерігаючи від «правдоподібного» реалізму, оскільки кожен глядач – особистість з індивідуальним життєвим досвідом, світобаченням та світосприйняттям проектує героя сценічного твору на власну долю [10, 60]. Захоплюючись грою Б. Романицького, О. Гая та Д. Дударева, Б. Ступка надихався майстерністю підтримування звучання слова, його душевною наповненістю, запозиченою традицією театру корифеїв, відповідно якій сценічне слово актора має звучати на повну силу, або не звучати взагалі: «Навіть коли вони стояли спиною до глядача, їх мова долинала до найвіддаленіших куточків. Вони посилювали звук, як полюбляв говорити Богдан Хомич (Тягно), «на каблук вище» – і він не губився в залі» [10, 60].

На другому курсі Б. Тягно призначив Б. Ступку як найкращого студента на роль Механтропа у виставі «Фауст і смерть» за однойменною віршованою п'єсою О. Левади [6, 162]. Філософські проблеми, підняті автором, реалізуються в сюжетних колізіях твору, конфлікті світоглядних позицій персонажів, полярно розмежованих ідей життя та смерті, добра та зла, творення та руйнування. На відміну від Г. Гете, який вирішив конфлікт Фауста та Мефістофеля як конфлікт приятелів «з дещо різними характерами, з різною мірою віри в можливості людини, в її розум та сили» [12, 174], вітчизняний драматург посилює та загострює протидію між опонентами. О. Левада зображує Вадима носієм сатанинського начала, який разом із «рукотворним сатаною» Механтропом є уособленням задрощів, підступності, ненависті, зла, руйнування та смерті. На думку М. Кипріяна, Б. Ступка, який на той час був молодим студійцем, блискуче виконував роль кібернетичної подоби людини, яку до нього на сцені радянського театру ніхто ніколи не грав, оскільки був внутрішньо готовий для неї [9, 12].

Зі спогадів Б. Ступки дізнаємося, що під час репетиційного процесу він задумав розкрити образ робота завдяки специфічним засобам пластичної виразності: «розкидати руки, плести ногами, смикатися в ритмі рок-н-ролу» [10, 61]. На думку Р. Віктюка, на той час

вже відомого режисера у Львові, який особисто бачив гру Б. Ступки, роль Механтропа була дуже важливою для молодого актора, а його вирішення образу кіборга, поєднання пластичного малюнку людини і механічної істоти – «незвичним і новим не тільки для українського, але й радянського театру взагалі». Режисер, відомий унікальними пластичними рішеннями своїх постановок, наголошує, що Б. Ступці вдалося у першій серйозній ролі акумулювати все вчення Леся Курбаса [10, 64].

У рецензії на виставу, надрукованій на сторінках газети «Ленінська молодь», театральний критик окремо відмітив гру Б. Ступки: «Механтроп (тобто «механік-людина») є штучним і безплідним витвором науки... Цей своєрідний та дещо суперечливий образ у виставі приваблює своєю закінченістю завдяки чітким, відточеним рухам і прекрасно відпрацьованій манері мови молодого здібного студійця Б. Ступки» [8, 4].

На формування творчої особистості Б. Ступки як майстра драматичного театру безумовно вплинув початковий досвід артиста на сцені Львівського академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької. Акторська діяльність на сцені театру ім. М. Заньковецької сприяла процесу формування світосприйняття та громадських позицій майбутнього високопрофесійного майстра театального мистецтва.

Протягом дев'ятнадцяти років творчої діяльності в колективі заньківчан сформувалася творча манера Б. Ступки, що характеризувалася чіткістю зовнішнього малюнку ролі, надзвичайній внутрішній зібраності, пристрасністю та логічному, на межі з математичною точністю, розрахунку, інтелектуальним та емоційним навантаження образу, переконливістю почуттів героїв.

З 1965 р. починається співпраця актора з С. Данченком – театральним режисером, з творчою діяльністю якого надалі була нерозривно пов'язана творчість Б. Ступки.

На думку В. Мельниченка, зароджений на львівській сцені Театр Данченка – Ступки, що вирізнявся неповторною стилістикою, сформувався саме у Києві. Дослідник відносить до «духовного стрижня» Театру Данченка – Ступки вистави «Украдене щастя» І. Франка (1979 р., Микола Задорожний), «Дядя Ваня» А. Чехова (1980 р., Іван Петрович Войницький), «Енеїда» І. Котляревського (1986 р., Автор), «Тев'є-Тевель» Г. Горіна за Шолом-Алейхемом (1989 р., Тев'є-Тевель), «Росмерсгольм» Г. Ібсена (1994 р., Росмер),

«Мерлін, або Спустошена країна» Т. Дорста (1996 р., Мерлін), «Король Лір» У. Шекспіра (1997 р., Лір), акцентуючи, що втілені в них художні образи головних персонажів «беззаперечно ввійшли до золотого фонду української театральної культури», а успіх вистав, що підняв український національний театр на світовий рівень, зумовлений «геніальним втіленням Ступкою Данченкових ідей» [11, 174-175].

Першою виставою, постановку якої на сцені київського театру імені Івана Франка здійснив С. Данченко, стала оновлена версія «Украденого щастя» І. Франка, в якій Б. Ступка зіграв роль Миколи Задорожного.

Відповідно до режисерського задуму, Б. Ступка розкриває глибинну психологічну основу ролі Миколи Задорожного, репрезентуючи глядачу «безсмертний образ» непересічної особистості, змінивши традиційне прочитання портрету гуцульського селянина, якого зраджує вродлива молода дружина, надавши «іконописних рис», зводячи його «на п'єдестал мучеництва» [11, 191]. Актор створює образ доброго, людяного чоловіка, маломовного, працьовитого, дещо простого та наївного, який майже фізично відчуває біль, переживаючи несправедливість. Пластика персонажа, його жести, рухи та погляд Б. Ступкою було розроблено під емоційно-асоціативним впливом (загалом актор виступав проти формального підходу) графічних робіт українських художників С. Караффи-Корбут, О. Кульчицької, С. Гебус-Баранецької та ін.: «буваючи в майстернях сучасних графіків і на виставках графічних робіт, я збагнув, що бачену мною графіку мушу використати у пластичному вирішенні образу Миколи Задорожного» [11, 191].

З мемуарів Б. Ступки дізнаємося особливості народження образу Миколи Задорожного («Украдене щастя» І. Франко, 1979 р.): «Оживає в мені акторська пам'ять – пам'ять дотику, м'язів, відчуттів... Тіло згадує шорстку свіжість чистої домотканої сорочки, яку подала Анна, в душі народжується раювання, стихає біль кривди, ніби чую, як пахне хлібом, як дихає теплом натоплена піч – у мені оживає мій Микола» [11, 192].

Не менш майстерно Б. Ступка створює образ Івана Петровича Войницького у виставі «Дядя Ваня» А. Чехова, постановку якої С. Данченко здійснив у 1980 р.

Критики порівнювали Б. Ступку в ролі Войницького з пружиною, «що постійно вібує, розтягується й вибухає, боляче вдаряючи то одного, то іншого персонажа» [4,

37], наголошуючи, що таким чином бунтівна поведінка героя не сприяла змінам, а посилювала руйнування усіх сподівань на краще життя.

Моделлю життєустрою в художньому світі п'єси А. Чехов робить збігання аполлонічного та діонісійського світів – погляди персонажів на життя, його сенс, добро, творчість, талант та ін. не збігаються, герої не розуміють один одного, відтак внутрішнє протистояння веде до роз'єднання рідних людей. На нашу думку, такий авторський посил був чітко зрозумілим режисером та Б. Ступкою, який зображує свого персонажа художньою натурою. Театральний критик В. Гаєвський акцентує, що актор робить персонажа схожим не стільки на управителя маєтком, скільки на музиканта, шанувальника Ф. Шопена, П. Чайковського, Мендельсона. Войницький у виконанні Б. Ступки – надзвичайна художня натура, проте він не має таланту, відповідно настільки вразлива його внутрішня організація, настільки беззахисний він перед випадками долі.

Відповідно трактуванню персонажа Б. Ступкою, свідомістю та волею Івана Петровича заволодіває сильне і беззастережне кохання, якому не судилося бути взаємним та щасливим – актор грає його на контрасті, в його діях відчувається і дивна небесна краса сили відвертого почуття (коли Войницький легким, стрімким кроком, сповненим нетерпіння прямує за букетом троянд для Олени Андріївни) і втома від безнадійності (коли бачить її в обіймах Астрова, пластика актора різко змінюється – не здивований, а приголомшений побаченим він, ніби зведеними від судоми руками, притискає до обличчя квіти) [1, 724].

Б. Ступка, завдяки розумінню свого персонажа на глибинному філософському рівні, виявляє його страждання в несподіваних експресивних кульмінаціях. Наприклад, у сцені з третього акту актор розкриває стан людини з тонким душевним складом, з музичною душею, який практично одержимий – він грає спалах безумства, начебто у нього вселилися демони, позбутися яких він може лише через надзвичайний емоційний сплеск: винісши вирок професору він стріляє [1, 724].

Надзвичайно майстерно в процесі розкриття образу Івана Войницького Б. Ступка використовує міміку. На думку рецензентів, наймайстерніше актор володів саме мистецтвом виразної міміки. Віртуозність його міміки давала йому варіювати початковою

мотивацією. Наприклад, майстер міг зіграти на контрасті протилежні почуття: стражданням надати комічний ефект.

У листопаді 1997 року на зламі двох століть відбулася феєрична прем'єра вистави У. Шекспіра «Король Лір» у постановці режисера В. Данченка з Б. Ступкою у головній ролі. Актор створює образ короля Ліра, який постає проти несправедливого світу, в якому закладено джерело суспільного розпаду, проти людей, зокрема проти укладу життя, створеного ними, в якому навіть найближчих людей зраджують та прирікають на нещастя заради власного добробуту: «який ладен судити та карати не тільки своїх невдячних дочок, а й усіх, хто жорстоко й несправедливо ставиться до «бідарів». Втративши своє багатство та могутність, Лір починає розуміти істинну сутність речей, оволодіває мистецтвом потреби, що перетворює найбільш мізерні предмети в дорогоцінні.

Актор знаходить надзвичайно майстерний хід, шукаючи можливість передати серцевий біль свого персонажа, уникнувши штамів – у сцені, коли Лір слухає сповідь Корделії, замість того, щоб торкатися рукою лівої сторони грудини, Б. Ступка лише стискає лівою рукою скрючені пальці. Жест, названий актором «пульсуюче серце короля», – перше свідчення початку його трагедії.

Можна зазначити, що розквіт сценічної особистості Б. Ступки невіддільний від особливостей втілення режисерських задумів С. Данченка, однією з характерних рис творчого підходу якого була творча розкутість актора в процесі створення образу за умови монополії режисера на концепцію постановки.

Унікального виявлення в постановках Театру Данченка – Ступки (визначення В. Мельниченка) отримали сценічна виразність людського тіла, жести, пози, ходи актора, пластичне рішення образу та мізансцени.

Головними ознаками акторської майстерності Б. Ступки, її специфічними рисами у процесі створення сценічного образу стали: дотримання ключових критеріїв естетичної цінності постановки; глибинне проникнення в психологію персонажа та її повноцінне розкриття; філософський підхід до осмислення літературного першоджерела; правильна природа почуттів та способу існування персонажа; наділення персонажа жорстко організованою пластикою.

Протягом всього сценічного життя Богдан Ступка робив акцент на тому, що театр як один з наймогутніших засобів долучення до

культури та духовності, а також один із важливих факторів виховання нового покоління освічених людей – української інтелігенції, повинен існувати для глядача усіх вікових категорій, відповідно формуючи власну репертуарну політику.

Наукова новизна дослідження полягає у систематизації творчих досягнень Б. Ступки на початку його сценічної діяльності та наступних професійних здобутків, що склали фундаментальне підґрунтя його високої сценічної майстерності.

Висновки. Сформовані протягом роботи в колективі Львівського театру ім. Марії Заньковецької риси творчого почерку Богдана Ступки отримали значний розвиток на сцені Київського драматичного театру ім. Івана Франка, багато в чому завдяки тісній співпраці з С. Данченком, який не лише сприяв створенню унікального репертуару, що складається з творів серйозної вітчизняної та світової драматургії, а й специфічної творчої атмосфери, в якій актор отримує усі можливості для глибинної інтерпретації образу свого персонажа та його розкриття. Отже, акторське кредо Б. Ступки остаточно сформувалося завдяки єдиному режисеру, який зміг зрозуміти та відчути унікальність його таланту, специфіку бачення театрального мистецтва загалом та акторської гри зокрема С. Данченка.

Література

1. Валігура Гринишина М. А. Чехов «Дядя Ваня» // Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. О. Гринишиної; ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 714–734.
2. Губрій Н. Педагогічна діяльність Михайла Верхацького (1926–1973 рр.): науково-педагогічний аспект // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 23. С. 164–170.
3. Заболотна В. Театральна Україна у полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 533–586.
4. Зубченко І. Мистецький всесвіт Богдана Ступки // Український театр. 2011. № 6. С. 36–37.
5. Єсипенко Р. Актуальні проблеми українського театру другої половини 80-х років ХХ століття // Мистецтвознавчі записки. 2017. Т. 32. С. 143–150. DOI: <https://doi.org/10.32461/149783>.
6. Козак Б. М. Театральні відлуння. Львів : Ліга-Прес, 2010. 452 с.

7. Кузякіна Н. Виховати учня! // Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. С. 397–408.

8. Ленко О. Людина летить у космос: «Фауст і смерть» у Львівському українському драматичному театрі ім. Заньковецької // Ленінська Молодь. 1960. 14 вересня. С. 4.

9. Максименко С. Мирон Кипріяк: «Театр-нірвана між життям і смертю...» // КіноТеатр. 2013. № 3. С. 12–13.

10. Мельниченко В. Ю. Богдан Ступка : штрихи до портрета Київ : Знання України, 2001. 217 с.

11. Мельниченко В. Ю. Богдан Ступка. Біографія / ред. А. А. Овсянникова ; Нац. культ. центр України в Москві. Москва : Домашня бібліотека, 2012. 831 с.

12. Новобранець О. Б. Ідеологія як жанр драматургії обробок (природа творення трагедії О. Левади «Фауст і смерть») // Вісник Житомирського державного університету. 2008. Вип. 39. Філологічні науки. С. 173–180.

References

1. Grinyshyna M. A. (2012). Chekhov "Uncle Vanya". Ukrainian Theater of the twentieth century: Anthology of performances. For general. ed. MO Grinishina; IPSM US Ukraine. Kyiv: Phoenix. pp. 714–734. [in Ukrainian].

2. Gubriy N. (2018). Pedagogical activity of Mykhailo Verkhatsky (1926–1973): scientific and pedagogical aspect. Scientific Bulletin of Kyiv National University of Theater, Film and Television named after IK Karpenko-Kary. Iss. 23. pp. 164–170. [in Ukrainian].

3. Zabolotna V. (2006). Theatrical Ukraine in the noon age: Ukrainian drama theater of the 40–60s of the XX century. Essays on the history of theatrical art of Ukraine of the XX century, Institute of Contemporary

Art of the Academy of Arts of Ukraine; Editor: V. Sidorenko (chairman) and others. Kyiv: Intertechnology. pp. 533–586. [in Ukrainian].

4. Zubchenko I. (2011). The artistic universe of Bohdan Stupka. Ukrainian Theater. № 6. pp. 36–37. [in Ukrainian].

5. Yesypenko R. (2017). Actual problems of Ukrainian theater in the second half of the 80s of the twentieth century. Art Notes. Vol. 32. pp. 143–150. DOI: <https://doi.org/10.32461/149783>. [in Ukrainian].

6. Kozak B. M. (2010). Theatrical echoes. Lviv: Liga-Pres. p. 452. [in Ukrainian].

7. Kuzyakina N. (2012). Educate a student!. Life and work of Lesya Kurbas, edited, science. ed. B. Kozak. Lviv; Kyiv; Kharkiv: Litopys. pp. 397–408. [in Ukrainian].

8. Lenko O. (1960). Man flies into space: "Faust and Death" at the Lviv Ukrainian Drama Theater. Zankovetska. Lenin's Youth. 14 September. p. 4. [in Ukrainian].

9. Maksymenko S. (2013). Myron Kypriyak: "Theater-nirvana between life and death...". KinoTeatr. № 3. pp. 12–13. [in Ukrainian].

10. Melnychenko V. Yu. (2001). Bohdan Stupka: touches to the portrait Kyiv: Knowledge of Ukraine. p. 217. [in Ukrainian].

11. Melnichenko V. Yu. (2012). Bogdan Stupka. Biography. ed. AA Ovsyannikov; Nat. cult. center of Ukraine in Moscow. Moscow: Home Library. p. 831. [in Ukrainian].

12. Novobranets O.B. (2008). Ideology as a genre of drama adaptations (the nature of the tragedy of O. Levada "Faust and Death"). Bulletin of Zhytomyr State University. Iss. 39. Philological sciences. pp. 173–180. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.12.2021

Отримано після доопрацювання 20.12.2021

Прийнято до друку 26.01.2022