

Роман НАБОКОВ,

orcid.org/0000-0001-7276-3478

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури, декан факультету сценічного мистецтва
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) nabokofff@gmail.com*

Ігор КОВАЛЬ,

orcid.org/0009-0002-0397-8226

*кандидат економічних наук,
старший викладач кафедри майстерності актора та режисури драматичного театру
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна) igor.koval@num.kh.ua*

Андрій ЛЕБЕДЬ,

orcid.org/0009-0005-1667-5621

*викладач кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) andrii_lebed@xdak.ukr.education*

НАЦІОТВОРЧИЙ ВИМІР ФОРМУВАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА

Статтю присвячено мистецько-культурологічному осмисленню освіти в галузі перформативних мистецтв у вимірах націотворення. Метою статті є дослідження процесу підготовки майбутніх діячів перформативних мистецтв як складової формування української нації.

Узагальнені результати показали зв'язок перформативних мистецтв із націотворенням на прикладі використання української культурної спадщини в мистецькій освіті. Було охарактеризовано націотворення як складову соціокультурного простору України та зазначено, що формування української нації відбувалося за умов відсутності власної державності, коли джерелом національної ідентичності була культура. Встановлено, що сучасне законодавство України закріплює за театральним мистецтвом і мистецькою освітою статус стратегічно значущих і таких, що зумовлюють національну безпеку.

Виявлено специфіку залучення українського матеріалу до формування майстерності актора на прикладах театру корифеїв, творчості Леся Курбаса та Гната Юри. Наголошено на їх мистецькій і педагогічній діяльності як знакових подіях в українському театрі та соціокультурному процесі. Виявлено, що театр корифеїв використовував українську мову як первинний чинник національної ідентичності. Відхід театру корифеїв від розважально-побутової тематики в репертуарі визначено як становлення професійної акторської школи. Показано, що творчість Леся Курбаса стала продовженням роботи з українським матеріалом із використанням експериментальних форм на сцені. Діяльність Гната Юри зумовила формування систематичної професійної підготовки акторів з вибіркоким використанням українського матеріалу за умов ідеологічного тиску. Наголошено на тому, що попри деформованість національного компонента, вдалося зберегти національну ідентичність в образності українського театру. Також показано перспективи сучасної підготовки майбутніх діячів української сцени у вимірах націотворення. Виявлено тенденцію до переосмислення мистецької спадщини і залучення постколоніальної теорії.

Перспективами подальших розвідок визначено дослідження майстерності актора в оптиці постколоніальної теорії, а також теоретичне осмислення майстерності актора як складової мистецької освіти, інтегрованої до сфери національної безпеки України.

Ключові слова: *майстерність актора, перформативні мистецтва, драматичний театр, український театр, сценічне мистецтво, націотворення.*

Roman NABOKOV,*orcid.org/0000-0001-7276-3478**Candidate of Art Criticism, Assistant Professor,
Assistant Professor at the Department of Directing, Dean of the Faculty of Performing Arts
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) nabokofff@gmail.com***Ihor KOVAL,***orcid.org/0009-0002-0397-8226**Candidate of Economic Sciences,
Senior Lecturer at the Department of Actor's Mastery and Directing of Drama Theater
Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) igor.koval@num.kh.ua***Andrii LEBED,***orcid.org/0009-0005-1667-5621**Lecturer at the Department of Actor's Mastery
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) andrii_lebed@xdak.ukr.education*

THE NATION-BUILDING DIMENSION OF ACTORSHIP TRAINING

The article is devoted to the artistic and cultural analysis of education in the field of performative arts within the framework of nation-building. The purpose of the study is to explore the process of training future performers as a component of the formation of the Ukrainian nation.

The summarized findings reveal the connection between performative arts and nation-building through the use of Ukrainian cultural heritage in artistic education. Nation-building is characterized as an integral element of Ukraine's sociocultural space, with the emphasis that the formation of the Ukrainian nation took place under conditions of statelessness, where culture served as the primary source of national identity. It is established that modern Ukrainian legislation recognizes theatrical art and artistic education as strategically significant sectors crucial to ensuring national security.

The study identifies the specific role of Ukrainian material in the development of actors' skills, illustrated through the examples of the Theatre of the Coryphaei, and the creative and pedagogical activities of Les Kurbas and Hnat Yura. Their contributions are highlighted as pivotal in the evolution of Ukrainian theatre and the broader sociocultural process. The Theatre of the Coryphaei utilized the Ukrainian language as a primary factor in constructing national identity. The departure of this theatre from purely entertainment-oriented themes in its repertoire is regarded as the foundation of a professional acting school. It is shown that Les Kurbas's work continued the engagement with Ukrainian material while introducing experimental forms on stage. Hnat Yura's activities are noted for institutionalizing systematic professional actor training while selectively incorporating Ukrainian material under conditions of ideological pressure.

It is emphasized that despite the distortion of the national component under political constraints, Ukrainian theatre succeeded in preserving national identity through its imagery. The article also outlines prospects for the contemporary training of future Ukrainian stage artists in the context of nation-building, highlighting a tendency toward reinterpreting artistic heritage and integrating postcolonial theory.

The prospects for further research are identified as the study of actor training through the lens of postcolonial theory and the theoretical conceptualization of actor's mastery as an integral part of artistic education, strategically linked to Ukraine's national security sphere.

Key words: *actor's mastery, performative arts, dramatic theatre, Ukrainian theatre, stage art, nation-building.*

Постановка проблеми. Консолідація українського суспільства потребує національного визначення. Водночас перформативні мистецтва є чинником впливу на процеси націотворення. Тому підготовка майбутніх діячів українського театру має супроводжуватися увагою до питань розбудови нації. Повномасштабна російська зброяна агресія загострила питання необхідності інтеграції театрального мистецтва у сфери національної безпеки та культурної дипломатії. Тоді як набуття компетенцій з акторської майстерності супрово-

джується характерними для освітнього процесу викликами і проблемами, а також вміщує спадок митців попередніх поколінь. Тож, є потреба мистецько-культурологічної аналітики театральної освіти у вимірах націотворення.

Аналіз досліджень. Питання націотворчого потенціалу перформативних мистецтв розкривається в науковій літературі в різних аспектах: залучення мистецьких практик у процесах конструювання нації (Сміт, 1994), національної ідентичності українців (Telehuz, Telehuz, 2025),

становлення української сцени та акторської майстерності в театрі корифеїв (Мудренко, 2012), в режисерсько-педагогічній діяльності Л. Курбаса та Г. Юри (Біленька, 2023; Міщенко, 2022), а також у постколоніальній рецепції (Hundorova, 2011–2014).

Мета – дослідити процес підготовки майбутніх діячів перформативних мистецтв як складову формування української нації. Для досягнення мети необхідно охарактеризувати націотворення у зв'язку з соціокультурним простором України, виявити специфіку залучення українського матеріалу до формування майстерності актора, а також показати перспективи сучасної підготовки майбутніх діячів української сцени у вимірах націотворення.

Виклад основного матеріалу. Україна перебуває на стадії трансформації соціокультурного простору відповідно до потреб воєнного часу. Перформативні мистецтва у цьому процесі привертають увагу спроможністю впливати на естетичні, ідеологічні, світоглядні та національні вподобання. Глядач сприймає моделі поведінки через образність, створену зусиллями творчого колективу. Трансформаційні процеси в сучасній Україні у проекції на українську сцену демонструють розгортання двох взаємопов'язаних тенденцій: ревізію уваги практиків і теоретиків до театральної спадщини попередніх поколінь, а також рефлексії щодо перспектив перформативних мистецтв. Обидві тенденції перетинаються в проблемному полі підготовки майбутніх діячів українського театру як стратегічно важливої для націотворення інституції. Зокрема, мистецько-культурологічної уваги вартує питання творчо-педагогічної спадщини діячів української сцени, представленості в ньому українського матеріалу, а також залучення українського театру до процесів розбудови української нації.

Насамперед, варто надати характеристику націотворенню у зв'язку з соціокультурним простором України. Теорії конструювання націй, представниками яких є, зокрема, Б. Андерсон, Е. Гобсбаум, Е. Сміт, варіюються у спектрі значень від природнього походження націй (спільна територія як передумова формування нації), до радикально політичних (нація тотожна державі та зумовлена кордонами, законом і системою оподаткування). Спільним місцем є необхідність держави як чинника безпеки і централізованих дій. Тоді як відсутність власної держави не заперечує існування нації, прикладом чого виступає історія української нації, ідентичність якої визрівала у складі різних імперій, а власна державність почала літочислення після розвалу СРСР.

Концепція британського дослідника феномену нації Е. Сміта розглядає націю як результат економічних, політичних, територіальних, етнічних і культурних складових. На думку Е. Сміта, чільною категорією при осмисленні феномену нації є національна ідентичність, яку доцільно розглядати через її прояви у мові, самовідчутті й ритуально-обрядових складових культури (Сміт, 1994: 7). Тобто урахування різних чинників є запорукою уявлень про націю як сформовану завдяки автономності держави та наповнену сенсом завдяки культурі. Відповідно, концепція Е. Сміта легалізує мистецькі практики як складову соціокультурного процесу та як чинник націотворення.

У зв'язку з повномасштабною війною мистецтво в Україні поступово набуває статусу чинника національної безпеки. Зокрема, «Стратегія розвитку культури України на період до 2030 р.» № 293-р від 28.03.2025 р. вказує на проблеми в галузі та шляхи їх подолання, зокрема: «Культура тривалий час розглядалася як виключно мистецька, дозвіллева або розважальна діяльність, а не як стратегічний ресурс державної безпеки. Це спричинило недостатню увагу до питань інформаційної стійкості, захисту культурної ідентичності та протидії гібридним загрозам. В умовах війни російська федерація використовує культуру як інструмент агресії – поширюючи дезінформацію, підмінюючи історичні наративи, нівелюючи українську культурну ідентичність» (Стратегія розвитку культури України на період до 2030 р., 2025). Хоча в документі відсутнє поетапне планування розвитку українського театру, але на законодавчому рівні закріплюється здатність театрального мистецтва бути чинником націотворення.

Тепер варто виявити специфіку залучення українського матеріалу до формування майстерності актора. Вивчення літератури дозволило виокремити ключові позиції у соціокультурному процесі кінця XIX – другої половини XX ст., які є показовими відносно можливостей використання українського матеріалу на сцені театру. Персоніфіковано це театр корифеїв, творчість Леся Курбаса і Гната Юри.

На момент становлення театру корифеїв і формування підготовки акторів українство позбавлене власної державності й існувало у складі Російської та Австро-Угорської імперій, що зумовлювало формування статусу вторинності для всіх проявів української культури. Однак, національні еліти проявляли інтерес до культури українського селянства як джерела ідентичності. Зокрема, театр корифеїв став проявом ідеї національного мистецтва, яке, згідно з високими ідеалами Просвітни-

цтва та романтизму, спиралося би на український матеріал і виходило за стереотипні рамки розважального сегменту й провінціалізму.

Творчі пошуки у створеному М. Кропивницьким у м. Єлісаветград (нині м. Кропивницький) в 1882 р. театрі здійснювали режисери і драматурги М. Кропивницький, М. Старицький та І. Карпенко-Карий та П. Мирний, «в їх виставах розкрилися сценічні обдарування М. Заньковецької, Г. Борисоглібської, Л. Ліницької, Г. Затиркевич-Карпинської, Є. Зарницької, І. Мар'янченка, Ф. Левицького» (Мудренко, 2012: 42). Використання театром корифеїв української мови стало першим і вирішальним чинником символічного визначення самобутності українського театру на русифікованих, а згодом і на полонізованих землях.

Імперська цензура репертуарної політики зумовлювала наголос на комедійних і музичних виставах із селянською та козацькою тематикою: «Наталка-Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Дві сім'ї», «Олеся» й «Западиголова» М. Кропивницького, «Мартин Боруля», «Наймичка», «Безталанна», «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого, «Богдан Хмельницький» М. Старицького, «Лимерівна» П. Мирного (Біленька, 2023: 82–83). Проте на початку ХХ ст. репертуар театру й створених під його впливом інших установ (перший український театр М. Садовського, труп Харківського міського театру чолі з М. Синельникова, «Товариство нової драми» В. Мейерхольда) «збагатився п'єсами українських, російських і західноєвропейських драматургів... розширив тематику вистав, збагатив репертуар п'єсами різних напрямів: психологічною драмою, високою трагедією, символічною драмою й комедією-сатирою» (Мудренко, 2012: 42).

Започатковані театром корифеїв традиції роботи з українським матеріалом знайшли продовження на українських землях у складі Австро-Угорщини. Адже, як зазначила А. Біленька, театр «Руська бесіда», заснований у м. Львів у 1862 р. у складі якого згодом почав свою діяльність Леся Курбас, мав на меті просвітницьку місію та виведення української мови в публічний простір, але не мав сценарного матеріалу та професійного колективу. Залучення репертуару та досвіду режисерів з українських земель у складі Російської імперії забезпечило те, що «збереглися принципи театру корифеїв у роботі зі сценічним словом, опора на п'єси їх репертуарної політики та створення зразків мистецтва, яке формувало спільний культурний простір... забезпечувало ідентичність і єдність українців за відсутності власної суверенної держави» (Біленька, 2023: 84–85).

Тоді як самостійна режисерсько-педагогічна діяльність натхненного подіями буремних 1917–1919 рр. Леся Курбаса почалася з проголошення відмови від методів роботи театру корифеїв у театрі «Березіль», заснованому в м. Київ у 1922 р. і переміщеному в м. Харків у 1926 р. Однак, на момент звинувачення Курбаса в «буржуазному націоналізмі» та арешту в 1933 р. режисер залучав напрацювання етнографів, використовував фольклорні мотиви, звертався до творів української літератури (Біленька, 2023: 91–92) та говорив про переосмислення спадку театру корифеїв: «Ми відкидаємо умовні прийоми старого театру, які були обов'язкові, бо вони нам не підходять; але на старому акторі ми можемо вчитись, і дуже багато... Ми відходимо від будь-якої фотографії, від четвертої стінки, що була у старому театрі» (Курбас, 2022: 445). Відтак, на другому етапі становлення національного театру Курбас наголошував на цінності акторської майстерності театру корифеїв, хоча говорив про відхід від їх манери гри.

У свою чергу Гнат Юра, колега та ідейний опонент Леся Курбаса, продовжив його методіку роботи з українським матеріалом і вдосконалив роботу з актором у процесі підготовки до ролі. Вивчення літератури показало, що соціокультурним контекстом третього етапу становлення національного театру є події Другої світової війни, які знизили рівень майстерності, проте забезпечили послаблення ідеологічного тиску. Також існували ідеологічний контроль театрального мистецтва, метод соцреалізму, русифікація та нівелювання культурної самобутності українців.

Заснований у 1920 р. Г. Юрою театр ім. Івана Франка (нині Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, м. Київ) у м. Вінниця перемістився у 1926 р. до м. Київ, успадкував курбасівський підхід до підготовки актора, роботу з українським матеріалом, а також прихистив вихованців розстріляного режисера, зокрема, А. Бучму, М. Крушельницького, Д. Мілютенка та Н. Ужвій. У цілому, на початок «відлиги» франківці хоча і стали оплотом сталінської ідеології, проте українська сцена збагатилася постановками, аудіо- й телевізійними версіями вистав «Украдене щастя», «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Свічене весілля», «Хазяїн». Водночас, вивчення репертуару показало систематичне спотворення образу українця шляхом висміювання сільської культури й перенесення її негативного значення на українську культуру взагалі, викривлення працьовитості й заощадливості як жадібності й куркульства, з якими треба боротися. Однак, саме в таких контраверсійних образах вдалося зберегти

ідею українства, яка набула продовження після здобуття Україною Незалежності.

Для характеристики суперечливості контексту, за якого Г. Юра спромігся розбудувати український театр, сформувавши орфоепічний канон для української сцени й зберегти, хоч і в деформованому вигляді, необхідну для націотворення образність, варто навести характеристику, надану дослідницею М. Міщенко В. Магарі, учню Г. Юри, котрий очолював Запорізький музично-драматичний театр ім. Щорса: «знав добре психологію людей і розумів політичні обставини, тому у його діяльності... було простежено дві цілі: перша ціль – ... через вистави навчати важливих правил життя, вселяти віру в майбутнє, відображати головні цінності життя, у яких театр ставав зразком життєвих сценаріїв... де люди навчилися мати повагу до власної національної культури... Друга ціль – бути серед найкращих; у цьому майстрові допомагала мудрість, що тяжіла до... сміливості, хитрості й відвазі бути товаришем, другом багатьох керівників і державних діячів країни» (Міщенко, 2022: 25). Тож, цитата демонструє трагізм доби, коли діячі української сцени помножували українське мистецтво, обслуговуючи запити номенклатури. Однак, завдячуючи виваженим діям низки представників українського театру, Україна, за відсутності власної державності, зберігалася як національна ідентичність і знайшла своє продовження у мистецькому процесі незалежної України.

Наостанок необхідно показати перспективи сучасної підготовки майбутніх діячів української сцени у вимірах націотворення. Нині український матеріал не обмежується у залученні до роботи з майбутніми акторами. Однак, заперечення творчого доробку попередніх поколінь діячів української сцени збіднить сучасний український театр. Тому постає проблема ревізії українського театрального доробку радянського періоду з використанням постколоніальної теорії. Адже залучення українського матеріалу до формування компетенцій з акторської майстерності має враховувати художню цінність спадку радянської доби і висвітлювати дискримінаційні, відносно українців, тенденції.

Для більш повного розуміння змін, що відбуваються в царині перформативних мистецтв через події російсько-української війни, варто звернутися до соціокультурного контексту й посприяти на результати соціологічних замірів українського суспільства від початку російсько-української війни 2022 р., які навели дослідники української національної ідентичності І. Телегуз та А. Телегуз. Зокрема, серед респондентів із числа студентської молоді наявна відмова від радянської

ідентичності й споживання російського культурного продукту – 96,5%, тоді як ототожнення слів «росіянин» і «ворог» властиве 99,2%. У цілому, для 52,8% українського суспільства властиве переосмислення радянського спадку у зв'язку з повномасштабним вторгненням (Telehuz, Telehuz, 2025: 83). Отже, студентська молодь демонструє провідну позицію з ігнорування сучасного російського культурного продукту, тоді як суспільство в цілому дотримується думки про ревізію культурного надбання.

Також важливим є питання, яке в літературознавстві має назву самоетнографізації у значенні використання спрощеного, провінційного, сільського рівня матеріалу. Питання відкриває простір для дискусії, адже викликано специфікою становлення українського театру. З одного боку сучасна українська сцена у впливі на процеси націотворення апелює до спадку театру корифеїв. Зокрема, А. Біленька зазначила, що «практику театру корифеїв запозичили театральні... митці радянського періоду... закладені українською літературою маркери національної ідентичності, хоч і обмежені імперським, а потім і радянським цензуруванням, зберіглися» (Біленька, 2023: 141–142). Тобто націотворення українців на сучасному етапі відбувається із залученням образності кінця модерного та радянського періодів, що спонукає до питання про оновлення мистецької складової в національній ідентичності.

Тоді як з іншого боку ситуація взаємодії митців з українською культурною спадщиною за умов відсутності державності була проявом визнання власної поневолення й творчим спротивом. Зокрема, такої думки дотримувалася Т. Гандурова, аналізуючи творчість І. Котляревського як усвідомлене використання образу малороса, завдяки чому «взаємини колонізованої провінції з імперським центром стають двонаправленими... вже не підкорення, а напружені перемовини й торги між ними створюють поле колоніального дискурсу... інший тип культурної ідентифікації – ...він іронічно «розчакловує» механізми імперії і стверджує самодостатність простодушних провінціалів – автохтонів-українців, їхню мову та культуру» (Hundorova, 2011–2014: 411–412). Тобто постколоніальна теорія демонструє вміння українських митців конструювати художні світи, де українство постає як суб'єктна одиниця, що також потребує наукового осмислення.

Тож, режисерське бачення, акторські рішення, нові сценічні форми є інструментами актуалізації української культурної спадщини, втіленої в образності за допомогою виражальних засобів

театрального мистецтва. В такому разі, звертання до українського матеріалу в процесі формування компетенцій з перформативних мистецтв є процесом набуття національної ідентичності майбутніми акторами. За умов російсько-української війни громадянська позиція митців потребує уваги і систематичної підтримки під час здобуття мистецької освіти.

Висновки. Дослідження процесу підготовки майбутніх діячів перформативних мистецтв як складової формування української нації показало поступову зміну статусу української сцени від розважально-дозвілдової сфери до рівня національної безпеки. Націотворення визначено як конструювання нації, зумовлене суверенітетом держави та перформативними практиками. Виявлено, що залучення українського матеріалу започатковане театром корифеїв і комплексно розроблене Лесем

Курбасом як символічне виокремлення української культури за умов відсутності власної держави, що уможливило подолання козацько-селянської тематики шляхом розширення репертуару та професійної підготовки актора. Також встановлено, що творчість Гната Юри надала підготовці з акторської майстерності систематичності, однак зумовила контраверсійні модули національної ідентичності. Показано, що підготовка майбутніх діячів української сцени супроводжується переосмисленням культурного спадку радянської доби з потребою висвітлення українського компоненту.

Перспективами подальших розвідок може бути дослідження майстерності актора в оптиці постколоніальної теорії, а також теоретичне осмислення майстерності актора як складової мистецької освіти, інтегрованої до сфери національної безпеки України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біленька А. М. *Еволюція сценічного слова в українському театрі та кінематографі: історико-культурний контекст (XX – перша чверть XXI ст.)* : дис. на здобуття PhD за спеціальністю 034 Культурологія / Харківська державна академія культури, Харків, 2023. 241 с.
2. Курбас Л. *Філософія театру* ; упорядн. М. Лабінський ; ред. М. Москаленко. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук ; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
3. Міщенко М. Акторський та режисерський портрет керманіча Запорізького театру ім. Щорса – В. Г. Магара. Вплив на виховання акторських поколінь. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. 2022. Вип. 47(2). С. 23–30. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-2-4>.
4. Мудренко А. В. Сценічне мистецтво українського театру корифеїв: риси високої художності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Рівненського державного гуманітарного університету. 2012. Вип. 18(1). С. 40–45.
5. Сміт Е. Д. *Національна ідентичність* / пер. з англійської П. Тарашчука. Київ : Основи, 1994. 224 с.
6. *Стратегія розвитку культури України на період до 2030 р.* : схвалено рішенням Кабінету міністрів України № 293-р. від 28.03.2025 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-r#Text> (дата звернення: 25.04.2025).
7. Hundorova T. Колоніальність як перевдягання: «малоросійський маскарад» Івана Котляревського. *Harvard Ukrainian Studies*. Ukrainian Research Institute: Harvard, 2011–2014. Vol.32–33, Part 2. P. 395–414.
8. Telehuz I., Telehuz A. Ukrainian identity in time and space: historical memory, interpretation of the past and contemporary challenges of war. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Історія. Вінниця, 2025. №51. С. 79–87. DOI: <https://doi.org/10.31652/2411-2143-2025-51-79-87>.

REFERENCES

1. Bilenka A. M. (2023) *Evolutsiia stsenichnoho slova v ukrainському teatri ta kinematohrafi: istoryko-kulturnyi kontekst (XX – persha chvert' XXI st.)* [The evolution of the stage word in Ukrainian theater and cinema: historical and cultural context (XX – the first quarter of the XXI century)]: dys. na zdobuttia PhD za spetsialnistiu 034 Kulturolohiia / Kharkivska derzhavna akademiia kultury, Kharkiv, 2023. 241 s. [in Ukrainian].
2. Kurbas L. (2022) *Filosofia teatru* [Philosophy of theater] ; uporiadn. M. Labinskyi ; red. M. Moskalenko. Kharkiv-Kyiv : Vydavets Oleksandr Savchuk ; Vydavnytstvo «Osnovy». 920. [in Ukrainian].
3. Mishchenko M. (2022) Aktorskyi ta rezhyserskyi portret kermanycha Zaporizkoho teatru im. Shchorsa – V. H. Mahara. Vplyv na vykhovannia aktorskykh pokolin. [The actor and stage director's portrait of the manager of Zaporizhzhia Theatre named after Shchorsa – V. G. Magar. Influence of the education of the actor's generations] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* : zb. Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. Ivana Franka. 47(2). 23–30. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-2-4>. [in Ukrainian].
4. Mudrenko A. V. (2012) Stsenichne mystetstvo ukrainskoho teatru koryfeiv: rysy vysokoi khudozhnosti. [The scenic art of the Ukrainian theatre of the luminaries: features of the high artistic] *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* : nauk. zb. Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu. 18(1). 40–45. [in Ukrainian].
5. Smit E. D. (1994) *Natsionalna identychnist* [National identity] / per. z anhliiskoi P. Tarashchuka. Kyiv : Osnovy, 224. [in Ukrainian].
6. *Stratehiia rozvytku kultury Ukrainy na period do 2030 r.* (2025) [Strategy for the development of culture of Ukraine for the period until 2030]: skhvaleno rishenniam Kabinetu ministriv Ukrainy № 293-r. vid 28.03.2025 r. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-r#Text> (data zvernennia: 25.04.2025). [in Ukrainian].
7. Hundorova T. (2011–2014) Koloniialnist yak perevdiahannia: «malorosiiskyi maskarad» Ivana Kotliarevskoho. *Harvard Ukrainian Studies*. Ukrainian Research Institute. Harvard, 32–33, 2. 395–414. [in Ukrainian].
8. Telehuz I., Telehuz A. (2025) Ukrainian identity in time and space: historical memory, interpretation of the past and contemporary challenges of war. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho*. Serii: Istorii. Vinnytsia, 51. 79–87. DOI: <https://doi.org/10.31652/2411-2143-2025-51-79-87>. [in Ukrainian].