

**ВІЙНА ЗА ІДЕНТИЧНІСТЬ,  
АБО ПРОГОВОРЮВАННЯ І ПРИЙНЯТТЯ СЕБЕ  
У ДРАМІ НЕДИ НЕЖДАНОЇ  
«КИЦЬКА НА СПОГАД ПРО ТЕМІНЬ»**

*Бондарева Олена Євгенівна,  
доктор філологічних наук, професор,  
головний науковий співробітник,  
Інститут філології  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
вул. Маршала Тимошенка, 13-б,  
Київ, Україна, 04212  
[o.bondareva@kubg.edu.ua](mailto:o.bondareva@kubg.edu.ua)  
ORCID: 0000-0001-7126-452X*

**Мета.** Запропонувати прочитання монодрами Неди Нежданої «Кицька на спогад про темінь» із позицій сучасної теорії ідентичності/ідентичностей і постколоніального літературознавства.

**Методологія дослідження.** Антропологічний взаємоперехід, постколоніальні/деколоніальні студії, студії пам'яті, теорія травм, інтертекстуальний аналіз.

**Наукова новизна.** Постколоніальна/деколоніальна інтерпретація обраної для розгляду п'єси Неди Нежданої – це нагода започаткувати серйозну розмову про те, як сучасні драма і театр долучаються до розмов із суспільством про нову громадянську ідентичність українців. На жаль, малоросійство у медійному полі, маніпулятивні стратегії сучасного телебачення, експансія російських книжок на книжковому ринку та в мережі,

побутова орієнтація багатьох людей на російську мову, літературу й відповідні трансльовані ними смисли і картини світу сформували масову аудиторію, яка прагне розваг і видовищ значно більше, аніж серйозних аналітичних розмов і розмислів. Таке рецептивне середовище є відкритим для різноманітних «плебісцитів пам'яті», внаслідок чого «пам'ять набуває розважального гатунку», а в колективного минулого «відбирають повагу, позбавляють його піднесення та авторитету», внаслідок чого відбувається масоване символічне насильство над колективною пам'яттю (Халас, 2021, с.62). Тож у глобальному ментальному протистоянні між нашою країною з багатовіковими демократичними устремліннями та між тоталітарною імперією («недоімперією», як її охрестив сучасний гуманітарний дискурс) саме зараз – найвища пора просувати український культурний продукт і залучати до його рецепції якомога більше людей: театр має таку унікальну можливість, особливо у тандемі з драматургами, спроможними генерувати і охудожнювати нову смислову реальність. Адже ще кілька років тому Ярослав Поліщук, розмірковуючи, чи не програла наша література свою громадянську війну, наголосив, що «з більшою слухністю випадало б розмірковувати не про поразку, а про переорієнтацію літератури – відповідно до тих нових вимог, які поставила перед нею нова епоха. Крах літературоцентризму зумовив переосмислення функції словесності, спонукав вивільнення її від невластивих обов'язків, а також мобілізацію щодо тих завдань і викликів, які характеризують нову парадигму розвитку культури в XXI ст.» (Поліщук, 2016, с.10).

**Ключові слова:** антропологічний взаємоперехід, війна, ідентичність, травма, абсурд, підтекст, протагоністка, монодрама.

**Постановка проблеми.** В умовах колосального національно-визвольного збройного опору, який український народ чинить агресії Росії ще від 2014 року, а надто – від 24 лютого 2022 року, надзвичайної ваги набувають постколоніальні та деколоніальні гуманітарні рефлексії та естетичні практики. Цей спротив є колективним розумінням великої частини українців, що «для того, аби почалася постколоніальна ситуація, має закінчитися колоніальна» (Эткінд, 2021). На жаль, український театр, навіть попри повномасштабний напад Росії та Білорусі на нашу країну, почасти продовжує жити у колоніальному гуманітарному просторі, транслює його смисли, не завжди прагне бути сучасним і говорити з суспільством про нагальні реалії. У цьому плані аналітичне поле довкола талановитих сучасних українських п'єс також потребує модерних методологічних підходів і має сприяти трансформації діалогічної програми театрів. Написана ще 2014 року п'єса Неди Нежданої «Кицька на спогад про темінь» була присвячена війні, локалізованій на Донбасі. Зараз, коли велика частина українських територій або вже побувала під окупацію, або ще й досі лишається окупованою, цей текст починає генерувати нові смисли та асоціації, приростає додатковими модусами актуальності та символічних рецепцій, саме тому його обрано об'єктом інтерпретації.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Враховуючи, що сучасна українська література – це не стабільний результат, а безпосередній живий «процес, що розгортається, формуючи її нову якість», Ярослав Поліщук зауважує, що «усі міркування про неї тепер мають попередній і необов'язковий характер», проте очевидним є «складний шлях її культурно-естетичної трансформації» (Поліщук, 2016, с.12, 16). Тим більше експериментальний характер властивий сучасній українській драматургії, в якій чітко можна побачити різні «ідентичнісні» потоки сучасних авторів: це ті, хто культивує «чисте» й

розважальне мистецтво, поза політикою та ідеологією; ті, хто досі сприймає українців з колоніальних зверхньо-іронічних позицій – як обмежених і несамодостатніх людей нереалізованої країни, загублених у постмодерному просторі культури та на мапі постісторії; зрештою, ті, хто прагне говорити про нову, деколоніальну українську реальність, її травми, її героїв та її меседжі. Поза сумнівом, саме до останньої групи належить Неда Неждана, але перш, ніж міркувати безпосередньо про її винесену у назву статті драму, дозволю собі ще кілька методологічних зауваг.

У новому фундаментальному філософському дослідженні «Антропологічні структури уявного» Жільбер Дюран наполягає на провідній ролі антропології у вивченні символізму уявного: пристаючи до антропологічної перспективи, він переймається методологією, яку називає «антропологічним взаємопереходом», «тобто безперервним обміном, що на рівні уявного відбувається між суб'єктивними, асиміляційними потягами й об'єктивними приписами, які походять від природного та соціального середовища». У такий реверсивний спосіб він метафізично усуває із досліджень проблему онтологічної першості, оскільки у ситуації взаємопереходу «репрезентація об'єкта асимілюється і моделюється імперативами імпульсів та потягів суб'єкта», а на суб'єктивні репрезентації впливає те, наскільки суб'єкт попередньо або процесуально адаптується до об'єктивного середовища (Дюран, 2021, с.82-83).

Антропологічний взаємоперехід піддає переосмисленню традиційно усталену роль історії як знання, яке «дивиться назад», тоді як зараз акцент варто робити «на побудові знань для майбутнього» (Кеннет Дж. Герген, 2016, с.142). Дослідник соціальних конструкцій у контексті Кеннет Герген наполягає на відповідальності науковців та митців: чим би вони не послуговувалися – «описовою термінологією», «пояснювальною базою»,

«методом дослідження» або ж «раціоналізуючою метафізикою», варто пам'ятати, що вони також «впливають на світ» і «неуникно формують його майбутнє – у кращий чи гірший бік», а відтак, навіть при позірному декларуванні ними «ціннісної нейтральності», результати їхніх зусиль залишаються «неминуче ідеологічними» (Кеннет Дж. Герген, 2016, с.149).

Агнешка Матусяк зауважує, що в останнє десятиліття європейські гуманітарії навіть не уявляли, що «найближче майбутнє приготує українцям нову, вельми болісну зміну у вигляді Революції Гідності та, здається, нескінченну російську воєнну агресію, де неопрацьовані (пост)тоталітарні травми відіграли неабияку роль» (Матусяк, 2020, с.9).

До актуальної проблематики сучасного гуманітарного (не лише літературознавчого!) поля Іван Монолатій відносить дослідження того, як письменники творять «пам'ятєві сенси у національному масштабі» (Монолатій, 2020, с.12).

Тут дуже важливо, що саме художні культура й естетичні практики сучасної України мають активно долучитися до «демонтажу та наукової критики панівного в Росії гранд-нарративу історії Криму та «Новоросії», що його використовують для обґрунтування претензій Кремля на території суверенної України і широко популяризують у світі» (Якубова, 2020, с.5). Співрозмовники Олександра Михеда, автора проєкту «Я змішаю твою кров з вугіллям», пропонують поставитися критично до «танців навколо донецької ідентичності», (Ігор Козловський), зрозуміти величезну різницю між антиукраїнськими та проросійськими поглядами мешканців донбаського регіону (Алевтина Кахідзе), визнати, що Україна на Донбасі веде «війну з минулим» (Роман Мінін), що «особливої донбаської ідентичності не існує» (Сергій Жадан) і що «не регіональні особливості стали причиною цієї війни, і не українці її накликали» (Володимир Рафеєнко) (Михед, 2020, с.70, 114, 154,

194, 313). Іван Монолатій вбачає можливим вести мову про сукупність створених від 2014 року художніх творів про війну на території Донбасу як про повноцінну «післядонецьку бібліотеку» (Монолаї, 2019, с.16), в якій ключове місце відводиться осмисленням «донецького тіла» і нових форматів його рецепції – наприклад, через концепт постмодерністської «бездомності». Агнешка Матусяк звертає особливу увагу на найсуттєвіший вимір нинішньої російсько-української війни – «ідентичнісний», «суть якого культура влучно розпізнала значно раніше, ніж інші сфери життя в Україні» (Матусяк, 2020, с.187).

### **Виклад основного матеріалу.**

#### **Зовнішня колізія та інтелектуальний підтекст п'єси.**

Жанр драматургічного твору «Кицька на спогад про темінь» авторкою визначено як «прощальний монолог Донбасу». Це логічно, адже Неда сама є уродженкою міста Краматорськ, в якому виросла, мала родичів і друзів. Зрозуміло, що Донбас їй болить, як і більшості авторів «післядонецької бібліотеки» – ще від 2014 року.

Моногероїня твору – це деперсоніфікована жінка Вона. Їй, як і авторці п'єси, «за сорок», її постава і одяг («скромно, але зі смаком») підкреслюють її органічну внутрішню гідність (Неждана, 2016, с.226).

Зовнішня колізія п'єси полягає в тому, що 2014 року, тримаючи в руках кошика з трьома кошенятами, жінка серед хаосу окупації відчайдушно намагається продати, тобто, прилаштувати тваринок, і в цей час проговорює ледь не все своє життя, розмовляючи з тими, хто начебто проходить повз або підходить і цікавиться її живим товаром. Проте навіть за таких обставин породисті кошенята не віддаються просто так, а продаються: власне, йдеться не про те, що жінка потребує грошей, а про те, щоб маленьких пухнастиків з ніжною плюшевою шкірою не перепродавали потім, таскаючи по базарах.

При цьому породистість, такий собі зовнішній маркер котячої «гідності», жінка не може підтвердити, бо кошенята ще не мають жодних документів. Виявляється, що станом на «тут і зараз» героїня не має і власних документів, які вона втратила, рятуючи цих кошенят, і ще не відновила – вочевидь відновлюватиме, якщо вибереться з окупованої території.

Не випадковою є і котяча порода – «волелюбні шотландці», які «вміють стояти на задніх лапках», проте ніколи не робитимуть цього за наказом (Неждана, 2016, с.226), – це свідомо задане поле інтертекстуальних алюзій на волелюбний народ Шотландії – невеличкої північної острівної країни, яка добровільно увійшла до політичного союзу з Англією, посприявши у такий спосіб утворенню Великої Британії: при цьому до сьогодні шотландцям вдається зберігати та плекати власну мову й ідентичність, а 2014 року шляхом демократичного референдуму вони підтвердили свою прихильність цьому політичному союзу, хоча суспільна дискусія про вихід із нього залишається відкритою й актуальною. Звісно ж, це вдячний ґрунт для алюзивних паралельних міркувань про анексію Криму, про насильницьке загарбання Росією територій українських Донецької та Луганської областей, подальшу організацію там фейкового «референдуму» та створення квазідержав ЛНР-ДНР, які ніколи не будуть визнані світовим співтовариством.

Тут алюзивний формат працює на рівні глибокого підтексту і озивається лише тим, хто цікавиться історією і має відповідний рівень загальних історичних знань. Для решти реципієнтів «шотландці» – це просто вишукана котяча порода, з якою в умовах війни є безліч зайвих клопотів.

Контекстуально напрошується ще одна паралель з філософсько-гуманітарного поля. Цікаво, що пропонуючи обґрунтування самого поняття «ідентичність», Вінсен Декомб наголошує саме на конструкті «клопоти з ідентичністю», ставить нам завдання «навчитись висловлюватись

про ідентичність» (Декомб, 2015, с.21) і багато міркує про відповідальність інтелектуалів за підтримку й захист тоталітарних режимів. У розумінні ідентичності головні «клопоти» вбачаються Декомбу саме у площині розрізнення елементарного розуміння ідентичності як тотожності і морального розуміння ідентичності як ідентифікації: «Дійсно, ми не залишаємося спантеличеними, якщо почуємо: розмовляти такою-то мовою, займатись такою-то справою, мати таку-то релігійну спрямованість, все це – частина моєї ідентичності. Що б ми не думали з приводу його заяви, ми розуміємо його, хоч він і вживає субстантив «ідентичність» не для того, щоб виголосити твердження тотожності, а для пояснення, у який спосіб усі ці властивості (говорити такою-то мовою, робити таку-то справу та ін.) входять у концепцію його самого, що він собі її витворив, та скільки він втратить, навіть зникне, якщо відмовиться від неї. Нове вживання терміна пов'язане, отже, з моральною психологією: ідентичність, взята в окремому сенсі, є справою гордості, самолюбства, свого ствердження з огляду на певну ідею себе самого, відносно якої вимагається її визнання та повага іншими. Отож ця ідентичність може бути кваліфікована як моральна ідентичність, для відрізнєння її від ідентичності в елементарному сенсі» (Декомб, 2015, с.52-53). Коли йдеться про тих, хто здатний захищати свою ідентичність, це 100% розмова саме про моральну ідентичність – і власне таку ситуацію і таку розмову ми маємо у п'єсі «Кицька на спогад про темінь».

### **Системні проблеми з ідентичністю: між Європою і Росією.**

Для протагоністки, яка у п'єсі представляє український Донбас, український проєкт поки ще не відбувся не лише у її містечку, але й на всій території України, де відчуваються стигмати «почерку сучасного КДБ» (Неждана, 2016, с.229), – тому вона міркує вголос про «несправжню незалежність», «несправжню Україну», «несправжню демократію» (Неждана,



2016, с.229). Ця «несправжність» для російської ідеологічної пропаганди стає полем ідеологічних маневрів і маніпуляцій про «дружбу народів», «братні народи», «старшого брата», «російський Крим», «антиукраїнський Донбас» тощо.

Якщо особисто для протагоністки проблеми громадянської ідентифікації не існує вже кілька десятиліть, бо вона чітко ідентифікує себе як українка (самотужки вчить українську мову, виходить на протест і разом із іншими студентами вдається до голодування заради проголошення української незалежності, симпатизує і співчуває проєвропейському Майдану 2013-2014 років, готує їжу, возить ліки та спорядження для українських воїнів, намагається донести правду до учасників місцевого антимайдану, не співпрацює з окупаційною владою і місцевими колаборантами), то для інших персонажів драми, віртуально присутніх у її монолозі, такий вибір є або неочевидним (сусідка Рая), або хибним та незрозумілим (накачані російською пропагандою місцеві чоловіки, готові боронити своє містечко від міфічних «правосеків», але не здатні захистити себе і свої родини від навали реальних «зелених чоловічків»; місцеві «баби», які заважають українській армії відстоювати свою землю; місцевий хуліган-рецидивіст і колаборант-убивця Вовчик). Отже, п'еса чітко проводить демаркаційний кордон ідентичності: ідентифікувати себе з Україною – це бути вільною людиною, яка сповідує цінності європейських ліберальних демократій, а співчувати Росії та «розуміти» її антиукраїнські наративи про вищість «Новоросії» проти наших «бандер» – це бути заручником/васалом ординської деспотії і, зрештою, в той чи інший спосіб втратити людську подобу.

Порівняння Європи та Росії не на користь останньої виникає ще на початку п'еси, як логічна реакція на кривавий розгін студентського Євромайдану: «І взагалі – що ж тут вибирати? Хто був у Європі і в Росії – це

ж не порівнять. Он у прем'єра ж син не у Сибіру був, а в Австрії... Своїх то значить, у Європу, а наших...» (Неждана, 2016, с.227-228).

Вектор упевненого дрейфування України у протилежний від Росії бік засвідчується у п'єсі на рівні зорових декорацій двох українських революцій: Революція на граніті відбувається «ще під Леніним, на площі «жовтневої революції»» (Неждана, 2016, с.228), а Революція Гідності – на Майдані Незалежності, під монументом Незалежності. І саме намагання утримати Україну у своїй політичній орбіті, не допустити її інтеграції в Європу стає причиною збройної агресії Росії, адже «зворотною стороною децентралізації східноєвропейського регіону є традиційна периферійність Росії як цивілізаційного проєкту» (Поліщук, 2020, с.73). Суспільства жорсткого соціального контролю або жорсткої сконцентрованої влади (а Росія є саме такою спільнотою) використовують різні фактори – ідеологічні, пропагандистські, мовні – як засоби конструювання необхідних форм поведінки великих груп людей, проте «ті, хто виявився на периферії таких спільнот, можуть зазнавати деспотичних, заледве не руйнівних наслідків конструювання (Кеннет Дж. Герген, 2016, с.154).

У п'єсі бачимо, що наслідки такого конструювання особливої донбаської спільноти є руйнівними для всіх – і для проукраїнських людей, бо вони змушені або покінчити самогубством, щоб не брати участі в принесених війною жахах, або покинути свої домівки та переїхати на підконтрольні Україні території, реалізуючи системний концепт «бездомності»; але і для тих, хто, ошуканий пропагандою, чекав на «визволителів»: сусідка Рая опускається до мародерства, краде банківську картку на згарищі збитого проросійськими сепаратистами літака, потім у її будинок прилітає російський снаряд, а її син підривається на російській міні...

Не випадково те, що сталося внаслідок російської медійно-збройної агресії з її рідним Донбасом, протагоністка осмислює у координатах «безвихідь Бога» (Неждана, 2016, с.246).

### **Естафета українських революцій та антиукраїнських репресій.**

Оповідь протагоністки про українські революції XXI століття починається з її спогадів про побиття студентів у Києві силовиками підрозділу «Беркут»: жінка надто перейнялася цим тоталітарним жестом колишніх українських очільників, адже саме тоді київським студентом був її син. Розповідаючи про студентський Євромайдан, який згодом переріс у велику Революцію Гідності, жінка ретроспективно висвітлює студентську Революцію на граніті, голодування у наметах на Майдані, потім полювання КДБ на студентів – учасників протестів, а згодом – помпезне святкування 10-ї річниці Революції на граніті, з великим «помпезним і недоречним, фальшивим» концертом (Неждана, 2016, с.229), на який міліціанти не пускали справжніх учасників тих подій. Симптоматично, що в цьому ланцюжку не згадується безкровна Помаранчева революція, яка для більшості мешканців Донбасу не була визначною подією у житті країни. Та й сама Неда Неждана, будучи активною учасницею всіх трьох українських революцій XXI століття, як серйозні перетворювальні для українського суспільства події сприймає лише Революцію на граніті, яка привела в кінцевому підсумку до проголошення української незалежності у 1991 році, і Революцію Гідності, якою запущено трансформаційні процеси, що виходять далеко за межі самої України, та розпочато кристалізацію української політичної нації (не за ознакою власне національної приналежності, а за фактом жертвності заради своєї країни – «там же ж перші були оцей вірменський хлопчик Серьожа і білорус... ще зовсім діти» (Неждана, 2016, с.230), – так героїня п'єси озивається про перших січневих жертв Майдану

2014 року – 20-річного Сергія Нігояна та 26-річного Михайла Жизневського). У будь-якому разі розмова не про одну українську революцію, а про їхню естафету, створює стійкий рецептивний ефект процесуальності та відкритості, більше того – вписує російсько-українську війну від 2014 року у ментальну матрицю незавершеного українського Майдану.

Естафета антиукраїнських репресій у тексті драми подається нелінійно, в її різних частинах згадуються «кривава йолка» (Неждана, 2016, с.227), постійні загрози збройного розгону Майдану (Неждана, 2016, с.228), оточення тодішніми силовиками, схожими на нинішній «Беркут», студентів – учасників Революції на граніті, а згодом – репресії влади проти цих студентів (Неждана, 2016, с.229-230). Паралелі між Революцією на граніті і Революцією Гідності загострюють проблему ненависті ментально неукраїнської влади до власного народу, адже під час Майдану 2014 року тотальним стає відчуття безпорадності перед тим, «що з твоєю дитиною – розумною, талановитою, чесною – можуть зробити що завгодно! Бити, катувати, покалічити, арештувати, вбити – і то за нізачо, і не тільки безкарно – а ще й за гроші!» (Неждана, 2016, с.230). До репресивного дискурсу протагоністка відносить і тотальну, «по чорному», русифікацію багатьох українських регіонів, у тому числі її рідного Донбасу, і те, як розв’язана Росією проти України війна віднімає у людей абсолютно все: «Мене пограбували. Що у мене вкрали?.. Та майже все... Дім, землю, машину, роботу, друзів, місто, віру в добро...» (Неждана, 2016, с.231).

Глобальною втратою, порівняно із конкретними людськими, бачиться анексований Крим, від розмов про який у XXI столітті напрошується алузія на долі кримських татар у XX столітті, «коли у спорожнілі хати, які тхнули трупами і відчаєм, ешелонами заселяли росіян» (Неждана, 2016, с.232).

На прикладі розповіді протагоністки ми бачимо, як антиукраїнська репресивна машина розгортає свої потужності на землях окупованого Донбасу – ще від гранати, кинуті німцями у підвал будинку місцевого мешканця – прадіда нашої героїні. У 2014 році сусіди залюбки здають окупантам проукраїнських людей, а самі згодом заселяються в їхнє житло. За збережені у планшеті фотографії наших воїнів на українських жінок чекають страшні фізичні й моральні катування: «Вночі я мала передишку – лежала на холодному бетоні, голодна і холодна, і думала про Бога і про смерть... Про смерть – аби не мучитись. Але як? От скажіть – у цій холодній бетонній скрині – як? Головою об стінку? Яюсь тупо... Різати вени – чим?.. А головне якщо у цьому світі є таке жахіття, то щось я сумнівалась, що на тому світі Бог придумав щось покраще. Оце мене і зупиняло...» (Неждана, 2016, с.246). Зрештою, за фізичними знущаннями ще є привселюдне скривдження, коли протагоністку, загорнуту в український прапор, віддають на поталу юрбі колаборантів (тут прочитується реальна історія української волонтерки Ірини Довгань, яка у містечку Ясинувата була піддана тортурам за свою проукраїнську позицію).

Проросійські сепаратисти постійно говорять, що вони «не звірі», проте лінія п'єси постійно оприявнює, як ці нелюди не лише знищують українських чоловіків і катують українських жінок, але також вбивають безневинну кицьку Есмеральду або гасять цигарки об її маленьке кошенятко («Чому обпекли кошеня? Бо бандерівське...» (Неждана, 2016, с.232)). Вчинки окупантів і місцевих колаборантів доводять, що ці істоти асоціюються лише із неживими, механічними, бездушними знаряддями катувань, і життя «у світі, вигаданому таким Богом» (Неждана, 2016, с.248), взагалі втрачає сенс. Чи не тому у п'єсі так багато смертей – як безглуздих, так і офірних?

**Новітній абсурд і категорії Френсіса Фукуями.**

У результаті російського вторгнення земля, де існували певний лад і порядок, розвивався бізнес, молодь отримувала престижну освіту, – раптом перетворюється на анклав втрат, фізичного і морального спустошення, на територію, абсолютну владу над якою отримує рецидивіст Вовка (за бажанням у цій паралелі можна прочитати і алюзію на «вовчі» закони, які «запоребрік» привносить у цілісний і природний український світ, але, попри авторську інтенцію, також можна зчитати й алюзію на головного «рецидивіста» країн колишнього СРСР Владіміра Путіна, який вже створив чималу кількість незаконних територіальних анклавів на території країн, що сусідять з Росією – Придністров'я в Молдові, Південна Осетія та Абхазія в Грузії, Нагірний Карабах в Азербайджані, підкорена Чечня, де вирощують вбивць-«кадірівців», зрештою, – Крим та ЛДНР в Україні: стійкість і правомірність цієї алюзії лише підсилюється повномасштабною війною, розгорнутою Росією в Україні від 24 лютого 2022 року).

«Коли у нас тут все почалося, – міркує протагоністка, – мені здавалося, що я в кошмарному сні – повний абсурд» (Неждана, 2016, с.232). І от якраз тут п'єса «Кицька на спогад про темінь» мимоволі стає наочною ілюстрацією розгортання міркувань щодо змісту поняття «ідентичність», запропонованих Френсісом Фукуямою. Особливо вартує на увагу обґрунтоване у книзі «Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості» поняття мегалотимії як прагнення групи людей здобути вищість над іншими та її визнання, як бажання ствердити свою винятковість, яке може охоплювати не лише конкретних людей, але й цілі народи і країни. У випадку з нашим художнім текстом йдеться про нав'язливе бажання Росії перекроїти світ під себе та під власні імперські амбіції, руйнуючи життя мирних людей на покордонних територіях сусідніх країн.

Парадокс у тому, що ця країна у своїй історичній ретроспективі у ХХІ столітті ще жодного разу не продемонструвала власної ефективності у процесах створення, побудови або відновлення: все з точністю до навпаки – Росія вміє руйнувати, нести смерть, ентропію і хаос, робити живу й уквітчану землю мертвою територією або ж «сірою» зоною. Це дозволяє застосувати до росіян у цілому, як і до їхньої імперської країни, оптику «смертепоклонників», яка підсилюється фукуямівським розумінням мегалотимії як «прагненням маргіналізованих груп до визнання їх рівними», або, ще критичніше – «вищими» (Фукуяма, 2020, с.33).

Одним зі шляхів насаджування певної ідентичності через насильство і примус Фукуяма називає стратегію «посунути кордони, щоб вони відповідали наявним мовним або культурним спільнотам» (Фукуяма, 2020, с.134). Абсурдність подій на Донбасі у 2014 році якраз і пов'язана з агресивним переміщенням на захід визнаних кордонів України і з видушуванням із захоплених територій всього українського, більше того – зі спробами переконати велику кількість людей, що вони не мають нічого спільного з Україною.

На жаль, політичні й освітні інструменти «згори вниз», передусім державні, щодо української ідентичності Донбасу за весь період української незалежності не були адекватно використані, і простір «історії національної належності» опанував переважно вектор «знизу вгору», коли митці або навіть звичайні громадяни «описують своє походження і прагнення» (Фукуяма, 2020, с.135). Прощальну сповідь протагоністки драми «Кицька на спогад про темінь» варто розглядати саме в цьому ключі – на прощання розповісти Донбасу про його живе коріння та його українську ідентичність, без усвідомлення якої ця земля разом із людьми будуть приречені на участь у безкінечному культі смерті і стануть живими мерцями.

### **Про «живу» землю і «мертві» території.**

Протагоністка Неди Нежданої наділена всіма тими рисами, які геть зникли із колективної ідентичності людей Донбасу (Агнешка Матусяк зауважує у такій посттравматичній ідентичності концентровані дереалізацію, аномалії, лабільність, автодеструктивність і агресивність (Матусяк, 2020, с.188)). Натомість героїня п'єси постає цілісною, життєво реалізованою, сильною і самодостатньою жінкою, здатною дати лад собі і своїм близьким. Маємо, отже, типову «недонбаську» модель жінки-персонажа на тлі трьох інших умовно-дійових осіб (однокласник-сепаратист, який з дитинства був покидьком і завжди стверджувався перед іншими за законами зони, а не людського співтовариства; сусідка героїні, яка ніколи не зупинялася перед крадіжками – від чоловіка своєї подруги до банківської картки з кишені трупа – жертви авіатроці збитого проросійськими сепаратистами «Боїнга», яка намагається нажитися на війні, але в результаті отримує понівеченого сина і розбомблене житло; знайома для героїні суддя, яка психологічно не витримує загибелі свого сина і добровільно зводить рахунки з життям). Така модель, яку репрезентує протагоністка п'єси, підкреслює, що через повноцінну громадянську самоідентифікацію насправду можна, хоча й болісно, але все ж таки подолати всю посттравматичну симптоматику, більше того – відбутися наново.

Протиставлення «живого», скерованого у завтра світу і «мертвого», оберненого у минуле хворобливого простору у п'єсі розпочинається ще від антиномії Майдану, топос якого позначено через «молитви і гімн», – та антимайдану, маркованого через «мати і блатний шансон», де всі «п'яні та обкурені» (Неждана, 2016, с.230).

Показово, що зрадники, колаборанти та пристосованці у творі Неди Нежданої сприймають донбаську землю як «неживу», «от вони і продають її,



як річ» (Неждана, 2016, с.233), на відміну від тих, хто на цій землі ідентифікує себе з Україною. Несумісність проукраїнських/антиукраїнських наративів про живу/неживу землю Донбасу спонукає авторку вустами своєї героїні озвучити цілу низку міркувань у контексті дилеми «Нежива чи жива?». Для проукраїнської героїні «мертвими» стають території, з яких на її землю приходять ненависть, агресія і війна, натомість понівечені землі Донбасу лишаються «живими»: вони сповнені своєю автентичною говіркою, постійно нагадують про «смак кавунів і абрикосів, ці тут ростуть, немов бур'ян, попід дорогою», це казкові «білі крейдяні гори», це «ставочки і солоні озера, де так легко було вчитися плавати, і здавалося, втонути неможливо», це велика територія родової пам'яті – «отут зарубки, як росли діти, тут малювали на шпалерах, а ми заклеїли, а тут магнітики з різних подорожей...» (Неждана, 2016, с.236). Антиукраїнські віртуальні персонажі п'єси, навпаки, докладають зусиль, аби зробити цю територію «мертвою», всі їхні навіть несистемні дії обертаються довкола зради/страсти/смерті. Міфічна Новоросія сприймається ними не як «жива» земля, а як щось «нове» – але ж «для того, щоб народилася Новоросія, треба вбити тут Україну... Нова ілюзія. Гарний рекламний обман. А натомість: тисячі убитих, поранених, покалічених, діти без батьків, матері без синів, а скільки обездолених і безпритульних?» (Неждана, 2016, с.242).

Протагоністка не включається у порочне коло тиражування безпритульності. Вона збирається виїхати на підконтрольну Україні територію, вважаючи, що її дім тепер саме там, де її ідентичність. І не випадково неприлаштоване чорне котенятко (метафорично маленьку часточку чорного вугілля, з яким завжди асоціювалася донбаська земля) жінка залишає собі як вітаїстичний символ нового життя, як живу часточку колись «свого» Донбасу.

## **Ментальна окупація: суспільна травма та індивідуальна непокора.**

Агнешка Матусяк закликає «поглянути на охоплений війною Донбас, мов на лабораторію, реально-уявний простір, де совєцька влада, вдосконалюючи, модифікуючи й доповнюючи власними концептами попередні імперські практики царської Росії, у найзначущий спосіб тестувала на тамтешніх мешканцях тоталітарний проєкт конструювання/формування колективної совєцької ідентичності...» (Матусяк, 2020, с.187). Далі дослідниця міркує про суспільну екзистенційну травму, якої мешканці Донбасу зазнали внаслідок ідентичнісних експериментів, яка багаторазово підсилювалася – фактом розпаду СРСР, посиленими неоімперськими гуманітарними та воєнними практиками, зрештою – окупацією.

Неді Нежданій проблематика Донбасу є дуже близькою, адже вона народилася й виросла у Краматорську, там лишилося чимало її рідних, які вже вдруге з 2014 року переживають воєнні катаклізми. Кілька мікросюжетів п'єси «Кицька на спогад про темінь» мають в основі реальні історії, почуті авторкою від близьких і знайомих. На відміну від деяких молодих українських драматургів – вихідців з Донбасу, які навіть після 2014 року продовжували писати російською та просували неукраїнські наративи, а також брали участь у різних театральних-драматургічних заходах у Росії (про це можна докладно прочитати тут: Бондарева, 2021, с.8-9), до якої тепер сповідують ненависть, – Неда Неждана завжди була україномовною авторкою з чіткою проукраїнською позицією, тому її протагоністка промовляє також і від її імені. Приклад цієї авторки доводить, що всі імперські експерименти Росії на Донбасі мали успіх лише там, де українці втрачали або ігнорували власну національну/громадянську ідентичність, хоча її збереження та культивування були скоріше винятками, аніж правилом. Правилем, на жаль, ставали такі закцентовані у п'єсі реалії, як катування людей за прапор своєї

країни, презирство до її мови та культури, культивування російської культури як універсальної та достойної, медійна антиукраїнська інтервенція, штучне заміщення закатованого українського населення на російське, руйнування одвічних родинних основ, а разом із ними – деформація колективної пам'яті.

Коли Пол Коннертон міркує про те, що наше сприйняття теперішнього визначається нашими знаннями про минуле, він наголошує, що «ми будемо сприймати/переживати наше теперішнє по-різному, залежно від різних версій минулого, до яких ми зможемо прив'язати цей теперішній момент. А це значно ускладнює «екстрагування» нашого минулого з нашого ж теперішнього: не лише тому, що теперішнє намагається в певний спосіб впливати (дехто, може, навіть скаже – спотворювати) на наші спогади про минуле, але також тому, що минуле намагається впливати, чи то пак, спотворювати наше сприйняття теперішнього» (Коннертон, 2004, с.16).

В анамнезі – навіть нещодавньому – більшості тих, про кого докладно чи пунктирно йдеться у п'єсі, немає ані емпатії, ані співпричетності до українських революцій від 1991 року, геть відсутні українська історія, мова, культура, медійний простір, але також не представлені й родинні історії, сімейні альбоми, індивідуально-родинні перекази, речі-реліквії. Відповідно, порушується, а інколи навіть повністю знищується той зв'язок поколінь, який і є підґрунтям колективної ідентичності. У свою чергу, ті, хто існує зі зруйнованою/деформованою колективною ідентичністю, не є успішними ані в бізнесі, ані в дружбі, ані в родині – ми бачимо це на прикладі Вовчика, сусідки, чоловіків на місцевому антимайдані.

На такому тлі індивідуальне «українство» сприймається як власний жертвний вибір, проте чи є наша протагоністка класичною жертвою?

**Жертва і вільна людина.**

Ева Доманська пропонує подивитися на жертву з позицій нової гуманітаристики, тобто, не називати жертвами тих, хто не є активним суб'єктом і не бере участі у боротьбі: «Жертва, отже, стає «справжньою жертвою», коли починає піддаватися репресіям з боку системи за те, що не хоче бути жертвою, тобто, пасивним, слабким об'єктом, що потребує опіки влади» (Доманська, 2012, с.143).

Звертаємо увагу, що проукраїнська позиція завжди є особистим вибором нашої протагоністки, чин якої Любов Цукор вважає «подвигом, що перевертає маленький світ» (Цукор, 2016, с.30). Здатність до вибору транслюється і на наступні покоління: так, син активної учасниці української Революції на граніті стає активістом Євромайдану та Революції Гідності, при цьому ані мати, ані син не вважають свій вибір пожертвуванням. Вони чинять так саме через власні переконання, й інша поведінкова модель у тих обставинах не вбачається для них можливою.

На відміну від проросійськи налаштованих співгромадян і сусідів, наша протагоністка має успішний бізнес, так само як і її чоловік (порівняємо зі злочинною діяльністю Вовки чи зі скрутним життям «одиначки» сусідки Раї), успішних дітей (у бандита Вовки взагалі дітей немає, дорослий син сусідки Раї «дуже непутящий»), відносний матеріальний добробут – будинок, машину; нашу протагоністку оточує гармонійний екопростір, в якому є місце іншим живим істотам – рослинам, тваринам. Вона має зв'язок зі своїм родом і своєю землею – навіть будинок дістався їй у спадок від бабусі, яка походила з роду засновників містечка, а в підвалі будинку загинув її прадід, який ховав від німців єврейську дівчину: тобто, по суті реалізується ще одна дихотомія – між «своєю» родовою землею, яка сповнена пам'яті і якої не можна зрікатися, та «мертвою» неодухотвореною територією, яку не шкода продавати чи віддавати сильнішим зайдам. Від'їжджаючи, сусіди довіряють протагоністці

ключі від своїх осель – «полити квіти, город, погодувати звірів» (Неждана, 2016, с.239). Навіть в умовах окупації персональним вибором героїні є волонтерство й допомога нашим військовим, натомість її проросійські сусіди підтримують загарбників і місцевих сепаратистів, бо «куди нашим бандерам проти великої Росії?» (Неждана, 2016, с.241). Власне, за демонстративну проукраїнську позицію наша героїня опиняється у російській катівні, але і там наполягає, що вона – «українка з діда-прадіда» (Неждана, 2016, с.245), тож логічно, що захищатиме свою землю і допомагатиме своїм воїнам.

Драматургічна практика, осмислюючи російсько-українську війну, з одного боку, свідомо розмежовує категорії «жертви» і «чину», а з другого – сакралізує жертвність українців, які можуть навіть поодинці протистояти рашистській навалі та її посіпакам.

### **Монодрама як стратегія проговорювання.**

За жанровою приналежністю драматургічний твір «Кицька на спогад про темінь» – це монодрама, текст на одну роль, що є суцільним монологом протагоністки. Монодрама – це унікальне образне поле, де драматургічні й театральні практики перетинаються із досвідом гештальт-терапії і такого її різновиду, як психодрама: «У класичному розумінні монодрама – це психодрама для однієї людини. Клієнт/протагоніст грає всі ролі у психодраматичній виставі. Допоміжні Я не потрібні. Отже, терапевта в індивідуальній терапії слід розглядати як гіда, який веде протагоніста у розігрування свого сприйняття у процесі взаємин, але протагоніст грає всі ролі сам» (Ерлахер-Фаркас Б., Йорда К., 2004, с.172).

Проговорювання – це стратегія, яка повністю протилежна мовчанню, до якого примусили людину «трагічні події ХХ століття, особливо в контексті тоталітарного спадку Просвітництва (війни, табори, концтабори, голод, злидні) і його – цього спадку – посттоталітарних колотнеч» (Матусяк, 2020,

с.12). Проговорювання приводить до осмислення як за давнених колективних, так і актуальних персональних травм, позбавляє протагоністку від їхнього тягаря.

Неда Неждана пропонує своїй героїні перформативно проговорити бодай частину за давнених колективних травм у формі «прощального монологу Донбасу», і протагоністка цілковито занурюється у запропоновану драматургом гру, під час свого монологу віднаходячи для себе вихід – бездомності, але не підкорення.

Тож драматург виступає як перформативний психотерапевт – і для себе, і для протагоністки, і для спільноти/суспільства.

### **Фінал. Важкий шлях до себе справжніх.**

Проговорені транспоклінневі суспільні травми лишаються травмами, проте внаслідок артикуляції знову перетворюють протагоністку на суб'єкта, який приймає виклики і вміє на них відповісти: «Опрацювання досвіду та переживань допомагає нам віднайти сенс того, що сталося, і відповідно по-новому налагодити своє життя. Успішне відновлення не зможе відбутися, поки ви не знайдете нового способу зрозуміти власний травматичний досвід. Зрозуміти травму не означає одразу знайти відповіді на всі питання, що з'явилися внаслідок травми. Це, швидше, означає віднаходження шляхів поєднання нового досвіду із вашим життям, для того щоб життя могло продовжуватися попри травму. Йдеться про відновлення володіння своїм життям, незважаючи на травму і пов'язані з нею зміни» (Герберт, 2015, с.23). У фіналі ми бачимо готовність протагоністки дати собі раду поза своїм домом і своєю родовою землею, на якій за нових умов бути українкою вже неможливо. Між родовою землею і громадянською ідентичністю героїня вибирає останню, усвідомлюючи, що землю можна повернути, а власні гідність і віру треба лишати при собі.

## **Висновки.**

Отже, новітня українська драма осмислює сучасну російсько-українську війну як остаточний двобій за майбутню українську ідентичність – деколоніальну, генетично детерміновану, скеровану у майбутнє: від такої ідентичності не має бути вороття до російсько-радянських наративів і колоніального мислення.

## **Список посилань**

- Бондарева, О. (2021). Українська драматургія і театральний контекст після Революції Гідності: куди рухаємося і що толеруємо? *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 18, 6-12.
- Герберт, К. (2015). *Розуміти травматичний досвід: путівник для безпосередніх учасників та їхніх родин*. Львів: Свічадо.
- Герген, Кеннет Дж. (2016). *Соціальна конструкція в контексте* / Пер. с англ. Харків: Гуманитарний Центр.
- Декомб, В. (2015). *Клопоти з ідентичністю* / Пер. з фр. Київ: Стилос.
- Доманська, Е. (2012). *Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле* / Пер. з польськ. Київ: Ніка-Центр.
- Дюран, Ж. (2021). *Антропологічні структури уявного*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Коннертон, П. (2004). *Як суспільства пам'ятають*. Київ: Ніка-Центр.
- Матусяк, А. (2020). *Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури XXI століття з посттоталітарною травмою* / Пер. з польськ. Львів: ЛА «Піраміда».
- Михед, О. (2020). *«Я змішаю твою кров із вугіллям»: Зрозуміти український Схід*. Київ: Наш формат.

- Монолатій, І. (2019). *Від Донецька до Перемишля: Як сучасна література пам'ятає українські міста*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Монолатій, І. (2020). *Переможене горе. Мнемонічні фігури (без)державної літератури*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Неждана, Н. (2016). Кицька на спогад про темінь: Прощальний монолог Донбасу. *Майдан. До і після: Антологія актуальної драми* (223-250). Київ: Світ знань.
- Поліщук, Я. (2016). *Реактивність літератури*. Київ: Академвидав.
- Поліщук, Я. (2020). *Пошуки Східної Європи: тіні минулого, міражі майбутнього*. Чернівці: Книги – ХХІ.
- Фукуяма, Ф. (2020). *Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості* / Пер. з англ. Київ: Наш формат.
- Халас, Э. (2021). *Символы и общество: интерпретативная социология* / Пер. с польск. Харьков: Гуманитарный Центр.
- Цукор, Л. (2016). Концепт культурного героя у творах на тему Майдану. *Курбасівські читання: Наук. Вісник*, 16, 25-31.
- Эрлахер-Фаркас, Б., Йорда, К. (2004). *Монодрама: Исцеляющая встреча; от психодрамы к индивидуальной терапии* / Пер. с нем. Киев: Ника-Центр.
- Эткинд, А. (2014). *Критический потенциал постколониальной теории*. Відновлено з <https://evolkov.net/moodle/mod/forum/discuss.php?d=1479>
- Эткинд, А. (2021). *Внутренняя колонизация*. Відновлено з <https://syg.ma/@leisan-garipova/ali Aleksandr-etkind-vnutrienniaia-kolonizatsii>
- Якубова, Л. (2020). *Євразійський розлам. Україна в добу гібридних викликів*. Київ: Кліо.

### References (translated and transliterated)



- Bondareva, O. (2021). Ukrayinska dramaturhiya i teatralnyj kontekst pislya Revolyutsiyi Hidnosti: kudy rukhayemosya i shcho toleruyemo? *Literaturnyy protses: metodolohiya, imena, tendentsiyi*, 18, 6-12 [in Ukrainian].
- Dekomb, V. (2015). *Klopoty z identychnistyuu* / Per. z fr. Kyiv: Stylos [in Ukrainian].
- Domanska, E. (2012). *Istoriya ta suchasna humanitarystyka: doslidzhennya z teorii znannya pro mynule* / Per. z polsk. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
- Dyuran, Z. (2021). *Antropolohichni struktury uyavnoho*. Kyiv: Vydavnychyy dim «Kyivo-Mohylyanska akademiya» [in Ukrainian].
- Erlakher-Farkas, B., Yorda, K. (2004). *Monodrama: Istselyayushchaya vstrecha; ot psikhodramy k individualnoy terapii* / Per. s nem. Kiyev: Nika-Tsentr [in Russian].
- Etkind, A. (2015). *Kriticheskiy potentsial postkolonialnoy teorii*. Retrieved from <https://evolkov.net/moodle/mod/forum/discuss.php?d=1479> [in Russian] (access February 10, 2021).
- Etkind, A. (2021). *Vnutrennyaya kolonizatsiya*. Retrieved from <https://syg.ma/@leisan-garipova/ali Aleksandr-etkind-vnutrienniaia-kolonizatsiia> [in Russian] (access February 10, 2021).
- Fukuyama, F. (2020). *Identychnist. Potreba v hidnosti i polityka skryvdzhenosti* / Per. z anhl. Kyiv: Nash format [in Ukrainian].
- Gergen, Kenneth J. (2016). *Sotsialnaya konstruktsiya v kontekste* / Per. s angl. Kharkov: Gumanitarnyy Tsentr [in Russian].
- Herbert, K. (2015). *Rozuminnyya travmatychnoho dosvidu: posibnyk dlya bezposerednikh uchasnykiv ta yikhnikh rodyn*. Lviv: Svichado [in Ukrainian].

- Khalas, E. (2021). *Simvoly i obshchestvo: interpretativnaya sotsiologiya* / Per. s polsk. Kharkov: Gumanitarnyy Tsentr [in Russian].
- Konnerton, P (2004). *Yak suspilstva pamyatayut*. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
- Matusyak, A. (2020). *Vyjty z movchannya. Dekolonialni zmahannya ukrayinskoyi kultury ta literatury XXI stolittya z posttotalitarnoyu travmoyu* / Per. z polsk. Lviv: LA «Piramida» [in Ukrainian].
- Monolatiy, I. (2019). *Vid Donetska do Peremyshlya: Yak suchasna literatura pamyataye ukrayinski mista*. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV [in Ukrainian].
- Monolatiy, I. (2020). *Peremozhene hore. Mnemonichni fihury (bez)derzhavnoyi literatury*. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV [in Ukrainian].
- Mykhed, O. (2020). «*Ya zmishayu tvoyu krov iz vuhillyam*»: *Zrozumity ukrayinskyj Skhid*. Kyiv: Nash format [in Ukrainian].
- Nezhdana, N. (2016). *Kytska na spohad pro temin: Proshchalnyj monoloh Donbasu. Maydan. Do i pislya: Antolohiya aktualnoyi dramy (223-250)*. Kyiv: Svit znan [in Ukrainian].
- Polishchuk, Y. (2016). *Reaktyvnist literatury*. Kyiv: Akademydav [in Ukrainian].
- Polishchuk, Y. (2020). *Poshuky Skhidnoyi Yevropy: tini mynuloho, mirazhi maybutnoho*. Chernivtsi: Knyhy – XXI [in Ukrainian].
- Tsukor, L. (2016). *Kontsept kulturnoho heroya u tvorakh na temu Maydanu. Kurbasivski chytannya: Nauk. visnyk. 16, 25-31* [in Ukrainian].
- Yakubova, L. (2020). *Yevraziyskyj rozlam. Ukrayina v dobu hibrydnykh vyklykiv*. Kyiv: Klio [in Ukrainian].

**WAR FOR IDENTSNY,  
OR SPEAKING AND ACCEPTING YOURSELF  
IN THE DRAMA OF NEDA NEZHDANA  
“KYTSKA NA SPOHAD PRO TEMIN”**

## (“THE KITTY IN MEMORY OF THE DARKNESS”)

*Olena Bondareva,*

*Doctor of Philology, Professor,*

*Chief Researcher*

*Institute of Philology*

*Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine*

**Goal.** To offer a reading of Neda Nezhdana's monodrama “Kytska na spogad pro temin” from the standpoint of modern theory of identity/identities and post-colonial literary studies.

**Research methodology.** Anthropological transition, postcolonial/decolonial studies, memory studies, trauma theory, intertextual analysis.

**Scientific novelty.** The postcolonial/decolonial interpretation of Neda Nezhdana's play chosen for consideration is an opportunity to start a serious conversation about how modern drama and theatre join conversations with society about the new civic identity of Ukrainians. Unfortunately, Little Russianness in the media field, the manipulative strategies of modern television, the expansion of Russian books on the book market and on the Internet, the everyday orientation of many people to the Russian language, literature and the corresponding meanings and pictures of the world they broadcast have formed a mass audience that seeks entertainment and spectacles significantly more than serious analytical conversations and reflections. Such a receptive environment is open to various “plebiscites of memory”, as a result of which “memory acquires an entertainment quality”, and the collective past is “taken away from respect, deprived of its elevation and authority”, as a result of which mass symbolic violence against

collective memory (Khalas, 2021, p.62). Therefore, in the global mental confrontation between our country with centuries-old democratic aspirations and between the totalitarian empire (the “under-empire”, as modern humanitarian discourse has dubbed it), right now is the highest time to promote the Ukrainian cultural product and involve as many people as possible in its reception: the theatre has such a unique opportunity, especially in tandem with playwrights capable of generating and beautifying a new meaningful reality.

**Conclusions.** Thus, modern Ukrainian drama interprets the modern Russian-Ukrainian war as a final duel for the future Ukrainian identity - decolonial, genetically determined, directed to the future: from such an identity there should be no turning back to Russian-Soviet narratives and colonial thinking.

**Key words:** anthropological transition, war, identity, trauma, absurdity, subtext, protagonist, monodrama.

УДК 82.09+821.111–2 +092