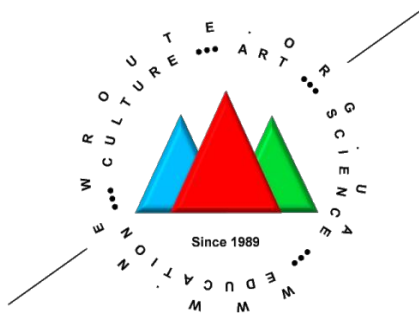


# ТРАНСФОРМАЦІЯ СУСПІЛЬНИХ ВІДНОСИН В УМОВАХ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ЗМІН

Коллективна монографія

СГ НТМ «Новий курс»

2023



# ТРАНСФОРМАЦІЯ СУСПІЛЬНИХ ВІДНОСИН В УМОВАХ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ЗМІН

Колективна монографія

УДК 009:3(082)  
Т65

Т65 **Трансформація суспільних відносин в умовах цивілізаційних змін:**  
кол. моногр. – Харків: СГ НТМ «Новий курс», 2023. – 498 с.

**ISBN 978-617-7886-43-2**

Рецензенти

**Штулер Ірина Юрїївна,**  
*доктор економічних наук, професор,  
перший проректор ВНЗ «Національна академія управління»*

**Погорїла Світлана Григорївна,**  
*кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри славїстичної філологїї,  
педагогіки і методики викладання  
Білоцерківського національного аграрного університету*

**Харченко Артем Вікторович,**  
*кандидат історичних наук, доцент,  
доцент кафедри українознавства, культурологїї та історїї науки  
Національного технічного університету  
«Харківський політехнічний інститут»*

*Рекомендовано до друку редакційною колегією  
збірника наукових праць «Соціально-гуманітарний вісник»  
(протокол № 8-мн від 27.02.2023)*

Колективна монографія присвячена актуальним питанням трансформації суспільних відносин в умовах цивілізаційних змін. Досліджуються сучасні проблеми в сфері педагогіки, соціології, філософії, психології, соціальних комунікацій, спорту, фізичної культури, туризму, рекреації, мистецтвознавства, культурології, філології, історії, економіки, управління, права. Монографія буде корисною науковцям, викладачам, здобувачам вищої освіти, а також широкому колу осіб, які цікавляться питаннями сучасного розвитку соціально-гуманітарної сфери.

**ISBN 978-617-7886-43-2**

© СГ НТМ «Новий курс», 2023  
© Автори, 2023

## Зміст

	Стор.
Передмова	6
Розділ перший.	
Педагогіка, соціологія, філософія, психологія, соціальні комунікації	7
1.1. Вплив інформаційних технологій та культурної комунікації на формування моделей культурного розвитку сучасної Німеччини	7
1.2. Психолого-педагогічні аспекти інформаційно-пропагандистського забезпечення у підрозділах ДСНС України	16
1.3. Інноваційні практики у загальнопедагогічній підготовці здобувачів вищої освіти	26
1.4. Psychological background of teaching foreign languages to students majoring in law in framework of professional intercultural competence formation	31
1.5. Професійна діяльність та розвиток сучасного педагога	40
1.6. Трансформаційні практики інноваційних підприємницьких структур: виклики часу	50
1.7. Функції і ролі соціального працівника в роботі з родиною в США	111
1.8. Традиційна і нетрадиційна освіта в США	119
1.9. Соціально-педагогічна підтримка дітей-мігрантів в США	129
1.10. The role of museums in providing social and educational functions in the context of preservation of national culture in the system of university education	137
Розділ другий.	
Мистецтвознавство, культурологія, філологія, історія, фізична культура	144
2.1. Морально-етичні імперативи Григорія Сковороди крізь призму сучасних мистецьких практик (стріт-арт, contemporary-art, перформанс)	144
2.2. Особливості створення міфології художнього образу	151
2.3. Стародавні етноси Закарпаття та їх етнокультурні контакти: історія вивчення (XIX – пер. пол. XX ст.)	160
2.4. «Гуцульський» хор Дмитра Котка як унікальне мистецьке явище Галичини (1936-1939 рр.)	184
2.5. Формування ідентичності сучасної української драми (ретроспектива і перспектива)	194

Розділ третій.		
Спорт, фізична культура, рекреація, туризм	...	214
3.1. Анімація й ігротехніки в практиці фахівців з фітнесу та рекреації на прикладі розробки сценарію свята «Міс туризму»	...	214
3.2. Integration of interactive learning technologies in the process of sports training	...	220
3.3. The program for the formation of positive leadership qualities in children and its implementation	...	229
Розділ четвертий.		
Економіка, юриспруденція, політика, публічне адміністрування	...	238
4.1. Процес незалежного аудиту крізь призму оцінки ризику	...	238
4.2. Формування збалансованої управлінсько-стратегіологічної системи smart-інфраструктури в міських агломераціях України	...	260
4.3. Особливості формування, консолідації та аудиту показників фінансової звітності бізнес-суб'єктів в контексті міжнародних стандартів	...	275
4.4. Особливості впливу діджиталізування на розвитокрепутаційного менеджменту у трансформаційному періоді	...	299
4.5. Теоретико-методичні аспекти забезпечення дієвого публічного управління для здійснення ефективної державної й регіональної економічної політики в умовах цифрового розвитку України	...	307
4.6. Особливості консерватизму як світової доктрини політичної ідеології	...	330
4.7. Публічне мовлення, дипломатична риторика і міжкультурна комунікація у сфері міжнародних відносин та етикетних практик: інституціональний, міжнародно-інформаційний та політико-дипломатичний дискурси	...	337
4.8. Розвиток публічних механізмів в регіонах України	...	364
4.9. Євроінтеграційні механізми у реалізації ефективного врядування України	...	374
4.10. Організаційно-концептуальні засади аудиту фінансової звітності підприємства	...	381
4.11. Управління кар'єрою персоналу в організаціях	...	409
4.12. Стратегія ухвалення політичних рішень у кризових умовах	...	437

4.13.	Еволюція економічної науки в Харківському університеті (Рославський-Петровський О. П., Цехановецький Г. М.)	...	453
4.14.	Determinants of innovative development banking system	...	459
4.15.	Трансформація мотивації фінансування корпоративної соціальної відповідальності в умовах цивілізаційних змін	...	467
4.16.	Особливості управління системою цивільного захисту населення в країнах ЄС	...	487
Післямова		...	497

## Передмова

У колективній монографії буде розглянуто актуальні напрями трансформації суспільних відносин в умовах цивілізаційних змін через призму педагогічних, соціологічних, філософських, психологічних, мистецтвознавчих, культурологічних, філологічних, історичних, спортивних, туристичних, рекреаційних, економічних, управлінських та правових аспектів.

Авторський колектив монографії представляють наступні науковці (інформацію подано мовою оригіналу рукопису автора): Artemenko Svitlana Bohdanivna, Halyna Bezverkhnia, Iryna Oliinyk, Krysak Andriy, Musiatovska Ludmila, Nechyporenko Tetiana, Olena Kotova, Shchokina Tetiana Mykolaiivna, Soroka Natalia Anatoliivna, Victoria Tsybulska, Volodymyr Faidevych, Volodymyr Kovalchuk, Бондарева Олена Євгенівна, Булеза Богдана Ярославівна, Гевлич Лариса Леонідівна, Завербний Андрій Степанович, Карпінська Олена Борисівна, Карпінський Борис Андрійович, Клімова Галина Павлівна, Кметюк Тарас Васильович, Книш Інна Василівна, Козубовська Ірина Василівна, Короваєва Богдана Миколаївна, Кочан Василь Михайлович, Кришталь Аліна Олександрівна, Кучин Сергій Павлович, Лись Дар'я Анатоліївна, Літинська Валентина Анатоліївна, Лукашук Любов Сергіївна, Мигалина Зоряна Іванівна, Михалюк Алла Михайлівна, Мінакова Вікторія Олександрівна, Назаренко Інна Миколаївна, Назаренко Олександр Володимирович, Орлова Наталія Сергіївна, Палкуш Віталія Петрівна, Пеняк Павло Степанович, Плучевська Катерина Владиславівна, Помф'юк Тарас Михайлович, Прищепа Тетяна Валеріївна, Пфістер Дмитро Генріхович, Сіденко Юлія Леонідівна, Федоренко Яніна Анатоліївна, Ціватий Вячеслав Григорович, Чубіна Тетяна Дмитрівна, Шеретюк Руслана Миколаївна, Шип Оксана Василівна, Шумська Ганна Миколаївна, Явдошук Анастасія Андріївна.

Інформаційну базу дослідження становили правові норми чинних законодавчих та інших нормативно-правових актів України та закордонних держав, щорічні звіти профільних установ, методичні та статистичні матеріали підприємств, закладів, установ, Державної служби статистики України, матеріали експертних досліджень, аналітичні огляди, опитування, анкетування, наукові та методичні публікації.

**Бондарева Олена Євгенівна**  
Доктор філологічних наук, професор  
*Київський університет імені Бориса Грінченка*

## **2.5. Формування ідентичності сучасної української драми (ретроспектива і перспектива)**

Через сценічні читання перекладених різними мовами світу п'єс сучасних українських драматургів про війну після 24 лютого 2022 року у багатьох країнах різних континентів люди емоційно долучені до того жакливого і водночас героїчного досвіду, який українці переживають у сьогоднішній війні за право мати свою ідентичність, жити у власній країні, говорити своєю мовою і взагалі бути собою. Ми ніколи не мали такої шаленої кількості драматургічних текстів усередині нашої культури, які були би присвячені одній темі і створювалися у такому стислому часі. Чи завжди це тексти про нас справжніх, про нашу ідентичність або тожсамість?

Почнемо з екскурсу, як саме наші драматурги напередодні розпаду Радянського Союзу та під час Незалежності напрацьовували свою індивідуальну та колективну ідентичність. В окремих випадках, окрім вказаних у посиланнях джерел, я братиму до уваги також деякі дописи у Facebook, вказуючи у дужках на їх автора та дату допису – це логічно, коли йдеться про «живу» історію сучасної української літератури, яка твориться «тут і тепер» і ще не має належної друкованої рефлексії.

Пізньорадянський період та перші роки Незалежності українська драматургія зустріла поза форматом «дозволеної» та «репертуарної». Раніше «нерепертуарному» драматургові (їх, незалежно від віку та досвіду, знецінювально називали «початківцями») пробитися бодай до читача, не те що на сцену, можна було лише в Союзі, лише російською. В іншому випадку самотній українськомовний драматургічний твір швидко маркувався як «нерекомендований». Так, був у нашому культурному житті такий абсурд: «Нерекомендований. То є виключно наш, український, винахід, панове! Розшифрую. Ярликом «нерекомендований» на наших-ненаших землях таврували особливо обдаровані, самотні мистецькі твори, заборонені до друку чи публічного виконання. Розпочався цей сзуйтський процес з таврування художньо довершених, гостро актуальних драматичних творів, а відтак поступово поглинув усі без винятку сфери духовного життя України», – згадують Ярослав Верещак та Володимир Сердюк [5; 170-171].

Саме тому упродовж, наприклад, 1980-х років українські драматурги або відразу писали російською, або паралельно робили авторизовані переклади власних творів, з якими намагалися пробитися у світ на драматургічних конкурсах або вийти на шпальти московських журналів «Театр» чи «Современная драматургия» – просто щоб бути «рекомендованими». Одиницям це вдавалося, але разово, тож це не



ставало фактором впливу на загальну культурну ситуацію. Українська драма, що творилася сучасниками та про сучасність, та ще й українською мовою і з опертям на українську культуру, відійшла на глибокий маргінес літературного та культурного життя. «Театри сучасної тематики практично зреклися (поодинокі винятки лише підтверджують правило), а молоді і цілком здорові люди, – як правило, з вищою освітою, – пишуть п'єси про мафію і кілерів, нових українців і старе, як світ, кохання, ба, навіть про незалежну й самостійну... що не дає ні копійки на нові постановки... з любов'ю пишуть і надією...» [3; 4], – так описував тодішній статус драматургів Ярослав Верещак.

У перші роки Незалежності, від 1992 р., під патронатом столичного Управління культури починає функціонувати драматургічна майстерня Анатолія Дяченка («Центр сучасної експериментальної драматургії») при театрі Бенефіс. При тому, що ця майстерня буквально «розбухала» драматургічно-театральне життя Києва, цікаво, що сам Дяченко «десантувався» у Київ з Кримського морфлоту («Анатолій Володимирович Дяченко закінчив корабельний факультет командного Вищого військово-морського ордена Червоної Зірки училища ім. П. С. Нахімова у Севастополі за спеціальністю ракетне озброєння надводних кораблів. 13 років служив на кораблях та в частинах флоту СРСР, – читаємо в його автобіографії на його авторському сайті. У 1988 році, як автор, що подає великі надії в літературі і перспективний драматург, за клопотанням Міністра культури України перед Міністром оборони СРСР, як виняток, був звільнений у запас у званні капітана-лейтенанта (капітан) за статтею 59 пункт «е», «переведенням на роботу до іншого міністерства, відомства» [17]) і одразу отримав безпрецедентну підтримку влади – від приміщення в Управлінні культури столиці до реклами публічних заходів, які включали презентації, читки, школу з теорії та історії драми, психотренінги, Фестиваль сучасної драматургії «Півострів» – як російською, так і українською мовами. Коли я читала цю автобіографію – мені різануло письмове прохання українського міністра культури перевести кадрового російського офіцера «на роботу до іншого міністерства». Стала шукати для цього підстави, побачила, що з російського морфлоту Анатолія Дяченка було переведено «на роботу до іншого міністерства» за особистим поданням тодішнього Міністра культури України Юрія Олененка – радянського функціонера старої компартійної закалки, який очолював сектор театрів і музичного мистецтва відділу культури, а згодом і сам відділ культури ЦК КПУ, а перед тим, як з 1983 по 1991 рр. підібрав під себе Мінкульт, встиг побувати також головою Державного комітету Української СРСР з кінематографії. Очевидно, йому ж належить ідея «культурного десанту» Анатолія Дяченка до Києва та всебічної його підтримки. Стара компартійна гвардія вміла очолювати нові процеси, які зароджувалися у культурному середовищі України, яка тільки-но здобула незалежність.

Учасники цього проекту пригадують, що він функціонував близько 3 років. У його кулуарах при цьому поволі просувалася ідея про спільний культурний простір і його центр у метрополії: Анатолій Дяченко заохочував найталановитіших молодих драматургів їхати на навчання у літінститут до Москви, і чимало драматургів були туди ректрутовані. З відомих імен назву Максима Курочкіна, Сергія Щученка, Наталію Ворожбит. І досі на питання, кого вважають своїми літературними вчителями, українські драматурги дають відповіді, заякорені ще у ту епоху початку 1990-х років. Наприклад, Наталка Ворожбит своїм першим драматургічним учителем називає саме Анатолія Дяченка: «Дяченко повірив у мене, сказав, що у мені щось є, і я зможу, показав напрям. У «Центр» потрапив тоді і майбутній драматург Максим Курочкін. Дьяченко відправив нас навчатися у Москву, в Літінститут. Він навчав майстерності, він ремісник, умів класно робити п'єси, навчав структурі, схемі. Був літінститут, де ніхто тебе драматургом не зробить, абсолютно безглуздий для цього заклад. Чогось важливого, невловимого, ми навчилися згодом, на «Любимівці», у процесі. Був «Театр.doc», Любимівка, інші головні вчителі...» [14].

Вам цікаво, яку позицію займає драматург Анатолій Дяченко зараз, під час російської агресії в Україну? Усе закономірно: щиро підтримує цю агресію і створює драматургічні тексти її культу («Гламурная война», «Фашистскиесказки» тощо). Коли потік «перетікання» молодих талантів з української столиці в російську було налагоджено, в Москву переїхав і сам Дяченко. Залишати надалі або реанімувати проєкт такої школи українським драматургам у Києві ніхто не дозволив. З від'їздом Дяченка інституціональна підтримка сучасних українських драматургів припинилася в один день.

Спробу об'єднати українських драматургів, які хотіли творити поза межами соцреалістичної або розважальної драми, писати рідною мовою, підтримувати творчі експерименти одне одного, здійснив Ярослав Верещак, зібравши окремих митців, переважно свого покоління, у Гільдію українських драматургів, створену в середині 1995 року (Лідія Чупіс, Олена Клименко, Володимир Сердюк, Тетяна Іващенко, Олександра Погребінська, Аліна Семерякова, Світлана Лелюх, Ольга Зоренко, Віктор Лисюк, Катерина Демчук, Альберт Вербець, Лада Лузіна, Марія Віргінська та інші). Цей творчий осередок існував задовго до офіційного оформлення в Гільдію, але його інституціалізація вбачалася необхідним об'єднаним кроком. Сама структура Гільдії задумувалася як благодійний фонд, діяльність якого статутно спрямовувалася «на те, щоб відновити нормальний природний процес творення та оцінка п'єс – як суб'єктивних моделей усіх видимих і невидимих проявів життя» [4; 4]. Гільдія намагалася популяризувати і просувати талановиті драматургічні твори, але максимум зусиль давав мінімум ефекту, бо у 90-ті роки минулого століття суспільного запиту на сучасну національну драму

практично не існувало. А ще – Гільдія першою ставила питання «про відновлення статусу однієї з чільних театральних професій професії драматурга» [3; 4]. За свідченнями Ярослава Верещака, з Гільдією співпрацювали шістьдесят вісім драматургів. Упродовж 1997-1998 років Гільдія драматургів України спільно з Міністерством культури і мистецтв та Міністерством освіти проводила Всеукраїнський драматургічний конкурс «Вірино» на крашу п'єсу серед учнівської та студентської молоді, загалом отримавши понад 40 текстів. Також варто пам'ятати про зусилля не лише Ярослава Верещака, але і Богдана Жолдака та Ярослава Стельмаха, а ще режисера Володимира Оглобліна, спрямовані на підтримку молодих українських драматургів та взаємодію з ними.

На жаль, більшість драматургів цього призову метафізично спіткала доля пощезлого екіпажу «Летючого Голландця», бо досконалість їх текстів тоді вимірювали лише радянськими стандартами, тому п'єси забороняли, «не рекомендували», свідомо не друкували: Наприклад, Володимир Сердюк говорив в одному з інтерв'ю Ярославу Верещаку: «Екіпаж «Летючого Голландця» – такими видаються мені драматурги минулих років, над якими постійно нависав дамоклів меч тотальної цензури. Навіяла мені цей образ однойменна п'єса Альберта Вербеца – згусток дивовижної енергії, так безжалісно перекресленої державою, театрами, режисурою – а тепер вже й нами... Продовжуючи в цьому ж образному ключі, мимоволі хочеться спитати: куди зникли люди з вітрильника? Які знання і досвід могли б вони нам передати? Адже хтось стояв за стерном, а хтось інший напинав вітрила, хтось покрикував на слабодухих, а ще хтось, вдаючи із себе мученика, насправді спідтишка писав доноси на колег... І це лише зараз палуба виглядає порожньою. «Перервався зв'язок часів»... корабель мчить, а нам, тим, хто достеменно не знає минулого, доводиться вгадувати майбутнє. Немає конкретних театрознавчих матеріалів, безслідно шезли рукописи заборонених, а то й «добровільно» перероблених п'єс... очевидці і співучасники процесу розповідають легенди, анекдоти, переказують напівзабуті плітки» [5; 166].

Проте саме це покоління проголосило вектор руху сучасної української драми у напрямку «геть від Москви!» – спростовувалися радянські версії подій, наративів та персоналій; осмислювалися злочини тоталітарних режимів ХХ століття, скоєних проти українців; відбувалося болісне «пригадування» національного коріння та писалася «українська версія» національної історії та культури; створювався новий біографічний пантеон національних героїв, а вчорашні «герої» оберталися на «негероїв»; виникали постколоніальні драматургічні особисті оповіді; фіксувалися ситуації глобального «переходу» як нового осмислення себе і країни. Трансформаційний досвід української драматургії тривалий час відбувався без театру та поза театром, який довго стопорився у державному форматі, і неоновлені керівні персонажі якого, лишаючись у фарватері «радянської» системи координат, з презирством ставилися до

всього незвичного, провокативного і сучасного. Театр початків української незалежності вустами своїх функціонерів та тодішньої театральної критики щосили волав про катастрофічну кризу сучасної драми. Проте тодішні сучасні українські драматурги, навпаки, фіксували глибоку кризу самого театру: «неповороткі, аморфні утворення, які чомусь ще називаються «державними театрами» (хоч держава давно вже про них забула), втрачають останні залишки творчих позицій, все частіше здають святая святих – власні сцени – в оренду екстрасенсам, приїжджим заробітчанами, а то й ловким махінаторам дискотечних справ і... Неважко бути пророком у цій безглуздій ситуації. Державних мужів, які довели культуру власного народу до крайньої межі зубожіння, судитимуть час, перевибори і Господь Бог. А український театр, якщо хоче вижити, повинен визнати власні, незалежні ні від держави, ні від економічної кризи провини» [3; 9]. Звісно, це висловлювання є перевантаженим емоційно і стосується взаємин театрів не з усім українським драматургічним дискурсом, а лише із тодішньою сучасною українською драмою. До того ж одвічне пострадянське маркування «іншої», тобто, відверто «нерадянської» / «пострадянської» драматургії як «молодої», а відтак «недосконалої» – це метафора глобальної недовіри до власної культури та її репрезентантів, нерозуміння здатності справжнього художнього письма фіксувати сучасність та моделювати майбутнє, це рудименти тоталітарного тиску на культуру, коли митцям потрібно було «радити», відшукувати у їхній творчості «знаки недосконалості», по-дорослому поплескуючи по плечу тих, хто прожив уже заледве не половину власного життя [1; 56]. Ті, хто сформував «нову хвилю» у пізньорадянській / пострадянській українській драматургії, на той час точно вже не були «молодими», адже мали діапазон віку 35-45 років, а дехто – і більше. Прикладом відголосків такої травми знецінювання може слугувати ціла низка антологічних видань сучасної української драматургії, які, будучи змістовно цікавими та новаторськими, при цьому нарочито підкреслюють «незрілість» включених до них авторів або у самій назві («Творчість молодих», «Естафета»), або у підзаголовку («Потойбіч паузи»: альманах молодих письменників столиці; «У пошуку театру»: антологія молоді драматургії; «У чеканні театру»: антологія молоді драматургії), або ж узагалі на обох рівнях («Розквіт»: твори молодих драматургів).

Невизнаність розмивала ідентичність (наприклад, Марія Віргінська, авторка понад 100 талановитих п'єс, яка безуспішно намагалася пробитися як драматургиня в Україні, а згодом і в Росії, зрештою ідентифікувала себе як «кримська» письменниця, назавжди перекресливши свою «українську» приналежність).

Але справедливості заради мушу тут виступити і на захист українського театру, який від початку 1990-х років прагнув змінитися – особливо там, де не йшлося про його взаємодію з сучасною українською драмою. Так, Неллі Корнієнко аргументовано говорила про підстави, які

давали їй можливість сприймати зміни у тогочасному українському театрі оптимістично – адже тоді, на початку 1990-х років, театр повертає в репертуар «непрожиті драми екзистансу, драми абсурду, заборонену українську класику (Микола Куліш, Хвильовий тощо)», тобто, у своєму пошуковому сегменті проявляє «тенденцію до національної самоідентифікації», звертається до історичної пам'яті нації: «Нічого дивного в цьому немає. Ми – на етапі добудови нації (німецькі романтики не випадково вважали, що нація є, коли є театр). Це природно-художній час актуалізував приховані ціннісні інтенції» [11; 166].

На початку 2000-х років при Національній Спілці театральних діячів України організовується Конфедерація драматургів України, яка охоплює в основному творчу молодь, заохочуючи талановитих митців нового покоління залишатися і працювати в Україні. Дуже органічне середовище молодих українських драматургічних авторів виросло на базі творчої тусовки видавництва «Смолоскип», яка була активною ще від середини 1990-х років. Головою Конфедерації обирають Неду Неждану, яка розпочинає низку проєктів з видавництвами і театрами, контактує з відділенням драматургії Національної спілки письменників України та її очільником Василем Фольварочним. Конфедерації вдається таки добитися офіційного визнання професії «драматург» та включити її у національний Класифікатор професій. За участі Неди Нежданої створено і першу віртуальну базу сучасної української драматургії «ВІРТЕП» (це був платний хостінг і з часом базу довелося закрити).

Після Помаранчевої революції 2004 року в Україну повертаються Максим Курочкін, Наталія Ворожбит, Сергій Щученко. Щоправда, останній на все життя лишається фанатом «руського міра». І. Курочкін, і Ворожбит – талановиті, харизматичні, діяльні, дуже пробивні, активні, здатні створювати і просувати середовище. За ними підтягуються російські проєкти, російські куратори і драматурги, російські «міжнародні контакти».

«Парадоксально, але мирне здобуття Україною незалежності у 1991 році шляхом всенародного референдуму не полегшило прощання з імперією. Протягом наступних двох десятиліть українці намагалися вийти зі сфери впливу північного сусіда. Можливо, вони змогли б це зробити ефективніше, якби не відкрита, але й закамфльована, як на міжнародному, так і на внутрішньому рівнях, деструктивна діяльність Росії. Наявність України у сфері свого впливу завжди була умовою *sine qua non* для російського імперіалізму. З приходом до влади Володимира Путіна відбудова Російської імперії активізувалася, ставши головним державотворчим пріоритетом Російської Федерації. Цей неоімперський пріоритет «збирання руських земель» реалізовувався через різні евфемістичні політичні та економічні гасла та проєкти, як-от «привілейований інтерес» чи «стратегія відповідальності» на пострадянському просторі чи Євразійському Економічному

Співтоваристві чи Євразійському Союзі тощо. Такі дії притупили пильність Заходу щодо реституції російських імперських амбіцій, з одного боку, а з іншого – не дозволили країнам колишнього Радянського Союзу ефективно перерізати пуповину російської залежності. Цій же меті служила майстерно сконструйована російська культурна політика» [22], – розмірковує польська україністка Агнешка Матусяк про терні на шляху деколонізації української культури за доби української Незалежності. Ситуація, яку ми мали в українській драматургії початку 200-х років, наочно ілюструє ці розмисли.

От, наприклад, як Наталка Ворожбит вже наприкінці лютого 2017 року ділиться відчуттями про своє повернення в Україну наприкінці 2004 року (для чистоти сприйняття збережу мову оригіналу та нагадаю, що це вже кілька років після початку російської агресії проти України): «В первые годы ничего не делала, продолжала физически жить в Киеве, работать в России. Сценарии и пьесы я писала – туда. Конечно, вакуум был. Было скучно... Встретилась с единомышленниками в Харькове, там был такой фестиваль «Курбалесия», единственный фестиваль, который занимался новой драмой, там читали и иногда ставили современные пьесы. На «Курбалесии» я познакомилась с Андреем Маем, вместе с ним и с Марусей Никитюк мы решили создать фестиваль «иждень актуальної п'єси»» [14]. «Мені здається, що в Україні немає драматургічного процесу» [21], – переконуватиме читачів Наталка Ворожбит в іншому своєму інтерв'ю.

Звісно, дивно читати такі думки на тлі власних знань про сучасну українську драматургію, на тлі десятків відвіданих вистав за п'єсами тих драматургів, хто не переривав творчу роботу в Україні і прагнув розвивати її культуру, але з великороським сприйняттям усього, що могло статися в Україні поза російськими лекалами, як чогось другорядного і периферійного – з цим сприйняттям безглуздою буде будь-яка полеміка: кожному драматургічному осередкові робити своє.

За прем'єрства Януковича разом із Наталкою Ворожбит на читки її російськомовної п'єси «Зерносховище» у Мистецькому арсеналі приїздить Єлена Ковальська з російського театрального фестивалю «Любимівка», а з нею ще кілька амбасадорів російської театральної метрополії. Це була не просто неприкрита реклама «Любимовки», куди дуже активно заохочували подаватися молодих українських драматургів. Ковальська реально курувала фестивальний і драматургічний рух на пострадянському просторі, прагнула тримати їх розвиток у російському фарватері. Не випадково у своїх спогадах про той період Наталка Ворожбит засвідчує: «к нам... приезжали люди из других стран, делились опытом, читали лекции» [14]. А ще цікаво зафіксувати репліку драматургині щодо того, що її п'єса «Голодомор» сприймалася фахівцями у контексті тієї колосальної роботи, яку здійснила команда президента Віктора Ющенка по відновленню історичної пам'яті українців та визнанню світом Голодомору

1933 р. як геноциду українського народу: «Я вклала багато емоцій і праці в «Зерноховище», і до «ющенківського» осіннього галасу навколо голодомору жодного відношення не маю, хоча й не маю нічого проти» [21].

Наші проукраїнськи налаштовані молоді драматурги не прийняли позицію зверхності від «старших братів» по цеху, і, по суті, відтоді цей проєкту Києві розвивався вже без них. Відпочатку менеджерити розвиток сучасної української драми за російськими лекалами та під російським кураторством взялася Марися Нікітюк. При фестивалі «ГогольФест» було започатковано Лабораторію сучасної драми (ЛСД), пізніше – російськомовний драматургічний фестиваль «Тиждень актуальної п’єси», а також 2007 р. відкрито повністю російськомовний театральний портал «Teatre.com.ua», де лише один із сегментів містив сучасну українську драму, звісно ж, російськомовну та стилістично вторинну щодо російської « нової драми ». Решта його наповнення активно і потужно просувала російську культуру. Через цей фестиваль на театральні сцени України стали приходити російські драматурги (Васілій Сігарєв, Вячеслав Дурненков, Іван Вирипаєв та інші), їх тексти ставили, жваво обговорювали як взірці, і в цьому контексті обов’язково вели мову про те, що сучасна українська драма «не дотягує» до їх рівня. На цьому тлі дуже органічно сприймався і російськомовний репертуар у театрах (драматурги старшого покоління Анатолій Крим, Олександр Мардань, Марія Ладо, чий тексти напевно багато до чого «не дотягували»). Таким чином, у цьому творчому крилі росіяни оспівувалися як гуру, вони швидко освоїли наданий їм плацдарм, а наша творча молодь створювала для них масовку: тож не випадково багато хто назавжди пішов з драматургії у суміжні сфери, зокрема, в кіно або у прозу. Що ж сумарнопривніс в українську культуру рух під красивою назвою «Нова драма»: російських кураторів, російські лекала, експансію російської драматургії в українські театри, участь українських драматургів у російських драматургічних фестивалях, навіть попри російську агресію, лояльне до всього російського творче середовище, щедрі грантові фінанси – так між двома Майданами у нас сформувалася велика культурна спільнота з розмитотою колективною ідентифікацією.

Навіть сьогодні, навіть в автоматично перекладеній українській версії на порталі «Teatre.com.ua» та ж Наталка Ворожбит представлена як «український драматург сучасної російської хвилі «нова драма»», наголошено, що вона «виросла на російській класичній та радянській літературі», та й сама драматургиня в інтерв’ю Марисі Нікітюк, розміщеному на порталі, розповідає про себе як про діячку більше російської, аніж української культури: «Так, мене можна віднести до руху « нової драми », хоча завжди неохоче зараховуєш себе до якихось напрямків, хочеться бути індивідуальною. Але, звичайно, це єдиний театральний напрямок сьогодні, до якого хочеться бути зарахованою. Я пишаюся, що брала участь у процесі організації Театру.Док., лабораторії в

Ясній Полянї, фестивалю «Новая драма». Я спілкувалася з молодими талановитими авторами, які тоді й уявити не могли, що їхні п'єси ставитимуть у всьому світі, а фільми за їхніми сценаріями перемагатимуть на престижних кінофестивалях» [21].

Не можу не сказати про войовниче неприйняття тим драматургічним середовищем, яке орієнтувалося або на Росію, або на спільне і неподільне культурне поле з нею, відверто проукраїнського крила сучасної української драматургії, і це протистояння почасті зберігається і сьогодні, хоча зараз у нас уже всі-всі-всі драматурги назовні «свідомі» і «проукраїнські». Та й сучасні українські режисери натхненно виправдовують право сучасних російських драматургів перебувати у репертуарі українських театрів навіть у 2023 році. Наприклад, у Театрі на Подолі у Києві 23 лютого 2023 року (тобто, у той день, коли всі українці рефлексували щодо річниць повномасштабної агресії Росії) відбувається черговий показ вистави режисера Давида Петросяна за п'єсою російського драматурга Івана Вирипаєва «Мрії оживають». Режисер не бачить у цьому жодної проблеми, адже російський драматург «вже отримав польське громадянство» та «переказав свої гроші – відсотки з вистав, що йдуть у Росії, – на допомогу українським біженцям у Польщі» [8]. От така у нас виходить гібридна філософія сучасної драматургічної літератури і сучасного українського театру – з колоніальною зневагою до свого і з нерозумінням неморальності перерахунку коштів від вистав, що йдуть у Росії, на підтримку біженців від агресії тієї ж Росії. А знаєте, навіть глибинну «новодрамівську» спільноту вже починає тригерити те, що у лютому 2023 року, під ракетні атаки на Київ та ледь не всю територію України, під щоденні колосальні жертви на фронті та прифронтових територіях «у нас по театрах ідуть вистави росіян, наприклад, Вирипаєва. Часто без вказівки автора» (Лена Лягушонкова, ФБ-допис від 13 лютого 2023 р.).

Зрозуміло, що і проукраїнське драматургічне крило уперто не сприймало філософію «новодрамівської» тусовки як взірцеву для себе. Ось, наприклад, репліка драматурга Олександра Мірошніченка, яка засвідчує, чому частина українських драматургів ніколи не працюватиме у матриці російської «нової драми»: «В основі російської драматургічної матриці лежить аксіоматичне переконання в тому, що всі люди – це бидло, і функція драматургії полягає у відображенні цього «простору існування бидла». Звідси і ототожнення понять «сучасна» та «актуальна» драматургія виключно з темами, присвяченими маргінальному бидлу. Все що не про алкашів, наркоманів, повій, збоченців – таврується як «застаріле» та «неактуальне». Проблеми не існувало би, якщо б російська драматургічна матриця не працювала на експорт. Але значна частина українських драматургів є вихованцями та стійкими прихильниками саме цієї російської матриці» (ФБ-допис від 29 жовтня 2022 р.).



У відверто проукраїнському крилі у міжмайданний період створюються численні українськомовні драматургічні антології, виходять друком збірки п'єс, організовуються несистемні читання, здійснюються окремі постановки, отримано доступ на сцени молодих та експериментальних театрів. Проте чисельністю та рівнем фінансової й інституціональної підтримки цей осередок значно поступається «новодрамівському». Напередодні Майдану 2013-2014 рр. проукраїнські драматурги активно говорять про важливість української ідентичності, про ризики для неї у Криму і на Донбасі та про агресивні наміри Росії, являють спізніле самоусвідомлення не оформленої остаточно нації та необхідності нової громадянської ідентичності (Ярослав Верещак, Неда Неждана, Надія Симчич, Олег Миколайчук, Тетяна Іващенко, Олександр Мірошніченко, Володимир Сердюк, Анна Багряна, Олег Гончаров, Дмитро Терновий, Надія Марчук, Ксенія Скорик, Олександр Гаврош, Володимир Петранюк та багато інших). Звісно, що всі ці письменники стають активними учасниками самих подій або на столичному Майдані, або на акціях протестів у своїх містах та містечках.

На Майдані активно проявляє себе і Наталія Ворожбит – вона залучає колег і з ними сама записує на диктофон/телефон самих різних людей Майдану, створюючи потім успішну драму-док «Щоденники Майдану». Цікаво, що через 6 років після Майдану, в одному з інтерв'ю жовтня 2020 року, на питання інтерв'юєрки Любов Базів, чи ставлять її зараз у Росії, Наталія Ворожбит дасть відповідь, якою засвідчить, що не забороняла російським театрам ставити власні п'єси: «Те, що колись поставили ще раніше, то воно може десь і йде, є там може один-два режисери, яким я довіряю і з якими я готова спілкуватися. Друзі залишилися, з якими кожного року кудись виїжджаємо разом в якусь третю країну, де ми проводимо разом час. Але я не їжджу туди з 2014 року і не працюю ні з якими продакшнами. Мені й досі там пропонують. Кілька днів тому дзвонили, пропонували якісь крупні студії щось писати, щось зробити для них. Це великі гроші, але я відповідаю, що поки така ситуація – це неможливо, така реальність...» [13]. Ну це така собі лайт-версія відходу від культурної метрополії, яка оголосила війну нашому народу. Версія, так би мовити, із правом на повернення. Бо активна співпраця з Росією навіть після 2014 року – це насправду дуже бентежний дискурс для української драматургії, адже частина сучасних драматургів силкувалася одночасно працювати на різні ніші як проєвропейського, так і проросійського спрямувань. Так, чимало молодих (а інколи і досвідчених) драматургів навіть після 2014 року продовжили співпрацювати з російськими драматургічно-театральними майданчиками «Действующие лица» (грант президента Росії Володимира Путіна) та «Любимовка». Це Олена Астасьева, Наталія Блок, Дарина Борисенко, Віталій Гавура, Ірина Гарець, Олексій Доричевський, Тетяна Кіценко, Анастасія Косодій, Віктор Красовський, Лена Лягушонкова, Олександр Мардань, Олег Михайлов,

Олена Нестерина, Катерина Пенькова, Олексій Росич, Олександр Середик, Данііл Стрелецький, Людмила Тимошенко, Тамара Трунова, Сергій Филиппов, Віталій Ченський, Олександр Юшко тощо. І при цьому ми майже не говорили про форми і масштаби цього культурного колаборантства. Ні, в цілому ці драматурги не орієнтовані ментально на Росію, вони хочуть жити, творити і бути визнаними в Україні або ж за кордоном на хвилі інтересу до України, більшість із них радо подається на різні європейські гранти, а дехто на обидва боки спекулював своїм походженням з «лінії розмежування» (до 24 лютого 2022 р. і Росія, і Євросоюз були вельми щедрими на стимулювання творчих людей з цієї території) [2; 10-11].

На офіційному сайті Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі його головна режисерка Тамара Трунова аж до залишення нею посади влітку 2022 року пишалася відзнакою російського драматургічного фестивалю «Любимовка», отриманою за п'єсу «Улун» 2017 (!!!) року, і це, у свою чергу, толерувалося, ба, більше – віталосся як колективом театру, так і його публікою.

У контексті того, що для новодрамівської драматургічної спільноти було цінним між 2014-2022 роками, згадаю про два ідентифікаційні покручі – про п'єсу Анастасії Косодій «Захвати мне облгосадминистрацию» [10] та про драму Яни і Дена Гуменних «Дочке Маше купил велосипед». Першу п'єсу присвячено спробам росіян захопити Запоріжжя навесні 2014 року. Оскільки текст її створювався під вимоги «Любимовки», то тут маємо не лише вельми своєрідну «концепцію» Майдану (там заправляють ультранационалісти-бандерівці; це руїна якоїсь метафізичної України, ментально чужа для «звичайних» українців; територією країни котиться захоплення народом ОДА; на Майдані – ад, війна, вбивають усіх без розбору, чинять самосуди – тобто, реалізовано цілком «антмайданний погляд» на Майдан, у стилі Віктора Януковича та Юлії Мендель), але й таку прикрість, що у фіналі твору відбувається публічна легітимація проросійських сепаратистів та їх російських кураторів, адже актори роздають залу російські триколори і георгіївські стрічки. Кілька років тому я знайомилася з цим текстом на порталі «UKRDRAMACHUB» – у цьому віртуальному просторі було чимало таких «відкриттів», але зараз подібні драматургічні «шедеври» з багатьох відкритих ресурсів уже вичищені, а драматурги, що їздили на «Любимівку» після 2014 року і радісно приймали московські нагороди, скромно замовчують це у своїх біографіях. От так – ніби то цього і не було...

Що ж до п'єси подружжя Дена і Яни Гуменних «Дочке Маше купил велосипед» [9] (у ПостПлейТеатрі вона була реалізована як вистава «Ополченцы» у 2016 році [15]), то її текст створено на основі інтерв'ю одного з ополченців ДНР, який тепер благополучно живе у Києві як переселенець, якого треба зрозуміти і ледь не пробачити. До речі, на жодному українському ресурсі ви цей текст тепер не знайдете, адже

українські віртуальні ресурси цей текст «зачистили», але його поширювали і досі ширять різні російські драматургічні хаби, нині в Україні заблоковані, а також подію її гри в українському театрі активно просувала заборонена в Україні Мережа ВКонтакте. Так наші «корисні» молоді драматурги мимоволі брали участь у російській антиукраїнській культурній політиці, стаючи її адептами і промоутерами.

З «Любимівкою» та участю у ній сучасних українських драматургів навіть під час кривавого збройного нападу Росії на Україну показова ситуація вийшла під час підбиття підсумків щорічного драматургічного конкурсу «Липневий мед» восени 2022 р., адже з'ясувалося, що харків'янка Ірина Серебрякова, одна з авторок-фіналісток, яка потрапила у шорт-лист номінації «П'єси для дитячої аудиторії», навіть у 2022 році не погребувала участю у «Любимівці». Коли цей факт став відомим, до оргкомітету фестивалю почали надходити пропозиції зняти п'єсу з фіналу. У ФБ-групі «УКРДРАМАХАБ» Ірина Гарець 25 жовтня 2022 р. розмістила допис зі позицією оргкомітету фестивалю: «Щоб закрити і цю тему. Звернення оргкомітету конкурсу «Липневий мед». Оргкомітет конкурсу «Липневий мед» хоче повідомити про прикрий прецедент, який стався цьогоріч у відборі кращих п'єс. У шорт лист конкурсу пройшла п'єса, автор якої перед цим вислав свій інший твір на цьогорічний же російський фестиваль драматургії «Любимовка». На думку, оргкомітету цей вчинок порушує і громадянську, і драматургічну етику. Актуальні правила конкурсу не передбачають таких випадків. Тому, п'єса цього автору пройшла у шорт-лист, згідно із набраними балами від журі. Однак, оргкомітет врахує цей випадок і внесе відповідні застереження у правила наступних едіцій конкурсу. Ми вважаємо, що українські драматурги не можуть далі продовжувати співпрацювати з російськими інституціями, як ніби нічого не сталося, як ніби в країні не точиться повномасштабна війна з росією. Така співпраця є особистим рішенням автора, однак, вона автоматично ставить його поза спільнотою українських драматургів. Ми не можемо вважати таких авторів своїми колегами». Під цим постом виникла запекла дискусія щодо ситуації, в якій було оголено те проблемне поле, яке існує у драматургічному середовищі на рівні етики, моралі та зон дозволеного, які, на щастя, радикально трансформувалися після 24 лютого 2022 року: польська дослідниця драми і перекладачка Анна Корженьовська-Бігун попросила назвати ім'я, аби твори цієї авторки не просувати і не перекладати у Польщі; Ольга Анненко, яка принципово не співпрацювала з цим російським фестивалем, нагадала колегам, що у попередні роки, «коли тексти з Любімавки потрапляли на Тиждень актуальної п'єси, то це було окей. Тепер це не окей із зрозумілих причин»; Андрій Бондаренко запросив авторку прийти в коментарі і пояснити свій інтерес до російського фестивалю (до речі, ніхто так нічого і не пояснив); Олександр Мірошниченко закликав колег завжди у таких випадках не уникати того, аби називати ім'я, бо ж «реальних змін у театрі не буде, доки

не навчимося говорити правду», нагадав, що йдеться не про «дитячий садочок» або «шкільні олімпіади» – а про «ПРОФЕСІЙНІ конкурси»; Катерина Пенькова спробувала стати на захист молодої авторки, розуміючи, що її вчинок «кошмарно дурний», але що вона «зробила це, подивившись на колег, які подавались на Любимовку раніше», – і проговорила, що «ми всі несемо відповідальність: і драматурги, що подавались на російські конкурси до цього, і режисери, що ставили або легітимізували лише тих, хто пройшов ту ж Любимовку, і, звісно ж, театри, які ставили, а подекуди по сьогоднішній день не зняли з репертуарів нову рос драму»; проєктнаменеджерка Лариса Андрієвська висловила, що «двостволок, які хизуються любімовками в резюме, варто було закенселити ще 2014 року. У людей надто коротка пам'ять. Тепер вони сидять у білих польтах у всіляких журі, де на рішення впливає пункт про колаборацію, і судять інших. Любимовки тут метафоричні. Бо прилітало ж на якийсь Донбас, а треба було дочекатись, щоб на голову». Важко щось додати до цього останнього коментаря, який показово, засвідчує, що війна для більшості драматургів, які навіть після 2014 року перебували у парадигмі співпраці з росіянами, розпочалася лише 24 лютого 2022 року.

Частина драматургів, які розвивали «спільний культурний простір», виїхала до Європи, а не до «спільного простору». У частини з них на фронті або під окупацією опинилися рідні (у Олени Гапєєвої чи Наталки Блок). Комуś довелося втікати від російського агресора вдруге (ЛенаЛягушонкова, яка вже тікала від росіян з Луганщини у 2014 році).

Максим Курочкін пішов боронити Київ у тероборону, а потім вступив у лави ЗСУ. Ось його Фб-допис від 4 липня 2022 р.: «Найгірший вибір у житті: вчитись у москві, писати п'єси російською та перейматись проблемами тамтешнього «незалежного театру». Так, в процесі було не нудно: п'єси, дискусії, прем'єри, друзі... У підсумку: «Є що згадати, нема що дітям розказати». Повний крах, точніше.

Друзі, бл\*... Краших – вбито. Не протухнули лічені одиниці – безправні, розчавлені, безсилі. Інші старанно та непереконливо імітують розчавленість, або знаходять прихисток у демонстративній відмові від каяття. Окремі екземпляри (я ж бо переважно з «хорошими руськімі»тусив) цілються в ясна з людоджерами й бажають українцям смерті.

А п'єси були безсилі завжди. Що сатира, що антиутопії – так звані «п'єси-попередження». Московсько-чекістська цивілізація вправно навчилася використовувати іронію для підтримування власного зомбі-існування. Помірковані мистецькі стратегії програють антилюдському глобальному проєкту.

І я програв.

Втім, щоб рухатись вперед, треба зафіксувати втрати та здобутки.

Отже:

[maksymkurochkin.com](http://maksymkurochkin.com)

Майже все, що нижче червоної лінії – втрачений час, марно витрачені сили. Правки мінімальні, якщо буде в мене читач, він зможе оцінити авторські дурощі в практично первісній редакції». Дуже показовий допис, адже Максим Курочкін зараз очолює великий творчий осередок Театр Драматургів, який орієнтується на його проактивну позицію. 39 п'єс – щосновний доробок свого творчого життя – цей драматург поставив нижче червоної лінії. Вище опинилися лише 4 його тексти: новий відлік починається з драми «Рюсяфобія» і включає лише ті п'єси, які створено у координатах української, а не російської естетичної оптики [12].

Частина з тих драматургів-новодрамівців, хто активно співпрацював з росіянами після 2014 року, зараз переосмислюють це доволі критично, міркуючи про відповідальність свого творчого осередку, як, наприклад, вже цитована вище Катерина Пенькова. Проте такі усвідомлення є одиничними фактами, адже є і ті, хто просто раптом публічно стали проукраїнськими українцями. «Зрозуміло, що війна змусила змінити і мову написання п'єс і зовнішні ознаки. Але зміни доволі декоративні, – розмірковує Олександр Мірошниченко. – В тому сенсі, що глибинне залишається в рамках все тієї ж російської драматургічної матриці. І мова не про художній метод чи про стиль. Це скоріше світоглядне. Бо це мавпування. І, до того ж, мавпування зі спробами замаскувати російську сутність формальними ознаками українства. В результаті створюється «новошароварна драматургія», для якої Україна не є рідним та органічним простором, а все українське – це зараз шлях до грантів та інших вигід, а не органічний простір існування та мислення. Створюється новий міф про псевдоУкраїну, якої насправді не існує і існувати не може» (ФБ-допис від 29 жовтня 2022 р.).

Направду дуже хочеться незворотної української самоідентифікації для тих наших талановитих співвітчизників, які до 24 лютого 2022 року гралися у спільний культурний простір з росіянами. Ця гра захопила їх настільки, що ними продовжує жонглювати живуча матриця імперської культури, з якою вони завжди вели діалог, яку, на відміну від української культури, знали і смисли якої розглядали як цеглинки власного творчого світу і яку у конструюванні власної творчості мали за точку відліку (Марися Нікітюк – «Ведмеді для Маші», Лена Лягушонкова – «Мать Горького», «Чапаєв і Васіліса», драматургічний проєкт «Не-вишневий сад»). Хочеться, аби апеляція до того, що ми розвиваємо в Україні стилістику російської «нової драми», назавжди зникла з наших віртуальних драматургічних хабів, щоб наші драматурги не хизувалися тим, що виростили на російській або радянській культурі, щоб ми зрозуміли, що наш центр – тут, в Україні, а наше культурне підґрунтя має пряме відношення до нашої індивідуальної самоідентифікації і до колективної культурної ідентичності.

Поки актуальною для «новодрамівців» є проблема публічного і демонстративного «розставання» з «русскімміром» та його монстрами свідомості. Це було оприявлено у проєкті Театру Драматургів «Без них»,

реалізованому у грудні 2022 р. «Не треба пояснювати без них це без кого, а головне ні в кого не виникне питання «чому без них». Ні в кого в Україні. А в світі такі питання все ще звучать. Чому, чому ми не люб'язні з тими, хто нас вбиває? По качану, хочеться відповісти. Але не, пишемо, пояснюємо, говоримо, зціпвши зуби. Про ворога ох важко писати. Але нічого, ми так навчимося, що більше питань не буде», – наголошувала Наталка Ворожбит (ФБ-допис від 29 листопада 2022). «Так, ця вистава про росіян. Ми довго сперечалися – чи варто витратити бодай один джоуль розумової енергії на тих, хто приніс у наш дім війну та смерть? Чи не правильніше ігнорувати пов'язаний із москowitzами та їхньою культурою досвід? Дійшли до висновку, що поки не можемо собі дозволити розкіш забуття. Маємо спершу перемогти, проговорити травму, відрефлексувати й знайти способи не повторювати помилок минулого. Це правда, що наш опір надихає більшу частину людства. Але правда й в тому, що світ досі бачить нас одним оком через московську лінзу. Тому ми зобов'язані пояснювати світові, чому українці такі нелюб'язні з тими, хто їх вбиває», – таким дописом відповідну виставу було анонсовано Театром Драматургів (ФБ-допис від 28 листопада 2022 р.). Максим Курочкін, зазначивши, що театральна подія «БЕЗ НИХ» створюється в співпраці з Бургтеатром у Відні; він використовує для Росії та усього, що з нею пов'язано, метафору «муляж», актуалізовану запущеною росіянами по Києву ракетою з імітацією ядерної боеголовки: «На збитій над Києвом 17 листопада рашистській ракеті було встановлено муляж ядерного заряду. В натуральну величину. Київ, напевне, перше місто в світі, що отримало такий привіт. Все перше запам'ятовується навчливо. Запам'ятаємо. Нас намагається знищити гігантський муляж країни. Виконаний у реалістичній манері: з рухливими деталями, деревами, вогниками в макетах будівель, заселений натуральними людьми, притрушений натуральним снігом. В теплих печерках на полицях стоять справжні паперові книжки, що донедавна допомагали імітувати велику літературу. В книжках – опудала почуттів, покручені тіні історичних подій, вправні імітації сміливої думки. Працюють екрани з брехливими головами. З кранів тече справжня вода, на кухнях готують щось, що нагадує справжню їжу.

Муляж хоче щоб нас не було. Бо поки ми є – всім зрозуміло, що він підробка.

То приходьте до нас в Театр Драматургів. Це буде вистава в анатомічному театрі епохи Просвітництва. Маємо препарувати кадавра. Неприємна робота. Але потрібна» (ФБ-допис від 3 грудня 2022 р.).

Ще один цікавий аспект ідентичнісного поля сучасної української драми – це те, як ми представляємо себе і наш опір агресору назовні. Сьогодні українську драматургію на Заході реально найчастотніше репрезентують два драматургічні тексти – «Погані дороги» [7] Наталки Ворожбит і «Кицька на сподяг про темінь» [16] Неди Нежданой.

У п'єсі Наталки Ворожбит війну на Донбасі, по суті, показано як внутрішній конфлікт «двох Україн»: ідеться лише про протистояння

українських військових та місцевих сепаратистів, дезорієнтовані місцеві жителі і хотіли би довіряти українським військовим, але ті не моральніші за місцевих злочинців; цей конфлікт змушує дівчат-школярок займатися дитячою проституцією; молоді українські журналістки хочуть «зрозуміти» сепаратистів; українська армія немотивована та всуїлий аморальна: на фронті у українських офіцерів *«шашилик, коньяк і жодної мотивації воювати»*; високий дискурс про патріотизм знімається та нівелюється сценою орального сексу: *«Мабуть, це і правду смішно. Стояти в коридорі на колінах перед чоловіком, який думає про місію українського патріота. Місія українського патріота – служити народові України, зберігати цілісність та незалежність держави. Не рватись у політику, але змушувати політиків служити на користь країни і народу. За потреби віддати життя за цілісність України. Через мінет можна заразитися патріотизмом, хіба ви не знали?»*; місцеві мешканці Донбасу – це ненажерливе бидло, ласе до чужих грошей, а перед українцями, які до них заїжджають і є для них «чужими», місцеві чуються господарями життя, що демонструє сцена про вбиту курку. Вражає, наскільки «чужою» для авторки драматургічного тексту є сама Україна: *«Приїжджаємо в Кіровоград. Я ніколи не була в Кіровограді, добровільно в такі міста не їздять...»* – відчувається якась російська пиха щодо української провінції, яка для української людини театру є справжньою Меккою, адже саме звідти родом наш театр корифеїв...; кафе на шляху до Маріуполя – це *«придорожній гадючник»*; цінність української території та її географічних координат вимірюється якимись неукраїнськими мисленневими штампамі – *«У нашій країні після анексії Криму залишилося трохи моря. Азовське, скромне море для бідних»*. Війну жодного разу не названо війною, росіяни як сторона конфлікту взагалі відсутні, у своїй аморальності майже урівнюються колишній Кіборг – захисник Донецького аеропорту та морально вироджений сепаратист, а більшість проблем, привнесених війною – це наслідок нашого глибинного провінціалізму та незрілого націоналізму, які засліплюють нас від того, щоб розгледіти та зрозуміти Іншого. Також більшість тексту п'єси звучить російською (у виставі і кіно це притлумлено, у книзі з п'єсою просто виїдає очі, а ще у книзі не обійшлося без згадки про Тамару Трунову як лауреатку «Любимівки» 2017 року з п'єсою «Улун»... У березні 2022 року, коли російська армія стояла під Києвом і знищувала його околиці та влаштовувала геноцид у селах і містечках довкола нього, Наталка Ворожбит і Тамара Трунова стають за цей твір лауреатками Шевченківської премії). Більшість публічної комунікації Наталки Ворожбит про «Погані дороги» – не про п'єсу, а саме про фільм. Наталка Ворожбит кілька років намагалася переконувати нас, що «Погані дороги» – це майже те саме, що і фільм «Кіборги» за її сценарієм, що вона прагнула показати: «у кожного окупанта своя правда» і «своя мотивація» воювати проти нас; «ми не знаємо, якби ми народились в тому регіоні, прожили таке життя, на якому боці ми б зараз були, за кого б зараз «топили» і якій правді вірили. Немає

жодних гарантій» [6] (це інтерв'ю від 12 травня 2021 р.). Проте через півтора роки, в інтерв'ю від 29 листопада 2022 р., Ворожбит уже міркує, що «зараз суспільство більше потребує «Кіборгів»» і що навіть для неї «зараз фарби в основному чорно-білі». А далі вона ж зізнається: «Хоча, коли я починаю писати, то, звісно, у мені прокидається бажання відшукати відтінки. Можливо, мені взагалі не варто зараз писати. Бо ці відтінки можуть зараз нашкодити. Європа очікує наших текстів, а ми повинні їх переконати, що ми маємо рацію. Бо правда дійсно на нашому боці. І якщо ми почнемо розбиратися в наших внутрішніх проблемах завдяки цим фільмам і виставам, вони можуть по-іншому це трактувати» [18].

А ось «Кицька на спогад про темін» Неди Нежданой – це як раз точка зору людини, яка народилася і виросла на Донбасі, у Краматорську, але її українська ідентичність дає змогу сприймати війну на Донбасі саме як російську агресію, якій українці активно протистоять, при тому, що показані абсолютно різні люди, і звичайні герої, і сепаратисти, і одурманене пропагандою населення. Є прекрасний український Донбас, кровоточить рана по Криму – у п'єсі це інтерпретується без зайвого пафосу.

Відповідно, постає питання, як драматургам сьогодні говорити про війну, аби ця розмова була релевантною і потрібною світу, Україні та її сучасному театру. Ця проблема стає особливо гострою у зв'язку із тим, яка велика кількість п'єс про війну з'явилася у відкритому доступі за рік повномасштабної російської агресії, адже тепер про це пишуть усі – навіть ті, хто у своїй творчості звик «скоріше «бавитися», кайфувати, уникати політичних тем» (ФБ-допис Олени Гапєєвої від 22 грудня 2022 р.). Лена Лягушонкова: закликає колег у розмову «про стан укр. драми. В Україні, за її межами, про Україну, експлуатуючи Україну» та ділиться власними міркуваннями: «От написала п'єсу, пишуть: хорошо! Пищать від задоволення і прям бачу, що не імітують. Але: В Україні не поставимо. На питання: чому? Чую щось про Ялту і санаторію. У мене прости господи синдром висоцького! Добре я, грішне створіння. Пише Катерина Ренкова: Як писати чи ставити зараз? Власне як писати і ставити про цю війну? А якщо не про неї, то про що можна і потрібно стивити чи писати в Україні у 2023 році? Що прийнятно і що не прийнятно? Чому? Чи не присутня тут самоцензура, яка глушить будь-які спроби до нормального творення? І все зводиться лише до імітації роботи? До цієї думки призвели кілька моментів: 1. Не присуджена премія Л. Курбаса із формулірковкою: не було вистав, які б відповідали рівню... Якому саме рівню? Який був рівень у нас до війни? Якого рівня ми сподіваємось зараз? 2. А ще у нас по театрах ідуть вистави росіян, наприклад, Вирипаєва. Часто без вказівки автора. 3. Пройшов у нас влітку конкурс Липневий МЕД, де 99% текстів було про цю війну. І 99% з них «не відповідали рівню». Забагато пафосу, замало живих персонажів. Чи змінилися відносини драматурга і театра? Чи дотримуються театри прав авторів? Які вимоги? Яка якість?» (ФБ-допис від 13 лютого 2023 р.).



Показовими є і міркування Олени Гапесєвої– під хештегом#безних вона згадує своє навчання у Москві, міркує про те, як українці займалися на Росії заробітчанством і порівнює ставлення до війни серед близьких для неї росіян і українців: «Не можу згадати за ті два роки ні одної вистави (окрім театру Док), які б були на слуху і які б реально, з серйозним підходом працювали над глибочиною рефлексією радянського союзу. В потязі з домо-додому я бачила колосальну кількість українських чоловіків з клітчастими сумками які їхали на заробітки, як шурі завмираючи на російському кордоні. Думаю, в яку темряву, оману і приниження була ввігнана наша країна і яка висока ціна свободи і суб'єктності, зважаючи на всі теперішні українські рани. Для мене представляють певний антропологічний інтерес люди, які продовжують виправдовувати, чіплятися за російську культуру, витягувати з полотенсамозакоханих спітчів ниточки «вона не підтримує війну», розсипатися в подяках під відео з російськими зірками, які нарешті «висловилися», «підтримують Україну» тощо. На початку війни мій вчитель написав мені в бомбосховище «біда, ми робимо мислиме і немислиме», а прості хлопці з Миколаєва просто стояли, щоб мої діти могли жити далі» (ФБ-допис від 22 грудня 2022 р.).

Як бачимо, новий повномасштабний етап російської агресії проти України, розпочатий 24 лютого 2022 р., пришвидшено трансформує індивідуальну ідентичність окремих людей і цілих спільнот в Україні. Як і чому це відбувається, пояснює Віталій Портніков: «А люди, які не замислювалися про те, що вони – українці, змушені були поставити собі запитання і про причини війни, і про вину Путіна та Росії в персонально їхньому і спільному горі. Це і є формування ідентичності, яке завжди прискорюється в періоди криз і воєнних дій. Так, попри це багато етнічних українців поки що розмовляють між собою російською мовою і далекі від класичної культурної самоідентифікації. Але ключові слова тут – «поки що», бо прихід до цієї культурної самоідентифікації, до української мови, до спільного розуміння історії та перспектив державного й цивілізаційного будівництва все одно відбудеться. Ніщо так не згуртовує людей, як перспектива загальної загибелі, можливість національної поразки чи, навпаки, спільної перемоги. При цьому треба розуміти, що подібні процеси нині відбуваються не лише серед етнічних українців, а й серед представників інших національних груп країни, насамперед, звичайно, серед етнічних росіян» [19].

А ще новий етап війни став для сучасних українських драматургів колосальним творчим каталізатором. Принциповою для цього етапу є максимальна відкритість творчих доробків про війну, тож блискавично виникають відповідні віртуальні території на різних web-ресурсах: на сайті Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса – віртуальна антологія «Неназвана війна»; на ресурсі «Драматург» Володимира Сердюка – окремий кластер «Війна. WAR»; на веб-порталі «UKRDRAMACHUB» – відкрита віртуальна збірка п'єс «Війна. 24 лютого 2022»; на сайті «Parade-Fest» – інтерактивна «Антологія 24». Українським

інститутом у партнерстві з Worldwide Readings Project відкрито віртуальну територію «Ukrainian Drama Translations» для сприяння швидким літературним перекладам українських п'єс про війну на різні мови світу, а також для просування їх у форматі сценічних читань у різних країнах. Також до цих процесів долучився Birkbeck Center for Contemporary Theater (простір взаємодії різних стейкхолдерів театрального світу, які переймаються культурною політикою та політикою ідентичностей, соціально відповідальними мистецькими практиками). Для формування основи цього ресурсу використано фонди Worldwide Readings Project та програми Українського інституту Transmission.ua: drama on the move. Фінансову підтримку на реалізацію цієї ініціативи надали International Relief Fund МЗС Німеччини та Goethe-Institut в Україні в межах проекту «Театральні вікна. Work in progress», що реалізує ГО «Театр на Жуках» (проект Дмитра Тернового), координаційним партнером є платформа Укрдрамахаб. Успішно стартував проект Ukrainian Drama Network, ідея якого – інтегрувати одне з одним роздібнені окремі ініціативи, що працюють з сучасною українською драматургією. Метою проекту є створення дієвих механізмів для просування сучасної п'єси на сцену, налагодження сталої комунікації між авторами і театрами, а також поєднання різних ланок просування п'єси в Україні і за кордоном, від публікації і поширення інформації до перекладу і виходу у зовнішній світ. У проекті «Жіноче лідерство на шляху до відновлення України» за фінансової підтримки уряду Великої Британії успішно стартував Документальний театр «Роль жінок у війні» (Ірина Гарець, Пьотр Армяновські).

За рахунок того, що драматургічні тексти українських драматургів оцифровані і зібрані у віртуальні колекції, з ними легко працювати перекладачам, промоутерам і світовим театрам, і така співпраця активно шириться світом у рамках проектів «ДрамПост» (Національний Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса), «Мистецький штаб» (Центр Івана Миколайчука), «Читання української драматургії про війну» (ProEnglish Theatre), а також започатковані Джоном Фрідманом «Світові читання сучасної української драми», в яких він виступає також як перекладач. Окрім безлічі майданчиків для читок таких текстів в Україні, з ними активно знайомиться публіка за кордоном: у Сполучених Штатах Америки, Канаді, Великій Британії, Німеччині, Франції, Туреччині, Франції, Польщі, Ірландії та багатьох інших країнах світу.

Така потужна репрезентація сучасної української драми як усередині нашої країни, так і світові, який хоче якомога більше про нас дізнатися, засвідчує, що кожен драматургічний голос сьогодні є важливим і значимим. Для розвитку деколоніальної української культури принципово, аби нова набута колективна ідентичність виявилася стійкою та справжньою, із питомим національним культурним корінням.

Я хочу в це вірити. Чи справдиться моя віра, чи превалюватиме ситуація «Contra spem spero!»? Чи пойдуть сучасні українські драматурги співпрацювати з російськими драматургічно-театральними платформами

одразу по завершенні війни? Дуже чекаю, що наші драматурги доростуть таки остаточно до рівня свого народу, який чинить колосальний опір російській агресії, та розвиватимуть нашу національну культуру, живлячись її глибинами і таки остаточно дотримуючись деколоніальної концепції #безних.

Джерела

1. Бондарева О. Сучасні драматургічні антології у контексті антологізації українських культурних процесів. Стаття 1. Етап пошуку форматів (1979-2014). *Курбасівські читання*. 2021. №16. С. 50-86.
2. Бондарева О. Українська драматургія і театральний контекст після Революції Гідності: куди рухаємось і що толеруємо? *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, № 18 (2021). Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2021. С. 6-12.
3. Верещак Я. «Гільдія драматургів України»: документальна фантастика. Сучасні українські драматурги / упоряд. Я.Верещак. Київ: Благодійний фонд «Гільдія драматургів України»; Біла Церква: Білоцерківський музично-драматичний театр, 2000. С. 4-9.
4. Верещак Я. Комедія в нашою драмою. Сучасна українська драматургія: альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. Вип. 4 / упоряд. і автор передмови Я. Верещак. Київ: Фенікс, 2007. С. 4-8.
5. Верещак Я., Сердюк В. Нерекomenдовані спогади про українську драматургію кінця ХХ ст. (розмова перша). *Курбасівські читання*. 2011. №6-1, С. 166-174.
6. Війна починається з маленьких людей, – Наталка Ворожбит про фільм «Погані дороги». URL: [https://kino.24tv.ua/film-pogani-dorogi-intervyu-z-rezhiserkoju-natalkoju-vorozhbit\\_n1570501](https://kino.24tv.ua/film-pogani-dorogi-intervyu-z-rezhiserkoju-natalkoju-vorozhbit_n1570501)
7. Ворожбит Н. Погані дороги. П'єса. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2021. 96 с.
8. Голіздра І. Режисер театральної прем'єри «Цар Едіп»: «Якщо маєш змогу говорити за кордоном, то тільки про біду, яка заповонила нас». Давид Петросян – про відкритість держтеатрів до діалогу на болісні теми та вплив війни на екзистенційному плані. URL: <https://mind.ua/publications/20253743-rezhiser-teatralnoyi-prem-eri-car-edip-yakshcho-maesh-zmogu-govoriti-za-kordonom-to-tilki-pro-bidu?fbclid=IwAR0sTWjMINATM1EiF305SgJf2LiRC0xMnlfidVVGGOdOifYbZKs6ieaiWb0>
9. Гуменные Д. и Я. Дочке Маше купил велосипед: история донецкого ополченка, рассказанная в центре Киева. URL:[https://theatre-library.ru/files/g/gumennyi\\_den/gumennyi\\_den\\_gumennaya\\_yana\\_10014.doc](https://theatre-library.ru/files/g/gumennyi_den/gumennyi_den_gumennaya_yana_10014.doc)
10. Косодій А. Захопи мені облогоадміністрацію. URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/---nastasi-j-osodij/>
11. Круглий стіл. Український театр. Зміна парадигми – початок 1990-х років і перспективи. Курбасівські читання. 2013. №8. С. 163-177.
12. Максим Курочкін. П'єси. URL: [http://maksymkurochkin.com/?fbclid=IwAR0D\\_MBOlhxBH\\_sHPwS\\_DnurzcXrBbfDvabrXFpJBPPVhIUW7b8FWa5xmFE](http://maksymkurochkin.com/?fbclid=IwAR0D_MBOlhxBH_sHPwS_DnurzcXrBbfDvabrXFpJBPPVhIUW7b8FWa5xmFE)
13. Наталка Ворожбит, сценаристка, режисерка: «І «Погані дороги», й «Кіборги» – це одна історія, просто зроблена зовсім по-іншому». URL:<https://rozмова.wordpress.com/2020/10/30/natalka-vorozhbit-4/>
14. Наталія Ворожбит: «Пьеса – мое личное высказывание» URL: <https://kyivdaily.com.ua/natalya-vorozhbit/>
15. Незалежний «PostPlayTeatr» відкриється виставою «Ополченці». URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/2834/>
16. Нежданна Н. Кицька на спогад про темінь: Прощальний монолог Донбасу. Майдан. До і після: Антологія актуальної драми. Київ: Світ знань, 2016. С. 225-250.
17. Офіційний сайт Анатолія Дьяченко. URL: <http://dyachenco.com/>
18. Панченко Н. Наталка Ворожбит зробила «Спіймати Кайдаша» і «Погані дороги». Це інтерв'ю про драму великої війни. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-interview/333357-natalka-vorozhbit-zrobila-spijmati-kaydasha-ta-pogani-dorogi-velike-interv-yu-pro-dramu-povnomasht>
19. Портніков В. Війна ідентичностей. Онлайн-антологія «Воєнний стан». URL: [https://www.meridiancz.com/blog/portnikov/?fbclid=IwAR0dua4SOiIKLQJKLgMJXX3QECCWwESKB3N3wYM-7NQAcO\\_fRVGqAdicpIBa](https://www.meridiancz.com/blog/portnikov/?fbclid=IwAR0dua4SOiIKLQJKLgMJXX3QECCWwESKB3N3wYM-7NQAcO_fRVGqAdicpIBa)
20. Розпочався проєкт на підтримку сучасної національної драматургії Ukrainian Drama Network. URL: [https://www.zhuku.kharkiv.ua/2022/11/21/rozpochavsya-proekt-na-pidtrymku-suchasnuyi-nacjonalnoyi-dramaturgiyi-ukrainian-drama-network/?fbclid=IwAR1WjOXUTrMnhA-YGHYsGq1ieMWUFUGymRh-zZ\\_Tq\\_YvzWQdlt\\_j-Q08eGU](https://www.zhuku.kharkiv.ua/2022/11/21/rozpochavsya-proekt-na-pidtrymku-suchasnuyi-nacjonalnoyi-dramaturgiyi-ukrainian-drama-network/?fbclid=IwAR1WjOXUTrMnhA-YGHYsGq1ieMWUFUGymRh-zZ_Tq_YvzWQdlt_j-Q08eGU)
21. THEATRE: театральний портал. Наталія Ворожбит. URL: [http://teatre.com.ua/modern/natalja\\_vorozhbit/](http://teatre.com.ua/modern/natalja_vorozhbit/)
22. Matusiak A. Dekolonialna re-kreacja Ukrainy. URL: <https://www.e-kalejdoskop.pl/wiadomosci-a230/dekolonialna-re-kreacja-ukrainy-r11972?fbclid=IwAR2FETWdTplrSeAqz08TPG6qRbQvXhjkpWQg5w5l3iG1r8q3ncgtpSdPo>

## Післямова

У колективній монографії було розглянуто актуальні напрями трансформації суспільних відносин в умовах цивілізаційних змін через призму педагогічних, соціологічних, філософських, психологічних, мистецтвознавчих, культурологічних, філологічних, історичних, спортивних, туристичних, рекреаційних, економічних, управлінських та правових аспектів.

Над колективною монографією працювали автори, які представляють наступні профільні наукові, навчальні, науково-педагогічні, творчі та мистецькі заклади та установи (інформацію подано мовою оригіналу рукопису автора): «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University, Kyiv National Economic University named after Vadym Hetman, Lutsk National Technical University, Vinnytsia Technical Vocational College, ДВНЗ «Ужгородський національний університет», Дніпровський національний університет ім. Олеса Гончара, Донецький національний технічний університет, Донецький національний університет імені Василя Стуса, Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу, Інститут з прав людини (Institute for Human Rights), Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної академії наук України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київський університет імені Бориса Грінченка, Комунальний заклад вищої освіти «Дніпровська академія неперервної освіти» Дніпропетровської обласної ради», Львівська міська рада, Львівський національний університет імені Івана Франка, Мукачівський державний університет, Наукове товариство історії дипломатії та міжнародних відносин, Національна академія управління, Національний університет «Львівська політехніка», Національний університет «Одеська політехніка», Національний університет «Одеська юридична академія», Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, Рівненський державний гуманітарний університет, Сумський національний аграрний університет, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Східноукраїнський національний університет ім. В. Даля, Університет Короля Данила, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Хмельницький національний університет, Черкаський інститут пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля Національного університету цивільного захисту України.

Видавництво висловлює щирю подяку колективу авторів за їх роботу та особистий внесок у розвиток вітчизняної науки.

Наукове видання

Artemenko Svitlana Bohdanivna, Halyna Bezverkhnia, Iryna Oliinyk,  
Krysak Andriy, Musiatovska Ludmila, Nechyporenko Tetiana,  
Olena Kotova, Shchokina Tetiana Mykolaiivna, Soroka Natalia Anatoliivna,  
Victoria Tsybulska, Volodymyr Faidevych, Volodymyr Kovalchuk,  
Бондарева Олена Євгенівна, Булеза Богдана Ярославівна,  
Гевлич Лариса Леонідівна, Завербний Андрій Степанович,  
Карпінська Олена Борисівна, Карпінський Борис Андрійович,  
Клімова Галина Павлівна, Кметюк Тарас Васильович, Книш Інна Василівна,  
Козубовська Ірина Василівна, Коваєва Богдана Миколаївна,  
Кочан Василь Михайлович, Кришталь Аліна Олександрівна,  
Кучин Сергій Павлович, Лись Дар'я Анатоліївна,  
Літинська Валентина Анатоліївна, Лукашук Любов Сергіївна,  
Мигалина Зоряна Іванівна, Михалюк Алла Михайлівна,  
Мінакова Вікторія Олександрівна, Назаренко Інна Миколаївна,  
Назаренко Олександр Володимирович, Орлова Наталія Сергіївна,  
Палкуш Віталія Петрівна, Пеняк Павло Степанович,  
Плучевська Катерина Владиславівна, Помф'юк Тарас Михайлович,  
Прищепя Тетяна Валеріївна, Пфістер Дмитро Генріхович,  
Сіденко Юлія Леонідівна, Федоренко Яніна Анатоліївна,  
Ціватий Вячеслав Григорович, Чубіна Тетяна Дмитрівна,  
Шеретюк Руслана Миколаївна, Шип Оксана Василівна,  
Шумська Ганна Миколаївна, Явдошук Анастасія Андріївна.

Трансформація  
суспільних відносин  
в умовах цивілізаційних змін

Колективна монографія

Видання українською та англійською мовами

Формат 60x84/16. Гарнітура Times New Roman. Друк. арк. – 32,74.

Видавець СГ НТМ «Новий курс»  
Вул. Манізера, 3, м. Харків, 61002, Україна  
Тел.: 097-044-03-09, e-mail: nr1989@ukr.net

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру  
видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:  
серія ДК № 6392 від 07.09.2018.

Свідоцтво про державну реєстрацію інформаційного агентства як суб'єкта  
інформаційної діяльності КВ №894-716Р від 16.08.2022.