

**Бондарева Олена,**

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0001-7126-452X

e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua

## **«ЗАКРИТЕ НЕБО» НЕДИ НЕЖДАНОЇ: ВІЙНА, ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ЖІНОЧИЙ ДОСВІД, УСВІДОМЛЕНА ДЕКОЛОНІАЛЬНІСТЬ**

*У статті п'єсу Неди Нежданої «Закрите небо» розглянуто у теоретичних координатах постколоніальних студій, студій пам'яті, студій травми, західноєвропейської теорії опрацювання свідчень у зонах конфліктів/втручання, феміністичної критики. Досліджено, як ця п'єса вписується у ширший контекст сучасної української драматургії про повномасштабну військову агресію Росії проти України. Виокремлено механізми трансформації власного травматичного досвіду, свідчень та індивідуальних усних нарацій очевидців: спершу у простір комунікативно-дискурсивних практик, а згодом у повноцінний художній матеріал. Наголошено, що для українців принципово важливо створювати власні художні наративи нинішньої війни, протоколювати й осмислювати її злочини, вписувати їх у глобальну історію боротьби колонізаторів з українською ідентичністю, організувати довкола цього роботу з транспоклінневою травматичною пам'яттю. Ми не маємо допустити, аби у сприйнятті війни за межами України домінували наративи агресора. Театрально-перформативний потенціал твору дає змогу авторці п'єси презентувати проникливі публічні історії сильних і самодостатніх українських жінок різного віку, які постраждали від окупантів і свідчать про їхні злочини проти людяності. «Закрите небо» в інтерпретації Неди Нежданої перетворюється не на простір безпеки і порятунку, а на складний фізичний і ментальний лабіринт, який лікує героїнь від безпам'ятства. Створення п'єси, ставши своєрідною аутопсихотерапією для авторки, провокує можливості для колективної психотерапії у театрі, адже наша спільна робота з травмами війни відкриває для українців усвідомлені деколоніальні перспективи і торує шлях до власної стійкої та незагратованої деколоніальної ідентичності.*

**Ключові слова:** драма, війна, окупація, травма, пам'ять, жіночий дискурс, тіло, метафора, деколоніальність.

**Методологічні зауваги.** Від початку повномасштабної російської агресії проти України, тобто після 24 лютого 2022 р., стрімко з'являється та набуває поширення безліч літературних форматів, де українці стають аналітиками або фіксерами не лише подій, але й того, як саме їх переживають люди, адже на відміну від воєнної картини 2014–2021 рр., яка була географічно локалізованою і тому здавалася відносно віддаленою, нова фаза війни зачепила практично кожну українську родину. В активі сучасного літературознавства є цікаві розвідки, присвячені літературі про російсько-українську війну від 2014 р.: вони аналізують здебільшого прозу, зрідка поезію. Зокрема, Ганна Скоріна на початок 2022 р. фіксувала понад тисячу книг цього проблемно-тематичного поля та називала жанрові діапазони, в яких вони написані, — художні твори, щоденникові записи, комікси, містика, фантастика, дитячі книги, поезія, мелодрами, бойовики (Скоріна, 2023).

Поезія і проза про війну потрапляють в аналітичну картину монографії Ніни Герасименко «Словами очевидців: література від Євромайдану до війни» (2019), лише проза — у книгу Оксани Пухонської «Поza межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі» (2022), а також у статті Тетяни Гребенюк (2022), Марини Рябенко (2019), Ольги Шелюх та Ярини Легкої (2021). «З огляду на широкий суспільний інтерес до літератури війни... українці не лише усвідомлюють важливість свідчень очевидців та учасників історичних подій, що відбуваються в актуальному часі, вони потребують їх, адже через сучасну історію часто промовляє свого часу не проговорене травматичне минуле», — наголошує Оксана Пухонська (2022, с. 73–74).

Традиційно сучасна драматургія опиняється поза такими презентативними науковими дискурсами, хоча більшість її творів перебуває сьогодні у відкритому доступі. Для створення відносно повної картини естетичних репрезен-

тацій війни у сучасній українській літературі про драматургічні твори також варто говорити. Відтак для аналізу обрано драму Неди Нежданої «Закрите небо», яку авторка розпочинає епіграфом: «Присвячується Маріуполю, Київщині і всій моїй любій Україні під прицілом» (2022).

Розмова про цю п'єсу базуватиметься на механізмах, через які трансльована у драматургічному творі усна індивідуальна нарація конструює для історії значимий наратив колективної або суспільної пам'яті та наділяє його властивостями певного часу, оздоблюючи відповідним рівнем гуманітарної рефлексії, адже, як зауважує Мар'ян Голька, «суспільна пам'ять рідко є універсальною пам'яттю, зазвичай це "чиясь" пам'ять» (2022, с. 34). Йдеться про важливість індивідуального сприйняття подій та їх особистісного рефлектування, а також про виструнчення відносно цілісної картини події через опрацювання персональних наративів у певному системно-аналітичному ключі. У свою чергу, Алла Киридон у передмові до книги М. Гольки «Суспільна пам'ять та її імпланти» додає, що «колективна пам'ять конструюється в просторі комунікативно-дискурсивних практик» (2022, с. 12), тобто складається не із суми індивідуальних історій, а із дискурсів, якими вони опрацьовані.

Австрійський письменник Мартін Поллак, який віддає перевагу документуванню історичних наративів Східної Європи, розмірковує, що у намаганні зрозуміти власну ідентичність європейським народам «не можна піддаватися спокусі просто позбутися тих чи інших національних наративів, виеліминувати їх із пам'яті — зі страху, що вони виявляться баластом, перешкодою в зустрічах. Усе треба сказати, висловити, записати, яким би болючим воно не було. Варто розповісти всі історії, не замовчуючи жодної із трагедій. Тільки не забувати при цьому ніколи: Іншого треба зрозуміти, сприйняти його таким, яким він є, з усім тягарем його історії» (Поллак, 2018, с. 211–212). Без перебільшення можемо говорити, що інтерес до України та її відкриття Європою спричинені подіями на Майдані 2014 р., а також тим спротивом, який українці у 2022 р. чинили російській агресії.

Для заявленої проблематики дослідження принципово важливою є міжнародна практика роботи зі свідченнями у зонах конфліктів/втручань, яку на матеріалах про свідчення учасників конфліктів у Боснії і Герцеговині, Демократичній Республіці Конго, Афганістані, Ефіопії та інших країнах систематизували європейські вчені Беріт Блізман де Гевара (Університет Аберіствіту, Велика Британія) та Роланд Кос-

тич (Упсальський університет, Швеція). Вони зосереджують увагу на ролі експертів і знань, які є відносно нещодавними, а також на тому, що будь-яка реальність стає доступною «лише через індивідуальну та інтерсуб'єктивну інтерпретацію», яка, у свою чергу, відкриває простір для великої кількості нюансів та неоднозначностей, і що у ситуаціях дослідження вторгнень «універсальне знання, як правило, переважає над локалізованим знанням». Також до уваги беруться три основні проблеми, які мають місце щодо свідчень під час військових втручань: 1) умови та проблеми доступу до тих, хто може свідчити; 2) оформлення свідчень у знання через конкретні практики та легітимність відповідного знання; 3) боротьба довкола конкуруючих наративів та інтерпретацій. У контексті останньої проблеми йдеться про те, що сторони збройного конфлікту завжди прагнуть створити власну версію знань та інтерпретацій, а також легітимізувати її для учасників конфлікту і, поза сумнівом, для міжнародної спільноти: «Практики свідчення, фреймування та розповіді правди як наративу займають центральне місце у поясненні того, чому певні інтерпретації конфлікту та втручання домінують над іншими в певні моменти часу» (Bliesemann de Guevara, Kostić, 2017, с. 13). Створення українцями загального наративу про військову агресію росіян проти нашої ідентичності сьогодні багато в чому відбувається завдяки сучасній українській драматургії, адже по всіх континентах регулярно організовуються такі події, як сценічні читання сучасних п'єс про війну, створених українськими драматургами. Особливий попит є на художні тексти, засновані на реальних свідченнях учасників або свідків тих чи інших подій, і нам надзвичайно важливо доносити світу саме нашу версію цих подій.

Щодо версій, у яких надалі в історії існуватиме та чи інша подія, Мартін Поллак наголошує на очевидній важливості їх національної специфіки (у широкому сенсі — з точки зору громадянської ідентичності, а не етнічної приналежності): «Велику історію легше збагнути, якщо розглядати її знизу, із перспективи окремих досвідів, подій, а також трагедій. Саме тому спогади — такі важливі для досліджень минулого... не менш важливими є спогади глядачів, байдуже, спостерігали вони за подіями активно чи пасивно. Адже всі ці свідки передають індивідуальні погляди на конкретні події, на ці погляди накладають відбиток відповідні національні наративи, у яких вони існують» (2018, с. 5). Алла Киридон теж розглядає свідчення як фактори, які можуть змінювати сприйняття подій, але вбачає проблему в тому, що «жодне

з наявних/сконструйованих свідчень не може претендувати на монополію істинності, не дає адекватного розуміння того, що саме відбулося. Добре відомо, що навіть зі свідченнями, зібраними відразу після подій, треба поводитися надзвичайно обережно. Коли після подій проходить певний час, то ситуація лише ускладнюється. Часто люди просто нездатні або не бажають помічати різницю між тим, що вони дійсно бачили, що вони тільки-но чули і що відбувалося в дійсності. Вони іноді вкладають у те, що вважають своїми власними спогадами, ту інформацію, яка стала доступною їм пізніше» (2022, с. 15).

Наступний аспект роботи зі свідченнями аналізує Мар'ян Голька, розмежовуючи пам'ять свідків і трансльовану пам'ять та наполягаючи на неуніверсальності жодної з них: «Перша — це пам'ять спостерігачів, які на власні очі бачили й переживали певні події та ситуації в минулому; інша — відлуння, що походить із минулого, яке безпосередньо передається в історичних чи фабульних описах. Хоча, звичайно, ми маємо більше довіри до пам'яті свідків, та все-таки виявляємо щодо неї й більший скептицизм, який схиляє нас до порівняння і верифікації джерел, однак, як часто трапляється, та сама подія може бути по-різному сприйнята й інтерпретована навіть очевидними свідками чи учасниками» (2022, с. 39–40).

Водночас, якщо свідок події пережив глибоку травму, то проблематичним стає отримання свідчень від нього, адже «травма за визначенням належить до сфери замовчуваного», є «надзвичайно складним об'єктом вербальної репрезентації, аж до постулювання багатьма дослідниками принципової неможливості оповісти про неї» (Гребенюк, 2022, с. 107). Про «травму мовчання» як вторинну реакцію людини на травматичні події аргументовано розмірковує і Мартін Поллак: «Трапляється також, що спогади уподібнюються до небезпечних мінних полів, через які ми з острахом ідемо, обережно ступаючи, ризикуючи будь-якої миті зненацька наштовхнутися на жахливі образи й пережиття, які можуть витурити нас із душевної рівноваги. Тоді аж кортить запитати себе, чи не краще було б залишити минуле, яке ми збурили своїми спогадами, у спокої, і взагалі не зачіпати всіх цих речей — чудово знаючи, що проблеми не зникнуть, якщо про них мовчати, відвертати від них погляд, відсувати від себе й витісняти» (2018, с. 6).

Польська україністка Агнешка Матусяк, визначаючи травму у параметрах теорій Зигмунда Фрейда та Жака Лакана, пояснює, чому деяким свідкам про травму дуже важко або взагалі

неможливо говорити: «травма є раною в автобіографії, тобто у стрункому ідентичнісному самоописі суб'єкта; ідентичнісною тріщиною, “розривом” межі індивіда. Вона спричинена переживанням “я” надміру подразників із радикальною інтенсивністю, що є наслідком певної події з травматогенним потенціалом, тобто раптової й несподіваної, шокуючої, із суб'єктивно вагомим значенням, з огляду на неприємні довготривалі впливи на весь організм, які ця подія викликала і які суб'єкт не в змозі зрозуміти» (Матусяк, 2020, с. 14). Саму ж здатність постколоніальних великих спільнот до роботи з власною травмою в цілях її остаточного подолання Агнешка Матусяк означає метафорою «вийти з мовчання», яка прочитується як важкий шлях подолання загальної постколоніальної травми на шляху до реальної, а не фіктивної суспільної деколонізації та набуття власної суб'єктності. Близька до цієї позиції і Алла Киридон у твердженні, що «минуле» потрібно пам'ятати так, аби воно «відпускало». Твір, якому будуть присвячені мої розмисли, дає персонажам шанс пригадати персональні травми війни, подолати свою неготовність говорити про них та через колективну самотерапію вийти у життя із позитивною програмою.

**Кому належатиме пам'ять?** Тетяна Гребенюк називає нинішню російсько-українську війну геноцидним досвідом, справедливо вважаючи, що вона «спричиняє колосальну колективну травму й трансформацію всіх різновидів ідентичності українців» (2022, с. 104). П'єса Неди Нежданої «Закрите небо» — саме про такий жахливий колективний травматичний досвід, який її персонажі пригадують, переживають та перетворюють у нарацію просто на сцені, перформативно. Авторка вміщує в один закритий невизначений простір чотирьох жінок, які пережили жахття наступу росіян, окупації, втрати рідних, фізичних та моральних знущань над самою людською природою. Цей простір не має вікон і дверей, тобто позбавлений будь-якої фізичної зримої зони контакту, через яку його можна покинути. Оглядаючи його за допомогою ліхтарика, жінки справді бачать «простір без вікон і дверей, голі стіни, лише в одному місці звалище — якісь матраци, пледи, ще якісь речі вздовж стін, серед них — пляшечки з водою» (Неждана, 2022). Для багатьох українців такий опис простору ще надовго асоціюватиметься з льохом, бомбосховищем, підвалом, іншими форматами рятувних укриттів, тобто емоційно-асоціативний досвід реципієнтів задіяно вже на початку твору, навіть із певними позитивними нотками: «Вікон немає — це добре, можна світити світло»,

у відсутності дверей «*є і свій позитив — ніхто не зайде*», на матраці можна лягти, пледом вкритися (2022). Метафорично цей темний невизначений простір сприймається як простір травматичної пам'яті, загнаної кожною з дійових осіб у глибини підсвідомого, причому поодинокі жодна із учасниць сценічної дії з ним впоратися не може.

Стартову ситуацію повністю затемненої сцени супроводжує звуковий ряд: «*Тиша. Потім з'являються звуки: шурхотіння, вітер, шум. Глухе гупання, як від бомб, далеке гудіння сирени*» (2022). Звуки війни потім ще не раз вриватимуться у простір сценічної дії, вони стануть її нав'язливим лейтмотивом і щоразу апелюватимуть до реципієнтів, спричиняючи асоціативні флешбеки — так формуватиметься співпричетність до того, що героїні проживатимуть і пригадуватимуть на сцені.

Жінки, які опинилися у такому замкненому, але належному до війни просторі, занурюються у ситуацію забуття/безпам'ятства, у них лишається активно лише чуттєво-асоціативна пам'ять, оголена війною, натомість тимчасово зникає пам'ять подієва:

**«Четверта.** *І ви пам'ятаєте, що було на війні?*

**Друга.** *Дуже смутно. Звуки. Відчуття. Голова. А події — ні. Все уривками.*

**Третя.** *Во-во. От і в мене — те, що до війни — чітко. А потім якийсь хаос.*

**Четверта.** *І як опинились тут — нічого?*

**Перша.** *Нічого.*

**Четверта.** *Оцього я і боялась. Може, у нас стерли пам'ять? Чи це такий посттравматичний синдром?»* (2022).

Спочатку жінки розгублені та насторожені, що цілком логічно у топосі повсюдної війни, адже «після пережитої травми люди можуть відчувати себе дуже розгубленими, а часто навіть переживати справжній жах через те, як саме вони почувають себе після того, що сталося» (Герберт, 2015, с. 14). Перші варіанти майбутньої спільної поведінки («*тупо лежати і чекати, поки прийде... Хтось*», «*ходити тут колами*», «*довбати стіни*» (2022)) жінками одразу відмітаються як хибні, а вихід вбачається їм у пригадуванні того, як кожна сюди потрапила. За допомогою спеціальних дихальних вправ жінки вдаються до сеансу колективного впадання у транс, аби оживити власну пам'ять.

«Пам'ять рідко існує завдяки власній автономній інерції, — наголошує Мар'ян Голька, — вона зазвичай мусить бути підтримувана, зміцнювана і за потреби нагадувана. Оскільки вона розгортається між непротиставленим пафосом наказу і легкістю забування, то вимагає людської волі,

яка б зберігала її в якомусь відповідному *modus vivendi*, який, щоправда, нелегко визначити. Складність функціонування пам'яті призводить до того, що її існування і спосіб цього існування почасти залежать від самої пам'яті. І це вона надає міцність спільноті, яка, зі свого боку, має тоді більше шансів на підтримування своєї пам'яті» (Голька, 2022, с. 25). У п'єсі «Закрите небо» витіснена пам'ять виступає метафорою глобального «свого» — власної країни, дому, громадянської спільноти, ідентичності, родини, вітальної сили. Відповідно її тимчасова втрата сприймається як загроза окультуреному і привласненому, обжитому простору, з якого дійових осіб виринає війна. Якщо жертви війни не згадують достеменно, як усе було, і не засвідчують це своєю нарацією — пам'ять належатиме не їм, її буде замінено свідченнями та хибними наративами агресора, який багато років намагався промовляти від нашого імені та писати нашу історію так, аби безповоротно стирати основи української ідентичності. Сама процедура пригадування задумана авторкою п'єси як одночасне надання свідчень, емоційна сповідь та перформативне самоконструювання дійових осіб у ситуації ексцесу та невизначеності: пам'ять про нинішню війну має належати українцям, які чинять опір агресії не лише на полі бою, але й там, де їх намагалися знищити, скалічити, осиротити, принизити та упокорити.

Водночас Олена Вещикова звертає увагу на те, що «пам'ять (місце збереження) не тотожна спогадам (активному поверненню минулих вражень)» (2022, с. 46). Неда Неждана вибудовує діставання з глибин пам'яті спогадів кожної жінки як активну сценічну взаємодію, на якій, власне, ґрунтується сюжет, і водночас як структурування території спільної усної історії, коли кожен індивідуальний спогад-свідчення є важливим для порятунку всіх: під час розгортання дії індивідуальне пригадування уможливорює оформлення колективної пам'яті, яка має бути зафіксована та збережена не лише як набір окремих усних історій, але й як цілісний наратив, належний українцям, а не колонізаторам.

**Тілесність війни та її реальні/ірреальні топоси.** Наше знайомство з чотирма жінками, які будуть висповідатися перед собою та перед тими, з ким вони опинилися у замкненому просторі (сюди ж органічно допасовуються гіпотетичні читачі/глядачі у просторах тексту/театру), розпочинається з того, що вони постають доволі ефемерними постатями — «силуетами» у різних місцях сценічного кону. Звертаємо увагу на схожість чотирьох імен, які звучать лише тоді, коли жінки представляються (Ліда — Ліна — Ліка — Ліля), причому ми не знаємо на-

певно, чи це справжні, чи вигадані ними всіма або кимось із них імена: «У драмі представлено чотири жіночі постаті, чотири долі як символи воєнного лиха. Попри те, що героїні мають імена, символічно схожі за фонетичними ознаками, їхня кваліфікація як дійових осіб подана через порядкові числівники (Перша, Друга, Третя, Четверта). Припускаю, що квантитативна семантика уособлює чисельність та нескінченність зламаных доль» (Сахарова, 2022, с. 63).

Кожній із них війна вже встигла принести свої власні непереборні страхи: одна боїться вогню, друга — наближення до себе інших людей і темряви, третя — голосних звуків, четверта — тиші, яка може бути страшнішою за звуки війни. Зрозуміло, що у кожного зі страхів своя трагічна передісторія. Усі чотири жінки поступово пригадують тілесно відчутні звукові асоціації перших годин/днів війни, потім свої дії для захисту близьких людей та пошуку безпечніших місць у власному домі, підвалі, у втечі з облоги, у самопожертві, зрештою чуються безсилями перед страхом і втратами, тому заганяють спогади у глибини своєї пам'яті.

Спільним, об'єднавчим спогадом для всіх жінок стає індивідуальне благання до всесвіту від кожної про «закрите небо» — і відсутність реакції світу на те, що з неба летять тонни заліза, яке вбиває тисячі українців. Висуваючи свої претензії до світу, який не кинувся їх рятувати, жінки починають відновлювати у пам'яті окремі фрагменти перших годин і днів війни.

Аби актуалізувати власні спогади, кожній жінці знову доводиться пережити пекельний біль, але саме у спогадах вони шукають ключ до свого порятунку. Їм неймовірно важко пригадувати, як вони втратили кожна своє — батьків, молодшу сестру, чоловіка і внутрішньоутробну дитину, сина, племінницю і чужих дітей, які потребували порятунку. Жінки, силкуючись пригадати кожна власну історію війни, закликають собі на допомогу сторонні перформативні активності — танець, пісню, вправи карате, коліскову — так вони ніби вписуються у ритми всесвіту, який продовжує жити своїм життям, а не їхнім відчуттям війни. Звернімо увагу на те, як Тетяна Гребенюк фіксує «окремі специфічні риси вербального втілення індивідуальної травми», приділяючи достатню увагу інтенціям персонажів до її замовчування: «Художня наративізація факту замовчування травми — досить складне художнє завдання. Просте повідомлення про втрату травмованим персонажем здатності говорити, здійснюване третьоособовим або першоособовим наратором, не має достатнього впливового ефекту, не провокує надзвичайної читацької емпатії»

(2022, с. 106–107). Нашим героїням оповідь не дається легко, вони здійснюють надлюдські зусилля, аби вийти за межі внутрішнього бажання не говорити про біль, вони долають синдром замовчування травми, і, зрештою, незавершеність їхніх історій (ніхто з них не бачив і достеменно не знає, насправді загинули чи, можливо, вижили їхні близькі люди) — це шанс набуття сенсу жити далі.

Усі чотири історії, пригадані жінками у п'єсі, страшні та моторошні, у них впізнаються тілесно болючі реалії війни, які, стаючи відомими та оприлюдненими, щоразу потрясли світ безглуздою жорстокістю та зухвалою, нелюдською злочинністю: бомби, прицільно скинуті на пологовий будинок, в якому було повно породіль та немовлят (найвідоміші історії Маріупольського пологового будинку та приватної репродуктивної клініки «Адоніс» неподалік від Житомирської траси на Київщині), а потім показове руйнування Маріупольського театру, де ховалося дуже багато мирних мешканців, а перед обома фасадами було написано російською мовою великими літерами «ДЕТИ» (пізніше така ж доля спіткала й Северодонецький театр); розстріляні евакуаційні колони мирних мешканців або катування українців у фільтраційних таборах (що відбувалося по всіх напрямках, куди заходили російські війська, але наймасовішим стало на Київщині); зрештою, масові згвалтування російськими окупантами жінок і дітей на окупованих територіях, «щоб наші жінки більше не хотіли нічого... щоб не народжували...» (2022). Неда Неждана ніде не називає жодних топографічних реалій, тому картина війни сприймається не як сума локальних задокументованих злочинів росіян проти українців, а як масштабне полотно послідовного геноциду, покликаного повністю стерти українську ідентичність у кількох поколіннях — від немовлят до літніх людей.

Тут слід сказати, що, на відміну від багатьох сучасних українських драматургів, які у перші дні з різних причин виїхали з України та пишуть про умоглядну, фізично не пережиту війну, Неда Неждана описує те, що вона бачила і переживала в Україні, у тому числі опинившись на Київщині, у селі між Васильковом та Макаровим. Перебуваючи тривалий час у підвалах, ховаючись з родиною від обстрілів та бомбардувань, спілкуючись з людьми, які за тих чи інших обставин опинилися під загрозою окупації, вона фізично відчула цей темний замкнений простір, який відтворила у своєму драматургічному тексті. Потім, уже перебуваючи у Чернівцях, вона багато розмовляла з тими, кому вдалося евакуюватися і врятувати свої

родини, тож у прикінцевій примітці до п'єси Неда зазначила, що використала «реальні історії, спогади, почуття людей із Маріуполя та Київщини, які, включно з авторкою, вижили і врятувалися на момент написання, але багато хто — ні» (2022). Так, не лише для її персонажів, але і для неї самої створення цієї п'єси стало певним психотерапевтичним сеансом: «Дехто з нас пише, тому що нам потрібно зрозуміти певні речі, а письмо — єдиний шлях це зробити. Записування слів на папері допомагає нам обмірковувати подію чи сюжет і краще його зрозуміти. Інколи ми робимо це лише тому, що мусимо позбутися історії, розповісти її й покінчити з цим. Письмо перетворює ідеї на щось конкретне, матеріальне, щось, що ми врешті можемо відштовхнути від себе. Воно може дати нам дистанцію» (Кепс, 2021, с. 12).

У процесі проговорювання/письма авторка солідаризувалася з українками, які пережили ще страшніші події, аніж вона сама, і взяла на себе місію говорити від імені тих, хто вже не міг свідчити і промовляти (воістину, переживаючи власну травматичну історію, «часом ми пишемо для того, щоб проговорити речі, які не можемо сказати вголос. Ми можемо мати відчуття або досвід, які несила висловити прямо. Письмо дозволяє нам створювати метафори (одні речі, що змінюють чи відображають інші) і дає можливість виразити незбагненне» (Кепс, 2021, с. 12)). Для цього Неді Нежданій як професійній драматургині довелося спресовувати реалії, прибирати часопросторові дистанції, міксувати хронотопи та оголювати психосоціальні травми, створюючи дещо ірреальний сценічний простір, адже «мистецтво ніколи не розглядається як оригінальний вияв психосоціальної функції, ніколи образ або художній твір не беруться у своєму власному значенні, радше вони постійно сприймаються як повідомлення про ірреальність» (Дюран, 2021, с. 67).

Цей топос через свою умовну ірреальність радикально відрізняється від аналогічних замкнених, але реалістичних просторів у текстах інших українських драматургів, написаних на початку 2022 р.: підвального складського приміщення великого підприємства («Трубач» Інни Гончарової); сірої бетонної півтемної кімнати укриття («Несподівано тихо» Олександра Мірошниченка); підвалу багатоквартирного будинку «Тополь М летить на кішку Брошку» Лени Лягушонкової); коридору багатоквартирного будинку («П'ять історій про своїх та чужих» Ірини Серебрякової); станції харківського метро («Я, війна і пластикова граната» Ніни Захоженко); підземного укриття-сховища («Ту-

рі-Рурі» Юлії Нечай); підвального приміщення школи на окупованій території («Вертеп» Артема Лебедева); приміщення драматичного театру у Маріуполі («Маріупольська драма» Олександра Гавроша); шелтера в одному з театрів Львова («Амплуа» Олексія Мінька). З одного боку, він ніби містить маркери різних більш-менш фізично реальних просторів-укриттів, а з іншого — через свою невизначеність несе чимало гіпотетичних загроз, яким можна пручатися, лише здолавши власне безпам'ятство.

**Семантичне поле метафори «закрите небо» у символічній інтерпретації Неди Нежданой.** Ми всі пам'ятаємо, звідки у масовій свідомості українців з'явився образ «закритого неба». Це була недосяжна візія першого тижня війни, коли багатьом здавалося, що масових закликів до світу закрити небо над Україною буде достатньо, аби у короткостроковій перспективі припинилися руйнівні нальоти російської авіації та масовані ракетні удари по мирних українських містах: особливо вірили у це ті, хто прокинувся у війні лише 24 лютого 2022 р., попередні дев'ять років удаючи, що війна проти нашої країни стосується когось іншого. Пам'ятаємо розгорнуту у соціальних мережах тоді, в останній тиждень лютого 2022 р., масову кампанію з воляннями «Закрийте над нами небо!», яка від початку була приречена здійснити хвилю, але не досягти результату.

Як досвідчена авторка, яка до цього вже створила чимало драматургічних текстів про війну від 2014 р., Неда Неждана перетворює нереальне благання масового закликів про закриття неба (цей акцент також присутній у спогадах її героїнь) на химерну просторову метафору, у якій «закрите небо» означає не безпеку і порятунок, а складний фізичний та ментальний лабіринт, який може відкритися неочікуваними випробуваннями і загрозами. Тут зчитуються і вже знайомі нам моделі замкненого простору, раніше активовані її п'єсою «Той, що відчиняє двері», а також драмою Олександра Вітра «Станція, або Розклад бажань на завтра». Проте контекст війни абсолютно змінює як сам характер замкненого простору, так і модуси спілкування жіночих персонажів, які безуспішно намагаються збагнути, де саме вони опинилися: «замурували демони», «засипало», «сховище», «склад», «бункер», «підземний підвал» (2022). Це наочний приклад, коли «класифікація основних символів уяви за окремими мотиваційними категоріями становить великі труднощі через нелінійність образів і характерний їм семантизм» (Дюран, 2021, с. 75).

Зрозумівши, що жодна з них не пам'ятає, як саме опинилася тут, жінки висловлюють припу-

щення, чим конкретно могли бути спричинені їхні провали у пам'яті — «наркотик», «хімічна зброя» або ж «біологічна»: «покусили генномодифіковані бджоли», «кошмарний сон», «стерли пам'ять», «в полоні», «провал в пам'яті від удару» чи «від чогось психотропного», — і наче певний рятівний вихід: «може, ми в полоні, а може, нас урятували свої» (2022). На користь останнього припущення жінки аргументують, що вони не перебувають безпосередньо під обстрілами, а знаходяться у теплі, із запасом води та мають матраци, пледи і навіть, як потім з'ясується, заряджену зброю. У будь-якому разі швидко стає зрозуміло, що вони працюватимуть із власною пам'яттю.

В інтерв'ю виданню «Давній Галич» Неда Неждана розповіла, як вона сама бачить провідну інтенцію своєї п'єси «Закрите небо»: «Чотири жінки різного віку прокидаються у дивному підвалі, не пам'ятаючи, що з ними сталося. Що для них це місце — сховище чи полон, порятунком чи загибеллю? Крок за кроком пам'ять повертається, і розкриваються історії, які кожна з них хотіла б забути, а краще ніколи не знати. Історії війни, де фантазія переплітається з реальними свідченнями з розбомбленого Маріуполя і окупованої Київщини. Але ключ від майбутнього у минулому, а ще у мріях кожної з них. «Закрите небо» — це надія чи прокляття? Що на них чекає і як звідси вибратися? Адже у них стільки недороблених справ: помститися ворогам, спитати зі зрадників і пофігістів, порятувати рідних, розповісти правду, здійснити плани. У п'єсі є світло в кінці тунелю, бо це історії тих, хто вижив, але багато хто — ні...» (У «Калуській в'язниці...»).

Перехресна комунікація дійових осіб поступово перетворює простір потенційного страху та відчуття персональної провини кожної жінки на поле взаємодії в ім'я спільного порятунку. Ми спостерігаємо за жінками, які всіляко уникають пригадувань та розповідання власних травматичних історій насамперед через те, що кожна вважає себе не лише жертвою обставин, але й причиною страждань або смерті своїх рідних. Усі жінки потребують певного часу, аби виїняти ці історії з глибин власної пам'яті та набратися сміливості озвучити власний травматичний досвід, знову прожити його і усвідомити, хто насправду несе відповідальність за те, що з ними сталося. Тобто у створеному Недою Нежданою просторі десь вгадується і модель невеличкої групи психотерапії для жертв війни та насилля — тільки без сторонніх психотерапевтів, адже їхні функції по черзі беруть на себе самі учасниці сценічного дійства, вони стають чуткими до того, хто з них у певний момент го-

товий щось згадати, а згодом і розповісти свою історію про травматичний досвід, який відтепер треба долати разом: «Спогади тривалий час приглушують, можливо, витісняють, намагаються забути, аж тут раптом вони прокладають собі шлях і вибухають, часто без якоїсь видимої причини. Нерідко люди, як видається, тільки чекають на чиесь запитання, і вистачає незначного поштовху, щоб вони заговорили, почали розказувати подробиці, називати імена, дати, докладність яких дивує зазвичай самих оповідачів» (Поллак, 2018, с. 11).

Після колективного сеансу «пригадування» власної глибокої травми, яке, на думку Мар'яна Гольки, емоційно має ризик ставати ледь не «проявом манії, яка супроводжує пам'ять, унаслідок якої за кожної нагоди, ба навіть і просто так, минуле викликається в пам'яті та обмірковується» (Голька, 2022, с. 41), жінки проходять через спільне перформативне проговорювання/свідчення, тож через глибоке розуміння одна одної та взаємну підтримку здобувають «збільшення відчуття володіння ситуацією» та здатність «активно впливати на події, знаходити нові способи допомогти собі» (Герберт, 2015, с. 10). І відтоді небо як життєвий горизонт перестає для них бути «закритим» — жінки починають будувати плани на майбутнє, мріють розшукати своїх близьких та долучитися до громадянських процесів у власній країні.

**Жіночий дискурс травми — нова сторінка студій пам'яті.** З одного боку, чотири жіночі ролі — це начебто данина часові війни, коли чоловіки з багатьох театральних колективів пішли боронити країну зі зброєю в руках, а грати на сцені для нинішнього глядача лишаються переважно акторки-жінки, тобто у жіночому дискурсі п'єси можна прочитати насамперед запит сучасних українських театрів. Однак на цей же факт можна подивитися і з постколоніальних позицій, і з позицій феміністичної критики.

Пригадаємо, як Соломія Павличко на початку проголошення української незалежності визначала «так зване національне відродження» передовсім як відродження патріархальної, маскуліної, або чоловічої культури — від культу чоловічого козацького братства до сприйняття жінки переважно як берегині родинного і домашнього вогнища, коли жінка, при всій позірній повазі, так і залишається «безправною, але національно свідомою» (2002, с. 60–61). У феміністичних розмислах Соломії Павличко також маємо констатацію домінантного представлення жінок у художньому дискурсі найчастіше з позицій та погляду чоловіка, з увиразненням рис, які подобаються або відгукуються чоловікові, і це повномасштабно заважало зо-

бражувати жінку «людиною самодостатньою, наповненою власним змістом» (2002, с. 174). Відповідно, як доводила Соломія Павличко, і найзапекліша боротьба в українському літературному каноні, гострота якої «не слабшає ні за яких політичних обставин», завжди «точилася і точиться навколо гендерних принципів» (2002, с. 218).

До честі Неди Нежданої, у сучасній українській драматургії вона впевнено працює як яскрава феміністична авторка, тож і жіночі персонажі більшості її п'єс («І все-таки я тебе зраджу», «Той, що відчиняє двері», «Мільйон парашутиків», «Химерна Мессаліна», «Самогубство самоти», «Голос тихої безодні», «Не така, як треба, або Дощ в акваріумах площ», «ОТВЕТКА@UA», «Кицька на спогад про темін») є яскравими та самодостатніми особистостями, неузалежненими чоловічим дискурсом. Відповідно і її п'єса «Закрите небо» вписується у цю лейтмотивну концепцію представлення сценічних моделей сильних та самодостатніх жінок, якими їх бачить сучасна сильна і самодостатня авторка-жінка. Її чотири героїні репрезентують різні рольові жіночі амплуа: дочки люблячих батьків; старшої сестри, яка опікується своєю молодшою сестричкою-сиротою; щасливої дружини та майбутньої мами; соціально активної, реалізованої у професії зрілої жінки-матері, яка відчуває власну відповідальність не лише за свою дитину. Тож, з одного боку, «історії героїнь драми представлені як нескінченний наратив катастрофи» (Сахарова, 2022, с. 65), а з іншого — через перформативні сценічні практики сеанс колективної психотерапії виходить за межі сценічного кону та поширюється на читачів/глядачів, допомагаючи українцям колективно пережити травмуючий досвід війни.

Інтерпретуючи різні злочини, якими російські окупанти намагаються упокорити українців, Неда Неждана не оминає і сексуальне насильство російських солдат щодо українських жінок. Ця тема, активна у європейському драматургічному дискурсі ще від інтерпретації воєнних подій під час Балканської кризи, в українському культурному контексті стає актуальною на тлі відомої міфологеми української жінки-покритки, зневаженої родиною і суспільством. Тут на передній план виходить проблема жіночого тіла як головного об'єкта ворожої чоловічої агресії під час війни. З одного боку, враховується, що «людина як соціальний суб'єкт живе, в першу чергу, як тіло, тобто в рамках тіла. Тіло виступає носієм особливих смислів. Це обумовлює необхідність становлення тілесних образів та моделей. Образи та моделі тіла — це репрезентанти особистості, адже

через них людина заявляє про себе суспільству» (Киридон, 2016, с. 201). З іншого ж боку, Неда Неждана поділяє засадничі настанови американської феміністичної авторки Сільвії Федерічі, яка зауважує, що таке масове сексуальне насильство, якого жінки зазнають від чоловіків-агресорів, «не може постати з повсякденного життя громади», що воно «має плануватися, прораховуватися, виконуватися з максимальною гарантією безкарності» і керівники агресивних держав, даючи таким злочинам зелене світло, водночас роблять усе можливе, «щоб винних ніколи не притягнули до відповідальності» (Federici, 2017).

Одна із зображених у п'єсі жінок на очах своєї молодшої сестри проходить через таке гендерне насильство, вона пригадує, як її колективно гвалтували російські солдати. На якийсь відрізок часу в ній включається потужний віктимний комплекс, оживлюючи у реципієнтів сприйняття української молодшої жінки як покритки, як одвічної жертви згвалтування росіянами. Жінка навіть вписує свою особисту історію у жакливі «каталог» звірств росіян на окупованих територіях, долаючи при цьому її гендерне забарвлення та переводячи дискурс оповіді в осмислення загальної танатологічної природи російської агресії: «*Закатовані, згвалтовані, вбиті зі зв'язаними руками. Діти на очах батьків. Батьки на очах дітей... Один п'ятирічний хлопчик геть посив... А звірі! Спалені заживо коні в конюшнях... Стадо корів, розстріляне градами... Дівчатка згвалтовані, маленькі, з вибитими зубами, з вирізаною літерою зет на грудях... Переїхані танками, спалені... Розвішані на деревах големи...*» (2022). Зрозуміло, що для юної героїні-жінки це дуже важкий сюжет як для публічного свідчення, так і для того, аби віднайти у собі сили перестати чути жертвою та знову відчути себе самодостатньою людиною, проте, «працюючи над окремими аспектами травми (часто з допомогою відповідної терапії), особи стають знову здатними відновити контроль у своєму житті, вони можуть побачити світло в кінці тунелю, де раніше панували темрява і безнадія» (Герберт, 2015, с. 15). Зрештою, аби перестати чути жертвами, жінки в п'єсі вчать стріляти та чинити опір, демонструють готовність до самопожертви в ім'я інших — тих, з ким щойно познайомилися і волею долі опинилися в одному просторі, аналізують власні прорахунки та хиби суспільного сприйняття подій. У такий спосіб Неда Неждана мовби остаточно скасовує розхожий російський наратив «слабкої статі», наділяючи своїх дійових осіб колосальною вітальною силою.

Також надзвичайно важливою є активна взаємодія жінок на сцені — вони допомагають



одна одній не лише пригадати свій травматичний досвід, але й пережити його, отримавши життєву перспективу та — хоч як це складно — вітаїстичні смисли: «Після пережитої травматичної події люди часто дуже дивуються та заспокоюються, коли чують, що вони не є єдиними, хто пережив щось подібне, що насправді їхні реакції є звичайними та зрозумілими реакціями на травму, вони насправді не “божеволіють”. Крім того, знання про спосіб, яким наш організм реагує на травму, можуть допомагати у процесі відновлення» (Герберт, 2015, с. 15). Неда Неждана вибудовує діапазон між індивідуальним «Я» своїх дійових осіб та їхньою консолідованою жіночою силою, відчутною тоді, коли вони діють разом («На суспільну ж поведінку має вплив тільки те, що безпосередньо поєднується з індивідуальною свідомістю, що просто міститься в тій свідомості» (Голька, 2022, с. 39)). Так, коли жінки об'єднують свої голоси у колективній молитві, їхня спільна сила примножується до такої міри, що руйнує тотальну закритість простору — «Раптом стіни падають/цезають/ з'являється світло з усіх сторін. І зоряне небо...» (2022).

**Театр усвідомленої деколоніальності.** Аналізуючи п'єсу «Закрите небо», ми обов'язково маємо звернути увагу на те, як її авторка апелює до кількох важливих контрапунктів, які вплинули на українську колективну ідентичність, згадуючи, зокрема, Голодомор і Майдан: такі згадки про «події або ланцюги подій, які давніші вияви колективної ідентичності перетворюють на інші й новіші (наприклад, Голокост з огляду на нову концепцію німецької ідентичності, Голодомор як вагомий чинник впливу на конструювання сучасної концепції української ідентичності та ін.)» (Киридон/Голька, 2022, с. 14), оскільки роблять картину імперського зазіхання на українську ідентичність оптичною та довготривалою. Неда Неждана звертає увагу і на те, що весь нинішній світовий порядок виявляється слабким і безсилим перед злочинами проти людства, що свою місію не виконують ані ООН, ані Червоний Хрест, ані інші потужні структури колективної безпеки і допомоги. Але у той же час вона спонукає своїх дійових осіб задуматися, а як чинимо ми, коли чуємо про якусь несправедливість чи агресію у світі, що насправду не так багато вартують наші впадоби чи пости у соцмережах або безпомічні петиції, зрештою змушує нас згадати, як більшість українців реагувала на «наших біженців» з окупованих територій від 2014 р. і аж до повномасштабної агресії Росії — «Ми спокійно жили, ніби нічого цього немає... Веселилися, раділи життю...» (2022).

Після завершення імпровізованого сеансу колективної психотерапії, у передфінальній сцені, авторка п'єси вкладає в уста своїх персонажів власні роздуми про те, що «денацифікація» українців почалася не 24 лютого 2022 р., а тоді, коли ми перестали сприймати і транслювати нашу історичну пам'ять, коли нашу історію писали колонізатори, а ми заговорили їхньою мовою та дозволили їм принижувати нашу культуру: «Ім'я, прізвище, мова і культура, історія і традиції — все це ніби обличчя. Кожна людина особлива, і кожен рід, і кожен народ. Народи — це як відтінки райдуги людського світу — убиваєш — і замість кольору — чорна діра... Пам'ять, мова, колір, ім'я — це дуже важливо... Закриваєш обличчя чорною маскою відчуження, стираєш пам'ять — і замість людини — сіре ніщо, зомбі... Ми вже знаємо, на що здатні ці зазомбовані... Тортури і гвалт, убивства і руйнація. Я не знаю нічого страшніше за цю “денацифікацію”. Пам'ять — наш порятунок. Навіть якщо вона страшна, болюча і травмована. Пам'ять робить нас іншими і єднає нас з іншими...» (2022).

З огляду на той розголос, якого сучасна українська драматургія про війну набуває сьогодні у світі (сценічні читання п'єси «Закрите небо» різними мовами, зокрема, вже відбулися у Люні, Страсбурзі, Гонконгу), для нас дуже важливим є той деколоніальний дискурс, який вона сьогодні несе, той «квантовий стрибок», який допомагає нам незворотно прощатися з непродуктивною постколоніальною матрицею фронтірної, не до кінця осмисленої, упослідженої ідентичності та віднаходити нове усвідомлення себе: «це театр, який, використовуючи притаманну йому трансгресивну силу перформативу, змушує українське суспільство усвідомити необхідність радикального й постійного ментального звільнення від постколоніальної (постросійської, пострадянської) парадигми, в якій Україна застрягла ще від 1991 р., та входження до парадигми усвідомленої деколоніальності: до спільноти українства як саморефлексивної суб'єктності, яка як на індивідуальному, так і на колективному рівні відповідально конструюватиме незалежний суб'єктивно-універсальний субстрат ідентичності, зорієнтований на принципи консолідованої єдності та толерантного синкретизму» (Matusiak, 2022, с. 112).

Енергія колективної молитви, якою завершується п'єса «Закрите небо», незворотно закриває матрицю «вічних жертв», дає змогу пережити колективний катарсис та наповнює реципієнтів спільною вірою в українську перемогу та в нову самодостатню колективну ідентичність.

**Висновки.** Отже, драматургічний твір Неди Нежданої «Закрите небо» — це яскравий деко-

лоніальний текст, створений за свідченнями очевидців та жертв злочинів російських окупантів у Маріуполі та на Київщині навесні 2022 р. Авторка демонструє шляхи перетворення документальних джерел та індивідуальних усних нарацій на новий потужний наратив колективної пам'яті, а також на художні матерії та театральні практики, здатні нести як націєтворчий, так і загальноотерапевтичний потенціал. Пропрацю-

ючи глибокі травми війни — індивідуальні та колективні, Неда Неждана демонструє українській аудиторії перспективні шляхи роботи з колоніальним / тоталітарним / постколоніальним травматичним досвідом та доводить, що лише опрацювання і подолання, а не замовчування травм допомагає долати власне й загальне безпам'ятство та формувати перспективні деколоніальні стратегії майбутнього.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вещикова О. Асиметрія пам'яті і спогадів у художньому творі: наратологічний аспект. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2022. № 2 (28). С. 46–53. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.2.1>
2. Герасименко Н. Словами очевидців: література від Євромайдану до війни. Тернопіль: Джура, 2019. 128 с.
3. Герберт К. Розуміти травматичний досвід: путівник для безпосередніх учасників та їхніх родин. Львів: Свічадо, 2015. 71 с.
4. Голька М. Суспільна пам'ять та її імпланти. Київ: Ніка-Центр, 2022. 216 с.
5. Гребенюк Т. Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби незалежності. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2022. № 3 (28). С. 104–112. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
6. Дюран Ж. Антропологічні структури уявного. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2021. 560 с.
7. Кепс Р. Як писати про війну. Київ: Смолоскип, 2021. 160 с.
8. Киридон А. Гетеротопії пам'яті: Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2016. 319 с.
9. Киридон А. Коваріації категорії «пам'ять». *Голька М. Суспільна пам'ять та її імпланти*. Київ: Ніка-Центр, 2022. С. 7–22.
10. Матусяк А. Вийти з мовчання: деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою. Львів: ЛА Піраміда, 2020. 308 с.
11. Неждана Н. Закрите небо. 2022. URL: <https://www.dramaworld.pp.ua/закрите-небо>
12. Павличко С. Фемінізм. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с.
13. Поллак М. Топографія пам'яті. Львів: Човен, 2018. 216 с.
14. Пухонська О. Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі. Брустури: Дискурс, 2022. 288 с.
15. Рябченко М. Жанрова різноманітність воєнної прози в сучасній українській літературі. *Najnowsza słowiańska literatura i kultura popularna. Figury swojskości i obcości współczesnego świata w literaturze i kulturze popularnej krajów słowiańskich*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2019. С. 277–289.
16. Сахарова О. Лінгвоперсонологічні домінанти в трагедійному контексті (на матеріалі драми Н. Нежданої «Закрите небо»). *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72), № 4. Ч. 1. С. 62–66.
17. Скоріна Г. Книжки, написані військовими про війну, життя і любов. *Історична правда*. 2023. 10 лютого. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2023/01/10/162274/>
18. У «Калуській в'язниці» презентували «Закрите небо» про Україну під прицілом. URL: <https://davnyihalych.if.ua/y-kalyskii-viaznici-prezentyvali-zakrite-nebo-pro-ukrainu-pid-pricilom>
19. Шелюх О., Легка Я. Жанрово-тематичні особливості сучасної літератури про гібридну війну на Сході України. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32 (71), № 2. Ч. 2. С. 138–143.
20. Bliesemann de Guevara B., & Kostić R. Knowledge Production in/about Conflict and Intervention: Finding “facts”, telling “truth”. *Journal of Intervention and Statebuilding*. 2017. Vol. 11, № 1. Pp. 1–20. URL: <https://doi.org/10.1080/17502977.2017.1287635>
21. Federici S. Undeclared War: Violence against women. *Artforum*. 2017. Vol. 55. № 10. URL: <https://www.artforum.com/print/201706/undeclared-war-violence-against-women-68680>
22. Matusiak A. Nowa historia: Skok kwantowy w teatrze ukraińskim. *Notatnik Teatralny*. 2022. № 88–89: Ukraina. С. 100–114.

## REFERENCES

1. Veshchikova, O. (2022). Asymetriia pamiaty i spohadiv u khudozhnomu tvori: naratolohichniy aspekt. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 28 (2), 46–53 [in Ukrainian].  
<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.2.1>
2. Herasymenko, N. (2019). *Slovamy ochevydtsiv: literatura vid Yevromaidanu do viiny*. Ternopil: Dzhura.
3. Herbert, K. (2015). *Rozumity travmatychnyi dosvid: putivnyk dlia bezposerednikh uchasykyv ta yikhnykh rodyn*. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
4. Golka, M. (2022). *Suspilna pamiat ta yii implanty*. Kyiv: Nika- Tsentr [in Ukrainian].
5. Hrebeniuk, T. (2022). Movchannia i hovorinnia yak formy reprezentatsii istorychnoi travmy v ukrainskii prozi doby Nezalezhnosti. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 28 (3), 104–112 [in Ukrainian].  
<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
6. Dyuran, Zh. (2021). *Antropolohichni struktury uiavnoho*. Kyiv: Vydavnychy dim “Kyevo-Mohylyanska akademiia” [in Ukrainian].
7. Kepps, R. (2021). *Yak pysaty pro viinu*. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
8. Kyrydon, A. (2016). *Heterotopii pamiaty: Teoretyko-metodolohichni problemy studii pamiaty*. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
9. Kyrydon, A. (2022). Kovariatsii katehorii “pamiat”. In M. Golka. *Suspilna pamiat ta yii implanty* (pp. 7–22). Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
10. Matusiak, A. (2020). *Vyity z movchannia: dekolonialni zmahannia ukrainskoi kultury ta literatury XXI stolittia z posttotalitarnoiu travmoiu*. Lviv: LA Piramida [in Ukrainian].
11. Nezhdana, N. (2022). *Zakryte nebo*.  
<https://www.dramaworld.pp.ua/закрите-небо>
12. Pavlychko, S. (2002). *Feminizm*. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko “Osnovy” [in Ukrainian].
13. Pollak, M. (2018). *Topohrafiia pamiaty*. Lviv: Choven [in Ukrainian].
14. Pukhonska, O. (2022). *Poza mezhamy boiu. Dyskurs viiny v suchasni literaturi*. Brustury: Dyskursus [in Ukrainian].
15. Riabchenko, M. (2019). Zhanrova riznomanitnist voiennoi prozy v suchasni ukrainskii literaturi. In *Najnowsza slowiańska literatura i kultura popularna. Figury swojskości i obcości współczesnego świata w literaturze i kulturze popularnej krajów słowiańskich* (pp. 277–289). Zielona Góra: University of Zielona Góra [in Ukrainian].
16. Sakharova, O. (2022). Linhvopersonolohiini dominanty v trahediinomu konteksti (na materiali dramy N. Nezhdanoi “Zakryte nebo”). *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 33 (4), Vol. 1, 62–66 [in Ukrainian].
17. Skorina, H. (2023, February 10). Knyzhky, napysani viiskovymy pro viinu, zhyttia i liubov. *Istorychna pravda*, 2023 [in Ukrainian].  
<https://www.istpravda.com.ua/articles/2023/01/10/162274/>
18. U “Kaluskii viaznytsi” prezentuvaly “Zakryte nebo” pro Ukrainu pid prytsilom. (2022). [in Ukrainian].  
<https://davnyhalych.if.ua/y-kalyskii-viaznytsi-prezentyvali-zakryte-nebo-pro-ykrainy-pid-pricilom/>
19. Sheliukh, O., & Lehka, Ya. (2021). Zhanrovo-tematychni osoblyvosti suchasnoi literatury pro hibrydnu viinu na Skhodi Ukrainy. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 32 (2), Vol. 2, 138–142 [in Ukrainian].
20. Bliesemann de Guevara, B., & Kostić, R. (2017). Knowledge Production in/about Conflict and Intervention: Finding “facts”, telling “truth”. *Journal of Intervention and Statebuilding*, 11 (1), 1–20 [in English].  
<https://doi.org/10.1080/17502977.2017.1287635>
21. Federici, S. (2017). Undeclared War: Violence against women. *Artforum*, 55 (10) [in English].  
<https://www.artforum.com/print/201706/undeclared-war-violence-against-women-68680>
22. Matusiak, A. (2022). Nowa historia: Skok kwantowy w teatrze ukraińskim. *Notatnik Teatralny*. *Notatnik Teatralny*, 88–89, 100–114 [in Polish].

**Olena Bondareva,**

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0001-7126-452X

e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua

**“CLOSED SKY” OF NEDA NEZHDANA: WAR, MEMORY,  
WOMEN’S TRAUMATIC EXPERIENCE, CONSCIOUS DECOLONIALITY**

*In the article, Neda Nezhdana’s play “Closed Sky” is considered in the theoretical coordinates of postcolonial studies, memory studies, trauma studies, Western European theory of evidence processing in conflict/intervention zones, feminist criticism. It is studied how this play fits into the wider context of modern Ukrainian drama about the full-scale military aggression of Russia against Ukraine. The mechanisms of transformation of one’s own traumatic experience, testimonies and individual oral narratives of eyewitnesses are singled out: first — into the space of communicative and discursive practices, and later — into a full-fledged artistic material. It was emphasized that it is fundamentally important for Ukrainians to create their own artistic narratives of the current war, to record and interpret its crimes, to include them in the global history of the colonizers’ struggle with Ukrainian identity, and to organize work with transgenerational traumatic memory around this. We must not allow the perception of the war outside of Ukraine to be dominated by narratives of the aggressor. The theatrical and performative potential of the work allows the author of the play to present insightful public stories of strong and self-sufficient Ukrainian women of various ages who suffered from the occupiers and bear witness to their crimes against humanity. “Closed Sky” in Neda Nezhdana’s interpretation turns not into a space of safety and salvation, but into a complex physical and mental labyrinth, which can be opened by unexpected trials and threats, but passing through which cures the heroine of amnesia. The creation of the play, becoming a kind of autopsychotherapy for the author, provokes opportunities for collective psychotherapy in the theater, because our joint work with the traumas of war opens for Ukrainians conscious decolonial perspectives and paves the way to their own stable and unfettered decolonial identity.*

**Key words:** drama, war, occupation, trauma, memory, women’s discourse, body, metaphor, decoloniality.

*Стаття надійшла до редакції 01.03.2023.*

*Прийнято до друку 16.03.2023.*