

ELENA KURANT

Проблема идентичности и самоидентификации: эмиграция в современной русскоязычной драматургии

The problem of identity and self-identification: Emigration in contemporary Russian-language drama

Abstract. Contemporary Russian-language dramaturgy explores the borderline zones of cultural, social, national, and personal identity through multidisciplinary practices. This study examines plays on emigration by contemporary Russian-language authors written in 2024 for the Anti-War Independent Drama Festival Lyubimovka (*Berlin syndrome* by Polina Borodina, *Land of no return* by Marina Davydova, *Forbidden feelings... during war* by Nana Grinshtein, Nadia Gumenyuk, Friederike Meltendorf, Natalia Reznichenko, Julia Solovieva, Julia Zeichenkind and Henrike Schmid, *Say Hi to Abdo. "Narva"* by Mikita Ilyinichik). We analyze these works through the individual experience and self-perception in crisis, examining identity crisis in terms of loss, transformation, acquisition, and incompleteness. Drawing on psychological, sociological, and philosophical concepts of identity (E. Erikson, E. Fromm, P. Ricœur et al.) and existential approach (V. Frankl), we explore how characters experience identity crisis amid war's traumatic reality. Our analysis reveals that contemporary dramaturgy comprehends the ambivalence and multiplicity of hybrid identities, documenting a crucial shift: the identity crisis ceases to be a temporary phenomenon and becomes an enduring mode of existence. Yet paradoxically, a new form of subjectivity emerges – fluid and multifaceted, capable of continuous self-reproduction – thereby interrogating the very concept of “identity” in the context of existential self-determination.

Keywords: anti-war drama, identity crisis, hybrid identity, drama in exile, incomplete identity

Elena Kurant, Jagiellonian University, Kraków – Poland, elena.kurant@uj.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-1596-5433>

В работе *Диалектика просвещения* (1949) Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер обращаются к образу Одиссея, пытаясь на примере гомеровского героя проследить „принцип становления самости” (Telegin 168). История Одиссея в изложении Адорно и Хоркхаймера прочитывается как один из нарративов кризисной идентичности: эпос Гомера представляет собой цепь эпизодов, в которых герой, проходя испытания, вновь и вновь отрекается от себя, чтобы затем обрести свое „я” заново (Adorno, Horkheimer, электронный ресурс).

В эпизоде встречи с циклопом Полифемом, Одиссей, чтобы сохранить себе жизнь, представляется именем *Udeis* (*Нукто*), отказываясь таким образом от имени, от устойчивой идентичности и, по словам Йоанны Хандерек, от самого себя (Hańderek 9). Существенной здесь является не просто игра слов, но и само созвучие *Odyseus* и *Udeis*: „Слуху современного человека слова *Odyseus* и *Udeis* все еще кажутся сходными, и вполне можно себе представить, что в одном из тех диалектов, на которых из поколения в поколение передавалась история возвращения на родную Итаку, имя островного владыки действительно звучало одинаково со словом *Нукто*” (Adorno, Horkajmer, электронный ресурс). Таким образом, образ героя сам по себе парадоксален: он существует и как субъект, и как его отрицание, он одновременно носит имя и утрачивает его. Эта архетипическая ситуация становится продуктивной метафорой для понимания современного кризиса идентичности. Кризисный хронотоп войны и эмиграции – время радикального проявления кризиса самости. Потеря дома, языка, имени, принадлежности оказывается не частным эпизодом, а симптомом фундаментальной характеристики идентичности: ее процессуальности, хрупкости и принципиальной незавершенности.

В классической психологии кризис идентичности является органичной и преодолимой стадией эпигенеза, ведущей к восстановлению целостности (Èrikson, электронный ресурс). Однако опыт войны и эмиграции подрывает эту модель: кризис становится состоянием бытия, нормой существования. Идентичность не восстанавливается как стабильная структура, а собирается заново из обломков лишь для того, чтобы вновь оказаться под угрозой распада, как писал Вальтер Беньямин, „переживаемое нами *чрезвычайное положение* – не исключение, а правило” (Ben'âmin, электронный ресурс).

Философские концепции Чарльза Тейлора и Поля Рикера фиксируют эту незавершенность: идентичность нельзя воспринимать как некую овеществленную данность. Нарративная целостность жизни, о которой пишет Рикер (Riker 194–195), остается горизонтом, но никогда не превращается в достижимую цель. История субъекта всегда открыта и не может быть дописана. В этой перспективе особенно ясно различается напряжение между социальным и личным измерением идентичности: первая складывается в диалоге с обществом и культурой [что Тейлор описывает как существование субъекта в пространстве вопросов, где моральные и культурные рамки задают горизонт самопонимания (Taylor 29)], вторая – через внутренние кризисы и опыт самости. Виктор Франкл обращает внимание на то, что именно утрата внешних гарантий делает человека уязвимым к „экзистенциальному вакууму”, но в то же время открывает возможность обрести смысл как внутренний ресурс выживания (Frankl 24–43). Следовательно, кризис идентичности не сводится к социальной дезориентации: он становится испытанием способности на-

ходить новые основания для своего „я” в ценностном измерении. Там, где социальная идентичность оказывается подорванной, именно поиск смысла может поддержать процесс пересборки экзистенциальной идентичности.

Социологическая перспектива подчеркивает, что идентичность – это практическое достижение, возникающее во взаимодействии внутреннего и внешнего. Ричард Дженкинс выделяет так называемые „первичные идентичности” – родство, этничность, язык – как наиболее устойчивые (Jenkins 103), но именно война и эмиграция показывают их уязвимость: семьи разделяются, этническая принадлежность становится источником стигмы или принуждения, язык теряет статус „своего”. Время и пространство, которые Дженкинс считал фундаментальными координатами идентификации (Jenkins 48), в условиях переселения и потери дома превращаются в источник травмы: идентичность оказывается связанной с отсутствием места, с невозможностью закрепиться. „Беженец”, „враг”, „чужой” – такие идентичности насильно присваиваются человеку в условиях войны и эмиграции. Здесь особенно остро проявляется напряжение между самоопределением и внешним определением: идентичность не только реляционна, но и конфликтна, встроена в асимметрию власти (Фуко 39–43). В этих условиях идентичность становится множественной и контекстуальной. Самоопределение приобретает форму процесса без завершения, постоянного акта выбора и переосмысления, а не фиксации:

This becomes utterly clear in situations of plural identities, where individuals are obviously not bound to a cultural consensus but exposed to a plurality of conflicting perspectives and interests and must [...] make their way through a maze of different identities (Sökefeld 430).

Такое понимание кризиса идентичности раскрывает его двойственную природу. С одной стороны, присутствует трагическая перспектива: постоянное переживание разрыва, утраты, невозможности закрепиться в стабильной позиции и ощущении себя. С другой стороны, кризис создает пространство для множественности, позволяет пересобирать и переопределять собственное „я”, дает возможность отказаться от замкнутой, фиксированной идентичности и жить в динамике становления. Современная русскоязычная антивоенная драматургия помещает героев именно в это поле незавершенной идентичности. Здесь идентичность – непрерывный поиск и попытка пересборки без финальной точки, а самоопределение существует лишь как непрерывное движение „между” – между языками, культурами, местами, временами. Для определения этого „зазора” Хоми Бхабха использует понятие „третьего пространства” (Bhabha 55), в котором идентичность никогда не совпадает сама с собой, а существует как гибридная форма, одновременно утверждающая и подрывающая привычные рамки самости:

Third space assumes the negotiation of cultures in ambivalent and contradictory spaces in which cultural identities are contested and evolved. [...] It deconstructs the fixity by assuming an ambivalent process of producing a meaning. [...] It is a hybrid transcultural space of cultural differences in which the cultural identity evolves negating the purity and hierarchy of cultures (Bhandari, электронный ресурс).

Современная драма, собирая опыт эмиграции и войны, сама становится таким пространством: текст не завершает процесс идентификации, но запускает его, оставляя адресата в состоянии постоянного „недоопределения“. Здесь самоидентификация проявляется не только в тематике произведения, но и в его форме: монтаж чужих голосов, полифония свидетелей, прерывистость речи воспроизводят опыт гибридности и незавершенности субъекта.

В пьесе *Берлинский синдром* Полины Бородиной (2024) кризис идентичности проявляется через хронотоп Берлина, который становится метафорой третьего пространства, где привычные категории национальной или культурной принадлежности теряют значение. Город предстает как пространство разорванного времени и чужого места: привычные ориентиры утрачены, а новые не закрепляются. Хронотоп города выявляет незавершенность и переходность опыта: прошлое (война, утраты, разрушенные связи) постоянно вторгается в настоящее, лишая его устойчивости. Ощущение времени как застывшего и фрагментированного усиливает эффект дестабилизации идентичности: „Нора оглядывается и замечает, что все часы показывают разное время. НОРА. Чувствую, будто меня столько же, сколько этих часов. И каждая застряла в своём вре...“ (Borodina, электронный ресурс).

Топография пьесы отражает драматический разрыв между „домом“ и „не-домом“, между временем „до“ (в случае Норы, которая родилась в Берлине, это самоубийство ее мужа) и временем „после“. В отличие от Дженкинса, который подчеркивает центральность времени и пространства для формирования идентичности, здесь они скорее разрушают ее устойчивость, превращая идентичность в подвижный и хрупкий процесс: „В этом городе пограничное расстройство личности выдают с анмельдунгом“, – говорит Нора (Borodina, электронный ресурс). Сцена на нудистском пляже иллюстрирует культурное столкновение через тело. Для Норы обнажение и купание в озере – естественный и привычный способ существовать в пространстве Берлина, в то время как для Хаммада обнаженное тело тесно связано с угрозой насилия и смертной казни в его стране. Таким образом тело становится носителем культурного смысла и границ допустимого. Одновременно опыт тела становится свидетельством травмы и нестабильности. Дневник мужа Норы, Отто, показывает, что его тело и сознание переживают полное отчуждение: „Существование выносимо, только когда я его не замечаю“ (Borodina, электронный ресурс), а мысль о смерти предстает как

единственный возможный выход из этой внутренней пустоты. Его физическое присутствие переплетено с эмоциональной и экзистенциальной травмой. Тело становится самым уязвимым, но и самым убедительным маркером идентичности: оно фиксирует опыт, который не удастся выразить словами.

Взаимодействие Норы с другими персонажами – Тимом, Ноем, Сабинной, Леной, Хаммадом – открывает пространство проб и ошибок, где идентичность складывается во временных сценариях и тут же распадается. Каждая встреча становится актом самоопределения, который не получает завершения. Поиск себя становится модным экспериментом, игрой, заполнением пустоты, создает видимость движения и контроля, но на самом деле лишь маскирует внутреннюю потерянность и фрагментарность идентичности:

ЛЕНА. Все эти курсы осознанности, попытки перепрошить свою личность, практики, аяуаски, медитации, кинки-вечеринки – это такие секс-игрушки для европейской фригидной жизни (Borodina, электронный ресурс).

Язык, на котором говорят герои, перестает быть инструментом взаимопонимания, подчеркивая невозможность персонажей по-настоящему услышать друг друга, а значит и сблизиться:

ЛЕНА. Зачем сейчас эти вопросы? (Переходит на русский). У тебя муж не сидел, он сам ебу дал, по своей воле... Пашка бы так никогда со мной не поступил! Вы, немцы, очень странные! Живете в окружении эмигрантов, но ничего не понимаете! Не понимаете, что в мире происходит! Не понимаете, что такое настоящая любовь! Не понимаете, что такое настоящий ад! Не понимаете, что значит жизнь отдать за свои принципы!

НОРА. Я не понимаю. Я не понимаю этот язык, Лена.

ЛЕНА (по-русски). Я об этом тебе и говорю! (Borodina, электронный ресурс).

Существенно, что финальные сцены переводят частное в публичное: голая Нора, принимая манекен за повесившегося мужчину, срывает его с дерева и бьет, выплескивая свою боль. Прохожие реагируют смехом, аплодисментами и съемкой на телефоны, превращая интимное переживание в публичное событие. Нора пытается сохранить контроль, крича, что это не перформанс, но ее тело уже втянуто в городскую среду и чужие взгляды. Зыбкость идентичности проявляется как невозможность удержать себя: в столкновении с внешним миром: горе Норы становится перформансом, тело – объектом.

Язык, телесность, политическая позиция и травматическая память становятся маркерами идентичности, но они лишь временно удерживают ее, постоянно смещая и расшатывая. *Берлинский синдром* оказывается метафорой незавершенности – невозможности окончательно обрести или закрепить себя в условиях войны, эмиграции и утраты дома. Хотя Нора родилась и выросла в Германии, Берлин для нее перестает быть „домом” в привыч-

ном смысле слова. Она физически „своя” в этом пространстве, но внутренне оказывается в состоянии эмоциональной эмиграции, неустроенности, пограничном состоянии присутствия в знакомой среде, которая ощущается как пространство, лишенное опоры. Беременность Норы в финале пьесы можно прочитывать как символический и физический прорыв в настоящее, возможность пересоздать себя и начать новую жизнь. Это и есть то интимное, человеческое, что становится опорой идентичности в условиях, когда социальное и национальное растворяются.

В пьесе *Land of no return* Марины Давыдовой самоощущение героев рождается в пространстве, где личные судьбы постоянно пересекаются с крупными историческими катаклизмами. История в этой пьесе не дана как фон, она словно вторгается в жизнь персонажей, заставляя их вновь и вновь искать точку опоры. Это создает особое напряжение: личность оказывается в состоянии постоянного бесконечного самоопределения. Пьеса начинается с рассуждения Лады о том, что такое чистилище:

Человек попадает в белую комнату, из которой он не может выйти. [...] а на всех стенах ему показывают, как на кинолентке, всю его жизнь – от рождения до смерти. Он вынужден беспрерывно смотреть на все, что он сделал, и куда бы он ни повернулся, вокруг него его прошлое. Он сможет выйти из комнаты, только когда искренне раскается во всем гадком, что вольно или невольно в этом прошлом совершил (Davydova, электронный ресурс).

И дальше перед глазами Лады (и зрителя) предстает вся ее жизнь на фоне большой истории. Погромы в Баку, разрушенная московская жизнь (Лада вынуждена уехать из-за протестов против войны России в Украине), невозможность вернуться к прошлому, которое так мучительно берedit память, – все это формирует ощущение надрыва времени и пространства. Кямран, бывший сосед Лады, помогший вывезти из Баку ее отца и ставший в Москве режиссером, говорит: „Время как будто отторгало нас” (Davydova, электронный ресурс), подчеркивая, что личная история героев разрывается между катастрофическим прошлым и невозможностью закрепиться в настоящем. Время не обеспечивает опоры для идентичности, делая прошлое травматичным, настоящее – неопределенным, а будущее – недостижимым. В пьесе звучит мысль, что подлинное самоопределение начинается там, где человек сохраняет способность к эмпатии и моральной ответственности. Юрий, отец Лады, ссылаясь на речь Виктора Франкла в Вене в 1989 году, говорит о том, что конкретный человек и способность видеть его отдельные, „важные и неделимые” качества – важнее, чем абстрактная моральная схема, общая правда для всех или коллективная вина. Не глобальный исторический нарратив, а попытка понять и принять другого выдвигается в основу формирования идентичности. Герои пытаются найти „объективную правду”, но она ускользает, каждый раз

открываясь новой гранью, заставляя их вновь и вновь разбираться, кто они на самом деле – эмигранты или изгнанники, жертвы или соучастники. Таким образом, пьеса позволяет обнаружить парадокс: объективной истины, к которой стремятся герои, нет, но именно сама потребность в ее поиске задает динамику их идентичности. Само название *Land of no return* уже задает ощущение пограничности: каждая остановка героини – точка невозврата, где прошлое нельзя вернуть, а настоящее неопределенно. Каждое новое место и событие оставляет след, создавая своеобразные „круги перерождения” – наслаивающиеся последовательности трансформаций личности. Через движение героев сквозь слои времени и пространства пьеса показывает сложность самоощущения человека в условиях травмы, эмиграции и исторических потрясений. В этом постоянном поиске и столкновении с утратой проявляется способность героев чувствовать, сострадать и взаимодействовать с миром.

Пьеса *Запретные чувства во время войны* была написана в 2024 году коллективом авторов: Наной Гринштейн, Надией Гуменюк, Фридерике Мельтендорф, Наталией Резниченко, Юлией Соловьевой, Юлией Цайхенкинд и Хенрике Шмидтом и вошла в шорт-лист антивоенной программы фестиваля Любимовка. Пьеса была создана в Гамбурге в специфической среде немецких славистов, русистов, украинских беженцев и русских и белорусских эмигрантов – и написана на трех языках: немецком, украинском и русском. Текст представлен в виде монологов людей, которых так или иначе глубоко задела война, и представляет собой уникальное эмоциональное свидетельство переживаний личности в условиях войны и миграции. Монологи в оригинальном исполнении дополняются переводом на двух других языках. Титульная „запретность” чувств, симптоматична. Эти мысли и ощущения (жалость к врагу или жестокость, недостаточный патриотизм или тоска по родине, забота о себе, а не о тех, кто в помощи нуждается, чувство ответственности или непричастности, запрет на любовь), представляются неприемлемыми в условиях войны, которая требуют однозначной позиции и единомыслия, когда „чувства [...] надо скрывать, прятать, зашивать в подушку” (Grinštejn et al., электронный ресурс). Это то, что гложет изнутри, но, как говорит одна из героинь, „к сожалению, я не могу об этом ни с кем поговорить” или „я не разрешаю себе об этом с кем-либо говорить” (Grinštejn et al., электронный ресурс). Запретные чувства могут вызывать не только стыд: они под запретом, так как их произнесение причиняет боль. Это запреты думать о доме, строить планы на будущее, чувствовать себя несчастным или счастливым. Гамма и спектр этих чувств очень широки, но все они связаны с попыткой сохранить себя в ситуации, когда сама человеческая чувствительность оказывается под подозрением. Запретность возникает не только извне – через давление пропаганды, патриотических лозунгов или коллективных ожида-

ний, – но и изнутри: человек сам накладывает на себя цензуру, боясь оказаться „неправильным”, „предательским”, слишком уязвимым. В этом контексте текст пьесы открывает важный пласт: именно проговаривание запретного становится актом сопротивления обезличивающей силе войны. Их произнесение возвращает право на сложность, противостоит диктатуре упрощенных эмоций – ненависти, героизма, бесстрашия, даже если „возникает ощущение, что ты свой среди чужих и чужой среди своих” (Grinštejn et al., электронный ресурс). Особую роль в пьесе играет трехязычная форма текста: каждое высказывание присутствует на трех языках, что усиливает ощущение фрагментарности идентичности. Языки создают „третье пространство” Хомы Бхабхи, где субъективность всегда гибридна и не совпадает сама с собой. Каждый язык передает свои оттенки эмоций, таким образом окончательный смысл невозможно закрепить. Структура пьесы – монтаж голосов и языков, полифония свидетельств, прерывистая речь – воспроизводит опыт незавершенной и множественной идентичности. Зритель становится соучастником: он переживает эмоции героев, одновременно осознавая их противоречивость и невозможность полного выражения. В этом смысле пьеса превращается в перформативное пространство, где идентичность ощущается как процесс, а не фиксированное состояние: движение между внутренним ощущением, социальными ограничениями и невозможностью окончательного выражения. Однако именно через выражение этих личных и запретных чувств человек способен понять другого на глубоком человеческом уровне, вне рамок национальности, этнической принадлежности или политической позиции. Личное эмоциональное высказывание становится своего рода мостом, который позволяет установить контакт с „другим” – вне текста, контакт, основанный на взаимопонимании и эмпатии, а не на внешней принадлежности к группе. Высказывание „запретных чувств” становится одновременно отвоевыванием своего права на индивидуальность, на неприкосновенное пространство свободы. Они не дают войне окончательно превратить себя в „функции”, а значит, в их действиях есть и моральное сопротивление, и утверждение ценности человеческой жизни.

Действие пьесы *Say hi to Abdo* Микиты Ильинчика происходит в Европе будущего, в 2050 году. Территория Европы поделена на 34 халифата, которые составляют Евро-Исламский Союз. Во главе его стоит партия Фем-Джихад (исламские сестры), пришедшая на смену партии „Братьев-мусульман”, находящихся у власти в течение двадцати пяти лет после распада Евросоюза в 2027 году. Исламские сестры проповедуют всеобщее равенство и называют Фем-Джихад символом нового гуманизма. В Евро-исламском институте геноцида проводятся исследования, занимающиеся исследованием мест массовых захоронений XXI века:

Основная цель Евро-Исламского института геноцида – привлечение к ответственности лиц, пассивно и активно принимавших участие и процессах геноцида мусульманского населения на территории Европейского континента (P'indik, электронный ресурс).

Используя искусственный интеллект, цифровые технологии, электронный след и артефакты, найденные на границах бывшего Евросоюза (личные вещи, фрагменты биоматериала), сотрудники института геноцида восстанавливают личности жертв гуманитарного кризиса в Европе 20-х годов в виде AR-маски. Одновременно пьеса – документальное свидетельство, основанное на реальных событиях (фотографии предметов и документов, найденных автором в приграничных лесах), на упоминании реальных участников событий (как жертв, так и людей, ответственных за их гибель). А также это гипертекст, содержащий ссылки и QR-коды интернет-сайтов (авиасайты, статья в интернете о гуманитарном кризисе на границе, ссылки на видео на YouTube, снятые погранслужбами). Основное событие в пьесе – допрос непосредственных участников событий, обвиняемых в убийстве гражданина Ирака в 2026 году: Натальи, бывшей сотрудницы белорусской туристической фирмы, и Тоомаса, бывшего эстонского пограничника. В качестве свидетеля выступает Анна, бывшая активистка ультралевого движения. Контрапункт текста – пересечение личной и коллективной ответственности в кризисном хронотопе, в результате которого формируется многослойная картина памяти и идентичности жертв гуманитарной катастрофы, где личность оказывается то растворенной в статистике, то воспроизведенной как цифровая тень, то заявляющей о себе живым голосом. На первом уровне звучит речь экспертов: цифры погибших и пропавших без вести, география конфликтов, официальные отчеты. Эта речь, казалось бы, обеззвучивает индивидуальное страдание, превращая конкретные судьбы в статистический массив. Одновременно все артефакты, представленные в пьесе: личные предметы, документы, фотографии – возвращают памяти о жертвах телесное и эмоциональное измерение. Судебный дискурс – стремление назвать виновных и потребность суда – становится актом обретения идентичности жертвами, возвращением им права быть услышанными не как безымянные „массы”, а как реальные люди. Сейла Бенхабиб пишет о том, что идентичность и право на самоопределение всегда формируются в диалоге с другими. Никто не может быть носителем идентичности „сам по себе” – она утверждается в признании, в публичном пространстве, в отношениях с теми, кто способен услышать и откликнуться (Benhabib, электронный ресурс). Для мигрантов это особенно драматично: их идентичность постоянно оспаривается, ограничивается границами наций, законами гражданства, политическими режимами исключения. В пьесе эта ситуация отражена в ее предельном накале: они навсегда потеряли возможность заявить о себе, их тела и то, что от них

осталось, становятся молчаливыми свидетелями преступлений. Но в логике Бенхабиб, субъективность может быть „восстановлена” через признание другими. Когда исследовательницы и архивистки Фем-Джихада возвращают им имена, документы, биографические следы, они тем самым встраивают их в „пространство явленности”, о котором пишет Ханна Arendt:

Пространственное между есть пространство явленности в широчайшем смысле, пространство, возникающее благодаря тому, что люди тут являются друг перед другом и не просто имеют место, как другие одушевленные или неодушевленные вещи, но именно выступают с открытым лицом (Arendt 263).

Восстановление „видимости” жертв в публичном пространстве, включение их в публичный дискурс становится шагом к реконструкции их идентичности. Они становятся видимыми, слышимыми в коллективной памяти, признанными в качестве субъектов. Таким образом, идентичность погибших мигрантов конституируется заново – уже не в их личном действии, а в коллективной борьбе за память и справедливость и в признании личной ответственности и невозможности отделить свою судьбу от политики и войны, подчеркивая, что идентичность в условиях войны и кризиса миграции сама становится зоной кризиса, теряет свою стабильность и целостность.

Подытоживая, хотелось бы подчеркнуть важный сдвиг, который фиксирует современная антивоенная и эмигрантская драматургия: кризис идентичности перестает быть временным явлением и становится устойчивой формой существования. Война, утрата дома, принудительная миграция разрушают основы самоопределения – язык, имя, культурную принадлежность. Герои оказываются в промежуточном пространстве, с его гибридностью, незавершенностью и постоянной изменчивостью. Однако именно в этих условиях формируется новый тип субъективности – подвижный и множественный, способный к постоянному воспроизведению. Граница между индивидуальным и коллективным опытом стирается, а эмоции, традиционно считающиеся неприемлемыми в публичной сфере, приобретают функцию сопротивления деперсонализации. Кризис трансформируется из исключительно травматического переживания в ресурс для утверждения человеческого в экстремальных условиях. Формальные особенности исследованных драматических произведений усиливают данную тенденцию. Документальные элементы – письма, архивные материалы, аутентичные высказывания – фиксируют фрагментарность опыта и обеспечивают репрезентацию маргинализированных голосов. Перформативный аспект проявляется в том, что процесс артикуляции опыта на сцене сам становится актом конструирования субъективности: персонажи обретают идентичность в момент высказывания. Таким образом, рассматриваемая драматургия не ограничивается

изображением кризиса идентичности, но воспроизводит его механизмы, превращая пространство текста в площадку непрерывного процесса сборки и распада субъективности.

References

- Adorno, Teodor, Maks Horkajmer. *Dialektika Prosvešeniâ. Filosofskie Fragmentsy*. Per. Mihail Kuznecov. Web. 12.07.2025. <https://gtmarket.ru/library/basis/5521#contents>.
- Arendt, Hanna. *Vita activa, ili O deâtel'noj žizni*. Per. Vladimir Bibihin. Sankt-Peterburg, Aletejâ, 2000.
- Ben'âmin, Val'ter. *Istoriko-filosofskie tezisy*. Per. Vladimir Bilenkin. 1996. Web. 22.08.2025. <https://left.ru/2001/7/benjamin.html>.
- Benhabib, Sejla. *Pritâzaniâ kul'tury. Ravenstvo i raznoobrazie v global'nuû èru*. Per. Vladislav Inozemcev. Web. 14.07.2025. <https://studfile.net/preview/4367837/>.
- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. Abingdon, Routledge, 2004.
- Bhandari, Nagendra. „Homi K. Bhabha's third space theory and cultural identity today: A critical review”. *Prithvi Academic Journal*. Web. 21.07.2025. <https://www.nepjol.info/index.php/paj/article/view/45049/33840>.
- Borodina, Polina. *Berlinskij sindrom*. 2024. Web. 14.06.2025. https://lubimovka.art/media/plays/Berlinskij_sindrom_Polina_Borodina.pdf.
- Davydova, Marina. *Land of no return*. 2024. Web. 18.06.2025. https://lubimovka.art/media/plays/Land_of_No_Return.pdf.
- Èrikson, Èrik. *Detstvo i obšestvo*. Per. Aleksej Alekseev. 2022. Web. 15.07.2025. https://psychoanalysis.by/wp-content/uploads/2018/04/detstvo_i_obshestvo.output.pdf.
- Frankl, Viktor. *Èelovek v poiskah smysla*. Per. Dmitrij Leont'ev, Mihail Papuš, Evgenij Èjdmán. Moskva, Progress, 1990, s. 24–43.
- Fuko, Mišel'. *Nadzirat' i nakazyvat'. Roždenie tûr'my*. Per. Vladimir Naumov. Moskva, Ad marginem, 1999.
- Grinštein, Nana, Nadiâ Gumenûk, Friderike Mel'tendorf, Nataliâ Rezničenko, Ûliâ Solov'eva, Ûliâ Cajhe. *Zapretnye čuvstva po vremâ vojny*. 2024. Web. 18.06.2025. https://lubimovka.art/media/plays/Verbotene_Gefuhle_text_na_trex_языках_ИЗМЕНЕННЫЙ.pdf.
- Hańderek, Joanna. „Kłopoty z tożsamością – kłopoty ze współczesnością”. *Kwartalnik Filozoficzny*, 44 (2), 2016, s. 5–28.
- Il'inčik, Mikita. *Say hi to Abdo „Narva”*. 2024. Web. 16.08.2025. https://lubimovka.art/media/plays/COMP_RU-Estonian_Say_hi_to_ABDO_RUS.pdf.
- Jenkins, Richard. *Social identity*. London–New York, Routledge, 2008.
- Riker, Pol'. *Â sam – kak drugoj*. Per. Boris Skuratov. Moskva, Izdatel'stvo gumanitarnej literatury, 2008.
- Sökefeld, Martin. „Debating self, identity, and culture in anthropology”. *Current Antropology*, 40 (4), 1999, s. 417–448.
- Taylor, Charles. *Sources of the self: The making of the modern identity*. Cambridge, Harvard University Press, 2001.
- Telegin, Vladimir. „Istoriâ posle istorii. «Dialektika prosvešeniâ» M. Horkhajmera i T. Adorno kak utopiâ gumannogo”. *Evropa: meždunarodnyj al'manah*, 1, 2001, s. 164–173.

