

УДК 821.161.2-2:305-055.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2025-214.2-32>

МАСКУЛІНІЗАЦІЯ ФЕМІННОГО (ЖІНОЧОГО) ДИСКУРСУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

MASCULINIZATION OF FEMININE (WOMEN'S) DISCOURSE IN CONTEMPORARY UKRAINIAN DRAMATURGY

Федик Т. О.,

orcid.org/0000-0002-3673-7077

*аспірантка кафедри української літератури,
компаративістики і грінченкознавства*

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Стаття присвячена осмисленню явища маскулінізації жіночого образу в сучасній українській драматургії періоду повномасштабного вторгнення росії в Україну у 2022 році на матеріалі «2: Антології IX конкурсу п'єс "Драма.UA"». Визначено ключові художні стратегії, завдяки яким відбувається трансформація фемінного дискурсу в напрямі сили, мобілізації, рішучості, готовності діяти й захищати. Особливу увагу приділено тому, як війна провокує перегляд гендерних ролей і призводить до формування нових типів жіночої суб'єктності в драматургічному тексті. Теоретичну основу дослідження становлять концепції Дж. Батлер (перформативність гендеру), Р. Брайдотті (постгендерна суб'єктність), К. Карут (травматичне повторення). У межах цих підходів маскулінізація жіночого образу трактована не як художня девіація, а як новий тип репрезентації суб'єкта, здатного говорити, діяти, приймати рішення й захищати в умовах катастрофи. У центрі дослідження – жіночі персонажі у новій героїчній парадигмі, що поєднує емоційну чутливість і дієву відповідальність. Маскулінізація розглядається не як спроба імітації «чоловічої» поведінки, а як адаптивна стратегія виживання в умовах травматичного досвіду. У статті проаналізовано низку аспектів репрезентації жіночої дії: тілесно-просторова активність, мовна організація дії, емоційно-етична риторика. Висвітлено, як жіноче тіло перетворюється на «броню», на інструмент прямої дії – не як виняток, а як нова норма в умовах війни. Особливої ваги набуває тема материнства як джерела сили, витривалості й стратегічного самозабуття, що формує внутрішній «фронт» – поле боротьби не лише за фізичне, а й за психологічне виживання дитини. Показано, що сучасна українська драма фіксує становлення постгендерної героїки, в основі якої лежить поєднання сили й емпатії, дії й турботи, стратегії й вразливості. Таким чином, у досліджуваних текстах відбувається не редукція жіночого образу до маскулінних форм, а розширення його меж через вписування фемінного досвіду в логіку героїчного. Героїня, яка говорить коротко, рухається швидко, ухвалює рішення в критичних умовах – не виходить за межі жіночого, а творить його оновлену, гібридну форму. Маскулінізація в українській драматургії постає як форма літературного спротиву, художній інструмент етичної реакції на війну та спроба зафіксувати нову жіночу присутність у театрі пам'яті й свідчення.

Ключові слова: сучасна українська драматургія, драматургія війни, маскулінізація жіночих образів, гендерна репрезентація, постгендерна героїка.

The article is devoted to understanding the phenomenon of masculinisation of the female image in contemporary Ukrainian drama during the period of Russia's full-scale invasion of Ukraine in 2022 based on the material of "2: Anthology of the IX Play Competition 'Drama.UA'".

The article identifies the key artistic strategies that transform feminine discourse in the direction of strength, mobilisation, determination, and readiness to act and defend. Particular attention is paid to how the war provokes a revision of gender roles and leads to new types of female subjectivity in the dramatic text. The theoretical basis of the study is the concepts of J. Butler (performativity of gender), R. Braidotti (post-gender subjectivity), and C. Caruth (traumatic repetition). Within these approaches, the masculinisation of the female image is not interpreted as an artistic deviation, but as a new type of representation – a subject capable of speaking, acting, making decisions, and protecting in the face of disaster. The study focuses on female characters in a new heroic paradigm that combines emotional sensitivity and effective responsibility. Masculinisation is seen not

as an attempt to imitate ‘masculine’ behaviour, but as an adaptive strategy of survival in the face of traumatic experience. The article analyses several aspects of the representation of female action: bodily-spatial activity, linguistic organisation of action, emotional and ethical rhetoric. The author highlights how the female body turns into ‘armour’, an instrument of direct action, not as an exception, but as a new norm in wartime. Of particular importance is the theme of motherhood as a source of strength, endurance, and strategic self-forgetfulness, which forms an internal ‘front’ – a battlefield not only for the physical but also for the psychological survival of the child. It is shown that contemporary Ukrainian drama records the formation of post-gender heroics based on a combination of strength and empathy, action and care, strategy and vulnerability. Thus, the texts under study do not reduce the female image to masculine forms, but expand its boundaries by incorporating feminine experience into the logic of the heroic. A heroine who speaks briefly, moves quickly, and makes decisions in critical conditions does not go beyond the feminine, but creates its renewed, hybrid form. Masculinisation in Ukrainian drama appears as a form of literary resistance, an artistic tool for an ethical response to the war, and an attempt to capture a new female presence in the theatre of memory and testimony.

Key words: modern Ukrainian drama, war drama, masculinization of female images, gender representation, post-gender heroics.

Постановка проблеми. Сучасна українська драматургія, особливо з початком повномасштабного вторгнення, відзначається інтенсивним переосмисленням традиційних моделей жіночих образів. Усе виразніше простежуються тенденція до маскулінізації персонажів, яка виявляється на рівні поетики дійових осіб. Таким образом властива рішучість, владність, психологічна витривалість, здатність до агресивних дій – характеристики, які в традиційному художньому дискурсі здебільшого притаманні чоловікам. Окреслене явище зумовлене не лише розвитком естетичних стратегій, а й реакцією на соціально-політичні зміни, які безпосередньо відобразилися на гендерному розмежуванні раніше визначених суспільством ролей. Мобілізація чоловіків привела до зосередження відповідальності за організацію побуту і виховання дітей винятково на жінці, але водночас саме в Україні відзначається суттєве збільшення захисниць, залучених до військової служби, яка традиційно маркується як «чоловіча» царина. У зв’язку з цим постає виклик щодо інтерпретації маскулінізації як художнього інструменту репрезентації нового травматичного досвіду чи як свідчення появи нової героїчної парадигми жіночого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж останніх трьох років сучасна українська драматургія є предметом активного зацікавлення літературознавців і театрознавців. Дослідників насамперед цікавить трансформація тематичних домінант (О. Бондарева), зокрема репрезентація війни як особистого досвіду та як колективної травми. Ще одним важливим напрямком є зміна драматургічного конфлікту: від класичного міжособистісного протистояння до екзистенційного конфлікту людини і війни (Н. Юган). Літературознавці відзначають посилений інтерес до тілесності та просторової дії як ключових елементів репрезентації вираження травматичного досвіду (Ж. Бортнік). Окремий пласт досліджень присвячений гендерним зрушенням у драматургії – як війна змінює жіночий і чоловічий дискурси, зокрема посилюючи активну, дієву функцію персонажів (О. Кісь). Загалом сучасні драмознавчі публікації демонструють інтерес до того, як українська драма війни конструює нові типи суб’єктності, переосмислює традиційні ролі та створює художню пам’ять про війну.

Репрезентація особливостей гендерних ідентичностей в драматургії – динамічне явище, формування якого відбувається під впливом соціокультурних, політичних й історичних чинників. За останні десятиліття простежується особлива увага до спроб обґрунтувати поняття гендерної ідентичності, зокрема і з позиції постфемінізму. Одне з найпоширеніших трактувань є у працях Дж. Батлер, згідно з яким чоловіки і жінки нарешті «позбавляються» від раніше сталих нав’язаних традицій і є вільними у виборі своєї ідентичності [1, с. 15]. Поняття гендерної ідентичності набуває нових вимірів і втрачає таку характеристику, як фіксованість, регулярно породжуючи все нові і нові можливі конструкти.

Трансформації опозиції «маскулінне–фемінне» в художньому дискурсі теж перебувають у фокусі зацікавлень літературознавців. У сучасній українській драматургії все частіше натрапляємо на маркери дестабілізації усталених конструктів образів дійових осіб, яким характерні ознаки, традиційно приписуваних різним гендерам. Такий підхід до аналізу гендерної репрезентації у драматургії базується на концепції гендеру як соціального статусу. Дж. Батлер переконана, що «гендер – це не ми самі, а те, що ми робимо» [1, с. 25], що власне і породжує поставлення під сумнів традиційного уявлення про розмежування «чоловічих» і «жіночих» рис як біологічно зумовлених і натомість пояснення їх як продуктів соціальних і дискурсивних практик. Це уможливлює інтерпретацію маскулінізації жіночих образів в українській драматургії не як втрати фемінності, а як трансформації наративної ролі відповідно до нових соціокультурних обставин. Провідним у цій парадигмі є поняття перформативності гендеру, відповідно до якого гендер – змінний конструкт, що формується з низки відповідних дій, тому драматургія, чия специфіка виявляється в домінуванні дійства, дії, є особливо актуальним полем для таких експериментів. Як зауважує дослідниця, «перформативність – це не акт, який можна вчинити або не вчинити, це перманентне повторення дій, які нас формують» [2, с. 2]. Реалії сьогодення: війна, травматичні досвіди і – як один із наслідків – зміщення гендерних ролей – провокують появу простору для створення нових форм репрезентації жіночого.

Доцільно буде доповнити наведений теоретичний конструкт концептом постгендерної суб'єктності, який запропонований Розі Брайдотті і полягає в тому, щоб не обмежувати суб'єкта бінарною опозицією «чоловік/жінка», а мислити як про гібридну, адаптивну форму, відкриту до перетину меж [3, с. 52]. Так, персонажки, що відзначаються традиційно маскулінними рисами, не виходять за межі жіночого – навпаки, вони розширюють його, актуалізуючи нову героїку постгендерної епохи.

Таким чином, зміна звичних координат гендеру й ідентичності внаслідок війни – один з домінатних векторів при художньому моделюванні травматичного досвіду саме в драматургії, оскільки, як стверджує К. Карут, «травма говорить через тіло, що діє і повторює» [4, с. 5]. У цьому контексті маскулінізований жіночий образ – це не лише відповідь на соціальну дійсність, а ще й спосіб проговорювання болю, втрати і посттравматичних відчуттів.

Метою дослідження є аналіз маскулінізації жіночих образів у сучасній українській драматургії як літературного феномена на основі залучення понять соціальної конструкції гендеру, його перформативності, постгендерної суб'єктності, а також концептів сили та травматичного повторення.

Виклад основного матеріалу. Одна з ключових стратегій названого процесу полягає в репрезентації **жіночого тіла як активного захисного механізму**. У п'єсі Катерини Пенської «Марафон “російська рулетка”» материнське тіло набуває семантики броні – останнього форпосту життя в умовах руйнівної війни. Сцена, у якій персонажка втікає з дітьми під обстрілами, постає як кульмінація тілесної самопожертви: *«Ми біжимо навприсядки. У мене лише руки, щоб прикрити дітей від шматків палаючого заліза. Мені б крила. Залізні броньовані крила»* [5, с. 11]. Метафора «броньованих крил» відбиває трансформацію жіночого тіла з вразливого на бойове – такого, що здатне захищати, витримувати і протистояти загрозі.

Цей мотив розвивається в наступному епізоді, де тілесна дія перестає бути інстинктивною і набуває усвідомленого перформативного характеру: *«Міна летить, а мені здається, я її зараз зупиню, схоплю, голими руками піймаю. Тому що вона летить туди... Туди, до кімнати, де спить моя дитина. Я підхопилась і побігла»* [5, с. 13]. Мати не просто перебуває в небезпеці – вона свідомо обирає ризик як єдиний шлях захисту, відтак її дія втілює парадигму тілесної героїки.

Зрештою, момент тілесного накривання дитини під час вибуху підкреслює фізичну граничність цього материнського вчинку: *«Ударна хвиля нас наздоганяє на підлозі, підкидає, сиплеться гіпсокартон і друзки скла. Але мала вже піді мною, я вже накрила її власним тілом»*

[5, с. 16]. Жінка стає щитом, тілом-барикадою, тілом-фортецею – це образ не вразливої, а бойової тілесності. У такі кризові ситуації простежуються максимальна концентрація заради подолання виклику: *«Від шоку я насправді не встигла подумати, яка це кровотеча. Перетягла їй ноги, як змогла»* [5, с. 13]. Страхи, відраза, втома нівелюються, оскільки почуття відповідальності за чиєсь життя пріоритезується: *«Рахую до десяти і видихаю, щоб світити чітко в рану. І так чотири години. Як марафон. Чотири години його колупали»* [5, с. 17].

У такому прочитанні тілесність функціонує як активна сила, що протистоїть смерті. Вона виконує не лише функцію витривалості, а й функцію дії, традиційно пов'язаної з героїкою чоловічого типу. Саме тому маскулінізація в цьому разі не витісняє фемінного начала – вона його посилює через консолідацію граничних ресурсів материнства. У цьому полягає постгендерний сенс образу тілесної захисниці – жінки, яка через тілесну присутність у зоні дії утверджує себе не як жертва, а як суб'єкт сили.

Маскулінізація жіночого образу нерідко постає не як реакція на зовнішню загрозу, а як наслідок внутрішнього зламу – втрати звичних опор і підриву довіри до традиційних моделей партнерства. В умовах війни, коли система стосунків радикально трансформується, жіноча фігура опиняється перед необхідністю не лише діяти, а й **компенсувати відсутність або зраду чоловічої присутності**. У таких випадках конфлікт посилюється подвійно: дійова особа переживає не лише зовнішню агресію, а й внутрішню спустошеність – втрату підтримки, захисту, емоційної стабільності. Це стає каталізатором її переходу в активну позицію, у якій репродукуються риси, традиційно притаманні маскулінному архетипу. Одним з прикладів є персонажка – мати двох дітей, яка опиняється в ситуації потрійної травми: війна, розлучення із чоловіком і загроза з його боку. Її свідчення – руйнування довіри до традиційної моделі партнерства: *«Я переїхала з Донецька після початку там. Втекла з двома дітьми. І з чоловіком ми розійшлися, так би мовити, в усіх сенсах. Він лишився на тому боці. [...] Він мені і погрожував, і в ліс вивозив..., і тримав у підвалі...»* [5, с. 9]. У цьому монолозі бачимо не просто фізичну загрозу, а глибокий злам уявлення про чоловіка як опору. Тож образ матері є маркером не лише тілесної хоробрості, а й функціональної заміни чоловічої присутності в родинній структурі.

Реакцією на цю зміну стає своєрідна емоційна гіперкомпетентність жінки, що проявляється в її готовності брати на себе ризики, притаманні воїну чи рятувальникові – заради порятунку доньки персонажка навіть погоджується на зустріч з чоловіком, якого боїться: *«Хай кине до підвалу і знущається решту мого життя, аби вона була жива»* [5, с. 31]. Цей жест вказує на перетворення із жертви на суб'єкту активного вибору та відповідальності, що здатна діяти у ворожому, зокрема патріархальному, середовищі.

Ще один мотив втрати чоловічої присутності та внутрішньої трансформації простежується і в монолозі персонажки з п'єси Оксани Савченко *«Моє пекло»*, яка згадує останню зустріч з коханим перед його мобілізацією: *«Взяв рюкзак, документи, пішов у воєнкомат. Потім передзвонив. [...] І я поїхала. Ми більше не бачились»* [5, с. 135]. Наразі відсутність чоловіка не зрадницька, але так само каталізує перехід жінки в стан дії, у якому немає місця слабкості чи очікуванню допомоги ззовні. У цих репрезентаціях жіночий образ долає фіксовану фемінність, «виходить» у зону активного опору й відповідальності. Водночас маскулінізація не означає втрати жіночого начала – навпаки, вона підкреслює гнучкість і силу жіночого суб'єкта, що здатний функціонувати в критичних, традиційно «нежіночих» контекстах.

У структурі маскулінізованого жіночого образу важливою віхою стає **оптика суб'єктності дії, зокрема просторової**. У цій моделі жінка не виживає в умовах війни – вона функціонує, шукає, домовляється, координує та рятує. Це означає глибоку дестабілізацію гендерного поділу «жінка – тил / чоловік – фронт», адже її активність виходить за межі традиційної «підлеглої» ролі. У п'єсі *«Марафон “російська рулетка”»* простежуємо трансформацію образу матері в образ рятувальниці, координаторки: *«А я ж весь час шукала свою старшу дочку. Я всіх задовбала. Я в кожен підвал ходила, у кожен провулок, де можна було»* [5, с. 22]. Цей фрагмент

демонструє не лише материну відчайдушність, а й стратегічну дієвість: персонажка діє методично, незважаючи на страх, обстріли та відсутність гарантій результату.

Яскравим маркером просторової активності стає її звернення до представників армії ворога – як винятковий крок для порятунку дитини: *«А мені треба знайти дочку. І я пішла до військових. До цих російських військових»* [5, с. 31]. У цьому вчинку поєднуються ризик, розрахунок, психологічна витривалість і стратегія – компоненти, традиційно приписувані герою-чоловікові в літературі війни.

Інший тип агентності створюється в п'єсі Оксани Савченко *«Моє пекло»*. Героїня, розлучена з коханим війною, зберігає контроль над рутинною реальністю, дбає про власну присутність у соціумі, протистоїть страху через дію: *«Я й пішла на манікюр до нашої дівчини-українки, щоб хоч трохи потеревенити і не придумувати страшне про Юрка»* [5, с. 147]. Здавалося б, дріб'язкова дія в цьому контексті набуває символічного значення: це жест збереження ілюзійної «нормальності», а отже – контроль над реальністю. У поєднанні із внутрішніми монологами, де персонажка стримує паніку, керує собою, симулює спокій – формується образ жінки, що не лише витримує, а й керує простором власного болю. Таким чином, жінка дедалі частіше репрезентується як **активна діячка у просторі конфлікту**. Її присутність у зоні прийняття рішень і операцій із виживання вказує на глибоку трансформацію традиційних уявлень про жіноче в літературі – з пасивного на суб'єктне, з «присутності в тилу» на «контроль над передовою».

Окремий вимір маскулінності жінки розкривається через амбівалентність: вона залишається емоційною, вразливою, однак саме ця емоційність стає джерелом її сили. У такій репрезентації психологічна нестабільність не заперечує активності – навпаки, вона органічно вбудовується в нову парадигму відповідальності, де дійова особа має утримати себе й інших у зоні виживання. Емоційна напруга перетворюється на дисципліну, а вразливість – на захисний механізм.

Одним з прикладів таких трансформацій є образ Олени, яка живе в щоденному очікуванні новин з фронту від коханого. Її внутрішній стан описаний як стан тотальної напруги, психофізіологічної виснаженості, втім – із зовнішньою маскою спокою. Жінка свідомо спрямовує себе на дії, які нібито буденні, але виконують терапевтичну функцію – зберігають межу між страхом і паралічем, стабілізують простір довкола. У фінальній сцені цієї лінії напруга досягає піку, але Олена свідомо не дозволяє собі зламатися. Її монолог побудований як акт самодисципліни: *«Олено, заткнись. Ти маєш бути сильною! Все буде добре. Він подзвонить. [...] Я тільки дорахую до десяти. Раз, два, три...»* [5, с. 153]. Її стійкість ґрунтується не на відмові від емоцій, а на здатності функціонувати попри них, керуючись почуттям обов'язку. У цьому контексті особливо важливою стає форма репрезентації внутрішнього голосу – монолог-усамітнення. Він постає як засіб самоконструювання сили, де жінка, залишаючись у полі емоцій, все ж не дозволяє їм паралізувати себе. Її сила – не в емоційній нечутливості, а в здатності зібратись у момент хаосу.

Маємо й іншу, відмінну, репрезентацію стійкості в п'єсі К. Пенькової. Персонажка, яка постійно діє, зрештою не втрачає раціонального центру навіть у стані крайньої емоційної насиченості. Вона оцінює обставини, домовляється із собою, приймає травму як ціну за життя: *«Тепер хоч у пекло. Хай буде розплата. Хай буде все, що я маю заплатити за життя своїх дітей»* [5, с. 32]. Емоція тут не зменшує її сили – вона є рушієм її готовності прийняти реальність і діяти в ній до кінця. Таким чином, відбувається поява нової форми жіночої суб'єктності, у якій поєднуються емоційна насиченість і внутрішня воєнна консолідація. Така дійова особа не приглушує своїх переживань, але вчиться з ними співіснувати й контролювати себе через відповідальність перед близькими. Саме ця здатність – бути сильною попри страх – і є новою маскулінізованою моделлю стійкості.

Окрім тілесної, маскулінізація жіночого образу чітко простежується і в **мовній стратегії персонажок**. Вербальна поведінка жінок в умовах війни демонструє відхід від традиційно

фемінної риторики – чуттєвої, описової, асоціативної – на користь стислої, цілеспрямованої, прямої комунікації. Дійові особи майже не дозволяють собі багатослів'я. Їхні репліки ритмічні, фрагментарні, часто побудовані на імперативних конструкціях або коротких командах до себе самої: *«Олено, заткнись. Ти маєш бути сильною!»* [5, с. 153]. Бажання задокументувати миті мотивує використання драматургами фрагментарних описів-реєстрацій подій навколо. Так, у момент дії відбувається внутрішній монолог персонажки: *«Міна летить. [...] Я підхопила і побігла»* [5, с. 13]. Тут вербальна дія фіксує не страх, а дію – жінка через монологічну рефлексію структурує простір і час власного реагування. Інше висловлювання: *«Взяла Аню, і ми вдвох пішли. Вода потрібна весь час»* [5, с. 23] – демонструє синтаксичну сухість і чіткість, відсутність емоційного забарвлення. Драматурги вдаються і до насичення мовлення персонажок елементами саркастичної політизованої риторики, як-от: *«Війна – це така дуууже вигідна ділова угода. А ти такий молодець! Ти вигоду чуєш на відстані»* [5, с. 16], – що теж функціонують як форма емоційної блокади, характерної для мовної поведінки людей у стані безпорадності та виснаження.

Мовна маскулінізація постає ще одним рівнем репрезентації трансформації жіночого: не власне як поведінковий зсув, а радше як глибинна зміна способу мовного самовираження. Позитивний персонаж – жінка, що говорить жорстко, коротко, точно, – стає жінкою, яка діє. І ця дія – не імітація чоловічого, а нова форма артикуляції жіночого досвіду через маскулінізований спосіб мовлення.

В умовах війни материнство перестає бути фоном або маркером «приватного жіночого» і трансформується в повноцінну парадигму драматургічної дії, що виводить дійову особу в центр воєнних перипетій. У п'єсах Катерини Пенькової та Оксани Савченко материнство – це не лише емоційна прив'язаність, а мотивувальна, радикалізувальна сила, що породжує героїчну поведінку. Материнський імпульс часто поєднаний із втратою, зламом і безпорадністю, яка, однак, не паралізує, а активізує персонажок: *«Я втратила зв'язок, втратила спокій. Не могла більше чекати, не могла не знати, де моя дочка! <...> Моя 15-річна донька була десь на іншому кінці міста, яке щоденно січуть, як капусту»* [5, с. 30]. Цей фрагмент не просто інформує про дію – він висвітлює материнське божевілля на межі логіки, де материнство стає формою контролю над хаосом війни. Проте рушієм цієї дії є не інституційна присяга чи обов'язок, а саме материнська прив'язаність, яка в умовах війни постає як бойова стратегія виживання.

Травматичне материнство набуває ще одного виміру – внутрішнього, спрямованого не лише на фізичне збереження дитини, а й на спробу захистити її від психологічного руйнування. Марися, дочка Олени, (п'єса К. Пенькової) реагує на війну через тілесний спротив, доводячи себе до анорексії. У цьому контексті турбота матері не має яскраво вираженої зовнішньої дії: *«Коли я побачила свою дитину майже голою вперше за багато місяців – я забула про війну, про Юрка, про світ. Я побачила майже скелет. <...> Війна намагається забрати не лише мій дім, мого чоловіка, а й мою дитину!»* [5, с. 168–169]. Цей епізод виявляє ще одну форму маскулінізації жіночої дії: не крізь силу, а через абсолютну відповідальність за чужу вразливість, у ситуації, де мати стає єдиною точкою стабільності для дитини. Материнство перестає бути приватним і перетворюється на інтимний фронт, де боротьба триває не за територію, а за цілісність і виживання найближчої людини.

Мовній поведінці персонажок характерна фрагментарність: *«Господи... От, ти зберіг мені життя. Я в бункері. Чому моя старша дочка... де? А? Ми на правому березі, вона – на лівому. І між нами "Азовсталь"»* [5, с. 18]. Крім цього простежується нашарування риторичних запитань: *«Ти знаєш, де моя дочка? Ти ж знаєш... Правда? Тобі Ліпюшка сказала прийти, так?»* [5, с. 24].

Таким чином, материнство стає точкою маскулінізації не через заперечення емоційності чи турботи, а через вимушене розширення меж дозволеної дії. Це не просто реакція на загрозу, а перехід до радикального способу захисту, у якому жінка – не тил, а форпост. Ізоляція, втра-

чений контакт, психосоматичні реакції дітей – усе це радикалізує материнську суб'єктність, формуючи її як внутрішній фронт, де боротьба ведеться не за перемогу, а за цілість. Такий вимір героїки демонструє, що саме материнство, а не його втрата чи обмеження, стає рушієм маскулінізованої дії в умовах війни.

Висновки. У фокусі сучасної української драматургії воєнного часу формується нова модель жіночої героїки, в основі якої лежить синтез емоційної відкритості й рішучої дії. Образ персонажки постає не як імітація чоловічого воїна, а як гібридна постать, що функціонує одночасно в логіках турботи й спротиву. Маскулінні риси – витримка, готовність діяти й ризикувати – інтегруються у фемінну етику любові, опіки та відповідальності. Така дійова особа не втрачає своєї жіночності, навпаки – розширює її межі, трансформуючи в нову, актуальну форму суб'єктності, що долає жорстке розмежування «тил–фронт» чи «жінка–чоловік». Цей художній зсув унаочнює переосмислення гендерних конструктів у ситуації екзистенційної загрози. Персонажка в драматургії не лише реагує на війну, а формує нові наративи – тієї, хто рятує, приймає рішення, шукає, захищає, але також любить, боїться, втрачає. У цьому вимірі маскулінізація не заперечує фемінність, а постає як відповідь на травму, що вимагає повноти залученості.

Отже, сучасна драматургія фіксує народження нового типу героїки – постгендерної, етичної, тілесної. Це героїка, яка не домінує, а бере на себе тягар, не демонструє владу, а забезпечує виживання. Жіноча дія, зображена в п'єсах, набуває сили саме в поєднанні емоційності й відповідальності, і в цьому – головна естетико-гуманітарна відповідь літератури на виклики війни. Маскулінізація жіночого драматургічного дискурсу не є терапевтичною девіацією. Навпаки, вона постає як адаптивна й еволюційна стратегія, що дозволяє жінці виживати, зберігати близьких і водночас зберігати власну ідентичність. Це не втеча від жіночого, а його радикалізація, коли традиційно фемінні якості – любов, турбота, материнська відданість – переходять у площину рішучих дій, іноді екстремальних. Маскулінізація в такому вимірі виконує не лише функцію особистісного захисту, а й терапевтичну роль колективного свідчення, оскільки через тілесні й мовні коди жіночі образи репрезентують досвід травми, який інакше залишився б невимовним. Таким чином, сучасна драма фіксує не девіантність, а гуманістично зорієнтовану модель спротиву, що стає однією з провідних художніх відповідей на війну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York & London: Routledge, 1990. 221 p.
2. Butler J. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex." New York: Routledge, 1993. 256 p.
3. Braidotti R. The Posthuman. Cambridge: Polity Press. 2013. 229 p.
4. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1996. 168 p.
5. Антологія IX конкурсу п'єс «Драма.UA» 2. Тернопіль: Видавництво «Крок», 2024. 216 с.

Дата надходження статті: 24.07.2025

Дата прийняття статті: 29.08.2025

Опубліковано: 16.10.2025