

Степан АНТОНЮК, асп.

ORCID ID: 0009-0002-6869-2640

e-mail: antoniukstepan@knu.ua

Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

## ДИНАМІКА ВІЗІЙ МАСКУЛІННОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ХХІ СТ.

**Вступ.** *Стаття розглядає трансформацію маскулінності в українській драматургії ХХІ століття, зокрема на тлі геополітичних змін, економічної нестабільності та війни. Гендерні студії в українському літературознавстві пройшли етапи від феміністичної критики до глибокого осмислення маскулінного дискурсу, що стало особливо важливим після розпаду Радянського Союзу та початку російсько-української війни. Метою дослідження є аналіз еволюції образу чоловіка в сучасній українській драмі та виявлення основних етапів змін маскулінності.*

**Методи.** *Для аналізу використано методи текстуального і контекстуального аналізу, а також гендерного підходу, що дозволяє дослідити зміну маскулінних моделей в драматургії через призму соціокультурних і політичних змін. Аналізуються п'єси українських драматургів Оксани Танюк, Олександра Ірванця, Віталія Ченського та ін.*

**Результати.** *Дослідження виявило три основні етапи розвитку маскулінності в українській драматургії: 1990–2013 – криза традиційного чоловічого образу, пов'язана з економічною дестабілізацією та колоніальними травмами (чоловічі персонажі зображуються як слабкі та знецінені, що виявляється в їхній залежності від російської моделі маскулінності); 2014–2021 – етичний пошук, формування нових морально відповідальних образів (чоловічі персонажі прагнуть знайти рівновагу між силою, духовністю та етичною відповідальністю); 2022–нині – постгендерна героїка, де маскулінність стає колективною та інтегрує елементи емпатії та відповідальності, перетворюючись на універсальну модель дії.*

**Висновки.** *Розвиток образу чоловіка в українській драматургії відображає глибокі соціокультурні зміни та реакцію на зовнішні виклики, зокрема національну ідентичність, війни та соціальні трансформації. Сучасна українська драма демонструє постгендерну*

*героїку, де сила та емпатія поєднуються в новому чоловічому образі. Такий підхід до зображення маскулінності формує нову культурну ідентичність України, що включає не лише патріархальні елементи, а й здатність до колективної турботи та відповідальності перед суспільством.*

**Ключові слова:** *маскулінність, героїка, травма, війна, постколоніалізм, гендер.*

## **Вступ**

**Постановка проблеми.** Розвиток гендерних студій в українській гуманітаристиці актуалізував необхідність переосмислення не лише жіночої, а й чоловічої ідентичності. Маскулінність у сучасному літературознавстві розглядається як змінний соціокультурний конструкт, що залежить від політичного контексту, культурної пам'яті та досвіду нації. Драматургія як жанр, що концентрує конфлікт, дію та сценічну напругу, особливо чітко репрезентує моделі поведінки чоловіка в різні історичні періоди. Відтак аналіз динаміки маскулінного в українській драмі XXI століття дає змогу побачити не лише художні трансформації, а й глибші процеси формування національної ідентичності доби криз і війни.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Останні дослідження маскулінності в Україні значною мірою визначаються працями таких ключових дослідників, як Ольга Башкірова, Тетяна Бурейчак, Тамара Марценюк, Олена Стрельник, Олександр Шульга та Олег Марущенко. Ольга Башкірова вивчає маскулінність як соціокультурний конструкт, що змінюється під впливом суспільних норм, а також критикує гегемонну маскулінність, що маргіналізує інші типи чоловічої поведінки і досліджує специфіку маскулінності в українському контексті, зокрема вплив радянського тоталітаризму та постколоніальної травми на формування національних моделей чоловіків. Тоді як Тетяна Бурейчак вивчає пострадянські трансформації маскулінності та критикує концепцію "кризи маскулінності", акцентуючи на соціальних і культурних вимірах цього явища. Тамара Марценюк, у своїй праці "Захисники

галактики", досліджує вплив патріархальних ієрархій та насильства на соціалізацію чоловіків, а також аналізує роль маскулінності в умовах війни. Олена Стрельник фокусується на змінах батьківських ролей в Україні, особливо в контексті війни, підкреслюючи важливість турботи та емоційної участі чоловіків у сім'ї, а Олександр Шульга аналізує військову соціологію та різницю між українською і російською маскулінністю, вивчаючи вплив війни на ідентичність солдатів. Марущенко досліджує роль освіти та соціалізації у формуванні маскулінних ідентичностей, зокрема через організовані чоловічі рухи в Україні. Ці дослідження сприяють глибокому розумінню трансформацій маскулінності в сучасному українському суспільстві.

**Метою статті** є з'ясування динаміки моделей маскулінності в українській драматургії XXI століття та простеження їхнього зв'язку з історичними подіями, травматичними досвідами та культурними трансформаціями.

**Завдання дослідження.** Визначити ключові моделі маскулінності, репрезентовані в українській драматургії 2000–2020-х років; проаналізувати драматургічні тексти на предмет симулятивності, травматичності та суб'єктності чоловічого героя; встановити роль воєнного досвіду в трансформації маскулінного дискурсу; окреслити особливості становлення постгендерної героїки в драматургії після 2022 року.

**Обґрунтування вибору текстів.** Матеріалом дослідження стали п'єси українських драматургів початку XXI століття, які найбільш репрезентативно фіксують зміни маскулінного дискурсу: п'єси О. Танюк, О. Ірванця, В. Ченського, О. Гриценко, Т. Киценко і Д. Меркулової. Саме ці тексти демонструють перехід від симулятивної маскулінності до суб'єктної і травматично-героїчної. Вони відзначаються високою чутливістю до суспільних трансформацій і відображають ключові національні травми – від пострадянського відчуження до досвіду повномасштабної війни.

**Наукова новизна** полягає в окресленні драматургії як антропологічного документа, що фіксує перехід від пасивної моделі чоловіка до суб'єктної й емпатичної моделі захисника.

**Практичне значення** полягає в можливості застосування отриманих результатів у подальших гендерних, літературознавчих та культурологічних дослідженнях.

### **Методи**

Методологічну основу становлять: гендерний підхід, що дає змогу інтерпретувати чоловічу ідентичність як соціокультурний конструкт; порівняльно-типологічний метод, застосований для зіставлення різних моделей маскулінності в п'єсах різних авторів; контекстуальний аналіз, який дозволяє пов'язати драматургічні образи з історичними подіями – від пострадянської кризи до повномасштабної війни.

### **Результати**

Розвиток гендерних студій в українському літературознавстві сприяв переходу від феміністичної критики до осмислення маскулінного дискурсу. Маскулінність розглядається як соціокультурний конструкт, що змінюється залежно від історичних обставин і колективного досвіду нації. Драматургія, як найбільш концентрований жанр художнього мислення, фіксує ці зміни особливо чітко, репрезентуючи типи чоловічої поведінки через дію, монолог і сценічний конфлікт. Персонаж-чоловік у сучасній драмі постає репрезентантом суспільних очікувань і водночас прогнозом майбутніх трансформацій маскулінності. З моменту розпаду Радянського Союзу і до повномасштабної війни чоловічі персонажі в драматургії відображають процес глибокої національної реідентифікації, який можна поділити на три етапи: 1990–2013 – криза маскулінності, що у часовому проміжку збігається з процесами національного відродження і розгортається на тлі економічної дестабілізації і колоніальних травм; 2014–2021 – фаза етичного пошуку: герой долає внутрішню пасивність, формується як морально відповідальна особистість, що зумовлено Революцією Гідності та початком російської агресії; 2022–нині – етап, що характеризується фазою постгендерної героїки, коли маскулінність стає колективною, інтегрує силу й емпатію, перетворюючись на універсальну модель дії.

**Перший етап.** Українська драматургія початку ХХІ століття відображає кризу традиційного чоловічого образу, де процеси національного відродження наштовхнулися на глибоко вкорінені колоніальні травми та економічну дестабілізацію. Як зазначає Т. Бурейчак, це зумовлено тим, що українська традиційна маскуліність була подвійно знецінена у радянській системі – з позиції втрати безпосередньої патріархатної влади та з позиції її підпорядкування "престижнішій російській маскуліності" (Бурейчак, 2014, с. 54). Втрата патріархальної влади призводить до кризового стану чоловічого суб'єкта, що яскраво втілюється в п'єсах початку нульових. Підпорядкування української маскуліності більш "престижній" російській та її токсичним моделям влади відтворюється за рахунок того, що російська (радянська) модель чоловічості здійснює домінування над українською і зображується як брутальна сила, що знищує та витісняє українську суб'єктність. У п'єсі Оксани Танюк "Безодня кличе безодню" (2000) чоловічий образ "Він" відтворює логіку імперського контролю і проголошує: "*Я – твоє вікно*" (Танюк, 2000а, с. 1), після чого забиває вікно дошками й барикадує двері: "*Ось так. Як раніше... Тільки ти і я*" (Танюк, 2000а, с. 1). Його прагнення до поглинання втілюється у сцені, де він одягає на жінку клітку і водночас визнає власну патологічну залежність: "*В мене любовний голод! В середині мене любовежер!*" (Танюк, 2000а, с. 5). Герой, опинившись у ситуації кризи, підсвідомо звертається до тієї моделі маскуліності, яка в його культурній пам'яті закодована як "престижна" та "владна" – до російсько-радянської моделі домінування. Це пояснює його перехід від ліричності до брутальності. Він стає агентом імперського насильства у ставленні до жінки, намагаючись через це насильство долучитися до втраченої влади.

У п'єсі Танюк "Ніч Елеонори День" (2000) імперська маскуліність постає у ще відвертішій формі насильства, коли смершевець говорить малолітній Норі: "*...ти як потенційний ворог народу, думай вже зараз, як прислужитися батьківщині*", і "*розстібає ширінку на галіфе*" (Танюк, 2000б, с. 12). Російська (радянська) модель чоловічості реалізує своє домінування через

фігуру репресивного "Іншого" – "мордатого смершівця", чия тілесність редукується до "морди влади", а сама маскулінність функціонує як інструмент приниження й страху. Сексуальне насильство в п'єсі прямо позначене як механізм колоніального контролю: "він приходять, щоб честі позбавити" (Танюк, 2000b, с. 2), де гвалтування перетворюється на акт остаточного підпорядкування не лише жінки, а й родини та нації загалом. На цьому тлі українська маскулінність постає або "розстріляною за тиждень" (Танюк, 2000b, с. 5), або витісненою в позицію мовчазної жертви, позбавленої права на дію й захист. Втрата патріархальної влади тут не веде до емансипації, а спричиняє глибоку кризу чоловічого суб'єкта: щоб бути "справжнім чоловіком" у радянській системі, необхідно стати катом, тоді як збереження української ідентичності означає прийняття ролі жертви або фантома. Таким чином, імперська маскулінність у п'єсі функціонує як токсична модель влади, що не лише домінує над українською, а й витісняє саму можливість її суб'єктного існування, закріплюючи колоніальну ієрархію через насильство, страх і дегуманізацію. Таке витіснення української чоловічої сили у драматургії, або її умисне викривлення, що пов'язане із постійним підпорядкуванням російській моделі формує образ відчуженого чоловіка, нездатного до автентичної дії. Так, у п'єсі Олександра Ірванця "Recording" чоловік *"говорить, сповідається навіть, і чоловіка ніхто не чує"* (Улюра, 2020, с. 161). Він є зразком знеособлення людини в сучасному світі (Ніколаєва, 2023, с. 222) та втрати суб'єктності. Маскулінність цього періоду функціонує як імітація: герой не діє, а лише відтворює соціальні патерни, нав'язані системою. Драма таким чином фіксує національну травму відсутності автентичного голосу та втрати історичної гідності. Усі ці приклади свідчать про кризу ідентичності, в якій українська маскулінність намагається адаптуватися до нових соціальних реалій після втрати колишньої влади та під впливом зовнішніх сил, які демонструють "сильнішу" але деструктивну маскулінну модель.

**Другий етап.** "Революція Гідності" та початок російсько-української війни формують перехід від традиційних моделей маскулінності до нових, рефлексивних. Ці зміни відображаються

в образах чоловіків, які шукають нову точку рівноваги між силою, духовністю та етичною відповідальністю. Як зазначає О. Башкирова: "Реабілітація питомих типів маскулінності реалізується передусім через розробку образів, пов'язаних із героїчним минулим нашої країни (постаті козака і вояка УПА). У персонажах цього типу увиразнено риси гегемонної маскулінності (Р. Бреннон): фізична сила, відвага, ініціативність, проте водночас, відповідаючи на соціокультурні запити доби, портрет героя доповнюється такими особливостями, як інтелектуалізм, здатність до глибоких емоційних переживань, батьківський інстинкт." (Башкирова, 2019, с. 301).

Крім того, на думку дослідниці: "Фундаментальний перегляд гендерних стереотипів зумовлює розробку, поруч із типами гегемонної маскулінності, й інших чоловічих типажів, окреслених І. Коном як «альтернативна маскулінність»: «чоловік-будівничий» («Місто з химерами» О. Ільченка, «Фелікс Австрія» С. Андрухович); філософ («Намір!» Любка Дереша) та ін. Проблемність маскулінної самоідентифікації на сучасному етапі розвитку культури відображують постаті чоловіка-«лузера» («БЖД» Сашка Ушкалова, «Культ» Любка Дереша); «чоловіка в стані кризи» («Камінь посеред саду» Володимира Лиса, «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко); «чоловіка-чужинця» («Остання любов Асури Махараджа» Любка Дереша, «Газелі бідного Ремзі» В. Даниленка)" (Башкирова, 2019, с. 302). Ці типи персонажів відображають етичний поворот в маскулінності, де традиційне домінування замінюється на здатність до турботи та емпатії. У п'єсі Віталія Ченського "Енеїда" (2018) образ Анхіза яскраво ілюструє крах старої маскулінності. Він відображає інфантильного патріарха, котрий намагається нав'язати застарілу модель чоловіка, для якого сила і агресія є основними рисами. Як показує одна з цитат, він заявляє: "*Знаєшь, что делает мужчину сильным и волевым?.. Враги!*" (Ченський, 2018, с. 5), проте його неспроможність навіть пересуватися самотійно демонструє відсутність життєвої сили цієї моделі. З іншого боку, нові моделі маскулінності розкриваються через типи, як Відлюдник, представлений в п'єсі Оксани Гриценко "Саньок".

Саньок ілюструє тезу про чоловіка, який "перестає бути жертвою системи". Потрапивши у трудове рабство в Росії, чоловік намагається протистояти проблеми: *"Я пишу заяву. Діда"* (Гриценко, 2019, с. 7). Його відлюдництво – спосіб рефлексії, що спрямований на пошук коріння: *"Хтозна, як називала мене моя рідна мати. І де вона померла, якщо померла взагалі"* (Гриценко, 2019, с. 14). Це чоловік, який будує себе з нуля, без підтримки традиційних патріархальних структур (родини, держави). Ще одним із типів альтернативної маскулінності, які актуалізувались зовсім недавно, є тип Метросексуала – героя, для якого зовнішній вигляд, комфорт і любов до мистецтва не є ознаками слабкості. Повертаючись до п'єси Ченського "Енеїда" варто зазначити, що тут Еней значно відрізняється від класичного маскулінного втілення воїна-захисника у оригіналі Котляревського. Еней у візії Ченського – це *"міфічно вродливий високий блондин з довгим курчавим волоссям"* (Ченський, 2018, с. 1), який на початку твору уникає конфліктів і дбає про комфорт. Але саме цей "метросексуал" виявляється здатним на глибоку турботу (*Еней з любов'ю омиває ноги батька, поливаючи з пом'ятої пластикової пляшки.*) (Ченський, 2018, с. 8) і, зрештою, на лідерство.

Особливої уваги заслуговує розвиток образу воїна-захисника. Льоша в "Жінки та снайпер" Тетяни Киценко є професійним снайпером, але його внутрішній світ структурований не війною, а живописом: *"Мій дід був генералом. Він колекціонував картини і возив мене по музеях. Я побував в кожному художньому музеї кожного обласного центру. Я знаю кожну картину Голосія в ліцо, і Яблонська мені розповідала про Кричевського!"* (Киценко, 2014, с. 10). Льоша намагається знайти нову точку рівноваги між духовністю й силою. Він хоче замінити зброю на мистецтво, бо відчуває, що війна руйнує його особистість. Його знання живопису – це не просто ерудиція, це спроба зберегти людяність. Навіть під час тортур він перераховує назви картин як молитву: *"Колекція козаків Мамаїв. «Юність» Яблонської... Кандинський. Кричевський. Малевич"* (Киценко, 2014, с. 19). Це ілюструє тезу про те, що нова маскулінність включає в себе духовний вимір як необхідну складову виживання. Льоша, хоча

і професійний снайпер, не хоче вбивати, але вимушений це робити заради захисту. Цитата: *"В нього син!"* (Киценко, 2014, с. 23). підкреслює його здатність до емпатії, навіть коли він стоїть перед необхідністю вбивства, що робить його героїзм трагічним і етичним.

Таким чином, українська драматургія 2010-х років підготувала ґрунт для формування нової героїки, де мужність поєднується з глибокою людяністю, а чоловіча сила знаходить своє відображення не в насильстві, а в здатності до турботи та відповідальності перед іншими.

Повномасштабна війна 2022 року спричинила суттєву трансформацію візії маскулінності в українській драматургії, актуалізувавши образ нового героя – дієвого, емпатичного, травмованого, проте відповідального суб'єкта. Травма стає не лише досвідом втрати, а каталізатором дії. Як зазначає Олександр Молчанець: *"Це вже не пасивна реакція на травму, а активна форма витіснення, яка зберігає бодай часткову дистанцію між Я і руйнівною реальністю."* (Молчанець, 2025, с. 217).

П'єса Діани Меркулової *"Зателефонуй мені на війну"* є яскравим прикладом документальної пост-драми, яка фіксує безпосередній досвід учасників подій. Текст побудований як полілог голосів, що дозволяє розглянути різні грані маскулінності та травми. Ілюстрацією тези про травму як каталізатор дії є образ Артилериста. Для нього війна перетворюється на роботу, на ремесло. Його поведінка під обстрілом демонструє механізм активного "витіснення" страху через професійну діяльність: *"Він часто брав «замовлення», типу попрацюю. Він починає працювати, а туди починають п\*\*дяти, а він не зупиняється. Це навіть був не дуель. Воно прилітає, а він не зупиняється... На ранок, коли тиша, він починав його ремонтувати. Всі сепари знали, де він... Маленький і гордий"* (Меркулова, 2022, с. 13). Вживання слова "працювати" замість "воювати" чи "стріляти" є знаковим. Праця – це творчий, конструктивний процес. Його маскулінність базується на компетентності та витривалості. Травма небезпеки не паралізує його, а навпаки, вводить у стан підвищеної концентрації. У *"Зателефонуй мені на війну"* маскулінність конструюється

в ситуації онтологічного зламу, коли традиційні уявлення про силу й контроль виявляються непридатними, а герой проходить шлях "від розгубленості до рішучості, від травматичного паралічу до усвідомленої дії". Війна руйнує лінійну модель часу й майбутнього *"Майбутнє може ніколи не настати"* (Меркулова, 2022, с. 14), занурюючи суб'єкта в режим граничної тілесної й психічної напруги *"Оце почую свист, секунди півтори... Це секунди приреченості"* (Меркулова, 2022, с. 18), однак саме в цій травматичній реальності формується нова етика маскулінного – не як домінування, а як відповідальна дія. Показовою є формула *"Робити свою роботу. Навіть, якщо не хочеться"* (Меркулова, 2022, с. 12), яка фіксує маскуліність як практику щоденного виконання обов'язку, а не як демонстративний героїзм. Перехід від позиції пасивної жертви до дієвого захисника осмислюється як етичний вибір, що супроводжується внутрішнім конфліктом і самокритикою *"Я зневажаю себе за бездіяльність..."* (Меркулова, 2022, с. 7). Важливо, що травмованість не нівелює маскуліну суб'єктність, а, навпаки, робить її емпатичною й рефлексивною: герой зберігає здатність відчувати, визнаючи вразливість як складник сили: *"Війна – не привід не відчувати"* (Меркулова, 2022, с. 12). Герой переходить від стану пасивної жертви до позиції дієвого захисника – людини, що обирає відповідальність за своє життя, суспільство та націю. Тобто травма перетворюється на внутрішній механізм, що не руйнує, а скеровує героя для дій і зберігає цю дієвість навіть у найбільш критичних умовах війни. Драми, що вийшли у воєнний період фіксують руйнування звичних категорій буття, де війна перетворює навколишній світ на нескінченний простір хаосу та безнадії. Це руйнування фізичного простору символізує першу ознаку травматичної дезорієнтації. Герої змушені робити свідомий вибір, перетворюючи травму на механізм дії: *"Більше вибору немає: або рожевий оксамит, або нульова психіка"* (Меркулова, 2022, с. 1). Цей вибір є першим актом суб'єктності, де чоловік, стикаючись із жахом війни, свідомо обирає форму витіснення, щоб зберегти себе. Війна, як абсолютна деструкція, несподівано стає джерелом сили і мотивації до боротьби. Герої,

переживаючи біль і втрати, відновлюють волю до життя: *"Війна надихає бути вільним. Війна надихає бути цільним (цілим). Війна змушує хотіти жити"* (Меркулова, 2022, с. 2). Таке прагнення до життя виходить за межі інстинктивного самозбереження, ставши активним вибором у боротьбі за внутрішню цілісність і тим самим витворює образ нового чоловіка у сучасній драматургії, де лють стає важелем для боротьби. Замість того, щоб внутрішній гнів руйнував психіку, він стає бойовим ресурсом для захисту. У драмі герої змушені перетворювати свої внутрішні переживання на зовнішні дії: *"Я вже стою обличчям до ворога, щоб у будь-яку мить зрівняти його із землею... ми стоїмо втрюх: я, він та моя нескінченна нелюдська лють"* (Меркулова, 2022, с. 8). Емпатія нових героїв стає не абстрактним співчуттям, а фізично відчутним досвідом, що розмиває межі між особистим болем і колективною відповідальністю: *"Мій пульс б'ється частіше коли кулі потрапляють у тебе... Розпорошують внутрішні органи під м'язами Розходяться по швах Твоїї форми"* (Меркулова, 2022, с. 10). Важливим аспектом трансформації маскулітності у п'єсі є розмивання жорстких гендерних меж. Війна уніфікує досвід через тілесність: *"Кулі потрапляють в мене також, розпорошують внутрішні органи під м'язами, розходяться по швах Мого тіла"* (Меркулова, 2022, с. 10). Цей уривок демонструє феномен соматичної емпатії. Жінка відчуває поранення чоловіка як своє власне. Традиційний розподіл ролей (чоловік-захисник / жінка-берегиня) трансформується у партнерство болю.

У тексті жінки також перебирають на себе функції активного захисту і агресії, які традиційно приписувалися чоловікам: *"Точніше, ми стоїмо втрюх: я, він та моя нескінченна нелюдська лють"* (Меркулова, 2022, с. 8). Лють стає інструментом жінки. Водночас чоловіки (Трошник, Артилерист) допускають у свій світ втому і сумнів. Відбувається взаємний обмін атрибутами: маскулітність стає більш емпатичною, фемінітність – більш рішучою. У цій фазі відбувається також децентралізація героїки: функції сили й захисту більше не є суто чоловічими. Маскулітність переосмислюється як здатність до спільної дії, солідарності, колективної турботи. На думку Т. Федик,

*"сучасна українська драма фіксує становлення постгендерної героїки, в основі якої лежить поєднання сили й емпатії, дії й турботи, стратегії й вразливості... відбувається не редуція жіночого образу до маскулінних форм, а розширення його меж через вписування фемінного досвіду в логіку героїчного"* (Федик, 2025, с. 255).

Отже, ці драми підтверджують, що травма, пережита героєм, стає не лише джерелом болю, але й потужним каталізатором для трансформації героя в дієвого і відповідального суб'єкта. Війна змушує героя діяти, і він перестає бути пасивною жертвою, переходячи до активного захисту цінностей та людяності.

### **Дискусія і висновки**

Динаміка візії маскулінного в українській драматургії ХХІ століття відображає процес глибокої національної реідентифікації. 1990–2013 – криза маскулінності, пов'язана з процесами національного відродження, що розгортається на тлі економічної дестабілізації і колоніальних травм; чоловік позбавлений голосу, маскулінність знецінена. 2014–2021 – фаза етичного пошуку: герой долає внутрішню пасивність, формується як морально відповідальна особистість. 2022–нині характеризується фазою постгендерної героїки, коли маскулінність стає колективною, інтегрує силу й емпатію, перетворюючись на універсальну модель дії. Сучасна українська драма виступає не лише художнім, а й антропологічним документом епохи, що фіксує перехід від травми до зрілої суб'єктності. Новий чоловічий образ у драматургії – це не патріархальний доміант, а морально стійкий захисник, який поєднує рішучість і людяність, силу й здатність до співчуття. Саме така синтетична модель маскулінності формує нову культурну ідентичність України доби війни.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

Башкирова, О. М. (2019). *Гендерні художні моделі сучасної української романістики* [Дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філол. наук]. Київський університет імені Бориса Грінченка. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/29980>

Бурейчак Т. (2014). Гегемонія чоловіків у пострадянській Україні: дискурси та практики. *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література ХІХ-ХХІ століть*, 43–68.

Гриценко, О. (2019). *Саньок*. UKRDRAMAHUB – портал сучасної української драматургії. [https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/sanok\\_tekst\\_pdf.pdf](https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/sanok_tekst_pdf.pdf)

Кищенко, Т. (2014). *Жінки та снайпер*. UKRDRAMAHUB – портал сучасної української драматургії. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/kicenko-tetyana-zhinki-ta-snaiper.pdf>

Меркулова, Д. (2022). *Зателефонуй мені на війну*. UKRDRAMAHUB – портал сучасної української драматургії. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/zatelefonuy-meni-na-viynu.-merkulova-diana.-2.pdf>

Молчанець, О. В. (2025). Колективна травма в сучасній українській драматургії та у порівнянні з німецькими п'єсами. У *Інноваційні тенденції сьогодення в сфері природничих, гуманітарних та точних наук: збірник наукових праць з матеріалами VII Міжнародної наукової конференції*, м. Харків, 15 серпня, 2025 р. (с. 304). Міжнародний центр наукових досліджень.

Ніколаєва, О. Ю. (2023). *Драматургія Олександра Ірванця у контексті поетики літературного угруповання "Бу-Ба-Бу"* (дисертація). Київський університет імені Бориса Грінченка. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/46096>

Танюк, О. (2000a). Безодня кличе безодню. UKRDRAMAHUB – портал сучасної української драматургії. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/tanyuk-oksana-bezodnya-kliche-bezodnyu.pdf>

Танюк, О. (2000b). Ніч Елеонори День. UKRDRAMAHUB – портал сучасної української драматургії. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/tanyuk-oksana-nich-eleonori-den.pdf>

Ченський, В. (2018). *Енеїда*. UKRDRAMAHUB – портал сучасної української драматургії. [https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/encyida\\_dlya-ukr-hab-13\\_05\\_2020.docx\\_.pdf](https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/encyida_dlya-ukr-hab-13_05_2020.docx_.pdf)

Ульора, Г. (2020). 3+2=5. У О. Ірванець. *Три плюс два. Вибрані п'єси* (с. 160–164). Люта справа.

Федик, Т. О. (2025). Маскулінізація фемінного (жіночого) дискурсу в сучасній українській драматургії. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, 2(214), 255–261.

## REFERENCES

Bashkirova, O. M. (2019). *Gender artistic models in contemporary Ukrainian fiction* [Doctoral dissertation]. Borys Grinchenko University of Kyiv [in Ukrainian]. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/29980>

Bureychak, T. (2014). Male hegemony in post-Soviet Ukraine: discourses and practices. *Crossroads of Ukrainian masculine discourse: Culture and literature of the 19th-21st centuries*, 43–68 [in Ukrainian].

Chensky, V. (2018). *Aeneid*. UKRDRAMAHUB – portal of contemporary Ukrainian drama [in Ukrainian]. [https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/encyida\\_dlya-ukr-hab-13\\_05\\_2020.docx\\_.pdf](https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/encyida_dlya-ukr-hab-13_05_2020.docx_.pdf)

Fedyk, T. O. (2025). Masculinization of feminine (female) discourse in contemporary Ukrainian drama. *Scientific notes. Series: Philological sciences*, 2(214), 255–261 [in Ukrainian].

Hrytsenko, O. (2019). *Sanyok*. UKRDRAMAHUB – portal of contemporary Ukrainian drama [in Ukrainian]. [https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/sanok\\_tekst\\_pdf.pdf](https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/sanok_tekst_pdf.pdf)

Kytsenko, T. (2014). *Women and the Sniper*. UKRDRAMAHUB – portal of contemporary Ukrainian drama [in Ukrainian]. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/kicenکو-tetyana-zhinki-ta-snayper.pdf>

Merkulova, D. (2022). *Call Me in the War*. UKRDRAMAHUB – portal of contemporary Ukrainian drama [in Ukrainian]. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/zatelefonuy-meni-na-viynu.-merkulova-diana.-2.pdf>

Molchanets, O. V. (2025). Collective trauma in contemporary Ukrainian drama and in comparison with German plays. In *Innovative trends of today in the field of natural sciences, humanities, and exact sciences: a collection of scientific works with materials from the VII International Scientific Conference*, Kharkiv, August 15, 2025 (p. 304). International Center for Scientific Research [in Ukrainian].

Nikolaeva, O. Yu. (2023). *The dramaturgy of Oleksandr Irvanets in the context of the poetics of the literary group "Bu-Ba-Bu"* (dissertation). Borys Grinchenko University of Kyiv [in Ukrainian]. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/46096>

Taniuk, O. (2000a). *The Abyss Calls the Abyss*. UKRDRAMAHUB – portal of contemporary Ukrainian drama [in Ukrainian]. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/tanyuk-oksana-bezodnya-kliche-bezodnyu.pdf>

Taniuk, O. (2000b). *Eleanor Day's Night*. UKRDRAMAHUB – portal of contemporary Ukrainian drama [in Ukrainian]. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/tanyuk-oksana-nich-eleonori-den.pdf>

Ulyura, H. (2020). 3+2=5. In *O. Irvanets. Three Plus Two. Selected Plays* (pp. 160–164). A Fierce Matter [in Ukrainian].

**Отримано редакцією журналу / Received: 04.12.25**

**Прорецензовано / Revised: 05.12.25**

**Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25**

**Stepan ANTONIUK**, PhD Student

ORCID ID: 0009-0002-6869-2640

e-mail: antoniukstepan@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

## **DYNAMICS OF MASCULINE VISIONS IN 21ST CENTURY UKRAINIAN DRAMA**

**Background.** *This article examines the transformation of masculinity in 21st-century Ukrainian drama, particularly against the backdrop of national crises, economic instability, and war. Gender studies in Ukrainian literary criticism have gone through stages from feminist criticism to a deep understanding of masculine discourse, which became particularly important after the collapse of the Soviet Union and the start of the Russian-Ukrainian war. The aim of the study is to analyze the evolution of the image of men in contemporary Ukrainian drama and to identify the main stages of change in masculinity.*

**Methods.** *The analysis uses textual and contextual analysis methods, as well as a gender approach, which allows us to examine the change in masculine models in drama through the prism of sociocultural and political changes. The plays of*

*Ukrainian playwrights Oksana Taniuk, Oleksandr Irvanets, Vitalii Chenskyi, and others are analyzed.*

**Results.** *The study identified three main stages in the development of masculinity in Ukrainian drama: 1990–2013 – a crisis of the traditional male image associated with economic destabilization and colonial trauma. Male characters are portrayed as weak and devalued, which is reflected in their dependence on the Russian model of masculinity. 2014–2021 – ethical search, formation of new morally responsible images. Male characters strive to find a balance between strength, spirituality, and ethical responsibility.*

*2022–present – post-gender heroism, where masculinity becomes collective and integrates elements of empathy and responsibility, transforming into a universal model of action.*

**Conclusions.** *The development of the image of men in Ukrainian drama reflects profound sociocultural changes and reactions to external challenges, particularly national identity, wars, and social transformations. Contemporary Ukrainian drama demonstrates post-gender heroism, where strength and empathy are combined in a new male image. This approach to the portrayal of masculinity shapes Ukraine's new cultural identity, which includes not only patriarchal elements but also the capacity for collective care and responsibility to society.*

**Keywords:** *masculinity, heroism, trauma, war, postcolonialism, gender.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.