

**Міністерство освіти і науки України  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Навчально-науковий інститут філології  
Кафедра зарубіжної літератури**

**Репрезентація воєнних маскулінностей в американській та українській драматургії на основі п'єс «Еліот, солдатська fuga» Кьяри Алегрії Юдс та «Погані дороги» Наталки Ворожбит**

**Кваліфікаційна робота**

освітнього ступеня «магістр»

студента II курсу магістратури

освітньої програми

**«Зарубіжна література та англійська мова:**

**теорія та методика навчання»,**

спеціальність – 014 Середня освіта

**Олексія Олексійовича ГАВРИЛЮКА**

**Науковий керівник:**

к. філол. н., доцентка Ольга ШЕСТОПАЛ

**Рецензент:**

к. філол. н., доцентка Наталія ЛЮБАРЕЦЬ

**«Допущено до захисту»**

Протокол засідання

кафедри зарубіжної літератури

**протокол №\_\_ від «\_\_» \_\_\_\_\_ 2024 року**

завідувач кафедри \_\_\_\_\_

д.філол.н., проф. Лілія МІРОШНИЧЕНКО

КИЇВ  
2024

## Анотація

Актуальність дослідження зумовлена зміною гендерних уявлень та суспільних зобов'язань перед державою, спричинений військовими діями в Україні. Постає питання про образи чоловіків на війні та як з ними поводитись. Дослідження пропонує аналіз чоловічих образів, життя яких відбувається в часопросторі війни, у межах художньої літератури, конкретно – у драмі. **Наукова новизна** – гендерне проблематизування образів воєнних маскулінностей у творчості американської та української драматургинь, а також у компаративному зіставленні чоловічих образів у часопросторі війни.

**Об'єкт** дослідження – «Еліот, солдатська fuga» («Elliot, a soldier's fugue», 2006) Кьяри Алегрії Юдс та «Погані дороги» (2017) Наталки Ворожбит. **Предмет** – образи воєнних маскулінностей та їх гендерна перформативність у часопросторі війни.

У «Елліоті, солдатській фузі» ми дослідили поняття поколінневої зв'язки або так званої «пам'яті мужности» через образи дідуся, батька та сина, кожен з яких побував на війні. Авторка створила образи воєнних маскулінностей як такі, що були позбавлені генераційної пам'яті мужности, а від того втратили зв'язок між собою, тобто спосіб комунікувати. Кожен з чоловічих персонажів – дідусь, батько та сам Еліот – залишаються з досвідами війни наодинці, неспроможні ословити пережите; вони стають комунікативно відсутні. Такий комплекс ми вважаємо рисою воєнних маскулінностей.

Подібна комунікативна відсутність наявна й у «Поганих дорогах», втім тут Наталка Ворожбит розширила поле чоловічих образів на «воїн» і «ворог». Авторка розмиває різницю між ними та акцентує на їхніх соціальних досвідах війни. Йдеться про образи українських військових, а також сепаратиста як здичавілих та самотніх, мовчазних та фригідних. У цій неясній межі між «своїм» та «чужим», як нам здається, відбувається спроба урівняти позиції того та іншого. І разом із таким політично небезпечним маневром Ворожбит у створення

образів, п'єса працює на утвердження гендерних стереотипів про чоловіків у часопросторі війни.

**Ключові слова:** гендер, маскуліність, війна, чоловіча травмована сексуальність, воєнна маскуліність, образ, військовий.

### **Abstract**

Actuality of the study is determined by the shift in gender perceptions and social standards towards gender due to military actions in Ukraine. Questions have arisen about the portrayal of men in war and how to deal with them. The study offers an analysis of male images whose lives unfold in the space-time of war in drama. Specifically, the study problematizes the representation of wartime masculinities in the works of American and Ukrainian playwrights, as well as in the comparative juxtaposition of male images in them.

The object of the study is «Elliot, a soldier's fugue» (2006) by Quiara Alegria Hudes and «Bad Roads» (2017) by Natalka Vorozhbyt. The subject is the images of wartime masculinities and their gender performativities in the space-time of war.

In «Elliot, a soldier's fugue,» we examined the generational «memory of masculinity» through the images of a grandfather, father, and son, each of whom experienced war. The author created images of wartime masculinities that were devoid of generational memory of masculinity, thus losing connection with each other. Each of the male characters remain with their war experiences alone, unable to articulate their experiences; they become communicatively absent, although the entire play consists of their monologues. We consider this complexity as a characteristic of wartime masculinities.

A similar communicative absence is present in «Bad Roads,» but here Natalka Vorozhbyt expands the field of male images to include «soldier» and «enemy.» The author blurs the distinction between them and emphasizes their social experiences of war. It concerns the images of Ukrainian military personnel, as well as separatists, as

feral and lonely, silent and frigid. In this ambiguous boundary between «soldier» and «enemy,» as it seems to us, an attempt is made to equalize the positions of both. Along with such a politically dangerous maneuver, Vorozhbyt's play works to reinforce gender stereotypes about men in the space-time of war.

**Keywords:** gender, masculinity, war, male traumatized sexuality, war masculinity, image, military, soldier.

# Зміст

<b>Вступ .....</b>	<b>6</b>
<b>Розділ 1. Розмисли про гендер, чоловіків та війну: теоретико-методологічні підходи до вивчення воєнних маскуліностей .....</b>	<b>11</b>
1. 1. Мапування питань і термінів .....	11
1. 2. Тіло – стать – держава або у зворотному порядку .....	19
1. 3. Образи та наша відповідальність їх бачити .....	25
1. 4. Писати про війну: Кьяра Алегрія Юдс та Наталка Ворожбит .....	33
Висновки до Розділу 1 .....	39
<b>Розділ 2. Чоловіки, солдати та їхні образи в американській та українській драмі ХХІ століття .....</b>	<b>41</b>
2. 1. «Еліот, солдатська fuga»: мужність-як-тривога та поколіннева дисконунікація .....	41
2. 2. «Погані дороги»: конфліктні чоловіки й травмована сексуальність.....	51
Висновки до Розділу 2 .....	59
<b>Розділ 3. Проблематизування образів воєнних маскуліностей на уроці зарубіжної літератури в 11 класі (на матеріалі п'єси «Матінка Кураж та її діти» Бертольда Брехта) .....</b>	<b>61</b>
3. 1. Нотатка про залучення теми у шкільну програму.....	61
3. 2. План-конспект уроку .....	62
Висновки до Розділу 3 .....	64
<b>Висновки .....</b>	<b>65</b>
<b>Список використаних джерел.....</b>	<b>68</b>

*Присвячується моїм живим друзям на війні, Олегові та Грицю,  
і зниклому безвісти Самуїлу. З думкою про вас.*

## Вступ

Концепція «кінця історії» досить швидко після виникнення розбилась об реальність, висвітлену в усій тотальності завдяки прогресуванню поширення інформації. У момент публікації книги Фукуями почались Югославські війни, на той момент найбільш медіалізовані та криваві. Та попри певну утопійну оманливість ідеї «кінця історії», вона пропонувала Заходу підкріплення сентенції «ніколи знову» й ефемерний добробут, а крім цього й зневажливе ставлення до збройних конфліктів і до військових. А коли світ постав перед черговою гучно афішованою й «останньою колоніальною війною довгого ХХ століття» [14] Росії проти України, ні інтелектуали, ні академічна спільнота з притаманною їм всепроникною розумовою пенетрацією, не мали інструментів критично осмислювати, ким є військові чоловіки, – основа будь-якої війни, – звужуючи їх до героїзму і смерті, до функціонування гарантами державної безпеки. Існує багато книг про жінок у війську як про екзотичний досвід, але жодна книга не присвячена гендерній проблематизації чоловіків у збройних конфліктах, що красномовно говорить про загальні гендерні політики та про гносеологічну кризу сучасності. Адже коли «історія завершена» деякі життя перестають бути прекарними й залишаються лише мішенями та статистичними даними.

На полі бою чоловіки повинні замаскуватись, злитись із пейзажем, аби не бути поміченими противниками, – і стають настільки незрими, що губляться і з поля зору критиків. Так, наче порядок світу, в якому війну творять чоловіки, а чоловіків – війна, беззаперечний, дозволена форма злочинності, природний хід. Ця «відсутність» проблематизації воєнних маскуліностей вказує на те, як глибоко ми вкорінені в стигму та паразитичний характер ідеї «кінця історії», для прихильників якої й війни й солдати зникли з горизонту, злились із пейзажем минулого. Минулого, яке є насправді нагальним і відповідальним теперішнім.

Саме на солдатів ми як уявлена спільнота світу (ширше) та українське суспільство (вужче) покладаємо обов'язок мужности й перемоги, наче нічим, крім квінтесенції звитяги й жертвності, вони не є. Частково така ситуація

виникла через ту ідею «кінця історії», а частково через сучасний тотальний дискурс компенсаторного гіноцентризму фемінізму третьої хвилі, який не толерує критичний погляд на чоловіків, адже це відбиратиме увагу [30, с. 6] – найважливіший ресурс сучасності. Відтак у нас відсутня мова, щоб говорити про гендерну проблематизацію чоловічих ідентичностей, які перебувають на війні та/або в контекстах збройних конфліктів. Люс Ірігаре вважала становище жінок «лінгвістичною відсутністю» [55, с. 265] – ми, користуючись цим поняттям, натомість вбачаємо цю «лінгвістичну відсутність» стосовно воєнних маскулінностей. Говорити про них означає бачити солдатів як людей, комплексних, а отже спробувати зрозуміти їх, аби відповісти на питання, як нам всім далі співіснувати, коли історія не закінчилась?

**Актуальність** цього дослідження полягає передовсім у нагальності потреби мислити відповіді на таке питання, коли зараз чоловіки, які побували або перебувають на війні, інтегруються у життя, тим самим генеруючи новий громадянський простір та зв'язки. Наш плеканий гуманізм навряд щирий, якщо ми залишатимемось осторонь їхніх соціальних досвідів війни, гендерних проблем, боягузтва та героїзму, насильства та смерті. Мислити про ці речі, проблематизувати їх, аби позбутись «лінгвістичної відсутності» стосовно військових чоловіків – це можливість продовження життя під час «апокаліпсису» на протигагу катастрофізму як практиці поразки перед обличчям трагічних подій.

Дослідження пропонує аналіз чоловічих ідентичностей, які перебувають на війні та/або в контекстах збройних конфліктів, у межах художньої літератури, конкретно – у драмі. Ми обрали фокус на театральній формі, адже вона пропонує дистанцію між уявленим глядачем-читачем та дієгезисом, а відтак уможлиблює погляд іззовні. Не заперечуючи Аристотелевої ідеї катарсису, ми вважаємо, що драма презентує персонажів як образів суспільства для споглядання. Відтак ці образи є свідченнями про суспільства, в яких вони були створені. Нас цікавить репрезентація воєнних маскулінностей в українському та американському драматичних контекстах. **Наукова новизна** дослідження, відтак, полягає у

зіставленні образів воєнних маскулінностей у драмі двох віддалених, але демократичних країн, та їх гендерне проблематизування. У сучасному академічному полі, переважно гіноцентричному, ми спробуємо заповнити лакуну дискурсу про воєнні маскулінності та перетворити «лінгвістичну відсутність» їх критичної репрезентації на присутність.

**Об'єктом** дослідження ми обрали дві п'єси: «Погані дороги» (2017) українки Наталки Ворожбит та «Еліот, солдатська fuga» (2006) американки Кьяри Алегрії Юдс. Обидва тексти написані сучасними авторками, на досвіді яких почались воєнізовані конфлікти, що відображено у їх текстах. У «Еліоті, солдатській фузі» К. А. Юдс описує американсько-іракську війну, а в «Поганих дорогах» Н. Ворожбит – початок російсько-української, на тлі яких чоловічі персонажі текстів розвиваються та чиї ідентичності трансформуються. Оскільки «Погані дороги» та «Еліот, солдатська fuga» написані жінками, то образи чоловіків в обидвох п'єсах створені з позиції Іншого, гендерно та соціально, що вибудовує дистанцію між авторкою й такими персонажами – продуктивну для аналізу та спекуляцій. Як зображені чоловічі персонажі, що пов'язані з війною, у драматичних художніх текстах, якою є їхня гендерна перформативність у межах понять мужности, державного обов'язку та почуттів – **предмет** нашого дослідження.

**Мету** роботи окреслюємо як інтенцію створити дискурсивне поле теоретичного, практичного та методичного знання про воєнні маскулінності через проблематизування чоловічих образів, що пов'язані з війною, у драматичних текстах. Це уможливить вироблення критичного погляду та чутливого ставлення до подібних персонажів у літературі й поза нею. Надалі на уроках зарубіжної літератури напрацьовані теоретичні поняття й практики можна використовувати, аби звертати увагу учнів і учениць на образи воєнних маскулінностей, з якими кожен та кожна зараз співживуть. Відповідно до поставленої мети, визначаємо наступні **завдання**:

1. Розкрити проблему онтологічного зв'язку маскулінностей з війною.
2. Визначити поняття воєнних маскулінностей та розробити їх

категоризацію.

3. Проаналізувати способи репрезентації гендерної перформативності центральних чоловічих персонажів п'єс «Еліот, солдатська fuga» та «Погані дороги».
4. Виявити спільні й відмінні риси репрезентації та окреслити їх значення.
5. Розробити методичні вказівки використання теоретичних напрацювань дослідження та продемонструвати застосування результатів на уроці зарубіжної літератури в 11 класі на прикладі п'єси «Матінка Кураж та її діти» Бертольда Брехта.
6. Узагальнити результати дослідження.

З огляду на поставлену мету та визначені завдання, у своєму дослідженні ми спираємось на сітку знань з різних галузей гуманітаристики та філософії. Конкретніше, **теоретико-методологічна база** складається з напрацювань зі студій маскуліностей, гендерної теорії, філософії ідей. Озброюючись методами компаративного аналізу, ми вивчаємо репрезентацію воєнних маскуліностей в американській та українській драматургії ХХІ століття у розрізі маскулінних студій. Загальною проблематикою гендеру в українській сучасній драматургії, “Поганими дорогами” зокрема, займаються такі дослідниці, як Марина Рябченко й Тетяна Мейзерська. Доробок Кьяри Алегрії Юдс в Україні не вивчений, проте в американському контексті йому присвячено кілька праць Ахмеда Абдулхаїра Абулмагда Халеда, Адама Свіфта та Девіда Рамона, проте ні один з дослідників не звертався до питання гендерної репрезентації. Тут ми опираємось на працю Джудіт Батлер «Фрейми війни» та її широкого доробку, працю Герди Лернер «Винайдення патріархату», праць Сандри Гілберт, Елані Шовалтер та Сюзен Зонтаг. У дослідженні конкретних аспектів воєнних маскуліностей, як от мужність, обов'язок та агресія, ми опираємось на працю Пауля Тілліха «Мужність бути», «Першу статтю» Андре Роша, а також залуцаємо статті та розвідки інших дослідниць і дослідників. Наш основний метод полягає у підважуванні позицій та стереотипів через запитування і пересвідчення: 1) Чи є

життя чоловіка на війні – людським життям? 2) Чому чоловік та війна так нерозривно пов'язані? 3) Чи може існувати чоловік поза війною та що він втрачає, перебуваючи не в межах війни? 4) Чи можемо ми мислити маскуліність поза війною? 5) Чи маскуліність має можливість співіснувати на рівних з іншими у цивільному житті?

**Структура** дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел, що налічує 73 позиції, з яких 52 англомовних.

# Розділ 1. Розмисли про гендер, чоловіків та війну: теоретико-методологічні підходи до вивчення воєнних маскулінностей

## 1. 1. Мапування питань і термінів

*Мій друг поїхав на фронт, але встиг пощепити сад.  
Я питала тебе чи пристойно тепер писати.*

Катерина Калитко зі збірки «Люди з дієсловами»

Упродовж довгого часу західні культури оперували категорією людини у розумінні чоловіка, так званої «універсальної людини» («universal person») [28, с. 13], змішуючи біологічні поняття статі та виду. Людина – це чоловік і ніяк інакше. Досвід, потреби, бажання чоловіка вважали загальнолюдським, а тому не піддавали критичному осмисленню [26, с. 20], якому піддавали Інших у найширшому значенні як тих, хто перебуває поза категорією білого гетеросексуального європейського чоловіка. У монографії «Сиквел до історії» («Sequel to History») Елізабет Ермат писала, що одна з основних причин такої онтології західних культур – патріархальний устрій з притаманним йому фалоцентризмом. Він передбачає ієрархію, тобто суб'єкт-об'єктні відносини між членами групи та поза нею – ієрархію з відвертим і водночас не артикульованим насиллям між двох флюїдних категорій «свій» і «чужий». Це *modus vivendi* суспільного устрою, що спричинив суміщення понять «людина» та «чоловік» в одне синонімічне утворення: «Фалос, як центр значення, став ідентичністю людини» [41, с. 172]. Небезпека такої культури полягає в ексклюзивності: людиною народжуються лише ті, хто має певний набір фізичних показників, що позначають чоловічу стать, та лише за умови підтримування практик і риторик, притаманних їй. І саме до такої «універсальної людини» ніколи не виникають

питання, адже вона і є тою, хто ставить питання та досліджує, пенетрує Інших. Чоловік – недоторканий і недоступний аналізу, бо «...невідомі присуди Його, і не досліджувані дороги Його» [10, с. 1388].

Ця андроцентрична система буття мала свій початок і вона матиме свій кінець або його вже зустріла [61, с. 228–229]. Будь-яка революція ставала можливою через додавання маргіналізованого голосу в загальний дискурс, що й знищило поняття «універсальної людини». Боротьба зі статусом чоловіка як недоторканої інстанції спровокована емансипативними рухами, котрі за останні століття здобувають все більше результатів. Завдяки їм поняття «людина» набуває інклюзивності, включаючи в себе раніше маркованих як Інші: дітей, підлітків, колишніх «рабів» та «дикунів», не-європейців, врешті жінок. Позиції та системи модифікуються з часом, а тому «універсальна людина» з чоловічою статтю зникла разом з розширенням голосів тих, хто не мав місця в *Пам'яті* та *Історії*, витіснивши з цих чоловічих способів самоствердження [2, с. 68] фалос як центр значення.

У зв'язку з такими соціально-теоретичними змінами, спрямованими на подолання білошкірого гетеросексуального домінування, чоловіки наразі втратили свій привілейований стан, якщо й не втратили статус людини *per se*. Андре Рош у дослідженні «Перша стать» лаконічно підсумовує цей поворот: «...чоловік, чия фізична та символічна постать колись була гарантом соціального порядку, змінила свій статус» [15, с. 213]. Це, звісно, ніяк не впливає на кількість чоловіків-композиторів у порівнянні з жінками чи рівень заробітної плати для обох статей – йдеться не про економічний устрій капіталізму, – котрий, здається, неможливо змінити, бо він допікає не всім, – а про зміну погляду й сприйняття, врешті, про емансипативні рухи, які продовжують свою діяльність. Редистрибуція влади не збігається з розширенням визнання, що утворює дилему сучасності.

Чоловіки, яких зазвичай характеризують такими рисами, як змагальність, автономія та самоконтроль, не зникли. Радше, багатоголосий та нюансований дискурс емансипативних рухів, які виступають за соціально-політичні зміни,

сприймають такі якості як проблематичні. Ця дилема спонукає до перегляду культурних норм щодо чоловічої поведінки та ідентичності, котрі перебувають у стані кризи після позбавлення статусу «універсальної людини» [28, с. 24]. Зазначену кризу маскулінності ми означаємо як порушення та переосмислення культурних уявлень про те, як поводитися й бути чоловіком, а також проблематизацію поведінки та буття чоловіка у межах культури, що змінилась, але залишила його осторонь.

Втім основним для нас тут постає питання чи набув чоловік інших рис, іншого статусу, іншої гендерної перформативності, втративши статус «універсальної людини»? І головніше: чи можемо ми мислити чоловіка як гендерну категорію? Якщо це не так, то наші спроби дослідження – просто риторичні жести. І навпаки, якщо чоловік справді набув гендерного маркування після деуніверсалізації, це відкриває шляхи для глибшого наукового вивчення сутності маскулінності – наріжного каменю чоловічої ідентичності, особливо у межах війни. Дослідити чоловіка, відтак, означало б його «пенетрувати», підважити статус-кво, а отже й змінити його позицію в ієрархії, що ризикує перенаправити усталену онтологію західних культур або поглибити так звану кризу маскулінних ідентичностей [50, с. 4].

Цими та подібними питаннями гендерні дослідники, переважно західні, стали займатись лише наприкінці 1970-х. Той інтерес був, як нам здається, спровокований як активною другою хвилею фемінізму, що продуктивно підважував позиції та стереотипи, так і кількома війнами, широко медіалізованими, що поставили багато питань до чоловіка, його функцій та значення у сучасному світі. Проте Хуан Арменголь припускає, що такий сплеск наукового інтересу можна пояснити тим, що дослідники гендерних студій стали усвідомлювати, що боротьба за рівність (ліберальний фемінізм) або радикальна реструктуризація суспільних норм (радикальний фемінізм) не може обмежуватися лише проблемами жінок, а має залучати всі елементи суспільства, в тому числі чоловіків [23, с. 1]. Ця спроба наукового погляду на чоловіка через призму гендеру проклала шлях до появи нової гілки гендерної теорії – маскулінні

студії (masculinity studies). Їх мета полягала в тому, щоб заглибитися в соціальні, психологічні та культурні прояви чоловіків не як гомогенізованої сутності з незаперечним досвідом, а як гендерних індивідів, чий репрезентації є змінними та контекстуальними. Цей період був ключовим моментом, коли про чоловіка стали думати як про гендер, що вимагав «розтину» та «аналізу».

Дослідники та дослідниці окреслюють основну мету маскулінних студій як критичний погляд на чоловіка, але такого, що після деуніверсалізації розпався на гетерогенну структуру, як і всі ідентичності. Така оптика є спробою протистояти патріархальним засадам дослідження, адже мислить гендер відірвано від статті, що уможливорює множинність проявів бути чоловіком. Відтак, маскулінні студії охоплюють гегемонні, цілком стандартизовані, та не-гегемонні чоловічі ідентичності. Ключовим тут є розуміння гендеру як механізму «виживання» людини (у найширшому розумінні цього поняття) під соціальними, етнічними та культурними важелями тиску [29, с. 48]. Тобто це співвідношення внутрішньої побудови елемента з системою, в яку він вписаний, та про відносини з іншими елементами. На основі цього визначення соціологиня Рейвен Коннелл виділяє чотири категорії маскулінностей: гегемонна, компліцтна, субординатна та маргіналізована. Існують інші спроби категоризування маскулінності, що розпалась на множинності проявів, проте напрацювання Р. Коннелл вважається класичним, тому ми тут вживаємо його як основу. Отже, у межах маскулінних студій йдеться про дослідження чоловічих ідентичностей через звільнення чоловіків від обмеженого спектра поведінкових норм і обов'язків. На думку дослідника Пітера Міддлтона, одна з головних цілей маскулінних студій полягає в інституціоналізації права чоловіків на дивергенцію та відновленні «втраченої мови емоцій» [65, с. 166]. Тому дослідження маскулінностей (звідси вживаємо у множинні), поряд з іншими емансипаційними рухами та дискурсами, спрямовані на вироблення постпатріархальних умов [56, с. V], в яких відбудеться редистрибуція влади та розширення визнання ідентичностей.

Попри здобуту за останні століття інклюзивність у категорії людини, вона залишається релевантною та контекстуальною, адже патріархальний спосіб мислення категоріями «свій» – «чужий» не зник із проголошенням сексуального та гендерного лібералізму в західних культурах. Для нас постає питання: чи справді ми мислимо чоловіків у гендерних площинах? Та й врешті, чи життя чоловіків, які втратили статус «універсальної людини», здобуває вартість чи залишає її за собою як приналежне? Питання це занадто різке, якщо сприймати його виключно у межах нашого плеканого гуманізму, котрий постулює вартість будь-якого життя у кордонах завжди розтяжного Західного світу – але в контексті війни це питання розкриває болючу, мало артикульовану тему. Слід тут бути обережним, особливо якщо ми мислимо та/чи перебуваємо в умовах війни та/чи збройних конфліктів. Воєнний стан та протилежний йому варто сприймати як взаємозаперечні та такі, що не мають нічого спільного між собою, крім експлуатації людини заради продовження життя.

Джудіт Батлер у праці «Фрейми війни» говорить про те, що не всі життя вважаються людськими, тобто *вартими збереження*, особливо на полі бою: «Коли певна соціальна група напряду загрожує моєму життю, вона вже не сприймається як життя, лише як загроза життю» [3, с. 90]. Ситуація війни перекреслює випрацюваний рефлекс гуманізму та розмежовує людей на «своїх», чий життя варті проживання, утримування та збереження, та «чужих», чий такими не є. Ворог ніколи не є вартим збереження життя – умовно чи фактично, – але й саме це поняття контекстуальне. У ньому стабільне лише стать: ворогами перш за все уявляють та сприймають чоловіків, адже солдати, з ким стикаються на полі бою, проти кого йдуть, – чоловіки [59, с. 391]. Війна, разом з усім нищенням, – це також гендерний акт [51, с. 4], що таргетує кожного та кожна в специфічний спосіб залежно від статі, але передовсім спрямована на «першу стать». Ймовірно, саме через патріархальну онтологію, котра постулює часопростір війни на полі бою як суто чоловічий у гетерогенному значенні, а все інше як жіночий, розділяючи за статтю функції та вимоги до них самих – втім це лише припущення, одне з багатьох, стосовно джерел нашого нинішнього буття. Війна

як стан перекреслює всі здобутки емансипативних рухів, повертаючи мислення на «рейки» категорій «свій» – «чужий», а також позицій тих, кого слід захищати, та тих, хто захищає. Коли певні життя вважаються такими, що заслуговують на проживання, захист і оплакування, а інші – ні, то цю відмінність в оцінці життя не можна віднести лише до питань ідентичності чи навіть індивідуальної волі. Натомість такі відмінності відображають спосіб, у який владні структури окреслюють територію, у межах котрої індивіди можуть існувати, або, точніше, як їм слід бути та не бути.

У збройних конфліктах та війнах переважно беруть участь чоловіки – це неподоланий наслідок патріархальної онтології, який, здається, зручно не долати. Попри феміністичні дослідження з деконструкції цієї умови через вивчення внеску жінок до таких станів ворожнечі та попри зрівняльні закони певних країн в обов'язковій військовій службі для всіх громадян та громадянок, статева ознака продовжує домінувати. Адже хто втілює сутність мужности та повинен бути готовим захищати стан речей? Саме той, хто є громадянином у Платоновому розумінні та той, кому жінки довірили зброю – впевнений А. Рош [15, с. 37]. У наших суспільствах, де «рівність» є першорядною цінністю, лише деякі відзначені можливістю та здатністю символізувати мужність, виходячи за межі приналежності до свого звичного життя у часопростір війни на полі бою. І йдеться тут саме про приписування та стороннє означення мужности чоловікам. Ця трагічність життів, яким слід пожертвувати за ознакою статі та приписаних їй констант, маркує чоловічий досвід екзистенційним смутком та тягарем [15, с. 42]. Загиблі на війні – переважно чоловіки, стосується це чи «Іліади», чи геноциду в Сребрениці, адже вони означені патріархальною культурою як такі, що та проти кого ведуть війни. Оскільки найбільшим випробуванням на мужність є готовність піти на найбільшу жертву, на жертву своїм життям, і оскільки професія та приписане значення вимагає від солдата бути завжди готовим до цієї жертви, солдатська мужність була і залишається гегемонним прикладом мужности.

Саме у цьому й полягає трагічність, про яку говорить А. Рош та Дж. Батлер: чоловіки у стані війни не є прекарними, допоки не стають мертвими, жертвними. Тілесна онтологія фалоцентризму патріархальних систем уможливорює оплакуваність, а отже вразливість та вагомість життя чоловіка тільки в умовах втрати самого життя.

Сучасні західні біополітики, що засуджують насильство, але тільки таке, яке відбувається за межами закону, конституують нормою патріархального устрою дегуманізацію чоловіка за ознакою статі та приналежності до війська. Під дегуманізацією тут розуміємо використання людей у політичних цілях через їхні фізіологічні показники та приписані їм символічні квоти, часто настільки вимогливі, що потребують жертвності життям. Від онтології «красивої смерті» заради держави до гуманізму, що дозволяє знецінювати чоловіче життя на умовах його деуніверсалізації та неприкарності, пролягає наша культура, утверджена в переконаннях про «першу статтю» як ресурс просування на полі бою та число полеглих, котрими варто засвідчувати життєздатність біополітики та жертвність її підтримування. Ми це собі дозволяємо, адже воно у межах нашого розуміння статі, а тому не сприймається критично, що утворює внутрішнє неартикульоване незадоволення, генераційно успадковане. Такий погляд на страждання «своїх» і «чужих» закорінений в християнському релігійному світогляді, що пов'язує біль з жертвністю, а отже з піднесенням. Можливо й християнство як основна аксіологічна система вже давно не має такого впливу, адже для модерності страждання та смерть – помилка, злочин чи нещасний випадок. Разом зі сприйняттям страждання як того, що слід виправити, як того, від чого потрібно відмовитись, ми найчастіше залишаємось безпорадними змінювати та не готовими протистояти цьому, адже той, хто загрожує нашому власному життю унеможливорює таку ситуацію вибору. З цього, здається, немає виходу. Ймовірно для когось страждання вигідні для створення антитетичної візії безпеки, в якій нам слід залишатись байдужими та безсоромними, захищаючи власні важливі життя смертями наших «інших». Ми наче готові

платити таку високу ціну за можливість продовжувати перебувати на цих умовах.

Разом з тим, ворог – також представлений і втілений у постаті чоловіка, солдата, але його дегуманізація відбувається у сильніших тонах, доходючи буквально до знелюднення та не переходить у категорію жертвності. Вразі легше сприймати, що противник – дикун, а отже не є цінним, тобто не достатньо благородним для жертви. У своїй останній опублікованій праці «Спостереження на боєм інших» Сюзен Зонтаг писала, що за будь-яких обставин ми продовжуємо традицію сприймати Іншого винятково як предмет, який бачать, а не особу, яку бачимо ми і яка бачить нас відповідно [8, с. 90]. У всьому цьому лежить дегуманізація як основа нашого плеканого гуманізму: не всі життя є вартими проживання, деякими ми повинні пожертвувати, аби продовжити існувати, а інші взагалі не сприймати за варті та/чи людські. Відтак, категорії «свій» – «чужий» ускладнюється на варті збереження життя та оплакуванні життя, не згадуючи вже й про просто недостойних й першого й другого. Йдеться про нашу культуру, у термінах Теодора Адорно, яка приписує варварську нелюдськість з дегуманізації *Іншому*, аби виправдати власне насильство, що побутує в її онтології та не може без неї обійтись.

Те, як ми ставимось до ворога найщиріше говорить про нас самих, ніж про нього. Втім, тут ще раз окреслимо, йдеться лише про чоловіків за статевою ознакою. А. Рош це підсумовує: «...щойно призов став обов'язковим, у всіх громадян чоловічої статі з'явився неодмінний етап переходу від юності до дорослого життя. [...] Те, що колись було справою небагатьох – носіння зброї, – стало рисою, що відрізняє чоловіка від дитини, жінки, немічного і старого» [15, с. 40]. Дослідник говорить про Французьку революцію, дотримуючись вихідного фокусу його праці «Перша стаття» та позиціуючи цю подію як первінь сучасних біополітик, але це твердження цілком загальне, адже приписування чоловічій статі часопростору війни тягнеться глибоко в історію патріархальної системи упорядкування життя [60, с. 215].

Тіло і стать – в основі війни як стану та часопростору. І саме чоловічими тілами ми готові жертвувати, адже сприймаємо їх таким, що не продовжують життя, на відміну від жіночих тіл – можливо й це причина війн такими, як ми їх ведемо та знаємо [45, с. 115]. Йдеться тут не про теорію біологічного детермінізму, а про патріархальну онтологію, існувати поза якою ми як сучасні західні суспільства намагаємось, але щоразу доходимо до війни та збройних протистоянь, які тільки й утверджують цю саму патріархальну онтологію, наче Уроборос, що поїдає сам себе.

## **1. 2. Тіло – стать – держава або у зворотному порядку**

*держава й військові втрачають плоть синхронно  
держава й військові помирають одночасно  
держава й військові п'ють чашу чекання  
й гарту разом*

Ярина Черногуз «про істину»

Наше роздумування про тіло та його фізіологію як про відправну точку війн та їх методів походить від переконання, що тіло є соціальним феноменом і залежить від соціальних умов та інституцій [3, с. 80]. Тіло завжди контекстуальне, його визначає політика, у межах котрої воно розташоване та підпорядковане. Відтак, воно найчастіше є ціллю війн, мішенню фізичного підкорення або знищення. Тіло є причиною та умовою життя, єдиним зв'язком із речами та самим життям, як писав Моріс Мерло-Понті [13, с. 91], але водночас воно і є причиною та умовою смерті, причиною та умовою жертвності.

Попри це, не всі тіла є рівнозначними у тому чи іншому контексті та умовах. Тут ми знову повертаємось до поняття громадянства та громадянського обов'язку як основи сучасних біополітик пост-Французької-революції, у межах яких тіло чоловіка є тілом, що забезпечує державність [15, с. 42]. Відтак воно

належить державі й зовсім ніяк самому власнику тіла. Власне підпорядковування державі та його визначення державними біополітиками конститує право тіла на існування в межах держави. Йдеться про поняття громадянства, що дистрибує обов'язки, надає та обмежує права суб'єкта – чиїсь менше, інших більше.

Повертаючись до тіла чоловіка як такого, що забезпечує безпосередньо державність, ми, а також дослідники, на яких опираємось, А.Роша передовсім, вважаємо Французьку революцію основною у створенні сучасного модусу уявлень про тіла та війну. Буремні гасла про свободу, рівність та братерство заклали крім реферативної точки також активне націєтворення європейських держав і широку їх експансію на далекі чи сусідні території. Усі ці політики базувались на активному залученні чоловіків – передовсім завдяки довгій патріархальній традиції уявлення, що лише чоловічі тіла спроможні на подібні дії. Політолог Джонатан Гольдштейн, наприклад, відкидає ідеї про те, що міжкультурне виключення жінок є результатом вроджених біологічних тенденцій. Хоча відмінності в деяких показниках фізичної підготовки є реальними, багато жінок фізично більш здатні вести війну, ніж багато чоловіків – говорить дослідник [48, с. 406]. Він вбачає найкраще пояснення гендерних ролей у війні знанням чи то уявленням про «невеликі, вроджені біологічні гендерні відмінності в середньому розмірі, силі та грубості гри і культурному формуванні жорстких, хоробрих чоловіків, які фемінізують своїх ворогів, щоб кодувати панування» [48, с. 407]. Дж. Гольдштейн, як нам здається, має на увазі, те, що тіло чоловіка відрізняється від тіла жінки не тільки фізіологічно, а й культурним нашаруванням уявлень про ці різні тіла, про їх спроможності, що вибудовує вимоги до них. Серед таких вимог до культурного значення тіла чоловіка, наприклад, політолог визначає мужність, тобто хоробрість до жертвності за державу. І в межах війни та/або експансії держави, чоловікам надається їх державою моральне право практикувати домінування, що відбувається на батьківщині, над жінками, на полі бою над ворогом. Звідси й походить, як нам здається, дегуманізація противника, хоч і не весь її спектр, – його фемінізація, як пише Дж. Гольдштейн.

Маючи привілеї громадянина, чоловік є вразливим перед насильством, яке його держава здійснює над ним, адже державність, як і громадянство, – це форми експлуатації, нерівного обміну послуг та предметів. Таким чином, сподіватися на державу щодо захисту від насильства – це фактично обмін одного потенційного загрозливого впливу на інший. Отже, оскільки ми мислимо тіло як основу війни та громадянства, то як пише Дж. Гольдштейн, «ми стаємо свідками своєрідного причастя, де тіло приносять у жертву армії, і так постають слава та заклик її вшанувати» [3, с. 64].

На тілах солдатів буквально «написана» історія держави, від них залежить самоствердження держави. У разі зганьблення тіла солдата, страждає честь держави, яку він представляє. Цей принцип працює в обидва боки розмежування лінії фронту (реального чи ментального). Відтак, тіла громадян, тобто чоловіків, служать захисним бар'єром для уявленої спільноти (нації, держави, партії, угруповування тощо), що провокує поняття захисту батьківщини як символу хоробрости й, можливо, навіть як підтвердження чоловічої ідентичности. Йдеться про покладання відповідальности за захист батьківщини на окремого солдата за посередництво його тілесних якостей, приписаних гендерними уявленнями – мужности, витривалости, агресивности, відсутности страху перед ворогом [59, с. 389]. Доля нації та успіх її збройних сил безпосередньо залежать від цих уявлень про чоловічі тіла та викликані цим тривоги самих чоловіків досягати такого уявлення, що інституційно сприятливе. Втім, йдеться тут не про істинність таких позицій, а саме про уявлення, а вони мають властивість менше справджуватись і переважно не втілюватись. Чільне місце тут відведене екзистенційній тривозі, яка накладається на чоловіків за ознакою статі чи передається культурно-поколіннево, – тривозі справдити очікування мужности й звитяги, героїзму і жертвовности на користь держави. «Мужність не дається просто так: її слід завойовувати, що передбачає постійне перевершення себе, тобто вона є джерелом постійної тривоги» – пише А. Рош [15, с. 98].

Визначень мужности є безліч, але нам важить підмічати у них викривлення на користь інституційних політик та держав як замовників уявлень про мужність.

Як от у Бенедикта Спінози, котрий під мужністю мав на увазі бажання [cupiditas], за допомогою якого кожна людина прагне зберегти власне буття згідно виключно веління розуму [69, с. 59]. Таке твердження, хоч і може бути та цілком робоче в певних контекстах, але не в нашому дискурсивному полі, позиціює людину (очевидно, чоловіка) як суб'єкта, який не підпорядкований обов'язками та зобов'язаннями перед вищими інстанціями, державою, наприклад, які уможливають його життя. Б. Спіноза цим визначенням конститує віддільність людини від держави, ідею свободи, котра, як нам здається, справджується лише у фантазіях про свободу. З усіма прагненнями безмежної волі, людина залишається людиною, коли вона поряд з іншими, але тоді завжди йдеться про владу та домінування, обмеження волі. Нам найбільш практичним для продовження дослідження вважається доцільним визначення мужности, яке запропонував Пауль Тілліх у своїй праці «Мужність бути» («Der Mut zum Sein», 1953), де філософ розглянув історію цієї концепції у західній європейській культурі. Він вважав, що буття людини має дві сторони, які можна розрізнити, але не розділити: одна – це ствердження себе як самості, тобто як індивіда відокремленого, егоцентричного, з власною приватною пам'яттю, індивідуалізованого, самовизначального «Я» [70, с. 86]. Це те, що людина підтверджує в кожному акті самоствердження. Друга сторона буття людини лежить у площині партисипації – контекстуалізації в межах часопростору держави, нації, обов'язків, що походять від цього, а також у спільній тілесній чи ментальній, уявленій взаємодії з іншими, що витворює ідентичність. П. Тілліх вбачає мужність і в першій і в другій сторонах буття людини, але ми хочемо звернути увагу на останню. Мужність бути частиною є невіддільним елементом мужності бути собою, а мужність бути собою є невіддільним елементом мужності бути частиною [69, с. 90]. Тісне тілесне перебування поряд, а також уявлення про спільність, навіть дистанційованих, не пов'язаних напрямую, громадян, перед яким вимога захисту цілої держави, конститує поняття воєнної маскулінності. Це жертвна тілесність – тілесність, що за збігом обставин та умов розвитку патріархальних систем, які нам вже навряд розплутати та

перевизначити, сформувала нас як спільноти західних культур з притаманним нам вибіркоким гуманізмом, дисфункціональним на полі бою, що здається, не має меж початку й кінця, а власне і є самим буттям. Як багато в нас мужности бути саме так, як багато ми жертвуємо, аби бути так.

Хоч для А. Роша та багатьох інших дослідників та дослідниць Велика французька революція є водорозділом часу та зміни станів війни й пов'язаних з цим маскулінностей, але ми також хочемо звернути увагу на ХХ століття, адже воно нам здається таким, що змінило ставлення до чоловічого тіла в контексті війни. Перша та Друга світові, ресурсом яких були переважно мобілізовані з цивільного життя чоловіки, мужність-як-пам'ять, притаманну війнам до ХХ століття, замінили мужністю-як-тривогою. До часу загальних масових мобілізацій, солдат мав за собою пам'ять про звитягу предків бодай на рівні декларації про поколіннєвість військової служби. Шеренги портретів чи оповідок про мужніх предків забезпечували солдату доброчесність, тобто доводили його чоловічість у розумінні звитяги. Її не слід було утверджувати, демонструвати чи поновлювати, адже вона діяла гарантом, беззаперечним. Загальна масова мобілізація Першої та Другої світових війн перекреслила покладання на пам'ять про минулі досягнення предків, змістивши визначення мужности на безпосередні здобутки солдата на полі бою. Відтак мужність перестала бути генераційним надбанням, міфічним спадком, на який натрапляли або до якого привчали ставитись з повагою. Оскільки нові війни світового масштабу вимагали мільйонного залучення чоловіків, а спадок мужности обмежений, тобто не кожен, точніше зовсім малість, солдатів могли покладатись на уявлення про звитяги предків та черпати перемоги таким способом. Солдатам нових війн доводиться створювати мужність для себе, вибудовувати її між смертю та боротьбою. Йдеться про виникнення екзистенційної тривоги постійно вибудовувати та доводити мужність. Загальна мобілізація усіх громадян, за винятком кількох груп, спровокувала уявлення війни як часопростору не звитяги, а страждання. Зміна фокуса полягала саме в бойовій славі: предки й пам'ять на

протизагу поетійній тривозі стверджувати свою мужність через війну, через жертвність тіла перед державою.

Власне, тривога як нове поняття, що ввійшло в активний вокабуляр після двох світових війн, впевнений А. Рош [15, с. 98]. Загальна мобілізація, на відміну від вибіркової попередніх епох у Європі, уможливила активізацію та розширення партисипації громадян, а від того й утворила ідею мужности як процесуальної діяльності, індивідуально орієнтованої, та водночас підкосила ґрунт тяглості. Чоловік як громадянин, що зобов'язаний за ознакою власної статі та гендерним уявленням про її перформативність, забезпечувати існування держави з її біополітиками, у сучасному контексті пост-двох-світових-війн є функціональною ланкою. Відтак, важить його тіло як гарант державної безпеки, але ніяк не інше – його прекарність, наприклад. Його тіло важливе лише за умови продукування безпеки або жертвності, власне, смерті. У нашому світі, де існують виключно отруєні пейзажі, тіла чоловіків перетворились на носіїв плінних ідеологій, кожна з яких конфронтує та не знає іншого способу взаємодії, крім війни.

Таке припущення спрацьовує вірно, тільки якщо ми мислимо органічний стан людства як війну, а не як мир та «кінець історії», адже лише у такій матриці можливий критичний аналіз цієї ситуації. Сучасні біополітики ґрунтуються на передумові, на уявленні, що війна, хоч і вважається неминучою, є аномалією, тоді як мир, хоч і здається невловним, є базовим станом, котрий треба захищати війною. Звичайно, протягом історії західних культур сприйняття війни було протилежним, тобто позиціювало війну стандартною практикою, а мир – рідкісним винятком [8, с. 92]. Можливо, саме через викривлене модерне сприйняття сучасні війни вважаються дедалі кривавішими – не тільки через використання нових технологій дистанціювання та атмосферичних практик (газ, дрони, інтернет), а й через нашу віру, що так не повинно бути. Жах нашого віку – ця впевненість, що будь-які наші страждання повинні закінчитись, а страждання ворога продовжуватись заради нашої безпеки, – забуваючи враховувати, що ми одночасно і захисники й вороги, суб'єкти й об'єкти. Ми

бачимо, і ми є баченими – це принцип розширеного уявлення про співзалежність у світі, що конститує відповідальність перед «нами» і «ними», хоч як би й хотілось ставити роздільну цивілізаційну межу. Через світову політичну організацію, яка не здатна забезпечити нам захист і право на життя, ми неминуче беззахисні перед стражданнями й смертю – якщо не нашою, то ближнього, якого бачимо. У такому своєрідному полі битви ведення війни й воєнного правосуддя, які неможливо розрізнити, тіло залишається означником того, з чим та проти кого ми, точніше солдати за нас, боремось.

Отже, ідентичність, маркування тіл як приналежних до тих чи інших, «своїх» і «чужих», для бійців – усе. Йдеться тут саме про тіло як носій ідентичності (національної, політичної, ідеологічної), але й крім цього про тіло як фізичний означник загрози життю. Тому ми пропонуємо ставити питання, що складає цю ідентичність, яку солдат презентує, як у спортивному змаганні, на полі бою?

### **1. 3. Образи та наша відповідальність їх бачити**

*Можна відчувати обов'язок роздивлятися фотографії, яку документують велику жорстокість і злочини. Але треба відчувати обов'язок, що значить роздивлятися такі фотографії, і сумніватися в нашій здатності реально усвідомити показане.*

С'юзен Зонтаг «Спостереження за болем інших»

В основі нашого уявлення про чоловіків на війні найчастіше є нормативна міфологізація зображення героїчного солдата, що втілює ідеали, фантазії та бажання, пов'язані з привілейованими рисами маскулінності [36, с. 838]. Ці риси та уявлення про них сформовані, на нашу думку, вимогами держав до самих чоловіків як захисників, за межами продукування чого пролягає соціальне

зневаження. Бути «не-мужнім» солдатом означає не бути ним взагалі, зганьбити державу, яку чоловік представляє на полі бою. Така нерозривна залежність чоловіка від держави і держави від чоловіка уможливлена системою патріархальних зв'язків, суб'єкт-об'єктних, ієрархічних. Саме тут і враховується те, що у разі зникнення нижчої ланки (чоловіка), верхні ланки (держава) також зникне, перестане існувати без експлуатації та домінування. Тож, уявлення про чоловіка, що забезпечує державність, слугує центральною точкою політичної мети підтримки військової влади та сприяння загальному суспільному прийняттю війни, виділяючи її у нормативну форму практикування насилля через поняття захисту. Тому, якщо повертатись до визначення гендеру, але на цьому етапі роздумування в тексті, то виявляється, що подібно до традиційної фемінності, маскулінність представляє імперативний ідеал системної досконалості, який радше перешкоджає, ніж сприяє самовиявленню людини [72, с. 4], оскільки маскулінність, прив'язана до чоловіків, слугує лише державі, тобто системі, в якій вона перебуває, і унеможлиблює перебування поза. Саме поняття захисту, агресії, що забезпечує власне потенціал до захисту держави або політичної сили, нерозривно пов'язане з маскулінністю – навіть попри всі сучасні методи пасивної, неефективної боротьби з цим. Так, за деякими твердженнями, маскулінність фігурує як основна причина війни [49]; за іншими, це соціальна практика війни, яка вимагає виробництва та відтворення маскулінних чоловіків [48]. Цей зв'язок – взаємоконститутивний і взаємопідсилювальний, причому маскулінність виступає як сприятлива умова війни, і навпаки [42]. Йдеться про міф про мужнього чоловіка-захисника як основу уявлення про світобудову, зруйнувати який, навіть риторично через оприяднення інших форм маскулінності у межах війни, означало б зруйнувати наш світ. Звідси пролягає наша відповідальність за те, як ми уявляємо та практикуємо війни, точніше – кого ми уявляємо на полі бою як захисників власної державності та політичних інтересів, кого і як ми експлуатуємо для самовивершення. Наша відповідальність за ці переконання – частина мужності, яку ми не приймаємо. Ймовірно тут слід пам'ятати, що відповідальність – це

чутливість як спосіб реагування на те, що ми бачимо за допомогою доступних нам ресурсів.

Суть такого уявлення про чоловіка, який наче за функцією власного тіла повинен захищати державу перед потенційним ворогом, полягає в дегуманізації, адже йдеться про маскуліність як про обмежений набір рис, вигідних державі, за межами чого не існує чоловік. Це й дозволяє практикувати насильство як інституційне та виправдане стосовно самих солдатів. Виконання обов'язку дарує привілеї – принаймні це те, що гарантує держава, але навряд виконує поза межами дискурсо-творчих медіалізованих випадків, – невиконання, навпаки, дозволяє створювати той рівень дегуманізації, що є найбільш жорстоким. Солдат та й навіть у найширшому розумінні біологічної статі чоловік, що не виконує обов'язок перед державою або виявляє боягузливість, перестає існувати – інформаційно чи фізично. Інформаційно, адже держава не налаштована пам'ятати та вносити у Пам'ять подвиг страху перед ворогом; фізично, адже боягузтво призводить до смерті – від ворога чи від самої держави.

Загалом, уявлення про чоловіків на війні дегуманізує їх самих [3, с. 11]. Перестати бути людиною з усією притаманними їй емоціями, спогадами, любов'ю і негараздами, аби мобілізувати себе у діяльність зі знищення ворога – те, з чим повинні зіштовхнутись чоловіки у війську та на полі бою, де вони є представниками політичних сил та числами полеглих або – у найкращому випадку – ще живих. Держава існує завдяки продукуванню й підтримці певного типу суб'єкта – мужнього чоловіка, що якому доступний/дозволений лише певний функціонал. Такий суб'єкт виробляється й підтримується потужними формами медіа, і могутність цієї версії суб'єкта напряму залежить від того, наскільки державі вдається представити його деструктивність як справедливу, а його власну вразливість – як немислиму [3, с. 97]. Для нас тут важливе питання чи може існувати чоловік поза війною та що він втрачає, перебуваючи не в межах війни? І чому ми уявляємо війну як місце поза емоційним проживанням для чоловіків? Для цього слід мислити про поняття чоловічої статі та гендерів, про війну та маскуліність, про зв'язок між ними, що сподіваємось розкрити нижче.

Передовсім слід підважити історичну точку чи подію, коли ми як спільнота стали сумніватись у доцільності війн та їх продукування чоловіками. Перша та Друга світові, звісно, є важливими тут, але нам здається, що така зміна у сприйнятті відбувалась поступово після них. Це так званий шок світових війн, що проклав, завдяки новим ресурсам, траєкторію розхитування позицій.

Холодна війна, що постановила загальний стан тривоги суперництва, В'єтнамська війна, американські протести проти якої вплинули на сучасну культуру більше, ніж творчі потуги Європи разом взяті, Афганська та Іракська війни – усі, в яких були залучені солдати із Заходу: вони, як нам здається, спровокували переосмислення чоловіка на війні через широку та доступну медіалізацію іконографічних зображень. Більшість епізодів цих конфліктів були активно поширені в медіа – це уможлиблювала держава, аби демонструвати свою міць та звитягу, забезпечуючи війни трансляванням зображень. Попри спроби продемонструвати найкращі образи мужності, солдати потрапляли в кадр у різних своїх іпостасях, часто знищуючи такою широкою репрезентацією уніфікований образ військового, котрому не притаманні людські слабкості – прекарність, «людськість» загалом. Образ військово як державної машини, протектора держави від «Інших» зник у вирі різноманітних репортажів, несуголосних між собою, децентралізованих через протест державній пропаганді як єдиній функції медіа. Перша та Друга світові війни продукували та дозволяли вироблення образів чоловіків, що хоч і дегуманізували їх, та з гідністю. Війни опісля втратили модус гідности, адже саме поняття війни ввібрало негативні конотації – воно стало тим, що суперечить природі та найбільшому досягненню людства, тобто гуманізму, настільки ж вибіркового як і саме поняття людства. Тож разом зі зміною сприйняття війни постав іншим і солдат, нині зображений з усіх ракурсів завдяки децентралізації продукування іконографії.

Ці диджиталізовані війни стали такими, як ми їх знаємо у віртуальній пам'яті, не тільки через розвиток засобів інформування, а й через поширення камер серед самих солдатів, що уможливило потік зображень, на яких вони схоплені часто у так званих «не репрезентабельних» обставинах – у таких, які не

включиш у журнал чи новини без цензури або особливих дисклеймерів. Горизонтальне поширення зображень із солдатами сучасних (у розумінні часу від початку Холодної війни) медіалізованих збройних конфліктів, уможливило уявлення про життя чоловіків на війні як про прекарні життя – вразливі, не героїчні, варті співчуття поза вимогою мужности. С. Зонтаґ вважала, що жити – це бути сфотографованим, мати візуальний запис; що бути сфотографованим – це позувати та ділитись. Солдати, які схоплені непрофесійним оком камери, ставали частиною широкого дискурсу, соціального життя, а отже невідділеними від людського – вони ставали життями вартими проживання, а не смерті, вони ставали оплакуваними.

Фотографія, як зображення, до якого висувається вимога правдивості, засвідчила чоловіків на війні та перекреслила попередні уявлення про них. Власне, фотографія знищила ідею про солдата як про відсутність. Відсутність у розумінні неможливості досягнути поглядом їхнього реального життя, котре відбувається далеко від нас, глядачів. Адже лінія фронту, військові частини та все, що пов'язане з військом – це потойбіччя, про яке цивільним не бажано знати, якого наче й не існує на картах. Це сірі зони, в яких відбувається тренування та власне захист честі, у найширшому розумінні, держави. Такі стратегічні простори – гетеротопії за Мішелем Фуко, тобто «місця, що розташовані за межами усіх інших місць» [19, с. 36]. Потрапивши туди, чоловік перестає існувати, єдине, що від нього залишається – обов'язок і смерть. Яким він там є – питання виключно уяви до появи фотографій як широко застосованого медіа передачі інформації з потойбіччя, з просторів, які не доступні всім. Саме фотографії заповнили цю лакуну чоловічого життя, тим самим перенесли жах, який солдати проживали, у цивільний простір, заповнивши його тотально. Відтак, фотографія стала зв'язком життя і потойбіччя, врешті змішавши їх в один суцільний модус тривоги.

Фотографії стали доказами звірств, що наші солдати роблять з ворогами, що їхні солдати роблять з нашими, що війна робить з усіма ними та нами. Власне й саме поняття звірства, стверджувала С. Зонтаґ, нерозривно пов'язане з

фотографією, тобто фотографічним доказом, що може забезпечити фото як медіум. Немає й звірства допоки воно не існує як зображене, тобто правдиве. У такому разі, згідно С. Зонтаг, фотографія вбудована в саме поняття звірства, відповідно й в сучасне уявлення про війну та солдатів на ній [3, с. 125–126]. Якщо фото є доказом, то воно й вбудовано в інфраструктуру істини.

Медіалізовані війни, зображення з яких бомбардують споглядачів у мирних і не надто місцях, провокують перегляд уявлення, що війна – органічна для чоловіків справа, перебування в якій власне і робить їх чоловіками. Відтак, зображення чоловіків на війні уможливило підважування сталого погляду на маскулінність.

Подібно до ідеї «прогресу», на якому утримується патріархат, маскулінність – це те, чого потрібно досягати й сприймати як триумф над природою. Втім зображення сучасних війн та солдатів на них продемонстрували протилежне цьому. Маскулінність, а від неї й мужність, не дається просто так: її слід завойовувати, що передбачає перевершення себе, тобто вона є джерелом постійної тривоги. Таке наше визначення маскулінності походить від попередніх розмислів про здобування мужности як *tabula rasa*, що постало під час Першої світової. Адже загально мобілізованим солдатам, котрі найчастіше не мали військового досвіду чи поколіннєвої/сімейної пам'яті про звитягу, поставали перед вимогою випрацьовувати мужність, завойовувати її власними подвигами та розповідями про них – це рух від проєкції пам'яті до тривоги самоперевершення.

Втім тут є ключовим поняття імітації та власне розуміння гендеру як пародії. Йдеться нам тут передовсім про маскулінність як про гендерно-свідому імітацію, пародію, що коливається між репрезентацією та іронічною критикою. Дж. Батлер вважала, що гендер – це перформативний акт повтору соціальних норм поведінки [33, с. 526], а відповідно йдеться про певний ідеал, умовний чи реальний, який імітує суб'єкт [31, с. 138]. Дослідниця відтак ввела поняття гендерної пародії, у межах якої припускається, що гендер – це пародіювання оригіналу, якого не існує, але який зімітований ідентичностями. Гендерна

ідентифікація та перформувannya складається з фантазій про фантазії, трансфігурації Іншого, який завжди вже є «фігурою» в цьому подвійному сенсі. Отже, гендерна пародія є імітацією без походження. Відповідно до цього маскулінність є пародіюванням фантазіям держави про маскулінність, що включає звитязність, агресію, насилля та мужність – солдат імітує гендерну перформативність образу солдата. Отже, маскулінність як постійний рух до самоперевершення, перверсивний потяг до смерті у межах держави є державою конституційоване, державою уможливлене. Це тягар громадянина, який ми як спільноти покладаємо на чоловіків за ознакою статті та приписаних до неї уявлень, тобто гендерних констант, які слід імітувати для забезпечення державності.

Тут та попередньо ми вживаємо «маскулінність» як парасольковий термін, який пов'язує різні гендерні адаптації та соціальні прояви чоловіків. Думка про те, що маскулінність – монолітний набір рис, практик та атрибутів, які конституують цілісну незмінну ідентичність, завжди готову на державний подвиг ціною власного життя – наслідок патріархальної культури, яка визнає легітимним лише один спосіб бути чоловіком, так само як і єдиний спосіб бути жінкою. Бачити маскулінність як множинність, а не один єдиний спосіб буття – це спроба йти проти патріархального уявлення, від універсалізації до визнання чоловічого життя як такого, що не стоїть виключно на службі державі, а може розвиватись у різноманітні шляхи.

Відповідно, слід говорити про маскулінності як про множинну практику – особливо якщо йдеться про контекст війни. Попри те, що держава зобов'язує чоловіків практикувати єдину форму маскулінності для забезпечення державності, залучаючи насилля у військові тренування та на поле бою, солдати наче не повинні ставати єдиним цілим. На перший погляд, армія, служба та захист держави на війні скидаються інститутами, що позбавляють людину ідентичності та перебудовують її в ефективних солдатів. Уся деперсоналізація у вигляді уніформи, браку приватного часу, особистого простору, примушених соціальних контактів у війську та жорстоких покараннях, працює на створення

насправді різноманітних видів маскулінностей [34, с. 79]. Адже військові сили не є однорідною структурою [71, с. 320], в якій всі чоловіки рівні за своєю соціалізацією та індивідуальними проявами – таке уявлення радше утопічне, ніж збігається з реальністю.

Чоловіки, які залучені у військову справу, що також буває абсолютно різною, набувають різних проявів соціалізації, конституюючи множинність військових маскулінностей [58, с. 445] в установах і між ними. Йдеться про набутий досвід та коригування гендерної перформативності як імітації. Слід розрізняти чоловіків, що побували власне в зоні бойових дій, та тих, хто працював, наприклад, у штабі. Як зазначає Орна Сассон-Леві, «майже неможливо конституювати воєнну ідентичність (чоловічу чи жіночу), яка б не була пов'язана з ідентичністю воїна» [71, с. 327]. Існування численних маскулінностей у воєнному контексті не заперечує того, що йдеться про єдину фігуру для імітації – «гегемонної моделі воїна», що спричиняє тиск на чоловіків відповідати цьому уявленню про маскулінність [39, с. 65]. Проблема мислити про категорії у межах війська полягає в тому, що вона відбувається в межах державної політики поглядів.

Разом із цим перед нами постає питання, чи готові ми як уявлювана спільнота мислити чоловіків у межах війни як множинну маскулінність? Відповідь на це вимагає турботи про тих, на кого ми дивимось та намагаємось побачити із сірої зони, відсутніх. А також це про нашу відповідальність за образи воєнних маскулінностей перед ними.

Можливо й фотографії та їх горизонтальне курсування засвідчило прекарність життя чоловіків у межах війни, та не рятує ці життя. Співчуття до болю інших через фотографії як практика мобілізує громадян до вимог до влади з припиненням війни, але ці речі не вирішують конфлікти, тим паче не повертають солдатів додому з поля бою, полону чи смерті. Чи спроможна література впустити нас, глядачів, спостерігачів, далеких, у досвіди чоловіків на війні? Якщо фотографія гарантує продукування образу, засвідчує звірства та є основою для затвердження істини, то чим є художня література під час війни?

Ні фотографія, ні художня література не закінчують війни. Ми марно сподіваємось на знайдення розв'язань усіх питань, адже і фотографія і художня література завжди мають справу з минулим, котре змінити чи виправити не можливо. Та саме це дарує надію, що ми не повторимо це минуле, а станемо кращими, чутливішими, більш діяльними у турботі до інших, чоловіків і солдатів включно, аби навчитись жити спільно.

#### **1. 4. Писати про війну: Кьяра Алегрія Юдс та Наталка Ворожбит**

*Слово театр походить від грецького й означає місце побачення. Це місце, де люди приходять, щоб побачити правду про життя та соціальну ситуацію.*

Стела Адлер «Мистецтво гри»

Художня література як форма культури працює на створення та/чи утвердження гендерних норм, взаємодій та способів перформування гендерів [50, с. 4]. Оскільки вона перебуває всередині суспільств, то віддзеркалює системи, що є в ньому, а тим самим зміцнює сталі форми. Хоча саме художня література спроможна запропонувати альтернативи, тобто інші образи, інші ролі, інші варіанти для чоловіків і мужності, адже працює з продукуванням нового та уявою. Залучена в обидва вектори – утвердження сталого і прописування альтернативного – художня література є місцем для критики, ревізії того, як ми пишемо, мислимо про чоловіків на війні та як продукуємо їх образи. Йдеться про комплексність, адже драма продукує образи у контексті, зіштовхнутими з іншими, у конфлікті, у дії. Відповідальність за їх продукування, впізнавання та критику лежить не тільки на самих драматургах/-гинях, а й на глядачах-читачах, котрі їх сприймають, бачать себе у них як у віддзеркалені або протестують проти них.

Втім тут ми саме говоримо про читачів, а не глядачів, адже в межах цієї роботи досліджуємо лише літературний компонент драматургії – текст, а не виставу. Як втілюються образи на сцені та як їх вибудовують актори у постановках – зовсім інший аспект, який ми не зачіпатимемо тут. Це дуже специфічні випадки репрезентації, що залежать від конкретних контекстів. Ми не можемо охопити такий великий обсяг нюансування, тому сфокусуємось власне на першотекстах.

Як уже було зазначено вище, ми спробуємо зробити компаративний аналіз образів воєнних маскулінностей, репрезентованих у п'єсах Кьяри Алегрії Юдс «Еліот, солдатська fuga» (2006) та Наталки Ворожбит «Погані дороги» (2017). Обидва написані жінками з різницею у десять років – обидва роблять спробу осмислити війну та її вплив на особистість, родину, покоління, суспільство, світ. Саме це об'єднує К. А. Юдс та Н. Ворожбит – попри територіальну, контекстну та досвідну перспективи. Компаративний аналіз уможлиблює якраз те, що обидві п'єси, які ми пропонуємо для дослідження, створені з позиції жінки у контексті чоловічого домінування у системі війни. Цих двох драматургинь і їх аналізовані тексти об'єднані також спільним методом – документальне письмо. К. А. Юдс для створення «Еліота, солдатської fugи» та Н. Ворожбит для «Поганих доріг» працювали зі свідченнями реальних людей, які пройшли крізь війну, але використали їх не прямо. Обидві авторки, зібравши матеріал, художньо осмислили та перетворили його в образні форми. Цей метод, спільно практикований К. А. Юдс та Н. Ворожбит їх поєднує та створює для нас базу для компаративного аналізу. Разом із цими подібностями, є й багато відмінного.

Кьяра Алегрія Юдс (1977) – американська драматургиня змішаного походження з Філадельфії, яка у своїй творчості працює з темами бордерної ідентичності, сімейної пам'яті та музики [70]. У крайній опублікованій книжці, мемуарі «Зламана мова» («Broken Language», 2022), авторка пише про своє ім'я як таке, що ламає правила, адже вона народжена у шлюбі американського єврея та емігрантки з Пуерта Ріко, від кожного з батьків вона отримала різні частини імені та виховання. Змішане походження як і різноманітні освіта – бакалавра

отримала з музичної композиції у Єлі, а магістра з драматургії в університеті Брауна – уможливило позицію К. А. Юдс на помежів'ї різних досвідів, методів, підходів. У північноамериканському контексті авторка найбільш відома сценарієм для мюзиклу «На висоті» («In the Heights»), відзначений нагородою «Тоні», та драматургічною «Трилогією Еліота» («Elliott Trilogy»), яка складається з «Еліот, солдатська fuga» («Elliot, Soldier's Fugue» 2006), «Вода ложкою» («Water by the Spoonful» 2012) та «Найщасливіша пісня» («The Happiest Song» 2013). Друга частина трилогії отримала Пулітцерівську премію.

Для написання першої частини з «Трилогії Еліота», «Еліот, солдатська fuga», К. А. Юдс провела глибинне інтерв'ю у свого дядька Джорджа, який служив у морській піхоті США під час війни у В'єтнамі. Тоді, ще у свої ранні 20 років, авторка переймалась, чи дядько взагалі розповідатиме щось про свій досвід війни, адже в сім'ї знали, що він «*él no habla de eso*» – не говорить про це. В інтерв'ю для *Pen America*, К. А. Юдс поділилась, що бути свідком історій розказаними іншими про свої життя – для неї найцінніше в людському досвіді та творчості [44]. Дядько Джордж таки поділився своїм перебуванням на війні у В'єтнамі, чого не робив ніколи – К. А. Юдс стала його першою слухачкою. Авторка надалі збирала свідчення у розмовах з іншими колишніми військовими для того, аби написати «Еліота, солдатську fuga». Її метод полягав не у повноцінній вигадці, а в турботливому розпитуванні тих, хто пережив досвід, про який вона писала.

Після публікації «Еліота, солдатської fugи» у 2006 та першої постановки в Нью-Йорку за рік опісля, К. А. Юдс часто запрошували на зустрічі з ветеранами та військовими збройних сил США. Разом вони робили читання п'єси та обговорення, під час яких авторка, як зізнається в інтерв'ю *Pen America*, зрозуміла, що писала саме для них – для чоловіків з військовим досвідом, котрий їх настільки травмував, що залишив безголосими, неспроможними проговорити його. Вона написала цю п'єсу й для батьків та близьких, чиї діти та любі все ще служили в Іраку. Авторка також отримувала листи подяки від американських військовослужбовців, які залишаються в демілітаризованій зоні між Північною

та Південною Кореєю й читали у перервах «Еліота, солдатську фугу». Не залучена у військовий дискурс, «Інша» в усіх сенсах, К. А. Юдс створила п'єсу, що емансипувала голоси чоловіків, привчених не розповідати про свій військовий досвід, якщо він не стосується звияги та перемог для держави; чоловіків, які замовчували жахіття, пережиті на війні. «Еліот, солдатська фуга» стала місцем діалогу між тими, хто перебуває в «сірій зоні», непомічені, та слухачами, глядачами, читачами. Авторка у п'єсі говорить про те, що війна – це не тільки патріотичні фільми та казки для підняття морального духу держави, а й провина, образа та травми, що передаються з покоління в покоління, якщо про них не піклуватись, банально – говорити про них.

Подібну позицію має й Наталка Ворожбит, яка вважає, що свідчення і рефлексії про війну – це не виключно репортажі з гарячих точок, але й також робота з емоційним проживанням стану війни. Що одразу відрізняє К. А. Юдс та Н. Ворожбит на цьому рівні – їхнє «наближення» до війни як процесу, що пронизує всі сфери життя: для однієї війна була досвідом інших поряд з нею, для іншої – війна стала частиною життя [12].

Наталка Ворожбит (1975) – українська драматургиня, режисерка та сценаристка, яка у своїй творчості концентрується на темах мови як порозуміння та міжкультурних конфліктів, зіткнень. Наталка Ворожбит належить до кола так званої «української нової драми» – покоління українських драматургів та драматургинь, які застали кінець Радянського Союзу, становлення сучасної України та революції. Творчість цього покоління політизована, працює з політичними темами та ставить собі за мету якнайшвидше реагувати на політичні зміни в країні. Напрямок «нова українська драматургія» заснований у 2010-х та пов'язаний з двома фестивалями – «Drama» у Львові та «Тиждень актуального мистецтва» у Києві, у межах яких і відбувалось викристалізування спільного методу. Саме через знайомство одне з одним та мережування взаємодій, молоді драматурги та драматургині утворили політично інспірований та політично активний напрям в українській, тоді ще між двома революціями, Помаранчевою та 2014-го, драматургії.

Для Наталки Ворожбит, яка хоч і до 2010 проживала понад декаду в Москві після навчання у Літературному інституті ім. Горького, питання політики як того, що визначає курс життя та співжиття, набуло широкого проблематизування в її творчості. В одному з інтерв'ю драматургиня говорила про те, що для неї театр як форма мистецтва спроможна якнайбільше швидко реагувати на зміни та події у світі [16] – звісно, з усіма притаманними цьому медіуму обмеженнями. На відміну від кіна, що потребує залучення великої кількості людей та фінансів для створення, чи художньої літератури, яка вимагає довгого процесу створення, театр у швидкості реакції може конкурувати лише з поезією чи музикою – та й те тільки завдяки розвитку передачі інформації. Саме у театрі, впевнена Н. Ворожбит, вона як мисткиня може відповідати на події, що трапляються з нею, майже одномоментно. А тому війна – про що найчастіше кажуть як про те, що потребує часу, десятиліть на творче осмислення, – головна тема творчості драматургині. Вона впевнена, що сучасному театру, як і давньогрецькому, важливо фіксувати процеси та події, що відбуваються в суспільстві, віддзеркалювати їх для критики: «Це завжди розмова про те, що нас турбує зараз. Сьогодні це турбує, а завтра ми говоримо» [16].

Під час Революції Гідності, а також у перші роки вторгнення Росії в Україну (2014–2017) Наталка Ворожбит збирала свідчення учасників події, їхні персональні історії. У гарячих точках разом із воєнними кореспондентами, драматургиня спілкувалась з мирними мешканцями та військовими. Разом із колегами тоді ж авторка заснувала «Театр переселенця» – документальний терапевтичний театр, участь у якому брали внутрішньопереміщені українці зі східних регіонів країни, а також військові [5]. Н. Ворожбит багато спілкувалась з ними, але їхні розповіді ніколи не входили в чистому вигляді у творчість авторки. Вона їх завжди трансформувала під час написання, поєднуючи голоси, відсікаючи деякі речі. Йдеться про нечистий документальний метод, в основі якого реальні люди та їх історії, але в кінцевому результаті, мистецькому творі, залишаються їх образи.

Звідси й почалась історія створення п'єси «Погані дороги», яка спершу була як проєкт замовлена у Н. Ворожбит британським театром The Royal Court, що працює з документалістикою, а вже після перших постановок закордоном перекладена українською та поставлена на вітчизняній сцені. «Погані дороги» інкорпорує багато історій, що драматургиня збирила у перші роки війни – військових, журналістів, жителів прифронтових територій, але об'єднувальним елементом стала персональна історія авторки про проживання війни, закоханість у військового та втрати, пов'язані з цим. Відтак п'єса стала збіркою голосів, образів без конкретних характеристик, витягнутих з реального досвіду Н. Ворожбит та тих, до чийх історій вона прислухалась.

Тож, обидві обрані для дослідження п'єси – «Еліот, солдатська fuga» та «Погані дороги» – створені на основі свідчень реальних людей, що пройшли через творчу трансформацію в обробці авторок. Власне й обидві драматургині – Кьяра Алегрія Юдс та Наталка Ворожбит – використовували документальний метод у спільній манері. Між п'єсами – десять років різниці, тисячі кілометрів відстані у досвідах, а також подібні проблеми репрезентації. У цих творах обидві авторки ставлять питання про спроможність розділення досвіду війни з тими, хто його не має, і питання як етично репрезентувати персонажів, що пройшли крізь війну. Попри різні голоси, події, авдиторії, авторки «Еліота, солдатської fugи» та «Поганих доріг» працювали у цих п'єсах над подібними проблемами. Серед них – репрезентація на сцені військового та чоловіка у стані війни. В який конкретно спосіб авторки осмислювали цю проблему та долали її у спробі вирішення – йтиметься в наступних розділах нашого дослідження.

## **Висновки до Розділу 1**

У межах патріархальної системи чоловіче тіло належить державі через уявлення про те, що саме це тіло, завдяки фізичним показникам, повинне захищати її цілісність. Агентність чоловіку надається лише на ті риси та способи, сприятливі для утримання патріархальної системи, як от війна – інституційна сфера виявлення насильства. Саме у межах війни, згідно з уявленнями,

уможливлена маскуліність як така, а поза цим чоловік наче не має права існувати – з іншими рисами та проявами. Відступ від цих норм означає ризик остракізму, покарання або навіть смерті. Таке насильство нормативною маскуліністю породжує загальну гендерну тривогу, змушуючи чоловіків відповідати заздалегідь визначеному зразку поведінки та проявів. Усе це закарбовує індивідуальність, що фізично визначена чоловічою статтю та уявленнями про цю стать, в замкнений простір дегуманізації, в якому заборонене емоційне проживання подій, що призводить до утримування травми всередині. Ми ставимо питання, чи спроможна художня література, яка працює з голосами, репрезентувати чоловіка у часопросторі війни та його мовлення?

У центрі п'єс, написаних К. А. Юдс і Н. Ворожбит, лежить боротьба чоловіків з примусовою маскуліністю. Використовуючи засоби документальної драми, вони намагаються сплести голоси замовчаних – солдатів та чоловіків під час війни та роблять спробу розібрати заплутану мережу патріархальних структур, часто заплутуючись у них.

У п'єсі «Еліот, солдатська fuga» К. А. Юдс використовує свідчення свого дядька та інших американських ветеранів бойових дій, щоб створити витончене дослідження зв'язку війни та маскуліності, залежності війни від маскуліності. Шляхом зображення долі Еліота, його батька та дідуся, драматургиня досліджує перетин маскуліності, обов'язку та травми, пропонуючи нюансоване зображення чоловіків, що борються зі складнощами існування у вимозі брати участь у війнах.

У «Поганих Дорогах» Н. Ворожбит занурюється в голоси «своїх» та «чужих», «ворогів», аби створити мозаїку, що часто не складається в єдину картину. Засновуючи наратив п'єси на свідченнях людей, що пройшли війну, Ворожбит ставить під сумнів традиційні уявлення про героїзм та мужність, замість цього запрошуючи аудиторію зіткнутися з непослідовністю та суперечливими аспектами чоловічої ідентичності.

Коли ми уявляємо, що в майбутньому завжди будуть війни, так само як зараз і колись, то здається, що це саме майбутнє вже перекреслене. Це

катастрофічний спосіб мислення – єдине протистояння якому полягає в спробі визначити ким ми є, якщо так мислимо, або ким ми прагнемо бути, констатуємо такі речі? Ймовірно, вразі легше продовжувати вірити у патріархальні уявлення про війну як органічний стан людства, але ставити питання про тих, хто робить ці війни – солдати, чоловіки – дає відсіч цьому. Тож, у наступному розділі ми більш детально розглянемо, в який спосіб К. А. Юдс у «Еліоті, солдатській фузі» та Н. Ворожбит у «Поганих дорогах» вибудовують воєнні маскулінності.

## Розділ 2. Чоловіки, солдати та їхні образи в американській та українській драмі ХХІ століття

### 2.1. «Еліот, солдатська fuga»: мужність-як-тривога та поколіннєва дискомунікація

*Mother, mother, there's too many of you crying*

*Brother, brother, brother, there's far too many of you dying*

Marvin Gaye «What's Going On»

Американські війни після Громадянської (1861–1865) – експансивні, загарбницькі, колоніальні у розумінні встановлення інституційної та дискурсивної влади над територіями. Говорити про солдата американської армії слід завжди у термінах агресора, тобто того, хто «сили частка, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого». У спробі принести мир у світ через встановлення свого протекторату на політично нестабільні регіони, США розвинули етос воїна-завойовника, який практикує колоніальне насильство та має індульгенцію на це. Наслідок такої внутрішньої та зовнішньої політики проявляється у кількості самогубств серед солдатів після завершення В'єтнамської війни, наприклад. За даними Чака Діна, колишнього десантника, який створив громадську організацію Point Man International, 150 тисяч американських солдатів покінчили з життям, не витримавши тиску та не маючи можливості пропрацювати воєнні травми, що майже втричі перевищує кількість полеглих комбатантів – 58 тисяч [20]. Постійне продукування насильства назовні є способом вираження насильства, що існує всередині держави. Ми вважаємо, що агресор є агресором передовсім через те, що він у спосіб завоювання намагається

розв'язати внутрішні проблеми, достатньо невдало, як про це свідчить статистика Чака Діна.

Аналізуючи п'єсу Кьяри Алегрії Юдс «Еліот, солдатська fuga», ми стикаємось з презентуванням сторони агресора – США та їх солдатів. Це важливе політичне уточнення, яке ми вибудовуємо з антиколоніальної позиції, та на якому наполягаємо. Корейська, В'єтнамська, Іракська війни, в яких брали участь фіктивні дідусь (Джордж старший), батько (Джордж молодший) та Еліот відповідно, були експансивними агресорськими конфліктами, а вони у них – хотіли того чи ні – виконавцями агресії. Очевидно, що кожна з цих війн була різною в ознаках, причинах та наслідках. Втім ми бачимо спільні риси між ними та на основі цього вибудовуємо такий фрейм, в якому мислимо про них і про солдатів, що брали в них участь, примусово чи за власним бажанням. Вони – агресори, чия присутність та дії в місці їх військової служби на «благо» і «захист безпеки» світу чи США. Чи критикує авторка п'єси своїх персонажів у подібному фреймі нам не відомо. Натомість як ми вважаємо, вона у той чи інший спосіб критично конструює їхні образи та без надмірної емпатії. Передовсім на це вказує те, що К. А. Юдс написала «Еліота, солдатську fuga», тобто першу частину з «Трилогії про Еліота» (2006-2013) під час Іракської війни, яка викликала соціальне обурення навіть у найбільш затятих представниць американської інтелектуальної сцени – С'юзен Зонтаг. Отже, ми розглянемо образи дідуся, батька та Еліота у п'єсі у межах нашого фрейму.

У п'єсі К. А. Юдс презентує сім'ю пуерториканців – дідусь (Джордж старший), батько (Джордж молодший), мати (Джині) та син (Еліот), – в якій кожен та кожна мали воєнний досвід. Коли Джорджа старшого мобілізували на війну в Кореї (1950–1953), Джорджу молодшому було п'ять років. За більше, ніж декаду, він сам опиниться на війні – уже В'єтнамській (1959–1975) – теж за загальним призовом. Саме після поразки, визнаної поразки у В'єтнамі та суспільних протестів, що зарядили культуру на наступні десятиліття, США припинили мобілізувати на війну всіх чоловіків за ознакою статті. Попри це, Еліот одразу після завершення школи, коли йому виповнилось 18, самотійно

записався на військову службу та був першим з тих, кого відправили на Іракську війну (2003–2011).

Покоління за поколінням у сім'ї чоловіки травмовані експансивними війнами та не мають можливості пропрацювати досвід, екстремальний досвід на помежів'ї життя і смерті, щоб відпустити його. Травми, як і мовчання, нікуди не зникає, а передається в спадок та продовжує жити у кожному наступному. Чоловічий досвід війни стає ітеративним, але таким, про який слід мовчати. Як каже радіоведучий, беручи коментар в Еліота, коли той повернувся з Іраку у відпустку: «Some say there's a code of silence after returning home» [52, с. 52].

Мовчання про злочини, які солдати експансивних військ вчиняють проти інших, убезпечує власне державу від відповідальності, але ціною свободи слова та життями самих солдатів. Як зізнається сам Еліот, його дідусь, Джордж старший, спроможний розповісти тільки кілька історій про свій військовий досвід у Кореї, але ніяк не більше: «He's got two or three stories that he just tells them over and over. He's got old-timers» [52, с. 52]. При чому він зазначає «old-timers», тобто хворобу Альцгеймера як причину такого забуття. Батько, Джордж молодший, не бажає, щоб у нього запитували про війну у В'єтнамі: «If I feel like talking about it I will but otherwise don't ask» [52, с. 31]. Як і старші покоління у сім'ї, Еліот не розповідає про свій військовий досвід або ословлює лише кілька історій. Загалом, ділитись подіями та переживанням для персонажа складає труднощі, як, наприклад, коли він у прямому етері радіо мав розповісти історію зі служби в Іраку, але не захотів: «I don't know. I feel stupid. I already told this story once» [52, с. 39]. Наче мова існує в іншій площині, поза військовим досвідом, далеко від персонажів – або, можливо, мова як шлях до пам'ятання та ословлення, а отже проживання досвіду, про який мовиться, і є першочерговою перепоною. Говорити означає стикнутись із собою комплексно – емоційно, почуттєво, дискурсивно та повернутись до травматичних епізодів. Через таке уникання мови й акту мовлення дідусь, батько і син не живуть свої життя, а продовжують залишатись у травматичних спогадах – вони марять на яву. Їхнє минуле є теперішнім, яким вони живуть, як птахи у клітках. Тому п'єса –

нелінійна у хронологічній побудові, вона складена з флешбеків, бо персонажі не спроможні перейти травматичний досвід, залишаючись у ньому невідповідно до часу, що постійно прогресує. В одному з монологів дідусь, перебуваючи в минулому, яке для нього теперішнє, каже: «I started losing words. Dates» [52, с. 41], – для нього мова стала втратою.

Ми вважаємо, що дідусь, батько та син уникають себе, свідомі того чи ні. Тобто агентність над власним тілом та його ресурсами, проявами вони делегують іншим. При чому це відбувається у п'єсі на наративному рівні, а також як прийом, прописаний авторкою в ремарках: «In the “Fugue” scenes, people narrate each other’s actions and sometimes narrate their own» [50, с. 14]. Тобто персонажі оповідають дії та вчинки одне одного, наче стають голосом у чужому тілі. Наприклад, наприкінці сцени 12 або як її називає авторка – прелюдії – Джордж молодший, досі перебуваючи у минулому, розказує про ситуацію, але його оповідь підхоплює дідусь, продовжуючи за Джорджа молодшого те, що він не сказав би:

«Pop [батько]: Aw man, right now Joe Bobb is throwing up all over. The smell is bad. It’s wood alcohol.

Grandpop [дідусь]: Tell Mom my leg is okay» [52, с. 54].

Джордж старший ніколи не мав проблем з ногою під час своєї військової служби – тільки з охололими пальцями, – але він бере агентність оповіді Джорджа молодшого на себе. У такий спосіб наче відбувається розділення досвіду, але разом із цим також деприватизація голосу, адже у межах війська солдат не має права на приватність та особистісність. Такий прийом використаний К. А. Юдс у всій п'єсі: Еліот говорить за батька, батько говорить за дідуся, дідусь говорить за Еліота – та багато інших варіацій. П'єса побудована в такий спосіб, що агентність у межах приватної історії та власний голос є тим, що не притаманне чоловічим персонажам. Досвід кожного є повторенням, ітерацією попереднього, як у нескінченному Уроборосі. Та навіть коли військова служба офіційно завершується для персонажів – дідуся та батька, – вони

продовжують жити за кодами війська агресора. Тож ми вважаємо, що мовчання, делегування агентності у мовленні спричинена трьома факторами:

1. Військовий кодекс мовчати про досвід після повернення додому;
2. Деприватизація голосу солдатів, адже вони повинні бути єдиним тілом;
3. Небажання повертатись у травматичний досвід, щоб розв'язати його.

Комплекс цих факторів спричинив те, що чоловічі персонажі у п'єсі не мислять категорією майбутнього, для них є лише минуле, в яке вони повертаються і звідки не спроможні вийти. Відтак їхній час зациклений. У першій сцені є епізод, де Еліот, дивлячись на фото батьків, намагається уявити майбутнє: «When I get home, we gonna have a father and son. Chill in Mom's garden. Drink some bud light out them mini cans. I don't want to hear about no "leave the past in the past." You gonna tell me your stories» [52, с. 20]. По-перше, це є ідентичним спогадом про уявлення майбутнього, який «належить» батьку: «I imagine you and Mom on the back stoop, having a beer» [52, с. 27]. Тобто ми знову стикаємось з ітеративністю досвіду: уявляти майбутнє як пиття пива з батьками на задньому дворі. По-друге, говорячи про майбутнє, Еліот насправді прагне минулого, він хоче чути історії батька про його досвід, знати його минуле. Тут йдеться про неспроможність мислити речі та час поза військовою справою як наслідок солдатського життя, що відсікає майбутнє.

Через поколіннєву неспроможність комунікації мужність кожного є не успадкованою, а здобутою самостійно, тобто через тривогу вірної гендерної пародії. Загальна масова мобілізація, практикована під час та після Першої світової, перекреслила покладання на пам'ять про минулі досягнення предків, змістивши визначення мужности на безпосередні здобутки солдата на полі бою тут і тепер. Відтак вона перестала бути генераційним надбанням, спадком, що дає пропуск до героїзму. Мужність – це тут і тепер, стан безґрунтя, адже предки позбавлені мови, аби оповідати про свою мужність та передавати її. Власне, сама солдатська служба та її умови змінились, стали більш дегуманізованими, як і сучасні війни. Солдатам нових війн доводиться вибудовувати щоразу мужність для себе, що створює тривогу вірної гендерної пародії у розумінні Джудіт

Батлер. Дослідниця вважала, що є якесь дискурсивне уявлення про гендерну перформативність чоловіка у межах часопростору війни, не обов'язково таке, що мало реальний прототип чи підґрунтя, але він є образом для наслідування, тобто вірного чи не вірного пародіювання. Джордж старший не розповідав Джорджу молодшому про те, як поводитись на війні, не розповідав про свій досвід, так само як батько не ділився цим з Еліотом. Мужність кожного з сім'ї – не генераційна, а спровокована тривогою вірної гендерної пародії. Це чітко проглядається наприкінці 12-ої прелюдії п'єси, коли історія Джорджа молодшого наратована ним самим і Джорджем старшим:

«Pop: [...] When I enlisted you handed me the flute and said

Grandpop: “You’re a man. Teach yourself how to play”» [52, с. 54].

«Ти – чоловік, самостійно навчися» – це вимога до вірної гендерної пародії без опертя на наративний досвід іншого, що створює тривогу. Якраз відсутність такого опертя на історію того, хто пройшов війну та міг би поділитись цим, уможливила продовження ітеративного досвіду, адже Еліот хотів бути як батько, тому записався до армії та відправився на війну в Ірак: «I was like, Dad was a Marine. I want to be a Marine. I really did it for him» [52, с. 52]. Спроба бути як батько, щоб задовольнити очікування від сина, його вірної гендерної пародії, є ключовою у формуванні Еліота та всієї п'єси. Навіть радіоведучий перепитує в персонажа, коли дізнається, що батько та дідусь також служили на війні: «You must have felt a great deal of pressure to enlist» [52, с. 52]. Попри те, що нам як читачам-глядачам не відомо, чи батько висував якісь вимоги до сина, нам здається, що тут йдеться про примус підтверджувати статус чоловіка через армію та війну як найбільш вірогідні сфери отримання соціального капіталу та визнання, а також – ймовірно, особисто для Еліота – спосіб отримати валідацію від батька. У будь-якому випадку йдеться про тиск відповідати гендерним нормам, посиленням генераційністю залучення до війська членів родини. Наприкінці 13-ої прелюдії хлопець наче звинувачує батька: «I fucking walked in your shoes» та «Pop, we lived the same fucking life» [52, с. 58]. У цьому самому епізоді в п'єсі Джордж молодший звертається до Джорджа старшого з

вибаченнями, що викинув передану в спадок флейту на війні у В'єтнамі: «Dad, I just want to say I'm sorry. I threw your flute away» [52, с. 58]. У такий спосіб персонажі говорять одне до одного, але не чують, адже вони зайняті своїм приватним переживанням скорботи та кошмару: Еліот звертається до батька, батько звертається до дідуся, але кожен глухий до слів іншого.

Пережитий травматичний досвід повертається до персонажів у снах. Упродовж п'єси тричі повторюється один і той самий вислів стосовно кожного чоловічого персонажа: «Nightmares every night, he said» [52, с. 32, с. 34, с. 35]. Кошмар вбивства переслідує солдатів; його не можна забути, бо він повертається щоразу з тим самим образом мерця, який втратив життя через дії персонажа: «A dream about the first guy he actually saw that he killed. A dream that doesn't let you forget a face» [52, с. 32]. Примус до вбивства, уповноважене державою, власне й зруйнував спокій кожного з персонажів назавжди та дестабілізував родинні зв'язки: «It was like, shoot someone, destroy something. I threw your flute in the river» [52, с. 58]. Солдати сил агресора вбивають та знищують – це їхній спосіб встановлення інституційної чи дискурсивної влади, – але тут авторка п'єси наче з емпатією ставиться до такого примусу стосовно чоловіків, котрі можливо й ніколи не хотіли стріляти та громити, та вибудовує ситуацію, в якій персонаж виправдовує свої дії. Втім у цьому епізоді Джордж молодший, продовжуючи репліку, наполягаючи на примусі, який він зазнав під час війни у В'єтнамі: «You can't sit around and feel sorry for yourself or you're gonna die. I had to do something, so that's what I did» [52, с. 59]. Бути бездіяльним на полі бою означає приректи себе на смерть, дозволити кошмару поглинути все. Відтак вбивати і нищити тут постають формами протистояння страху, але водночас це і є тою «військовою машиною» – солдати, які просуваються на полі бою з внутрішньої чи зовнішньої вимоги діяти, аби не померти: «It's a mentality. Kill or be killed» [52, с. 39].

У такому стані позбавлення генераційного минулого та перекресленого майбутнього чоловічі персонажі залишаються маргіналізованими з власного життя, наче воно їм ніколи не належало через військовий досвід. Вони – птахи у полоні кліток та уявлень про них. А пташка у клітці співає лише про свободу,

якої ніколи не знала й навряд чи бажає. Попри ітеративність досвіду, що передається з покоління в покоління та не закінчується, Джордж старший, Джордж молодший та Еліот все ж наділені особистими рисами – хоча, як нам здається, рисами, які якраз пов'язані зі ставленням до військової служби та війн, в яких вони побували. Мислити три покоління чоловічих персонажів у п'єсі як монолітну особистість, вигідну для війська та держави, означало б поставитись до них так само як військо і держава, чого ми прагнемо уникнути тут. Спробуємо розглянути дідуса, батька та Еліота окремо, аби визначити їхні персональні риси, прописані авторкою.

Разом із тим, що К. А. Юдс на початку п'єси зазначає, хто з чоловічих персонажів в якому батальйоні служив, що може стати для нас базою для спроби категоризування, втім нас цікавить радше не офіційний статус, а персональне бачення персонажа стосовно себе. Тобто не значення приписане розташуванням в ієрархії військової служби, а особистісне ставлення до себе. Як нам здається, це допоможе конкретизувати їхні досвіди та персоналізувати їх.

Ключовим у цьому для нас є те, як чоловічі персонажі називають себе, коли входять у дію в тексті п'єси. Упродовж п'єси Еліот називає себе чоловіком:

«Elliot: A man enters.

*(Elliot enters in a towel. It's 2003. He's eighteen)*» [52, с. 16].

Це самовизначення через гендерну категорію «чоловік» не змінюється впродовж п'єси, персонаж константно вважає себе таким, попри те, що у тексті йому вісімнадцять та дев'ятнадцять:

«Elliot: A man enters.

*(Elliot enters)*» [52, с. 60].

Таке жорстке, патріархальне самовизначення контрастує з тим, як про себе говорять батько та дідусь, врази старші за Еліота. Наприклад, батько:

«Pop: A boy enters.

*(He looks at his watch)*» [52, с. 62].

Або дідусь:

«Grandpop: A boy enters.

*(Grandpop enters)*» [52, с. 21].

Ці чоловічі персонажі середнього та старшого віку, говорячи про себе, вживають термін «хлопчик» – «a boy», яке має зовсім інше смислове наповнення, ніж «чоловік», що вживає стосовно себе Еліот. Йдеться не стільки про вікову категорію та приписані до неї риси, скільки спроба розповісти про свою невинність чи причетність, а отже відповідальність, за скоєні дії. Джордж старший та Джордж молодший не мали вибору йти на війну чи ні, це рішення за них зробила держава, чому вони повинні були коритись, адже покарання за протест загальній мобілізації карався соціальним ostracismом та позбавленням волі. Оскільки вони не брали відповідальності за своє рішення, а воно було прийняте вищою інстанцією, то й дії, вчинені ними як солдатами на полі бою – вбивства та руйнування – також не є їх відповідальністю. Така логіка виключно наочна та теоретична, на практиці ж вона більш нюансована – попри це у межах тексту п'єси ми вважаємо, що вона спрацьовує, і підтвердженням є самовизначення батька і дідуся як «хлопчиків». Вони – безневинні, відповідальність лежить на державі.

Коли ж Еліот, за власним бажанням записавшись до армії, наче бере відповідальність за це рішення, а також за свої дії та наслідки, він називає себе «чоловіком». У такому контексті відповідальності за вчинки, персонаж відчуває провину за те, що вбивав. В одному з монологів, в якому він уявно говорить з батьком, Еліот запитує: «Did you feel guilty, too? When you shot a guy?» [52, с. 57]. Аби пересвідчитись, чи адекватно солдату в межах часопростору війни почувати провину за смерть, персонаж шукає відповідного досвіду у свого батька, але ніколи не отримує її.

На відміну від Джорджа старшого та Джорджа молодшого, Еліот має врази більше свободи на вибір, що полегшує та ускладнює йому життя. Після поранення у ногу – у те саме місце, що й в батька, – він міг за бажанням повернутись в Ірак воювати або ні: «I got two corective surgeries. They'll send me back if I want» [52, с. 51]. Не отримавши того, чого він хотів – чесної розмови з батьком, почути його історій та розділити його досвід, – Еліот повертається до

війська: «He walks down the gray carpeted ramp. [...] Where he will cross the border north into Iraq. Again. Happy he has an aisle seat. Going back to war» [52, с. 63]. Це його рішення, за яке він відповідальний – і в цьому вся трагедія його стану. Коли батько та дідусь наче мали на кого «покластись», кого зробити винним у якихось ситуаціях чи станах – державу, – то ця сама держава агресора ніяк не відповідальна за вибір Еліота.

На початку п'єси, у першій частині фуги, персонаж вдивляється у дзеркало, розглядаючи себе, але авторка у ремарках зазначає, що простором, куди вдивляється Еліот, є аудиторія:

«Pop: The mirror in the room reflects a slight distortion.

*(Elliot peers into the mirror: the audience)*» [52, с. 17].

Глядачі п'єси, це трохи викривлене віддзеркалення, і є Еліотом. Через цю призму ми, глядачі, стикаємося з нашою власною роллю у формуванні та сприйнятті досвіду таких солдатів, як Еліот. Як громадяни держав, ми несемо колективну відповідальність за наших солдатів не лише у фізичному сенсі, але й у тому, як ми бачимо їх і як наші очікування від них формують їх самих.

Отже, «Еліот, солдатська фуга» Кьяри Алегрії Юдс на самому початку закладає комплекс колективної відповідальності та невіддільності солдатів від всіх наших життів. Ми вважаємо, що п'єса проблематизує самотність солдатів через неспроможність комунікації між поколіннями. Еліот повертається на війну, його життя є тільки там. Поза військом він, як і батько та дідусь, замикається у кошмарах, неспроможний ними поділитись та бути почутим. Цей досвід – ітеративний, тобто мігрує з покоління в покоління та ніколи не стає завершеним – допоки хтось не змусить Уробороса відпустити свій хвіст.

## 2. 2. «Погані дороги»: конфліктні чоловіки й травмована сексуальність

*Солдатові наказують замаскувати себе і своє  
знаряддя – шанець чи танк, щоб суперник не міг його  
помітити. Ворог має думати, що перед ним лише  
пейзаж, ліс чи кущі, а більше нічого.*

Мартін Поллак «Отруєні пейзажі»

Написана спершу англійською для британського глядача, п'єса «Погані дороги» Наталки Ворожбит була цілком добре прийнята в Україні – попри політичну неоднозначність та грубу роботу з відкритими ранами. У перекладі з англійської для української сцени авторка, здається, навмисне використала дві мови – російську та українську, – чи то для так званої «правдоподібності», чи аби дражнити глядачів-читачів. Певне роздратування виникає у нас передовсім через кількісне домінування російської над українською, що створює додатковий конфлікт до всіх інших, які вже наявні в тексті. Ймовірно, оригінальна п'єса англійською була більш однозначною, ніж при перекладі на суміш двох мов, політично заряджених у нашому просторі. Такий вибір авторки зараз видається особливо болючим, коли мовне питання загострилось в Україні під час повномасштабного вторгнення – і нам важливо відзначити цю нашу перцепцію, аналізуючи «Погані дороги» Н. Ворожбит. Текст став незручним, конфліктним від моменту створення. У такий спосіб ми окреслюємо фрейм, у межах якого досліджуємо цю п'єсу. Разом із тим ми залишатимемо цитати «мовою оригіналу» – російською чи українською для збереження автентичності тексту та з чого, власне, почнемо проблематизувати його.

Мовне питання для України, як і можливо для багатьох пострадянських країн, залишається далеким від остаточного рішення – передовсім через проблеми моралі як свободи вибору людини та захисного націоналізму. У межах тексту п'єси «Погані дороги» йдеться про мову як спробу об'єднати колонізовану групу

з колонізованими, що підтримують колонізатора – «своїх» з «не-надто-своїми», які стають «чужими». «Свої» говорять російською чи українською, перемикаючись, наче це одна спільна, а сепаратисту Стасу (ще названому як «ВІН») належить виключно російська. Н. Ворожбит відобразила дві сторони конфлікту, в якому зло, хоч і найчастіше ефемерне – ефемерне настільки, що директор школи, зупинений на блокпості, запитує у військового: «..за кого ви тут воюєте?!» [4, с. 39], – але знаходить йому ім'я і втілення наприкінці п'єси у персонажі сепаратиста Стаса. Попри це на мовному рівні між ними всіма немає різниці: між військовими чоловіками і їх супутницями, між сепаратистом чи директором школи. Мова, як і кордон, на якому перебувають усі персонажі й персонажки, у п'єсі перестають мати значення. І те, і інше – флюїдні, рухаються поза межами реєстрів моралі й націоналізму. А разом із цим персонажі втрачають свої відмінності – сіра зона невизначеності й втоми від боротьби за ідентичності перетворює їх на однакові сутності, тіні. Причому ця флюїдність – безплідна, як і земля у цій місцині постійного руху кордону. П'єса «Погані дороги» – про безнадійність та про відповідний стан із невеликими марними сподіваннями на вихід із нього. Це текст – порожній, бо персонажі нічим не відрізняються, а зміна схем їхніх зустрічей не вирішили б конфлікти, які авторка нагромаджує й наповнює добірною російськомовною лайкою та клінічним натуралізмом, – все залишається у своїх межах; вибух не відбувається, ентропія не спрацьовує.

У такій відсутності різниць чи байдужості до них чоловічі персонажі по обидва боки політичного розмежування – однакові. У першій сцені – сповіді-монологу – протагоністка називає звіром військового чоловіка, в якого закохана: «Ти не звеш. Лежиш на сусідньому ліжку, тварино, обкладена зброєю, і хрпеш» [4, с. 10]. У такий самий спосіб авторка конструює образ сепаратиста, як от на початку сцени 5:

«ВОНА: Ну ты же человек.

ВІН: Я животное» [4, с. 64].

Журналістка, яку захопив у полон сепаратист, намагається нагадати чоловікові, що попри садизм та знущання, він залишається людиною з

дитинством, мирним минулим та емпатією до ближнього. Він, навпаки, заперечує це, наполягаючи на своїй «тваринній» подібності:

«ВОНА: Нет, ты хороший.

ВІН (*сміється*): Ты меня прикаливаешь? Я подорванный на всю голову. Мне нравится мучить, я садист!» [4, с. 65].

У першій цитаті йдеться про опис чоловіка на війні зовні, зі сторони Іншої, а в другій та третій – про автоопис персонажа. Попри таку різницю фокалізації, і той і інший чоловіки по обидва боки ідеологічно-політичного розмежування набувають не-людської подоби, принаймні метафорично, перебуваючи на війні. Тут повертаємось до ідеї, про яку писала Дж. Батлер у своїй праці «Фрейми війни» – дегуманізація відбувається з обох сторін, адже сама війна як явище, хоч і дуже притаманне людям, їх нищить, буквально перетворює на тварин. Дегуманізація – це спотворення, зниження особи в ієрархії людина-тварина-мертве.

Говорячи про військового, в якого закохана («Ти – Сергій і тобі 38» [4, с. 5]), нараторка сцени 1 також вживає інший дегуманізований образ: «Ще ти схожий на задубіле дерево пустелі» [4, с. 13]. Менш поетичне та більш натуралістичне Н. Ворожбит використала в образі сепаратиста, коли той розмовляє зі своєю полоненою: «...я твой враг, ты приехала [...] материальчик собирать на нас, у тебя же мечта, чтобы нас с лица земли стерли» [4, с. 72]. В обох наведених цитатах йдеться про дегуманізацію як про зниження в ієрархії: чоловік на війні, оскільки він і є її інструментом, з людини перетворюється на тварину, на неживий предмет, задубіле дерево, або на того, кого з лица землі слід стерти. Ці метафори використані лише риторично, вони не перетворюють людей, а тільки ословлюють зміну, яка з ними відбувається.

Крім цього, між Сергієм і Стасом, солдатом і сепаратистом, подібність наявна й в їхніх діях та, буквально, поглядах. Образ першого авторка конструює через сповідь персонажки, яка бачить його таким чином: «У тебе карі очі, коли я в них дивлюся – так почуваюся, начебто мене взяли в заручники й опускають у темний підвал, і зараз почнеться незнане жахіття» [4, с. 5]. Загальний опис сцени 5, в якій відбувається знущання сепаратиста над полоненою журналісткою, є

прямим втіленням метафори очей «нашого» солдата з монологу-сповіді персонажки зі сцени 1. Власне, авторська ремарка сцени 5 є втіленням такого простору: «Підвальне приміщення, без вікон. Біля дверей двоє. Він – у військовому камуфляжі...» [4, с. 63], – а те саме «незнане жахіття» [4, с. 5], про яке каже персонажка є діями сепаратиста стосовно полоненої журналістки. Обидвох чоловіків по різні боки «барикади» Н. Ворожбит наділяє однаковими характеристиками, створюючи такий собі *doppelganger*. Якщо залишити осторонь політичний аспект п'єси та спробувати мислити такий прийом через гендерну оптику, то авторка, здається, урівнює позиції та створює паразитичний образ чоловіка як війно-охочої тварини, яка отримує задоволення від руйнування та (само)дегуманізації. Власне, це достатньо традиційний образ, котрий, хоч і з різними відтінками, є наслідком патріархального мислення та уявлення.

У п'єсі «Погані дороги» живі від мертвих також не відрізняються. Проілюструємо цю тезу кількома наступними цитатами. У сцені 4 військовий разом із медицинею Танею їдуть, а в багажнику – обезголовлене тіло полеглого командира. Військовий служив у роті командира, а медикиня була його коханкою, через що у них діаметрально різне уявлення про полеглого. «Він був хорошим командиром. Веселий, сміливий. Заряджав оптимізмом» [4, с. 51] – каже військовий, на ім'я Володимир, за кермом. Таке бачення спровоковане, як нам здається, ієрархічними зв'язками, які персонаж намагається не порушувати. По-перше, командир завжди вище солдата, військового, відповідно має більше влади, що захищає його від критики. По-друге, полеглий командир через свою загибель наче отримує індульгенцію на добру пам'ять. Він загинув у бою – уже через це заслуговує бути героїзованим, що передбачає забуття його цілого життя до моменту власне загибелі, а отже й згладжування риторичного поля про нього. Військовий Володимир, інтуїтивно відчуваючи ці два аспекти – ієрархічність та індульгенцію, – говорить про загиблого клішованими фразами, тобто дозволеним, етично вивіреними. Коханка полеглого командира, медикиня, говорить у протилежних термінах: «Он мог так посмотреть – как кирпичем приложитъ» [4, с. 51]. Жінка, яка перебуває поза межами військової ієрархії, а тому не зобов'язана

уникати критики полеглого командира. Вона врази вільніша у своїх висловлюваннях стосовно нього, адже навіть аспект індульгенції на добру пам'ять її не стосується як коханки, яка знала полеглого достатньо близько. Разом із цим у конструюванні такої риторики Н. Ворожбит знову використала елемент погляду, навіть ту саму характеристику важкого погляду, погляду, який бере в заручники, вбиває, що й в образах сепаратиста зі сцени 5 та військового Сергія зі сцени 1. Усіх трьох чоловічих персонажів поєднує ця характеристика, як, власне, й відсутність їхнього голосу.

Уся п'єса «Погані дороги», крім сцени 1, побудована на діалогах або полілогах – кількість учасників завжди не більше трьох. Чоловічим персонажам, власне військовим, ніколи не надано право на монолог, на відміну від жіночих. Така перспектива цілком зрозуміла, якщо ми розглядаємо «Погані дороги» як автобіографічний текст, але не в нашому випадку тут; для нас це передовсім ідеологічний текст, до якого ми препаруємо гендерну теорію. Як нам здається, чоловічі персонажі не мають монологів у п'єсі «Погані дороги», адже авторка конструює їхні образи надто травмованими, аби говорити, а тому мовчання або обмежена комунікація – їхні єдині можливості. Для ілюстрування цієї тези ми процитуємо повну частину діалогу, який представляли вище, між медицинею та військовим Володимиром:

«ВІЙСЬКОВИЙ (без образу): Ти мені рота затикаєш. Я помовчу.

ЖІНКА: Говори.

ВІЙСЬКОВИЙ: Він був хорошим командиром. Веселий, сміливий. Заряджав оптимізмом.

ЖІНКА: Ой, замолчи!» [4, с. 51].

Тут військовий хотів поділитись своїми думками про полеглого командира, відрефлексувати його смерть, але це тільки роздратовало медициню. У такий спосіб вона наче відмовляє військовому у праві на горювання та його вираження, монополізуючи собі смерть та риторичку про неї, адже перебуває поза ієрархічними рамками військової служби.

Подібний прийом монополізації голосу жіночими персонажами відбувається й в сцені 1, коли нараторка розповідає про свою подорож на лінію фронту та переповідає розмови з військовими. У тексті подані наче прямі цитати, що виділені навіть курсивом як щось відмінне, чуже власне тексту п'єси. Втім при постановці на сцені, наприклад, ці прямі цитати військових чоловіків будуть проговорені цією ж персонажкою; вона наче забирає собі їхній голос, володіє ним. Сандра М. Гілберт припускала, що одним із гендерних результатів війни є зміна ролей: чоловіки проводять кілька років в окопах і мундирах, позбавлені можливості критикувати війну чи скаржитись на страждання, тоді як жінки займають їхні робочі місця та здобувають владу завдяки двом контрастним факторам. Перший – жінка це та, кого солдат захищає, вона є предметом оберігання, а тому отримує вразі більше можливостей; другий – жінка стає суб'єктом, яка монополізує сфери, покинуті чоловіками [46, с. 448]. Тобто за умов сучасних війн відбувається гендерний переворот влади. Ми схилиємось до думки, що саме це й продемонстровано у п'єсі «Погані дороги» – позбавлення чоловічого голосу привілеїв, його маргіналізація. Натомість чоловікам залишене місце лише у діалогах, у різких перекиданнях словами з іншими персонажами, що створює додатковий шар конфліктів до всіх тих, що уже наявні в п'єсі.

«Погані дороги» – клінічно натуралістичний текст з репрезентацією чоловічої травмованої сексуальності. У сцені 4 медикня розповідає про сексуальні зносини з військовим чоловіком як про «пародію», тобто те, що не досягає рівня відповідності уявному ідеалу, щось дисфункціональне. Так само говорить персонажка сцени 1 про Сергія, в якого закохана, уявляючи промову на його похороні: «Дорогі побратими, рідні, жінки... У нього не встав у першу ніч... Коли ти зняв із себе зброю, форму, білизну, зняв усю цю страшну війну – в тебе не встав. Навіть не поворушився» [4, с. 18]. Ці дві цитати вказують на певне розчарування таким станом речей у сексуальному житті з військовими чоловіками. Власне, реальність, з якою вони зіштовхнулись, не відповідала уявленню. Перед тим, як розповісти про сексуальне життя з Сергієм, нараторка сцени 1 витримує інтригу, звертаючись до умовних глядачів: «Я просто-таки

відчуваю, як ви мені заздрите і водночас плюєтесь. Розказати вам про наш секс?» [4, с. 16]. Разом із відсутністю голосу, чоловіки на війні у межах п'єси «Погані дороги» набувають травмованої сексуальності.

Така риса присутня й в образі військового Володимира зі сцени 4: медикиня пропонує йому зайнятися сексом, щоб зігрітись, коли у них стала машина на морозі. Військовий відмовляється від пропозиції:

*«Вона діловито лізе йому в штани. Він різко прибирає її руку.*

**ВІЙСЬКОВИЙ:** Слухай, відвали» [4, с. 55].

Таку відмову медикиня сприймає як образу своєї честі та честі полеглого обезголовленого командира: «Ти не уважаєш свого командира? Его женщине холодно, ти просто обязан ее согреть» [4, с. 55]. Врешті отримавши відмову, жінка лає військового: «Ты потому в армию и пошел, чтобы с мальчиками все время быть?.. Пидорас» [4, с. 55]. У цій короткій перепалці наявні дві гендерні проблеми. Перша стосується уявлення про чоловіка, тим паче військового як такого, що завжди сексуально заряджений, а тому ніколи не відмовиться від пропозиції. Друга є наслідком негативного вирішення першої – чоловік, який відмовляється від сексу з жінкою, у метафоричному вимірі одразу набуває фемінізованих характеристик та стає означеним як гомосексуал. Разом із цим у своїй риторичній медикиня підважує значущість Володимира у війську, вважаючи, що той вступив до армії та відправився на фронт, аби перебувати в гомосоціальному середовищі, у тісному контакті з солдатами, «мускулістими, вонючими, мьтсья в одной бане, рядом спать» [4, с. 55], але зовсім ніяк для того, щоб захищати свою країну. У цій сцені п'єси фригідність військового трансльована як підважування його можливостей бути політично мотивованим.

Чоловіча травмована сексуальність, хоч і в трохи інших тонах, присутня в образі сепаратиста Стаса також. Попри те, що сцена 5, в якій відбувається його взаємодія з полоненою журналісткою Юлею, є найбільш садистською, дії персонажа ніколи не відповідають словам, а всі спроби сексуального насильства залишаються нездійсненими: «У нього зникає ерекція, і він розлючується» [4, с. 65]. Погрози чоловіка – лише сфера його уявлення про домінування, але

завжди марні, оскільки не є реальними й не збігається з його ідентичністю. У довоєнному житті Стас «...собирался строить дом. У меня свой бизнес вообще-то был, строительный. Самый мирный бизнес..» [4, с. 72], але часопростір війни щось у ньому змінив. Усе це Н. Ворожбит залишає за лаштунками, презентуючи глядачам-читачам персонажа лише як чоловіка, який завуальовує свою фригідність садистськими марними погрозами, а від того перестає бути людиною:

«ВІН: Теряешь человеческий облик.

ВОНА: Я?

ВІН: Нет. Я» [4, с. 77].

Ми вважаємо, що в образі сепаратиста Стаса авторка п'єси експлуатує бачення противника як дегуманізованого звіра, але дискредитує його через марну потенцією. Відтак персонаж знову набуває тих самих характеристик, що й наявні в образах «своїх» – військового Володимира, полегло командира та 38-річного Сергія. Їх об'єднує, крім всього іншого, ще й травмована чоловіча сексуальність.

У межах часопростору війни чоловіки як основний її ресурс переносять фізичні та психологічні травми, які впливають на їхнє подальше життя, включаючи їхні сексуальні досвіди та ідентичність. Травмована чоловіча сексуальність – це комплекс порушення зв'язку солдата з власним тілом, з практиками фізичної інтимності через спостереження різних форм насильства та смерті, втрати товаришів тощо. Це часто суперечить культурним очікуванням від чоловіків та маскулінності, що ускладнює виклики, які стоять перед ними, та можливості шукати підтримку. Традиційні патріархальні уявлення про чоловічість висувають вимоги до солдатів зберігати цілісність та стійкість, аби продукувати домінування над ворогом, що унеможлиблює для них вираження болю та травм, що призводить до відчуття сорому, неповноцінності та самокритики.

У п'єсі Н. Ворожбит «Погані дороги» чоловічі персонажі залишаються зі своєю травмованою сексуальністю, не отримуючи права на ословлення пережитого на лінії фронту досвіду. Вони перебувають завжди поряд із кимось у конфлікті, у діалозі, але ніколи не наодинці із собою. Пережитий травматичний

досвід залишається всередині, поступово перетворюючи їх з людей на тварин та неживі предмети. Тому всі чоловічі персонажі у п'єсі наділені однаковими характеристиками, традиційними для образів воєнних маскулінностей – самотні, безголосі, важкі та втомлені чоловіки, для яких майбутнє перекреслене. Вони йдуть поганими дорогами, котрі не закінчуються.

## **Висновки до Розділу 2**

В обидвох п'єсах – «Еліот, солдатська fuga» та «Погані дороги» – авторки створюють образи воєнних маскулінностей в достатньо різний спосіб, хоч і мають перегуки.

Ключовою різницею є спосіб презентування чоловічих персонажів. У п'єсі «Еліот, солдатська fuga» К. А. Юдс використала монологічний прийом, надавши простір для звернення, виголошення переживань, але такий, в якому відсутній слухач, а отже й порозуміння. Втім разом із цим персонажі підхоплюють репліки одне одного, говорять замість одне одного, адже військовий досвід Еліота, батька та дідуся – ітеративні. Не ословлені, а відтак не відрефлексовані сімейні травми передаються поколіннями, що врешті змусило Еліота, який мав вибір йти на війну чи, відправитись в Ірак, що довести батьку свою вартість як чоловіка та сина. Військовий досвід чоловічих персонажів п'єси «Еліот, солдатська fuga» за формою нагадує саму fuga, тобто він повторюється та є замкненим у межах одних мотивів.

Н. Ворожбит у п'єсі «Погані дороги» зіштовхнула усіх у діалогах, позбавивши чоловічих персонажів монологів, а отже рефлексії про свої переживання. Перебуваючи у постійному контакті, у просторі відсутності приватності, чоловічі персонажі також залишаються замкненими у своїх травматичних досвідах, як і в п'єсі «Еліот, солдатська fuga». Адже ословити біль практично заборонений чоловікам на війні через гендерні норми. Військовий Володимир, полеглий командир, сепаратист Стас та військовий Сергій відтак набувають спільних характеристик, які їх об'єднують, та все ж не роблять

однаковими. Їхні досвіди війни не є ітеративними, але такими, що однаково спотворюють їхні життя та ідентичності, відсікаючи їм майбутнє.

Межі часу, що визначають гендер – те, що об'єднує образи воєнних маскулінностей в обидвох аналізованих п'єсах. І К. А. Юдс і Н. Ворожбит сконструювали образи військових маскулінностей, яким належить лише теперішній час, в яких відсутнє минуле або вони не можуть з ним пов'язатись, а також для яких майбутнє – поза межами мислимого. Чоловічим персонажам обидвох п'єс залишається лише радикальна одночасність нинішнього моменту, без опертя на пам'ять та з неспроможністю дивитись у майбутнє.

Війна – це гендерний акт, у межах якого напрацьовані принципи гуманізму стають дисфункціональними, що повертає нас до глибоко вкорінених патріархальних способів мислення про можливості та способи вираження людини. Авторки п'єс «Еліот, солдатська fuga» та «Погані дороги» вдало продемонстрували цю гендерну закономірність на прикладі образів воєнних маскулінностей.

## **Розділ 3. Проблематизування образів воєнних маскулінностей на уроці зарубіжної літератури в 11 класі (на матеріалі п'єси «Матінка Кураж та її діти» Бертольда Брехта)**

### **3.1. Нотатка про залучення теми у шкільну програму**

Аналізовані нами тексти у попередніх розділах – «Елліот, солдатська fuga» Кьяри Алегрії Юдс та «Погані дороги» Наталки Ворожбит – не входять ні до основної шкільної програми із зарубіжної літератури, ні до текстів, пропонованих для аналізу на уроки позакласного читання. Ми не маємо на меті змінювати шкільну програму, адже вона видається нам достатньо випрацьованою у межах своїх завдань. Ми не рекомендуємо внесення п'єси «Елліот, солдатська fuga» до програми, оскільки відсутній український переклад, а також не рекомендуємо для шкільної програми п'єсу «Погані дороги», адже вона має гриф 18+ (використання ненормативної лексики, репрезентація насильства), а частково написана російською. Ці тексти, на нашу думку, зовсім не для школярів та школярок.

Попри таку невідповідність аналізованих текстів до шкільної програми, напрацьовану нами методологію їх аналізу вважаємо доцільною для використання на уроках із зарубіжної літератури. Тому ми звертаємось до п'єси «Матінка Кураж та її діти» Бертольда Брехта, яку учні вивчають в 11 класі, та розробимо план-конспект уроку. Ми прагнемо залучити розроблені нами оптики аналізу у межах цього тексту та спрямувати учнів і учениць до критичного погляду на чоловічих персонажів та їхнього військового досвіду. Вважаємо, що наразі шкільна програма із зарубіжної літератури потребує проблематизування образів воєнних маскулінностей для того, щоб навчити школярів з розуміння ставитись до чоловіків на війні та у часопросторі війни, адже вони постійно перебувають у контакті з чоловіками з військовим досвідом (батько, родичі, сусіди, оточення батьків тощо). Такий фокус, на нашу думку, наразі є нагальним та буде залишатись актуальним ще довгий час.

### **3. 2. План-конспект уроку**

**Тема:** Чоловіки на війні у п'єсі «Матінка Кураж та її діти» Бертольда Брехта

**Мета:** Критично розглянути репрезентацію маскулінності війни у п'єсі Бертольда Брехта «Матінка Кураж та її діти», зосередившись на персонажах-чоловіках, їхній гендерній ідентичності та викликах, з якими вони стикаються під час війни. Крім цього сформувані такі компетентності:

- предметні (означити суспільно-історичні умови, в яких Б. Брехта писав п'єсу «Матінка Кураж та її діти», ознайомити з історичним підтекстом Тридцятилітньої війни);
- ключові (навички спілкування в колективі та толерантне ставлення до думок і почуттів інших);
- інформаційні (уміння визначати роль деталі в тексті; навички роботи з текстом; уміння і навички аналітичного характеру; уміння обстоювати свою думку);
- громадянські (свідоме ставлення до чоловіків на війні, почуття особистої та соціальної відповідальності за країну);
- загальнокультурні (виховувати естетичний смак, зацікавленість читанням, театром).

**Тип:** урок узагальнення та систематизації знань

**Попереднє домашнє завдання:** прочитати п'єсу Бертольда Брехта «Матінка Кураж»

**Тривалість:** 45 хвилин

**Хід уроку:**

**Вступ (5 хвилин):**

1. Привітання та ознайомлення з темою уроку
2. Коротке пояснення контексту п'єси «Матінка Кураж та її діти» Бертольда Брехта – час написання, історичний момент у п'єсі.

**Розминка: Мозковий штурм гендерних стереотипів (10 хвилин):**

1. Розділити учнів на малі групи.

2. Роздати кожній групі аркуш паперу.
3. Попросити кожну групу провести мозковий штурм і записати якомога більше гендерних стереотипів, пов'язаних із маскуліністю.
4. Через 5 хвилин об'єднати в клас і попросити кожну групу поділитися своїм списком стереотипів.
5. Записати стереотипи на дошці.

### **Інтерактивна дискусія: Аналіз чоловічих образів (15 хвилин):**

1. Представити чоловічих персонажів у «Матінці Кураж та її діти», таких як Швейцеркас, Ейліф і Кухар тощо.
2. Розділити клас на 3 групи та призначити кожній конкретного персонажа чоловічої статі для аналізу.
3. Поставити запитання для обговорення у групах, наприклад:
  - Як через дії та діалог цього персонажа зображено маскуліність?
  - З якими гендерними очікуваннями чи проблемами стикається цей персонаж під час війни?
  - Як персонаж ставиться до свого військового досвіду?
4. Дати групам 10 хвилин, щоб обговорити призначений їм персонаж і записати відповіді на листочках.
5. Повернути учнів та учениць з груп та попросити кожну групу представити свій аналіз.

### **Завершення та роздуми (5 хвилин):**

1. Підсумувати ключові моменти, які обговорювалися під час уроку, наголошуючи на складності репрезентації військових маскуліностей в літературі.
2. Попросити учнів та учениць поміркувати над тим, чому вони навчилися, і поділитися будь-якими думками чи запитаннями, які у них можуть виникнути.
3. Подякувати учням та ученицям за участь і залученість.

### **Домашня робота (1 хв):**

Написати короткий роздум про зображення мужності в п'єсі «Матінці Кураж та її діти» Бертольда Брехта, спираючись на приклади з п'єси та їхніх обговорень у класі.

### **Висновки до Розділу 3**

У результаті нашого дослідження стало очевидним, що тексти «Елліот, солдатська фуга» та «Погані дороги» не відповідають вимогам шкільної програми із зарубіжної літератури та не є придатними для аналізу на уроках позакласного читання через ряд об'єктивних причин. Попри це методологію аналізу, розроблену нами, вважаємо доцільною для використання на уроках із зарубіжної літератури.

Звертаючись до п'єси «Матінка Кураж та її діти» Бертольда Брехта, яка є складовою шкільної програми для 11 класу, ми прагнемо спробувати застосувати запропоновану нами оптику аналізу. Наразі шкільна програма із зарубіжної літератури потребує проблематизування образів воєнних маскулінностей для формування учнів та учениць толерантного та критичного ставлення до життєвих ситуацій, пов'язаних із війною. Запропонований нами план-конспект уроку за п'єсою Бертольда Брехта «Матінка Кураж та її діти» буде корисним для формування критичного ставлення учнів та учениць до військових чоловічих образів у літературі, а також для поглибленого розуміння їхнього військового досвіду та гендерних проблем, з якими вони стикаються. Наразі шкільна програма із зарубіжної літератури потребує розроблення тем із проблематизування образів воєнних маскулінностей для формування в учнів та учениць толерантного та критичного ставлення до тих, хто повертається з війни.

## Висновки

Історія не закінчується, там де її оголошують завершеною, а продовжує поглинати людей як жорна. Проблема такого уявлення полягає передовсім у тому, що воно абстрактне, а відтак виключає поняття відповідальності за все, що стається. Адже саме люди і є історією, наші дії – світ. Відповідальність за те, як ми уявляємо солдатів та як мислимо про нерозривний зв'язок чоловіків з війною – також результат наших дій та способів мислення. У цьому дослідженні ми зробили спробу розхитати уявлення, бачення та переконання про воєнні маскулінності – гендерну перформативність, яку виконують та проживають чоловіки за статевою ознакою у часопросторі війни. Підтримуючи думку про те, що будь-яка війна є гендерним актом, ми побачили, що у такому контексті чоловічі тіла перетворюються на інструменти для захисту державності, а маскулінність стає ключовою характеристикою воєнного конфлікту. Виходячи з цього, ми наголосили на тому, що сучасна гуманітаристика України має недостатньо інструментів для критичного аналізу воєнних маскулінностей та їх впливу на суспільство. Значна частина літератури та досліджень приділена ролі жінок у війнах з феміністичної та гендерної позицій, проте гендерна проблематика чоловіків залишається недослідженою через патріархальні упередження. Це свідчить про глибоко вкорінені стереотипи щодо маскулінності та військових дій, а також про необхідність перегляду підходів до вивчення цих питань. Саме в цьому й полягав наш метод дослідження – підважування позицій та перегляд стереотипів. Зокрема, теоретико-методологічна база складалась зі студій маскулінностей, гендерної теорії, філософії ідей та компаративістики.

У нашій роботі ми також звернули увагу на важливість розуміння тіла та статі як ключових аспектів воєнного досвіду та суспільного порядку. Чоловічі тіла відіграють важливу роль у створенні та підтримці патріархальних структур, а військові конфлікти часто є способом зміцнення цих структур. Уявлення про чоловіків на війні, яке базується на героїчному образі солдата, є результатом нормативної міфологізації, яка відтворює ідеали маскулінності, що відповідають вимогам держави до її захисників. Це уявлення створюється й утримується

системою патріархальних відносин, де чоловік виступає як об'єкт держави, а держава – як суб'єкт, що потребує захисту тілами чоловіків відповідно до уявлень про них, які вона ж і створює для експлуатації.

Маскулінність у контексті війни не просто надається, а завойовується шляхом постійного самоперевершення та імітації соціальних ролей, що створює постійну тривогу правильної гендерної пародії. Йдеться про гендер як перформативний акт, гендерну пародію, яка демонструє, що маскулінність є імітацією ідеалів, створених державою, і що вона вимагає елементи внутрішніх і зовнішніх проявів насильства та агресії як обов'язкові складові. Таким чином, чоловікам надається агентність тільки у межах патріархальних очікувань, де війна служить інструментом виявлення маскулінності. Воєнна діяльність створює середовище, де чоловіча маскулінність визнається та визначається, а відхід від стандартів призводить до соціального виключення та навіть до загрози життю. Ця система насильства, заснована на нормативній маскулінності, породжує загальну гендерну тривогу, що змушує чоловіків відповідати певним стандартам поведінки та проявів. Отже, уявлення про чоловіків у часопросторі війни та про воєнні маскулінності є складними конструктами, які виникають з системи соціальних, політичних і культурних норм.

У цій дослідницькій роботі ми вивчили репрезентацію образів воєнних маскулінностей у двох сучасних п'єсах, написаних американкою пуерториканського походження К. А. Юдс та українки Н. Ворожбит. Попри те, що обидві написані жінками із різницею у десять років про різні контексти, у цих текстах авторки прагнуть зрозуміти війну та її вплив на ідентичність, сім'ю, покоління, суспільство та світ. Ця спільна мета об'єднує К. А. Юдс і Н. Ворожбит, попри різницю у територіальних, контекстних та досвідових перспективах.

У обох п'єсах «Еліот, солдатська fuga» та «Погані дороги» автори створюють образи військових маскулінностей за допомогою драматичних засобів, хоча й з відмінностями. Головною різницею є спосіб представлення чоловічих персонажів. У «Еліоті, солдатській фузі» К. А. Юдс використовує монологічний підхід, надаючи простір для висловлення та вираження досвідів без присутності

слухача, що ускладнює сприйняття. Разом із цим військовий досвід Еліота, його батька та дідуся є ітеративним, тобто повторюваним, а тому їхні репліки та персональні історії майже однакові. Військовий досвід чоловічих персонажів у «Еліоті, солдатській фузі» структурно нагадує саму фугу, повторюючись та обмежуючись межами одних мотивів.

У «Поганих дорогах» Н. Ворожбит ставить усіх у діалогах, позбавляючи чоловічих персонажів монологів. Перебуваючи в постійному контакті, у відсутності приватності, чоловічі персонажі у цій п'єсі також залишаються замкненими у своїх травматичних досвідах. Чоловічі персонажі п'єси представлені як такі, що втратили людські риси, стали дегуманізованими під дією війни, а тому по обидва боки барикади – «свої» та «не-свої» – набули однакових зв'язаних характеристик, маркованих травмованою сексуальністю.

Обидві драматургині конструюють образи військових маскулінностей, яким належить лише теперішній час, без минулого або неспроможності з ним пов'язатись, а також без майбутнього, що виходить за межі мислимого.

Обидві п'єси свідчать про складність воєнної маскулінності та патріархальних структур, які впливають на чоловічу ідентичність. Через глибоке розкриття образів воєнних маскулінностей авторки намагаються розібрати та розкрити ці складнощі, запрошуючи глядачів до важливих роздумів про природу війни та гендерних стереотипів.

## Список використаних джерел

1. Андерсон, Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. Київ: Критика, 2001. – 275 с.
2. Ассман, А. Історія // Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2012. – С. 55–69.
3. Батлер, Дж. Фрейми війни. Чиї життя оплакують? Київ: Медуза, 2016. – 280 с.
4. Ворожбит Н. Погані дороги. П'єса. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2021. – 96 с.
5. Городівська, О. Куди ведуть «Погані дороги»: перехрестя життя, театру й кіно [Електронний ресурс]. URL: <https://pryvit.media/article/bad-roads/>
6. Доан, М. Е. Голос у кіно: артикуляція тіла та простору // Рухливий простір. Київ: Medusa, 2018. – С. 148–162.
7. Зебальд, В. Г. Повітряна війна і література / пер. з нім. Романа Осадчука. Харків: istpublishing, 2023. – 176 с.
8. Зонтаг, С. Спостереження за болем інших / пер. з англ. Ярослави Стріхи. – Харків: istpublishing, 2024. – 144 с.
9. Ірігаре, Л. Світ по той бік світу // Рухливий простір. Київ: Medusa, 2018. – С. 98–122.
10. Послання св. апостола Павла до римлян // Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Віль: Druckhaus Gummersbach, 1988. – С. 1388–1405.
11. Поллак, М. Отруєні пейзажі. Чернівці: Книги – XXI, 2015. – 112 с.
12. Пушнова, Т. Про що соромно мовчати Наталці Ворожбит: кінець мистецтва, старі демони, новий роман і прірва між Держкіно і кіноспільнотою [Електронний ресурс]. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/pro-shcho-soromno-movchati-natalci-vorozhbit-300426/>
13. Мерло-Понті, М. Феноменологія сприйняття / пер. з фр. О. Йосипенко, С. Йосипенка. Київ: Український Центр духовної культури, 2001. – 552 с.

14. «Наше велике переселення»: Публічна розмова в дати Книжкового Арсеналу [Електронний ресурс]. URL: <https://book.artarsenal.in.ua/nashe-velyke-pereselennya-publichna-rozmova-v-daty-knyzhkovogo-arsenalu/>
15. Рош, А. Перша стаття. Зміни та криза чоловічої ідентичності. Київ: Основи, 2018. – 248 с.
16. Славінська, І. Чи може театр сміятися під час війни? Розповідає Наталка Ворожбит [Електронний ресурс]. URL: <https://suspilne.media/culture/270444-ci-moze-teatr-smiatisa-pid-cas-vijni-rozpovidaie-natalka-vorozbit/>
17. Слотердайк, П. Терор з повітря / пер. з нім. Олександри Григоренко. Харків: istpublishing, 2023. – 112 с.
18. Узун, С. Гендер як соціальний інститут: спроба структурного аналізу // Соціальні виміри суспільства. Київ, 2009. – С. 198–207.
19. Фуко, М. Інші простори / пер. з фр. Ірини Собченко. // Рухливий простір. Київ: Medusa, 2018. – С. 30–40.
20. Шама, О. В'єтнамський синдром: на одного вбитого – три самовбитих [Електронний ресурс]. URL: <https://nv.ua/ukr/opinion/vjetnamskij-sindrom-na-odnoho-vbitoho-tri-samovbitikh-2467134.html>
21. Шроер, М. Тілесні простори / пер. з нім. Володимира Артюха. // Рухливий простір. Київ: Medusa, 2018. – С. 74–90.
22. Adorno, T. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life* (1944–1947), London: Verso, 2005. – 272 с.
23. Armengol, J. M. Introduction // *Masculinities and Literary Studies. Intersections and New Directions*. New York: Routledge, 2017. – С. 1–7.
24. Brod, H. Introduction: Themes and Theses of Men's Studies // *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*. Boston: Allen & Unwin, 1987. – С. 1–19.
25. Brod, H. The Case for Men's Studies // *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*. Boston: Allen & Unwin, 1987. – С. 39–63.
26. Brod, H. The Constructions of Masculinities // *Constructions of Masculinity in British Literature from the Middle Ages to the Present*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. – С. 19–33.

27. Butler, J. *Frames of War. When Life Is Grievable?* New York: Verso, 2009. – 201 c.
28. Butler, J. *Subjects of Sex, Gender, Desire // Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Taylor & Francis, 2002. – C. 3–45.
29. Butler, J. *Prohibition, Psychoanalysis, and the Production of the Heterosexual Matrix // Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge, 2002. – C. 45–101.
30. Butler, J. *Monique Wittig: Bodily Disintegration and Fictive Sex // Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge, 1999. – C. 141–163.
31. Butler, J. *From Parody to Politics // Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge, 2002. – C. 181–191.
32. Butler, J. *Gender Regulations // Undoing Gender.* Oxfordshire: Routledge, 2004. – C. 40–57.
33. Butler, J. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist // Theatre Journal.* – Article 40. – Number 4, 1988. – C. 519–531.
34. Bourke, J. *An intimate history of killing: face-to-face killing in twentieth-century.* London: Basic Books, 2000. – 501 c.
35. Connell, R. *Gender Relations // Gender in World Perspective.* Cambridge: Polity, 2009, – C. 72–94.
36. Connell, R.W. and Messerschmidt, J.W.,. «Hegemonic masculinity rethinking the concept». *Gender & society*, 19(6), 2005. – C. 829–859.
37. Connell, R. *Knowledge and its Problems // Masculinities.* Los Angeles: University of California Press, 2005. – C. 1–45.
38. Connell, R. *The Social Organization of Masculinities // Masculinities.* Los Angeles: University of California Press, 2005. – C. 67–87.
39. Duncanson, C. *Forces for good? Narratives of military masculinity in peacekeeping operations.* *International Feminist Journal of Politics*, 11(1), 2009. – C. 63–80.

40. Edley, N. *Men and Masculinity. The Basics*. New York: Routledge, 2017. – 198 c.
41. Ermarth, E. D. *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*. New Jersey: Princeton University Press, 1991. – 250 c.
42. Enloe, C. *Maneuvers*. Berkeley: University of California Press, 2000. – 437 c.
43. Enloe, C. *Combat and 'combat': a feminist reflection*. *Critical Studies on Security*, 2013. 1:2, – C. 260–263.
44. Eng, V. *The PEN Ten: An Interview With Quira Alegria Hudes* [Электронный ресурс]. URL: <https://pen.org/the-pen-ten-quiara-alegria-hudes/>
45. R. Brian Ferguson, *Masculinity and War*. *Current Anthropology*, volume 62, supplement 23, February 2021.
46. Gilbert, S. M. *Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women and the Great War*. *Signs* 8.3 (1983): 422–450.
47. Gilbert, S. M., Gubar, S. *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 1989. – 475 c.
48. Goldstein, J. *War and gender: how gender shapes the war system and vice versa*. New York: Cambridge University Press, 2001. – 540 c.
49. Hartsock, N. *Masculinity, heroism and the making of war*. // *In Rocking the ship of state: Towards a feminist peace politics*, edited by A. Harris and Y. King, Boulder, CO: Westview, 1989. – C. 133–152.
50. Horlacher, S. *Charting the Field of Masculinity Studies; or, Toward a Literary History of Masculinities // Constructions of Masculinity in British Literature from the Middle Ages to the Present*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. – C. 3–19.
51. Higonnet, M. R., Jenson, J., Michel, S., Weitz, M. C. *Introduction. Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*. Yale University Press, New Haven and London, 1987. – 312 c.
52. Hudes, Q. A. *Elliot, A Soldier's Fugue*. New York: Theatre Communication Group, 2012. – 64 c.
53. Irigaray, L. *The Power of Discourse and the Subordination of Feminine // This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press, 1985. – C. 68–86.

54. Irigaray, L. *Così Fan Tutti // This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press, 1985. – С. 86–106.
55. Irigaray, L. *The Dialogues // Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press, 1987. – С. 265–268.
56. Kane, M. *Preface // Modern Men. Mapping Masculinity in English and German Literature, 1880 – 1930*. Strand: Cassell, 1999, – С. V–VIII.
57. Kennard, J. *From Foe to Friend. Virginia Woolf's Changing View of the Male Homosexual // Woolf Studies Annual*. – Выпуск 4, 1998. – С. 67–85.
58. Kirby, P. and Henry, M. *Rethinking Masculinity and Practices of Violence in Conflict Settings, International Feminist Journal of Politics*, 2012. 14(4): – С. 445–449.
59. Kimberly H., *Making Sense of Masculinity and War. Men and Masculinities*. Volume 10. Number 4 June 2008. – С. 389–404.
60. Lerner, G. *Origins // The Creation of Patriarchy*. New York: Oxford University Press, 1986. – С. 15–36.
61. Lerner, G. *A Working Hypothesis // The Creation of Patriarchy*. New York: Oxford University Press, 1986. – С. 36–54.
62. Leed, E. J. *Violence, Death and Masculinity. Vietnam Generation: Vol. 1 : No. 3*, 1989. Article 15. – С. 168–189.
63. Mann, B. *Sovereign Masculinity. Gender Lessons from the War on Terror*. Oxford University Press, 2013. – 231 с.
64. Merridale, C. *Masculinity at war: Did gender matter in the Soviet army?*, *Journal of War & Culture Studies*, 2012. 5:3. – С. 307–320.
65. Middleton, P. *Theories of Modern Masculinities // The Inward Gaze. Masculinity and Subjectivity in Modern Culture*. New York: Routledge, 1992. – С. 113–166.
66. Middleton, P. *The Lost Language of Emotion // Inward Gaze. Masculinity and Subjectivity in Modern Culture*. New York: Routledge, 1992. – С. 166–233.
67. Millar, K. M. and Tidy, J. *Combat as a moving target: masculinities, the heroic soldier myth and normative martial violence. Critical Military Studies*, 2017. 3 (2). – С. 142–160.

68. The Chief Works of Benedict de Spinoza, trans. R. H. M. Elwes [Электронный ресурс]. URL: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?>
69. Paul Tillich, The Courage To Be. Yale Nota Bene, Yale University Press, New Heaven & London, 2000. – 235 с.
70. Quira Alegria Hudes [Электронный ресурс]. URL: <https://www.quiara.com/>
71. Sasson-Levy, O. Military, Masculinity, and Citizenship: Tensions and Contradictions in the Experience of Blue-Collar Soldiers, Identities. Global Studies in Culture and Power, 2003. 10(3) – С. 319–345.
72. Schoene-Harwood, B. Monsters, Heroes and Ghosts: Narratives of Masculine Self-(De)Formation in Writing Men. Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man. Edinburgh University Press, 2000. – 211 с.
73. Willis, J. Threatened Masculinity from British Fiction (1880–1915) to Cold War German Cinema. New York: Routledge, 2019. – 203 с.