

# Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку XXI століття

## Actualization of the warrior maiden archetype in Ukrainian cinema of the beginning of the 21st century

ІРИНА ЗУБАВІНА IRYNA ZUBAVINA

Доктор мистецтвознавства,  
професор,учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України,  
академік НАМ України;Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,  
головний науковий співробітник відділу історії і теорії культури  
kinoira@ukr.net

Doctor of Arts Studies, professor,

Academic Secretary of the Department of Cinematography  
of the National Academy of Arts of Ukraine,Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine;  
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,  
Chief Researcher of the Department of History and Theory of Culture  
orcid.org/0000-0002-0816-0207

**Анотація.** В статті зосереджено увагу на екранних втіленнях жіночих персонажів, образи яких, будучи рівночасними ви-кликам сьогодення, асоціюючись з архетипом *Воїтельки*, руйнують характерні для традиційної (тобто фалоцентричної/патріархатної) культури стереотипні уявлення про жіноче начало як слабке й пасивне. Нині такий есенціалістський погляд видається не просто дискусійним, а знаходить альтернативне осмислення як в буттєвих реаліях, так і в мистецьких практиках. Зокрема, кінематограф України початку XXI століття переконливо свідчить про розширення корпусу репрезентацій *фемінного*. Фільмічний матеріал початку 2020-х переконливо свідчить про актуалізацію екранних втілень образу-концепту войовниці, що є симптоматичним для воєнно-політичних контекстів сьогодення. Нове українське кіно прагне осягнути маловивчений досвід участі жінок у бойових діях та особливості їхнього перебування в військовому полоні, реалізуючи сучасні феміністичні підходи до вивчення теми «жінка й війна». У прагненні вийти за рамки стереотипного бачення жінки в межах диполя «героїня — жертва», екран демонструє трансформацію гендерних шаблонів і водночас є продовженням традиції з глибоким історичним корінням.

**Ключові слова:** гендер, жіноче начало, архетип Воїтельки, концепт діви-войовниці, екранна репрезентація, патріархатна культура.

**Контекст і дослідженість проблеми.** Повноцінний аналіз сучасної культури, зокрема культури екранної, нині практично неможливий без урахування гендерних аспектів. У творах літератури, образотворчого мистецтва й кінематографа доволі часто спостерігаємо традиційний розподіл соціальних ролей, стереотипних моделей поведінки, де й досі знаходять прояв відлуння домінацій, властивих «патріархтним» форматам. А саме — закріплення виключно за маскулінним началом функцій войовничого/силового/активного протистояння загрозам. Опис «героїчного» архетипу, з відповідними реалізаціями через дії на війні та полюванні, знаходимо в розвідках різних часів та дослідницьких шкіл/напрямів. Визначення

функціоналу «героїчного» через автентичну чоловічого начала надають, зокрема, Карл Густав Юнг, Микола Бердяєв, Отто Вейнінгер. Натомість жіноче начало у того ж О. Вейнінгера обмежується тріадою архетипів *Мати, Повія, Незайманка*, базовими характеристиками яких є чуттєве, несвідоме, інтуїтивне, нерациональне, пасивне, внутрішнє. На противагу такій детермінації мізогінічного штибу швейцарська психоаналітикиня Тоні Вольф, близька колега й однодумниця К. Г. Юнга, повернула історично виплекану «войовничу» складову жіночому началу, запропонувавши модель чотирьох основних жіночих архетипів: *Матір, Геметра, Медіум й Амазонка*. Архетип *Амазонки* — діви-воїтельки, можливо пораненої травматичним

досвідом, — передбачає бойову позицію, вочевидь тяжіючи до таких «атестацій» *маскулінного*, як активність, раціональність, свідомість, духовність, експансія назовні.

Більш сучасне осмислення гендерних ролей з погляду новітньої метаантропології надають вітчизняні філософіні Ганна Чміль та Надія Коробльова; розкриття гендерних аспектів культурних символів, міфологічних та теологічних образів знаходимо в працях Олени Луценко, Вікторії Суковатої; на соціокультурних аспектах проявів *фемінного* фокусують дослідницьку увагу представниці вітчизняної гендеристики та феміністичного дискурсу Оксана Кісь, Ольга Плахотнік та ін.

**Актуальність** заявленої теми обумовлена назрілою необхідністю вивести розуміння «жіночності» за рамки стереотипного сприйняття в межах типологічного трикутника «*мати — повія — незайманка*». Не потребує додаткових обґрунтувань, що актуалізація архетипу дів-воїтельки в українському кінематографі початку 2020-х значною мірою обумовлена радикальним переворотом соціокультурного, політичного тла буття країни. У змінених контекстах надзвичайних історичних обставин вітчизняний кінематограф артикулює моделі жіночності поза усталеними нормами конвенцій «гендерного мейнстріму» (термін Ольги Плахотнік). Концепт-образ дів-воїльки цілком узгоджується з національно-етнічними особливостями української ментальності та водночас відповідає транскультурним/загальносвітовим тенденціям до здолаття наявної гендерної асиметрії.

**Метою статті** є обґрунтування рівночасності викликам доби процесів розвінчання гендерних упереджень щодо пасивності так званої слабкої статі та виявлення контекстуальної обумовленості звернень до архетипу *Воїтельки* в сучасних вітчизняних екранних практиках.

**Виклад основного матеріалу.** Потужний архетип *Дів-воїтельки* відомий з давніх часів. Воївниця, жінка зі зброєю в руках — образ звабливий та смертоносний, що упродовж століть відбивався/зберігався у міфах, легендах, усній народній творчості, отримуючи контраверсійне

сприйняття. За свідченнями німецького дослідника давніх культур і становища жінки в стародавньому світі Ернста Вардимана, серед таких «альтернативних» осмислень — хтонічна богиня грецької міфології Геката, яка мала за атрибути владу кинджал, бич і факел [1].

Сучасні дослідники наводять численні факти існування активного жіночого начала в архаїчних поглядах на призначення жінки, не детерміноване дітородними функціями. Українська філософіня, фахівець з теорії маскулінності В. Суковата вважає, що прикладами феміноцентрованого суспільства може слугувати неоязичницька релігія вікка, «міфологічні образи північних дів-воячок, валькірій, давньослов'янських дів-багатирок, амазонок стародавньої Скіфії» [2]. Упродовж історії образи безстрашних воївниць пов'язувались з такими постатями, як амазонки з давньогрецьких міфів, римські жінки-гладіаторки та міфологічні весталки, на одночасний зв'язок яких з двома статусами — жіночо-незайманим та чоловічим — вказують численні дослідники (Джон Шайд, Франц Альтхайм та ін.), жінки-самураї в Японії, амазонки на теренах України, згадувані в «Повісті минулих літ». У тому ж літописі знаходимо оповідь про княгиню Ольгу. Образ цієї сильної, суворої, рішучої та нещадної правительки — легендарної жінки-месниці — належить до популярних міфоконцептів вітчизняної історії.

Для українського символічного універсуму репрезентації дів-воїтельок глибоко/міцно укорінені в національній міфологічній традиції, де жіночі божества мали статус рівності в магічно-містичному пантеїстичному світі дохристиянської доби. Відтак, репрезентації дів-воячок виглядають стихійним/несвідомим проривом «матріархатних» уявлень з-під шару патріархатних норм, стверджених православ'ям. На думку дослідниці філософії та культури статі Олени Луценко, «особливий національний жіночий тип детермінований своєрідним характером української культури: життєвістю фольклорної та етнічної традицій, збереженням язичницьких (міфологічних) елементів, а також особливостями становлення

українського національного характеру, історичними умовами його формування, тобто особливостями етногенезу» [3].

Про яскраві постаті жінок-воїнів Запорізької Січі знаходимо відомості в історика, етнографа, фольклориста, дослідника козаччини Дмитра Яворницького. У праці «Вольності запорізьких козаків» [4] історик згадує про отаманку Настю, яка у чоловічих стріях кілька років правила за козака. До самої смерті воїтельки ніхто не здогадувався, що вона дівчина, бо, як відомо, жінок не допускали на Січ. Та коли козаки-запорожці відправлялись «парубкувати» на Січ, незалежні й сильні жінки несли на собі подвійну відповідальність за дім та його безпеку, майстерно вправляючись із рушницею.

У Новітній історії, у роки Другої світової війни, жінки брали активну участь у бойових діях: варто згадати про жінок-зв'язкових, добровольців УПА, збереглися документальні екранні свідчення про партизанок, льотчиць, снайперок, воєнних фотокореспонденток тощо.

Слід визнати, що кінематограф періодично засвідчує актуалізацію архетипного ядра «войовничої діви». Насамперед таке звернення до образу жінки-воїтельки є маркером непростих часів — від агітфільмів радянського періоду, типу «Вона захищає Батьківщину» (1943) Фрідріха Ермлера, до екранних осмислень сьогоденного воєнного протистояння. Образи жінок, що ламають стереотип екранних уявлень про «питомо жіноче», оновлюючи гендерно-рольовий формат, нині виходять на авансцену.

Попри те, що головними героями сучасних українських екшен-бойовиків і воєнних драм досі є переважно чоловіки, все частіше жіночі персонажки проявляють себе яскраво, руйнуючи усталену другорядність «соратниць-помічниць».

Для усвідомлення радикальності гендерного повороту, що з необхідністю позначився на екранному продукті, наважимося на невеличкий історичний бекграунд.

У найбільш «автентичному» поетичному напрямі українського кіно з його схильністю до оприявлення певних міфо-символічних структур усталилася

своєрідна традиція поетичної метафоризації долі України через жіночий образ, що корелювала з характерною для українців ментальною настановою на примат жіночого начала. Ці символічні репрезентації — від довженківської «Звенигори» до поетичних картин шістдесятників, як-от: «Вечір на Івана Купала» Юрія Іллєнка (1968), «Вавилон XX» (1979) Івана Миколайчука, «Judenkreis, або Вічне колесо» (1996) Василя Домбровського тощо — мали переважно трагічне забарвлення, асоціюючись або з безнадією згорьованої вдови, або ж з безпорадністю знещеченої чужинцем покритки. Такий міф «діви-у-біді», орієнтований насамперед на «внутрішнє споживання», на рівні гендерного аналізу цілком вкладаючись у параметри чоловічоцентричної світомоделі, містив латентні риси меншовартості, пов'язані з «вторинністю» ролі жінки у порівнянні з домінантою чоловічого призначення/покликання воїна-захисника.

Чи не першою ігровою картиною доби незалежності, що радикально поставала проти комплексу безпорадної «вторинності» жінки та домінації Логосу патріархальної культури, стала містерія про бунтаря Мазепу, де відбулася очевидна переакцентація усталених поглядів на історичні події, персонажів та їхні гендерні ролі. Йдеться про фільм Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001). Попри свідчення історичних джерел, одним з головних персонажів цієї фантазмагорії постає жінка — Люба Кочубей. Вона стає наочним втіленням образу «оргазмичної матері», «матері насолоди» (так визначає відомий теоретик постмодернізму Юлія Кристева жіночий тип, що поєднує ознаки матері й самиці з традиційної типології жіночого начала). Жінка, яка не тільки стверджує власну сексуальність та вирізняється розкутістю бажань та поведінки, а й являє найрадикальнішу версію міфу *войовничої «жіночності» в українському кіно* всупереч історичним, релігійним традиціям та соціальним, психоаналітичним, іншим упередженням.

На відміну від наочної національної кодифікації образу героїні-воїтельки, що запропонував на початку «нульових» років у своїй картині Юрій

Ілленко, наступна репрезентація радикальної жіночої войовничості у стрічці Сергія Мокрицького «Незламна» (2015) великою мірою побудована ще на уламках радянського міфу Великої Вітчизняної. Військова драма «Незламна» (друга назва — «Битва за Севастополь»), створена 2015 року, охоплюючи події 1937–1957 рр., отримала тематичний резонанс із подіями війни нинішньої, центруючи фокус уваги на темі «жінка в професійній армії». Байопік українсько-російської копродукції, де йдеться про боротьбу радянських солдат за Одесу та Севастополь проти спільного ворога, виглядає доволі дивно після 24 лютого 2022 р.

Фільм про жажіття війни презентує не тільки руйнацію фізичну та психологічну, а й деструкцію усталеного архетипного ряду, виводячи на авансцену жінку-воїна. Прототипом екранної героїні стала українська дівчина з Білої Церкви Людмила Павліченко, найуспішніша снайперка в історії, на рахунок якої — понад 300 фашистських окупантів, військовослужбовців, загарбників. Ці страсти носіїв маскуліності опосередковано свідчать про встановлення символічної домінації героїні над чоловічим началом. Водночас, з кожною смертю снайперка втрачає риси жіночності: злившись зі зброєю, вона поступово ніби перетворюється на «машину знищення». Можливо, це стало однією з підстав для запеклих дискусій навколо стрічки.

Усталена гендерна ієрархія домінації-субординації наочно похитнулася після червня 2016-го, коли Міністерство оборони України на 63 позиції розширило список бойових посад, доступних для жінок, у такий спосіб започаткувавши радикальні зміни в гендерній ситуації Збройних Сил. Нині не новина побачити дівчат у повній екіпіровці на блокпостах, жінки воюють поряд з чоловіками — загалом близько 30% особового складу. Мистецтво екрану аніж не могло оминати увагою таке вирішення «жіночого питання». З одного боку, це акт спростовування дискримінації за гендерним принципом/цензом, з іншого — підтвердження, що війна не вирізняє людей за гендером, радше ламає будь-які шаблони й стереотипи, в тому числі й упередження в ставленні до жінки-воєнки.

Цю ідею, зокрема, осмислює Максим Наконечний у військовій драмі «Бачення метелика» (2022), де спустошення, принесене війною в міста, оселі, душі, проявлене через трагедію аеророзвідниці добровольчого батальйону з позивним/ніком «Метелик». На війні вона прожила найпрекрасніші моменти свого життя (весілля у фронтових умовах) та найстрашніші миті — знущання й гвалтування в полоні. Повернувшись до мирного життя через процедуру обміну полоненими, дівчина розуміє, що вагітна. Панічна втеча з крісла абортарію не вирішила колізію «воїтельки чи мати» на користь материнства. Народивши дитину і залишивши її своїй матері, дрон-розвідниця повертається на фронт. Саме цей вчинок «Метелика», а не зовнішнє маркірування себе майже чоловічою зачіскою стверджує домінацію в неї енергій воїтельки-захисниці над типологічною атрибуцією «матері» чи «жертви».

На перший погляд, доволі несподіваним видається введення до корпусу кінематографічних втілень образу діви-воїтельки героїні фільму Михайла Ілленка «Толока» (2019). Адже, за твердженням автора, картина створена за мотивами шевченківського вірша «У тієї Катерини хата на помості...». Що ж це: наступна репрезентація типу «безпорадної діви-у-біді», хату якої раз-у-раз руйнували навали загарбників усіх мастей, що упродовж багатовікової історії зазіхали на українські землі за «волею сильного»? Аж ніяк. Достатньо пригадати енциклопедичне тлумачення архетипічного образу діви-воїтельки, жінки-воїна. За дефініцією, «Войовниця — вигадана персонажка, що... володіє сильним характером; займається типово "чоловічою" справою, зазвичай війною (хоча подекуди й ремеслом)» [5].

Своїм невтомним повторенням моральної дії — наполегливим відновленням власної хати — героїня фільму «Толока», по суті, протистойть агресивним нашествиям усяких загарбників. Попри позірну традиційність моделі поведінки (плекає дітей і хатину як «народжуючий, материнський» простір), символічна Катерина нищить стереотипні уявлення про слабкість і пасивність як норми

прояву жіночої сутності, постає проти характерного для українського кіно втілення образу України через тип згорьованої «вічної вдови» або зґвалтованої чужинцем безпорадної покритки. Замість трагізму й безсилля, що були характерними ознаками цього стереотипного міфу для «внутрішнього споживання», героїня (поетична символізація України) являє життєствердні чесноти незламності, терпіння та внутрішньої сили.

Глибоко патріотичним наративом прочитується знаковий акт толоки — співдії гуртом, колективної підтримки та єднання у відновленні оселі. Адже хата є не просто традиційним місцем прихистку, а й своєрідним тотемом, з яким пов'язана обрядовість всіх важливих етапів людського життя: народження, ініціації, смерті. Отже, роль незламної берегині цього символу миролюбного існування виходить за межі побутової стереотипізації гендерної ролі жінки.

Одним із факторів, що сприяють знищенню стійких гендерних стереотипів в українському кіно, слід визнати активну фемінізацію, що стала ознакою кінопроцесу останніх десятиліть. Загалом, це — світова тенденція. У сучасному кінематографі України жінки, чимдалі активніше опановуючи традиційно «чоловічі» професії, запроваджують нові моделі творчої поведінки, руйнують мачистські, мізогінічні уявлення про «жіночий погляд», отримуючи очевидний професійний реванш, коли йдеться про альтернативність суджень, більш універсальну «оптику» та відмову від усталеного жанрового «канону».

Саме такий погляд — незвичний, принциповий і безстрашний — явлено у війнній драмі Наталі Ворожбит «Погані дороги» (2020) — режисерському дебюті сценаристки з вагогим стажем. З п'яти новел про повсякденне життя людей в умовах війни на Донбасі, архетип діви-воїтельки найбільш переконливо проявлено у двох сюжетах.

Дія однієї історії відбувається між українською журналісткою та російським сепаратистом, що захопив дівчину й хоче її зґвалтувати. Вкрай залякана заручниця обставин спочатку діє так, як психологи радять поводитись

з гвалтівниками — не пручатись, не чинити протидію, оскільки це лише збуджує злочинця. Журналістка, перебуваючи у полоні страху, зовні наче примиряється з неминучим, втім, зрештою, чинить нестандартно. З метою самозахисту вигадливо розповідає чоловікові про своє кохання до нього. Коли ж образник втрачає пильність, розслабившись у передчутті задоволень, дівчина вбиває свого кривдника. Такий вчинок — не просто символічна відплата жертви гвалтування. Долаючи скутість страху, дівчина вивільняє енергію воячки, месниці, героїні. Це не тільки бунт патріотки проти гнобителя, а й повстання слабкої жіночності проти зухвалої чоловічої агресії.

Остання, п'ята новела була визнана надто жорстокою для «зовнішнього» сприйняття, а тому була показана лише в обмеженому вітчизняному прокаті. Героїня, військова медсестра, везе обезголовлене тіло свого коханого, українського військового Віктора, аби передати його законній дружині для поховання. Перевозка з тілом загиблого важко пересувається по страшних, брудних, кривавих дорогах та бездоріжжю, ніби долаючи отруйні води міфологічного Стікса. Замість міфологічного старця-паромника Харона — юний солдат, що сидить за кермом, та жінка-воїн — коханка, партнерка в бою, яка не покинула свого Віктора-переможця після його гибелі, ритуально супроводжуючи загиблого в «інший світ» — той, що за межами епіцентру бойових дій.

Наталя Ворожбит пропонує суто жіночий та зовсім несподіваний ракурс — погляд на смерть героя через трагічне відлуння цієї фатальної події у житті його бойової подружки-коханки в реаліях війни, де всі моральні норми розкривають свою відносність.

Перегляд значного масиву вітчизняних фільмів, що були створені упродовж останніх двох років, лише підтвердив: війна є провідним наративом сьогодення, з відповідними проєкціями на екран. Навіть якщо фільми не говорять про війну прямо, риторика, не присвячена війні, стає певним способом розмов про її наслідки, емоції, психологічні травми та посттравматичні стани.



На цьому тлі хоча виділити кілька стрічок, центральні образи яких репрезентують архетип воїтельки. Попри те, що героїні різні за вдачею, «войовничість» кожної з них великою мірою спровокована травматичним досвідом різного штибу, що урізноманітнює уявлення про войовничу діву. В короткометражному ігровому фільмі Кирила Жаровського «Сіорі» («Зламана гілка», 2021) молода приваблива жінка успішно бореться з мафією, наркодилерами, злочинцями всіх рангів за допомогою сучасної зброї та прийомів східного двобою. З'ясовується, ця «амазонка» не просто викорінює Зло, вона — професійний кілер. Суперечливість образу обумовлена не тільки конфліктом морально-етичних та юридичних норм, а й відсутністю адекватної комунікації зі світом: її роботодавець колись забрав маленьку дівчинку з інтернату, відчувши її хворобливу дискомунікацію як наслідок втрати матері.

Героїня короткометражної ігрової стрічки Соломії Тимошук «Поламані» (2022) — військова Янка. У понівеченому війною житті вона не може знайти себе — ані завести серйозні стосунки й створити родину, ані допомогти старому батькові, адже не бачить себе ані дружиною, ані матір'ю, ані донькою. Після поранення Янка прагне якнайшвидше повернутися на місце бойових дій — туди, де відчуває себе потрібною. Таке бажання повернення на війну як на місце найбільш повної реалізації характерно для воїна.

Навіть побіжний огляд екранних висловлювань сьогодення переконливо свідчить про актуалізацію архетипу діву-воїна. У такий спосіб

у вітчизняному кінопросторі послідовно руйнуються залишки мачистських уявлень про жінку як пасивну та мовчазну «функціональність».

**Висновки.** Помічена в українському кінематографі початку XXI століття актуалізація архетипу *Воїтельки*, в усьому розмаїтті угрунтованих у ньому концепт-образів, пояснюється насамперед соціокультурним контекстом фільмотворення на тлі загострення воєнно-політичних викликів доби. Як і годиться у складні часи, екранні твори демонструють своєрідне припадання до «культурного коріння», відроджуючи символізування, притаманне стародавнім міфологіям, де ієрархія домінації ще не передбачала фіксації субординаційної «підлеглості» жінки як безальтернативного «природного призначення». Новий кінематограф України початку 2020-х запропонував кінематографічні моделі жіночності поза обмеженнями такого есенціалістського підходу, відродивши духопідйомний потенціал екранних репрезентацій архетипів *Воїтельки*, *Сильної матері* тощо.

Руйнуючи узвичаєні століттями гендерні шаблони, новітній вітчизняний кінематограф все частіше пропонує екранні репрезентації архетипу *Войовниці-захисниці*. Отже, цілком можна визнати симптомом часу помічену тенденцію до варіантно-образних екранних втілень «андрогінних» героїнь, які реалізуються через прояв характеристик, познак та атрибутів, що в кодах статевого символізму зазвичай співвідносилися з чоловічим началом: активністю, мінливістю та спрямуванням назовні — в обшири світу. Такий-собі «замах» на основи патріархатного гендерного порядку.

## Література

1. Вардиман Е. Женщина в древнем мире / Пер. с нем. М. С. Харитонов. М.: Наука, 1990, 335 с.
2. Суковатая В. А. Новые спиритуальные религии: поиски источников силы // Практическая философия. 2002. № 1. С. 183–194.
3. Луценко О. Філософія та культура статі: гендерний аналіз. Суми: ФОП Цьома С. П., 2019. 350 с.
4. Яворницкий Д. И. Вольности запорожских казаков: историко-топографический очерк. Санкт-Петербург, 1898.
5. Діва-воїтелька // Вікіпедія: вільна енциклопедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%96%D0%B2%D0%B0-%D0%B2%D0%BE%D1%97%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%B0> (дата звернення: 18.09.2022).

## References

1. Vardiman E. Zhenschina v drevnem mire / Per. s nem. M. S. Haritonova. M.: Nauka, 1990, 335 s.
2. Sukovataya V. A. Novyye spiritualnyie religii: poiski istochnikov silyi // Prakticheskaya filosofiya. 2002. # 1. S. 183–194.
3. Lucenko O. Filosofiya ta kul`tura stati: genderny`j analiz. Sumy`: FOP Cz`oma S. P., 2019. 350 s.
4. Yavornitskiy D. I. Volnosti zaporozhskih kazakov: istoriko-topograficheskii ocherk. Sankt-Peterburg, 1898.
5. Diva-voyitel`ka // Wikipediya: vil`na ency`klopediya. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%96%D0%B2%D0%B0-%D0%B2%D0%BE%D1%97%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%B0> (last accessed: 18.09.2022).

***Iryna Zubavina. Actualization of the warrior maiden archetype  
in Ukrainian cinema of the beginning of the 21<sup>st</sup> century***

**Abstract.** The article focuses on the screen incarnations of female characters, whose images, being contemporary with the challenges of today, associated with the archetype of the Warrior, destroy the stereotypical notions of the feminine as weak and passive characteristic of traditional (that is, phallocentric/patriarchal) culture. Nowadays, such an essentialist view seems not just debatable, but finds an alternative interpretation, both in material realities and in artistic practices. In particular, the cinematography of Ukraine at the beginning of the 21<sup>st</sup> century convincingly testifies to the expansion of the body of representations of the feminine. The film material of the early 2020s convincingly testifies to the actualization of the screen incarnations of the image-concept of the warrior woman, which is symptomatic of the military and political contexts of today. New Ukrainian cinema seeks to understand the little-studied experience of women's participation in hostilities and the peculiarities of their stay in military captivity, implementing modern feminist approaches to the study of the topic "woman and war". In an effort to go beyond the stereotypical vision of women within the dipole "heroine-victim", the screen demonstrates the transformation of gender patterns and at the same time is a continuation of a tradition with deep historical roots.

*Keywords:* gender, femininity, warrior archetype, warrior virgin concept, screen representation, patriarchal culture.