

**Євгенія ФЕДЧЕНКО,**  
orcid.org/0000-0001-9050-3338  
Ph.D.,

асистент кафедри історії мистецтв  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка  
(Київ, Україна) [fedcenkoevgenia5@gmail.com](mailto:fedcenkoevgenia5@gmail.com)

## «ІНШИЙ» НА СЦЕНІ: КРОСДРЕСИНГ У ДАВНЬОРИМСЬКОМУ ТЕАТРІ ТА СУЧАСНІЙ ДРАГ-КУЛЬТУРІ

*Кросдресинг як значущий культурний феномен спостерігається протягом різних етапів історії: від греко-римської цивілізації й до наших днів. Дослідження цього явища сьогодні перебувають на хвилі мейнстріму, в контексті гендерних та квір-студій. Сучасні інтердисциплінарні підходи надають можливість не лише прослідкувати історичну динаміку практики «перевдягання» на сцені, а й розкрити культурно-соціальні підтексти.*

*Мета статті – проаналізувати феномен кросдресингу в давньоримському сценічному мистецтві та сучасній драг-культурі. Виявити аналогії та розбіжності між ними, застосовуючи концепцію французького психоаналітика Ж. Лакана символічний «Інший», з акцентом на ролі виконавців як стигматизованих фігур в обох контекстах.*

*Теоретико-методологічні засади дослідження базуються на міждисциплінарному підході. Нами застосовані загальнонаукові та основні історичні методи, а також гендерні підходи, зокрема «теорія перформативності» відомої дослідниці Дж. Батлер та теорія «культурної тривоги» М. Гарбер. Для аналізу візуальних джерел залучаються мистецтвознавчі методи: іконологічний та семіотичний. Особливу увагу приділено психоаналітичній концепції символічного «Іншого» відомого французького вченого Ж. Лакана.*

*На прикладі різного роду джерел (візуальних, епіграфічних, нарративних) було виявлено, що римські актори, як і драг-квін, підпадали під категорію маргінальних «Інших». Як перші могли бути дискредитовані без правових наслідків, а їх професія у законодавчому плані (*infamis*) прирівнювалася до маргінальної, так, аналогічна стигматизація, тільки вже через культурні упередження проявляється до других (напади на драг-квін у Сінгапурі 2024 р. і т. п.). Крізь концепцію Ж. Лакана символічний «Інший» нами з'ясовані причини «культурної тривоги» стосовно «перевдягання» на сцені. Насамперед такого характеру перформери виступають дзеркалом підсвідомих жахів та бажань соціуму. Імперсонатори жінок в наслідок свого провокативного зовнішнього вигляду руйнують межі визначених гендерно-соціальних парадигм, дозволяючи громадянам переглянути традиційні цінності.*

*Також було ідентифіковано, що кросдресинг у перформативних практиках Давнього Риму та сучасній драг-культурі виконує аналогічні функції: розважальну та деструктивну. Стосовно цього у статті була проаналізована низка п'єс римської драматургії та драг-виступів. Так, виявлено, що, як герої драг-шоу, таких як «Королівські перегони РуПола» й відеокліпів на зразок Б. Банні «Я танцюю реггетон одна», іронізують над традиційними гендерними ролями, так і чоловіки-актори комедій Плавта та Теренція (персонажі: Філокомасія, Казіна, Херея та інші).*

**Ключові слова:** сценічне мистецтво, римський театр, гендер, драг-культура, «Інший».

**Yevheniia FEDCHENKO,**  
orcid.org/0000-0001-9050-3338  
Ph.D.,

Assistant at the Department of Art History  
Taras Shevchenko National University of Kyiv  
(Kyiv, Ukraine) [fedcenkoevgenia5@gmail.com](mailto:fedcenkoevgenia5@gmail.com)

## THE “OTHER” ON STAGE: CROSS-DRESSING IN ANCIENT ROMAN THEATER AND CONTEMPORARY DRAG CULTURE

*Cross-dressing has been observed as a significant cultural phenomenon across various stages of history: from Greco-Roman civilization to the present day. Today, this practice is a focal point in the mainstream discourse of gender and queer studies. Contemporary interdisciplinary approaches provide an opportunity not only to explore the historical dynamics of cross-dressing on stage but also to uncover its cultural and social subtexts.*

*The article aims to analyze the phenomenon of cross-dressing in ancient roman stagecraft and contemporary drag culture, identifying analogies and differences between the two. This analysis employs the concept of the symbolic «Other» developed by french psychoanalyst J. Lacan, with a focus on performers as stigmatized figures in both contexts.*

*The theoretical and methodological framework of this study is based on an interdisciplinary approach. General scientific and core historical methods are utilized, alongside gender-based approaches such as J. Butler's «theory of performativity» and M. Garber's «theory of cultural anxiety». Art historical methods, including iconological and semiotic analysis, are applied to visual sources. Particular attention is devoted to Lacan's psychoanalytic concept of the symbolic «Other».*

*Through various sources (visual, epigraphic and narrative), the study reveals that roman actors, much like drag queens, were categorized as marginalized «Others». Roman actors, classified as infames, could be assaulted without legal consequences, and their profession was legally equated with marginality. Similarly, contemporary drag performers face stigma rooted in cultural prejudices (as seen in incidents such as attacks on drag queens in Singapore in 2024). Utilizing Lacan's concept of the symbolic «Other» the study identifies the causes of cultural anxiety related to onstage cross-dressing. Such performers act as a mirror to society's subconscious fears and desires. By challenging established gender-social paradigms through their provocative appearance, they encourage society to reconsider traditional values.*

*The study also identifies that cross-dressing in the performative practices of Ancient Rome and contemporary drag culture serves analogous functions: entertainment and subversion. To this end, the article examines a range of roman plays and drag performances. For example, just as drag show participants (e.g., «RuPaul's Drag Race») and music videos like B. Bunny's «Yo Perreo Sola» satirize traditional gender roles, male actors in Plautus' and Terence's comedies (characters such as Philocomasium, Casina, and Chaerea) also engaged in similar acts of irony.*

**Key words:** performing arts, Roman theater, gender, drag culture, «Other».

**Постановка проблеми.** Кросдресинг або перевдягання однієї статі в іншу, є складним і багатограним явищем, яке має глибокі корені в перформативних практиках різних культур, зокрема античної (Panoussi, 2023). У театрі Давнього Риму чоловіки грали жіночі ролі, адже участь жінок була категорично заборонена (\*за виключення мімів та пантоміми). Ця практика створювала умови, у яких актори вимушені були порушувати гендерно-соціальну модель цього суспільства. Вони підпадали під категорію девіантних «Інших» (infamis – полишені честі), позбавлялись громадських та політичних прав, їх тіла були фізично абсолютно захищені (Edwards, 2002: 98–137). Драг-артисти у сучасній культурі також доволі часто піддаються стигмі з боку суспільства. Як у давньоримському театрі, так і в сучасній драг-естетиці, перевдягання стає інструментом для критики гендерно-соціальних норм.

**Аналіз досліджень.** У сучасній американській та європейській історіографії тема кросдресингу встановлює вектор розвитку для досліджень різних епох та проблем. Античний період не став виключенням, щоправда, у більшості наукових робіт увага зосереджується на грецькому театрі, не враховуючи римську сцену (Mohr, 2003). Тим часом, поодинокі праці зустрічаються, до прикладу міжнародний компаньйон під редакцією Ф. Карла-Ухінк та інших: «ТрансАнтичність: переодягання та трансгендерна динаміка в Стародавньому світі» (Carla-Uhink et al, 2017) чи розвідки відомої дослідниці римської комедії Б. Голд (Golden, 2003: 334–351; Dutsch, 2020: 165–179). Також цей аспект опосередковано зачіпається в контексті загальних зібрань присвячених історії римського театру (Duncan, 2006).

Якщо говорити про дослідження кросдресингу на теперішній драг-сцені, то це доволі нова тема для академічної спільноти. Початок вивчення у 1970-х роках поклала американський квіртеоретик Е. Ньютон своєю вікопомною антропологічною працею: «Матір Кемпа: Імперсонатори жінок в Америці» (Newton, 1979). Згодом світ побачив серію робіт присвячених історії та проблематиці драгу (Senelick, 2000; Moore, 2018).

Не зважаючи на актуальність питання, тема порівняння давньоримських сценічних традицій «перевдягання» та сучасного драгу вперше детально розглядається саме у цій публікації.

**Мета цієї статті** – дослідити паралелі між кросдресингом у давньоримському сценічному мистецтві та сучасною драг-культурою через призму концепції відомого французького психоаналітика Ж. Лакана «Інший», спрямовуючи фокус на сприйнятті акторів як маргінальних фігур в обох контекстах.

У цьому дослідженні нами залучені теоретичні підходи американської філософині Дж. Батлер, зокрема її концепція «перформативності гендеру» для аналізу кросдресингу. Вона стверджує, що гендер є соціальною конструкцією, яка формується через повторювані перформативні акти (Butler, 1988; Butler, 1990). У римському театральному мистецтві та на драг-сцені кросдресинг можна експлікувати так само як частину таких актів, адже артисти не просто грають ролі, але й під час вистав генерують та руйнують гендерні стереотипи.

Також ми звернемось до концепції «Іншого» та символічного порядку відомого французького психоаналітика Ж. Лакана (Lacan, 1998; Lacan, 2006). Це дозволить нам поглянути на кросдресинг не лише як на індивідуальний творчий акт

актора, але і як соціально значущу практику, яка порушує традиційну парадигму.

**Виклад основного матеріалу.** Римське суспільство, суворо стратифіковане за гендерно-соціальною ієрархією, надавало центральне значення збереженню *dignitas* («соціальної репутації») та *honestas* («честі»), які тісно пов'язувалися з контролем над власним тілом. У цьому контексті професії, що передбачали демонстрацію тіла або емоцій, вважалися маргінальними, такими, що підривали гідність (Dig. 3.2.2.5; Cic. Off. I.150; Rhet. ad Her. IV.14; Verg. Aen. II.152., II.195; Tac. Ann. XIV.15). До такого фаху належали: актори, гладіатори й повії, які опинялися на периферії римського суспільства, будучи об'єктами бажання й водночас зневаги. На них накладалися певні юридичні обмеження: вони не мали права займати громадські посади, виступати у суді чи голосувати (Dig. 3.2.1.2; Cod. Theod. 15.7.11). Більш того, за часів імператора Августа, який скорегував сімейне законодавство, їм також було категорично заборонено вступати у шлюб із вищими станами (Suet. Aug. XXXIV).

Між тим, ці професії часто об'єднувало не тільки законодавче клеймо, а й спільна функція «гри» з ідентичністю: вони всі виступали як лицедії, що «прикидаються» заради заробітку. Зокрема, деякі латинські джерела згадують, що римські повії носили тогу – символ та атрибут чоловічої влади (Hor. Sat. I.2.63–65). Для римлян жінка у тозі асоціювалася з неприродною сексуальністю, яка виходила за межі  *pudicitia* – «нормального» жіночого ідеалу (Faraone et al, 2006: 192–196). Тога ставала костюмом, що акцентував на розриві між зовнішністю і реальністю, сигналізуючи, що її власниця лише «грає роль».

Сценічний костюм для акторів, подібно до тоги для повій, виконував роль залучення погляду, який

одночасно бажав і стигматизував. Адже у Стародавньому Римі перформери, які виконували ролі жінок, зодягали на сцені жіночу маску, носили підбори (котурни – взуття на високій платформі) (Suet. Calig. LII; Juven. XV.29; Horac. Sat. I.5.64), та підкладали щось для створення грудей та живота (Cleland et al, 2007: 179) (Рис. 1, 2, 3). Ці елементи не лише формували сценічний образ, але й викликали суперечливе ставлення з боку суспільства, яке сприймало такі перевтілення як порушення норм маскуліності. В цьому контексті римські автори М. Цицерон та В. Максим із відразою згадували політика Г. Тудитана, який мав звичку на публіці перевдягатись у трагічного актора: а саме у жіночий плащ та котурни (Cic. Phil. III.16; Acad. II.89; Val. Max. VII.8.1).

Женоподібність та зніженість суворо засуджувались у давньоримському суспільстві. Зустрічається ряд інвектив, які доносять нам дуже негативне сприйняття цього явища (Plin. Pan. XLVI.5; Tac. Ann. XV.1; Quint. Inst. II.5. 12; Aul. Gel. I.5). Яскравим прикладом є промова британської королеви Боудіки у праці Д. Кассія, про імператора Нерона: «...Хоча він може називатись «чоловіком», – посміхнулася Боудіка, – але насправді він жінка, і доказом цього є те, що він співає, грає на лірі й прикрашається...» (Cass. Dio LXII.1–12). Римський сатирик Ювенал також висміює якогось актора, приписуючи йому наявність жіночих статевих органів (Juven. III. 95–97), а в епітафії артиста Віталія вихваляється його талант вірогідно репрезентувати жіночі жести (Anth. Lat. 487a). Формування відрази до тіла девіантного «Іншого» в цьому випадку виступає виразом морального неприйняття до тих, хто імітує, придурюється, надягає маску, щоб стати тим, ким він не є насправді (Sen. Ep. LXXX.7)



Рис. 1. Римські актори в масках грають трагедію. Будинок Діоскурів, Помпеї. © Naples National Archaeological Museum.



Рис. 2. Мозаїка з двома акторами в трагічній сцені. Старий музей, Берлін. © Sailko



Рис. 3. Трагічна маска. Національний археологічний музей, Неаполь. © Stefano Bolognini



Рис. 4. Драг-квін В. Чачкі у перформансі «Роо», 7 сезон «Королівських перегонів РуПола». © RuPaul's Drag Race

(Lateiner et al., 2016: 267). Уособленням цього є один із найвідоміших трагічних римських акторів К. Езоп, який славився своєю ексцентричністю (Plin. NH. X.141–2; Cic. Ad Famil. VII.1.4., Pro Sest. LVI.120). Зокрема Плутарх згадував, що Клодій настільки вживався у роль, що під час гри у п'єсі Акція «Атрій», сильно вдарив палицею раба, та вбив його на місці (Plut. Cic. V.4–5). А інший автор, Фронтон, зазначав, що виконавець так звик дивитись на маску перед тим, як зодягти її, що мав можливість підлаштувати голос та жести під неї (Front. De Eloq. V.1.37). Навіть якщо припустити, що ці історії гіперболізовані, це все одно вказує на той факт, що Езоп, попри те, що був безперечно успішним, сприймався соціумом як емоційно нестабільний та неконтрольований. Такого роду якості у давньоримській свідомості були властиві жінкам, і аж ніяк не прикрашали справжнього римлянина (*vir*) (Liv. XXXIV.2.2., XXXIV.4.8., XXXIV.4.18; Cic. De Orator. II.18.81., De ofic. I.27.93). Отож, найгіршим звинуваченням політика, якраз й було порівняння його з перформером (Macrob. Sat. III.14.9; Cat. Orat. XXII.85).

Сучасна драг-культура так само грає з ідентичністю та зовнішністю. Вони також у своїх образах звертаються до високих підборів та платформ, мають накладні або зроблені пластичним хірургом груди, а роль жіночої маски виконує яскравий макіяж (Рис. 4, 5, 6)

Однак, на відміну від римських акторів, які використовували ці елементи для драматизації, драг-квін часто використовують їх як засіб провокації та протесту проти стереотипів (Butler, 1990: 136–141).

Утім їх аналогічно іноді вважають «непристойними» або загрозливими для традиційних суспільних цінностей. Стереотипи щодо драг-культури зводяться до того, що ці перформанси

порушують прийнятні рамки моралі – особливо з огляду на зв'язок із ЛГБТК+ культурою. В окремих країнах драг-шоу регулюються законами, що обмежують їх доступність для дітей та підлітків. Наприклад, в деяких штатах Америки (Теннесі, Флориді й інших), уряд періодично намагається ввести закон про заборону драг-виступів на суспільній території або в місцях де присутні діти та неповнолітні, класифікуючи «імітаторів чоловіків чи жінок» як частину секс-індустрії, таких як стриптиз (Restrictions..., 2023).

Ці стереотипи також підживлює питання оплати виступів драг-квін. Адже більша частина таких перформерів отримує основний прибуток від чайових глядачів, що схоже на практику гонорарів у стрип-клубах (Hankins, 2015).

Як і у випадку драг-квін, чиє фінансове положення залежить від доброї волі глядачів, давньоримські артисти так само отримували матеріальну винагороду за свої сценічні покази (Hist. Aug. XX. 4). Цей факт негативно впливав на сприйняття їх професії, оскільки продаж власної роботи такого роду вважався негідним справжнього римлянина (Dig. 3.2.25; Cic. De offic. I.42.150–1; Quint. Inst. XII.7.8; Juven. VIII.192).

Більше того, вони були фізично абсолютно захищеними: актора могли побити чи принизити, й це не мало правових наслідків для нападників (ключова різниця між вільним і рабом у Давньому Римі) (Cic. Pro Plan. XII.30) (Edwards, 2006:124). Такого роду сумнозвісна практика продовжувала існувати, навіть за часів принципату, єдине, що були окреслені часові рамки для дозволу насильства – час ігор та вистав (Suet. Aug. XLV). Разом з тим, згідно з деякими літературними свідченнями, за законодавством Августа, актор міг зазнати смертельної розправи за участь в перелюбі з матроною (Dig. 48.5.2; Tac. Annal. III.24–25). Відносно



Рис. 5. Драг-квін Сімона. © The House of Avalon



Рис. 6. Драг-квін Мо Харт. © Associated Press

цього, Светоній, римський біограф, згадував, що в цей період одного актора тричі били за зв'язок із римською елітною жінкою (Suet. Aug. XLV.3).

Подібна маргіналізація зберігається, на жаль, і в сучасному суспільстві, якщо не на рівні законодавства, то на рівні культурних упереджень. В березні 2024 року у Сінгапурі драг-квін К. Мун та її подруга були звинувачені у «аморальній» фемінінності та зазнали фізичного насильства від групи маскулінних чоловіків (з неї зняли перуку та били на підлозі) (Drag..., 2024). Ця агресія була не тільки нападом безпосередньо на неї, але й на саму концепцію гендерних норм, оскільки її жіночість розглядалась як неприродна та тривожна. Аналогічна ситуація відбулась у Сідней, Австралії, коли три драг-квін прийшли на допомогу І. Флінну, на якого напали чоловіки, кидаючи гомофобні образи (Brooks, 2017). Їх конфронтація так само ґрунтувалась на занепокоєнні щодо інверсії гендерних ролей, як і у попередньому випадку.

Ці самі страхи лежали й в основі обмежень, які накладалися на участь римських акторів у військовій службі. Їх на юридичному рівні виключали з армії, вважаючи, що ця професія

суперечить образу ідеального громадянина і воїна (Dig. 3.2.1.4; Cod. Theod. 7.13.10). Як пише римський поет Овідій у своїх «Фастах», сценічні ігри – це не почесті, які відповідають Марсу, богу війни (Ovid. Fast. III). Акторство розглядалось як антитеза битви (Liv. VII.2.8). Сучасні драг-виконавці, хоча юридично у більшості країн мають право вступати до збройних сил, також стикаються з подібними викликами. Їх ідентичність часто стає об'єктом стигми й упереджень, які ускладнюють службу та піддають їх додатковому морально-психологічному тиску. До прикладу, драг-квін Г. Деніелс (справжнє ім'я Дж. Келлі), служить у Військово-морських силах США. Восени 2022 року він став «цифровим амбасадором» ВМС. Цей проєкт був створений для залучення новобранців через інтернет-платформи й соціальні мережі, відкриваючи нові перспективи для діалогу з молоддю (Meet..., 2023). Призначення Келлі викликало бурхливі обговорення та шквал критики зі сторони прихильників традиційних цінностей. Скажімо в соціальній мережі Твіттер, колишній військовослужбовець Р. Дж. О'Ніл, дуже негативно висловився з цього приводу: «...не можу повірити, що я боровся за

це [лайно]...» (O'Neill, 2023). Окрім того, Гарпія розповідав в інтерв'ю, що зазнавав переслідувань від екстремістських та християнських організацій (Herzog, 2022).

Це вказує на те, що попри зміну історичних періодів і законодавчих меж, культурна тривога перед великим «Іншим» є сталою частиною суспільних відносин. Адже патріархальне суспільство розглядає женоподібність як нижчу вторинну форму гендерної поведінки, і тому будь-яка асоціація чоловіка з фемінінністю становить загрозу привілеям та владі, яку він отримує у такому соціумі (Connell, 2005: 76–81; Newton, 1979: 132–136). У цьому контексті Ж. Лакан та зокрема його теорія символічного «Іншого» надає можливість нам детальніше експлікувати механізми стигми, пояснюючи, як конструюється ідентичність через взаємодію з великим «Іншим». «Інший» – це той, хто відрізняється від «нормативного суб'єкта» і тим самим кидає виклик його уявленню про себе та суспільний порядок (Lacan, 1998: 111–136). Актори, повії та драг-перформери, які практикують кросдресинг, створюють ілюзію іншої гендерної ідентичності, стираючи кордони між тим, що є реальним, і тим, що здається таким. Вони стають дзеркалом, у якому суспільство бачить свої страхи й бажання: жінки у тозі – як символ сексуальної свободи та порушення патріархального порядку; актори та драг-артисти, які грають жіночі ролі, – як виклик гендерним стереотипам.

Ця здатність «Іншого» руйнувати кордони нормального, викликає культурну тривогу, яка підживлюється самою природою сценічних дійств. Як влучно зазначала англійська дослідниця М. Гарбер, переодягання і перформативна гра не просто розважають – вони викривають як соціальні норми гендеру, класу чи статусу конструюються через повторення і

наслідування (Garber, 1992: 26). Театр стає простором, де ці норми стають видимими та навіть іронічними. В наслідок чого виникає «категорія кризи» (Garber, 1992: 17), яка й спричиняє культурну тривогу, оскільки підривається стабільність і передбачуваність соціального порядку. У такі моменти глядачі стикаються з напруженням, що нерідко супроводжується змішаними емоціями: від сміху до жаху.

Особливо яскраво ці процеси можна прослідкувати у драг-виступах. Ілюстрацією цього є музичний ролик під назвою «Eggs» («Яйця»), в якому головні ролі виконують драг-квін Т. Меттел та Д. Міндж у «John Waters Rusical» (драг-мюзикл натхненний естетикою ексцентричного режисера Дж. Уотерса) 7-го сезону шоу RuPaul's Drag Race («Королівські перегони РуПола») (Minj, 2015). Ми бачимо дует гіперболізованих жіночих образів: матері домогосподарки (Т. Меттел) та її дочки (Д. Міндж) (Рис. 7). В пісні, яку вони виконують висміюються традиційні гендерні ролі, за якими жінка в «білому патріархальному суспільстві» народжена, щоб виховувати дітей та піклуватись про будинок та чоловіка. Основним символом в усьому виступі є яйця – іронічне трактування жіночої фертильності чи ролі у кулінарії (типовий символ приготування жінкою сніданків), що є традиційними гендерними стереотипами. Саркастичні діалоги та гротескні візуальні рішення (реквізит, макіяж та костюми) тільки підкреслюють здатність драг-квін піддавати сумніву серйозність з якою суспільство підтримує певні гендерно-соціальні норми.

Якщо звертатись до давньоримської комедії, то тут схожим образом руйнуються гендерні стереотипи через образ Філокомасії в «Хвальковитому воїні» Плавта (Plaut. Mil. Glor.). Філокомасія за сюжетом – молода гарна жінка, яку тримає



Рис. 7. Перформанс «Яйця». 9-й епізод 7-го сезону «Королівські перегони РуПола». © RuPaul's Drag Race

в полоні дурний воїн Піргополінік, проте вона любить прекрасного юнака Плевсікла. Так, щоб позбавитись полону, вона бере участь у складному плані: прикидається сестрою-близнючкою та, разом з Акротелевтією-гетерою, маніпулює чоловіками, підриває патріархальну владу й з гумором викриває дурість тирана. Варто зважати на те, що цю роль грає чоловік-актор, який репрезентує образ активної жінки, яка за сюжетом прикидається стереотипною пасивною, дурною, щоб обдурити Піргополініка. Найкраще це прослідковується у фінальному діалозі між нею і останнім, вона розхвалює його називає «дотепним», проявляє чуттєві фемінінні емоції при прощанні з ним, вже на цей момент знаючи, що він купився на їх аферу (Plaut. Mil. Glor. 1345–1347). Це перегукується з сатиричним перебільшенням у драг-перформансах, таких як «Яйця», в яких критикуються гендерні кліше стосовно жінок. Або Теренція п'єса «Євнух», в якій персонаж Херея перевдягається у жіночий одяг для досягнення своїх цілей, користуючись стереотипом про слабкість і пасивність євнухів (Terenc. Eun. 610–620), щоб обманути інших персонажів. Ця сцена руйнує традиційні уявлення про мужність справжнього римлянина, адже герой користується абсолютно «женоподібними» способами (обман, хитрощі), щоб досягти мети.

Такого роду ситуація в реальному римському житті негативно згадується рядом латинських джерел: трибун А. Пульхр вдався до кросдресингу і перевдягнувся в арфістку, щоб потрапити на жіноче свято присвячене Добрій Богині, та за деякими версіями, спокусити другу дружину Ю. Цезаря (Cic. Att. I.12.3; Plut. Caes. 9–10). Він був засуджений, як на рівні суспільної моралі, так і законодавчому. Цицерон у своїй промові супроти Клодія (до нас дійшли, на жаль, фрагменти через інших авторів) поміщає кросдресинг у центр своєї інвективи (Cic. Clod. et Cur.). Він робить акцент на тому, що це було не просто перевдягання, а прояв його «жіночої» ідентичності (справжнього «Я») (Cic. Clod. et Cur. fr. XXXIII). До прикладу, коли він говорив про смерть трибуна, він назвав його «жінкою (mulier), яка пала серед чоловіків (vires)» (Cic. Pro Mil. XXI.56).

У цьому контексті теорія М. Гарбер дозволяє глибше осмислити, як перевдягання одночасно руйнує й оголює «кризу суспільних норм». Херея, перевтілюючись у жіночий образ євнуха, діє в межах сценічної гри, але навіть у цьому випадку кросдресинг відображає напруження в суспільному сприйнятті гендеру. Адже тут ми бачимо вільного чоловіка, який нехтує своєю маскулін-

ністю. Таким чином, театр постає ареною, яка провокує та підсилює конфлікти навколо гендерних норм.

Поруч з цим перевдягання Клодія виходить за межі театральної умовності, порушуючи суспільні очікування й викликаючи осуд. Цей акт не лише демонструє умовність і нестабільність гендерних ролей, але й підриває соціальну ієрархію, загрожуючи як релігійному, так і суспільному ладу. Таким чином, театр і реальний світ, хоч і функціонують у різних площинах є взаємопов'язаними: криза, яка сприймається на сцені як гра, у житті стає викликом для системи.

Така амбівалентність перевдягання в античному світі має паралелі із сучасною культурою, де перформанси на сцені або в медіа нерідко використовуються для викриття чи підваження суспільних норм. Яскравим прикладом є творчість пуерториканського репера Б. Банні (Bad Bunny), який активно грає з гендерними образами у своїй музиці, з'являючись у відеокліпах у жіночому вбранні (до речі, підтверджуючи тезу, що не всі драг-квін належать до квір або ЛГБТК+ спільноти). Його підхід виходить за межі традиційного уявлення про маскуліність, показуючи, що такі категорії, як «чоловіче» та «жіноче», є гнучкими й часто умовними. Особливо це помітно в кліпі на пісню «Yo Perreo Sola» («Я танцюю реггетон одна») (Bunney, 2020), який заслуговує на окрему увагу. У ньому Банні з'являється паралельно у двох образах: гіпержіночному (у червоному латексному костюмі, яскравий макіяж і на високих підборах) та гіпермаскулінному (зберігаючи свою чоловічу ідентичність) (Рис. 8–9). Це є заклик як до чоловіків, так і жінок звільнитися від гендерних стереотипів. Так само текст пісні підкреслює незалежність та силу жінок, які можуть приймати сексуальність на власних умовах («Раніше ти ігнорував мене, тепер я ігнорую тебе...»), «Вона танцює реггетон одна...»).

Ця гра з ідентичністю та соціальними очікуваннями знаходить паралелі в давньоримській драматургії. Особливо цікавим у цьому контексті є образ Халіна (раба) / Казіни (прекрасної дівчини) в комедії Плавта «Казіна» (Plaut. Cas.). Як і у випадку з Б. Банні, сцена, де чоловік грає жіночу роль, виходить за межі простого комедійного прийому, стаючи коментарем до природи гендеру як театрального і культурного конструкта (Plaut. Cas. 846–865). За словами відомої дослідниці римської комедії Б. Голд, чоловік, який грає жінку, лише створює ілюзію «жіночості», яка стає набором зовнішніх ознак (макіяж, зачіска, штучні груди) та поведінкових шаблонів (манірна, пасивна, хитра

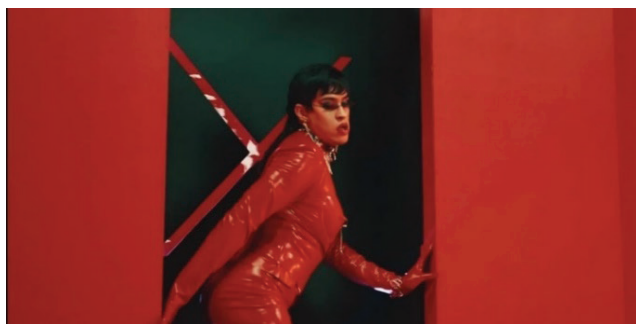


Рис. 8–9. Виконавець Б. Банні у кліпі «Я танцюю реггетон одна». © youtube

тощо) (Franko et al., 2020: 165). Ця ілюзія відповідає теорії перформативності Дж. Батлер за якою гендер не є чимось, що дається при народженні, а є тим що проявляється через повторювану поведінку (Butler, 1990: 25). Акт, в якому актор/персонаж Халін перевтілюється у чарівну Казіну, демонструє, що жіночість – це умовний театральний код, який працює, доки глядач приймає його.

**Висновки.** Отже, можна констатувати, що кросдресинг як сценічна практика в римському театрі та сучасній драг-культурі поєднує в собі дві функції: *розважальну* (насолюда сценічним дійством) та *деконструктивну* (критика гендерно-соціальних норм і кліше). До прикладу, використання гіпержіночних атрибутів: масок/макіяжу, котурнів/підборів, костюмів не тільки формувало нові сценічні амплуа, але й інспірувало соціум до дискусії щодо таких категорій, як маскулінність та фемінність.

Звернення до концепції «Іншого» Ж. Лакана дозволило нам виявити причини суспільної тривоги через практику «перевдягання» на сцені. Таким чином, виконавці виступають свого роду дзеркалом, у якому суспільство бачить свої підсвідомі страхи та бажання. Образ чоловіка з яскравим макіяжем та в жіночому одязі виходить за межі норм патріархального порядку, змушуючи соціум переглянути свої моральні цінності.

Врешті визначено, що феномен кросдресингу, як у римському театрі, так і на сучасній драг-сцені, висвітлює умовність гендерних кліше. Яскравою ілюстрацією цього є давньоримські п'єси Плавта («Казіна», «Хвальковитий воїн» та інші) й Теренція («Євнух»), а також драг-перформанси подібні до мюзиклу-пародії «Яйця» із «Королівських перегонів РуПола» або кліпів на зразок Б. Банні «Я танцюю реггетон одна».

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Brooks B. Three «angel» drag queens save man and pummel his attackers. News.com.au. URL: <https://nypost.com/2017/08/21/three-angel-drag-queens-save-man-and-take-on-his-attackers/> (дата звернення: 18.12.2024).
2. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Routledge, 1990. 172 p.
3. Butler J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*. 1988. Vol. 40. No. 4. P. 519–531.
4. Bunny B. Yo perreo sola. YHLQMDLG (Video Oficial). Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GtSRKwDCaZM&t=68s> (дата звернення: 18.12.2024).
5. Carlà-Uhink F., Facella M. Transantiquity: Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World. Routledge, 2017. 276 p.
6. Cleland L., Davies G., Llewellyn-Jones L. Greek and Roman Dress from A to Z. Routledge, 2007. 225 p.
7. Connell R. Masculinities. Polity Press, 2005. 324 p.
8. Drag Queen In Singapore Assaulted After Clubbing, Police Unable to Arrest Homophobic Assailant. URL: [https://dearstraightpeople.com/2024/03/12/kira\\_moon-drag\\_queen/](https://dearstraightpeople.com/2024/03/12/kira_moon-drag_queen/) (дата звернення: 18.12.2024)
9. Duncan A. Performance and Identity in the Classical World. Cambridge University Press, 2006. 242 p.
10. Dutsch D., Franko G. A Companion to Plautus. John Wiley & Sons, 2020. 512 p.
11. Edwards C. The Politics of Immorality in Ancient Rome. Cambridge University Press, 2002. 229 p.
12. Faraone C., McClure L. Prostitutes and Courtesans in the Ancient World. University of Wisconsin Press, 2006. 496 p.
13. Garber M. Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety. Routledge, 1992. 443 p.
14. Golden M. Sex and Difference in Ancient Greece and Rome. Edinburgh University Press, 2003. 352 p.
15. Hankins S. «I'm a Cross between a Clown, a Stripper, and a Streetwalker»: Drag Tipping, Sex Work, and a Queer Sociosexual Econom. *Signs Journal of Women in Culture and Society*. 2015. Vol. 40. № 2. P. 441–466.
16. Herzog C. Drag in the Navy: An Interview with Harpy Daniels. USS Constitution Museum. URL: <https://ussconstitutionmuseum.org/2022/08/19/harpy-daniels/> (дата звернення: 18.12.2024).
17. Lacan J. *Écrits: The First Complete Edition in English*. W.W. Norton & Company, 2006. 896 p.



18. Lacan J. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W.W. Norton & Company, 1998. 304 p.
19. Lateiner D., Spatharas D. *The Ancient Emotion of Disgust*. Oxford University Press, 2016. 336 p.
20. Meet the Navy's drag queen, «Harpy Daniels». Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Eio7p2adUkA> (дата звернення: 18.12.2024).
21. Minj G., Trixie M. Eggs. RuPaul's Drag Race Season 7 John Waters Rusal. [Електронний ресурс]. Youtube. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=FE2Kp4GVBP> (дата звернення: 18.12.2024).
22. Mohr S. Oedipus the Queen: Cross-gendering without Drag. *Theatre Journal*. Vol. 55. №1. P. 1–17.
23. Moore M. Fabulous: The Rise of the Beautiful Eccentric. Yale University Press, 2018. 280 p.
24. Newton E. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. University of Chicago Press, 1979. 136 p.
25. O'Neill R. Confrontational tweet from former military officer against appointment of drag queen Harpy as Interior Ministry digital ambassador. URL: [https://x.com/mchooyah/status/1653791382274994186?ref\\_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1653791382274994186%7Ctwgr%5E1ee4b975b15e98ec8a9fb0c39d0a00d07d74c03c%7Ctwcon%5Es1\\_c10&ref\\_url=https%3A%2F%2Fwww.newsweek.com%2Fharpy-daniels-navy-drag-queen-ambassador-bin-laden-seal-1798261](https://x.com/mchooyah/status/1653791382274994186?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1653791382274994186%7Ctwgr%5E1ee4b975b15e98ec8a9fb0c39d0a00d07d74c03c%7Ctwcon%5Es1_c10&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.newsweek.com%2Fharpy-daniels-navy-drag-queen-ambassador-bin-laden-seal-1798261) (дата звернення: 18.12.2024).
26. Panoussi V. Cross-dressing. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford University Press, 2024. URL: <https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-8634?p=emailAykXF2uqLGS> Hc&d=/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-8634 (дата звернення: 18.12.2024).
27. Restrictions on Drag Performances. URL: [https://www.lgbtmap.org/equality-maps/criminaljustice/drag\\_restrictions](https://www.lgbtmap.org/equality-maps/criminaljustice/drag_restrictions) (дата звернення: 18.12.2024).
28. Senelick L. *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*. Psychology Press, 2000. 540 p.

## REFERENCES

1. Brooks B. (2017). Three «angel» drag queens save man and pummel his attackers. *News.com.au*. URL: <https://nypost.com/2017/08/21/three-angel-drag-queens-save-man-and-take-on-his-attackers/> [Accessed 18 Dec. 2024].
2. Bunny B. (2024). Yo perreo sola. YHLQMDLG (Video Oficial). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GtSRKwDCaZM&t=68s> [Accessed 18 Dec. 2024].
3. Butler J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge. 172 p.
4. Butler J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519–531.
5. Carlà-Uhink F., Facella M. (2017). *Transantiquity: Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*. Routledge. 276 p.
6. Cleland L., Davies G., Llewellyn-Jones L. (2007). *Greek and Roman Dress from A to Z*. Routledge. 225 p.
7. Connell R. (2005). *Masculinities*. Polity Press. 324 p.
8. Drag Queen In Singapore Assaulted After Clubbing, Police Unable to Arrest Homophobic Assailant. (2024). URL: [https://dearstraightpeople.com/2024/03/12/kira\\_moon-drag\\_queen/](https://dearstraightpeople.com/2024/03/12/kira_moon-drag_queen/) [Accessed 18 Dec. 2024].
9. Duncan A. (2006). *Performance and Identity in the Classical World*. Cambridge University Press. 242 p.
10. Dutsch D., Franko G. (2020). *A Companion to Plautus*. John Wiley & Sons. 512 p.
11. Edwards C. (2002). *The Politics of Immorality in Ancient Rome*. Cambridge University Press. 229 p.
12. Faraone C., McClure L. (2006). *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*. University of Wisconsin Press. 496 p.
13. Garber M. (1992). *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Routledge. 443 p.
14. Golden M. (2003). *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*. Edinburgh University Press. 352 p.
15. Hanks S. (2015). «I'm a Cross between a Clown, a Stripper, and a Streetwalker»: Drag Tipping, Sex Work, and a Queer Sociosexual Economy. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 40(2), 441–466.
16. Herzog C. (2022). Drag in the Navy: An Interview with Harpy Daniels. *USS Constitution Museum*. URL: <https://ussconstitutionmuseum.org/2022/08/19/harpy-daniels/> [Accessed 18 Dec. 2024].
17. Lacan J. (2006). *Écrits: The First Complete Edition in English*. W.W. Norton & Company. 896 p.
18. Lacan J. (1998). *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W.W. Norton & Company. 304 p.
19. Lateiner D., Spatharas D. (2016). *The Ancient Emotion of Disgust*. Oxford University Press. 336 p.
20. Meet the Navy's drag queen, «Harpy Daniels». (2024). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Eio7p2adUkA> [Accessed 18 Dec. 2024].
21. Minj G., & Trixie M. (2024). Eggs. RuPaul's Drag Race Season 7 John Waters Rusal. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FE2Kp4GVBP> [Accessed 18 Dec. 2024].
22. Mohr S. (2003). Oedipus the Queen: Cross-Gendering without Drag. *Theatre Journal*, 55(1), 1–17.
23. Moore M. (2018). *Fabulous: The Rise of the Beautiful Eccentric*. Yale University Press. 280 p.
24. Newton E. (1979). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. University of Chicago Press. 136 p.
25. O'Neill R. (2023). Confrontational tweet from former military officer against appointment of drag queen Harpy as Interior Ministry digital ambassador: [https://x.com/mchooyah/status/1653791382274994186?ref\\_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1653791382274994186%7Ctwgr%5E1ee4b975b15e98ec8a9fb0c39d0a00d07d74c03c%7Ctwcon%5Es1\\_c10&ref\\_url=https%3A%2F%2Fwww.newsweek.com%2Fharpy-daniels-navy-drag-queen-ambassador-bin-laden-seal-1798261](https://x.com/mchooyah/status/1653791382274994186?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1653791382274994186%7Ctwgr%5E1ee4b975b15e98ec8a9fb0c39d0a00d07d74c03c%7Ctwcon%5Es1_c10&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.newsweek.com%2Fharpy-daniels-navy-drag-queen-ambassador-bin-laden-seal-1798261) [Accessed 18 Dec. 2024].

26. Panoussi V. (2024). Cross-Dressing. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford University Press: <https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e> [Accessed 18 Dec. 2024].
27. Restrictions on Drag Performances. (2024). Movement Advancement Project. URL: [https://www.lgbtmap.org/equality-maps/criminaljustice/drag\\_restrictions](https://www.lgbtmap.org/equality-maps/criminaljustice/drag_restrictions) [Accessed 18 Dec. 2024].
28. Senelick L. (2000). *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*. Psychology Press. 540 p.