

DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362828

УДК 792.071.2.028:[792.028-044.922:305]

ПРЕЦЕДЕНТИ ГЕНДЕРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ У РЕТРОСПЕКТИВІ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Тетяна Бойко^{1а}, Анастасія Єрмуканова^{2а}, Олександр Якобчук^{3б}

¹кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, доцент;
e-mail: tetiana.boiko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

²e-mail: ermukanova.nastasya@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8783-5072

³e-mail: lexyakobchuk@gmail.com; ORCID: 0009-0000-6099-9037

^аКиївський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

^бКиївська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати прецеденти гендерної трансформації сценічних образів в європейському та українському театральному мистецтві.

Методологія дослідження спирається на принцип аналітичного підходу, який дає змогу висвітлити арсенал праць, що стосуються питань гендеру та гендерної трансформації в акторському мистецтві, та структурно-типологічний метод, який допоміг виокремити прецеденти гендерної трансформації з контексту історії театру і сучасної сценічної практики. Став у пригоді також біографічний метод під час штудіювання доробку видатних майстрів сцени. **Наукова новизна** цієї статті полягає в аналізі та систематизації різних джерел про явища акторської практики, пов'язані з вимушеною або свідомою зміною гендерних ознак персонажів. На особливу увагу заслуговує введення до наукового обігу театрознавства терміна «гендерна трансформація», який позначає у виставі чи перформансі персонажів із зовнішньою зміною гендерних ознак або акторів чи акторок, які виконують ролі протилежної статеві приналежності. **Висновки.** На прикладах театральної практики Давньої Греції, мандрівних труп доби Середньовіччя, англійського театру елізаветинської доби, європейського театру Просвітництва і Романтизму, творчої діяльності Сари Бернар, фрагментах народних ігор давніх слов'янських народів «Маланки» та «Кози», вертепу, шкільного театру, театру корифеїв, радянського та сучасного українського театру схарактеризовано різноманітні форми і засоби гендерної трансформації сценічних образів. У практиці сучасного українського театру прийоми гендерної трансформації стали елементами акторської виразності. Застосування таких художніх засобів, як перевтілення акторів на персонажів протилежної статі, лежить у площині режисерського задуму вистави та пошуку креативних підходів до створення сценічних образів.

Ключові слова: виконавське мистецтво; гендер; маска; акторський образ; історія театру; грим; костюм

Постановка проблеми

Сучасний світ у своєму стрімкому розвитку спонукає акторів і режисерів до синтезу нових та традиційних творчих прийомів. Урешті, сучасні митці перебувають у постійному пошуку неординарних підходів до створення акторських образів та реалізації режисерських задумів. Нині одним із таких поширених прийомів стає *гендерна трансформація*, котра охоплює як внутрішню, так і зовнішню площину створення сценічного образу. У цьому контексті важливо звернутися до термінологічного пояснення і зрозуміти, про що ж саме йдеться, коли ми говоримо про «гендер» у контексті театрального мистецтва? У Словнику іншомовних слів про «гендер» мовиться так: «Гендер (*англ. gender – стать від лат. genus – рід*): соціальна стать, що визначає поведінку людини в суспільстві і те, як ця поведінка сприймається; соціально обумовлені ролі і сфери діяльності чоловіків та жінок, які залежать не від біологічних статевих відмінностей, а від соціальної організації суспільства» (*Гендер, б.д.*). Тобто нині гендерна трансформація не залежить від напряму фізіологічної асинхронії виконавця й персонажа, а зумовлена певними соціальними або культурними обставинами та чинниками. Якщо розуміти театральне (або ширше – сценічне) мистецтво як дзеркало або збільшувальне скло реального життя, то актуальні процеси соціокультурних та гендерних перетворень саме і увиразнюються у просторі театрального кону. В театрі як гіперболізованому художньому макеті людського буття відбуваються нечувані, подекуди чудернацькі перетворення реалій та персоналій, покликані розбурхувати уяву і фантазію глядачів, впливати на їх світоглядні та моральні підвалини. Саме тому ситуація, коли актори та актриси грають персонажів протилежної статі, для театру доволі звична. Вона бере свій початок із театрального мистецтва Давньої Греції, де ролі усіх статей виконували чоловіки. Далі в історичній тягlostі цей прийом змінювався відповідно до вказаних вище соціокультурних перетворень, що по-різному позначилися на театральному мистецтві європейського ареалу.

На сучасному етапі, коли Україна на всіх рівнях активно інтегрується до країн Європейського Союзу, а українські театральні вистави з порушеними гендерними питаннями, як-от «Калігула» Івана Уривського, стали візитівкою національної незламності перед російською агресією, варто дослідити, чи мав місце прийом *гендерної трансформації* у світлі розвитку вітчизняного театру та чи можна зіставити його з європейським досвідом в історико-культурних паралелях? Так само варто звернути увагу на специфіку сучасних гендерних розумінь, роботи зі стереотипами та питанням унісексу – ці аспекти знову помітно та міцно входять до кола театральних нововведень. У цьому контексті варто зазначити, що певна група митців обирає лише зовнішню трансформацію гендеру при створенні сценічного образу, тоді як інша – ставить собі за мету роботу із внутрішніми складниками, аби створюваний образ не окреслювався лише гримом та костюмом, а визначав світоглядні особливості для підтвердження або заперечення певних стереотипних явищ. Адже із прадавнього часу питання гендеру зазнало безліч змін та нових усвідомлень, набуло нових понять та обрисів. Відтак нині виникає потреба теоретичного обґрунтування сучасних прецедентів

гендерної трансформації образів та висвітлення розмаїтості її форм і засобів, спираючись на репрезентативні приклади вистав та ролей українських митців. Зведення цих питань до окремого дослідження не має прикладів у науковому полі українського театрознавства й може прислужитися митцям, які у своїй роботі застосовуватимуть прийоми гендерної трансформації сценічних образів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

На жаль, окремих статей або розвідок, присвячених питанням гендерної трансформації сценічних образів, в українському науковому полі не виявлено. Саме тому науковим підґрунтям цій тематиці слугують праці з історії театру Оскара Ґ. Брокетта та Франкліна Ґ. Гілді (2014), Н. Владимирової (2024), Л. Дмитрової (1929/2007), О. Клековкіна (2007), О. Курочкіна (б.д.), Р. Пилипчука (2019) і статті українських інтернет-порталів (Маланка у Космачі, 2020; Тихонова, 2023; Тобілевич, б.д.), присвячені театральним явищам та творчості відомих митців, фотоматеріали проєкту «Open Kurbas» МТМК України (Мина Мазайло, б.д.), відео-записи вистав з YouTube (Myroslav Hrynyshyn, 2022; #БутиУкраїнцем, 2021) та ін.

Отже, відсутність новітніх наукових досліджень гендерної трансформації в царині драматургії, акторства та режисури зумовлює необхідність систематизації наявних напрацювань й виведення нових висновків, базованих на власних судженнях авторів статті.

Мета статті – проаналізувати прецеденти гендерної трансформації сценічних образів в європейському та українському театральному мистецтві. На прикладах театральної практики минулих епох схарактеризувати традиційні форми та засоби гендерної трансформації, вказати на її сучасні репрезентативні прецеденти на кону українського театру, окреслити подальші вектори наукового осмислення цієї ділянки сценічної культури України.

Виклад основного матеріалу

На сучасному етапі в кожній європейській країні ми можемо побачити жінок, які виходять на сцену й виконують різноманітні ролі. Ці жінки – актриси, акторство – їх фах. Але так було не завжди. Це спричинене довгим виборюванням рівноправності жінок перед чоловіками у різних сферах життя. Витоки європейського театального мистецтва та його подальша професіоналізація напряду пов'язані з гендерними трансформаціями. Як відомо, неодмінною гендерною умовою античного театру класичного періоду (VI–IV ст. до н. е.) була відсутність у ньому жінок. При цьому образи жінок не табувалися в сюжеті чи на позиції головних героїнь, але заборонялася їх акторська презентація самою жінкою. Соціальні, релігійні та культурні умовності обмежували права жінок на участь у виставах. Недопущення до соціокультурних ініціатив стало одним із перших проявів громадянської нерівності прав жінок та чоловіків у наступні епохи включно до XX століття.

Як відомо, у Давній Греції під час свят Великих Діонісіїв влаштовувалися театральні вистави на честь бога родючості та виноробства Діоніса. У період свят-

кування глядачі мали змогу побачити різні театральні постановки, у яких одним із ключових правил було те, що усі ролі належали чоловікам. Це відповідало тогочасним нормам моралі та традицій. Жінки не допускалися навіть до участі у хорі, тому їх ролі часто виконували юнаки, у яких ще не встиг понизитись голос. Для «повного» перевтілення на жінку чоловіки використовували маски, які відтворювали різні характери та емоції. Це допомагало чоловікам полегшити процес роботи над роллю, адже факт міміки був наперед сформований майстром, який виготовляв конкретну маску. Перша українська дослідниця історії світового театру Людмила Дмитрова (1929/2007) із цього приводу зазначала:

Уживання маски мало свої позитивні й негативні боки. А саме – маска давала змогу одному акторові грати кілька ролей, а до того й жіночі; але через неї міміка актора, що для нас утворює половину акторської мистецтва, для грецького глядача цілком не існувала. (с. 136)

Чоловіки також призвичаювались до жіночого гардероба, використовуючи довгі хітони та накладки, що імітували груди. Це створювало ілюзію потрібного силуету. Приклад чоловічої презентації жіночих образів знаходимо в американських істориків театру Оскара Г. Брокетта та Франкліна Г. Гілді (2014), які, зокрема, визначають такий факт: «В Есхілових “Благальницях” хор фурій мав такий страшнющий вигляд, що кілька вагітних жінок у глядацькому залі мало не вродили. Інші писемні свідчення дають змогу говорити про значне розмаїття костюмів хористів» (с. 38).

Отже, Давня Греція існувала в порядках, котрі значною мірою обмежували права жінок, надаючи перевагу чоловікам. Жінки мали надзвичайно урізані права у впливі на громадське життя. А оскільки театральна справа була соціальною й відповідальною, то участь жінок у театральному процесі стала неприпустимою. Грецький народ створював культ жінки-берегині, яка турбується винятково про затишок у домі та добробут сім'ї.

Натомість жінки у драматургії ніколи не були в тіні. Їх персони часто-густо були ключовими героями історії. Про це свідчать назви відомих творів: трагедії Софокла «Антигона», «Електра», Евріпідова «Медея» або комедія Арістофана «Лісістрата». Крім того, у певних творах жіночих персонажів було більше, ніж чоловічих. Із цього приводу театрознавець О. Клековкін (2007) зазначає: «Усього було дев'ять масок для ролей чоловіків, сімнадцять – для жіночих ролей, одинадцять – для юнаків і сім для рабів» (с. 132). Жіночі маски могли бути трагічними, сатиричними,



Рис. 1. Давньогрецький трагедійний актор середини IV ст.

Фото Ф. Дж. Гілді
(Брокетт & Гілді, 2014, с. 39)

безстрашними, але завжди дещо віддаленими від реальності, оскільки чоловіки створювали жіночі образи, опираючись виключно на своє бачення. Відповідно жіночі образи могли бути гіперболізованими, занадто експресивними або занадто сатиричними (рис. 1).

Одними із перших майданчиків, де жінки могли проявити свої акторські таланти у театрі Давньої Греції, були ринки та міські площі, де акторки працювали виконавицями *мімів*. Мистецтво мімів не вимагало особливої підготовки акторів, бо не вважалось світською формою, але цей факт назавжди змінив ставлення до жінок-акторок. Згодом їх почали залучати до влаштування різноманітних театральних видовищ. Цю традицію, як відомо, перейняли й давні римляни, які так само дозволяли жінкам виступати на площі. У дослідженні О. Клековкіна (2007) зауважено:

Саме у мімі на арену римського театру вперше вийшли й жінки – спочатку у звичайнісіньких фарсах, які влаштовувалися під час антрактів (*embolium*) або, як і ателлани, у вигляді дивертисменту (*exodium*), а потім і у майстерно здійснюваних на сцені статевих актах і сценах смерті. (с. 208)

Пізніше жінки Давнього Риму вибороли право брати участь у розважанні глядача під час гладіаторських боїв.

Розглядаючи жіночу присутність у театрі, важко оминати питання моральних упереджень, крізь призму яких у різні історичні періоди оцінювали прагнення жінок виступати на сцені. Образ акторки суперечив традиційному уявленню про жінку як берегиню дому, тому сценічна діяльність асоціювалася з вульгарністю та розбещеністю. У середньовічній Європі, як і у Стародавній Греції, жінки були усунені від театру, поступаючись місцем чоловікам. Значну роль у цьому відіграла церква, яка вважала участь у церковних драмах сакральним правом, доступним лише чоловікам. Згодом жінки намагалися закріпитися в мандрівних трупах, однак стикалися з осудом глядачів і духовенства. Навіть у мандрівних трупах акторкам зазвичай відводили другорядні, комічні ролі.

Ведучи мову про гендерний розподіл ролей у театрі, неможливо оминати англійський театр доби Вільяма Шекспіра, що охоплює середину XVI – початок XVII століття. Шекспірівський театр фактично належав чоловікам, які виконували всі ролі: і чоловічі, і жіночі. Причини такої практики залишалися сталими: присутність жінки на сцені вважалася несумісною з моральними уявленнями того часу. Про це у дослідженні Н. Владимирової (2024) зазначено: «Ролі молодих жінок виконували виключно чоловіки. Спеціально підбиралися юнаки віком 13–15 років, які постаттю та ще не загубилим голосом нагадували дівчат. Відомо, що жінки на сцені англійського міського театру з'явилися лише у 1660 році» (с. 83).

У творах Шекспіра нерідко трапляються сцени перевдягання героїнь у чоловічий одяг, що відкривало простір для складної гендерної гри. Показовими прикладами є образи Розалінди з комедії «Як вам це сподобається» (1599) та Віоли з комедії «Дванадцята ніч» (1600). Подібні сюжетні ходи посилювали комічний

ефект і водночас ускладнювали акторське завдання, адже чоловік мав зіграти жінку, яка вдає чоловіка.

Незважаючи на особливості акторських труп театрів, жіночі ролі у п'єсах Шекспіра ніколи не були обмежені у виразності, притаманній жінкам. У них завжди закладалася глибина та психологічна точність в описах поведінки і світосприйняття. Парубки, які мали нагоду зіграти жіночу роль, проходили тривале та вимогливе навчання, де призвичаювались до пластики, міміки і жестикуляції, притаманній жіноцтву. Вони відточували тогочасні манери жінок і вчилися працювати з особливою подачею голосу, у якому є ніжність, м'якість та іноді тремтливність. Іноді чоловіки виконували ролі жінок для посилення комедійного ефекту. Часто таке рішення було абсолютно прозорим для глядача і сприймалось як частина задуманого. Для глядача це була нагода осмислити гендерні стандарти, соціальні норми тощо. Можна стверджувати, що Шекспірівський театр уміло використовував природу акторів-чоловіків, перетворюючи недоліки на нові сенси.

У своєму дослідженні Оскар Ґ. Брокетт та Франклін Ґ. Гілді (2014) зазначають: «Оскільки декорації та реквізит використовували дуже скромно, а актор завжди був центром уваги, найважливішим елементом елізаветинської драми був костюм» (с. 149). Для сценічного втілення жіночих образів костюмери використовували різноманітні пристосування, однак їхня функція була радше умовною. У театрі того часу основна увага зосереджувалася на змісті та акторській грі, тому костюми лише позначали жіночу стать і соціальний статус персонажа. Актори вдягали багатшарові сукні та спеціальні каркаси, що формували силует із виразними стегнами й декольте. Неодмінним елементом перевтілення були перуки з натурального волосся або кінської гриви, колір яких також мав символічне значення: світлі відтінки використовували для позитивних героїнь, тоді як темні – для негативних персонажів. Майже одразу було помітно, хто на сцені – заохана Джульєтта чи підступна Гонерилья (Брокетт & Гілді, 2014).

Гендерна трансформація сценічних образів зберігала актуальність і в театрі доби Просвітництва та Романтизму, хоча її форми й функції впливу на глядача поступово змінювалися. У ці періоди жінки-акторки стали рівноцінними творчими партнерками акторам-чоловікам й нерідко здобували неабияку популярність. Із дослідження істориків театру Оскара Ґ. Брокетта та Франкліна Ґ. Гілді (2014) випливає, що у французькому театрі XVIII століття, зокрема в комедіях П'єра Мариво, мотив перевдягання (наприклад, у п'єсі 1730 року «Гра кохання і випадку») ставав інструментом соціального та психологічного експерименту, що дозволяв героям тимчасово виходити за межі гендерних і станових ролей (с. 262).

За доби Романтизму традиція травесті отримала нове звучання: акторки нерідко виконували «чоловічі» ролі юнаків, підкреслюючи ідеалізовану чуттєвість і внутрішню драматичність образу. У цьому контексті відзначився сценічний успіх відомої французької актриси Сари Бернар у ролі Гамлета з однойменної трагедії В. Шекспіра, де жіноче виконання чоловічого персонажа відкривало нові інтерпретаційні можливості. Цей образ Сара Бернар створила у 1899 році на кону «Théâtre de la Renaissance». На зламі XIX–XX століть її творчість сприймалась як новаторське та експериментальне явище. В час, коли жінки-акторки часто критикувались через своє яскраве вираження, вона знайшла сміливість

піти проти течії суспільної думки і традиційних устроїв. У своїй творчості вона звертала увагу на психологічні складники ролі, що, на її думку, не мало гендеру. Своєю діяльністю акторка транслювала думку, що мистецтво у своїй природі не має обмежень залежно від статі. XX століття, як вважала Сара Бернар, славилось тим, що чоловічі ролі давали більше акторської волі та були складнішими для осягнення. Традиційні жіночі ролі акторка вважала неглибокими та нецікавими. Авторка статті про Сару Бернар Інна Тихонова (2023) зазначає:

Чоловічі ролі Сари Бернар були «родзинками» вистав і додатково привертали увагу публіки. За роль молодого трубадура Наполеон III подарував Сарі Бернар діамантову брошку з її ініціалами. Акторка вживалася в образи герцога Рейхштадтського та принца Датського. Поряд із фатальними дівами Бернар грала героїв-чоловіків: Вертера, Занетто, Лорензаччо, сина Наполеона і навіть Гамлета. Напевно, це був єдиний випадок, коли одна виконавиця грала в класичній п'єсі Офелію і Гамлета послідовно. У 46 років акторка зіграла 19-річну Жанну д'Арк, у 56 років – 20-річного сина Наполеона Бонапарта, а у 70 – 13-річну Джульетту.



Рис. 2. Сара Бернар у ролі Гамлета. Фото з архіву Бібліотеки конгресу США
(Тихонова, 2023)

Попри осуд консервативної частини публіки, Сара Бернар суттєво вплинула на переосмислення ролі жінки на сцені та розширила межі театрального мистецтва. На відомих світлинах принца Гамлета в її виконанні можна побачити юнака із хвилястим волоссям, у костюмі з масивними рукавами, багат шаровим одя-

гом для створення об'ємного силуету та з хутряними елементами, що підкреслювали характер і внутрішню природу персонажа (рис. 2). Отже, в європейській театральній культурі XVIII–XIX століть гендерна трансформація функціонувала не лише як умовний експеримент, а як засіб естетичного пошуку та концептуалізації відомих сценічних образів.

У ретроспективі українського театру явища гендерної трансформації не були таких концептуалізованих форм, як на сценах провідних європейських центрів. На відміну від театральних практик Західної Європи, де трагедія чи свідоме переосмислення гендеру ставали естетичним експериментом, в українській традиції подібні прояви здебільшого мали побутово-ігровий або комічний характер і не оформлювалися в окрему художню стратегію.

Однією із причин цього стали тривалі утиски з боку Російської імперії та насадження русифікованого мистецтва, що обмежували інституційний розвиток українського театру, його мовну й репертуарну автономію. Театральний процес формувався в умовах цензури та ідеологічного контролю, що звужувало можливості для експерименту. Водночас українська сцена тривалий час розвивалася в річищі традиціоналізму та етнографічно забарвленого реалізму, зосереджуючись на відтворенні соціально-побутових типів. У такому контексті гендерна трансформація не ставала самостійним художнім явищем, а залишалася периферійним елементом сценічної умовності.



Рис. 3. Жіночі персонажі, втілені чоловіками на святі Маланки у селі Космач Івано-Франківської області 2020 року (Маланка у Космачі, 2020)

Водночас у процесі театралізації народних ігор гендерну трансформацію можна спостерігати із прадавніх часів задовго до хрещення Русі. Приміром, у театралізованому дійстві «Маланка» традиційно брали участь лише чоловіки

й виконували усі жіночі ролі. Найпоширенішими жіночими образами були Баба, Циганка, Коза, Корова та сама Маланка. Парубки надягали жіноче вбрання та розігрували жартівливі сценки задля розваги громади. Їхня поведінка не відтворювала побутову жіночу манеру, а мала гротескний, подекуди пародійний характер. Зовні Маланка скидалася на наречену в яскравому одязі та з хусткою на голові. Жінки до участі в цих виступах не допускалися, що й зумовлювало таку традицію перевтілення. Донині у багатьох регіонах України цьому обряду приділяють особливу увагу. До прикладу, у гуцульському селі Космач Івано-Франківської області й зараз виготовляють чудернацькі, в тому числі жіночі, маски персонажів (рис. 3).

Команда часопису «Ukrainer» дослідила етапи підготовки до свята «Маланка» на початку 2020 року. З матеріалів цієї експедиції випливає, що селяни донині плакають традицію чоловічого акторства:

Мешканці села кажуть, що маланкувати віддавна ходили лише чоловіки. Готуючись до дійства, маланкарі шили собі костюми і виготовляли із козячих та овечих шкур маски, які тут називаються «наличмани» (бо одягаються «на лице»). У давнину маски оздоблювали вишивкою, розфарбовували, нашивали хутро чи поєднували шкіру різних кольорів. Маски робили такими, щоб у них було зручно співати, бешкетувати і навіть їсти, адже їх не мали знімати до кінця обряду, аби ніхто не здогадався, хто є хто: хто залицявся, хто робив збитки, а хто смачно жартував. (Маланка у Космачі, 2020)

Матеріали української обрядовості налічують чимало прикладів, коли за наявності жіночих персонажів жінки традиційно не брали участі у перевтіленні на головних героїв. Прикладом цього може бути й народна гра «Коза», образ якої зазвичай створювали парубки. Отже, на ранніх етапах розвитку театральних форм в Україні простежується виразна гендерна нерівність: чоловіки могли виконувати будь-які ролі, тоді як жінкам відводилася допоміжна функція – виготовлення костюмів, масок та приготування святкових страв.

До цієї ж вервечки прикладів можна віднести й візитівку лялькового народного театру – вертеп, що побутував в Україні з кінця XVI століття. Однак доволі часто лялькові фігурки «виходили» за межі вертепної скрині, а їх образи під час різдвяних свят створювали актори-аматори із сільської громади. Щодо гендерної трансформації образів науковець Олександр Курочкін (б.д.) наголошує,

що в багатьох місцевостях Західної і Правобережної України ляльковий вертеп входив до реквізиту народно-побутових різдвяних вистав, усі ролі в яких виконували неодружені парубки. «Живий» вертеп побутував в українців під різними назвами: «Іроди», «Героди», «Королі», «Пастирі», «Ангели» тощо. В його основі лежала канонічна євангельська історія народження Ісуса, але в різних регіональних варіантах вона розігрувалася з певними відмінностями в складі виконавців, текстах, оформленні костюмів і атрибутів.

Принцип організації вертепу був подібний до Маланки: чоловіки виконували і чоловічі, і жіночі ролі у процесі розігрування релігійних та побутових сцен. Водночас у вертепі значно менше застосовувалася комічна гіперболізація. Особливої ваги набувала роль Матері Божої. Чоловіки, яким вона випадала, зазвичай ставилися до неї з повагою та відповідальністю, акцентуючи на гідності й мудрості образу.

Вертепні традиції тісно корелюють із засадами шкільного театру, що формувалася у релігійних школах, колегіумах кінця XVII століття. Згодом він став неодмінним явищем навчання спудеїв Києво-Могилянської академії, які у своїх шкільних виставах зверталися до різножанрових релігійних сюжетів. Театрознавець Р. Пилипчук (2019) зазначає:

Окремий цикл української шкільної драми XVIII ст. становлять драми-мораліте, тобто п'єси морально-дидактичного характеру з алегоричним змістом. Головними дійовими особами в них виступають персоналізовані, уособлені абстрактні поняття, людські чесноти й вади відповідно до принципів християнської моралі (Віра, Надія, Любов, Церква тощо). (с. 99)

Зрозуміло, що усі ці ролі виконували чоловіки, адже релігійні приписи й суспільні переконання забороняли жінкам виступати на сцені. Вони не могли брати участі навіть в утіленні персонажів із фемінітивними назвами (Доброта, Сила, Милість, Душа), а про виконання чоловічих ролей узагалі не йшлося.

Проте наприкінці XVIII – у першій половині XIX століття жінки-актриси брали участь у виставах садибних, антрепризних та аматорських театрів України. Відомих фактів гендерної трансформації у виставах цих театрів нами не виявлено, проте цілком можна припустити їх наявність у п'єсах, де за сюжетом присутнє переодягання або маскування героїв. Саме в цей період театральне мистецтво тодішньої України, пригнічене натисками Російської імперії, проходило шлях від аматорських виступів до професіоналізації національної сцени та формування традицій театру корифеїв, який діяв з останньої чверті XIX до першої декади XX століття. У матеріалах про лідерів театру корифеїв, які із власних спогадів виклала дружина І. Карпенка-Карого Софія Тобілевич, мова йде про те, що змінити норми зверхнього ставлення до жінки на сцені наважилася провідна акторка Марія Заньковецька. Саме вона стала своєрідним уособленням жіночої емансипації в тогочасному українському культурному просторі. У відносно короткий період їй вдалося здобути широку популярність і професійне визнання, довівши, що жінка спроможна не менш переконливо, ніж чоловік, втілювати складні сценічні образи. Її успіх сприяв зростанню інтересу до акторок і їхнього творчого потенціалу. Згодом жінки почали об'єднуватися в ініціативні групи та створювати аматорські театральні гуртки, де розвивали свої здібності й поступово утверджували право на самостійне творче самовираження на сцені. Водночас збереглося чимало свідчень про те, що акторки нерідко стикалися із критикою й суспільним осудом через активну діяльність у театральному середовищі (Тобілевич, б.д.).

Втім, попри наведені історичні факти щодо тривалої відсутності жінок на сцені, вже на початку ХХ століття ситуація помітно змінилася як у європейському, так і в українському театрах: акторки почали посідати провідні позиції у трупах, а суспільні норми стали значно гнучкішими. Глядачі поступово виявляли лояльність та щиро вітали концептуальні підходи до розкриття творчої індивідуальності жінки-акторки. Хоча ці процеси не нівелюють факту, що право на професійну театральну діяльність жінки виборювали досить довго. Чоловіки від початку користувалися привілеями й суспільною підтримкою, жінки ж змушені були відстояти своє місце через подолання осуду, несприйняття, а подекуди й публічного приниження. Як бачимо, така модель гендерної асиметрії зберігалася аж до початку ХХ століття.

З формуванням режисерського театру на початку ХХ століття гендерна трансформація сценічних образів втратила характер вимушеної соціальної норми й набула ознак свідомого художнього прийому. Якщо раніше зміна статевої репрезентації була продиктована зовнішніми обмеженнями, то в нових умовах вона дедалі частіше ставала проявом творчої волі режисера та складником авторської концепції вистави. Переосмислення статі персонажа перетворилося на інструмент інтерпретації драматургічного матеріалу, засіб загострення конфлікту або актуалізації нових смислів. У межах режисерського театру, що активно розвивався завдяки реформаторським пошукам багатьох митців, як-от Макса Райнгардта, Гордона Крейга, Юліуша Остерви, Леся Курбаса та інших, створення сценічних образів дедалі більше підпорядковувалося цілісному художньому задуму. Відтак параметри гендерної трансформації сценічних образів змістилися із площини соціальної необхідності до сфери креативно-естетичного експерименту, вони стали способом концептуалізації персонажа й оновлення театральної мови.



Рис. 4. Леся Сердюк у ролі Тьоті Моті з вистави «Мина Мазайло»,
реж. Леся Курбас (1929) (Мина Мазайло, б.д.)

Свідченням цьому може слугувати легендарна березільська вистава 1929 року «Мина Мазайло» (реж. Лесь Курбас), де роль зятятої українофобки Тьоті Моті зіграли актори різної статі – Наталя Ужвій та Лесь Сердюк. Аналізуючи фото із цієї вистави, ми можемо побачити актора Сердюка в кучерявій перуці, халаті із квітковим візерунком, яскравим макіяжем та прикрасами на зап'ястях (рис. 4).

Наприкінці 1920-х років подібний розподіл ролей у виставах українського театру виглядав доволі незвично. У руках артиста можна було побачити букет квітів, що в тогочасній культурі нерідко асоціювався з «жіночністю», а на голові – невеликий капелюшок, який відсилав до усталених стереотипів і канонів жіночого зовнішнього вигляду. Помітно, що гримери й костюмери прагнули пом'якшити виразні лінії постаті актора, надаючи образу більшої делікатності та плавності. Отже, сценічний образ вибудовувався через систему візуальних маркерів, що відповідали соціальним очікуванням щодо жіночої природи. Водночас образ Тьоті Моті, все ж по-чоловічому кремезний та незграбний, міг бути навмисно введений режисером для показу карикатурності та потворності шовіністичних гасел. Курбасова постановка комедії М. Куліша назавжди закарбувалася в історії вітчизняного театру як символ опору та непокори представників Розстріляного Відродження.

Певною мірою іронічним видається і той факт, що в радянський період, за умов жорстких канонів «нормалізації» та придушення будь-яких проявів інакшумства, в українському театральному просторі з'явилася трагедійна вистава «Фараони» режисера Гната Юри (1953) за комедією Олекси Коломійця. У центрі сюжету – історія про взаємну недооцінку чоловіками й жінками праці одне одного. Чоловіки звикли вважати власну працю соціально важливою, переконуючи себе, що жінка не спроможна на вагомій звершення, а її щоденні обов'язки є другорядними та легкими. Подібні уявлення, своєю чергою, побутували й серед жінок щодо чоловічої роботи.



Рис. 5. Скриншот із телеспектаклю «Фараони». Виробництво «Телефільму» Київської студії телебачення, 1964 р. Реж. І. Шмарук. Актори на скриншоті: М. Покотило (Таран) та М. Панасьєв (Онисько) (#БутиУкраїнцем, 2021)

Розвиток подій занурює персонажів в обставини вимушеної зміни ролей: чоловіки беруться до хатніх справ, тоді як жінки перебирають на себе традиційно «чоловічі» функції. Наслідком стає хаос, у якому герої поступово усвідомлюють, наскільки помилялися, знецінюючи працю «іншої» сторони. У творі простежуються не лише зміна соціальних ролей, а й гендерна трансформація зовнішніх ознак персонажів. Втім, режисер Г. Юра не мав на меті радикально трансформувати гендер акторів, а лише підкреслив нові зовнішні ознаки героїв «гротескним олівцем»: чоловіки напнули хустки на голову та підперезалися фартухами (рис. 5). Для глядача того часу поява чоловіка у хустці справді виглядала несподівано й комічно. Ця дотепна вистава, а згодом і її телевізійна версія довгий час були окрасою репертуару франківців.



Рис. 6. Богдан Ступка в образі жінки Марти (скриншот із відеозапису вистави «Не боюся сірого вовка»). Телерадіокомпанія «Золоті ворота». Реж. А. Жолдак, 1995 р. (Myroslav Hrynyshyn, 2022)

З часом, вже на зорі України незалежної, 1995 року, одним з найрезонансніших прецедентів гендерної трансформації на сцені став спектакль «Не боюся сірого вовка» режисера Андрія Жолдака за п'єсою Едварда Олбі «Хто боїться Вірджинії Вульф?». У цій постановці Богдан Ступка виконав роль жінки Марти, а Ада Роговцева – роль чоловіка Джорджа. Разом вони зіграли ексцентричне подружжя, яке нудиться від рутини повсякденного життя. Вистава поєднала різноманітні засоби сценічного вираження гендерної приналежності. Режисер використав низку художніх прийомів, щоб наблизити персонажів до протилежної статі. Аналізуючи роль Богдана Ступки, можна помітити, що гримери намагалися максимально пом'якшити маскулітні риси його обличчя за допомогою тонального крему, помади, тіней, рум'янцю та туші. Особливий акцент було зроблено на очах – їх візуально розширили та зробили виразнішими. Форма губ також була змінена на м'якшу й делікатнішу. Як і у випадку з березільською Тьотею Мотею, актор часто з'являвся в кучерявій перуці, що створювало відчуття м'якості та витонченості (рис. 6).

Костюми персонажки Марти (Б. Ступка) підкреслювали фемінні риси образу: використовувалися накладки у вигляді грудей, відкривалася зона декольте, застосовувалися шовкові халати, весільні сукні, рукавички, туфлі, панчохи, прикраси, парасольки та довгі шлейфи. Пластика актора також була ретельно пропрацьована: у рухах з'являлися манірність, кокетство, грайливість. Його хода виглядала елегантною та граційною, а голос інколи звучав м'яко й тихо. Героїня милується власною красою та численними прикрасами, підкреслюючи стереотипні уявлення про жіночність.



Рис. 7. Богдан Бенюк у ролі Ніка та Ада Роговцева в ролі Джорджа (скріншот із відеозапису вистави «Не боюся сірого вовка»). Телерадіокомпанія «Золоті ворота». Реж. А. Жолдак, 1995 р. (Myroslav Hrynushyn, 2022)

Перевтілення Ади Роговцевої також супроводжувалося значною роботою гримерів і костюмерів. Її обличчя доповнювали штучні вуса, борода, розтріпана зачіска та масивний капелюх. Великі окуляри з широкою оправою робили риси обличчя різкішими. Одяг був переважно масивний і грубуватий, із великими приплічниками та багат шаровістю. Акторка носила широкі штани, які спадали на великі чоботи з недбалою шнурівкою (рис. 7).

Пластика персонажа Джорджа (А. Роговцева) нагадувала важку, дещо незграбну ходу: широка постановка ніг, перевалювання під час руху, гучні кроки. Акторка часто схрещувала руки перед собою або за спиною, демонструючи поважність. У міміці з'являлося характерне погойдування бороди, що підсилювало образ суворої людини. Роговцева говорила здебільшого пониженим голосом, важко дихала, іноді кашляла або підвищувала голос, намагаючись домінувати у розмові. Вона іронізувала над чоловічими звичками, бавлячись з іграшковою машинкою, у своїх рухах демонструвала грубу силу: її Джордж штовхався, активно жестикулював й розмахував руками. Отже, вистава «Не боюся сірого вовка» є показовим прикладом для цього дослідження, оскільки демонструє сценічне перевтілення одразу двох акторів на персонажів протилежної статі.



Рис. 8. Сцена з вистави «Королева краси», реж. М. Голенко,
Київський академічний театр «Золоті ворота». Катерина Вишнева в ролі дочки Морін
та Олександр Ярема в ролі старої Меґ Фолан
(Королева краси, б.д.)

На сучасному етапі прецеденти гендерної трансформації сценічних образів стали звичним явищем для вистав як столичних, так і регіональних сцен України. У цьому контексті можна виділити виставу «Королева краси» режисера Максима Голенка за п'єсою Мартіна Макдони в Київському академічному театрі «Золоті ворота» (прем'єра 26 червня 2015 року). У цій виставі роль старої жінки Меґ Фолан виконує актор Олександр Ярема. Його персонажка вирізняється гротесковістю та експресивністю: актор навмисно підкреслює зовнішні ознаки жіночності, використовуючи макіяж, костюм і характерну пластику. Водночас у його грі відчувається іронічна дистанція – він ніби кепкує зі своєї героїні, з її спотвореного сприйняття дійсності та аб'юзивного ставлення до дочки (рис. 8).

Зовнішній образ Меґ будується на деталях, що підсилюють цю гротескову характеристику. Її макіяж виглядає недбалим: губи нафарбовані червоною помадою ніби поспіхом, а на щоках помітний штучний рум'янець, який героїня, ймовірно, наносить тією ж помадою через відсутність косметики. Волосся повністю сховане під мішкуватою шапкою, яку жінка носить навіть вдома, а на руці видно потерту бинтову пов'язку. Одяг героїні – старомодна завітчана сукня з воланами та накладками на плечах, а взуття – старі туфлі на маленьких підборах, що ритмічно «цокають» під час ходьби.

Особливим елементом сценічного образу є і «трон» Меґ Фолан – старе крісло з відкидним сидінням для особливих потреб, що іронічно перегукується з назвою вистави «Королева краси». Попри хворобливість і майже повну нерухомість, героїня Олександра Яреми продовжує носити підбори та намагатися прикрашати себе, що свідчить про її внутрішнє прагнення залишатися привабливою. Водночас вона демонструє консервативні та стереотипні уявлення про жіночність,

постійно дорікаючи дочці за відвертий одяг і легковажну поведінку. Таким чином, гротескове перевтілення актора-чоловіка на стару жінку не лише підкреслює зовнішні ознаки образу, а й оголює викривлену систему цінностей героїні та її внутрішній конфлікт із реальністю.

Наукова новизна цієї статті полягає в аналізі та систематизації різних джерел про явища акторської практики, пов'язані з вимушеною або свідомою зміною гендерних ознак персонажів. На особливу увагу заслуговує введення до наукового обігу театрознавства терміна «гендерна трансформація», який позначає у виставі чи перформансі персонажів із зовнішньою зміною гендерних ознак або акторів чи акторок, які виконують ролі протилежної статевої приналежності. Дотичних до цієї тематики досліджень в українському театрознавчому полі не виявлено. Відповідно теоретичні узагальнення, зроблені авторами цієї статті, відкривають шлях до нових конотацій та особливого погляду на це явище в контексті сучасної сценічної практики.

Висновки

Проведене дослідження засвідчує, що явище гендерної трансформації акторських образів має давнє історичне коріння та супроводжує розвиток театрального мистецтва від античності до сучасності. У різні історичні періоди ця практика була спричинена окремими умовами – від соціальних заборон до свідомих естетичних експериментів. В античному та середньовічному театрі чоловіки виконували всі ролі, зокрема й жіночі, що було зумовлено забороною участі жінок у театральному житті. Згодом, із розвитком театральної культури, гендерна трансформація почала набувати нового змісту і перетворилася на художній засіб інтерпретації образів. В українській театральній традиції гендерна трансформація тривалий час проявлялася переважно в народних обрядових і театралізованих дійствах, таких як Маланка чи вертеп. Водночас історичні обставини другої половини ХХ століття та домінування реалістичної театральної традиції певною мірою стримували розвиток експериментальних форм сценічної виразності. На сучасному етапі в українському театрі прийоми гендерної трансформації поступово стали звичним елементом акторської практики. Застосування таких художніх засобів, як перевтілення акторів на персонажів протилежної статі, лежить у площині режисерського задуму вистави та пошуку креативних підходів до створення сценічного образу.

Перспективою подальших досліджень може стати аналіз вистав провідних вітчизняних режисерів: «Ерендіра не хоче вмирати» Максима Голенка, «Калігула» Івана Уривського, «Процес» Давида Петросяна та акторських робіт у цих виставах Дмитра Олійника, Дмитра Соловйова, Віталія Ажнова, Олександра Рудинського, Ольги Голдіс, у практиці яких втілено різноманітні підходи до гендерної трансформації персонажів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Брокетт, О. Г., & Гілді, Ф. Г. (2014). *Історія театру* (10-те вид.) (Т. Дитина, Н. Козак, Г. Лелів & Г. Сташків, пер.). Літопис.
- #БутиУкраїнцем. (2021, 4 червня). *Фільм-вистава «Фараони» (1964)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sV4hJ3389-c>
- Владимирова, Н. В. (2024). *Історія театру Західної Європи і США: посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв* (Т. К. Щегельська, ред.; Ч. 1). Гордукова І. Є. *Гендер*. (б.д.). Словник іншомовних слів. Взято 11 лютого 2026 з <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%C3%E5%ED%E4%E5%F0>
- Дмитрова, Л. (2007). *Підручна книга з історії всесвітнього театру* (О. Білецький, ред.). Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка. (Оригінальна робота опублікована 1929).
- Клековкін, О. (2007). *Античний театр: навчальний посібник для вищих навчальних закладів мистецтв і культури* (Р. Я. Пилипчук, ред.; 2-ге вид.). АртЕк.
- Королева Краси. (б.д.). *Золоті ворота. Театр, а не музей*. Взято 11 лютого 2026 з <https://surl.li/dbotdn>
- Курочкін, О. (б.д.). *Український вертеп*. Етнографія. Взято 11 лютого 2026 з <https://ethnography.org.ua/content/ukrayinskyu-vertep>
- Маланка у Космачі. *Гуцульський карнавал*. (2020, 14 травня). Ukraïner. <https://www.ukraïner.net/kosmatska-malanka/>
- Мина Мазайло. *Тьотя Мотя – Лесь Сердюк | Ф 61562*. (б.д.). Open Kurbas. Взято 11 лютого 2026 з <https://openkurbas.org/collection/toty-a-moty-a-les-serdyuk-f-61562/>
- Пилипчук, Р. (2019). *Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)* (О. Клековкін, передмова). Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка. <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Pylypchuk-DRUK.pdf>
- Тихонова, І. (2023, 27 жовтня). *Геній самореклами Сара Бернар, або Чому вона стала легендою*. 50Plus. <https://50plus.com.ua/genij-samoreklamy-sara-bernar-abo-chomu-vona-stala-legendoyu/>
- Тобілевич, С. (б.д.). *Корифеї українського театру*. УкрЛіб. Взято 11 лютого 2026 з <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=13698&page=3>
- Myroslav Hrynyshyn. (2022, 15 жовтня). *Не боюся сірого вовка 1995 Андрій Жолдак/Мирослав Гринишин* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r1jyHPU4rZ0>

REFERENCES

- Brokett, O. G., & Hildi, F. G. (2014). *Istoriia teatru* [History of Theatre] (10th ed.) (T. Dytyna, N. Kozak, H. Leliv & H. Stashkiv, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
- #ButyUkrainitsem [#Being a Ukrainian]. (2021, June 4). *Film-vystava "Faraony" (1964)* [Film-performance "The Pharaohs" (1964)] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sV4hJ3389-c> [in Ukrainian].
- Dmytrova, L. (2007). *Pidruchna knyha z istorii vsesvitnoho teatru* [A handbook on the history of world theater] (O. Biletskyi, Ed.). Publishing of Ivan Franko National University of Lviv. (Original work published 1929) [in Ukrainian].

- Hender [Gender]. (n.d.). Slovnyk inshomovnykh sliv. Retrieved February 11, 2026, from <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%C3%E5%ED%E4%E5%F0> [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2007). *Antychnyi teatr: navchalnyi posibnyk dlia vyshchyykh navchalnykh zakladiv mystetstv i kultury* [Ancient theater: a textbook for higher educational institutions of arts and culture] (R. Ya. Pylypchuk, Ed.; 2nd ed.). ArtEk [in Ukrainian].
- Koroleva Krasy [Beauty Queen]. (n.d.). Zoloti vorota. Teatr, a ne muzei [Golden Gate. Theater, not a museum]. Retrieved February 11, 2026, from <https://surl.li/dbotdn> [in Ukrainian].
- Kurochkin, O. (n.d.). *Ukrainskyi vertep* [Ukrainian nativity scene]. Etnohrafiia. Retrieved February 11, 2026, from <https://ethnography.org.ua/content/ukrayinskyi-vertep> [in Ukrainian].
- Malanka u Kosmachi. *Hutsulskyi karnaval* [Malanka in Kosmach. Hutsul Carnival]. (2020, May 14). Ukraïner. <https://www.ukraïner.net/kosmatska-malanka/>
- Myna Mazailo. *Totia Motia – Les Serdiuk | F 61562* [Myna Mazaylo. Aunt Motya – Les Serdyuk | F 61562]. (n.d.). Open Kurbas. Retrieved February 11, 2026, from <https://openkurbas.org/collection/totya-motya-les-serdyuk-f-61562/> [in Ukrainian].
- Myroslav Hrynyshyn. (2022, October 15). *Ne boiusia siroho vovka 1995 Andrii Zholdak/Myroslav Hrynyshyn* [I'm Not Afraid of the Gray Wolf 1995 Andriy Zholdak/Myroslav Hrynyshyn] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r1jyHPU4rZ0> [in Ukrainian].
- Pylypchuk, R. (2019). *Istoriia ukrainskoho teatru (vid vytokiv do kintsia XIX st.)* [History of Ukrainian Theater (from the origins to the end of the 19th century)] (O. Klekovkin, Foreword). Publishing of Ivan Franko National University of Lviv. <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Pylypchuk-DRUK.pdf> [in Ukrainian].
- Tobilevych, S. (n.d.). *Koryfei ukrainskoho teatru* [Luminaries of the Ukrainian Theater]. UkrLib. Retrieved February 11, 2026, from <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=13698&page=3> [in Ukrainian].
- Tykhonova, I. (2023, October 27). *Henii samoreklamy Sara Bernar, abo Chomu vona stala lehendoiu* [The Genius of Self-Promotion Sarah Bernhardt, or Why She Became a Legend]. 50Plus. <https://50plus.com.ua/genij-samoreklamy-sara-bernar-abo-chomu-vona-stala-legendoyu/> [in Ukrainian].
- Vladymyrova, N. V. (2024). *Istoriia teatru Zakhidnoi Yevropy i SShA: posibnyk dlia vyshchyykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv* [History of the theater of Western Europe and the USA: a manual for higher educational institutions of culture and arts] (T. K. Shchehelska, Ed.; Ch. 1). Hordukova I. Ye. [in Ukrainian].

Надійшла: 09.03.2026; Прийнято: 10.04.2026;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

**PRECEDENTS OF GENDER TRANSFORMATION
IN A RETROSPECTIVE OF ACTING ART****Tetiana Boiko^{1a}, Anastasiia Yermukanova^{2a}, Oleksandr Yakobchuk^{3b}**¹PhD in Art Studies, Senior Research Fellow, Associate Professor;

e-mail: tetiana.boiko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

²e-mail: ermukanova.nastasya@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8783-5072³e-mail: lexyakobchuk@gmail.com; ORCID: 0009-0000-6099-9037^aKyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine^bKyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the research is to analyze precedents of gender transformation of stage images in European and Ukrainian theatrical art. **Research methodology** is based on the principle of the analytical approach, which makes it possible to review a body of works addressing issues of gender and gender transformation in acting, as well as on the structural-typological method that helped identify precedents of gender transformation within the context of theatre history and contemporary stage practice. The biographical method was also employed while studying the creative heritage of outstanding stage masters. **Scientific novelty** of the article lies in the analysis and systematization of various sources concerning phenomena of acting practice related to the forced or deliberate change of the gender characteristics of characters. Particular attention is given to introducing the term "gender transformation" into the scholarly discourse of theatre studies. This term refers to characters in a performance whose gender traits are externally altered, or to actors and actresses who perform roles of the opposite sex. **Conclusions.** Using examples from the theatrical practices of Ancient Greece, itinerant troupes of the Middle Ages, the English theatre of the Elizabethan era, the European theatre of the Enlightenment and Romanticism, the creative activity of Sarah Bernhardt, as well as fragments of traditional games of ancient Slavic peoples such as "Malanka" and "Koza," the vertep puppet theatre, school theatre, the theatre of the Coryphaei, Soviet theatre, and contemporary Ukrainian theatre, the article characterizes various forms and means of gender transformation of stage images. In the practice of contemporary Ukrainian theatre, techniques of gender transformation have become elements of actors' expressive means. The use of such artistic devices as actors portraying characters of the opposite sex lies within the director's conceptual vision of a performance and reflects the search for creative approaches to the creation of stage images.

Keywords: performing arts; gender; mask; actor's image; history of theater; makeup; costume