

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ЖУРНАЛ

СЕРПЕНЬ, 2004

№ 3(5)



ARCADIA

## «Аркадія»

Свід. про регістр. №915,  
серія ОД, 29 грудня 2003 р.

## Засновники:

Одеський Національний  
політехнічний університет,  
ТОВ «Студія «Негоціант»

Журнал «Аркадія»  
виходить на українській  
і російській мовах.

Головний редактор  
БАКАНУРСЬКИЙ А.Г.,  
доктор мистецтвознавства,  
професор (Одеса)

## Редколегія

ЗБОРОВЕЦЬ І. В.,  
доктор мистецтвознавства,  
професор (Харків)

КРАСНОКУТСЬКИЙ Г. Є.,  
кандидат історичних наук,  
доцент (Одеса)

ЛАЩЕНКО А.П.,  
доктор мистецтвознавства,  
професор,  
член-кореспондент  
Академії мистецтв України  
(Київ)

МАЛАХОВ В.П.,  
доктор технічних наук,  
член-кореспондент Ака-  
демії пед. наук, Україна  
(Одеса)

МАРКОВА О.Н.,  
доктор мистецтвознавства,  
професор (Одеса)

ОВЧИННИКОВА А.П.,  
доктор мистецтвознавства,  
професор (Одеса)

КОРНІЄНКО Н.Н.,  
доктор мистецтвознавства,  
професор,  
член-кореспондент Академії  
мистецтв України (Київ)

ЕСИПЕНКО Р.М.,  
доктор історичних наук,  
професор (Київ)

ШИЛО А.В.,  
доктор мистецтвознавства,  
професор (Харків)

МІСЮН А.В.,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент (Одеса)

СПРІНСЯН В.Г.,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент (Одеса)

Літературний редактор  
КСЕНДЗЮК О.І.

Технічний редактор  
РЕЙФМАН Д.О.

Рекомендовано до друку Вченою Радою  
Гуманітарного факультету ОНПУ

## ΑΝΑΜΝΗΣΙΣ / ВОСПОМИНАНИЕ

Анатолий БАКАНУРСКИЙ  
Ф.Ф.Ф. («ФЕДРА»: ФЕНОМЕН ФЕМИНИЗМА) ..... 2

Тетяна ЗІНОВ'ЄВА

ТРИ ЖІНОЧІ АРХЕТИПИ СХІДНОУКРАЇНСЬКОГО  
ВЕРТЕПУ ..... 5

Руслана ТКАЧЕНКО

КУРТУАЗНАЯ ИГРА «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

(на матеріалі воспоминаний Ирины Одоевцевой  
«На берегах Невы») ..... 10

Татьяна БРОДЕЦКАЯ, Любовь КАЛИНОВСКАЯ

ИССЛЕДОВАНИЕ АРХЕТИПОВ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ  
КОЛЛЕКТИВНОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО  
В СКАЗКАХ И МИФАХ ..... 15

Анна МИСЮН

«СВОЯ СРЕДИ ЧУЖИХ...»: ОДЕССА КАК ПЕРЕКРЕСТОК  
ЗАПАДА И ВОСТОКА ..... 20

## ΕΛΙΚΩΝ / ГЕЛИКОН

Софія ЦАРИК

ГЕНДЕРНА «МОВА» РЕКЛАМИ ..... 24

Лидия КРИВОЦЮК

СОВРЕМЕННЫЕ ПАРАДИГМЫ  
ГЕНДЕРНОГО ВОСПИТАНИЯ

(культурологический аспект) ..... 27

Неллі КОРНІЄНКО

ТЕАТР КОРИФЕЇВ І ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ  
ІДЕНТИЧНОСТІ. ПРОЕКЦІЯ В АВАНГАРД ..... 31

## ВОТРИС / ВИНОГРАДНАЯ ГРОЗДЬ

Ольга ЦОКУР

ПРО СПЕЦИФІКУ ЗАСТОСУВАННЯ ГЕНДЕРНОЇ  
ТЕМАТИКИ В СИСТЕМІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИХ КАДРІВ ..... 34

Татьяна КУЗНЕЦОВА

УЧЕТ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ  
ОСОБЕННОСТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ

КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ ..... 37

Надія ГУЛЕВІЧ

ХТО ТАКІ УКРАЇНЦІ...? ..... 41

## ΑΝΑΒΑΣΙΣ / ВОСХОЖДЕНИЕ

Константин ИЛЫН

РОК-КУЛЬТУРА – КУЛЬТУРА? ..... 47

Катерина ДАВИДОВИЧ

ГЕНДЕРНИЙ АНАЛІЗ БЛАГОДІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ  
ЖІНОК В УКРАЇНІ (друга половина XIX –

початок XX століть) ..... 49

## АРКАДІА: від А до Я

Виктор ОПОЛЕВ

ПО ЗАКОНАМ СОЗНАНИЯ (философия живописи  
В.М. Аликберова) ..... 53

Анатолий БАКАНУРСКИЙ

ВЛАДИМИР КОРАЛЛИ: ЧЕЛОВЕК С ЧЕМОДАНЧИКОМ 57



Тетяна ЗІНОВ'ЄВА  
асистент кафедри культурології  
та мистецтвознавства ОНПУ

## ТРИ ЖІНОЧІ АРХЕТИПИ СХІДНОУКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ

Спроби осмислити жінку шляхом її класифікації не є новими, більш того, вони вельми розповсюджені, цікаві та різноманітні (починаючи від побутово-жартівливих «за кольорами», «за порами року», «білочки, риби-пілки, піраньї» і т.п., та завершуючи науковими трактуваннями З. Фрейда, К.Г. Юнга та інших). Відомі й такі образи-характеристики, як «жінка-вамп», «нова жінка» та «жінка-мати» [6, 54-60], і за кожною з цих дефініцій закріплюється її стереотипна оцінка: «жінка-вамп» холодна, довершена, відверто агресивна, сексуально приваблива, хитра та підступна [6, 54]; «нова жінка» сильна, дієва, вольова та інтелектуальна, поєднує в себе холодну «вампіричність» та материнську ніжність, жіночу зовнішність та чоловічу «внутрішність» [6, 57]; «жінка-мати» через народження є володаркою майбутнього, вона є продовженням християнського образу Діви Марії, язичеської Плодючості, але вона ж самиця та «скотячий потяг» [6, 60].

Наслідуючи означений шлях осмислення жінки, пропонуємо дещо новий погляд на жіночу типологію, а отже й на проблему фемінізму, на матеріалі східноукраїнських вертепів, казок, міфології, а також теорії архетипів К.Г. Юнга.

Зосередимося, головним чином, на тих характерах, в яких, на нашу думку, ретранслюються архетипи «Жінки-деміурга» (Великої Матері), «Єви» та «Ліліт». Саме ці образи знайшли своє втілення в жіночих персонажах східноукраїнських вертепних вистав.

Дія вертепу, як правило, починається з різдвяної мізансцени: «Прямо передь зрительями, вь углубленіи, сидитъ Дѣва Марія съ младенцемъ на рукахъ; возлѣ нея, съ одной стороны ѿ праведный Іосифъ, съ другою, по обыкновенію, нѣсколько домашнихъ животныхъ» [3, 10]. Персонаж Діви Марії, за визначенням Юнга, — класичний приклад утілення архетипу позитивної Аніми й спорідненої з ним Великої Матері [7, 137]. В аспекті непорочності, чистоти вона одночасно й Мати, й Діва.

Утіленням же Анімуса є Йосип — мудрий учитель, по-радник, духовний керівник. В містеріальній частині вертепу Аніма й Анімус репрезентовані в метафоричній інтеграції, зображеній за допомогою ієрогамії, — священного шлюбу. Плодом його є божественна Самість, а втіленням — немовля Христос.

Як бачимо, Жінка-деміург незмінно виступає в святому союзі з Чоловіком, — хоча народження дитини тут «чудесне» й, здавалося б, не потребує чоловічого втручання, проте акт творіння без чоловічого бінару не відбувається. Така сама модель ідеальних стосунків між Жінкою та Чоловіком простежується у величезній кількості слов'янських казок, коли дід та баба створюють першу людину (круглого андрогіна Колобка, Телесика та інших), причому в цьому сюжеті дід є виразником креативної волі (спонукання), а баба — власне началом, що створює (в інших мотивах дід може виконувати волю баби).

Ця диференціація діяльності є принципово важливою, оскільки при зміні ролей результат дії стає якісно іншим: народжується не «живе-розумне», а «механічне-бездуховне» (як, наприклад, у казці «Глиняний хлопець»); створюється не людина, а тварина («Солом'яний бичок»). Архетип Жінки-деміурга, на нашу думку, виявляється й в жіночих аграрних образах. В цьому сенсі показовим видається зрушення в архетипу «Бога, що вмирає та воскресає»: загальновідомі його чоловічі втілення: починаючи з Осиріса, Діоніса й до Христа, а от у слов'янстві були розповсюджені й жіночі варіанти: це Морана, Маланка, Русалка [5, 27], це й жіночі версії Масниці [5, 24] та Костроми [5, 31-33], це й Коза, аналогом якої була Баба [2, 45]. Слід помітити, що ознака парності зберігається й тут: часто «жінку, що вмирає та воскресає», супроводжує Дід.

За логікою міфу, якщо є перша людина, то є й спокусник — Змій, чи спокусниця — Ліліт. Вона — негативна Аніма, фатальна жінка (femme fatale), в ній кон-

центрується те саме нуміозне «таємниче-жахливе-манливе», про яке писав К.Г. Юнг [7, 137], вона активна, самостійна, незалежна, впевнена в собі, вона не потребує для себе чоловічого бінару, — це феміністичний ідеал. Природно, що така жінка не може втілювати стереотипно зафіксований ідеал жіночої поведінки: родина, діти, чоловік, кухня (домашня локалізація). Цей тип жінки часто асоціюється з такими рисами, як хитрість, підступність, агресивна сексуальність, саме вона порушує незайману цілісність чоловіка: Лисиця з'їдає Колобка, відьма Чувиліха викрадає Терещечку, а Змія — Телесика, у казці Г.-Х. Андерсона Сніжна королева забирає Кая, авестійська Блудниця (Перша Жінка) опоганює Гайомарда (Першого Чоловіка), а вертепна Солоха спокушає монаха. Як бачимо, Жінки-Ліліт перевертають стереотипну модель гендерних ролей, переймаючи ініціативу на себе, тепер — вона є активною стороною: в традиційній грі «мисливець-жертва» чи «кішки-мишки» вона грає першу роль.

В патріархальному суспільстві така жінка, безпечно, не вписувалась у загальний культурний контекст і руйнувала його, отже, вона була небезпечною, тому й відносилася до негативного: вона є слугою Диявола. Однак, у східноукраїнських вертепних виставах Молодиця, яка звабила Монаха, оцінюється позитивно, а от Монах осуджується. Так, Козак говорить: «Де тут у чорта монахи набрались. У Крупецькій монастирь Богу молятьця! Тут тільки козакам гулять! А ну, Осипька Солоха, потанцюй по козацьки зо мною, а то ты тільки съ ченцями гуляти, а съ козаками ни! (Танцуютъ)» [10, 180]. Позитивно змальовується й красуня Дар'я Іванівна, яка вільно зустрічається й розстається з Солдатом-Москалем. Цікаво, що саме в той час (XVIII ст.) російська громадськість познайомилася зі скандальним європейським нововведенням — офіційним громадянським шлюбом: Дар'я Іванівна Колтовська, дружина севського воєводи Г.А. Колтовського, створила нову родину з піддядчим Максимом Пархомовим [14, 167]. Ймовірно, якраз цей прецедент послужив ґрунтом для даної вертепної сценки.

Протилежною Ліліт за характером є Єва — дружина Адама, створена з чоловічого ребра. Цей тип жінки не мислить себе без чоловіка, без нього вона є неповноцінною, тому незмінно виступає з чоловіком у парі, де займає підлегле становище. Вона є ідеальною дружиною, досконалою жінкою в патріархальному суспільстві. Така жінка обмежується функціями матері, дружини і домогосподарки. З точки зору фемінізму така модель жіночого існування «робить її

буття неповноцінним, позбавляє можливостей впливати на прийняття життєво важливих суспільних рішень» [17, 94].

Утім, це працює тільки в ситуації, коли в такі рамки намагаються втиснути жінку-Деміурга чи жінку-Ліліт, психічна організація яких є більш складною, ніж у Єви. Так, К.Г. Юнг вважав, що Єва уособлює «стихийное природное начало, не способное к рефлексии и моральным размышлениям, недальновидное, находящееся в рабстве у чувственных впечатлений <...> Анима-Ева — это природная биологическая жизнь в ее тотальности» [7, 137].

Саме такі Адам та Єва (Пан та Пані) виступали в Славутинських вертепах, — усі їхні дії зводилися до поцілунку та танців [10, 149, 150]. Проте в східноукраїнських вертепах архетип Єви транслювався й в образах вертепної Баби, яка танцювала з Дідом, та дружини Кліма, яких, на нашу думку, не можна описувати визначеннями Юнга.

Дружина Кліма, — сама назва персонажу фіксує соціальне становище цієї жінки, — помічниця свого чоловіка, хазяйка; вона не конфліктує з Климом, який, як-ніяк, піклується про неї: загубивши козу, у розпачі він тужить: «козу убив понесу жъ до дому/ Да отдамъ собакамъ шкуру/ Изъ мяса жъ шыю жинци кожухъ» [10, 110], і побоюється її: «То то заколупывъ/ Мого серденька въ край/ Що теперь мини ни до жинки (курсив — Т.З.)/ Ни въ пекло ни въ рай» [10, 109]. Саме вона піклується про врожай, а її танець з чоловіком сприймався як запурука плодючості, — вона звертається до Кліма: «Теперь мій мыленькій/ Потанцюймо хоть мало./ Якъ въ старину водылось/ Щобъ и въ насъ по больше/ Конопель родылось» [10, 106-107].

Баба також виступала з чоловіком у нерозривній єдності, вона й залежала від нього, й, водночас, була самостійною: Дід мав право не відпускати її від себе: «И просылася и моылася/ Пусты мене старый диду/ На улыцю погулять/ Ой я самъ не пйду/ И тебе не пушу» [10, 62], а вона могла відстоювати свої інтереси: «Ой не хочу хатки, а ни синожатки,/ Ни ставка, ни млинка, ни вышневаго садка» [9, 45].

Більш того, самий Дід виказував певну залежність від жінки: «Хочешъ мене старенького/ Дай покинуть/ Ой некидай мене/ Моя бабусенько/ На чужій сторони/ При лыхій години» [10, 62]. Цікаво, що ніде не фіксується, що Баба є дружиною Діда.

Ця пара репрезентувала своєрідну гендерну модель взаємовідносин старого чоловіка та молодої жінки, що транслювалася аж до початку ХХ століття. Так, Дід та Баба діяли у Сокиренському (XVIII ст.), Турівському

(1848 р.) та Новгород-Сіверському (1874 р.) вертепах, у Куп'янському вертепі (1880 р.) їх називали старим та молодичею: «**Появляется старикъ, который шамкаетъ губами (як й в Новгород-Сіверському вертепі [16, 33] ▲ Т.З.) и топчется на одномъ мѣстѣ, и довольно молодая женщина. Старикъ ухаживаетъ за ней, они танцуютъ и затѣмъ старикъ поцѣловавъ свою даму, уходитъ съ ней**» [11, 514]. Крім того, вони дублювались парою руського мужика та баби, що танцювали під козачок. У Батуринському вертепі (к.ХІХ ст.) горбатий сивий Дід з палицею танцював з дівчиною й співав традиційну «Під вішенькою, під черешенькою».

М.С. Грицай зазначає: «Ця вікова невідповідність – особливо поширений прийом у народнопоетичній творчості» [4, 170]. Дід – старий та горбатий, що вказує на його хтонічний характер, а Баба – молода, весела, красива – уособлення плодючості. Вони водночас протилежні та єдині. Ця пара незмінно подає нам алюзії на таких традиційних персонажів, як Аїд та Персефона, Гефест та Афродіта.

Дід та Баба являли собою єдність протилежностей не тільки зовнішньо, але й за характером та бажаннями: він старий «кахи, кахи!», а вона молода «хихи, хихи!» [9, 45]; він бажає, щоб вона залишилась, а вона воліє гуляти; він обіцяє їй й хатку, й «синожатку», «и ставок и млинок/ и вишневы садокъ» [10, 62-63], а вона обирає волю. В характері Баби знаковою видається риса волелюбності та вміння «конфліктної поведінки» – вона й свариться з Дідом, і фліртує з ним.

Крім того, в цій парі виявляється збій стереотипного сприйняття «фемінного» й «маскулінного». Н. Чухим пише: «Аналіз культурно-символічних аспектів гендеру дозволив виявити знакові ряди, в яких чоловіче асоціюється з раціональним, духовним, божественним, культурним, а жіноче – з чуттєвим, тілесним, гріховним, природним. На відміну від біологічного аспекту статі, символічний аспект містить неявні ціннісні орієнтації, установки, сформовані таким чином, що все чоловіче вважається позитивним, значним, домінантним, а все жіноче – негативним, вторинним, підпорядкованим» [17, 95]. В східноукраїнському вертепі раціональність виявляє саме Баба. Якщо Дід піддається стихійному почуттю радості, то баба думає про наслідки цієї радості: «Щобъ нашій танци/ Да не ввели насъ въ лыхо/ Дебъ забралыся въ тисный кутокъ/ Да илы бъ хлибъ соби тыхо» [10, 61].

Як бачимо, жінка в усіх її іпостасях архетипу оцінюється в східноукраїнському вертепі вельми позитивно: вона напрочуд активна, ініціативна, раціональ-

на, духовна, божественна, вона ж самостійна та волелюбна, вона не боїться йти на конфлікт, шляхом «відстоювання своїх інтересів», вона формує свій простір, у якому чоловік займає значне, але не вирішальне місце. Крім того, інтерпретація української жінки відзначається розмаїтістю та багатогранністю. В цьому сенсі вельми влучним видається вислів Сімони де Бовуар: жінка «легковажна й покладлива, безжурна й замислена, ніжна й зібрана в сталевий кулачок, молоденька й водночас віками старезна, солодка, терпка, зрадлива й вірна, земна й небесна» [12, 100].

Варто також зазначити, що оцінка жінки в західних та східних варіантах вистав також різнилась. На відміну від східноукраїнських варіантів вертепів, у польських шопках можуть зустрітися повчання жінкам, якими вони повинні бути, отже жінка тут повинна була пристосовуватись до смаків чоловіків та загальноприйнятих патріархальних канонів. Так, польська куховарочка промовляла наставляння молодим панночкам про те, якими повинні вони бути, щоб сподобатися та вийти заміж за чоловіків: скромними та чемними [1, 259]. Різниця й становилась жінки: в Плоцькій шопці старий ніс на своїх плечах корзину, в якій сиділа Баба, а хор співав мораль: «**Ой, мой дѣдушка, что ты выдумываешь? Первый день что ли живешь на свѣтѣ? Молодымъ надо учиться, хорошо себя вести, чтобы подъ старость, вотъ такъ, не бѣдствовать. а ѿ Чего человекъ дождался! На этомъ еще свѣтѣ долженъ носитьъ бабу на спинѣ!**» [1, 259]. Якщо польська Баба сиділа в чоловіка на спині й сприймалася як тягар, то українська Баба з Дідом танцювала. А танець – це вже зародок партнерських стосунків.

На те, що українським представницям прекрасної статі надавалося великого значення, вказують й такі зовнішні ознаки, як розмір вертепних ляльок та їх одяг. Так, у Сокиренському вертепі практично всі ляльки жінок були значно вищими за ляльок чоловіків, а лялька Діви Марії (27 см), одна з найбільших, поступалася у розмірах тільки Запорожцю (32 см) – головному персонажу побутової частини вистави, народному герою. Тут видається не зайвою паралель з іконами, де сакральні персонажі теж вирізнялися за розміром. Приміром, в середньовічній українській іконі ХVІ століття з Труневич Богоматір з Христом зростом перевищують усіх інших персонажів, включаючи ангелів. Утім, треба помітити, що з впливом російської культури, розмір вертепних ляльок змінюється, як, наприклад, в Хорольському вертепі (1928 р.), де чоловіки вже є крупнішими за жінок.

Відношення до української жінки як до Берегині

віддзеркалювалося й в одязі вертепних ляльок. Так, Баба, красуня Дар'я Іванівна та дружина Кліма в Сокиренському вертепі були одягнені в національне жіноче вбрання: сорочки, плахти, запаски, керсетки, очіпки. Йі кожна з них створювала свій образ: Баба втілювала образ нестарої чорнявої молодиці, Дар'я Іванівна репрезентувала більш молоду жінку, на що вказував квітковий узор її керсетки, намисто та червона хустка на голові, а дружина Кліма представляла старшу жінку, простенько вдягнену у зелену керсетку, синю запаску, на голові — очіпок. А.А. Кікоть вказує: «Сучасний образ Березині відображає саму сутність материнства й підноситься до ролі матері та хранительниці нації. Це також є метасимволом української жіночості <...> Образ жінки-Березині досить яскраво відбивається в українському національному жіночому одязі, який на відміну від чоловічого, зберігає дуже давні примітивні, архаїчні риси» [8, 274, 277]. Автор відмічає: «гендерний здвиг у напрямку фемінінності в українському національному костюмі» [8, 278] й робить припущення, що «гендерна ідентичність українців побудована не на взаємовиключеності, а на взаємоподібності та взаємодоповненості» [8, 278].

Саме таке взаємодоповнення чоловіка та жінки, на нашу думку, відтворюється й у рамках однієї сценки, й на загально архітектурно-сюжетному рівні вертепу. Так, О.М. Фрейденберг ставила всю верхню виставу (та поверх) під жіночий знак Маріон (кімната жінки, місця перебування жіночого божества), а нижню — чоловічий, що уособлював у собі Петрушка (Запорожець, Діоніс). Вчена пише: «По линии женщины они (тобто ляльки — Т.З.) раскрывают фаллическую сторону плодородия и связанную с ней obscenity, по линии смерти — хтонический характер культа кукол <...> Петрушка как божество мужское, модификация Диониса подвержен смерти и кончает тем, что смертью уносится; но Марион — понятие более широкое, куда смерть входит только одной из «сторон»» [15, 28].

Вважається, що фіксація категорій «фемінного» та «маскулінного», їх поляризація та діалектична конфронтація стають полем відкритої боротьби або принаймні холодної війни [17, 97]. В східноукраїнських вертепах вона вирішується принципом взаємодоповненості та перехідності, що автоматично знімає питання відмінності за статтю, а отже й проблему знаку нижчості та гноблення. Вважається, що фактор статі грає істотну роль у посиленні проявів соціальної нерівності, пов'язаної, зокрема, з такою характеристикою, як вік.

У вертепі ця проблема вирішується принципом поєднання протилежностей. Втім, кожний жіночий архетип вимагає свого варіанту взаємодоповненості та поєднання: Жінка-деміург формує взаємовідносини з чоловіком за принципом ієрогамії, мовчазної домовленості, метою її контактів з протилежною статтю є акт творіння, де креативним началом виступає саме вона (це творчі пари Кюрі, Орлової та Александрова та інші).

Ліліт не потребує чоловічого бінару, а якщо й потребує, так тільки для зваблення (чи конкуренції), — проте чоловік для неї є об'єктом спокуси (такий архетип часто транслюється жінками шоу-бізнесу). Єва (в українському розумінні) реалізує себе тільки в парі з чоловіком, будуючи з ним стосунки не через «поко-ру», а через «танці» (в буквальному й алегоричному смислі), сварки та флірт. Тож, видається не можливим підтягування всіх жінок до якогось одного архетипу (установка на уніфікацію ідеальної моделі жіночої поведінки та образу): як патріархального, так і феміністичного.

Східноукраїнський вертеп подає нам модель гармонійних гендерних взаємовідносин на усіх рівнях: на сюжетному — від архетипного образу ідеальної Святої родини — священного Шлюбу (Ієрогамоса) до побутових і комічних танцюючих пар, при цьому кожний жіночий архетип будує свій тип стосунків з чоловіками (у кожній своя «біблейська смоковниця»); а також на архітектурно-символічному рівні — взаємодію начал Маріон та Діоніса.

О. Смерек пише: «Українська свідомість ще довго не сприйматиме фемінізм у його чистому вигляді, європеїзованому чи американізованому, а втім «чистий вигляд» припускає ряд специфічних видозмін аж до появи питомого фемінізму, себто українського. Національне маркування цього феномену є продуктом і політичної системи, і фольклорних традицій, і релігійного світоосягання» [13, 102].

Погоджуючись з цим, треба підкреслити, що український фемінізм, на нашу думку, не може бути радикально-войовничим, оскільки будь-який архетип жінки в слов'янському фольклорі, зокрема й у східноукраїнському вертепі, оцінювався досить позитивно — жінка з давніх-давен сприймалася сизигією «фемінного» та «маскулінного» (інь-ян), тому й не ставилася у жорстоку залежність від чоловіків: кожний архетип (Деміург, Ліліт та Єва) є по-своєму сильним, самостійним та повноцінним, і ні одна з них не обминає сильну статть.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Воробьев Г.А. Шопка, польский вертеп // Исторический вестник. – 1899. – № 7. – С. 248-263.
2. Всеволодский-Гернгросс В.Н. От истоков до конца XVIII века. // История русского драматического театра. В 7-ми т. – М., «Искусство», 1977. – 485 с.
3. Галаган Г.П. Малорусский вертеп. Рукопись 1875 г. // Киевская старина. Т.IV. Октябрь. 1882. – С.1-38.
4. Грицай М.С. Українська драматургія XVII – XVIII століть. – К., «Вища школа», 1974. – 200 с.
5. Гусев В.Е. Истоки русского народного театра. Учеб.пособие. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1977. – 87 с.
6. Дробот І. Володимир Винниченко: погляд «іншої» // Гендер і культура: зб. ст. / Упорядники: В. Агеєва, С. Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – С. 53-68.
7. Калина Н.Ф., Тимошук И.Г. Основы юнгианского анализа сновидений. – М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1997. – 304 с. Серия «Актуальная психология».
8. Кікоть А.А. Відображення образу жінки-Берегині в українському національному костюмі // Культура України. Вип.9. Мистецтвознавство: Зб.наук.пр./ Харк. держ. акад. культури; Від. ред. О.Г.Стахевич. – Х.: ХДАК, 2002. – С. 274-284.
9. Маркевич Н.А. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. – Киев, «Час», 1991 (1992), – 192 с.
10. Марковский Е.М. Украинский вертеп: Розвідки й тексти. – К.: Друк. ВУАН, 1929. – Вип. 1. – IV – 202 с.
11. Селиванов А. Вертеп в Купянском уезде // Киевская старина. – 1884. – №3. – С. 512-515.
12. Симона де Бовуар. Друга стаття: У 2-х т. – Київ – Т.2.
13. Смерек О. Чоловік і жінка. Пошуки людського призначення... (Гендерний аналіз романів Емми Андієвської). // Гендер і культура: зб.ст./ Упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – С. 102-109.
14. Улюра Г. «Жіноче вторгнення» в російській культурі XVIII століття. // Гендер і культура: зб.ст./ Упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – С.161-170.
15. Фрейденберг О.М. Семантика постройки кукольного театра / Миф и театр. Лекции. – М.: ГИТИС, 1988. – 132 с.
16. Чалый М. К. Воспоминания // Киевская старина. – 1889. – № 1. – С. 1-40.
17. Чухим Н. Проблеми і перспективи феміністичної теорії. // Гендер і культура: зб.ст./ Упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – С. 94-101.

## КЛЮЧОВІ СЛОВА:

*«жінка-вамп», архетип, гендерна модель, фемінізм, маскулізм.*