

УДК 792.246

ДО ПИТАННЯ ПРО АРХЕТИПНІ РИСИ ПЕРСОНАЖІВ УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ

Тетяна ЗІНОВ'ЄВА

*Одеський національний політехнічний університет
кафедра культурології та мистецтвознавства гуманітарного факультету
ОНПУ, вул. Гагаріна 8, 65044 Одеса, Україна,
тел.: 8 048 22 84 96*

На ґрунті концепції архетипів К.Г.Юнга у статті здійснено спробу проаналізувати підстави виникнення, популярності, занепаду та відродження вертепу.

Ключові слова: вертеп, архетип, свідоме, несвідоме, сакральність.

К.Г. Юнг у своїй лекції про відношення аналітичної психології до поезії відзначав, що творчий процес – це психологічна “діяльність... Несвідомий план не є повністю пасивним, він викриває себе характерним впливом на зміст свідомості” [15, с. 9, 14]. Будь-яка свідомість, індивідуальна чи колективна, значною мірою визначена архетипами колективного несвідомого, які забезпечують її цілісність та обумовлюють її потреби. Якщо в художньому творі відображаються архетипи, то цей твір є стійким, тому що, збігаючись з матрицею образів, існуючих у свідомості кожної конкретної людини (Юнг вважав, що, оскільки архетипи універсальні, вони усі присутні у несвідомому кожної людини), буде викликати до себе постійний інтерес. Тобто наявність архетипів є, з одного боку, засновком, з іншого ж – фактором, своєрідним “гарантом” довговічності феноменів культури. Архетипічна структура “просвічує” в образах народного мистецтва, будучи основою їхньої стійкої трансляції. Усе сказане повною мірою стосується сфери традиційного мистецтва – народного театру, у тому числі лялькового. Саме український старовинний ляльковий театр – вертеп – є об’єктом аналізу в цій статті.

Осмилення багатомістової історії різдвяних лялькових містерій взагалі й українського вертепу зокрема у його генезисі, розвитку й занепаді, на нашу думку, неможливе без урахування фактів і факторів архетиповості форм, стилістики, героїв і сюжетної основи вертепного театру. Вертеп був одним із істотних елементів мови-інтегратора середньовічної та ренесансної культур, оскільки разом із храмом і асоційованими з ним різновидами майданних видовищ формував і ретранслював інформаційне поле культури, допомагаючи профанній частині суспільства долучатися до цінностей християнської цивілізації. На цьому рівні успішно й ефективно можуть діяти лише спрощені психологічні схеми й структури, тож вертеп як комунікативний засіб не міг не спиратись насамперед на глибинні архетипи свідомості, зрозумілі й присутні в кожному без винятку глядачеві й співучасникові дійства.

Одним з визначних дослідників проблематики архетипів узагалі й семантики героїв вертепу зокрема була О.М. Фрейденберг. На основі розгляду міфологем персонажів *Marion* та Петрушки і поєднання їх у своєрідний бінар жіночого й

чоловічого божеств вона проводила паралелі між Мадонною й слов'янськими міфологічними істотами, асоційованими з родючістю: Марою, Мариною, Мараною, Мораною; Петрушку ж розглядала як модифікацію Діоніса [12, с. 27-28]. Як структурно аналогічні дослідниця розглядала образи Петрушки й вертепного Запорожця; вони не були належним чином диференційовані, хоча несхожість цих персонажів, незважаючи на їхню глибинну спорідненість, досить очевидна, якщо розглядати їх не з погляду міфологічної морфології, а з огляду на архетиповість. По суті, Фрейденберг уперше порушує дуже важливе питання про ступінь близькості Запорожця та Петрушки. Але, як нам видається, тут можна дещо уточнити та доповнити.

Ми спробуємо на підставі базових концептів теорії архетипів К.Г. Юнга простежити, яким чином еволюція архетиповості вертепних персонажів позначалася на розвитку, поширенні, зникненні та відродженні вертепної вистави як актуального явища народної культури.

За Юнгом, кількість архетипів дорівнює кількості типових життєвих ситуацій. У його працях, окрім архетипів структури особистості (Персона, Тінь, Аніма, Анімус, Самість), подаються також і культурні архетипи Великої Матері, Старого Мудреця, Тварини (Звіра), Дитини (Вічного Дитяти), Трикстера, Діви (Кори), Духа, Відродження (Трансформації), Священного Шлюбу (Ієрогамоса) та ін.

Дуальна природа вертепу й наявність профанних елементів навіть у сакральній частині досить красномовно свідчать про вертеп як про бінарну структуру, що не може існувати поза станом постійного обміну між його частинами, тобто без переходу з одного стану світу в інший. Цей перехід може мислитися як прояв архетипу Трансформації (Ініціації, Відродження), нерозривно пов'язаного із самим сюжетом міфологічної у своїй основі містеріальної частини вертепної вистави. Цей архетип найяскравіше проявляється у Богородженні, що символізує створення нового світу. Із народженням Христа світ переходить у інший стан (християнський), відмінний від старого (язичницького): **“Нова радість** (підкреслення моє. – **Т.З.**) **стала/ Якъ на неби хмара/ Надъ вертепомъ звизда ясна/ Увесь світ осіяла./ Де Христос родився./ З Діви воплотився./ Там чоловік перед Богом/ Пеленами повився”** [8, с. 45] і ще: **“Ми-ж небесной слави повні/ І язиці всі довольні./ Яко з нами Бог!”** [6, с. 27]. Центральною ідеєю трансформації у всіх випадках є офірування. Хоча зв'язок неочевидний, спробуємо розцінити вертепний сюжет побиття немовлят як вияв невід'ємного елемента архетипу Ініціації – смерті. Так, хор співає: **“Не їми за шкоду./ Видя, яко воду./ Кров ізливаємих/ І убиваємих./ К житні непремінной,/ Ко смерті нетлінной;/ За живота страту/ Приємлють заплату”** [6, с. 34]; і ще **“Маленькі чади/ Всі прибудуть ради./ Тим-бо з неба платять./ Що живіт свій тратять/ За Христа і Бога;/ То їм мзда премнога./ Малим отрочатам./ Закланним овчатам”** [6, с. 35].

З іншого боку, святкування Різдва, що збігається зі святом зимового сонцестояння, символізує перехід у новий річний цикл. Це позначається на побутовій частині вертепу з її численними танцями, які, за язичницькими повір'ями, дають світові енергію. Так, у світській частині вертепу чи не кожна пара танцює: Дід та Баба, Москаль та Дар'я Іванівна, Угорець та Мадярка, Циган та Циганка, Поляк з Полькою, Жид з Жидівкою. Зазначена язичницька традиція танку як запоруки родючості, здається, яскраво віддзеркалена у словах дружини Кліма: **“... Тепер потанцюймо, як колись водилось./ Щоб конопельки більш уродилось”** [6, с. 66]. Момент трансформації й відповідно її архетип у вертепній виставі дублюється, що підкреслює його змістову вагомість.

Архетип Трансформації неминуче приводить до діалогу між Его та Самістю. Центральною лінією сюжету містеріальної частини вертепної вистави є конфлікт між Іродом та Христом. У цих персонажах легко пізнавані архетипи Персони та Самості. За визначенням Юнга, Христос є символом Самості, універсуму, його усвідомлення буде завжди лише приблизним та неповним [5, с. 108; 14, с. 58]. Оскільки Ірод є представником (власне, персоніфікацією) влади, втіленням соціальної актуалізації, у його образі акцентовані зовнішні елементи: він пишно одягнений, на голові має корону. Такі зовнішні атрибути юдейського царя характерні саме для Персони, до того ж дуже амбітної, про що свідчить самохарактеристика Ірода: “Аз есмь багат і славен,/ І несть ніхто мні равен” [6, с. 37]. Враховуючи сказане, дозволимо собі припустити, що Ірод у контексті вертепної вистави має деякі функції антипода Христа. Він виступає як знаряддя Смерті, яскраво виражена індивідуальна мотивація дій цього персонажа: абстраговані від підтексту, вони спрямовані на збереження власної, суто індивідуальної влади, оскільки влада земного царя з біблейського погляду ніщо перед владою царя небесного.

У вертепній виставі основними діями волхвів та пастухів є поклоніння Христові та принесення йому дарів: “Воль и осель Христа витають/ Пастыріе его прославляють/ И Цари Государи/ От персь и Индии/ Принесоша ему дари” [8, с. 43]. Такими якостями наділяється архетип Духу, який часто зображується як стара людина, мудрець, чарівний помічник, дарувальник (іноді, правда, Дух з’являється в образі юнака). Тому можна зробити висновок, що персонажі волхвів та пастухів матеріалізували саме цей архетип. Мова волхвів і пастухів побудована за однією моделлю, але в різних стилях: високому та зниженому. Пастух: “Отцежь и мы Паныченьку/ До Вашои таки мости/ Алежь бачишь Грицько съ Прицькомь/ Припхалыся въ гости./ Ось и ягнятко принесли/ Изъ сільского стада/ Нехай буде здорова/ Вся наша громада” [8, с. 44]. І волхви: “Се къ тебѣ Христе/ Царю народженный/ Да будемь силою/ Твоею огражденны./ Пріймы трудъ нашъ/ Ми бо прійдохомъ тя витати/ И смиренный поклонъ свой/ Тебѣ отдати” [8, с. 49]. Таке зіставлення дає підставу вважати, що ці персонажі являють собою смислову пару у високому та зниженому варіантах прояву одного архетипу.

Дух може бути представлений чарівними помічниками-тваринами. Поряд з пастухами та царями Христові вклоняються віл та осел: “Воль и осель Христа витають” [8, с. 43]. Так, український письменник і церковний діяч XVII – поч. XVIII ст. Данило Туптало (Димитрій Ростовський) вважав, що вола й осла привів Йосиф з Назарету: на ослі сиділа Діва Марія, а віл був потрібен для продажу, аби заплатити податок. Таке міркування ще раз підкреслює допоміжну роль цих тварин (як виразників волі небес) та їхню спорідненість з архетипом Духу.

Крім того, Дух часто дає пораду і вказує дорогу. У вертепі таким порадиником виступає персонаж-ангел: “Ангель къ нимъ (волхвам) вѣщаает на путь наставляеть/ Инымъ путемъ идите ко Ироду нейдите” [8, с. 50].

Персонаж Діви Марії, виходячи з визначення Юнга, сприймаємо як класичний приклад втілення архетипу позитивної Аніми і спорідненої з ним Великої Матері. В аспекті непорочності, чистоти вона одночасно і Мати, і Діва. Втіленням же Анімуса є Йосип – мудрий учитель, порадник, духовний провідник. У містеріальній частині вертепу Аніма та Анімус репрезентовані в метафоричній інтеграції, зображеній за допомогою ієрогамії – священного шлюбу. Плодом його є божественна Самість, а втіленням – немовля Христос. У деяких вертепних сюжетах діяли Адам і Єва, у яких відображалися ті самі архетипи Аніми та Анімуса, однак нижчого (за Юнгом,

першого) ступеня розвитку, які уособлювали стихійний природний початок, не здатний до рефлексії та моральних розмірковувань. Так, у Славутинському вертепі (у запису В. Пруса) [8, с. 155] в XII яві на сцену виходили ляльки Адама і Єви, які цілувалися, тим самим репрезентуючи просте природне почуття любові.

На наш погляд, архетип Анімуса втілюється й у персонажі Запорожця - незмінного народного героя. Тут необхідно зазначити, що ми посилаємося на тексти XVIII ст. (у пізніших записах Маркевича чи Галагана) тому, що образ і поведінка козака залежали від того, яким на той момент було політичне становище в Україні. Так, у Сокиринському вертепі він – хоробрий воїн, майже билинний богатир, котрий, незважаючи на старість, долає супостатів віри християнської (ще одна деталь, яка вказує на духовність, тобто зв'язок з архетипом Анімуса, як основу його подвигів): “Да якь и лукъ натягну/ Брязну тетивою/ То мусьть сь поля втикать/ Хань Крымській зь ордою” [8, с. 80]. Разом із тим він і чорта не боїться, а на дозвіллі хвацько танцює. У цьому сенсі персонаж Запорожця наближається до романтичного образу Робіна Гуда й відрізняється від Петрушки. Хоча між персонажами Запорожця й Петрушки чимало спільного (обоє були виразниками колективної думки, установлювали справедливість, перемагали чорта і Смерть), вони, однак, дуже різняться. Запорожець виконував зовсім іншу функцію: він не є трикстером, як Петрушка, в якому втілювався архетип шахрая-бешкетника – “зниженого” двійника бога-творця, постаті одночасно і комічної, і демонічної. Запорожцеві не були притаманні атрибути трикстера: його хтивість, ненажерливість, легкодумство, схильність до профанації священних звичаїв та ритуалів. Якщо у Петрушки (Пульчинелло) було конкретне завдання – він “знімав” суперечність між високою мудрістю та невибагливою простотою повсякденного життя [5, с. 97, 98], то козак не вирішував цього конфлікту, він не вдирався у містеріальну частину вертепної вистави, як це робили герої французьких крешів – подружня пара Татусь та Мамуся Кокар та герой ам'єнського театру каботенів Ляфльор.

Вертепний персонаж Запорожця характеризується загалом своєю єдиною “стереоскопічністю”. Якщо Петрушку можна порівняти з наївною дитиною, яка відверто маніфестує ірраціональну природу, стихійність, то Запорожець, навпаки, є своєю єдиною типом народного філософа (хай ілюзорна, але все ж таки паралель до стереотипного сприйняття образів певного кшталту мислителів від Сократа до Сквороди): так, у тексті, виданому О.Кисілем, Козак з'являється перед нами в образі мандрівника, вільної людини, бо “як кінь в степній волі, то так козак не без долі: куди хоче, туди скаче, за козаком ніхто не заплаче” [6, с. 51]. Такий образ дуже нагадує життєвий принцип Сквороди “світ ловив мене, та не спіймав”. Образ козака цілісніший, врівноваженіший, піднесеніший порівняно з Петрушкою (Пульчинеллою чи Полішинелем), що позначається на зовнішньому вигляді – у Запорожця немає довгого носа і такої хтонічної ознаки як горб. На вербальному рівні теж помітна різниця: тексти Петрушки побудовані на діалозі, а Запорожця – переважно на монолозі. До того ж, мовна характеристика підсилена звуковою (характерний писклявий голос Петрушки). Видається особливо значущим моральний аспект: Петрушку ніколи не мучить сумління, а Запорожець піклується про свою душу: “І справді: пристарівшись на Русь піти мушу. Бо там одпоминають попи мою душу” [6, с. 51]. Духовний світ Запорожця аж ніяк не одновимірний; досить згадати його сприйняття музики; подамо для прикладу просякнуті особливою поетичністю слова, звернені до бандури: “Гей, бандуро, моя золотая! Коли-б до тебе жінка молодая, скакала-б і плясала-б до лиха, що не один-би чумак одцурався-б солі й міха. Або, як

заграю, то не один поскаче, а підждавши, від того весілля то ще й заплаче” [6, с. 52]. Крім того, персонажеві Запорожця властиві риси історичності та реалістичності, це певний історично вагомий соціальний тип, архетипове уособлення ідеалу українського чоловіка [7, с. 185], який не може бути байдужим до долі рідного краю: “Да не буде лучше да не буде краще/ Якъ у насъ да на Україні/ Що немає жиди що немає Ляха/ Да не буде изьміны” [8, с. 76].

Таким чином, цей образ – не лише втілення архетипу Анімуса, але й проекція в народну свідомість архетипу вищого гатунку – Самості. Опосередковано про це може свідчити епізод зі змією, яка кусає козака. Цей епізод символічного “вмирання та відродження” героя ще раз підтверджує думку О.М.Фрейденаберг про те, що Запорожець та Петрушка є структурно аналогічними в аспекті модифікації Діоніса. Однак, з позиції архетиповості, змій, за Юнгом, розцінюється як фігура, що може належати як до Самості, так до Тіні, адже це і символ божественної мудрості, вічності, циклічності, трансформації, і водночас – спокуси, Смерті, іпостасі Диявола.

Усе згадане дає підстави вважати, що персонаж Запорожця в аспекті прояву архетипу Анімуса (на різних ступенях розвитку архетипу) постає в одному ряді з Йосипом та Адамом, а з боку втілення архетипу Самості, як це не парадоксально, з Христом. Тут виникає питання: чи Запорожець втілює деякий “подвійний” архетип, чи перед нами – своєрідне “розмивання” чистоти архетипу через введення історичних та побутових рис, закономірних для мистецтва Нового часу, тобто часу розпаду міфологічної цілісності образу? Розглянемо багатоархетиповість персонажа Запорожця як порушення цілісності архетипу. Якщо Пульчинелла та його аналоги – це чистий архетип трикстера, витворений потребами середньовічного суспільства, то Запорожець – це початок розладу архетипічної схеми персонажа. Тож поява у вертепі цього героя, як видається, веде до руйнування вертепної традиції у цілому. Напрошується висновок, що наявність у виставі саме деструкції національного героя є знаком вимивання цілісності архетипу персонажа та усієї вистави взагалі. На користь цієї гіпотези може свідчити факт, що саме Запорожець на початку ХХ ст. втрачає своє героїчне амплуа – для прикладу згадаймо Хорольський вертеп [8, с. 190-196].

Якщо говорити про архетип Тіні, то найрельєфніше він втілюється у сцені вбивства дитини Рахілі. Семантика Тіні корениться у примітивних інстинктах та маніфестує все те, чого людина боїться, але жагуче прагне, усе, стосовне до “звіриного” – жорстоке, низьке, підступне, деструктивне, антисоціальне. Вищеназвані ознаки Тіні у вертепі багато в чому збігаються з емоційним навантаженням зазначеної вертепної сцени – почуттям жаху. Тінь, що виражає несвідомі страхи, зображується за допомогою темних, похмурих фігур. Персонажі, що втілюють Тінь, позначені негативними властивостями та якостями, роблять мерзенні вчинки, від їхніх фігур, дій і слів віє ірраціональним жахом. У контексті вертепу такими фігурами є солдати, які чинять страшний кривавий злочин супроти матері й дитини: “Иродъ не сытый велить убити/ а воинъ терзаеть и убиваеть и убиваеть” [8, с. 54]. Д.Чижевський підкреслює: “Жах, бруд, жорстокість належали до тих елементів, що в контрасті з красою та величчю сакральної (святої) сфери або історичних подій чи символічної ідеологічної тканини, що розгорталась перед глядачем на сцені, – мали викликати зворушення в глядача, струсити їх, привести їх до того “афективного” стану, до якого веде і суто літературними шляхами трагедія” [9, с. 19; 13, с. 19].

Не слід забувати, що солдати за сюжетом виконують наказ Ірода, тобто виконують не самостійну, а механічну функцію; вони ляльки не лише в руках

вертепника-ляльководи, але й Ірода, і тому навіть на словах показують себе як бездумні роботи: “Государь нашъ/ По что требуешь насъ/ Мы сдъсь/ Всегда предстояли/ И обязанность свою/ Предъ тобою/ Въ точности выполняли” [8, с. 51]. У центрі ж і тут, хоч і підспудно, стоїть Ірод – свідчення того, що Персона, яка уособлює владу (а ширше – соціальне зло), у свідомості народу також набуває характеристики Тіні.

Тінь може виглядати могутньою, жорстокою, володіти надприродними здібностями, що з особливою силою проявляється у таких вертепних персонажах, як чорти й Смерть. Ось як характеризується Смерть у Славутинському тексті вертепу (запис В. Мошкова): “Отужь до тебе идѣть смерть барзо сухая, возъмѣть тебе, понесѣть, нѣмая, глухая (підкреслення моє як “тіньові” атрибути – Т.З.). Возъмѣть тебе на руки, отдаст аду на муки, будешь тамъ жити, смолу горку пити, смолу горку пити” [8, с. 147]. З цієї строфи бачимо, що Смерть не просто безжалісна; вона може обійтись і без вертепної риторики там, де їй належить виконати свою мовчазну й невблаганну, руйнівну функцію. У цьому вона типологічно споріднюється з присутнім у багатьох народних іграх та обрядах мовчазним персонажем, що насилає безпричинний жах.

Звісно, зовсім не варто думати, що вертеп відтворював лише містерію Різдва Христового. Персонажі вертепу, виникаючи в колективному несвідомому, яке формувало їх, з плином часу обростали привнесеними та інноваціями, що трансформували “незаймані” архетипи у тимчасові стереотипні образи; ці образи відбивали навколишню дійсність і хронотопні уявлення відповідної епохи. Особливо чітко це виявляється у побутовій частині лялькової різдвяної вистави. Тут діяли герої, у яких глядачі впізнавали себе, своїх сусідів, друзів і недругів, а також зрозумілі кожному й актуальні для свого часу проблеми. Відбиваючи типові риси людей і будучи узагальненими образами певних національностей, ці персонажі демонстрували стереотипізовані, передбачувані моделі поведінки, зовнішнього вигляду та манери мови через їхні найпростіші структури. Так, мовна характеристика Москаля подається з застосуванням лише одного прийому – звуконаслідування; він увесь час “акає”: “Я салдат прастой, не богослов, не знаю красных слов... Читать і писать не вмею, а гавару, што разумею” [6, с. 42]. У мові ж поляка передаються характерні звуки [дз] і [ц]: “А цо тут за галаце? Нех дзембло везьме гайдамаце! Ідзь, хлопку, ведзь до мнє кохану! Я тут краковяку витанцьовать стану” [6, с. 48]. Те саме стосується й Угорця (Гусара): “Терентенбасса, маленька басса, велика басса, мой по'ля, мо'я во'да, мо'є блато, мо'є в блаті, мо'є все” [6, с. 43; 8, с. 66].

Стереотипи народного сприйняття представників різних етносів віддзеркалюються й у пісеньках, що співають самі герої. Скажімо, Циган із Циганкою співають: “Дежъ Цигане ты живешъ, яжъ не маю хаты. Що выкую та выдурю тьльки міні платы... Дежъ Циганко ти живешъ, ой я живу в шатри. Я ни кую ни дурю тьльки знаю Ачхи дри...” [8, с. 72]. Однією з основних характеристик лялькових героїв також є одяг – “це їхнє тіло, що має форму та життя” [10, с. 256]. Так, у Сокиринському вертепі XVIII ст. усі жінки одягнені в білі вишивані сорочки, плахти, запаски, корсетки. Навіть Рахіль одягнена як українська молодиця, а Запорожець – достеменно відтворення вигляду тодішнього козака. У Батуринському вертепі кінця XIX ст. всі лялькові фігури дають уявлення про моду 1899 р., а в Хорольському вертепі бачимо ознаки, властиві 1918 р.

Чому ж вертеп, за всієї своєї архетиповості й разом із тим гнучкості й адаптивності, врешті-решт зник? Якщо погодитися з думкою про поступову

десакралізацію вертепної вистави, логічно було б припустити, що еволюція (чи, мабуть, деградація) вертепу йшла шляхом відмирання містеріальної частини вистави та збільшення, збагачення профанної. Прикладом такої трансформації може служити Межигірський вертеп першої половини ХХ ст., де діяли герої свого часу (Червоноармієць, цар Микола, німецький кайзер Вільгельм, австро-угорський імператор Франц-Йосиф, французький президент Пуанкаре, представники Антанти, Піп, Ксьондз та ін.). Тож тут ми бачимо, як видається, “ідеальну” формулу еволюції-десакралізації вертепу, де містеріальна частина вистави вже відсутня, архітектурна конструкція спростилася до одного поверху, а профанна вистава висвітлює соціальні проблеми й конфлікти свого часу, вводячи в сюжет героїв нової культури. Однак, подальшого розвитку ця драма не набула.

То чому ж інтермедійний пласт вертепу не став еволюціонувати у цьому напрямку й далі? Чому ми не маємо “актуального” вертепу дев’яностих років ХХ ст., де замість Москаля діяв би, наприклад, “новый русский”?

Водночас, належить звернути увагу й на той факт, що релігійна частина вистави функціонувала аж до ХХ ст., прикладом цього може слугувати наявність тексту Хорольського вертепу, записаного 8 січня 1928 р., де “верхня” вистава займає чільне місце. Спостерігається лише певна деградація персонажа Запорожця, який стає базікою, гуль'яєм [4, с. 325, 330-331] за подобою Петрушки [2, с. 6-7; 3, с. 928-930; 11, с. 127]. Вищезгаданий аналіз персонажа козака дає можливість припустити, що Запорожець кінця ХІХ ст. не є аналогом Петрушки, бо не стає трикстером – він нічого не профанує, його специфічна техніка гри не має сенсу, тому він, на нашу думку, не є ступенем еволюції, а радше результатом розпаду його архетипності та цілковитої деградації. В появі національного персонажа зафіксовано, очевидно, процес руйнування архетипна схеми. Але, водночас, зникнення в побутовій частині цього справді центрального персонажа, який втілював архетипи Анімуса й Самості, зцементовані потужним і стереотипізованим образом козака, з погляду структури архетипів мало, на нашу думку, вирішальне значення у зникненні самого вертепу.

Вище ми намагалися показати, що й містеріальна, й профанна частини вертепу були своєрідними стереотипізованими проєкціями основних архетипів колективного несвідомого. Це начебто повинно було забезпечити довговічність такого непересічного явища народної культури. Але, згідно з Юнгом, – і тут важко з ним не погодитись – саме архетипи, що належать до релігійної частини вертепу (Самість, Персона, Аніма, Анімус та Тінь), навіть спрофановані народною стилістикою вистави займали чільне місце в структурі колективної свідомості, й саме вони забезпечували абсолютну універсальність мови вертепу й зумовлювали його цілісність та здатність до міграцій крізь кордони й існування крізь століття. Із секуляризацією суспільного життя, з “кінцем середньовіччя” в розумінні Ле Гоффа, персонажі нижнього поверху – як трикстери, котрі не здатні функціонувати без того, що вони переінакшують, – “позбуваються своєї роботи”, їм просто нічого профанувати, й відтак світська частина вертепної вистави втрачає сенс, а вертеп – останні ознаки структурної єдності й цілості. З десакралізацією містеріальної частини вертепна вистава як “елемент середньовічної народної свідомості” [1, с. 6], породженої колективним несвідомим, позбувається основних архетипів, оскільки вторинні архетипи не здатні існувати без взаємодії з первинними. Без свого “верхнього фундаменту” – містеріальної частини – нижній поверх вертепу, очевидно, не міг конкурувати з новими формами видовищ.

Крім того, загальний стан вертепу зазнав потужного впливу історичних умов ХХ ст.: атеїзму, внаслідок чого релігійна частина вистави втратила свого глядача. Зрештою, ставити її стало неможливим через заборону на вертеп. Спочатку заборонили канонічну релігійну виставу. Вертепники продовжували грати другу частину, доводячи, що ніякого стосунку до Різдва вона не має. Але згодом заборонили й комедійну частину. Так чи інакше, п'єса все ж таки була пов'язана з Різдвам. У Молдавії заборонили навіть народну драму, у якій зовсім не було натяку на сакральність – суто героїко-комедійна вистава. Але гралася вона на Святки, тож була опосередковано пов'язана з релігією. У Західній Україні традиція не переривалася: у Львові вертепники грали у масках, щоб їх не впізнавали. До кінця ХІХ – поч. ХХ ст. вертепи майже на всій території України стали рідкістю. Спричинилися до цього, імовірно, не тільки конкуренція з боку великих театрів, але й вимивання архетиповості вистави, породжене історичними й культурними змінами.

“Осиротілий” без своєї містеріальної частини, позбавлений основної матриці архетипів чи засобів впливу на свідомість людей, випавши з сакральньо-різдвяного контексту, вертеп був приречений на вмирання, прискорене до того ж тектонічними зрушеннями в суспільній свідомості під час панування атеїстичних ідеологем і культурною політикою, спрямованою не на збереження давніх цінностей, а радше на їхню руйнацію під виглядом побудови нової аксіологічної системи. Це й спричинило невідповідність вертепу культурній ситуації та його перетворення на один із сумних експонатів музею втрат української народної культури.

Тож релігійна частина вертепної вистави, на нашу думку, повинна осмислюватися саме як запорака існування вертепу в цілому, на що вказує її провідна роль у відродженні цього виду лялькового театру. 1993 р. в Луцьку відбувся фестиваль “Різдвяна містерія” [16], де показували сучасні вертепи не тільки з України, але й з Іспанії, Франції, Німеччини, Канади, Польщі та Білорусі. Метою організаторів фестивалю було насамперед відродження релігійної традиції.

-
1. *Баканурский А.* Украинский фольклорный театр: от истоков до народной драмы. – Одесса: Ивановская районная типография, 1993.
 2. *Бойко Б.* Таїна дерев'яної скрині: [Український вертеп] // Art line. – 1997. – № 1.
 3. Вертеп // Театральная энциклопедия / Под ред. С.С.Мокульского. – М.: “Советская энциклопедия”, 1961.
 4. *Грицай М.* Вертепна драма // Грицай М., Микитась В., Шолом Ф. Давня українська література / За ред. М.С.Грицай. – К.: Вища школа, 1978.
 5. *Калина Н., Тимошук И.* Основы юнгианского анализа сновидений. Серия “Актуальная психология”. – М.: “Рефл-бук”, К.: “Ваклер”, 1997. – 304 с.
 6. *Кисіль О.* Український вертеп. Текст, малюнки, ноти. – К., 1918.
 7. *Макаров А.* Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
 8. *Марковський Є.* Український вертеп: Розвідки й тексти. – К.: Друк. ВУАН, 1929. – Вип. 1. – IV. – 202 с.
 9. *Медведик Ю.* Українські набожні пісні XVII-XVIII ст. (Різдвяний цикл) // Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 4.
 10. *Симонович-Ефимова Н.* Записки петрушечника и статьи о театре кукол. – Л.: Искусство, 1980. – 271 с.
 11. *Соломоник И.* Куклы выходят на сцену. Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1993.

12. *Фрейденберг О.* Семантика постройкі кукольного театру // Миф и театр. Лекции. – М.: ГИТИС, 1988. – 132 с.
13. *Чижевський Д.* Поза межами краси (До естетики барокової літератури). – Нью-Йорк, 1952.
14. *Юнг К.* Ответ Иову. – М.: “Канон”, 1995.
15. *Юнг К., Нойманн Э.* Психоанализ и искусство. Серия “Актуальная психология”. Пер. с. англ. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – 304 с.
16. *Юрковський Г.* Волинські містерії // Кіно-театр. – 1997. – № 1.

TO THE QUESTION ABOUT ARCHETYPICAL FEATURES OF THE CHARACTERS OF THE UKRAINIAN VERTEP

Tetyana ZINOVYEVA

*Odessa National Polytechnical University
The Culture and Art dept of humanitarian faculty
ONPU, 8 Gagarina str, 65044 Odessa, Ukraine,
phone: 8 048 22 84 96*

On the basis of Jung's concept of archetypes the paper makes the attempt to analyze the features of characters of the Ukrainian Vertep and also the basics of its sudden rise, popularity, decline and revival.

Key words: Vertep (Ukrainian living nativity), Archetype, Conscious, Unconscious, Sacred.

Стаття надійшла до редколегії 1.11.2003
Прийнята до друку 15.12.2003