Інтермедії до драми Якуба Ґаватовича

в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця»

УДК 821.161.2–31.09"19"

Natalia Peleshenko

Intermedias written for Jakub Gawatowicz's mystery play in Oleksandr Ilchenko's novel «Kozats'komu Rodu Nema Perevodu, abo zh Mamay i Chuzha Molodytsia» [A Cossack Never Dies, or Mamai and the Other Woman]

The article considers the inclusion of two intermedias written for Jakub Gawatowicz's mystery play *Tragedia albo wizerunk śmierci Przeświętego Jana Chrzciciela Przesłańca Bozego* [Tragedy, or the Pattern of death of John the Baptist], first performed in 1619 in Kamianka Strumilova, into Oleksandr Ilchenko's novel *Kozats'komu rodu nema perevodu, abo zh Mamay i Chuzha Molodytsia* («A Cossack never dies, or Mamai and the Other Woman», 1958) through the prism of poetics of school drama of the 17–18th century and culture of popular laughter. The first one — «About Klymko and Stets'ko» — occurs in the novel as an independent plot, concentrated on the performance of wandering actors, students of Kyivan Mohyla Academy, performance at the town fair. This narrative element can be treated as a mini-copy of the main plot, in which central ideas, key symbols, conceptions, and poetic features are mirrored.

У статті крізь призму поетики шкільної драми XVII–XVIII ст. і форм народно-сміхової культури простежується введення у структуру роману Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958) двох інтермедій до польськомовної драми Якуба Ґаватовича «Tragedia albo wizerunk śmierci Przeświętego Jana Chrzciciela Przesłańca Bozego» («Трагедія, або Образ смерти пресвятого Іоана Хрестителя, Предтечі Божого»), виставленої на ярмарку в день різдва Іоана Хрестителя в Кам'янці Струмиловій 1619 року. Перша інтермедія — «Про Климка і Стецька» в романі є самостійним сюжетом про виступ мандрівних акторів, студентів Києво-Могилянської академії, на міському ярмарку. Цей сюжет можна вважати міні-копією основного тексту, де відбиваються центральні ідеї, ключові символи, концепції та засади поетики роману.

The role of image of Death is to underline varietivity, as well as wandering character of the story about Klymko and Stets'ko. It is shown that the novel contains adaptation of the second intermedia «About Maxim, Ryts'ko and Denys» that is based on the dangerous journey of tree wandering students-actors, in which the trickery of one of them is detected.

Comic effects, such as techniques of dressing-up, unrecognition, dramatic illusion, were used as the pivotal plot elements in the both intermedias.

It is proved that Oleksandr Ilchenko's novel, from which the phenomenon of Ukrainian chimerical novel of 1960–80-s is derived, is characterized by deep penetration of Baroque codes, especially theatric code, into narrative structure.

The main features of Ukrainian chimerical prose are syncretism, antitype, intertextuality, grotesque, the presence of fantastic elements and references to the theatrical action that can be identified on the different layers of the text: theme, plot, ideology, and formal dimension of the narration).

Ilchenko's novel, the topos of spectacle, stage, public square, market, and fair are transparently represented.

Despite the fact that Ilchenko sets Baroque school drama in contrast with the theater-in-the-round, neglecting any relationship between "upper" and grassroots Baroque literature in his author's footnotes, the plot of his novel illustrates its existence.

Key words: Ukrainian chimerical novel, Oleksandr Ilchenko, Baroque school drama, intermedia, Cossack Mamay.

Також прочитується в романі й переспів другої інтермедії «Про Максима, Рицька та Дениса», де йдеться про небезпечну подорож трьох спудеїв-лицедіїв, яка допомагає побачити підступність одного з них.

У романі Олександра Ільченка широко представлені топоси гри, вистави, комедії, драми, сцени, ярмарку, помосту, майдану, базару тощо.

Ключові слова: український химерний роман, Олександр Ільченко, барокова шкільна драма, інтермедія, Козак Мамай

Появу 1958 року новаторського, підкреслено умовного, дуже незвичного для читачів і критиків роману Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», який дав назву й заклав підмурок нового літературного явища, залишаючись цілих 13 років до публікації у 1971 р. «Лебединої зграї» Василя Земляка, "самотнім на тлі тогочасного літературного процесу" [13, 17], критики, зокрема В'ячеслав Брюховецький, порівнювали з вибухом, розглядаючи його "як помітну віху в історії літератури" [5, 143]. До речі, протягом 1970–80-х років, коли особливо жваво точилися дискусії на сторінках періодики, зокрема «Літературної України», часопису «Дніпро» (1981),

присвячених осмисленню явища химерної прози, не всі критики визнавали першість "українського химерного роману з народних уст" з огляду на "передчасність" появи. Як зауважував дослідник цього явища Андрій Кравченко, "яскравий, самобутній роман Олександра Ільченка зробив свою справу в підготовці ґрунту для появи наступних творів цього плану" [13, 18]. Відносно ж великий проміжок часу між появою першого химерного роману, "де найповніше виявилися нові якості химерної прози" [13, 20], і виникненням тенденції дослідник пояснює ідеологічними чинниками, зокрема тим, що в радянській естетиці й критиці у 1958–1960-ті рр. велася розмова про "нежиттєподібні" форми в літературі та мистецтві, про їхню припустимість у рамках соціалістичного реалізму. Такі дискусії, зрозуміло, не виникали ні з чого, вони були спричинені виходом у світ творів, "у яких дедалі ширше використовувалися умовні прийоми" [13, 18], названі офіційною критикою найяскравішими проявами формалізму та "ідеологічно невиправданими поступками модернізмові" [13, 19]. Хоча саме під цю пору роман із порушенням "реалістичних" ("життєподібних") норм опинився на гребені неймовірної популярности, його супроводжували вдячні й захопливі читацькі відгуки та схвальні рецензії (Максим Рильський, Михайло Стельмах, Василь Мисик та інші) [14], його читали школярі й дорослі, переважно несвідомо відчуваючи пульс народної стихії, яка одночасно є героєм оповіді "з народних уст" і творцем міту про нього. Про роман говорив на П'ятому з'їзді письменників України (1967) Олесь Гончар, називаючи його "значним досягненням української прози" [13, 19].

Коли читаєш аналізований твір виникає закономірне запитання: як цій книжці все ж вдалося побачити світ, "як пропустили крізь решето цензури цитування Біблії, позитивне змалювання церковних служителів, ба навіть більше — нехай дещо комедійні, проте образи Бога і святого Петра?" [15]. Проте треба не забувати, що «Козацькому роду нема переводу» вийшов у постсталінський період, "на початку надто короткочасної української "відлиги"" [18, 43], яка вже прокладала дорогу русифікаторсько-репресивній машині, запущеній саме для знищення будь-яких слідів національної окремішности. У 1970-ті роки Олександр Ільченко пережив звинувачення в націоналізмі, озвучені 1970 року академіком Білодідом на сторінках газети «Правда» [15], що в ті часи означало таврування та ізоляцію письменника як на професійному рівні, так і в людському вимірі, коли, як правило, відверталися "друзі" [15]. Очевидно, це і підштовхнуло письменника у 1979 році опублікувати "по мові — передмову" до свого "головного" роману під назвою «Пророчий камінь», де він намагався дуже пафосно довести, що наше майбуття "в сім'ї вольній, новій", яке "у кожного народу своєрідне, й неповторне" [10, 689].

Саме своєрідність і неповторність письменник стверджував у романі, демонструючи українську інші́сть на ментальному, мовному, релігійному, суспільному, освітньому, мистецькому рівнях. Хоча подавали цю страву під не дуже вишуканим соусом дружби з "братнім" російським народом, за що пізніше роману закидали утвердження імперського дискурсу. Хоча певні епізоди роману, зокрема «Пісні шостої, московської», видаються ніби взятими з праці Миколи Костомарова «Дві руські народності», де політика Російської імперії називається "русским миром" без лапок і застережень [21, 290].

Наше сьогодення в умовах війни допомагає навести нові фокуси для інтерпретації роману, причетного до розхитування радянських ідеологічних догм, а не до їхнього закріплення. Проблеми, пов'язані з постколоніальним прочитанням роману Ільченка «Козацькому роду нема переводу», висвітлювалися в іншій праці [21].

Письменники, які творили в рамках "химерної" поетики, зверталися до фольклору, до історичного минулого, зокрема доби Козаччини, барокового мистецтва, намагаючись визначити і переосмислити домінанти національного міту. Ева Томсон називає націями об'єднання людей зі спільною етнією (ethnie, етнічні спільноти — попередники сучасних націй) і добре розвиненим мітотвором [27, 29]. Щоправда "звернення до фольклору та етнографії як органічно-художнього засобу, а не як самоцілі, не як нагадування "підзабутого" критики, В. Брюховецький, зокрема, виявляє вперше в дилогії В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини». А втім, тексту Ільченка не відмовляли у зверненні уваги на історично-генетичний зв'язок людини "з набутою віками духовною культурою, що наймогутніше "спресувалась" у фольклорній спадщині народу" [5, 143]. Та все ж в аналізованому романі фольклор і національний міт є не лише банальною декорацією чи обрамленням, цікавим і плідним "технічним прийомом" [5, 143], вони прагнуть стати "його плоттю" [13, 68]. Очевидно, це й забезпечило йому шалену популярність протягом кількох десятиліть.

Мирослав Шкандрій зауважував, що мистецькі твори, зокрема, численні зображення козака Мамая, що були надзвичайно популярними протягом століть, можна вважати "за закодовану в символічній формі національну ідентичність та прагнення вижити" [30, 61]. А появу альтернативних і контркультурних творів, які поширювалися в самвидаві та "могутньої тенденції розвитку химерного роману в прозовій творчості" [30, 394] дослідник називав позитивними явищами, що підготували нашу українську версію постмодернізму.

Таким чином, "химерний роман з народних уст" Олександра Ільченка, вражає не "грубістю характеризації, примітивністю гумору й вимушеністю старосвітського стилю" [20, 110], а тим, що, попри всі ідеологічні пастки в непрості часи радянсько-російської колонізації,

формує антиколоніальний контрдискурс саме завдяки актуалізації національного коду, національного міту та творенню авторського міту [18, 45], складниками якого є і Козак Мамай, і бароковий театр [21, 292]. Письменник, як зауважує Валентина Нарівська, уникаючи зображення життєвих реалій і творення "певних соціальних типів" [18, 46], мітологізував не конкретну історичну подію, а буття народу на тлі епохи Бароко [18, 46], оскільки в жодній із національних культур, дух і характер бароко не мають такого вирішального значення, як в українській [6, 28].

До чільних рис як химерної прози взагалі, так і роману Ільченка зокрема, належать умовність, антитетичність, інтертекстуальність, гротесковість, символізм, фантастичність, дуже часто іронічність, мистецький синкретизм, і найголовніше — тяжіння до барокового театралізованого дійства, яке відтворювалося в літературі XX ст. на різних текстових рівнях: тематичному, сюжетному, ідейному, та найбільше на формальному, бо, на думку Вальтера Беньяміна, центр барокових драм міститься саме у формі [3, 120–1].

Чим же зараз цікавий роман «Козацькому роду нема переводу...», який уже на початку 1980-х робився важкуватим для прочитання [5, 143]. Можливо, через свою "химерність" і умовність, а може, заважали сприйняттю пришиті білими нитками радянські ідеологеми? Сьогодні його дуже цікаво перечитувати, використовуючи техніку уважного читання, не як цілісність, а з певним оглядом, зокрема, на лінґвістичний, фольклорний, мистецтвознавчий, історичний аспект, а також на постколоніальні студії, теорії іронії, інтертекстуальності та ідеології тощо.

Усій творчості Олександра Ільченка, зазначав Андрій Кравченко, "притаманна певна драматичність — загостреність сюжету, динаміка дії, напружені драматизовані діалоги тощо" [13, 94], чому, очевидно, сприяло й те, що автор був іще і драматургом, працюючи над п'єсами та кіносценаріями.

У романі, як і в мистецтві бароко загалом, театр постає темою й метафорою, впливаючи на інші мистецтва і наділяючи їх своїми художніми прийомами [24, 55]. У XVII–XVIII ст. світ уявлявся театром, де акторами і одночасно глядачами були всі смертні, сценічним майданчиком — Усесвіт, а режисером — сам Господь Бог [24, 57], якого автор "іронічної повісти" про давнє "славне і неславне" вважає вартим співчуття через те, що той "не мавши й крихти гумору, так необачно сотворив людей і пустив їх на землю", зразу завидівши, що "люди роблять зовсім не те, чого хотілося би Творцеві". Відчуття режисера-сотворителя оповідач порівнює зі станом недосвіченого драматурга "на виставах свого першого творіння, бо всі дійові особи й виконавці завжди і скрізь — у будь-якій драмі чи комедії, чи навіть у звичайному житті — роблять зовсім не те, що їм робити слід" [10, 22]. У такому

своєрідному прологові до роману автор, ідучи від сотворення світу, від "солодкого" гріха перших людей, над яким науково рефлексуватиме лицедій Тиміш Прудивус, сподівається на те, що настане така пора на Вкраїні, коли "**не втне Каїн Абля, бо тупа шабля**".

У романі як "незвичному химерному дійстві" [5, 143] автор пропонує свою художню "гіпотезу" розвитку народного театру, що постала "на основі глибокого знання суміжних джерел" [13, 95], і робить спробу реконструювати барокове театральне дійство, яке демонструвало потужне прагнення видовищности. Відомо, що театр XVII–XVIII ст., заходячи на території суміжних мистецтв і "схрещуючись" [24, 61] із ними, породжував нові мистецькі види, зокрема вертеп, ярмарок, ярмаркову виставу тощо. Багатолюдні театралізовані розваги давали змогу людині побути й актором, і глядачем [25, 72], як це сталося з героями роману.

У тексті Ільченка широко представлені топоси гри, вистави, комедії, драми, сцени, помосту, майдану, базару-людського моря, "єдиної тоді академії мистецтв" [10, 243], непогамовної людської стихії, "ім'я якій — базар" [10, 245], ярмарку, на якому все "**кублилося клубком розмаїтих пристрастей**" [10, 211] тощо. Ця ярмарково-майданна стихія, за Міхаїлом Бахтіним, була єдиним і цілісним світом, де все було просякнуте атмосферою свободи, відвертости та фамільярности [2, 170], єдиним неофіційним світовідчуттям [2, 171]. М. Бахтін говорив про ярмарок, де побутові та художні жанри щільно переплітались, не тільки як про соціально-економічне чи торгово-грошове явище, але як про явище культурно-естетичне, акцентуючи увагу на подібності ярмарку і карнавалу [19, 150]. Ідеться навіть не про власне карнавал, а про карнавальну атмосферу святкувань як первинну форму людської культури, котру не можна вивести і пояснити практичними умовами суспільної праці чи біологічною (фізіологічною) потребою у відпочинку [2, 13].

Образи ярмарку і театру були чи не найпоширенішими для реалізації однієї "з основних тем мистецтва бароко — теми Vanitas" [24, 57], засадничими семантичними модусами якої Леонід Ушкалов називав марність та ілюзорність людського життя і премудрість Божого промислу [29, 46]. Мотив марности людських зусиль і сподівань, мінливости та швидкоплинности земного життя ілюструвалися в театрі "як мистецтві метаморфози" миттєвими змінами матеріального, майнового, вікового, соціального стану людини. На таких раптових, неочікуваних перетвореннях, на зміні ролей, даних людям життям [24, 57] і затверджених Головним Режисером, побудовано багато творів барокової літератури та письменства пізніших часів, зокрема й тих, що належать до "химерної" течії другої половини XX ст., де в багатьох із них досить переконливо представлена барокова театральна метафора.

Роман «Козацькому роду нема переводу...» орієнтований на барокову картину світу, що нагадує сцену шкільного театру [13, 97], де дія розгортається у двох вертикальних площинах: на небі й на землі, що постійно протиставлялися в мистецтві бароко. Пекло ж, яке часто редукувалось у шкільних драмах, у романі може бути окреслене кількома локаціями на горизонталі, зокрема шинком, де владарює "Чужа молодиця", досить приваблива вічна суперниця Козака Мамая — Смерть. У горизонтальному вимірі подано перспективу від сотворення світу до майбутнього, "в прийдешнє від минувшини" [10, 692]. Тобто, маємо основний високий регістр тексту із кількох сюжетних ліній, який переривають інтермедії, відбиваючи певні мотиви, образи, думки першого. Небесний план є радше локацією для інтермедій. Симпатичні, хоча й комічні образи старенького Бога і апостола Петра, які спостерігають за людьми із закрайку хмар, набір їхнього райського інвентаря (золоті ключі від раю, драбина, за допомогою якої мандрує Петро і підіймаються в рай душі померлих) були запозичені, як зазначав Кравченко, із шкільної драми і народної творчости [13, 97], зокрема різножанрових літературних зразків, що їх творили студенти та випускники Академії для заробітку під час вакацій. Згадані атрибути небесного життя відсилають також до однієї з фундаментальних праць східної патристики — «Ліствиці» Іоана Синайського.

На таку виставу про мінливість долі, про людину — іграшку в руках вищих сил, про ролі, які нам роздає Творець у п'єсі, що зветься життям, потрапляє й читач "химерного роману з народних уст" в одному з найсильніших епізодів твору — представленні на ярмарковому майдані під час зелених свят студеями Київської академії, лицедіями й мартоплясами, перед громадою містечка Мирослава комедії про Климка і Стецька. Ця назва відсилає до історії українського театру, до його початків, про що читачеві сигналізує автор у своїх коментарях, згадуючи про "дві реалістичні кумедні сценки, "зрозумілі простій людині"" [10, 240], які "випадком не згоріли в пожежах воєн і плюндрувань". Далі згадується, що це інтермедії "якогось Якуба Гаватовича, дотепні й живі образи пана Стецька та наймита Климка" [10, 240]. Друга інтермедія «Про Максима, Рицька і Дениса» у коментарях не згадується, хоча її переспів теж наявний на сторінках роману. Як відомо, ці інтермедії були написані до польськомовної п'єси «Трагедія, або візерунок смерті пресвятого Іоана Хрестителя», виставленої на ярмарку 1619 року в день різдва Іоанна Хрестителя в Кам'янці Струмиловій.

Цінність цих творів, на думку автора "химерного роману з народних уст", полягає саме в тому, що події там "змальовані мовою тодішнього українського простолюду". Також наш обізнаний оповідач, наголошуючи на поширеності таких сценок, вважає, що ніхто

й не стане доводити, "буцім їх, веселих таких та щирих було тільки дві, оті сценки Гаватовича, буцім на Вкраїні й зовсім люди не бачили дотепних вистав, народних своєю мовою й змістом" [10, 241].

Отож однією зі специфічних рис роману є "присутність автора — нашого іронічного сучасника, який розповідає про події давноминулі, поєднуючи їх з нашими днями" [13, 48]. Окрім іронічно-ліричних відступів наратора, маємо і його наукові коментарі, що підтверджують репутацію письменника як гуманітарія-енциклопедиста [15]. На сторінках роману можна надибати дуже велику кількість літературознавчих і мистецтвознавчих, історичних і філософських зауважень чи інформаційних урізок, які, звичайно, присмачені шаром совєтської ідеології, умовність якої чітко прочитується й легко струшується.

Авторський коментар щодо розвитку українського театру чи не найрозлогіший у романі. Так, не раз з'являється твердження про те, що ми не знаємо свого театрального спадку, захованого "за грубезною запоною безжального часу", "віддалеки навіть поняття не маємо, що то в нас, на Вкраїні, були за видовища о тій неспокійній порі" [10, 240]. Але автор, обізнаний з історією драми, з тим, що для розвитку українського театру, зародження якого визначається початком XVII ст., важливими були як п'єси "високого" регістру, так і інтермедії, що "мали літературний характер" [25, 76], відбиваючи й посилюючи зміст драми з іншого ракурсу, "знизу", часто "за принципом від супротивного" [25, 76], ніби з жалем говорить про те, що тепер декому здається, нібито "нічого й не показували глядачам тодішні українські лицедії, нічого крім шкільної драми" [10, 240].

Що ж ставлять шкільній драмі на карб? Найперше — мову, "якою ніхто й ніколи в житті не говорив (крім спудеїв, попів та дяків), мову книжну, зіпсовану наполегливими заходами Церкви, бурси, канцелярії", іронічно додаючи: "бо й тоді канцелярія псувала будь-яку мову аж ніяк не менше, ніж тепер" [10, 240]. Отож, п'єси "не по-простому писані", вони вирізнялися "риторичністю, марнослів'ям незграбного вірша, кволим розвитком дії, чужими простому народові пристрастями і образами" [10, 240], як вважає оповідач, хоч і дійшли до нас випадково і "всім відомі за підручниками", не промовляли до тодішнього простого глядача, бо було для показу "щось цікавіше та дійовіше" [10, 240]. Не вичитавши нічого в "архівних паперах" [10, 245] про український народний театр, автор запевняє, що ніхто й не доведе нам, що його не існувало в ті часи, "бо не можна ж заперечувати його імовірне існування в тодішніх українських містах тільки тому, що від віку до віку гинули в пожарах безугавних воєн, повстань, окупацій надбання української архітектури, скарби малярства, літератури, побуту, українського народного духу, а між

ними й багатства стародавнього театру України, про який ми так мало знаємо тепер" [10, 244–5].

Отож, автор, говорячи про мову барокових драматичних текстів, упевнений, що вона була "не шкільна, не книжна, не мертва мова, а мова людська, зрозуміла на Вкраїні простим і непростим глядачам! Рідна мова! Мова простого люду. Жива й непокручена" [10, 243]. Доводячи вагу народної мови у XVII ст. оповідач навіть звертається до авторитету попередника "славнозвісного театру комедії дель арте" [10, 244], драматурга й актора Анджело Беолько (Angelo Beolco, сценічне ім'я — Ruzzante; Рудзанте), падуанця, який у першій половині XVI століття обстоював свій падуанський діалект, не бажаючи вживати флорентійський чи тосканський.

Ці пристрасні пасажі щодо мови барокових драматичних текстів могли бути реакцією на русифікацію та уніфікацію української мови протягом століть, зокрема і в радянський період (не забуваймо, що в націоналізмі письменника звинуватив академік-мовознавець, ідеолог російсько-української двомовности). Також Олександр Ільченко був упорядником багатьох збірок приказок, приповідок, знавцем козацьких пісень і звичаїв, але при цьому послідовним і принциповим противником архаїзації мови, її "оканцелярення", а також експериментатором, прихильником уведення в літературний вжиток слів розмовного плану [23, 23].

Це корелює з тим, що існувала ще проблема тотального несприйняття у XIX–XX ст. книжної мови, "тяжкої, надутої та риторичної мови духовних драм", як її бачив Іван Франко, запрограмованого тим великим розломом між старою та новою українською мовами, що виникав у свідомості людей і був пов'язаний із "романтичним козакофільством", для якого культура високого бароко було "занадто абстрактною, чужою їхньому пошукові прикладів безкомпромісної боротьби за свободу" [11, 60]. А романтичне козакофільство якраз і є стихією роману «Козацькому роду нема переводу... ».

Також могла позначитися тенденція вже совєтської доби стосовно відлучення читача від усього, що здавалося нереалістичним і ненормативним, незрозумілим і важким для сприйняття непідготовленої людини [12, 559], яким і був зміст шкільних драм XVII–XVIII ст.

Отже, попри те, що естетика барокової шкільної драми посутньо вплинула на художню структуру роману Ільченка, детермінувавши "певною мірою часово-просторові координати дії, деякі специфічні риси поетики твору" [13, 96], власне шкільна драма була не дуже позитивно оцінена обізнаним в українській культурі наратором — на відміну від народного театру, театру імпровізації, стихія якого й відтворюється в аналізованому творі.

На позицію автора впливав і науковий дискурс того часу та постаті дослідників. Найперше згадується академік Олександр Білецький, який працював у Харківському інституті народної освіти (протягом 1921–1932 рр. так називався Харківський університет), коли там навчався на літературно-лінґвістичному факультеті Ільченко (закінчив 1931 р., на рік раніше за Білодіда). Вони не припиняли свого спілкувався протягом усього життя. Білецький — блискучий інтелектуал, знавець європейської культурної спадщини, зокрема й античности, автор праць із історії давньої української літератури, що для нього, як зазначав Іван Дзюба, характерне "естетичне переживання фактів давньої літератури, відчуття художньої атмосфери, художніх уявлень і смаків давноминулої епохи" [8]. Як учасник потужних культурних процесів 1920-х рр., позначених пошуком нових шляхів розвитку, Білецький намагався популяризувати світову та українську літературну спадщину. Але на початку наступного десятиліття він дуже чітко зрозумів доконечну потребу в співіснуванні з "ідеологічним диктатом режиму" [8], на відміну від багатьох сучасників, зокрема Миколи Зерова, з яким мав дружні та професійні контакти. Білецький був упорядником хрестоматій із зарубіжної античної (1938, 2-е видання 1968) та давньої української літератур (1949, 2-вид. 1952), тексти до якої подекуди "бралися з неопублікованих рукописних збірок, що в окремих випадках надає ***Хрестоматії*** характеру першоджерела" [33, 12]. У ній були непогано представлені драматичні тексти XVII–XVIII ст., зокрема й згадані інтермедії до драми Якуба Ґаватовича, як першоджерел "нашої старовинної комедії" [4, 339]. Видання хрестоматії могло також вплинути на втілення задуму роману.

Велика цікавість Білецького до театральних тем реалізувався в низці студій, зокрема у великій праці про український народний і шкільний театр XVII–XVIII ст., яку "московське видавництво Думнова довільно назвало "Старинный театр в России"" (1923) [7, 12]. У цій праці звучить думка про те, що давній театр не був, "як багато хто вважає, мертвонародженою дитиною шкільної схоластики та чернечого педантизму, чужою і навіть ворожою народові" [4, 352]. Дзюба теж бачив у цій студії захоплення Білецького театральністю народного побуту, обрядністю Запорозької Січі та вертепом [8], як формою "всесвітнього ляльокового театру" [4, 351]. Джерелами майбутнього театру дослідник називав обряд, який мав театральні елементи, але не допускав вільних варіацій, і гру, яка може розвиватися в різних напрямках і є вже майже готовим примітивним театром [4, 284]. Для Білецького цілком зрозумілим і прийнятним є факт, що авторами більшости п'єс були професори Києво-Могилянської академії, а деякі тексти постали як результат колективної праці професора та його учнів [4, 313], неймовірним пієтетом перед освіченістю яких, їхніми

талантами до мистецтва і науки рясніє роман Ільченка. Утім, тут-таки подається зневажлива характеристика культурного продукту "київських Афін", "світоча науки для всього східного й південного слов'янства" [10, 243], школи "благочестям" сяйної [10, 670]. Тобто саме зразків високої літератури, на якій зростали майбутні "мандрівні кумедники і штукарі", що під час навчального року працювали разом із викладачами-авторами, теоретиками і законодавцями моди в літературі того часу [1, 65], над постановкою п'єс високих жанрів (містерій, мораліте, міраклів) та інтермедій у стінах свого навчального закладу з нагоди свят, закінчення року, певних важливих подій тощо. Отож студенти, особливо ті, які походили з бідних станів, під час літніх вакацій "зі своїми запасами шкільної мудрости" [4, 344]. вирушали "мандрувати по всій країні, щоб зібрати хоч трохи грошенят на навчальну пору року" [4, 344], співаючи, виставляючи діалоги, комедії, трагедії, говорячи промови [1, 69]. У романі демонструється народна любов до "своїх нехитрих лицедіїв" [10, 241], "майстрів свого трудного діла" [10, 242], до їхнього мистецтва. А що ж вони, могли показати "сіромі й голоті, ремісництву та гречкосіям, наймитам і покріпаченій челяді" — запитує наратор і веде далі: "те, що святами вони виставляли в себе в Київській академії?! Аж ніяк" [10, 243]. Тобто автор роману підносить занурення в народну стихію мандрованих дяків як творців низового бароко, але відкидає їхній зв'язок із книжною високою культурою бароко [22, 8], ігнорує те, що жанрові форми, експлуатовані "мандрованими студентами і дяками" [17, 15], були генетично пов'язані зі шкільними теоретичними викладами. Але пов'язаність високого і низького бароко стає очевидною в певних романних епізодах.

Пошуки "наукового авторитету" для творця "Химерного роману з народних уст" привели до доробку Івана Франка, у якого бачимо певну зневагу до шкільної драми, компонованої за правилами "схоластичної логіки" [31, 302]. Учений, чия наукова спадщина виступає джерелом для інтелектуальних рефлексій уже понад століття, чиї напрацювання є безцінним матеріалом для дослідників (не тільки українських) апокрифів, інколи виявляв певну суб'єктивність у ставленні до деяких текстів чи явищ давнього письменства, зокрема до шкільної драми. Він зауважував, що "драматичний і літературний інтерес тих шкільних творів виявлявся не в самих актах, а в антрактах, в інтермедіях, котрими переплітано важкі і холодні декламації головної драми" [31, 302], значення яких, на думку Франка, "для дальшого розвою нашої літератури, було далеко більше, ніж самих драм" [31, 305]. Значення інтермедій учений бачив у її продовженні в творах XVIII–XIX ст., у різдвяних і великодніх віршах-ораціях, комедіях Котляревського та Гоголя-батька (мабуть, і сина теж).

Інтермедії захоплювали Франка тим, що вони "кипіли життям і акцією, звичайно доволі грубою, іноді не без цинізму, відносячися свобідно іноді навіть до того, що в духовній драмі величалося з побожним пафосом" [31, 305]. Науковець зазначав, що в таких сценках дуже чітко виявлялися симпатії й антипатії народу, "в жартівливій формі порушувано не раз найтяжчі рани народного життя: притиски з боку панів, нещастя релігійних роздорів". Ці характеристики перегукуються зі створеними автором "химерного роману з народних уст" картинами ярмаркового дійства, де все "кублилося клубком розмаїтих пристрастей: горе й смішки, голод і обжерство, єдваби й лахміття, панська пиха й гультяйські веселощі сіроми" [10, 211].

Отож, ці приблизно сто сторінок роману від опису базару й до завершення вистави, дійсно вражають буянням ярмаркової стихії раблезіанського типу, що, його без сумніву, свідомо використовував письменник. Недарма оповідач згадує(а всі його згадки невипадкові, бо, як правило, натякають на певні моменти, відбивають, поглиблюють якісь думки), що пані Роксолана-Параска Купа, яка до одруження з Пампушкою тинялася як коханка з паном Однокрилом по Європі [10, 536], шукала розради в "читанні старого французького роману Франсуа Рабле" [10, 536], а також у гаптуванні та в "смакуванні всяких підлев, що їх у домі обозного завше готували". Далі йде абзац з переліком страв, до "котрих Параска була вельми ласа й помітно гладшала від них день у день" [10, 536]. А називання і зображення всього, пов'язаного зі столом і кухнею, зазначав Бахтін, відповідало духу та стилю епохи Ренесансу [2, 202] (в українській культурі про такі явища говориться в контексті бароко). Навіть усі три прізвища-прізвиська чоловіка Роксолани-Параски: Стародупський, Пампушка, Купа — належать до матеріально-тілесного низу.

Міхаїл Бахтін зазначав, що образи, орієнтовані на тілесний низ, зокрема на сферу екскрементів, є амбівалентними, бо в них відчутні моменти народження і оновлення [2, 193]. У цьому контексті промовистим був епізод роману, коли сто гарненьких дівчат, послідовниць Єви, мали продати на базарі по сотні яблук, затруєних циганкою Мар'яною зіллям від Козака Мамая. Ці плоди, солодкі, "як Адамів гріх" [10, 558], хоча й кислички, призначалися для "жовтожупанників, для найманих німців, угрів, ляхів, для всіх однокрилівців" [10, 560], яких треба було позбавити боєздатності заради порятунку своїх. Щоб зреалізувати таку благородну мету був обраний креативний спосіб — напад "швидкої насті" у стані супротивника. Це може трактуватись і як образ смерти, про що йтиметься далі, бо недієздатний солдат під час бою перетворюється на гарматне м'ясо, що корелює з іншим утіленням смерти — шинкаркою Настею, яка завдяки своїм трункам відправила не одного козарлюгу в пекло.

Історія з яблуками додала Прудивусу додаткового матеріалу для його наукового осмислення історії гріхопадіння, значення "руки Єви" [10, 562] "в історії жіночих спокушань, спрямованих на правнуків Адама" [10, 562]. До речі отруйні плоди, зокрема яблука, фігурували на сцені шкільного театру як складова емблем, символізуючи підступність [24, 223]. У творі Ільченка райський плід — кисличка, яка часто з'являється у барокових бурлескних різдвяних і великодніх віршах, створених такими ж мандрованими лицедіями, як і герої роману, де інтерпретується й осучаснюється історія гріхопадіння праотців Адама і Єви. Так, у «Вірші, говореній гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христово1791 года» сказано, що: "Бідна Єва. Одну з древа вирвала кисличку" [28, 170], а у «Вірші на Різдво Христове» йдеться про таке:

Сих-то покус
Хитрий іскус
Твою молодицю
На гріх підвів, що й ти з'їв
Прокляту кислицю. [28, 158].

Як зауважує Микола Сулима, у «Діалозі 1-му — разговорі пастирей» із «Комического дѣйствія» Митрофана Довгалевського, де історія гріхопадіння здається майже пародійною, райські яблука теж називають кислицями, а переступ Єви порівнюють із кішчиною шкодою [26, 477].

Отож, філософ і митець Тиміш Юренко мав усі шанси стати першим могилянським дослідником Яблука Спокуси чи Кислиці солодкого гріха в контексті впливу швидкої насті чи бігунки. Таким чином, маємо ще одне підтвердження глибокого занурення Олександра Ільченка в стихію українського низового бароко.

Історія з яблуками є також іще одним варіантом звучання ярмаркового сміху в романі. Як відомо, все розмаїття народної сміхової культури Бахтін ділить між трьома головними формами, як то: обрядово-видовищні (різноманітні майданні сміхові дійства, карнавали тощо), словесно-сміхові (зокрема, пародійні) та різні види фамільярно-майданної мови (сварки, прокльони тощо) [2, 9], які єднає амбівалентний сміх, слово і свято, кероване світом вищих цінностей та ідеалів [2, 14]. Середньовічне і ренесансне свято неможливе без площі й ярмарку.

А ярмарок, звичайно, неможливий без торгівлі, в основі якої лежить речовий і грошовий обмін, а також символічне й реальне змагання антагоністичних сил, охоплених духом суперництва. Вона була одним із різновидів релігійно-культових практик іще архаїчних суспільств [16]. Торг-ярмарок, як зазначає Анна Луніна, втілює обрядово-мітологічний прасюжет, сенс якого в "нескінченній циклічній змінюваності космічних стихій і життєвих процесів" і є підґрунтям

майже всіх обрядових церемоніалів, де відтворюється міт-творіння. Дослідниця виокремлює засадничі характеристики торгівлі-продажу, зокрема, обмін речами-тотемами та гра-агон, зіперта на боротьбу-сутичку, змагання, розв'язкою якої є виявлення переможця тощо [16]. Більшість із цих характеристик актуальні для будь-якого драматичного твору, зокрема барокового. Також їх можна відстежити і в аналізованому романному дійстві на ярмарковій площі як території неофіційної народної культури, "єдиного і цілісного світу", де ще від Середньовіччя панувала атмосфера свободи і відвертости [2, 170], а також суперництва і боротьби, що їхніх виявів у романі є безліч.

Будь-яка вистава на ярмарку починалася з помосту, який конструювався на площі, або, як у романі Ільченка, під нього підлаштовувалося те, що було — наприклад, конструкція із шибениць. Ярмарково-театральну сцену оточували глядачі, створюючи натовп, із якого майже неможливо було вибиратися. Ільченко накреслює ще й додаткову лінію відмежування сценічної території свободи за допомогою возів, завдяки яким було "в тім театрі не тільки затісно, але й завізно" [10, 249]. Вози допомогли у тому, що з "глядацької" зали не змогли втекти ті, присутність яких забезпечувала комічні ефекти. Акцент на возах можна потрактувати як бажання автора довести архаїчність українського народного театру, бо, за твердженням Ольги Фрейденберг, корабель і віз були першими грецьким храмом і театром [32, 534]. Дослідниця вважала, що говорити про відсутність театру в того чи того народу — це бути під впливом спотворених вражень [32, 535], бо у всіх народів, які мали храм, релігійні процесії, похоронний кортеж, весільний поїзд, культ корабля і возу — театр існував. Далі Фрейденберг доводить, що трагедія зародилася на возі Феспіса, який на свято Діоніса переїжджав із акторами з набіленими обличчями з місця на місце. Комедія ж походила із сільських свят, де звучала весела і непристойна лайка, якою обмінювалися ті, хто сидів на возах [32, 534]. Віз як театральний кін, помост на колесах, існував поряд зі сценою до нових часів [32, 534].

Особливу, можна сказати раблезіанську, атмосферу ярмаркової площі, де урівнюється високе і низьке, священне і профанне, специфіку організації майданного слова [2, 177] читач роману відчуває ще з опису базару, що "у ті часи наділяв простий люд найголовнішим: поживою не тільки для шлунка, а й для ока та вуха, хлібом і видовиськами", яких "було там достобісового батька, дивовищ усяких" [10, 212]. Демонстрація базарного краму, базарного лементу та майстерности окремих ярмаркових митців (линвохода, спудеїв-художників, сліпих сопілкарів, лірників і бандуристів) є ніби прологом до основної вистави й загалом роману. Наприклад, епізод купівлі макітри чоловіком, схожим на представника місцевої верхівки, готує читача до наступних

ключових моментів: комічних і небезпечних ситуацій, пов'язаних із перевдяганням героїв, їхньою подібністю та поплутанням.

Справжнім же прологом до вистави була фамільярна розмова балаганного закликальника з публікою, що юрмилася біля помосту [2, 186]. Цей ярмарково-карнавальний натовп на площі, як особливий колектив — колектив посвячених у фамільярне спілкування, колектив відвертих і вільних у мовному плані, як вважав Бахтін, створювався саме такою особливою мовою, опозиційною до офіційної [2, 202]. Недарма саме під час вистави відбувається комедійне "**пошпечення**" пана обозного, непокараного зрадника інтересів громади. Так і в романному пролозі "**на кону шаленів якийсь парубок, такий рухливий, же здавалося, що їх там принаймні п'ять. [...] Він сипав словами, як вітряк торохтів, закликаючи на виставу, що мала незабаром розпочатися**" [10, 234]. Глядачеві оголошувалося, що "**мандрівні лицедії, студеї Київської академії, покажуть сьогодні в городі Мирославі нову комедію про наймита Климка та про пана Стецька**" [10, 234], якого вже точно вирішив убити автор сценок Тиміш Юренко-Прудивус, бо йому більше не ставало "**снаги і дивезної винахідливости**" [10, 246] вигадувати щоразу інші неймовірні історії. Проте людське море, натовп, який зветься і базаром і театром, вирішило по-іншому: Климко має жити.

Таким чином, варіативність історії про Климка і Стецька ілюструє думку багатьох дослідників української драми стосовно того, що сюжетами інтермедій часто були "міжнародні, мандруючі анекдоти, фабліо та новели" [29, 305], які поставали в національному колориті, чи, як говорив І. Франко, в "локальній окрасці". Також романна історія про "виставу з продовженням" підважує "теоретичний" пасаж автора про велике значення імпровізації у давньому народному театрі, про те, що "**сценічний твір щоразу перестворювався наново в самісіньку хвилину виконання, коли актори, заздалегідь умовившись про розвиток сюжету, про фабулу й інтригу, створювали в ході вистави все те, що мовили з кону, легко розвиваючи гру, на яку викликали і партер**" [10, 241], тобто глядачів із ярмаркового майдану, які "**не одну дзиґареву годину**" могли вистояти "**під сонцем чи й під дощем, дихання позачаювавши, плачучи й сміючись**" [10, 241].

Ці слова ілюструє оповідь, за якою молодий коваль Михайлик, захопившись історією про винахідливого Климка, його Смерть і дурнуватого Стецька, втрутився у дію п'єси, що вже й так була порушена хитрою задумкою режисера і збігом обставин, пов'язаних із мотивами перевдягання, подібности, обміну атрибутами тощо. Користуючись пануванням на ярмаркових майданах атмосфери свободи, Тиміш Прудивус задумує показати комічними засобами підступність пана обозного Купи-Стародупського, який, окрім усіх інших капостей, хотів іще й за допомогою гайдуків розігнати майданне дійство. Талановитий

лицедій Тиміш Юренко використовує "супроти ворожого наскоку найстрашнішу зброю — сміх" [10, 251]. Для цього він гримує і одягає лицедія Данила Пришийкобиліхвоста під Демида Пампушку, який волею ярмаркової тисняви опинився на березовому пеньку (варіант кону) якраз навпроти сцени, щоб люди побачили "кумедну подібність двох слимаків", один із яких, пан Купа, "був смішною подобизною людини, опудалом" [10, 251], а спудей-страхополох, "набравши вигляду пришелепкуватого Стецька, був подобизною опудала, тобто карикатурою на карикатуру" [10, 251]. Вони обидва не розуміли, що діється довкола, ба більше, того не тямили й "старі небесні парубки", які пильно придивляючись, "посхилялися з хмарини вниз" [10, 252]. Утім, якби лицедій і зрозумів відхід від сюжету, він таки не повинен був нічого змінювати, бо, як відомо, герой у бароковій п'єсі — фігура умовна, носій певної ідеї й визначеного атрибута [24, 169], що програмував його позицію в сюжеті [24, 170], окреслював лінію дії, незмінну до кінця вистави.

Упізнаваними в романі є колізії інтермедії до драми Якуба Ґаватовича, зокрема купівля й побиття горщиків-макітр, кіт у мішку, прагнення Стецька мати заможне життя, винахідливість і артистичність Климка, які він виявлятиме в "серйозних" обставинах тощо. Важливим доповненням у романній виставі є введення образів Козака і Смерти, чим підкреслено імпровізаційність, варіативність вистави та її належність до корпусу барокових інтермедій, де згадані персонажі з'являються досить часто.

Смерть або згадки про неї як виразника амбівалентности всього сущого [24, 95], одночасного початку і кінця, того, чим завершується людське життя і починається звільнення від неї [24, 95] є чи не в кожному драматичному творі високого й низького регістрів.

Боротьба життя і смерти належить до основних семантичних опозицій, чи певних опорних пунктів барокової драматургії [24, 92], де постійно протиставлялися верх і низ, світло і пітьма, краса і потворність, внутрішнє і зовнішнє, добро і зло, правда і кривда тощо. В основі ж дуального поділу світу, як це бачили митці XVII–XVIII ст., лежала опозиція Бог — диявол, Бог — людина [24, 93]. Ці опозиції дуже щедро представлені в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...», зокрема опозиція життя і смерти, де смерть постає "у багатьох іпостасях — і відкрито, і приховано" [13, 99]. Ця засаднича опозиція прочитується вже у другій частині назви «Козак Мамай і Чужа Молодиця» де сполучник *і* ніби ставить знак рівности між ними, вічно молодими, вічним і незнищенним життям та смертю в образі лихої привабливої шинкарки, яка дуже боляче переживає своє посоромлення наприкінці ярмаркової вистави. Але християнське розуміння смерти як "організатора життя", як шляху до Бога, єднання

з Творцем, як блага і спокою, не як кари за грішне життя, але початку іншобуття душі, що є наслідком її земного перебування, [9, 103] доповнювалося народно-релігійними уявленнями про смерть добру й злу, чесну й наглу, про смерть, що незалежно ні від чого, все ж є лютою [9, 104].

Такі спудеї-лицедії, як і природжений філософ і богослов [10, 561] Тиміш Юренко-Прудивус, що читали про смерть у богословських трактатах, а потім самі теоретично рефлексували над питанням боротьби життя і смерти, про Смерть-визволительку, "яка спостигла Адама на дев'ятсот тридцятому році життя" [10, 559], на сцені дозволяють собі різні фривольні жарти, натяки про Панну Смерть — не дівку ж, хоч і панну [10, 257],— поява якої з-під макітри розсмішила глядацьку "залу". Видима (тобто театральна) смерть постала як міська панна, вбрана в картату плахту, плисову керсетку, сережки, намисто, скиндячки, що вкривали на спині дзвінку сіножатну косу, що "звисала з потилиці, де й має теліпатись у панни дівоча коса". Ця кирпата панна, з червоно намальованими щоками "(бо завше її мучила хіть невситима до їжі)", з великою людською костомахою в руках була представлена на театральному помості талановитим "безвусим рухлярем" [10, 273] Іваном Покиваном. У п'єсі й авторських коментарях говориться про смерть справедливу, яка "не розбира ж,— хто бідний, хто багатий, хто пан, а хто людина" [10, 272], про смерть, що всіх "наділяла зрівна — і Стецьків, і Климків" [10, 272], що може "причепитися" до будь-кого, незважаючи на соціальні стани. На майданному дійстві Смерть хапає в свої обійми як Стецька-студея, так і обозного Купу, втягненого з виховною метою у перебіг п'єси режисерським і акторським генієм Тиміша Прудивуса заради торжества справедливости. Вихованці Київської академії, які несли науку і культуру в народне середовище, пропонували і "вчене" розуміння смерти [10, 277], яке представлене репліками героїв вистави про те, що "смерть — не кара, а закон" [10, 277], а "життя є вічна боротьба" [10, 280], послався на слова "розумного римлянина Сенеку". "Війна Життя і Смерти" [10, 279], "їхній смертельний поєдинок", що розгортається на театральній і життєвій сцені, має й інші подоби, які потребують розшифрування, як алегорії в бароковому театрі.

Отож, унаслідок неймовірної боротьби зі Смертю Климка-Козака, Стецька та коваля Михайлика, який примусив трупу нервуватися й імпровізувати через своє втручання у перебіг вистави, "спритна і моторна господиня всього живого" [10, с. 272] була знищена на радість глядачів, бо вони дуже вже не хотіли прощатися з "улюбленцем своїм, з хитрюгою Климком" [10, 280].

"Посрамлення Смерти нікому невідомим лицедієм, лицедієм-голодранцем" [10, 285] не викликало позитивних емоцій хіба що

у шинкарочки Насті Певної, очі якої в "дальньому кутку майдану палали лиховісним вогнем", а вся вона пашіла "нестерпучим жаром, <...> бо під ногами їй аж наче горіла трава" [10, 285]. Прикметники *лиховісний, моторошний* та різні натяки на пекельні реалії супроводжують описи Чужої Молодиці як вічного антипода життя. Так читаємо, що "щось лиховісне забриніло в її співучім голосі" [10, 431], коли вона стверджувала про перемогу смерти "завжди і скрізь", або "на моторошних низах свого гнучкого голосу мовила" [10, 432] про те, що образів смерти є без ліку, що кожен її зустрічає всюди, не знаючи, "що це саме вона, твоя смерть... від Бога суджена" [10, 433]. Цю страшну пані за життя "ніхто з живих так-таки й не бачив" [10, 200], а зустрічалися лише з її образами, як у бароковій драмі, на сцені якої з'являлися фігури-замінники Смерти [24, 96].

Такою подобою смерти в романі постає друг Чужої Молодиці та протеже обозного Пампушки-Купи зі Стародупівки і наглядач за ним же від "святої конґрегації" місцевий кат Оникій Бевзь, який зачаровував "музичним хистом і високим голосом", співаючи на криласі в мирославському соборі [10, 200]. Діяльність "молодого бога смерті" на ниві "катюжого діла" [10, 200] поглиблює головну антитезу роману. Своє "робоче" місце молодий кат, недавній бурсак, який "проміняв попівство на катівство" [10, 199] має посеред мирославського базару, де на фарбованому помості облаштував "три новісінькі, міцні й високі шибениці" [10, 200], різьблені візерунками, обсаджені "повноцвітним маком, нагідками, рожами, чорнобривцями та крученими паничами" та ще й заквітчані троїцьким зіллям. Ці конструкції мали смислові та формотворчі навантаження. Звичайно, три шибениці асоціюються з найдраматичнішою сторінкою Нового Заповіту про несправедливість людського суду, про сходження на Голгофу Сина Божого, якого супроводжують два розбійники.

Ніби за бароковим принципом відбиття в романі теж відбувається несправедливе судилище, задумане підступним обозним, що ледь не закінчилося смертю невинних, зокрема сербина Стояна Богосава, обличчя якого перед видимою смертю виражало незворушність, презирство і спокій [10, 203], чим сербин здивував розпусну Роксолану Купу в її "тваринній любові до життя" [10, 203]. Через вибух народного гніву із цих трьох витворів специфічного мистецтва смерти залишився один стовп, який асоціюється з розп'яттям, із світовим деревом, а також із "'древом пізнання" "добра і зла", про що пише учений твір" [10, 559], який би "наші нинішні вчені, звісна річ, назвали б кандидатською дисертацією" [10, 559] Тиміш Прудивус. Цей стовп можна вважати за центр простору вистави, який завжди був чітко означений у шкільних драмах [25, 230] та вертепі [25, 235] і мав у собі сакральну інформацію, єднаючи небо й землю. Наприкінці ви-

стави стовп, на якому ховається Смерть від коваля Михайлика, падає з Іваном Покиваном і рудим котом (тим, що замість лисиці був у мішку) на людське море, знеславлюючи Смерть. Відбуваються цікаві метаморфози: Смерть рятується від смерти, користуючись знаряддям смерти [13, 99]. Отож, Михайлик, який на емоційній хвилі втрутився в перебіг п'єси і "врятував" головного героя від анонсованої перед виставою смерті, є "молодим Мамаєм", символічним продовженням найвідомішого Козака [34, 136], головного антипода смерти, що не раз рятував простих українців із безвиході.

У тексті Ільченка можна прочитати і вільний переспів другої інтермедії до драми Якуба Гаватовича. Йдеться про епізод, коли мандровані лицедії Тиміш Прудивус, Іван Покиван і Данило Пришийкобиліхвіст, повертаючись на навчання з Мирослава до Києва, мусили виконати важливі дипломатичні доручення від єпископа Мелхиседека (він же полковник Запорізької Січі Микола Гармаш), тобто дорогою передавати від нього послання для представників різних суспільних станів, зокрема і ректорові Києво-Могилянської академії Іоаникієві Галятовському, "давньому та вірному прихильникові Москви" [10, 509]. Щоб не потрапити до рук ворогів, прихильників гетьмана Однокрила, через стан яких їм треба було пройти, Прудивус перевдягається на німецького рейтера (німецькі сили допомагали Однокрилу), а його друзі перетворюються на гнаних ним полонених українців. Перевдягання як театральний прийом відомий від часів комедії dell'arte, згадки про яку читач подибує на сторінках твору Ільченка [10, 244], напружує інтригу, пов'язану з небезпекою впізнання антагоністами, а також допомагає побачити сутність колишнього однодумця. Справжня небезпека провокує відступництво Данила, яке вже помітне в його поведінці під час вистави на мирославському майдані, коли він готовий зрадити друзів, охоплений страхом перед обозним Стародупським. Це є подібним до ситуації з інтермедії початку XVII ст., коли голод стимулює ошуканство Дениса. Реакція мандрівників на непорядність своїх товаришів майже ідентична — вони їх проганяють, не вчиняючи фізичної розправи і не переступаючи Божих заповідей.

Таким чином, перепрочитання "химерного" роману Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» крізь призму виявів народно-сміхової культури й барокової театральности доводить ефективність такого підходу і відкриває нові сенси. Це відбувається завдяки тому, що театр на культурній мапі XVII–XVIII ст. був фокусом перетину і взаємодії різноспрямованих історико-культурних меж [25, 35] і в "майбутньому українському мистецтві" йому випала "роль не тільки історичного спогаду" [4, 351], а й активного учасника культуротворчих процесів XX ст.

Список використаних джерел

1. *Андрущенко, М.* Парнас віршотворний. Києво-Могилянська Академія і український літературний процес XVIII ст. Київ: Українська книга, 1999.
2. *Бахтин, М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Худож. лит., 1990.
3. *Беньямін, В.* Походження німецької трагедії [у вид.:] *Беньямін, В.* Вибране. Львів: Літопис 2002 : 98–128.
4. *Білецький, О.* Зародження драматичної літератури на Україні [у вид.:] *Білецький, О.* Зібрання праць. 5 т. Т.1: «Давня українська і давня російська літератури». Київ: Наукова думка, 1965 : 277–353.
5. *Брюховецький, В.* «Не садами Семіраміди». Дніпро, 1(1981): 141–7.
6. *Геник-Березовська, З.* «Українська література бароко в межах своєї епохи та стилю» [у вид.:] *Геник-Березовська, З.* Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. Київ: Гелікон, 2000.
7. *Гудзій, М.* «Олександр Іванович Білецький» [у вид.:] *Білецький, О.* Зібрання праць. 5 т. Т.1: «Давня українська і давня російська літератури». Київ: Наукова думка, 1965 : 7–25.
8. *Дзюба, І.М.* «Білецький Олександр Іванович» [у вид.:] Енциклопедія Сучасної України. Редкол.: І.М. Дзюба та ін. Т.2. Київ: САМ, 2003 : 775–80. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=40013
9. *Іванек, М.* «Мотив смерті в поезії українського бароко» [у вид.:] Варшавські українознавчі записки. Зошит 1. Варшава, 1989 : 97–109.
10. *Ільченко, О.* Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. Український химерний роман з народних уст [у вид.:] *Ільченко, О.* Твори. 2 т. Т.1. Київ: Дніпро 1979.
11. *Ісіченко Ігор*, архієп. «Бароко — мистецький стиль і літературна епоха» [у вид.:] *Ісіченко Ігор*, архієп. Духовні виміри барокового тексту. Літературознавчі дослідження. Харків: Акта, 2016 : 59–71.
12. *Ісіченко Ігор*, архієп. «Давня українська література в духовному світі сучасної людини» [у вид.:] *Ісіченко Ігор*, архієп. Духовні виміри барокового тексту. Літературознавчі дослідження. Харків: Акта, 2016 : 556–69.
13. *Кравченко, А.* Художня умовність в українській радянській прозі. Київ: Наукова думка, 1988.
14. *Лавріненко, О.* «Олександр Ільченко, автор "химерного роману з народних вуст"». День. (1999, 10 вересня). https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/oleksandr-ilchenko-avtor-himernogo-romanu-z-narodnih-vust
15. *Левицька, В.* «Олександр Ільченко — химерний автор химерного роману». vsiknygy.net.ua. 19.09.2016 http://vsiknygy.net.ua/person/4652/>
16. *Луніна, А.* «Сакралізована семіосфера торгу в міфологізованому тексті «Млади» М.А. Римського-Корсакова» [у вид.:] Київське музикознавство. Київ, 2011.
17. *Наливайко, Д.С.* «Українські поетики й риторики епохи бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика» [у вид.:] Наукові записки НаУКМА. Том 19: «Філологічні науки». Київ, 2001 : 3–17.

18. *Нарівська, В.* ««Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа Молодиця» О. Ільченка як авторський міф про народження химерного роману із екфразису "козаків-мамаїв"» [у вид.:] Вісник Одеського Національного Університету. Т. 19: «Серія Філологія». Вип. 3(9)(2014): 42–54.

19. *Новик, О.* «Мотив ярмарки в произведениях украинских романтиков» [у вид.:] Acta humanitarica universitatis Saulensis. Т.10, 2010 : 150–8.

20. *Павлишин, М.* ««Дім на горі» Валерія Шевчука» [у вид.:] *Павлишин, М.* Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Київ: Час, 1997 : 98–112.

21. *Пелешенко, Н.* «Рецепція українського барокового театру в романі Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу»» [у вид.:] Spheres of Culture. Т. 16. Lublin: Ingvarr, 2017 : 288–98.

22. *Пехник, Г.Г.* «Українське низове бароко: поетика стилю і жанру». Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Львів, 2001.

23. *Помирча, С.В.* і *М.О. Яценко.* «Лексичні риси химерної прози в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу… »» [у вид.:] Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Вип. 34, 2012 : 22–7.

24. *Софронова, Л.А.* Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII ст. (Польша, Украина, Россия). Москва: Наука, 1981.

25. *Софронова, Л.А.* Старинный украинский театр. Москва: РОССПЭН, 1996.

26. *Сулима, М.* «Українська барокова драма» [у вид.:] Українське бароко. 2 т. Т. 2. Харків: Акта, 2004 : 469–86.

27. *Томпсон, Е.* Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006.

28. Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. Упоряд., вст. ст., і прим. О.В. Мишанича; за ред. В.І. Крекотня. Київ: Наукова думка, 1983.

29. *Ушкалов, Л.В.* Григорій Сковорода і антична культура. Харків: ТОВ «Знання», 1997.

30. *Шкандрій, М.* В обіймах імперії. Російська і українська література новітньої доби. Київ: Факт, 2004.

31. *Франко, І.* «Южноруський театр XVI–XVIII віку» [у вид.:] *Франко, І.* Зібрання творів. 50 т. Т. 29. Київ: Наукова думка, 1981 : 295–306.

32. *Фрейденберг, О.* «Семантика архитектуры вертепного театра» [у вид.:] Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX–XX ст. Упоряд. М.М. Сулима. Київ: Дніпро, 2010 : 528–44.

33. Хрестоматія давньої української літератури (доба феодалізму). Упоряд. О.І. Білецький. Вид. 2-е, випр. та доповн. Київ: Радянська школа, 1952.

34. *Юрчук, О.* У тіні імперії. Українська літературу у світлі постколоніальної теорії. Київ: ВЦ Академія, 2013.