

УДК: 792.034(477)

ORCID ID <https://orcid.org/0009-0008-2254-3045>

DOI:

## ФЕНОМЕН «ДВОСВІТНОСТІ» ТА СЦЕНІЧНА ДОЛЯ ІНТЕРМЕДІЇ ЯКУБА ГАВАТОВИЧА «КЛИМКО ТА СТЕЦЬКО»

**Матюшин****Ігор Валентинович**

аспірант, кафедра культурології,  
Маріупольський державний  
університет,  
м. Маріуполь  
kievstargood150@gmail.com

**Ihor Matiushyn**

postgraduate student, Department  
of Cultural Studies, Mariupol State  
University, Mariupol  
kievstargood150@gmail.com

*Анотація.* У статті проаналізовано генезу та сценічну еволюцію інтермедії Якуба Гаватовича в контексті формування української національної театральної культури. Особливу увагу приділено текстологічному аналізу твору та вирішенню проблеми атрибуції його назви – «Климко та Стецько» (також відомої як «Кіт у мішку»). Автором доведено відсутність оригінальної авторської назви та реконструйовано механізми виникнення подвійної номінації інтермедії в науковому дискурсі. У ході дослідження уточнено дату прем'єрного показу драми «Трагедія, або Візерунок смерті» (1619 р.) та виявлено парадоксальну невідповідність між заявленим автором амплуа персонажів і їхнім фактичним сценічним функціонуванням. Це трактується як прояв відмінності барокової інтермедії, яка є простором творчої свободи, від суворого канону духовної драми. Обґрунтовано статус інтермедії як автономної театральної одиниці, що поєднує європейську ренесансну форму з національним змістом, інтегруючи побутовий реалізм у сакральний простір драми. У заключній частині роботи проаналізовано причини обмеженої рецепції твору в сучасному театральному процесі та запропоновано стратегії актуалізації й адаптації барокової спадщини в контексті новітньої режисури.

*Ключові слова:* бароко, сценічна культура, адаптація, актуалізація.

*Актуальність.* Зародження та становлення культури доби бароко не випадково збіглося з епохою великих географічних відкриттів, появою нової європейської науки та запеклих релігійних війн на теренах Італії, Речі Посполитої, у Франції, Німеччині та Нідерландах. Культурні межі західної цивілізації розвинулися до нечуваних розмірів, а невпинний рух поховав антропоцентричну модель світобудови, змінивши спокій та гармонію Ренесансу колізіями та навіженістю бароко, втіленого в художніх творах. За своїм змістом барокова культура є культурою контрреформації, що не має жодної когнітивної девіації, проте потребує денотації, бо, насамперед, контрреформацією вважають внутрішню перебудову християнської Церкви, задля посилення свого панування в суспільстві. На думку автора, що Реформація, що Контрреформація означають тільки зміну офіційних дилерів «божого благодаті» єврейського Яхве, але такі жорсткі кроки посилення контролю за парафіянами неминуче

привели до переслідувань за релігійними уподобаннями та знищення незгодних, а головне надбання культури Ренесансу, її всебічна секуляризація, опинилася під загрозою. Тому зрозуміло, що саме провідні фахівці з культури доби Відродження стали першими ґрунтовними дослідниками мистецтва XVII–XVIII віків, а пошук неповторних рис барокової культури відбувався винятково через його порівняння з попередньою епохою. Це, насамперед, Якоб Буркгард (Burchardt, 1860), Генріх Вельфлін (Wolfflin, 1888), Густав Корнеліус Гурлітт (Gurlitt, 1887). Не випадково, за твердженням Марії Ластовець, термін бароко «до XIX століття вживали переважно як синонім до «абсурду», або «гротеску»» (Ластовець, 2013, с. 189), а від 1920-х років німецькі та італійські дослідники почали розглядати культуру бароко, наче кризову добу в мистецтві. Серед них можна вирізнити, насамперед, Бенедетто Кроче (Croce, 1929). Серед українських науковців, які докорінно досліджували літературу та драматургію вітчизняного бароко, насамперед, виділяються постаті: Михайло Павлик (Павлик, 1900), Іван Франко (Франко, 1981), Михайло Возняк (Возняк, 1955), Дмитро Чижевський (Чижевський, 2003), Леонід Махновець (Махновець, 1971), Олекса Мишанич (Мишанич, 1952).

У місті Кам'янка-Бузька, неподалік від Ринкової площі, на одному з будинків встановлена пам'ятна дошка такого змісту:

«На цьому майдані 29 серпня 1619 року Яків Гаватович зі своїми учнями здійснив постановку перших точно датованих українських інтермедій».

Проте 29 серпня, День Усікновення Івана Хрестителя, випадає на строгий піст, тому ані ярмарку, ані яких інших розваг априорі бути не могло, та й контрреформація вже набирала обертів. Єдине історичне джерело, яке повідомляє про день вистави, — присвята автора своїй покровительці та меценатці Р. Жолківській наступного дня після прем'єри (Павлик, 1900, с. 2). Найвірогідніше прем'єра драми «Tragedia albo wizerunek śmierci Jana Chrzciciela, Przesłańca Bożego» могла відбутися в день Різдва, 24 червня, бо скінчився піст і відтепер люди мали змогу повернутися до звичного, нерелігійного життя. Не зрозумівши так званої «двосвітності» повсякденного життя людини в ті

часи, й поготів не треба сподіватися на розуміння культурної свідомості доби бароко. Перший — світ соціального поділу, жорсткого державного примусу та всеосяжного церковного контролю, а другий — світ народної культури, заснований на засадах карнавального сміху, спрямованого на все та на всіх. Уже до кінця року містерія була надрукована типографією Я. Шеліга з титулом:

«Tragedia albo wizerunek śmierci Jana Chrzciciela, Posłańca Bożego. Na piece aktow rozdzieony. Przydane sa intermedia dwoie. Napisany przez Jacoba Gawathowica Leopoldite nauk wyzwolonych i philozophiey bakalarza. Odprawowany w Kamionce na jarmark przypadajacy na dzien tegoz Jana Swietego Chrzciciela roku Panskiego 1619. Drukowany na przedmiesciu Jaworowskiem u s. Mikołaja» (Переклад українською: «Трагедія або візерунок смерті пресвятого Івана Хрестителя, посланця Божого. На п'ять актів поділений. Додані й дві інтермедії. Написаний Якубом Гаватовичем Львівянином, бакалярем визволених наук і філософії. Виставлений в Камінці на Ярмарок, що випадає на день того ж Івана святого Хрестителя року божого 1619. Друкований на Яворівському передмістю у св. Миколаю») (Возняк, 1955, с. 32).

Нагадаємо, що латинське слово *intermedia* означає «проміжна, середня». А сама інтермедія — це розважальний антракт, переважно парадоксальний за змістом, поставлений між актами. На наш погляд, найліпшу дескрипцію інтермедії надав Д. Чижевський:

«Суто гумористичний «комедійний» характер мають «інтермедії», невеличкі сценки, що їх грали поміж актами драми. Зустрічаємо українські інтермедії в деяких польських драмах, як-от уже в драмі Я. Гаватовича з 1619 р. («Продав kota в мішку» та «Найліпший сон» — пізніше відомі як народні анекдоти). Ситуації для комедії класичні: помилки, непорозуміння, крадіжки, обдурення, сварки та бійки тощо» (Чижевський, 2003).

І хоча саме ці дві інтермедії вважаються початком українського театру, це зовсім не означає їхньої історичної першості. На його думку, саме барокова

драматургія XVI–XVII ст. підштовхнула майбутній розвиток українського театру, який відрізнявся від театру Західної Європи відсутністю сталої карнавальної культури, і тому серед глядачів були затребувані «окремі сцени в різних типах драм ніби спеціально призначені для вміщення гумористичного елементу» (Чижевський, 2003).

*Метою дослідження є вивчення рецепції подвійності назви інтермедії в драмі Я. Гаватовича та подальша актуалізація твору з його адаптацією. Гіпотеза розвідки у верифікації тези про анонімність автора інтермедії.*

*Методи дослідження:* культурологічний та порівняльний аналізи текстів драматичних творів, бібліографічних джерел та інтерв'ю.

*Виклад основного змісту.* Перед текстом досліджуваної інтермедії авторська ремарка сповіщає, що саме Климко з'являється з горщиками, а Стецько — з мішком на спині: «*Особи: Климко з горщиками, Стецько kota має в мішку на спині*» (Українські інтермедії XVII–XVIII ст., 1960).

Після цього всі наступні строфи інтермедії, а їх всього 108, та весь сюжет вибудовуються навколо того, що спритник з мішком — то Климко, а власник горщиків — Стецько. Маємо абсурдне, незрозуміле протиріччя між заявленим та фактичним амплу героїв твору.

Дивує, чому автор книги не виправив друкарську помилку в наступних виданнях, хоча за життя Гаватовича книгу перевидавали ще чотири рази — у 1648, 1661, 1664 та 1665 роках з різними присвятами, але з незмінним від першодруку змістом (Возняк, 1955, с. 35–36). Може це бути банальною одруківкою? Може. Але чому автор книги не виправив друкарську помилку в наступних виданнях? Схоже, що ніякої помилки не було, і тому вже більше чотирьох віків у першому драматургічному творі, що став підвалиною українського театру, зберігається таке парадоксальне протиріччя. Тут маємо одну з найцікавіших текстологічних загадок українського бароко, або фактично дестабілізацію ідентичності персонажів. Це «протиріччя» насправді не є помилкою автора, а має кілька наукових пояснень, які ми зараз проаналізуємо.

*Основні версії, чому в ремарці Гаватовича, і в самому тексті, ролі персонажів, ніби «переплутані»:*

1. *Помилка набору або переписувача.* Найбільш раціональне пояснення, якого дотримувався академік М. Возняк: видання 1619 року друкувало-

ся латинкою. Оскільки тогочасні друкарі могли не знати нюансів мови інтермедій (яка була для них «простонародною»), вони могли механічно переставити імена в переліку дійових осіб. У самій дії Стецько справді є жертвою (власником горщиків), а Климко — спритним шахраєм, який вимінює kota на товар (Возняк, 1955).

2. *Природа барокової маски (за М. Гарбузюк).* Якщо розглядати це через призму дослідження М. Гарбузюк, то імена Климка та Стецька в той час ще не були закріплені за конкретними характерами. У бароковому театрі персонаж-селянин — це передусім функція. Глядачеві було байдуже, як звати героя, важливо було, хто «дурень», а хто «шахрай». Можливо, ремарка фіксувала імена акторів, а не персонажів, або ж актори свідомо використовували імена, як змінні величини (Гарбузюк, 2021).

3. *Карнавальна інверсія («Світ навиворіт»).* Це пояснення найкраще пасує до нашої тези про секулярну барокову культуру та візії Г. Пагутяк: бароко обожає плутанину, підміну понять і дзеркальність. Ситуація, коли в ремарці заявлено одне, а на сцені відбувається інше, — це елемент ігрової природи театру. Він збиває глядача з пантелику, змушує його сумніватися в очевидному, що є типовим для концепції «*theatrum mundi*» («світ як ілюзія») (Пагутяк, 2013).

4. *Динаміка сценічного перевтілення.* Згідно зі змістом інтермедії зрозуміло, що горщиками володіє Стецько, але Климко маніпулює ним так майстерно, що Стецько «губить» свою ідентичність. Це протиріччя підкреслює тему дурості: Стецько настільки недолугий, що навіть у «паспорті» вистави (ремарці) його статус може бути сумнівним.

Тому, розглянувши всі запропоновані версії вирішення, можливо, найвідомішої текстологічної загадки українського бароко, можемо дійти такого висновку: барокова інтермедія — це простір свободи, де навіть авторська ремарка не є догмою, на відміну від суворого канону духовної драми.

Також привертає увагу, що навіть у титулі першодруку книги Гаватовича «Трагедія, або Візерунок смерті», обидві інтермедії не розміщені після другого та третього актів, як гралися на сцені, а додані окремо й без назв, в оригіналі: «*Intermedium po Akcie wtorym*» та «*Intermedium Drugie po Akcie trzciem*» (Українські інтермедії, 1955).

Можна припустити, що Якуб Гават або не наполягав на своєму авторстві, або не вважав інтер-

медії чимось гідним настільки, щоб включити їх у текст трагедії. Може, тому обидві інтермедії так і не отримали власних назв. Складається враження, що автор релігійної драми та за сумісництвом її режисер-постановник свідомо дистанціюється від використаних ним чужих творів і не переймається їхньою назвою. До речі, за життя Гаватовича книгу перевидавали ще чотири рази: у 1648, 1661, 1664 та 1665 роках з різними присвятами, але з незмінним від першодруку змістом (Українські інтермедії, 1955). Дослідженням рецепції подвійності назви Інтермедії була з'ясована відсутність авторської назви, тому ані «Климка і Стецька», ані «Продажу kota в мішку», до яких ми вже звикли, апріорі не було, а сам сюжет про kota в мішку не просто народний, він ще й інтернаціональний. Як відомо, за сто років до появи інтермедії, у 1519 році, Т. Мурнер виклав у збірці про мандри Уленшпігеля дві історії, якими майстерно скористався Гаватович (Українські інтермедії, 1955). Як відомо, інтермедія є розробкою фабули, що залишилось у приказці «продав kota у мішку». В Україні приказки «Продав kota в мішку» або «Купив kota в мішку» вперше фігурують у збірці М. Номиса «Українські приказки, прислів'я, і таке інше» 1864 року як давні, сталі, народні (Номис, 1993, с. 465). Серед українських науковців, які досліджували літературу та драматургію вітчизняного бароко, насамперед, вирізняються постаті М. Драгоманова (Драгоманов, 1907), М. Павлика (Павлик, 1900), І. Франка (Франко, 1980), М. Возняка (Возняк, 1955), М. Гудзій (Гудзій, 1960), Д. Чижевського (Чижевський, 1956). Як знаємо, М. Драгоманов та І. Франко, як видатні дослідники української літератури та фольклору, приділяли значну увагу інтермедіям Я. Гаватовича і розцінювали їх не просто, як «смішні вставки», а як фундамент національного театру.

Свою чергою, І. Франко ретельно досліджував ці тексти у своїх працях, зокрема в «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.», наголошував, що ці інтермедії є найдавнішою пам'яткою, де українська жива народна мова прозвучала зі сцени в повному обсязі. Він вважав їх «коштовним зерном», що збереглося в польськомовному контексті та відзначав, що на відміну від «високої» драми, яка була абстрактною та релігійною, інтермедії Гаватовича вражають своїм реалізмом. Франко писав, що в них виступають справжні типи тогочасних селян з їхнім специфічним гумо-

ром, побутом та психологією і вбачав у Климкові та Стецькові прототипи майбутніх персонажів лялькового театру (Вертепу) та народних комедій. 1894 року Іван Франко у своїй праці «Русько-український театр (Історичні обриси)» (Франко, 1981) фактично створив першу наукову працю, присвячену українському театру. Проте власних назв інтермедіям до драми Гаватовича він не дав.

У сучасних театрознавчих студіях, зокрема в працях Д. Наливайка (Наливайко, 2003), М. Гарбузюк (Гарбузюк, 2021), Г. Пагутяк (Пагутяк, 2013) та Г. Веселовської (Веселовська, 2022), особливої ваги набуває переосмислення цих текстів як перших маніфестів світської культури. Вони розглядають цей матеріал через власну дослідницьку призму: від есеїстично-культурологічної до театральної-історичної. Як бачимо, письменниця та науковиця Г. Пагутяк (Пагутяк, 2013) досліджує інтермедії не лише як літературний факт, а як частину «духу місця» (*genius loci*) Галичини та наголошує, що саме в цих інтермедіях уперше на сцені зазвучала «жива» українська мова, яка протиставлялася латині та польській мові основної драми, і проводить паралель між тогочасним ярмарковим середовищем і сучасним станом містечок, де гумор стає формою виживання та збереження гідності. Докторка мистецтвознавства М. Гарбузюк (Гарбузюк, 2021) аналізує інтермедії, як фундамент українського професійного театру та розглядає «Климка та Стецька», як зразок народної комедії масок, де персонажі є втіленням соціальних типів (спритний селянин vs обмежений багатій) та акцентує на тому, що вистава відбувалася просто неба під час ярмарку, що визначало динаміку дії, використання фарсових прийомів та безпосередню взаємодію з публікою. Дослідниця вирізняє інтермедії як простір діалогу між «високою» бароковою культурою (релігійна драма про Івана Хрестителя) та «низовою» сміховою культурою народу. Театрознавиця Г. Веселовська (Веселовська, 2022) підходить до інтермедій з позиції сучасної теорії перформансу — «site-specific»-концепції. Веселовська пропонує розглядати постановку 1619 року, як ранній приклад «site-specific»-театру — мистецтва, що нерозривно пов'язане з конкретною локацією (ринкова площа Кам'янки). У своїх розвідках вона звертає увагу на те, як через грубе комікування та фізичний театр (бійки, поїдання пирога тощо) формувалася специфічна українська сценічна естетика. Дмитро На-

ливайко (Наливайко, 2003), видатний український літературознавець і фахівець з компаративістики, також приділяв значну увагу українському бароко, зокрема й творчості Гаватовича. Його дослідження розглядають ці інтермедії в контексті загальноєвропейського літературного процесу.

Крім того, у статті М. Павлика від 1900 року «Якуб Гаватович (Гават), автор перших руських інтермедій з 1619 р.» назви «Продав kota в мішку» або «Климко і Стецько» ніде не використовуються, а тільки «інтермедії наші, русько-українські» (Павлик, 1900, с. 15) або просто «русько-українські інтермедії» (Павлик, 1900, с. 29). Згодом у «Початках української комедії 1919 року» М. Возняк подає назву «Продав kota в мішку» (Возняк, 1955, с. 21–22). Після цієї праці «Продав kota в мішку» вживається як сама собою зрозуміла назва драматичного твору. Однак і факт подвійності назви інтермедії Гаватовича залишається незаперечним, хоча встановити першість у введенні до літературного та наукового обігу другої назви інтермедії — «Климко і Стецько» — є нелегкою задачею. Імовірно, що назва «Климко і Стецько» використовується за замовчуванням згідно з ремаркою щодо виходу цих персонажів на сцену.

В Україні приказки «Продав kota в мішку» або «Купив kota в мішку» вперше фігурують у збірці М. Номиса «Українські приказки, прислів'я і таке інше» 1864 року, як давні, сталі, народні (Номис, 2006, с. 465).

Протягом сторіч ці інтермедії сприймалися переважно як літературні пам'ятки барокової доби, проте з часом радянська система вирішила використати їх у своїх пропагандистських цілях. У 1960-х роках минулого століття, коли період «відлиги» вже закінчувався, але інерція лишалася, влада намагалася каналізувати український патріотизм у «безпечне» русло: у фольклор, етнографію та давню історію. Оскільки Гаватович писав свої інтермедії українською, хоча сам був вірменином за походженням і жив у Речі Посполитій, це використовували як доказ того, що «простий народ» мав свій театр ще за 350 років до того попри «гніт шляхти». Радянське мистецтвознавство трактувало їх не як релігійний театр, а як «театр народний», де висміювали панів, хитрих перекупів та дурнів. Це ідеально вписувалося в теорію про те, що справжнє мистецтво завжди йде «знизу», від народу. Треба враховувати, що кінець 60-х років минулого століття був часом підготовки до масштабних ювілеїв. І

на цьому тлі дрібніші «регіональні» дати часто дозволяли як частину загального «розквіту культур народів сср». От саме завдяки цьому дозволу 1969 року вдалося легалізувати повернення до репертуару творів, які раніше вважалися «застарілими» або «занадто західними».

Вистава 1969 року в Кам'янці-Бузькій не була просто звичайним театральним вечором, це була масштабна культурна акція, що перетворилася на справжнє народне свято з політичним підтекстом. Для реалізації задуму було залучено найкращі сили Львова: головні ролі виконували артисти Львівського академічного драматичного театру імені М. Заньковецької. Це гарантувало високий художній рівень, а не просто «аматорську самодіяльність». До речі, у спектаклі брав участь двадцятивосьмирічний Богдан Ступка. Вистава не була сучасною адаптацією. Організатори намагалися відтворити атмосферу XVII століття: костюми були розроблені на основі тогочасних гравюр та описів, використовувалися давні інструменти та мелодії, що підкреслювали бароковий колорит. Сценографія відтворювала події 1619 року: сцена імітувала пересувний театр-вертеп або ярмаркові підмостки, що дозволяло глядачам відчувати себе частиною середньовічного наговпу (Святкування 350-річчя, 1969).

Період відновлення державної незалежності України (з 1991 р.) актуалізував їх як живий сценічний матеріал. Сучасна театральна рецепція творів Гаватовича розвивається в кількох паралельних напрямках: від академічної наукової реконструкції в межах театральних шкіл до експериментальних форм вуличного та незалежного театру.

Розглянемо, як класичні образи Климка та Стецька адаптувалися до естетики карнавальної культури 1990-х років та інтегрувалися у вертепні дієства й стали концептуальною основою для сучасних театральних фестивалів. Окрема увага приділяється ювілейним постановкам 2019 року, які стали актом культурної самоідентифікації та підтвердженням тягlosti української театральної традиції протягом чотирьох століть:

1. *Музейна постановка в Кам'янці-Бузькій (1991)*. Подія, була присвячена встановленню меморіальної дошки Я. Гаватовичу та першій виставі. Дата: серпень 1991 року. Локація: Будинок культури та ринкова площа м. Кам'янка-Бузька. Учасники: актори театру ім. М. Заньковецької та місцеві аматорські колективи.

2. *Театр «Воскресіння» та фестиваль «Золотий Лев» (1992)*. Це була одна з найяскравіших спроб вивести барокову інтермедію на вулиці сучасного міста, коли в межах фестивалю «Золотий Лев» на площі Ринок у Львові актори відтворювали ярмаркові сцени XVII ст. Театр «Воскресіння» представив виставу «Глорія» (з використанням фрагментів «Климка і Стецька»). Дійство відбулося в жовтні 1992 року під керівництвом режисера Я. Федоришина (Lwowski Teatr Woskresinnia).

3. *Студентська постановка курсу Б. Козака (1994)*. Це була перша ґрунтовна спроба академічної реконструкції текстів Гаватовича студентами театрального відділення Львівського державного університету (нині ЛНУ ім. І. Франка) у травні–червні 1994 року й мала назву: «Українські інтермедії XVII–XVIII століть» (Козак, 2003).

4. *Гастрольна вистава «Український вертеп» (1993)*. Інтермедія Гаватовича була інтегрована в лялькову виставу, яка з успіхом презентувала Україну за кордоном у січні 1993 р. і називалася «Український вертеп». Вона поєднувала канонічну релігійну частину та інтермедії, зокрема Гаватовича, а презентувала її творча група Київського державного академічного театру ляльок (Єфремов, 1993).

5. *Ювілейний цикл «400 років українському театру» (2019–2020)*. Це був пік актуалізації текстів Гаватовича. Реконструкція інтермедій відбулася на історичній площі Кам'янка-Бузька, як імерсивне шоу — актори в барокових костюмах змішувалися з натовпом, створюючи ілюзію ярмарку 1619 року (У Кам'янці-Бузькій, 2019).

За останні роки доволі цікаву інтерпретацію інтермедії «Климко і Стецько» створили дніпровські музейники. 8 жовтня 2023 року в будівлі музею «Літературне Придніпров'я» (відділ КЗК «Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького») зусиллями працівників була представлена глядачам інтерактивна дитяча лялькова вистава «Про Климка та Стецька». Зі слів наукової співробітниці музею А. Шапошнікової весь реквізит постановки: ляльки, декорації, а ще й світло та звук — були виконані аматорським способом. За її твердженням, саме легкий віршований текст, динамізм подій та повчальний зміст, який знайомить юних відвідувачів зі сталим виразом «купити kota в мішку» (лялькова вистава «Про Климка та Стецька»), — були головними критеріями відбору цього твору для показу дитячій аудиторії. Також

вона зазначила, що після прем'єрного показу спектакль неодноразово був показаний усім охочим (Лялькова вистава, 2023).

Особливої гостроти та нового змісту сценічна доля інтермедій набула в період 2022–2025 рр. В умовах повномасштабної російської агресії звернення до текстів Гаватовича перетворилося на акт культурного супротиву. Мобільність жанру інтермедії, її орієнтація на безпосередній контакт із глядачем та незламний народний гумор дозволили цим творам стати ефективним інструментом підтримки національного духу. Сучасні постановки цього періоду демонструють, як барокова сміхова культура допомагає рефлексувати травматичний досвід та утверджувати життєствердну силу української ідентичності. Сценічна історія останніх років підтвердила життєздатність інтермедій Гаватовича як «театру швидкого реагування». Використання сюжетів про Климка і Стецька у волонтерських мистецьких проєктах, виставах для внутрішньо переміщених осіб та у фронтових зонах довело, що архетипи української комедії XVII століття залишаються впізнаваними та терапевтичними для сучасного суспільства:

1. *Фестиваль «Кім Гаватовича» у новому форматі (2023–2024)*. Попри повномасштабну війну фестиваль продовжує існувати, адаптуючи інтермедії Гаватовича до нових реалій, хоча змістив акцент на освітню складову. Було проведено серію лекцій-перформансів, де професійні актори читали тексти інтермедій, демонструючи, як мова XVII століття резонує з сьогодишньою боротьбою за ідентичність.

2. *Театр «Воскресіння» та «Золотий Лев» (2022–2024)*. В умовах війни вуличний театр набув особливого значення як форма психологічної підтримки. Локації: Львів, Краків (гастроля), заходи для ВПО. У межах вистави «Україна. Вчора, сьогодні, завтра» (реж. А. Федоришина) використовувалися маски та типажі народної комедії, що прямо відсилають до персонажів Гаватовича. Климко і Стецько з'являлися як символи незламного народного гумору (Театр, що вижив, 2023).

Інтермедії Гаватовича за часів незалежності України переросли статус суто філологічних пам'яток, ставши фундаментом для реконструкції національної театральної ідентичності. Постановки цих творів стали актами культурної деколонізації, що підкреслюють самотність українського

театру ще з початку XVII століття. Досвід постановок 1990-х та 2000-х років, зокрема львівського театру «Воскресіння» та київського театру ляльок, довів високу адаптивність барокової інтермедії до сучасних театральних форм та її жанрової універсальності (П'ять років у пошуках театру, 2021).

Інший чинник, що варто врахувати, зумовлюється потребою актуалізації не тільки класичних творів, а й тих, що перетворились на належні згадування, але не стали свідченнями.

У «Словнику театру» Патріса Паві ми знаходимо детальний опис актуалізації драматичного твору:

«Спосіб пристосування попереднього (давнішого) тексту до сучасних умов з урахуванням нових обставин, смаків іншої публіки і потреб нового суспільства в плані модифікації фабули. Актуалізація не змінює основи фабули. Суть стосунків між дійовими особами зберігається. Змінюються тільки часовість і принагідно кадр дії. Актуалізація п'єси можлива на різних рівнях: починаючи від звичайної модернізації костюмів і закінчуючи адаптацією для потреб публіки, а також з огляду на наявну соціально-історичну ситуацію» (Паві, 2006, с. 36).

Як результат, сучасна світова театральна культура вимагає безпосереднього втручання режисера в літературні першоджерела задля їхньої адаптації для глядача. Такий перехід від тексту драматичного твору до його сценічного втілення відповідно до потреб сучасного глядача і є актом трансгресії. Збудувати модель трансгресії стосовно до інтермедії Якуба Гаватовича, відомої під назвою «Климко і Стецько», і становило практичну складову опрацювання літературного спадку автора, який, скажімо, започаткував вітчизняний театр.

У вітчизняній театральній культурі дескрипція інтермедії «Климко та Стецько» була створена в середині XX ст. і не мала відношення до театру, а відносилася до консервації літературного спадку української драматургії. Створена в межах академічної праці «Початки української комедії 1619–1819», вона й досі активно використовується. У передмові до антології М. Возняк зазначив:

«У першій інтермедії жертвою спритного бідняка Климка є недалекий багач Стецько. Він хвалиться своїм багатством та обіцяє облагоді-

яти свого співбесідника, коли той, ставши його наймитом, справді виявиться таким здібним звіроломом, яким себе рекомендує. Климко не тільки дістає обманом гроші в багача Стецька, продавши йому в мішку kota замість лисиці, але й підмовляє його розбити власні горщики. Климко вкрив ці горщики одежею і травою, сказавши Стецькові, що там лежить його ворог. Коли Стецько побив горщики, Климко знущається з нього і йде далі, шукаючи, кого б ще обдурити. Як і в багатьох інших жартівливих творах, що вийшли з демократичного середовища, спритний, тямущий і меткий бідняк хитро вигаданими штуками бере верх над дурнуватим і наївним багачем» (Українські інтермедії, 1955).

Автор нагороджує персонажа Климка такими якостями: «спритний, тямущий і меткий бідняк» (Українські інтермедії, 1955). Маємо класичне прочитання у стилі «театру вульгарного соціологізму», де всяка подія подається через призму «класової боротьби», тому шахрай Климко — «бідняк», хоча очевидні підстави для цього відсутні. Жодна з нечисленних ремарок у тексті або обставини, у яких діють персонажі інтермедії, не прояснюють або не містять достеменних відомостей про дійсний майновий стан професійного шахрая, більше того, серед бідноти характер Климка є радше винятком, ніж пересічним явищем.

Усе, що відомо про Климка, читач дізнається з його власних слів: він — вправний звіролов (Українські інтермедії, 1955), він — працюючий (Українські інтермедії, 1955), надійний робітник (Українські інтермедії, 1955), він чемна людина, яка вміє віддячити за добро (Українські інтермедії, 1955). Події розвиваються так, що читач може сказати про зворотне. А Стецько, в інтерпретації М. Гудзія, навпаки є «недалеким, дурнуватим і наївним багачем» (Українські інтермедії, 1955). Дивує, як радянські цензори пропустили обмовку М. Гудзія, коли він назвав ошуканого Стецька «жертвою спритного бідняка» (Українські інтермедії, 1955). За часів «червоної імперії», по-перше, заможних людей априорі не повинно було бути, і, по-друге, вони не могли стати «жертвами», а тільки — тими, які, так би мовити, «понесли справедливу класову відплату».

Тільки з міркувань осучаснення сприйняття драматичного твору чотирьохсотрічної давнини пропоную актуалізовану версію анонімною україн-

ської інтермедії в драмі Я. Гаватовича: підслідивши на ярмарку заможного Стецька, професійний шахрай Климко «випадково» зустрічає того на шляху додому. Взагалі Климко ретельно підготовлений до зустрічі з будь-ким: він має мішок з котом, якого видає за пійману лисицю, бо «запізнився» на ярмарок та не встиг її продати.

Маючи у своєму арсеналі багато психологічних прийомів та хитрощів, Климко вивідує в довірливого Стецька за його майновий стан.

Переконавшись, що Стецько досить заможна людина, яка не тільки володіє худобою, а ще й має певну кількість власної землі, Климко проситься до газди в робітники та вмовляє купити в нього цінного звіра. Зрозуміло, що Стецько хоче подивитися на лисицю, але Климко не радить цього робити, бо вона може втекти.

Віртуозно торгуючись, Климко отримує бажану платню, одночасно досягнувши прийому на роботу.

Уже на правах офіційного працівника, начебто бажаючи догодити роботодавцю, він забирає з собою горщики, які купив на ярмарку Стецько, та його одяг і за вигаданою нагодою відходить. Будучи справжнім професіоналом, він примудряється жодного разу не назвати своє ім'я.

Більшу частину горщиків Климко негайно продає, а на отримані гроші купує новий одяг та перевдягається. Тепер він не той спритний звіролов, який втерся в довіру до Стецька, він просто повз мандрує. Решту горщиків Климко використовує для створення опудала, яке накриває одягом довірливого Стецька, та ще й притрушує зверху травою, імітуючи бажання «невідомого» йому злодія, уникнути законного покарання.

У цей час Стецько, нарешті, наважується подивитися на куплену лисицю. Переконавшись, що його ошукали, він починає бідкатися та картати себе за довірливість. Повертається переодягнений Климко і переконує деморалізованого Стецька, що

він тільки випадковий свідок шахрайства та називає своє справжнє ім'я. Климко стверджує, що справжній ошуканець лежить, заховавшись під одягом та травою, та радить його провчити.

Стецько лупцює власні горщики на друзки, а Климко ушивається та цинічно радіє, що два рази поспіль обдурив людину. Він виголошує:

Га-га-га-га-га-га-га! Двакрат одного  
Чоловіка-м ошукал, признаюся до того  
Тот пан, що знає в світі гарасть махльовати,  
Пойду іще та знайду, кого ошукати!  
(Українські інтермедії, 1955).

Таким чином, філософія вчинків «спритного, тямущого і меткого бідняка» зводиться до одного постулату: «Той пан, хто в цьому світі вміє добре махлювати».

*Висновки.* Дослідження інтермедії Гаватовича «Климко та Стецько» дозволяє констатувати, що цей твір є яскравим втіленням «двосвітності» барокової сценічної культури, де висока драма та низова комедія існують у нерозривній єдності. Аналіз тексту засвідчує відсутність оригінальної назви інтермедії, що було характерним для тогочасного репертуару, де допоміжні жанри часто лишалися номінативно не окресленими.

У роботі реконструйовано витоки рецепції подвійної назви твору, яка виникла в пізніші періоди, як результат намагання ідентифікувати персонажів через їхні сценічні імена. Запропоновані версії вирішення текстологічної загадки інтермедії вказують на навмисну дестабілізацію ідентичності героя, що слугує інструментом барокової гри з масками та сенсами. Таке розмивання меж особистості персонажа підкреслює ігрову природу барокового театру, де реальність постійно піддається сумніву. Отже, інтермедії Гаватовича постають не просто як розважальні додатки, а як складні структури, що відображають глибинні естетичні трансформації своєї епохи.

#### Література:

- Веселовська, Г. І. (2022). Вистава за текстами Я. Гаватовича у Кам'янці-Струмилівій 1619 року як site-specific-театр. *Мистецтвознавство України*. Вип. 22. С. 27–34.
- Возняк, М. (1955). *Початки української комедії 1619–1819*. Нью-Йорк. Накладом Української книгарні «Говерля». 251 с.

- Гарбузюк, М. В. (2021). «Трагедія, або Візерунок смерті пресвятого Івана Хрестителя...» Якуба Гаватовича як перший документ українсько-польського театрального пограниччя: причинки до історії. *Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, (28), С. 15–23.
- Гудзій, М., & Махновець, Л. Є. (ред.). (1960). Українські інтермедії XVII–XVIII ст. *Пам'ятки давньої української літератури*. АН УРСР; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Видавництво АН УРСР. 239 с.
- Драгоманов, М. П. (1899–1907). Розвідки про українську народну словесність і письменство: у 4 т. Львів: НТШ.
- Єфремов, С. (1993). Різдва містерія. *Український театр*, (2), 10–11. Луцьк.
- Козак, Б. (2003). Виховання акторів і театрознавців у Львівському національному університеті імені Івана Франка. *Проблеми театральної освіти в Україні*. Академія мистецтв України. Київ. С. 34–40.
- Козак, Б. (2020). *У лабіринтах історії українського театру*. Львів: Видавничий дім ЛНУ ім. Івана Франка. 386 с.
- Ластовець, М. (2013). Феномен українського літературного бароко: жанрові особливості. *Лінгвістичні студії Київського національного університету імені Тараса Шевченка*, 7. С. 189–193. Відновлено з <https://studia-linguistica.knu.ua/fenomen-ukrainskogo-literaturnogo-baroko-zhanrovi-osoblivosti/>
- Лялькова вистава «Про Климка та Стецька». (04.10.2023). Відновлено з <https://dnipro.dityvmisti.ua/muzei-literaturne-ryudnirovnia/lialkova-vystava-pro-klumka-ta-stetska/>
- Махновець, Л. Є. (1971). *Українська барокова драма*. Київ: Мистецтво.
- Мишанич, О. (1993). Давня література в українській літературно-критичній та естетичній думці першої половини XIX ст. У: *Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст.* Київ: Наукова думка. С. 215–236.
- Наливайко, Д. С. (2003). Театральна культура. Історія української культури. У: *Зібрання творів*, т. 3. Київ: Наукова думка.
- Номис, М. (1993). *Українські приказки, прислів'я, і таке інше*. Київ: Либідь. 765 с.
- Павлик, М. (1900). Якуб Гаватович (Гават), автор перших руських інтермедій з 1619 р. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. С. 35–36.
- Пагутяк, Г. (2013). Український вірш із XVII століття. *Слово Просвіти*, № 23. С. 13.
- П'ять років у пошуках театру: фестиваль «Кіт Гаватовича» (15.10.2021). *Театрально-концертний Київ*. Відновлено з <https://tkk.media/kit-gavatovycha/>
- Святкування 350-річчя українського театру в Кам'янці-Бузькій. (19.10.1969). *Культура і життя*, 84, с. 1.
- Театр, що вижив. (29.08.2023). *Радіо Свобода (Львівське бюро)*. Відновлено з <https://www.radiosvoboda.org>
- У Кам'янці-Бузькій відсвяткували 400-річчя українського театру. (30.08.2019). *Львівська ОДА*. Відновлено з <https://loda.gov.ua/news/53414>
- Українські інтермедії XVII – XVIII ст. (1960). Київ: Видавництво АН УРСР. Відновлено з <http://litopys.org.ua/ukrinter/int.htm>
- Франко, І. Я. (1910). *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.* Львів: Накладом Українсько-руської видавничої спілки.
- Франко, І. Я. (1980). Русько-українська література. У: *Зібрання творів*. Київ: Наукова думка. Т. 26. С. 7–15.
- Франко, І. Я. (1981). Русько-український театр (Історичні обриси). У: *Зібрання творів*. Київ: Наукова думка. Т. 29. С. 293–336.
- Чижевський, Д. І. (1956). *Історія української літератури (від початків до доби реалізму)*. Нью-Йорк: УВАН.
- Чижевський, Д. (2003). Українське літературне бароко. *Нариси*. Харків: Акта. Відновлено з <http://litopys.org.ua/chyzh/chyb14.htm>
- Burchardt, J. (1860). *Die Kultur und Kunst der Renaissance in Italien*. Wien, Leipzig, 888 p. Retrieved from <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/burckhardt1860a>
- Croce, B. (1929). *Storia dell'eta barocca in Italia : pensiero, poesia e letteratura, vita morale*. Bari, 653 p. Retrieved from <https://archive.org/details/storiadelletabar0000croc>
- Gawatthowic, Iacob. (n. d.). *Tragedia albo wizerunek śmierci przeświątego Jana Chrzyciela Przesłańca Bożego*. In: *Encyklopedia teatru polskiego*. Retrieved from <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/42071/tragedia-albo-wizerunek-smierci-przeswietego-jana-chrzyciela-przeslanca-bozego>
- Gurlitt, C. (1887). *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus*. Stuttgart. Retrieved from <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gurlitt1888bd2>
- Lwowski Teatr Woskresinnia. (n.d.). Retrieved from <https://share.google/kLLCBgutnhAO7jNMP>
- Wolfflin, H. (1888). *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entziehung des Barockstils in Italien*. Munchen: Bruckmann. 1888, XI, 123 s. Retrieved from <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/woefflin1888>

## References:

- Burchardt, J. (1860). *Die Kultur und Kunst der Renaissance in Italien*. Wien, Leipzig, 888. Retrieved from <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/burckhardt1860a>
- Chyzhevskiy, D. I. (1956). *Istoriia ukrainskoi literatury (vid pochatkiv do doby realizmu) [History of Ukrainian literature (from the beginnings to the era of realism)]*. New York: UVAN. (in Ukrainian)
- Chyzhevskiy, D. (2003). *Ukrainske literaturne baroko [Ukrainian literary baroque]*. *Narysy. Kharkiv*: Akta. Retrieved from <http://litopys.org.ua/chyzh/chyb14.htm> (in Ukrainian)
- Croce, B. (1929). *Storia dell'eta barocca in Italia : pensiero, poesia e letteratura, vita morale*. Bari, 653 p. Retrieved from <https://archive.org/details/storiadellebar0000croc>
- Drahomanov, M. P. (1899–1907). *Rozvidky pro ukrainsku narodnu slovesnist i pysmenstvo: u 4 t. [Explorations into Ukrainian folk literature and writing: in 4 vols]*. Lviv: NTSH. (in Ukrainian)
- Franko, I. Ya. (1910). *Narys istorii ukrainsko-ruskoi literatury do 1890 roku [An essay on the history of Ukrainian-Ruthenian literature until 1890]*. Lviv: Nakladom Ukr.-ruskoi vyd. spilky. (in Ukrainian)
- Franko, I. Ya. (1981). *Rusko-ukrainska literatura [Ruthenian-Ukrainian literature]*. In: *Zibrannia tvoriv*. Kyiv: Naukova dumka. Vol. 26. Pp. 7–15. (in Ukrainian)
- Franko, I. Ya. (1981). *Rusko-ukrainskii teatr (Istorychni obrysy) [Ruthenian-Ukrainian Theater (Historical essay)]*. In: *Zibrannia tvoriv*. Kyiv: Naukova dumka. Vol. 29. Pp. 293–336. (in Ukrainian)
- Garbuzyuk, M. V. (2021). “Trahediia, abo Vizerunek smerti presviatoho Ivana Khrestytelia...” Yakuba Gavatovycha yak pershyi dokument ukrainsko-polskoho teatralnogo pohranychchia: prychnyky do istorii [“The Tragedy, or the Pattern of the Death of St. John the Baptist...” by Yakub Havatovych as the first document of the Ukrainian-Polish theatrical borderland: materials for history]. *Bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Karyi*, (28), pp. 15–23. (in Ukrainian)
- Gawatthowic, Iacob. (n. d.). *Tragedia albo wizerunek śmierci przeświątego Jana Chrzciciela Przesłańca Bożego*. In: *Encyklopedia teatru polskiego*. Retrieved from <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/42071/tragedia-albo-wizerunek-smierci-przeswietego-jana-chrzciciela-przeslanca-bozego>
- Gurlitt, C. (1887). *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus*. Stuttgart. Retrieved from <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gurlitt1888bd2>
- Hudzii, M., & Makhnovets, L. Ye. (eds.). (1960). *Ukrainski intermedii XVII–XVIII st. [Ukrainian interludes of the 17th–18th centuries]*. *Works of ancient Ukrainian literature*. Academy of Sciences of the Ukrainian SSR; Institute of Literature named after Taras Shevchenko. Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. 239 p. (in Ukrainian)
- Kozak, B. (2003). *Vykhovannia aktoriv i teatroznavstv u Lvivskomu natsionalnomu universyteti imeni Ivana Franka [Education of Actors and Theatre Critics in Ivan Franko National University of Lviv]*. *Problems of Theatre Education in Ukraine*. Academy of Arts of Ukraine. Kyiv. Pp. 34–40. (in Ukrainian)
- Kozak, B. M. (2020). *U labiryntakh istorii ukrainskoho teatru [In the labyrinths of the history of Ukrainian theater]*. Lviv: *Ivan Franko National University Publishing House*, 2020. 386 p. (in Ukrainian)
- Lastovets, M. (2013). *Fenomen ukrainskoho literaturnoho baroko: zhanovi osoblyvosti [The phenomenon of Ukrainian literary baroque: genre features]*. *Linguistic Studies of Taras Shevchenko National University of Kyiv*, 7, pp.189–193. Retrieved from <https://studia-linguistica.knu.ua/fenomen-ukrainskogo-literaturnogo-baroko-zhanovi-osoblyvosti/> (in Ukrainian)
- Lialkova vystava «Pro Klymka ta Stetska» [Puppet show “About Klymko and Stetsko”]. (2023, October 4). Retrieved from <https://dnipro.dityvmisti.ua/muzei-literaturne-prydniprovia/lialkova-vystava-pro-klymka-ta-stetska/>
- Lwowski Teatr Woskresinnia. (n.d.). Retrieved from <https://share.google/kLCBgutnhAO7jNMP>
- Makhnovets, L. Ye. (1971). *Ukrainska barokova drama [Ukrainian baroque drama]*. Kyiv: Mystetstvo. (in Ukrainian)
- Myshanych, O. (1993). *Davnia literatura v ukrainskii literaturnokrytychnii ta estetychnii dumtsi pershoi polovyny XIX st. [Ancient literature in Ukrainian literary-critical and aesthetic thought of the first half of the 19th century]*. In: *Yevropeiske vidrodzhennia ta ukrainska literatura XIV–XVIII st.* Kyiv: Nauk. dumka, 1993. Pp. 215–236. (in Ukrainian)
- Nalyvaiko, D. S. (2003). *Teatralna kultura. Istoriia ukrainskoi kultury [Theater culture. History of Ukrainian culture]*. In: *Zibrannia tvoriv*, Vol. 3. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)
- Nomys, M. (1993). *Ukrainski prykazky, pryslivia, i take inshe [Ukrainian sayings, proverbs, and so on]*. Kyiv: Lybid, 765 p. (in Ukrainian)
- Pahutiak, G. (2013). *Ukrainskyi virsh iz XVII stolittia [Ukrainian poem from the XVII century]*. *Slovo Prosvity*, No. 23. P. 13. (in Ukrainian)

- Pavlyk, M. (1900). Yakub Havatovych (Havat), avtor pershykh ruskykh intermedii z 1619 r. [Yakub Havatovych (Havat), author of the first Ruthenian interludes from 1619]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*, pp. 35–36. (in Ukrainian)
- Piat rokiv u poshukakh teatru: festyval "Kit Havatovycha" [Five years in search of theater: "the Havatovych's Cat festival"]. (2021, October 15). *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*. Retrieved from <https://tkk.media/kit-gavatovycha/> (in Ukrainian)
- Sviatkuvannya 350-ricchya ukrainskoho teatru v Kamiansi-Buzkii [Celebration of the 350th anniversary of Ukrainian theater in Kamianets-Buzkaia]. (1969, September 16). *Nadbuzhanska pravda*, 110, pp. 1–2. (in Ukrainian)
- Teatr, shcho vyzyh [A surviving theater]. (2023, August 29). *Radio Svoboda (Lvivske biuro)*. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org> (in Ukrainian)
- U Kamiansi-Buzkii vidsviatkuvaly 400-ricchya ukrainskoho teatru [The 400th anniversary of Ukrainian theater was celebrated in Kamianets-Buzkaia]. (2019, August 30). *Lvivska ODA*. Retrieved from <https://loda.gov.ua/news/53414> (in Ukrainian)
- Ukrainski intermedii XVII – XVIII st. [Ukrainian interludes of the 17th – 18th centuries]. (1960). Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. Retrieved from <http://litopys.org.ua/ukrinter/int.htm> (in Ukrainian)
- Veselovska, G. I. (2022). Vystava za tekstamy Ya. Havatovycha u Kamiansi-Strumilovii 1619 roku yak site-specific-teatr [Performance based on the texts of Y. Havatovych in Kamianets-Strumilov in 1619 as a site-specific theater]. *Art History of Ukraine*. Vol. 22, pp. 27–34. (in Ukrainian)
- Vozniak, M. (1955). *Pochatky ukrainskoi komedii 1619-1819 [The Beginnings of Ukrainian Comedy 1619–1819]*. New-York, Published by the Ukrainian Publishing House "Hoverlia". 251 p. (in Ukrainian)
- Wolfflin, H. (1888). *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entziehung des Barockstils in Italien*. Munchen: Bruckmann. 1888, XI, 123 s. Retrieved from <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/woelfflin1888>
- Yefremov, S. (1993). Rizdviana misterii [Christmas Mystery]. *Ukrainian Theater*, (2), 10–11. Luts'k. (in Ukrainian)

### *Ihor Matiushyn*

#### **"Dual world" phenomenon and the theatrical fate of Yakub Havatovych's interlude "Klymko and Stetsko"**

*Abstract.* This article examines the genesis and stage evolution of Yakub Havatovych's interlude within the context of the formation of Ukrainian national theatrical culture. Special attention is given to the textological analysis of the work and to resolving the problem of attributing its title – "Klymko and Stetsko" (also known as "The Cat in the Sack"). The author demonstrates the absence of an original authorial title and reconstructs the mechanisms behind the emergence of the interlude's dual designation in scholarly discourse.

The study clarifies the date of the premiere of the drama "Tragedy, or The Pattern of Death" (1619) and reveals a paradoxical discrepancy between the character roles declared by the author and their actual stage functioning. This is interpreted as a manifestation of the distinct nature of the Baroque interlude, which serves as a space of creative freedom, in contrast to the strict canon of spiritual drama.

The interlude's status as an autonomous theatrical unit is substantiated, showing how it combines a European Renaissance form with national content, integrating everyday realism into the sacred space of drama. The concluding part of the work analyzes the reasons for the limited reception of the piece in the contemporary theatrical process and proposes strategies for the revitalization and adaptation of Baroque heritage within the context of modern stage direction.

*Keywords:* Baroque, stage culture, adaptation, actualization.

Стаття надійшла до редакції 04.12.2025

Стаття прийнята до друку після рецензування 14.12.2025

Стаття оприлюднена 31.12.2025