

ДРАМАТУРГІЯ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО: ПОГЛЯД З ВІДСТАНИ

Михайло Наснко (Київ)

Епоха бароко досі вважається дуже розмитою; принаймні – в часі. Дехто поширює її на два століття – сімнадцяте й вісімнадцяте. В Україні про нього можна говорити, як здається, лише з другої половини сімнадцятого і до часів творчості „пізнього „Григорія Сковороди (остання чверть XVIII ст.). В цей період вкладається, зокрема, і розвиток основних барокових жанрів. Драма серед них посідає особливе місце.

Професійна драматургія в Україну прийшла порівняно пізно. Не було її в часи вітчизняної античності (епоха Київської Русі-України), не кажучи вже про середньовіччя, коли світська творчість, яка передбачала показ твору перед глядачем, перебувала в цілковитій немилості і в церкві, і у влади. Вважалося, що театралізоване дійство можливе лише в жанрі церковних відправ. Мала значення тут і стриманість, сором'язливість, через які слов'яни досі чи не останніми в Європі зважаються на покази, демонстрації (перед публікою) своїх здібностей: щоб позбутись цього, треба здолати неабиякий психологічний бар'єр. Українцям удалося це зробити аж на рубежі *ренесансу* й *бароко*, коли почала входити в моду любов до мальовничих прикрас у житті, до химерних авантур і декоративностей.

Історики літератури (зокрема й І. Франко, Д. Чижевський та ін.) традиційно повторюють думку, що українське драматичне мистецтво зароджувалось під впливом польського. Докази при цьому або не наводяться, або мають не дуже переконливий характер. Мовляв, українські інтермедії (як продукт драматичної творчості) розігрувались у проміжках між діями під час сценічного втілення польських драм. Радянська *Історія української літератури* аналізує у зв'язку з цим дві найдавніші інтермедії, що виконувалися після другої й третьої дії п'єси польського автора Якуба Гаватовича *Трагедія, або картина смерті Івана Христителя, посланця божого* (1619)¹. Яким міг бути вплив цієї трагедії на інтермедії, якщо вони схожі між собою лише діалогічною формою мислення? За змістом же і художнім навантаженням – це абсолютно різні твори: у польській трагедії викладено міфічний сюжет із Біблії, а в інтермедіях розіграно комічні сценки з українського побуту, що мали цілком конкретну морально-виховну мету: будь уважним, бо ошука-

¹ Історія української літератури. У восьми томах. Т. I. – с. 332.

ють. Такі сценки (з дійовими особами на зразок Климка, Стецька, Дениса й ін.) могли виконуватись між діями в будь-яких (не тільки польських) виставах, а писатися могли за зразками, що існували в... М. Драгоманов доводив, що прикладом могли стати відомі в Україні того часу історії про Тіля Уленшпігеля, а можна припустити, що це своєрідна трансформація місцевих фольклорних мотивів. Особливо, коли йдеться про другу інтермедію, що розігрувалась між діями трагедії Гаватовича. В ній використано казковий мотив „кращого сну „: кому присниться кращий сон, тому й дістанеться знахідка, яку раціональним шляхом ніяк не поділити...

На проблему впливів існує кілька поглядів. Один із них базується на тому, що художнім впливам піддаються тільки слабкі літератури. Інший (його розвивав у кінці XIX ст. російський дослідник О. Веселовський) пов'язується з теорією так званих „зустрічних потоків“; суть цієї теорії полягає в тому, що прийняти вплив на себе може тільки література, яка до цього готова, тобто – має в собі достатньо зустрічних сил. За третьою теорією, яку виклав на рубежі XVII-XVIII ст. італійський філософ Джамбатисто Віко, про впливи слід говорити дуже обережно, бо людський „здоровий глузд“ („інтуїція“) раніше чи пізніше обов'язково виведуть усі літератури на однакові шляхи, не залежно від їхніх контактів і т. ін. Ця остання теорія філософськи найбільш тривка і цілком може стосуватися проблем зародження української драматургії. В європейських країнах драматургія протягом *ренесансно-барокового* періоду розвивалася дуже активно. В Україні ця активність стримувалася в силу специфічних умов, але на якомусь етапі розпочавлося своєрідне вирівнювання. Перші риси його – в інтермедіях; паралельно з ними творилися і драми так званого „різдв'яного“ і „великоднього“ циклу. Їх прийнято називати шкільними драмами, народженню яких завдячує освітня робота в Києво-Могилянській колегії (академії). Читаючи спудеям курси піітики, в яких чимало місця відводилось теорії драми, професори зобов'язані були теоретичні знання „закріплювати“ практично. Тому й писали різні п'єси, що мали виставлятися під час найбільших православних свят – Різдва та Великодня. Інколи практикувалися вистави і в кінці навчального року, як своєрідний випускний екзамен для спудеїв. Тематично такі драми-вистави часто не виходили за рамки алегоричних (біблійних) сюжетів про народження, діяльність, смерть та воскресіння Ісуса Христа. Традиція творення таких драм була поширена в дуже багатьох європейських літературах (класиком цього жанру вважають, зокрема, іспанського драматурга Педро Кальдерона). Про художній рівень різдв'яних та великодніх п'єс говорити завжди доводиться з певною умовністю, оскільки це була суто ідеологічна, заангажована, отже, творчість. *Бароковий* характер її виявлявся в користуванні елементами народної мови, у схильності авторів до розважальних (гумористичних) колізій у сюжетах, у примиренні античної теорії драми

з християнськими мотивами, а в такій драмі, як *Слово про збурення пекла* (середина або друга половина ХУП ст.), дуже відчутним є вплив поезики українських народних дум.

До теоретичного аспекту драматургічної творчості епохи *бароко* зверталися в своїх курсах „Поетик“ майже всі професори Києво-Могилянської академії (М. Довгалевський, Г. Кониський та ін.), але найповніше він викладений у *Трьох книгах про поетичне мистецтво* Феофана Прокоповича (1705). Тут детально виписано різницю між трагедією, комедією і трагікомедією, обґрунтовано доцільність п'ятиактної структури драматичного твору і навіть „розписано“, що має містити кожен акт п'єси. У першому (*пролог*) мав стисло викладатися задум (ідейний зміст) твору; у другому (*епітазис*) починала розгортатися основна дія; у третьому й четвертому (*катастазис*) поглиблювались конфлікти і намічалася розв'язка їх, а п'ятий (*катастрофа*) мав вивершувати подійну основу драми і виводити всіх героїв з конфліктних ситуацій. Наголошувалось також, що художня сила драми виявляється в *дії*, а основна словесна форма її – *діалоги* й *полілоги* дійових осіб, яких у кожній яві повинно бути не більше трьох.

Скільки навчальних (шкільних) драм написано за понад 200 років існування Києво-Могилянської колегії (академії)? Відповіді на це питання не існує. Як невідомими в багатьох випадках є й імена їх авторів. Історія зберегла лиш окремі з них. Найбільше пощастило тут *Феофану Прокоповичу (1681-1736)*. Насамперед тому, що він у своїх драмах чи не першим відійшов від алегоричних (біблійних) сюжетів і звернувся до історичної тематики. Вершинне досягнення тут чекало на нього в трагікомедії *Володимир (1705)*, яка того ж року здобулась у Київській академії і на сценічне втілення. Перейти від алегоричних до історичних сюжетів допомогло Ф. Прокоповичу ґрунтовне ознайомлення з тодішньою драматургією зарубіжних авторів, зокрема – з творчістю французьких авторів Корнеля і Расіна, які на рубежі XVII-XVIII ст. були найбільш відомими в колах європейських літераторів. Ф. Прокопович їхню творчість знав достеменно, оскільки освіту здобував в Італії, бував також у Франції, а крім того – з початку XVIII ст. захоплення в Російській імперії (до складу якої входила Україна) усім французьким ставало дедалі настирливішою модою.

Головна історична подія, що лягла в основу трагікомедії *Володимир*, пов'язана з прийняттям в Україні-Русі християнства за часів князя Володимира (X ст.). Але чому ця подія трактується автором як трагікомічна? Адже йдеться про дуже серйозний крок наших пращурів, які в прийнятті християнства бачили тільки історично необхідну, прогресивну акцію... „Винен“ в усьому стиль *бароко*, якому життя людське уявлялось обов'язково в єдності трагічного з комічним. Люди *бароко* бачили, що велике і смішне в житті перебувають поруч, і в цьому виявлялося їхнє природне прагнення

реальності. Можливо, найбільш ортодоксальні служителі культу й ревниво ставились до такого стану речей у драматургічній (як і іншій) творчості, але життєві обставини, психологічний настрій епохи змушував їх іти на компроміси, утримуватись на примирливих позиціях. Надто, що твір Ф. Прокоповича був не просто історичним: своїми ідеями він сягав у сучасність, про що свідчила й присвята трагікомедії українському гетьману Мазепі (гетьманував у 1687-1709 рр.). Мазепа в трактуванні Ф. Прокоповича був безпосереднім спадкоємцем князя Володимира і таким же, як і він, рішучим реформатором. Хто ж міг зважитись тоді, в 1705 році, таку ідею заперечувати? Інша річ – після 1709-го, коли Мазепа, прагнучи вивести Україну з російської імперської кабали, зазнає поразки в Полтавській битві 1709 р. Тоді на Мазепу за розпорядженням царя Петра I накладена була анафема (рішення церковного собору про це не існує), трагікомедія *Володимир* втратила, отже, актуальність, а її автор почувався протягом певного часу не в своїй ролі, аж поки (через 5 років після Полтавської битви!) не запросили його в радники до Петербурзького двору і він не став одним із найпопулярніших хулителів Мазепи („проклятого змінника“, „ізверга мерзкого“ і т. п.) та апологетів сатрапа Російської імперії Петра I.

Художню основу трагікомедії „Володимир“ забезпечено вишуканою поетичною мовою: дійові особи твору ведуть між собою діалоги та полілоги віршами, а проза присутня лише в *Пролозі* та в поодиноких авторських ремарках. Дія розгортається загалом не дуже стрімко (щоб не сказати – мляво), але цікавості їй надають добре скомпоновані монологи, комедійні ситуації й особливо – пізнаваність окремих героїв твору. В жерцях з іменами **Жеривола**, **Куроїда**, **Піяра** й ін., яких бентежить намір князя **Володимира** прийняти християнство, читачі й глядачі трагікомедії бачили тих своїх сучасників, які в усьому шукали для себе вигоди й зиску, які не сприймали державних реформ Мазепи і т. ін. Зображено жерців у комедійному плані (як і демонів-дияволів, що теж чинять спротив християнським намірам **Володимира**), зате сам **Володимир** – постать у трагікомедії велична і посправжньому драматична. Злі сили (**Біс хули**, **Біс світу**, **Біс тіла** та ін.) докоряють йому властолюбством і вбивством рідного брата Ярополка (тінь **Ярополка** – теж дійова особа твору), за ним, мовляв, водилися гріхи розпусти („...он весь есть болній...триста жен сочтенніх бесятся любовію“²), а крім того, він не одразу зважувався на прийняття християнства...

Мотив вагань Володимира щодо прийняття православної віри – історично достовірний факт. За літописними свідченнями, князеві радили прийняти їхню віру і болгари-мусульмани, і німці зі своїм римським обрядом, і євреї, і грецький (православний) філософ. Володимир усіх їх вислухав,

² Хрестоматія давньої української літератури... Упорядкував дійсний член АЕ УРСР О. Білецький. Київ 1952, с. 315

а потім послав у різні країни бояр, щоб вони особисто переконалися, яка ж віра найкраща. Спинилися у виборі на грецькій (православній) вірі, оскільки „*нема-бо на землі такого видовища чи краси такої, щоб зуміли порівнятись із нею*“³. Ця колізія навіть у наші дні потрапляє, бува, в різні, особливо – комедійні сюжети. В одній із сучасних телеверсій цього сюжету найбільше „дотепів“ породжують неприйнятні для Русі заборони їсти свинину, захоплюватись спиртними напоями, виконувати обряд обрізання і т. ін. „Що, - вигукує **Володимир**, – без наркозу?..“ Автори телеверсії переконані, що саме ця колізія найбільш комічна...

Тим часом у творі Ф. Прокоповича трагікомічні ситуації пов'язані з тими персонажами, які перешкоджають прийняттю християнства (жерці, всілякі диявольські сили та ін.). **Володимир** – як головний герой твору – зображений автором як постать драматична. Він своїми сумнівами щодо нової віри ділиться з воєначальниками **Мечиславом** і **Храбром**, радиться також із синами **Борисом** та **Глібом**, а остаточне переконання в необхідності прийняття християнства утверджується монологом **Грека-філософа**. Цим самим посилено в трагікомедії філософський зміст православного християнства. Автор водночас намагався надати йому і земного, реального звучання; для цього з'являється у творі палке слово воєначальника **Мечислава**. Звертаючись до воїнів, він говорить, що після прийняття християнства „*златий возсія день*“, а хоругва і щит, які передані воїнству князем **Володимиром**, допоможуть захищати князівську владу, оберігати її „*от всякого вражія навста*“⁴. Небесну, божественну суть християнства утверджує в трагікомедії прикінцевий хор, у якому задіяна і символічна постать апостола **Андрія**; тут звучить пророцтво щодо перших київських святих та можливої татарської навали, панегірична хвала гетьманові **Мазепі**, митрополитові **Ясинському** та **Київській академії**...

Такий фінал трагікомедії змушує згадати практикований у радянській літературі жанр „оптимістичної трагедії“. А якщо точніше, то... будь-яке нормативне мистецтво. „Чисте“ *бароко* в принципі не було нормативним, але перехідним його формам нормативність, виявляється, була не чужою. Трагікомедія *Володимир* Ф. Прокоповича якраз і була такою формою: *барокова* основа її містила в собі елементи переходу до *класицизму* як свого стильового наступника. Варто сказати, що нормативність у мистецтві з'являється найчастіше тоді, коли воно підпорядковується якійсь ідеології. В часи Ф. Прокоповича, на жаль, християнство було не тільки філософською системою, а й набувало рис ідеологічної доктрини, котру в художній творчості треба було обов'язково утверджувати як життєву норму. Це, звичайно, по-

³ Золоте слово... Кн. 1. Київ 2002, с. 582.

⁴ Хрестоматія давньої української літератури..., с. 321.

нижувало мистецьке значення творчості (зокрема, й – трагікомедії Володимир), але втриматись на художньому плаву їй допомогала ще одна перехідна риса, що викристалізувалась теж у *бароковому* мистецтві. Ця риса – історизм, який стане домінуючим аж після *класицизму*, тобто – в *романтизмі*. Трагікомедія „Володимир“ уперше в літературній творчості України засвідчувала, що в нас є своя історія, що прийняття християнства – це одна з її дуже важливих ланок.

Про те, що ідея історизму в часи Ф. Прокоповича була не стихійною випадковістю, засвідчила і ще одна тодішня драма – драма *Милість Божя*. Вона присвячена пізнішому етапові української історії – епосі Богдана Хмельницького коли Україну внаслідок визвольної війни 1648-1654 рр. було звільнено „от обид людських“⁵. Автором цього твору Михайло Максимович вважав теж Ф. Прокоповича, але на тій підставі, що в 1728 році Ф. Прокопович уже не був професором Києво-Могилянської академії (за традицією, написання шкільних драм входило в обов’язок діючих в академії викладачів піітики та риторики), пізніші літературознавці йому в авторстві відмовляли. Мовляв, драму цю могли написати І. Нерунович або Ф. Трофимович, які саме в ті роки були академічними професорами. Аргумент цей дуже хисткий, оскільки не береться до уваги талант автора. У Ф. Прокоповича він був, а крім того для нього в академії могли зробити виняток, оскільки він тоді вже займав дуже високу посаду при царському дворі в Петербурзі. Та й цілком очевидними є майже текстологічні збіги в обох творах, зокрема – в фінальних пророцтвах апостола Андрія (*Володимир*) і символічного „Смотренія“ (*Милість Божя*). Новою в останньому творі була не лише панегірична хвала Хмельницькому (що логічно випливає з драми), а й Петрові I та Петрові II, які у драмі відсутні, але входили в панегіричний норматив творчості тодішнього Ф. Прокоповича. Саме в ті роки Ф. Прокопович почав першим у Російській імперії формувати традицію літературного славослів’я на адресу сатрапа Петра I, а Петра II згадано, сказати б, „за кумпанію“ і тому, що знайдено для них обох спільний образ – *petros* латинською означає *камінь, скеля*. Та й Хмельницького треба було піднімати на найвищий офіційний п’єдестал, щоб заступити в гетьманському пантеоні України не менш славного, але вже відданого анафемі Мазепу.

Драма *Милість Божя* могла писатися й раніше, ніж у 1728 році, коли виставлялася. Можна собі уявити, яким був фурор після цієї вистави. Адже тут уперше вголос вимовлялося слово *Україна*, яке за імперською традицією мало б звучати як „Малоросія“. Крім того, поетизувалося в драмі Заморозь-

⁵ Повна назва драми: „Милость Божія, Україну от неудобносимих обид людских чрез Богдана Зіновія Хмельницького преславного войск запорозьких Гетьмана, свободившая, і дарованними ему над ляхами побідами возвеличившая, на незабвенную толиких его щедрот память ре-презентованная в школах Киевських 1728 літа“.

ке козацтво, про яке досі можна було дізнатися тільки з народних дум та пісень і яке ставало дедалі більшою кісткою в горлі тодішньої імперської Росії. Для історико-літературного феномена поетизація України й козацтва в *Милості Божій* була ще одним етапом зближення професійної й народної творчості і ще одним підтвердженням існування саме козацької епохи в українській літературі. Вразливим місцем драми була, щоправда, її художня тканина. *Дія* як рушій сюжету тут дуже вповільнена: її замінено монологами й діалогами, в яких оповідається про події, що мають відбутися, або вже відбулися (*Хмельницький* говорить про „упадох послідній“ України під ляхами, *Кошовий* клянеться в готовності боронити „себе і матку нашу“, *Вість* оповідає про битви під Жовтими Водами, Корсунем і Львовом, народ – *Діти українські* – вітає Богдана з військовою перемогою та ін.) Ширше практикований в античній драматургії, такий прийом тут сприймався вже як зужитий, але слід мати на увазі вкрай обмежені сценічні можливості шкільних вистав. Певна художня компенсація при цьому виявлялася в цілком новій для професійної творчості патріотичній ідеї та у вигляді символічних образів, які часом більше промовляли тогочасним глядачам, ніж сама дія. У *Милості Божій*, крім традиційних „Муз“ і „Аполлонів“, символічними постають „Смотреніє Божіє“ та „Україна“. Як жива істота, Україна дякує насамперед Богові за одержану в часи Хмельницького волю і водночас просить у Бога для нового українського гетьмана *Данила Апостола* „здравіє, долготу днів, во всем спіх і силу“⁶. В такий спосіб відбувалося в літературі те, що пізніше буде назване зв'язком її з життям чи з історичними реаліями. Узагальненого характеру цей зв'язок набував щонайвиразніше в монологах, які належали або головному герою (*Хмельницькому*), або збірним, символічним образам (*Діти українські*). Останні бажають *Хмельницькому* „*Несторових літ*“ за розгром супостатів (*Нестор* – один із авторів найдавнішого літопису України-Русі *Повість минулих літ*), але й акцентують, що суть життя – не в битвах, а в мирі та любові до Вітчизни. Саме нею керувався *Хмельницький* у своїй звитяжній боротьбі, і тому кожен, хто любить Вітчизну, не може не любити її героїв. Подальший розвиток таких міркувань *Дітей українських* прочитується в монолозі *Хмельницького* про ще одну цінність життя – про перевагу в ньому заліза, а не золота, корисної праці, а не багатства. Наші батьки, каже *Богдан*, із золотих чаш не випивали, вони про залізо дбали і тому забезпечили нам славу переможців. Історичні реалії, відтак, набули в драмі філософського звучання, постали як житейський урок для майбутніх поколінь усіх *Дітей українських*:

⁶ Українська література XVIII ст. Київ 1983, с. 323.

*И дітей своїх, скоро отправлять науки,
 До сей же обучайте козацької штуки.
 Тако творя, вражся потрете навіть:
 Радость сію на многи удержите літи*⁷.

Повчальний і провіденційний характер монологів був відлунням цілого напрямку в розвитку тогочасної драматургії. За європейською традицією цей напрям іменується „мораліте“. Корінням своїм він сягає в середньовічну Італію, а перші зразки „мораліте“ майже самодіяльно виставлялися... просто неба, на міських площах. В епоху *бароко* „мораліте“ стає професійною драмою; зв'язок із своєю праматір'ю зберегли в ній алегоричні (символічні) дійові особи, але коло їхнє розширювалось і реальними персонажами. За жанром *барокове* „мораліте“ наближалось до комедії, хоч автори й іменували їх трагікомедіями. Типовий тут приклад – шкільна трагікомедія *Воскресіння мертвих Георгія Кониського* (1717-1795). Діють у ній символічні герої Гіпомен (з грецької – Терпеливець) та Діоктит (Гнобитель), а реальних героїв (хоч максимально узагальнених) уособлюють **Хлібороб**, **Священник**, **Злидень** та ін. Мовна характеристика, щоправда, їх не розділяє: вони користуються однаково наближеною до української народної мовою. Від книжних „слов'янізмів“ її ще більше очищено, ніж мову історичних драм Володимир та *Милість божя*. Відчутніше, ніж історичні драми, пов'язане „Воскресіння мертвих“ і з життєвими реаліями. Можна сказати навіть, що це був твір цілком на сучасну (тогочасну, тобто) тему.

Трагікомедію вперше поставлено в 1747 році. Минуло, отже, майже сто років, як Україна за часів Хмельницького потрапила в колоніальну залежність від імперської Росії. Що сталося за цей період з поневоленим народом? На це питання частково й відповідала трагікомедія Г. Кониського. Але – не простолінійно. Із діалогів між **Хліборобом** та **Священником**, із стосунків терпеливця **Гіпомена** і гнобителя **Діоктита** стає зрозумілим, що колоніальний народ потроху став вироджуватись і навіть втрачати людське обличчя, оскільки боротьбу за виживання уявляв як тільки збагачення, визискування, експлуатація бідніших за себе та ін. Паралельно з розвитком цієї теми Г. Кониський вводить у твір і тему символічну, навіть містичну. Його герої водночас роздумують над тим, як же насправді повинне розвиватися життя і що в ньому має бути домінуючим та визначальним. Висіяне в землю зерно, міркують вони, спочатку перетрухне, згниє, але з нього потім обов'язково проросте нове стебло і життя його відтак продовжиться. А якщо мертву людину поховати в землю, то чи відродиться, воскресне вона? Таке відбутись могло тільки з сином Божим, а звичайна, проста людина... Залежно від того, переконаний автор, якою ця людина була в земно-

⁷ Там само, с.320.

му житті, там, у потойбіччі, на неї чекає або райське блаженство, або пекельні муки. Конфлікт, отже, розв'язується в богословському ключі і тому терпеливець Гіпомен у супроводі ангелів потрапляє до раю, а гнобителя Дюктита дияволи спроваджують до пекла. В останній яві п'єси на тому світі влаштовується навіть побачення Дюктита з Гіпоменом, аби вони переконалися, як справедливо виконується там воля Божа. Ширше узагальнення (мораль!) такого фіналу звучить в епілозі трагікомедії: всяке зло, читаємо тут, буде покаране, а добро здобудеться на блаженну славу:

*Два лица жива по смерти в дійствіі явленні, -
По приміру том весь мір будет оживленний...⁸*

У життєвій і посмертній долі двох дійових осіб трагікомедії неважко побачити, по суті, долю двох народів: об'єднані в часи Хмельницького нібито на паритетних засадах, опинилися вони згодом у різних статусах: один (український) – гноблений, а другий (російський) прибрав собі роль зверхника. За таких умов людство неминуче опиняється перед прірвою розкладу й занепаду, на самому краю аморальності і здичавіння. Трагікомедія Г. Кониського – „це літературне свідчення занепаду у громадському житті, типовий твір доби упадку, повен песимістичного настрою перед непереможними фактами громадянського здичавіння“⁹. Надія на те, що в усьому колись розбереться Божий суд, потішити може лиш містика-ортодокса, а здоровий глузд підказує, що маємо не більше, ніж тільки матеріал для трагічної комедії. Г. Кониський тому й назвав *Воскресіння мертвих* трагікомедією.

Вникаючи в проблеми, що поставали перед колоніальною Україною на початку та в середині XVIII ст., Г. Кониський (як і Ф. Прокопович) прагнули обходити політичне трактування цих проблем; вони писали художні драми, у яких завдання завжди ширше: показати стан і поведінку людини в тих чи тих українських ситуаціях. Але ситуації набували тоді дедалі екстремальнішого характеру (до скасування останньої вольниці України – Запорозької січі – залишалися лічені роки) і тому політика мимоволі та з неабиякою настирливістю проривалася в душі письменників. Невдовзі вона таки стане актуальною темою в літературі, відлунивши, зокрема, і в драматичному мистецтві. Щоправда, до „повнометражної“ політичної драми тоді, в середині XVIII ст., не дійшло, але з'явився різновид її – діалог. Ідеться про драматичну поему *Розмова Великоросії з Малоросією* (1762). Автор її *Семен Дідович* (роки народження і смерті невідомі) – козак Стародубського полку, перекладач Генеральної військової канцелярії в Глухові. В цій *Розмові...* діють традиційні вже для *барокової* драматургії алегоричні персонажі (*Великоросія* і *Малоросія*), а діалог між ними ведеться у формі пристрасних

⁸ Там само, с. 355.

⁹ Єфремов, С.: *Історія українського письменства*. Київ 1996, с. 179.

монологів, які також пройшли художнє випробування в драмі епохи *бароко*. Найбільш пристрасними видаються монологи **Малоросії**. Вона розповідає про свою звитяжну історію, про її сучасних творців – безстрашних козаків (тут, до речі, в поетичну форму прибрано літописну думку Григорія Грабянки: „У нас що лоза, а чи байрак – то і козак!“¹⁰), про козацьких кошових та гетьманів і водночас про те, що вона відчуває нині всілякі утиски щодо себе від **Великоросії**, що хотіла б з нею жити рівноправно. Адже, мовляв, маємо спільного ворога (бусурманські агресори й польські конфедерати), об’єднано нас у часи Хмельницького під короною єдиного царя, пролили ми за те об’єднання немало крові посполитої і т. ін. Згадуючи героїчні сторінки своєї історії, **Малоросія** інколи плутається в датах і місцях різних битв, але для художнього твору – це не суттєво; важливіший у ньому завжди художній пафос. Змістова домінанта пафосу в поемі С. Дівовича – ширий патріотизм і... непорозуміння, через яке той патріотизм доводиться захищати від своїх же, ніби єдинокровних північних сусідів. В кінці драматичної поеми цей сусід – **Великоросія** – обіцяє віднині жити з **Малоросією** в дружбі та злагоді, вірно служити єдиній державі, в чому неважко добачити натяк на пом’якшений варіант у розв’язанні наростаючого конфлікту і навіть меншовартісне сподівання **Малоросії**, що так воно й станеться. З історії відомо, що протягом тривалого часу все буде навпаки: запевнення **Великоросії** в дружбі й згоді залишатимуться лицемірними словами, а форми поневолення нею **Малоросії** з роками ставатимуть дедалі жорсткішими й підступнішими. Чого варті, наприклад, ті численні заборонні акції Москви й Петербурга, які на час написання *Розмови...* поширювались і на економічне, і духовне життя України. 1627 року, зокрема, було звелено „на пожарах зжечь“ твори українського письменника і філософа Транквіліона Ставровцького, після чого почалося „полювання“ на будь-які книги „литовской печати“ (так тоді Москва називала книжну українську мову). 1690 року московський патріарх Йоаким заборонив майже все церковне українське письменство, а що не заборонив, те звелів зредагувати „по московской грамматике“. В 1709 році (вже за Петра I) віддано розпорядження, щоб усі „малороссийские примрачные речения изъяснихом обыкновенными“, тобто – російськими правописними нормами. 1729 року видано указ, за яким усі церковні книги, видані в Україні, треба було перекласти „на великорусское“, „дабы никакой розни и особого наречия в них не было“. Коли якась українська друкарня не виконувала цей указ чи зверталась із проханням надрукувати хоча б своєю мовою український буквар, на неї накладалися великі грошові штрафи, а невдовзі було звелено перевести і Києво-Могилянську академію на „образ учения, для всех училищ в Империи Всерос-

¹⁰ Дівович, С.: З поеми „Розмова Великоросії з Малоросією“. У кн.: Аполлонова лютя. – Київ 1982, с. 229.

сийской узаконенный“. Для розвитку українського письменства все це породжувало безліч проблем і ставало, як у драматичній поемі С. Дівовича, навіть темою творчості.

По-своєму ця тема відлунювала в епоху *бароко* і в авторів, що виступали в галузі прозових жанрів. Шляхи розвитку прози тоді були в певному розумінні ще більш тернистими, ніж шляхи драматургії. Драматичні твори мали хоч якусь можливість бути оприлюдненими (принаймні, в шкільному театрі), а проза, бува, відлежувалась у рукописах протягом десятиліть чи й століть.

Але це вже інша тема...