

Люблінського повіту і ще дитиною був переселений з батьками на Волинь. Він мав абсолютний слух і славився серед односельчан народним музикою. Від своєї мами Параскевії Косаковської (Романюк) він вперше почув народну пісню «Ой у гаю при Дунаю», яку записав волинський поет О. Богачук (теж, до речі, із холмщаків). Так була збережена одна з кращих українських пісень і відкрита для широкого побутування.

Підсумовуючи, можна констатувати, що українці-холмщаци, зазнавши в свій час значних матеріальних збитків, свою діяльність спрямовували в інтелектуальну сферу. Маючи вищий рівень загальнокультурного розвитку, ніж місцеві українці, вони, в першу чергу, надавали своїм дітям вищу освіту в таких престижних на той час галузях як медицина, педагогіка, мистецька культура, що і забезпечило їхній вагомий внесок в духовну культуру волинського краю загалом та музичну, зокрема. Наші дослідження продовжуються, адже вивчення культурного спадку найзахідніших етнічних українців є для вітчизняного мистецтвознавства, культурології, історії завданням одним із першочергових, тому що воно розширює діапазон тлумачення таких понять як Україна, українці та українськість.

Аліна Кондратюк

### Національний варіант барокового стилю в монументальних ансамблях київської школи першої XVIII ст.

*Автор статті аналізує специфіку національного варіанту барокового стилю в монументальних ансамблях київської школи першої третини XVIII ст., в якому поєднувались традиції та нові тенденції, що яскраво відбивало світоглядні зміни в українському суспільстві.*

*The author of the article analyzes the specificity of the national variant of baroque style in monumental ensembles of the Kyiv's school of the first half of the 18<sup>th</sup> century, in which traditions and new tendencies were combined, what brightly reflected world outlook changes in Ukrainian society.*

У першій третині XVIII ст. малярська майстерня Києво-Печерської лаври була центром київської школи монументального живопису. Цей мистецький осередок великою мірою вплинув на становлення стилю монументального живопису Гетьманщини доби бароко. Немає можливості скласти повне уявлення про масштаб діяльності київської школи в цей період: майже всі ансамблі її барокових розписів знищено у різний час. Стінопис Великої Успенської церкви ще наприкінці XIX ст. було замінено псевдовізантійським академічним живописом. Розписи першої половини XVIII ст. Софії Київської та Михайлівського собору Видубицького монастиря збереглися фрагментарно. До нашого часу дійшли лише нечисельні іконостасні комплекси та окремі ікони цієї школи.

Єдиним повністю збереженим ансамблем є стінопис та іконостас лаврської Троїцької надбрамної церкви, що був завершений у 30-х рр. XVIII ст. Для виявлення типологічних й специфічних рис барокових розписів київської школи ця пам'ятка має першорядне значення. Живопис храму дає змогу дослідити стилістику й іконографію малярства українського бароко, скласти уявлення про характерну для Києво-Печерської майстерні колористичну гаму. Розписи храму показові з точки зору відображення в стінописах актуальної богословської проблематики.

Мистецтво Гетьманщини цього періоду, як ніколи раніше, було відкрито західноєвропейським впливам. Унаслідок засвоєння тенденцій європейського мистецтва в монументальному малярстві відбуваються суттєві зміни. У по-

1. Волинський краєзнавчий музей (ВКМ), інв. № ДМ 10362. 2. ВКМ, інв. № ДМ 6428. 3. ВКМ, інв. № ДМ 6426. 4. ВКМ, інв. № ДМ 6419. 5. ВКМ, інв. № ДМ 6408. 6. ВКМ, інв. № ДМ 36231. 7. Волинський осередок Національної спілки композиторів України: Навч. посіб. / А. Г. Єфіменко, О. І. Коменда. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 216 с. 8. Гаврилюк С. В. Історичне пам'яткознавство Волині, Холмщини і Підляшшя (XIX – початок XX ст.): Монографія. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 532 с. 9. Горний М. Олександр Самохваленко // Українці Холмщини і Підляшшя. Видатні особи XX століття. – Львів, 1997. – 175 с. 10. Драганчук В. Триптих В. Тиможинського «Світ, розглянутий по частинах» на вірші українських поетів XVII століття в контексті дослідження проявів національної ментальності в музиці // Науковий збірник Львівського національного університету імені І. Я. Франка / кафедра театрознавства. – 2005. – С. 34–46. 11. Єфіменко А. Стильові ретроспекції в творчості Віктора Тиможинського // Вісн. Львів. Нац. ун-ту. – Вип. 4. – Львів, 2004. – С. 86–94. 12. Ігнатова Л. П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці XX – початку XXI століття // Дис. ... канд. мист. – К., 2006. – 234 с. 13. Кучерук Н. П. Сторінки життя та творчості Олександра Самохваленка – організатора й керівника першого Волинського державного народного хору // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. Журнал. – 2006. – № 1. – К.: Міленіум, 2006. – С. 47–50. 14. Муха А. Тиможинський Віктор Анатолійович // Композитори України та української діаспори: Довідник. – К., 2004. – 295 с. 15. У пошуках правди: Зб. матеріалів міжнар. наук. конф. «Українсько-польський конфлікт на Волині в роки Другої світової війни: генезис, характер, перебіг і наслідки»; Луцьк, 20–23 травня 2003 р. / Упорядн. В. К. Баран, М. М. Кучерепа, М. В. Моклиця, В. І. Гребенюк. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2003. – 536 с., іл.

рівнянні з українським монументальним живописом попередніх періодів, в розписах київської школи першої третини XVIII ст. відбувається ускладнення сюжетного задуму, з'являються нові тематичні й іконографічні рішення. Концептуалізм бароко, схильність митців епохи до «розумової гри» втілилися в складні богословські програми розписів, які виражали від глядача певної ерудиції.

У монументальних розписах київської школи тієї доби створення візуальних аналогій до богослужбового образу стає традицією. Барокові розписи Великої Успенської церкви подали зразок відображення в стінописах таїнства Св. Літургії [9, 106]. Збережений проект живопису Успенського собору [6, 34–89; 10] для дослідження характеру взаємодії українського образотворчого мистецтва з богослов'ям має першорядне значення: за таким самим принципом було створено й інші стінописи лаврської майстерні цього часу, у тому числі й живопис Троїцької надбрамної церкви.

Художньо-образний зміст мистецтва Гетьманщини першої половини XVIII ст. був тісно пов'язаний з найактуальнішими завданнями духовного життя. Традиційна система монументально-декоративного живопису в цей час перетворюється на засіб алегоричної оповіді. Цьому сприяла винятково важлива в культурі українського бароко роль риторики. Вона була обов'язковою дисципліною в Києво-Могилянській академії, і вплив її позначився не тільки в наукових творах. Риторика впливала на поетику, образотворче мистецтво й музику. На основі її положень програмувались і розписи лаврських храмів. Власне жи-

вописним роботам передувало вироблення концепції за участю освічених богословів. Ці теологічні програми розроблялися ченцями Печерського монастиря, які виконували спеціальні «вчені» послухи [12, 238]. Теологічний задум розписів Троїцької надбрамної церкви, можливо, належить Йоаникію Сенютовичу, котрий був архимандритом Лаври до 1729 р. [8, 308].

Ряд дослідників ансамблю Троїцької надбрамної церкви зауважили, що цей стінопис був уподібнений його творцями до барокової проповіді [3, 28; 8, 308–309]. Форма, в якій була реалізована програма розписів, обумовлювалася синкретичним характером мистецтва доби, коли різні види мистецтва запозичували один в одного засоби художньої виразності. Композиційні принципи системи розписів цілком узгоджені з положеннями трактату видатного українського проповідника XVII ст. Йоаникія Галатовського «Наука, албо способ зложення казаня» [5, 211; 8, 309]. У відповідності до правил побудови ораторської промови, монументальний живопис храму Св. Трійці так само містить «фему» (тему) з Св. Письма, яка вказана на початку «живописного казання», а потім набуває розвитку і всебічно розкривається. Усі частини «живописної проповіді» Троїцької церкви – розписи притвору, самого храму й вівтарної частини – перебувають у гармонійному співвідношенні із загальним задумом. У кожному з цих «розділів» храмового живопису виявлено провідні теми теологічної програми – Св. Трійці (Св. Духа) і Св. Літургії [8, 311–312].

Складну богословську програму церкви розпочинає стінопис притвору (сіней). Зображення склепін і стін прибудови закомпоновані у кілька багатофігурних композицій (групи святих преподобних, дівичів, великомучеників, царів, святих, пророків та ін.). У розписах притвору вже намічені провідні теми програми і подана ніби ідейна «квінтесенція» богословського задуму. Напис, що розміщений над входом із приміщення сіней до самого храму є «фемою» живопису, коротким вираженням основних богословських ідей: саме до нього спрямований рух всіх праведників у групах: *«Присустисте, к Сионстїй горї, и ко граду Бога Живаго, Иерусалиму небесному, и тьмам ангелов торжеству и церкви первородних на небесїх написанних, и судїи всїх Богу и Духом праведник совершенних, и к ходатаю Завїта Новаго Ісусу, и крови кропленїя лучше глаголющей нежели Авелева. К євреом, глава 12»*. Це цитата з послання ап. Павла до Євреїв (Євр. 12. 22–24). Означені рядки покладені в основу богословського розуміння Церкви земної – воявничої і Церкви небесної – торжествуючої.

Отже, усі зображені в притворі праведники разом представляють Небесну торжествуючу Церкву [8, 310]. Тема Церкви тут виступає складовою частиною літургійної тематики. У прибудові яскраво відчутні також апокаліптичні мотиви. Окремі елементи розписів сіней дають алюзії на композиції ікон «Страшного Суду». Це і мотив ходу праведників, і ангели з сурмами на склепінні, й зображення Адама та Єви під композицією «І Царство Боже наблилося» в люнеті над дверима, і найбільшою мірою сама композиція склепіння «Соберет избрання своя от четирьох вітров», що отримала назву за євангельською цитатою під зображеннями. Означена цитата відбиває пророчі слова Ісуса Христа на горі Єлеонській про скінчення віків (Мт. 24. 31б).

У «живописному казанні» Троїцької церкви розпис притвору ніби поєднує функції «ексординіуму» – початку промови та «конклюдії» – її завершення. Він сприймається відвідувачем в першу чергу, але при цьому містить наче «моральний висновок» з усієї «проповіді». Це аналогічно

до принципів драматургії інших видів тогочасного українського мистецтва, насамперед, шкільної драми. Та сама тема «Страшного Суду», що найчастіше порушувалася у заключних частинах українських шкільних драм [7, 255], виражена й у розписах прибудови. У відповідності до положень українських поетик, у розписах вона постає у несподіваному звучанні. Алюзії на театральні вистави дають навіть окремі мотиви розписів сіней. Персонажі, що «очолюють» композиції великих груп, тримають картуші з текстами своїх «монологів» й вельми нагадують акторів українського театру XVII ст. Хору, який у драмі виконував роз'яснювальну функцію, коментував дію, відповідає «небесний хор» херувимів у композиції склепіння сіней. Ці останні зображення склепіння змушують також згадати барокові хорові концерти: у розписах наче передано зорове враження багатоголосого співу.

Поліфонія притаманна розписам Троїцької церкви так само, як і тогочасній хоровій музиці. Уже в притворі окремі сюжетні мотиви переплітаються, взаємно накладаються. У розписах церкви провідні богословські теми набувають підголосків, виступають у складному поєднанні. Таке розумінні лаврськими малярами синтезу мистецтв багато в чому спиралося на середньовічну традицію, коли чіткого розмежування між різними видами мистецтв не було. Однак у добу бароко ці принципи використовувалися у відповідності до нових завдань. Бароко свідомо орієнтувалося на запозичення різними видами мистецтв одне в одного засобів художньої виразності.

Таким чином, специфіку монументального ансамблю Троїцької церкви зумовив синкретичний характер тогочасного мистецтва й панівна роль богослов'я в духовному житті. Тому значна частина розписів храму є тематичними циклами, що ілюструють популярні богословські догмати. Такий підхід дав змогу творцям богословського задуму виразити актуальні ідеї свого часу за зразком традиційних форм. Тематичні цикли в розписах стовпів, пілястр, підпружних та малих арок Троїцької церкви є візуальними аналогіями до молитви «Отче наш», «Євангельських Блаженств», догматів «Сім Дарів Св. Духа» та «Сім Таїнств», вони ілюструють притчі та проповіді Христа тощо. Ці зображення розкривають провідні ідеї богословської програми в тому самому напрямку теології, якому українські церковні діячі цієї доби надавали найбільшого значення. Певна річ, образотворче мистецтво вирішує ці завдання своїми власними засобами. У монументальному малярстві роз'яснення текстів Св. Письма, молитов і таїнств відбувається у візуальних образах. І найбільшу увагу приділено таїнству Св. Літургії.

В українському богослов'ї тема Св. Літургії на межі XVII–XVIII ст. стає особливо актуальною. Питання, в який саме момент літургійної служби відбувається перетворення Святих Дарів у Тіло і Кров Ісуса Христа викликало тоді тривалі дискусії в богословських колах Києва та Москви. У Києві в XVII ст. вважали, що Євхаристійне перетворення відбувається словами Ісуса, які Він вимовив на Таємній вечері і які промовляє єреї під час Літургії: «Прийміте, ядіте, сіє єсть Тіло мое», та «Пийте от неї всі, сія єсть Кров моя». Московські ж богослови наполягали на тому, що воно відбувається силою молитви єрея (т. зв. молитви епиклезису) і словами Св. Василя Великого: «Сотвори убо хліб сей честное Тіло Христа Твого, а еже у чаші сей честную Кров Христа Твого, преложив я Духом Твоим Святим» [4, 221].

Точка зору київських теологів на цю проблему була обґрунтована ще в першій половині XVII ст. у творі відомого

українського теолога Феодосія Софоновича «Виклад о церкви Святой». Упродовж XVII ст. книга неодноразово перевидавалася різними українськими друкарнями. За популярністю та кількістю перевидань цей богословський твір міг зрівнятися хіба що з «Ключем Розуміння» Йоанікія Галятовського. До того часу, як московські ревнителі греко-візантійських традицій брата Йоанікія та Софронія Ліхуди не знайшли у ньому «латинські думки» [11, 15], цей трактат був серед «настільних книг» і київських, і московських богословів.

Відлунням цих подій у релігійному житті стало звернення до літургійної тематики в ансамблях київської школи. Вперше, як зазначалося, ідея образного відтворення обряду Св. Літургії була втілена у розписах Великої Успенської церкви. У центральній апсиді там містилися великі композиції, що презентували творців Св. Літургії: святи-телів Йоана Златоуста, Василя Великого та ап. Якова Брата Господнього. Вони тримали «хартії» з тими самими текстами літургійних молитов, що проголошувалися під час перетворення Св. Дарів.

У Св. Йоана Златоуста на сувої текст був такий: «И сотвори хліб сей честное тіло Христа твоего (Св. Иоанн, Литургия)» [10, арк. 6а]. Св. Василій тримав сувій з написом: «Хліб убо сей сотвори самим тілом Господа и Бога и Спаса нашего Исуа Христа (Св. Василій, Литургия)» [10, арк. 6а (зв.)]. Св. Яків, Брат Господень мав на «хартії» такий напис: «Молим тя, Боже Отче наш, яко да на дари сия в честь Христа твоего пред Тобою предложения милостиво призриши /.../ и низпошли на жертву святую твою Духа Твоего Святого и сотвориши хліб сей тіло Христа твоего (предан апл. кн. 8., гл. 12)» [10, арк. 6а (зв.)].

Стінопис Троїцької церкви, що був виконаний майже в той самий час, також ілюструє найсуттєвіші моменти літургійної служби. У центральній апсиді храму Св. Трійці зображений певний епізод обряду Св. Літургії. Службу править Св. Йоан Златоуст у супроводі двох дияконів. У розписі максимально точно відтворено тогочасні історичні реалії – і в одязі священнослужителів, і в опорядженні престолу.

Композицію супроводжено кількома текстами. Від уст Св. Йоана Златоуста відходить напис (у дзеркальному відображенні): «Горі Отцу ссїдя, изде на невидимо спребиваяй: и сподоби державною ти рукою преподати нам Пречистое Тіло Твое, и Чистую Кров, и нам и всім людем». Майже той самий текст написаний у книзі, зображений на композиції (книга лежить на престолі): «Вонми Господи Исусе Христе Боже наш, от святого жилища Твоего, и от престола Слави Царства Твоего, и прїйди в еже освятити и нас /.../» (далі повторюється попередній цитований текст).

Ще один текст представлено в книзі, яку тримає диякон, що зображений у лівій частині композиції: «Множества ради грїхов моих не отверзи мене Владико Господи Боже мой, нини бо прихожду к чудним Твоим Тайнам небесним и нияко достоин Сий дерзаю но на Твою самую великую и неизреченную благость упо(вая) простираю». Це тексти молитов, які єреї має таємно промовляти перед тим, як приступити до причастя Св. Тайн. Отже, наголошено саме на тому моменті Літургійного богослужіння, що був предметом тривалої теологічної полеміки.

Відома дослідниця Л. Міляєва зазначала, що творці богословської програми Троїцької церкви мали на меті не просто підкорити зоровий ряд священній відправі, але й вирішували більш складне завдання – створити своєрідний коментар до догматичної символіки [8, 311]. Тому тема Св. Літургії в храмі Св. Трійці тлумачиться у кількох сенсах.

У залежності від ходу священної відправи кожен сюжет у системі розписів набуває нового значення [8, 313–314].

Водночас у монументальному ансамблі виявлена й тема Св. Трійці (Св. Духа). Це зумовлено, насамперед, присвятою храму. Деякі сюжети розписів Троїцької церкви нагадують про особливості богослужіння храмового свята. Характер і тематика цілої низки зображень відбиває зміст святкових піснеспівів, молитов й проповідей, що містилися у церковній літературі XVII – поч. XVIII ст. Написи у деяких композиціях храму є, власне, відтворенням святкових піснеспівів і молитов.

Тексти на композиціях Троїцької церкви заслуговують на окрему увагу. Вони розкривають зміст кожного конкретного зображення, а їхня сукупність визначає загальний напрямок теологічної ідеї розписів. Вони є «ключем» до розкриття богословського змісту. Впровадження текстів, що запозичувалися з тогочасної літератури «щоденного користування» або тлумачили зміст богослужіння, було однією з характерних рис ансамблів лаврської майстерні.

Для створення зображень, що відповідали зазначеним умовам, живописцям лаврської майстерні був потрібний допоміжний матеріал. Це були зразки різноманітного характеру – лицеві Біблії та інші гравійовані збірники й окремі естампи. Вони виконували в Україні таку саму роль, як «іконописные подлинники» у Росії. Українські майстри змінювали й перетворювали їх у відповідності до власних потреб. Композиційне вирішення значної частини зображень Троїцької надбрамної церкви дає змогу точно визначити їхні прототипи. Це, зокрема, стосується таких композицій лаврського храму, як «Хрещення ефіопа ап. Філіпом» на північній стіні трансепта, «Жертвоприношення Авраама» в апсиді жертовника, зображень тематичного циклу «Євангельські Блаженства» на пілястрі південної стіни та протилежному пілоні хрещатого стовпа тощо. Взірцями до цих та низки інших розписів були ілюстрації лицевих біблії Пискатора, Вайгеля, Меріана, Данкертца та інших популярних європейських гравійованих альбомів.

Часом лаврські малярі створювали композиції «за мотивами» європейських гравюр. У таких випадках визначити першовзірець розпису майже неможливо, хоча й повністю «оригінальними» творами ці зображення вважати не можна. Зазначимо, що питання про «оригінальність» тоді взагалі не ставилося: тогочасний український іконопис так само, як і гравюра нерідко вдавався до «запозичень».

Учнівські вправи з фонду «кужбушків» – збірки тушованих малюнків та гравюр лаврської живописної майстерні середини XVIII ст. (НБУВ, Ф. 229) теж дають змогу пролити світло на проблему щодо витоків зображень Троїцької церкви. У ряді випадків учнівські малюнки були виконані за тими ж зразками, що й живопис храму, хоча самий прототип може бути невідомий. Так, наприклад, спільні риси мають деякі пейзажні композиції стін трансепта Троїцької церкви («Відсиланні учнів на проповідь», «Св. пророк Ілля біля гори Хорив») та краєвидні учнівські вправи із зошита № 11: збігаються не лише зображення природи, але й архітектурні мотиви [1, арк. 4, 8].

Окремі роботи можна вважати ескізами до розписів Троїцької церкви: наприклад, малюнок у альбомі № 18, що представляє Бога Отця і має розкадровку на квадрати [2, арк. 38], дослідники називають ескізом до розпису склепіння притвору [13, арк. 51]. Подібні приклади можна примножити. Ця збірка дає змогу скласти уявлення про ступінь обізнаності лаврських малярів з європейською графікою XVII – поч. XVIII і про поширення тих чи інших тем у розписах лаврської школи цієї доби.

Таким чином, національний варіант стилю бароко, виразником якого в монументальному малярстві першої третини XVIII ст. була Києво-Печерська живописна майстерня, був якісно новим мистецтвом. Це мистецтво відбивало світоглядні зміни в українському суспільстві. У цей час якісно новим стає й характер взаємодії різних видів художньої творчості та їхня кореспонденція з «необразотворчими» видами мистецтв. Ансамбль монументальних розписів й іконостаса Троїцької церкви ми вважаємо класичним прикладом барокового синтезу в мистецтві Гетьманщини першої половини XVIII ст.: у новому розумінні храмового ансамблю знайшли прояв тенденції, що були притаманні європейському мистецтву тієї епохи взагалі.

Монументальне малярство лаврської майстерні остаточно не пориває з візантійською традицією. Але в деяких аспектах цей живопис виглядає як заперечення самих основ того, що було створено візантійським мистецтвом. Нові тенденції і традиція співіснують в національному варіанті бароко у складному поєднанні. І в історії європейського мистецтва монументальні ансамблі київської школи першої третини XVIII ст. були доволі оригінальним і цікавим явищем.

1. Альбом учнівських малюнків та вклеєних гравюр. – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (далі –

ІР НБУВ). – Ф. 229. – № 11. 2. Альбом учнівських малюнків. – ІР НБУВ. – Ф. 229. – № 18. 3. *Білецький П. О.* Українське мистецтво другої половини XVII – початку XVIII ст. – К.: Мистецтво, 1981. – 160 с. 4. *Вишневецький Д.* Києвская академия в первой половине XVIII века. – К.: Тип-фія И. М. Горбунова, 1903. – 256 с. 5. *Галаятовський Іоаникій.* Ключ розуміння // Пам'ятки української мови XVII ст. Серія публіцистичної та полемічної літератури / Упор. І. П. Чепіга. – К.: Наукова думка, 1985. – 444 с. 6. *Истомин М. П.* Описание иконописи Киево-Печерской лавры // Чтение в историческом обществе Нестора Летописца. – 1898. – Кн. 12. – Отд. 3. – Приложение. – С. 34–89. 7. *Корній Л.* До питання про синтез мистецтв в українському бароко (роль музики в шкільній драмі) // Українське бароко. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців / За ред. О. Мишанича. – К.: Друкування МП «Офорт», 1993. – С. 251–257. 8. *Міляева Л. С.* Иконография и красноречие украинского барокко (росписи Надвратной церкви Киево-Печерской Лавры) // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – С. 308–316. 9. *Ошуркевич Л., Сліпченко Н., Сьомочкін І.* Концепція відтворення стінопису Успенського собору Києво-Печерської Лаври // Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація. – 2000. – № 11. – С. 101–144. 10. Память, что внутри великой святой печерской церкви изображено почавши от самой главы и около вокруг по стенах. – ІР НБУВ. – Ф. 1. – № 5411. 11. *Софонович Феодосій.* Хроніка з літописців стародавніх. – К.: Наукова думка, 1992. – 336 с. 12. *Тумов Ф.* Императорская Киевская духовная академия в ее трехвековой жизни и деятельности (1615–1915 гг.). – К.: Тип-фія, 1915. 13. *Шевчук В.* З методики виховання художників у малярні Києво-Печерської Лаври першої половини XVIII ст. (дипломна робота) / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – К., 1998.

Аліна Некрасова

### Українська реальність як жанротворчий аспект прози Леоніда Кононовича

*У статті аналізується українська реальність, яка виступає у творчості Л. Кононовича як жанротворчий чинник, адже письменника особливо турбує проблема втрати духовності українством та розрив зв'язку між поколіннями.*

*Ukrainian reality, which are the genre-creative factor in the writing of L. Kononovych are analyzed in the article, because the problem of loss by the Ukrainians their spirituality and the rupture between the generations were special worry of the writer.*

Леонід Кононович – сучасний український письменник, творчість якого бере свій початок із середині 80-х років ХХ ст. й триває до теперішнього часу. Доробок автора складають численні кримінальні романи, зокрема серія «Тартар» («Мертва грамота», «Кайдани для олігарха», «Феміністка»), новела «Повернення», роман «Тема для медитації». Серед науковців, що досліджують творчість Леоніда Кононовича, можна виокремити Д. Стуса, О. Веретільник, А. Сокур. Проте творчість письменника є малодослідженою, тому потребує детального розгляду.

Перші кроки в літературі Л. Кононович робить у жанрі кримінального роману, який створюється у період перегляду людьми своїх світоглядних позицій, поглядів на культуру, літературу в Україні. На думку письменника, читач не був готовий до сприйняття серйозної літератури, прагнув більш зрозумілих, розважальних жанрів – детективів, бойовиків. Так народився жанр кримінального роману – своєрідного «сплаву» названих жанрів. Л. Кононович зазначає: «Час минав, настала перебудова, потім – незалежність. Накопичилося чимало вражень від нової епохи, і їх треба було осмислити. Крім того, я помітив, що в нашій прозі бракує такого поширеного жанру, як бойовик – із динамікою подій, сильною особистістю, з чітким настановленням на перемогу. Так з'явився кримінальний роман «Я, зомбі», а згодом і серія «Тартар» [5, 54]. Крім того, письменник бачив у цьому жанрі великі можливості для зображення української дійсності, яка на той час справді була схожа на бойовик.

В останні роки минулого століття сталася своєрідна мутація світогляду й моральних цінностей українства, реальність досягла якісно іншого рівня. Тому в своїх творах Кононович акцентує увагу на темному її боці, щоб яскравіше показати процеси розпаду суспільства. Це особливо виразно виявляється в трактуванні таких філософських категорій, як «добро» і «зло», які завжди чітко розмежовувались в українців. Свідченням цього є репліки головного героя романів серії «Тартар» Оскара: «Послухай, що це за порядок? Що це за держава, врешті-решт? Хто їм дав право бити людей ногами, тягати жінок за коси і смалити з бойової зброї без будь-яких причин?» [3, 15]. Такої точки зору дотримується не лише Оскар, а й інші герої роману: «Тартар займає принципову позицію в тім, що стосується розповсюдження всякої трутизни. Наркотики – це зло. Наркоманія здатна винищити цілий народ» [3, 18]. Проте феноменальним таке явище назвати важко: навіть кримінальні елементи не позбавлені людського й можуть перейматися долею країни, а тим більш – власною. Автор вкладає в уста героїв такі слова, що дійсно перевертають традиційне уявлення про добро й зло: «...наркоманія – це гірше, як алкоголізм! Я от п'ю з дитинства, і хоч би хрін... а якби коловся, то вже б давно простяг копита» [3, 62]. Страшно навіть подумати, що нормальна людина може роздумувати над тим, що є кориснішим: алкоголь чи наркотик. Л. Кононович навмисне приділяє таким епізодам окрему увагу, щоб донести до людей страхітливий картини української реальності, які творяться через байдуже ставлення до моральних норм. Письменник піднімає надзви-