

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД  
«ЛУГАНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА»

На правах рукопису

**АНТОНЕНКО ТЕТЯНА ОЛЕКСІЇВНА**

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Чемерис

**ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ВАЛЕНТИНА ЧЕМЕРИСА**

10.01.01 – українська література

**ДИСЕРТАЦІЯ**

на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Науковий керівник –  
Пінчук Тетяна Степанівна,  
кандидат філологічних наук,  
професор

Старобільськ – 2016

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. Теоретико-методологічна база дослідження.....</b>	<b>9</b>
1.1. Літературно-критична й наукова рецепція творчості Валентина Чемериса та її жанрова палітра.....	9
1.2. Поетика як літературознавча проблема: теоретико-методологічне осмислення поняття.....	27
Висновки до розділу 1.....	38
<b>РОЗДІЛ 2. Поетикальний зріз художньо-документальної творчості письменника.....</b>	<b>40</b>
2.1. Мотиви художньо-документальної прози Валентина Чемериса.....	40
2.2. Жанрові ознаки роману «Це я, званий іще Чемерисом» й автобіографічної трилогії «Веселий смуток мій».....	53
Висновки до розділу 2.....	69
<b>РОЗДІЛ 3. Художня реалізація історичної тематики в прозі В. Чемериса.....</b>	<b>71</b>
3.1. Історична проза письменника: жанрові різновиди й композиція.....	71
3.2. Проблемно-тематичні домінанти текстів .....	87
3.3. Художні особливості конфлікту й хронотопу.....	112
3.4. Образи-характери у вимірах лінгвопоетики.....	141
Висновки до розділу 3.....	169
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>173</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>179</b>

## ВСТУП

Концепція розвитку української літератури, інтегрованої до світового культурного простору, на зламі ХХ – ХХІ ст. у черговий раз висуває потребу всебічного й об'єктивного вивчення різножанрових художніх і художньо-документальних текстів сучасних митців. У вітчизняній літературі до таких унікальних багатогранних особистостей належить відомий прозаїк Валентин Лукич Чемерис (1936–2016) – автор гуморесок, оповідань, новел, повістей, романів, спогадів, публіцистичних напрацювань. У творчій скарбниці письменника близько двох десятків гумористичних збірок, десятки історичних повістей і романів, перлини мемуарної літератури. Разом із тим автор експериментував і продовжує експериментувати із жанровими формами, розширюючи жанрові обрії історичного роману, наповнивши його новими темами, сюжетами, мотивами. Валентин Чемерис став лауреатом численних літературних премій, як-от: премії імені Остапа Вишні, імені Ф. Маківчука, С. Олійника, гумористична премія Одарки і Карася, премії імені Ю. Яновського, Івана Мазепи, Д. Яворницького, Міжнародна премія Українського козацтва «Лицарське перо» та ін. На державному рівні Валентина Чемериса відзначили й нагородили орденами рівноапостольного князя Володимира Великого (I, II, III ступенів) та святого архистратига Михаїла, Почесною грамотою й медаллю Кабінету Міністрів України та ін.

**Актуальність теми** дисертації полягає в потребі дослідити літературний доробок Валентина Чемериса, а саме: історичну та художньо-документальну прозу з погляду їхньої поетики, адже аналогічні наукові праці в літературознавстві відсутні. Творчість цього талановитого гумориста, мемуариста й романіста є знаковою в процесі утвердження української національної культури. Водночас його літературна спадщина, насамперед художні й художньо-документальні романи та повісті, практично не потрапили в поле зору вітчизняних дослідників. Існують лише епізодичні, моноаспектні, спорадичні критичні статті, присвячені окремим творам

письменника (С. Мартинова «Історія одного роману, чи роман про одну історію» [130], Л. Романчук «Загадка чарівності» [165], «Сіяч любові» [166], Д. Янко «Сяйво його зорі» [231]). І це при тому, що в його художніх текстах наявні численні поетикальні ознаки, а художньо-документальні твори дозволяють проникнути у творчу лабораторію митця, показати його становлення як письменника в контексті доби, простежити витворення художнього світу із залученням автобіографічних елементів. Відтак сьогочасність і нагальність опрацювання теми зумовлені необхідністю фахового осмислення специфіки й відтвореної в прозі митця художньої моделі світу в її часопросторових координатах, визначених передовсім авторською концепцією історії та включеної в її простір особистості. Тим більше практично не вивчена й не проаналізована поетика художньо-документальної прози Валентина Чемериса, що й зумовлює потребу в проведенні такої дослідницької роботи та її **актуальність** для сучасної літературознавчої науки.

#### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами**

Дисертацію виконано відповідно до плану наукових робіт кафедри української літератури ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», пов'язаного із розробкою теми «Документалістика початку ХХІ століття: проблеми теорії та історії» (номер державної реєстрації 0113V001780). Тему затверджено на засіданні Вченої ради Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (протокол № 3 від 28 жовтня 2008 року) та скоординовано на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка (протокол № 6 від 07 грудня 2010 року).

**Мета дисертаційної роботи** полягає у виявленні й цілісному вивченні поетикальних доміант художньої й художньо-документальної прози Валентина Чемериса, осягненні його творчої індивідуальності.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- окреслити літературно-критичну базу дослідження;
- з'ясувати жанрову своєрідність художньої й художньо-документальної прози Валентина Чемериса, спираючись на сучасні студії проблем жанру;
- дослідити стильові доміанти автобіографічних творів митця;
- виявити проблемно-тематичні й сюжетно-композиційні особливості прози письменника;
- визначити різновиди конфліктів і характерні риси хронотопу в художніх текстах Валентина Чемериса;
- з'ясувати параметри художньої моделі історії в прозі автора.

**Об'єктом дослідження** є художні й художньо-документальні тексти Валентина Чемериса.

**Предмет дослідження** – поетика історичної й автобіографічної прози письменника.

**Матеріалом дослідження** слугують історичні романи та повісті В. Чемериса «Ольвія» (1983, 1990, 1993, 2008), «Фортеця на Борисфені» (1993), «Сини змієногої богині» (2006), «Президент» (1994), «Я любила Шевченка» (1997), «Її звали янголом смерті» (1999), «Кохання в Україні» (2001), «Царгородська галера» (2009), «Місто коханців на Кара-Денізі» (2009), «Засвіт встали козаченьки» (2010), «Ордер на любов» (2007), «Марина – цариця московська» (2009), «Шліссельбург. Секретний в'язень каземату № 11» (2009), «Поцілунок змії» (2009), «Ярославна» (2011), мемуарні романи «Це я, званий іще Чемерисом» (2006), «Веселий смуток мій» (2007), оповідання «Шарлотта, зеленоока мільйонерка» (2009), «Китайська троянда» (2009), «Люська» (2009), «Синдром Водяника» (2009), «Ми Бровки, котрі Сірки» (2009), «Цар і слон» (2008), «Щастя, послане по смерті» (2008), «Свій серед чужих і чужий серед своїх» (2009).

**Теоретико-методологічну основу** дисертації становлять праці, присвячені теорії та історії літератури, М. Бахтіна [28], О. Білецького [32], В. Бурбелі [39], О. Галича [54], В. Дончика [79], Г. Клочека [105],

Н. Кожевникової [107], Ю. Лотмана [127], А. Науменка [143], А. Ткаченка [187], В. Халізева [203], В. Хархун [202], Д. Чижевського [222], мовознавчі студії С. Єрмоленко [86]; дослідження, у яких репрезентовано питання історизму, трансформації історичної правди в художню, жанрової специфіки історичного роману, Л. Александрової [4], С. Андрусів [5], О. Білого [33], І. Варфоломієва [43], А. Гуляка [72], М. Ільницького [98], Б. Мельничука [132], П. Ніколаєва [144], В. Оскоцького [147], А. Пауткіна [149], С. Петрова [151], Д. Пешорди [155], М. Сиротюка [177], В. Чумака [223]; залучено студії з історії українського козацтва та його культури В. Антоновича [18], О. Апанович [20], В. Голобуцького [65], Я. Дашкевича [76], Д. Дорошенка [80], М. Костомарова [112], І. Крип'якевича [115], Ю. Мицика [137], Д. Наливайка [142], І. Огієнка [145], Д. Яворницького [229] та ін. Крім того, використано теорію представників структуралізму й формалізму, насамперед Ю. Лотмана, щодо поетики, а також учення про категорію «образ автора».

**Методологія дослідження** ґрунтується на основі системного підходу до інтерпретації доробку письменника. Методологічною базою дослідження є порівняльно-історичний та історико-типологічний методи, які вжито при зіставленні художніх творів із фольклорними джерелами та історико-документальними матеріалами; із метою аналізу художніх текстів ми послуговувалися цілісно-системним та аналітико-описовим методами, котрі полягають у підборі, систематизації й описі матеріалу. Частково залучено біографічний метод та інтерв'ю з письменником для встановлення зв'язків між біографією літератора й специфікою зображення художньої дійсності (інтерв'ю з Валентином Чемерисом проведено напередодні його 75-річчя 6 липня 2011 р. та 12 березня 2015 р.). Культурно-історичний метод дав змогу проаналізувати своєрідність тих історичних епох, що змальовано в його текстах. Крім того, частково застосовано лінгвостилістичний, структурно-семіотичний, текстологічний методи з метою з'ясування мовностилістичних особливостей художніх текстів Валентина Чемериса.

**Наукова новизна дисертації** полягає в системному дослідженні творчого доробку Валентина Чемериса, а саме:

- *уперше* зроблено спробу дослідити поетику художньої й художньо-документальної спадщини митця;
- *виокремлено* індивідуальні риси творчості письменника;
- *здійснено* проблемно-тематичний та ідейно-художній аналіз прози письменника;
- *удосконалено* класифікацію символів його текстів;
- *простежено* жанрові й стильові особливості автобіографічних творів митця;
- *набуло подальшого розвитку з'ясування* родо-жанрової своєрідності художньої прози Валентина Чемериса, опираючись на сучасні студії проблем жанру;
- *визначено* різновиди конфліктів й основні риси хронотопу в його текстах;
- *досліджено* лінгвопоетику художніх і художньо-документальних творів літератора для виявлення особливостей характеротворення;
- *окреслено* параметри художньої моделі історії в прозі автора.

Отже, комплексний підхід до художньої й художньо-документальної прози Валентина Чемериса, аналіз визначальних аспектів її поетики здійснюється вперше в українському літературознавстві.

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати роботи можуть бути використані в подальших дослідженнях творчості Валентина Чемериса, у курсі історії української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття, під час розробки спецкурсів і спецсемінарів, при підготовці навчальних посібників і підручників для студентів гуманітарних спеціальностей, при написанні курсових, дипломних, магістерських робіт.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення, результати та висновки дисертації обговорювалися й отримали позитивну оцінку під час виступів на науково-практичних конференціях різного рівня: *Міжнародних* – на

II Міжнародній науково-практичній Інтернет-конференції «Наукова молодь: інноваційні підходи в освіті і науці» (Луганськ, 2012), Міжнародній науковій конференції «Що водить сонце й зорні стелі: поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 2012), VII Міжнародній заочній науково-практичній конференції «Наукова дискусія: питання філології, мистецтвознавства та культурології» (Москва, 2012); *Всеукраїнських* – II науковій конференції «Документалістика початку XXI століття: проблеми теорії та історії» (Луганськ, 2011), XI науково-практичній конференції імені Віктора Ужченка «Образне слово Луганщини» (Луганськ, 2012), III науково-практичній конференції «Українська культура та ментальність: самобутність в умовах глобалізації» (Сімферополь – Ялта, 2012), X науковій конференції «Слобожанщина: літературний вимір» (Луганськ, 2012), III науково-практичній конференції «Література і місто: художній поступ» (Луганськ, 2012), науковій конференції «Література та історія» (Запоріжжя, 2012), XII науковій конференції «Слобожанщина: літературний вимір», присвяченій 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка (Луганськ, 2014), науковій конференції «Запорожжя в гуманітарному дискурсі» (м. Запоріжжя, 2015), Міжвишівських наукових читаннях, присвячених 105-річчю від дня народження М. Д. Бернштейна, «Українська література „від давнини до сучасності”: парадигми, напрямки, проблеми» (Запоріжжя, 2016), а також під час обговорення на засіданнях кафедри української літератури ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

**Публікації.** Основні положення дослідження викладено у 12 одноосібних публікаціях, 6 із яких – у фахових виданнях, затверджених ДАК України, 1 – у закордонному виданні.

**Обсяг і структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків і списку використаних джерел (242 найменування). Загальний обсяг роботи становить 201 сторінку із них 178 – основного тексту.



## **РОЗДІЛ 1**

### **ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ**

У пропонованому розділі окреслено літературно-критичні напрацювання щодо творчості Валентина Чемериса, виявлено й згруповано жанрові різновиди його прозових текстів. Крім того, окреслено й умотивовано використання низки методів і прийомів, за допомогою яких і розглянуто поетикальний зріз літературних надбань письменника. У зв'язку з цим охарактеризовано поняття поетики, його розуміння в історичному ретроспективному літературознавчому контексті та тлумачення цього терміна на сучасному етапі.

#### **1.1. Літературно-критична й наукова реценція творчості Валентина Чемериса та її жанрова палітра**

Валентин Лукич Чемерис належить до тих українських письменників, які залишаються духовними дороговказами для сучасників, власне, своїми текстами й торують шлях вітчизняній літературі. Сам митець вважає себе й шістдесятником, і сімдесятником, адже, як зауважив він в інтерв'ю, починаючи з 1962 р., його гуморески видавалися тиражем до 100 тисяч, а вже в 1970-х рр. Валентин Чемерис поступово відійшов від гумору й зосередив свою увагу на історичних творах. Останнім часом він пропонує читачам і автобіографічні, і іронічно-сатиричні тексти, активно працює на літературній і публіцистичній ниві, а його тексти ввійшли до шкільних програм. Валентин Чемерис переконаний, що «письменник завжди повинен писати нове слово. А якщо його з яких-небудь причин немає, тоді дуже складною є творча доля такої людини. Українському письменнику, так уже склалося історично, завжди було вдвічі, а то й утричі, важче» [211].

Для багатьох молодих поетів, прозаїків і публіцистів Валентин Чемерис був і залишається мудрим, терплячим, доброзичливим наставником, здатним навіть і «від розлюченого міністра врятувати» [166, с. 3], про що знаходимо свідчення в статтях, картинах, спогадах його друзів, колег, учнів. Так, про цікаві події в житті Валентина Чемериса чимало написано в його автобіографічних текстах, сказано в інтерв'ю, однак для розуміння особистості важливо змінити перспективу сприйняття, а суб'єктивізм мемуарної оповіді самого автора переломити крізь призму візій спогадів тих людей, котрі на конкретному відтинку його життя перебували поруч, співпрацювали, спостерігали з боку.

Любов Романчук – із легкої руки Валентина Чемериса – провідна журналістка й публіцистка – у нарисі «Сіяч любові», присвяченому Валентину Лукичу, згадує про їхню зустріч на початку 1990-х рр. у Дніпропетровську, де один із чиновників дозволив собі грубо з нею обійтись, і лише такт і вміння Валентина Чемериса залагоджувати конфлікти врятували опонентів від фізичної розправи. Цей неприємний, але з часом комічний випадок – лише тло, на котрому рельєфно проступає постать Валентина Чемериса: завжди стриманого, чуйного, доброго, толерантного, неймовірно талановитого й творчо обдарованого. Для Л. Романчук він – «літературний гуру», «метр», письменник, який не тільки на словах, але й на ділі втілював принцип: «Головна ціль мистецтва – сіяти добро й любов» [166, с. 4].

Авторка нарису також обмовилася про величезну втрату в житті Валентина Чемериса – смерть його коханої дружини, згадала й про другу велику любов-порятунок, котру подарував письменнику Всевишній. Ці родинні подробиці дозволяють по-іншому поглянути й оцінити сюжети повістей і романів Валентина Чемериса, у яких головні герої також утрачають одне одного – розлучаються чи гинуть. Цей наскрізний в історичній прозі автора мотив набуває іншого звучання, більш інтимного, глибоко особистісного, трагічного характеру.

Свій творчий шлях Валентин Чемерис розпочав як сатирик-гуморист. Він видав 18 веселих збірок – це гуморески, пародії, веселі повісті. Серед них: «Вибори таємного агента», «Як стати щасливим», «Коли спокушає диявол», «Операція „Земфіра”», «Царська охота», «Де хазяйнує Валя Чемерис» та ін. Саме про нього один із найвідоміших гумористів сучасності П. Глазовий написав: «Валентин Чемерис належить до когорти тих відомих і ведучих наших сміхотворців України, чиї веселі речі я читаю із задоволенням, з відчуттям відкриття нового. Він невтомний, плодovitий в хорошому значенні цього слова, вигадливий і, безперечно, знаходиться в постійному русі, на творчому злеті. Фантазії йому не позичати. Добрий вигадко і штукар! Чудовий гуморист від Бога! Валентин Чемерис, або для мене просто Валя, Валя Чемерис – сміхотворець високого рангу і класу, я його люблю і шаную. Певний, що українську гумористику без його імені вже не уявити» [64].

Окрім того, свої поетичні присвяти-рецензії на літературні напрацювання Валентина Чемериса репрезентували Олесь Жолдак, Анатолій Камінчик, Петро Осадчук, Михайло Чхан та ін.

Про «вічну молодість» гумориста згадав М. Чхан: «Він був і є, як гумор молодим, / А молодих, як сміху, наплотив. / Він їх творив – не з власного ребра, / А з гострого, веселого пера. / Бо є закон: ніколи Чемерис / Без усміху й не спав і... не журились» [Там само].

А. Камінчик захоплюється обдарованістю й продуктивністю творчості та невичерпною мистецькою наснагою автора: «В Валентина Чемериса / Є така чудова риса: / Має ліру як мортиру – / Чеше прозу і сатиру» [Там само].

О. Жолдак підхоплює лейтмотив поезії-присвяти А. Камінчика: «Твій вогник творчий не згасити. / Чемерисе, Чемерисе, гей! / Не можеш й місяця прожити / Без нових романів, повістей...» [Там само].

Зважаючи на високу літературну пробу його іронічно-сатиричних текстів, видається закономірним, що Валентин Чемерис є лауреатом республіканської премії в галузі сатири та гумору імені Остапа Вишні,

літературної премії імені Ф. Маківчука, С. Олійника, гумористичної премії Одарки і Карася.

Високо оцінив творчість письменника і наш сучасник, земляк Валентина Чемериса В. Савченко: «В. Чемерис – один із тих прозаїків, які не забувають про читача. Усі його твори позначені інтригою, насичені «цікавинками», несподіваним ходом сюжету тощо. Його можна назвати найпродуктивнішим прозаїком Придніпров'я й одним із найплодовитіших в Україні. Але найбільшу пам'ять по собі він залишив книгою про письменників Придніпров'я «З любові і муки», написану всім письменницьким колективом про своїх колег – живих і мертвих» [176].

Жанрова палітра літературних напрацювань Валентина Чемериса досить широка, а тому потребує детального аналізу й вивчення для виокремлення ознак і, як наслідок, визначення жанрової приналежності численних прозових творів письменника. Тим більше, що жанр – це категорія форми, критерієм якої є поетика. Жанри, з'явившись на певній стадії розвитку фольклору, постійно змінюють свої функції, тому змінюються й принципи їхнього виділення, які значно залежать від панівних естетичних поглядів та художньої практики епохи. Поява жанру як типу формально-змістової структури зумовлена вичлененням творів із самостійною поетичною організацією, із певним співвідношенням змісту й форми. Так, В. Пропп доводив, що «...єдиного принципу визначення жанру не існує, а це означає, що в кожному виді фольклору й літератури існують свої критерії жанрової диференціації. Змістові ознаки важливі для художнього твору лише як умова його складання, але самі по собі вони не визначальні: вони беруться до уваги тільки там, де враховується ознака побутового використання» [162, с. 29].

На різних відтинках письменницького шляху Валентин Чемерис удався до розкриття численних тем, порушував і вирішував різні проблеми. Літературознавці, проаналізувавши спадок автора, виокремлюють періоди, етапи творчості, простежують взаємозв'язки та взаємовпливи між біографією

й художніми творами, досліджують тематику й проблематику, жанрові особливості текстів. «Творчий доробок Валентина Чемериса величезний за обсягом. Кількість, звичайно, – не основний показник, головне, без сумніву, ідейно-художня вартість створеного. Побоювання, чи зрозуміє читач задум письменника, належно його оцінить, завжди непокоїли митця, змушували його уникати легких доріг, шукати й знаходити свій шлях до перемоги» [232, с. 138].

У зв'язку з цим надзвичайно цікавим й інформативним є авторське бачення, власна концепція жанрової диференціації творчого спадку самим митцем. Валентин Чемерис виокремлює п'ять світів – жанрово-тематичних груп у межах своїх творчих напрацювань. Під час нашої з ним розмови в Будинку письменників України (м. Київ) 6 липня 2011 року (за 2 дні до його 75-річного ювілею) він так відповів на питання щодо улюблених жанрів: «Світ білий на планеті Земля один на всіх землян, і в той же час у кожного з нас свій світ. Особливо в неординарних людей, у творців. У декого їх буває й по кілька». А далі зайшла мова про «творчі світи» й обрії цих світів: «Світ перший: історичні романи, повісті, оповідання, у тім числі й «Ольвія», «Фортеця на Борисфені», «Смерть Атея», «Генерали імперії», «Ордер на любов» – усі вони перевидані в популярній серії «Українська література» видавництва «Фоліо». А ще є історичні романи «Скандал в імператорському сімействі», «Емпірска відьма...», збірка повістей «Її звали янголом смерті», «Я любила Шевченка», «Кохання в Україні» та ін.

Світ другий. Детективно-пригодницькі книги: «Убивство на хуторі біля Диканьки», «День Ворона», «Тайна Агати Крісті», «Таємнича пригода на Орлі», «Золотий саркофаг» та ін.

Світ третій. Фантастика. Роман «Приречені на щастя», «Білий король детективу», «В сузір'ї Дракона», «Феномен Фенікса» тощо.

Світ четвертий. Твори з сучасного життя – оповідання, повісті. Хоча б «Державна коханка», романи-есе: «Сини змієної богині», «Президент», «Голгофа українського православ'я», «Бомба для патріарха», «Ярославна».

Світ п'ятий – сатира та гумор».

Щодо останнього, то автор зробив цінне й цікаве зауваження: «Який би жанр у моїй творчості не переважав, я все одно залишуся письменником, хоча – чи не парадокс? – республіканську премію імені Остапа Вишні мені присудили у 1991 році саме за... гумор. Хоча що тут дивного, гумор я люблю, веселі речі я писав і писатиму до кінця свого життя» [214, с. 5].

Валентин Чемерис пробував себе в різних жанрах та водночас не забував «заходити до сусідніх приміщень» – у журналістику й есеїстику. Найзначнішим його твором такого плану є роман-есе «Президент» про першого Президента України Л. Кравчука» [176]. Це не випадково. У часи незалежності, окрім видавничо-літературної діяльності, Валентин Чемерис спробував себе в політиці: у 1993 – 1994 рр. він працював в адміністрації Л. Кравчука головним консультантом.

Публіцист переконаний, що «якщо б Леонід Кравчук жодного дня не працював у ЦК КПУ і потім не був всенародно обраним Президентом України, його ім'я все одно потрапило б в аннали історії. Правда, у цьому випадку світової популярності не вийшло б, оскільки мало кого цікавила доля якогось студентика зі столичного університету, котрий заради заробітку позував перед групою скульпторів – вони на чолі з провідним скульптором Лисенком працювали над створенням пам'ятника начдиву Щорсу, який згодом був встановлений у 1954 році на бульварі Тараса Шевченка. Нині ж приїжджають до Києва туристи й в обов'язковому порядку поспішають поглянути на кам'яного героя громадянської війни. Ще б! Адже там на застиглому коні з гордо піднятою головою сидить сам ... ну, не Леонід Макарович, однак Льоня Кравчук – це вже точно!» [211].

Твори, що містять суб'єктивну авторську позицію, мають значне емоційне відтворення дійсності. Існують публіцистичні типи композицій, які не заперечують присутності авторської індивідуальної позиції в тексті. Саме таким є твір «Президент» – із явною суб'єктивною позицією автора схвального характеру. Це помітили і літературознавці, і читачі, а тому під час

одного з інтерв'ю з В. Чемерисом журналіст відверто натякнув, що «уже дуже книжкове життя вийшло в Леоніда Макаровича: чудово вчився, жив, працював на тракторі (навіть засинав за важелями, але доля вберегла від недоброго), співав, танцював, компанійський мужик був, так по партійній лінії й до всенародно обранця дійшов, стверджуючи, мовляв, що не знав, не відав, нічого поганого не робив, навіть у ЦК щастило отримувати до основної зарплати додаткові, так звані кишенькові, кошти, яких із лишком вистачало на місячне прожиток всієї родини» [211].

Письменник навіть не намагався цього заперечувати, лише спробував пояснити: «Маєте зрозуміти мене правильно. Був дуже захоплений. Відверто кажучи, перші місяці особистість Президента вільної незалежної України для мене була майже святою. А книгу «Президент» писав, що називається, по гарячих слідах, – сім місяців знадобилося для її створення ... Активіст із сьомого класу, лідером був і в університеті – цього в Леоніда Макаровича не забереш. Леонід Кравчук залишався дійсно українцем. Ніколи не забував про своє походження, проте ніде цього й не підкреслював: відразу вилетів би з ЦК. Своє українство старанно приховував – апаратні ігри диктували відповідні правила й умови виживання. А от коли ситуація кардинально змінилася, Леонід Макарович виступив за незалежну Україну, він заговорив рідною йому українською мовою» [Там само].

Тісно спілкуючись із першим очільником нашої самостійної держави, оскільки був одним із його радників, Валентин Чемерис бачив недоліки і в його характері, і у виборі політичної лінії для України й не побоявся про це говорити відверто: «У ЦК КПУ його витягли друзі. Ну, а далі пішло. Ясна річ, щоб там затриматися на 20 років, потрібно було не просто служити, а прислужувати. Особливо мене вражала нерішучість Леоніда Макаровича. Досить часто доводилося нагадувати, підштовхувати його. Потрапивши в адміністрацію, відразу виявився дещо наївним хлопчиком, не дивлячись на власну сиву голову, проте з часом наївність пройшла, і я змушений був покласти на стіл першої особи заяву про звільнення. Найбільше з колишнім

Президентом України ми конфліктували на тему виборів. Одного разу наша розмова затягнулася на досить тривалий час і, як наслідок, загострився: кричали один на одного сильно, правда, до взаємних образ справа не дійшла. Леонід Кравчук свято вірить, що з часом історія його оцінить. Ну, а я підкреслю в його діяльності найголовніше: Кравчук посадив дерево незалежності, оберігав його, плекав, вирощував і передав іншому» [211].

Валентин Чемерис обрав для портрета Л. Кравчука форму роману-есе, композиційними ознаками якого є вільні асоціації, наявність прихованих і подвійних смислів. У книзі-портреті «Президент» асоціації мають значний розмах: від історичних постатей й української поезії до витягів з інтерв'ю та державотворчих актів.

Автор свідомо ставить свого героя в почесний ряд поруч із Б. Хмельницьким, І. Мазепою, сповиває його рядками з поезій, і це могло б служити образіві Л. Кравчука на користь, якби авторська піднесеність і поетичність не мали значного контрасту з офіційністю окремих композиційних частин портрета (цитати зі статей, актів, офіційних матеріалів). У результаті, на думку дослідників, авторське романтичне «я», межуючи з пафосом, викликає дисонанс і порушує текстову рівновагу», а гнучкість композиції, притаманна есе, у цьому романі перетворюється на непорядкованість різнобічної інформації [51].

Валентин Чемерис у своїй творчій скарбниці має також чимало історичних текстів. Сам він пояснює це тим, що «одна тема дуже швидко «стомлює», звужує творчі можливості». Письменник уточнює: «Починав я як сатирик-гуморист, видав 15 книг. У 40-річному віці зацікавився питанням життя і смерті – ясна річ, у гуморі цього не передати, а мені дуже хотілося показати своє ставлення до цього. Зі шкільної лави притягувала до себе історія українського народу – тут гумор взагалі ні до чого» [211]. Як наслідок, автор презентував своїм читачам історичну прозу: «Ольвія», «Сини змієної богині», «Ордер на любов», «Таємнича пригода на Орлі», «Золотий саркофаг», «Феномен Фенікса», «Марина – цариця московська»,



«Скандал в імператорському сімействі», «Смерть Атея», «Епірська відьма, або Олімпіада – цариця македонська», «Фортеця на Борисфені»; «Її звали янголом смерті», «Я любила Шевченка», «Кохання в Україні», «Маруся Чурай» та ін.

Саме за кращі історичні оповідання йому присуджена премія імені Ю. Яновського. За романи з історії України «Фортеця на Борисфені» та «Ордер на любов» прозаїк отримав Міжнародну премію Українського козацтва «Лицарське перо» (2008), а у 2009 р. його удостоїли літературною премією імені Івана Мазепи за історичний роман про гетьмана Петра Дорошенка «Без права повернення» [205].

Історична проза, особливо історичні романи й повісті, поряд з іншими ділянками художньої інтерпретації історичного минулого, протягом століть залишається правдивим утіленням національного й соціоментального обличчя епох, досвіду державотворення в історії України. Вплив стильових напрямів і тенденцій літератури на творчість повістярів ХХ – початку ХХІ ст. є одним із визначальних чинників, що взаємодіють з ідейно-художньою прагматикою, а відтак – жанровою специфікою творів історичної прози середнього обсягу. У творчості Валентина Чемериса ці процеси набули значного поширення, а тому з'ясування результату цього впливу – завдання, що закономірно викликає науковий інтерес дослідників української літератури.

Зростання рівня наукового аналізу творів історичного повістярства, яке останнім часом відбувається шляхом залучення новаторських літературознавчих методик, новітніх підходів і методології, сприяє розв'язанню питання про специфіку й головні засади жанрово-стильової єдності історичної повісті й роману ХХ – початку ХХІ ст., їхній внесок у справу духовного виховання українського громадянства, оскільки саме епічні жанри через властивий їм спосіб художнього узагальнення найефективніше впливають на формування історичної свідомості.

Як наслідок, саме жанру історичного роману у ХХ ст. українське й зарубіжне літературознавство приділило найбільше уваги. У численних наукових розвідках досліджено його риси й ознаки. Змістом історичного роману є розповідь про минуле, віддалене від письменника щонайменше на одне покоління [5, с. 125]. «Від інших творів про минуле історичний роман відрізняється насамперед тим, що він воскрешає не просто минуле, а обов'язково конкретну історію, історично конкретний досвід минулих поколінь, причому реальна історія служить у ньому не лише загальним тлом, а становить його зміст, дає йому сюжет, конфліктні вузли, словом – лежить в основі його композиції, усієї його художньої тканини» [178, с. 32].

Незважаючи на поширення жанру історичного роману, його теоретики називають принаймні два очевидних недоліки всіх його класифікацій: 1. Учені стверджують, що історичний роман – це перш за все роман, а потім уже історичний. Отже, специфічних ознак у нього (головною вважається змістова – історична тема) менше, ніж загальножанрових. Такої думки про історичний роман С. Андрусів, Г. Лукач, В. Оскоцький. 2. Термін «історичний роман» звужує розмаїття змістоформ, у яких знаходить відображення історична тематика. Тому І. Варфоломєєв, М. Ільницький, а за ними – С. Андрусів, Є. Баран слушно пропонують увести поняття «історична романістика», яка об'єднує не лише велику й малу прозу, а й поетичну, драматичну творчість» [93, с. 129].

Н. Бернадська у своїй монографії [31] спробувала узагальнити різновиди сучасної романістики. Найчисленніша група відмінностей роману виділяється за тематикою: авантюрно-пригодницький; авантюрно-філософський; біографічний (автобіографічний); виробничий; воєнний; детективний; еротичний; історичний; лицарський; любовний; любовно-авантюрний; любовно-сімейний; пригодницький; психологічний; роман-випробування; роман таємниць; фантастичний; шпигунський [31, с. 222].

М. Ільницький зауважував, що «історична тема в літературі – це посилено пульсуюча думка, а не лише опис, відтворення подій і фактів. Наша

література дозріла до художнього відображення історії духовної, історії мислячої, історії ідей. Черпати з криниці минулого досвіду ту цілющу воду, яка оздоровлює й нашого сучасника, – найперше завдання» [99, с. 95].

Історичний роман у світовому літературознавстві розглядається і як самостійний жанр, і як жанровий різновид. Так, В. Оскоцький не залишив за історичним романом права називатися самостійним жанром. «Називати його жанром, – уважає дослідник, – можна лише в тому умовному й неточному літературознавчому визначенні, в якому ми у повсякденному побуті говоримо про жанри пригодницького чи науково-фантастичного, соціально-психологічного чи сімейно-побутового роману. Жоден із них не є жанром, але кожен виявляє себе як різновид єдиного епічного жанру, як усталений тип, змістова форма романної розповіді» [147, с. 264].

Відтак історія розкриває проблему зв'язку особи з народом – це пізнавальна мета. Питання про зв'язки літератури й історії притаманні всім культурам світу, але в слов'янській, зокрема українській, вони набувають особливого, ментального, значення. Поняття «народ й історія», «історія й народ», «народ й особистість» в українців, наприклад, так органічно взаємопов'язані й до того епатовані (через ті самі історичні обставини), що думка про історизм української літератури у вітчизняному літературознавстві протягом тривалого часу була просто аксіомою. При цьому маємо на увазі не лише дослідження останніх двох століть, адже початки історизму художнього мислення на українському ґрунті було покладено за часів Київської Русі.

Історична література – це царина формування й осмислення поглядів на якісь конкретні події минулого, у яких діяли історичні особи певного спрямування й «відбувався перегляд і переосмислення багатьох історичних подій і діяльності цілої низки постатей вітчизняної історії» [23, с. 3].

На думку А. Віннічук, «особлива роль історичного письменства полягає в розв'язанні виховних завдань, що стоять перед літературою й мистецтвом. Адже позасумнівним є той факт, що ідейно й художньо

досконалі історичні твори слугують одним із засобів вираження національної самосвідомості народу. Вони не дистанціюють нас від дня нинішнього, а, навпаки, посутньо сприяють глибшому осягненню минулого, спроектованого на проблеми сьогочасні» [49].

Історична романістика розширює свій ідейний потенціал, відбиваючи піднесення духовного рівня сучасника, ускладнення соціальної, моральної, філософської проблематики, яку висуває перед літературою час. Характерною особливістю сучасного історичного роману є зближення його з концептуальним, філософським романом, більш вільне ставлення до документа, критичне й навіть полемічне, активне переосмислення фактів у проекції на сучасність, аналітичне трактування минулого, поглиблений моральний акцент [6, с. 126]. Історичні романи, у першу чергу, це – єдність поколінь, спадкоємність духовних традицій, пріоритет загальнолюдських цінностей, усвідомлення того, що без засвоєння й збереження надбань минулого рух уперед неможливий.

Художня література, на відміну від історії, має можливість відверто розповідати те, що століттями замовчувалось. Тому романи з часом стають більш критичними, характеризуються щирістю, відсутністю табуєваних тем, уникають загальних описів, звертаються до психологічного стану, внутрішнього світу людини конкретної доби. Зберігаючи типові особливості жанру, історичний український роман XXI ст. стрімко розвивається, зазнаючи певних трансформацій під впливом модерністських тенденцій та сучасної переоцінки життєвих цінностей, набуваючи нових характеристик [114, с. 109].

Як уважає Л. Ромащенко, «історичне минуле – своєрідне дзеркало, у яке вдивляється кожне наступне покоління, аби усвідомити власну генетичну природу й можливості та перспективи суспільного розвитку» [168, с. 3]. Тому інтеграція історії та літератури призводить до більш зацікавленого, особистісно значущого й осмисленого сприйняття матеріалу, що посилює мотивацію навчання та дає змогу ефективніше використати час.

У другій половині XIX ст. в українській та світовій літературі історична тематика набула такого розвою, який спричинив до нового рівня розвитку таких теоретико-літературних понять, як «історизм творчості», «історизм художнього мислення». Визріли досить суперечливі тенденції: по-перше, із творів на історичні теми «вимивалася» сама історія; по-друге, надто широку проблему історизму літератури почали зводити до проблеми жанру історичного роману.

Показовими в цьому плані є думки німецького письменника Л. Фейхтвангера. Зізнаючись у своїй зацікавленості історичним романом («я палко люблю історичні романи»), у доповіді на тему «Про смисл та безглуздя історичного роману» він проголошував: «Я рішуче не в силах повірити, що серйозний романіст, який працює над історичним сюжетом, бачить в історичних фактах що-небудь, крім засобу створити перспективу, крім алегорії, яка допомагає нам якомога правдивіше передати власне світовідчуття, власну епоху, власну картину світу» [196, с. 669].

Про Валентина Чемериса як про автора численних текстів саме на історичну тематику мовиться в статті С. Мартинової «Історія одного роману чи роман про одну історію» [130]. На її думку, письменник у романах на скіфську тематику зумів відшукати «глибинне коріння свого народу, а разом із тим відповісти на питання, що важливіше для історії: доля народів, події, із яких вона (історія) творилася, чи доля однієї людини, її почуття та думки?» [130, с. 139].

Насамперед ідеться про роман «Ольвія». С. Мартинова особливо наголошує на тому, що період, коли був створений текст, – 1970-і рр. «в історії літератури стали роками наступу ідеології на літературу», а в «критиці, літературі створюється своєрідна ієрархія тем, героїв, за якою до особливо «престижних» належали теми партії, робітничого класу, образи комуністів, людей «активної дії», «масштабного мислення», «індустріальної праці», а теми з історії України, духовного коріння й витоків особистості розцінювалися як менш вартісні, і якраз у них найчастіше вишукувалися різні

«відступи» й «збочення» [130, с. 139]. Дослідниця простежує всі перипетії, пов'язані з виданням (насправді – із «невиданням») історичного роману Валентина Чемериса. Приводом для цього, на її думку, стало те, що у всесоюзній газеті «Правда» з'явилася стаття «Про антиісторизм». Після того, як її обговорили у відповідних інстанціях, із видавничих планів почали викидати історичні твори, ті ж, що встигли вийти ще до кампанії й навіть отримали в пресі схвальні відгуки, за командою зверху піддавалися критиці й викидалися з бібліотек [Там само, с. 140].

С. Мартинова з прикрістю пише про те, що така доля спіткала й роман «Ольвія». Його верстку віддали на додаткове рецензування в ЦК. Рецензент написав розгромний редакційний висновок. Текст був названий «шкідливим, таким, який не відповідає єдино правильному вченню Маркса та Леніна, а тому виданню не підлягає». Його забрали з друкарні, де вже мали друкувати тираж, а з письменником розірвали угоду. І лише через тринадцять років (1983) «Ольвія» вийшла у світ. Відтоді вона була перевидана тричі й навіть увійшла до 30-томної бібліотеки шедеврів історичної романістики України. Свого часу роман висували й на здобуття Національної премії ім. Т. Г. Шевченка [Там само].

Для Валентина Чемериса тема видання «Ольвії» й узагалі історичної та фантастичної прози також досить болюча й показова щодо цинізму офіційної влади: «Дуже жорстоко, особливо за часів правління Щербицького, – згадує письменник, – переслідувалася історична тематика. Такі твори «різалися» найнещаднішим чином. У крайньому випадку історичний роман чи повість у вихолощеному стані видавалися один раз на рік. Фантастика в Україні взагалі заборонялася, тоді як у Москві друкувалася солідними тиражами. Ось і виходило: грузини похвалялися своїми князями, а українці – запорізькими козаками, а точніше, буржуазними націоналістами – так назвав їх сумнозвісний Маланчук. До слова, навіть моєму романові «Ольвія» у той час пришили буржуазний націоналізм, хоча скіфи, про які йде мова у творі, що жили 2500 років тому, слова «Україна» не знали, не підозрюючи навіть про

те, що через багато століть вони будуть ... буржуазними пособниками. А тим часом видані поезії викидалися в макулатуру, повісті, романи про сучасне життя теж ішли туди або в кращому випадку відправлялися в шкільні бібліотеки, змушуючи таким чином дітей читати про нові досягнення соціалізму» [211].

У пізніших інтерв'ю Валентин Чемерис знову ж таки неодноразово повертався до теми становища української літератури в радянські часи, як-от: «Приміром, у роки комуністичного режиму українських літераторів, які намагалися власне оцінити дії охоронців цього режиму, висловити своє незадоволення існуючим у країні порядком тощо, державна влада дуже жорстоко переслідувала. Однак слухняних і покірних авторів шанували й нагороджували з особливою щедрістю: ордени, всілякі премії, дачі, машини, квартири – практично всі члени письменницької спілки забезпечувалися прекрасним житлом. Але трагедія полягала в тому, що гріш ціна була такому літератору. Хоча не вина в цьому письменника, оскільки він теж жива людина, у якого – сім'я, діти» [211].

Історична проза літератора стала також об'єктом вивчення й аналізу дослідниці О. Арістархової. Вона звертається до образу І. Виговського повісті Валентина Чемериса «Таємний агент двох престолів, або Хто ви за коня викуплений, Іван Остапович Виговський?» у кандидатській дисертації «Художня рецепція образу гетьмана в українській літературі XVII – XXI століть (на матеріалі творів про Івана Виговського)» [21].

Під час виявлення художньої рецепції, інтертекстуальності та авторської інтерпретації образу І. Виговського у фольклорі та літературі О. Арістархова простежує сучасне прочитання й декодування художніх текстів, у котрих ідеться про життя й діяльність гетьмана, а також прагне розвіяти стереотипи щодо його постаті. У зв'язку з цим дослідниця вказує, що Валентин Чемерис, «позитивно оцінюючи державотворчу діяльність гетьмана в історичному детективі «Таємний агент двох престолів, або Хто ви за коня викуплений, Іване Остаповичу Виговський?» (2001), ставить його

ім'я в один ряд із видатними синами України, такими як І. Мазепа, П. Орлик, діячі УНР, і спростовує ті закиди, що віками приписувалися цій непересічній постаті проросійською історіографією» [21, с. 5].

Метафізичний аналіз книги Валентина Чемериса «Її звали янголом смерті» (1999) у статті «Загадка чарівності» [165] пропонує Л. Романчук. Дослідниця наголошує на синкретизмі жанрових форм текстів, на сумбурності, бо «історичні ремінісценції, і щемка лірика, і драма, й епіка, і філософські роздуми, й елементи детективності» «зцементовані однією чи то ідеєю, чи то легендою» у межах одного твору. Особливу увагу приділено народній творчості, що живить прозу Валентина Чемериса, аналізу мови текстів. Л. Романчук зауважує, що герої більшості новел письменника належать до типу ранньоромантичних, і їм притаманне «здорове, радісне ставлення до життя, відчуття природної сили, їх охоплює й зачаровує буття у всім його різномайтті, їх природою та діями керує висока пристрасть» [Там само].

Літературознавець, розглядаючи особливості хронотопу текстів Валентина Чемериса, зазначає, що його художні «світи розірвані в часі, необмежені минулим, оптимістичні своєю спрямованістю в прийдешнє. У цьому їх своєрідність і їх живучість. Вони закінчені, логічно замкнені, обґрунтовані всіма засобами – від мови, композиції, сюжету до систем образів» [165]. У підсумку, як указує дослідниця, «книга залишає по собі якесь свіже, нічим не зіпсоване почуття духовної чистоти, якоїсь піднесеності, що її ще давні греки поклали у підвалини всілякого мистецтва» [Там само].

Літературознавча критика на значну частину творів письменника – маємо на увазі цикл повістей «Ордер на любов», (2007) [209], книгу «Золотий саркофаг» (2009) [217], роман «Фортеця на Борисфені» (2008) [213], роман-есе «Ярославна» (2011) [212] – представлена одним-двома відгуками чи згадкою в оглядових статтях у якості ілюстрацій під час аналізу й окреслення основних тенденцій літературного процесу початку XXI ст.



Щодо художньо-документальної прози Валентина Чемериса – мемуарних романів і трилогії, – то С. Сіверська в кандидатській дисертації «Наративні особливості автобіографічної прози кінця ХХ – початку ХХІ століття» [179] досліджує його автобіографічний роман «Це я, званий іще Чемерисом» (2011). В одному з підрозділів дослідниця аналізує наративні особливості історичної автобіографії на прикладі художньо-документального тексту Валентина Чемериса. Вона наголошує на тому, що роман «Це я, званий іще Чемерисом» являє собою «сукупність взаємопов'язаних історій, розміщених в окремі розділи» [179, с. 12]. Крім того, С. Сіверська розглядає часопросторову організацію тексту, досліджує сюжет і позасюжетні елементи (епіграфи, ліричні відступи, спогади, народні пісні, вірші, документальні, краєзнавчі матеріали тощо).

Варто згадати, що В. Чемерис – автор низки творів для дітей. Його повість «Аравійська пустеля» вміщена в підручнику з української літератури для 5-го класу, уривок із роману «Ольвія» – у хрестоматії української літератури для 7 – 8-х класів, а в 4-му класі вивчається його оповідання «Три секунди на вибір».

У 1993 році вийшов роман Валентина Чемериса «Фортеця на Борисфені», у якому розповідається про боротьбу за незалежність України. Цій темі, тільки на іншому матеріалі, присвячено романи «Президент», «Голгофа українського православ'я», «Да святиться ім'я твоє, або бомба для Патріарха».

Уже в незалежній Україні відоме видавництво «ФОЛІО» в серії «Історія України в романах» перевидало в 4-х томах найвідоміші твори письменника: «Смерть Атея», «Фортеця на Борисфені», «Генерали імперії» і звичайно що «Ольвія». Разом із тим Валентин Чемерис невисокої думки про письменницьке сьогодні, адже «прийшла свобода слова, однак фінансові можливості більшості українських видавництв стали мінімальними. Якщо десь і друкуються книги українською мовою, то, як правило, незначними тиражами. Спонсори, меценати, приватні видавці не поспішають вкладати

гроші в українську книгу. Та й сама держава під стать їм. Хоча й намагаються держчиновники переконати у зворотному, однак наше життя – цілковите тому підтвердження: українська книга гине. Так що і сьогодні дуже й дуже непросто бути українським письменником» [211].

Отже, аналіз літературно-критичних напрацювань щодо творчого доробку письменника дає змогу з'ясувати, що художня й мемуарна спадщина Валентина Чемериса нараховує численні різножанрові тексти, що є у вільному доступі в друкованому вигляді та в електронному (відповідні сайти в мережі Інтернет). У нашому дослідженні особливу увагу приділено тим творам, котрі принесли гучну славу автору: «Ольвія» (1993), «Фортеця на Борисфені» (1993), «Сини змієної богині» (2006), «Кохання в Україні» (2001), «Місто коханців на Кара-Денізі» (2009), «Засвіт встали козаченьки» (2010), «Ордер на любов» (2007), «Марина – цариця московська» (2009), «Ярославна» (2011), мемуарні романи «Це я, званий іще Чемерисом» (2006), «Веселий смуток мій» (2007), оповідання «Китайська троянда» (2009), «Люська» (2009).

Відтворення основних віх життя автора та його письменницького шляху можливе на основі автобіографічних текстів, інтерв'ю з Валентином Чемерисом та спогадів друзів, колег, знайомих.

Разом із тим кількісний і змістовий аналіз літературознавчих напрацювань у річищі вивчення творчості українського гумориста, мемуариста й прозаїка дозволяє констатувати, що у вітчизняній науці відсутні комплексні праці з цієї теми, тим паче вчені практично не порушували питання щодо поетики прози Валентина Чемериса, особливостей індивідуального стилю, творчої генези письменника. У зв'язку з цим пропонуване нами дослідження є одним із перших щодо творчості митця.

## **1.2. Поетика як літературознавча проблема: теоретико-методологічне осмислення поняття**

Організація та оцінка тексту в системі естетичних координат поетики, на наш погляд, є найбільш доцільною. Лише дослідження художньо-документальних і художніх творів Валентина Чемериса з погляду їх поетики в поєднанні із застосуванням низки наукових методів та прийомів дало змогу розглянути жанрово-стильові, мовностилістичні, проблемно-тематичні особливості його творчого доробку.

Розуміння змісту художнього тексту як естетичного явища, з'ясування його своєрідності, місця в літературному процесі доби, у якій жив і творив автор, а також значення його творчості для нашого сьогодення вимагає ретельного літературознавчого аналізу на основі певних методологічних принципів. Творчий спадок Валентина Чемериса, що налічує різножанрові тексти, написані в різні періоди протягом кількох десятиків років, за абсолютно різних умов і з різною метою, потребує використання низки методів і прийомів, однак теоретичну базу дослідження становлять насамперед праці вітчизняних і зарубіжних учених-мовознавців та літературознавців про генезу поняття «поетика» як цілісної світоглядно-естетичної системи в контексті світової й національної традиції з моменту введення цього терміна в науковий обіг і до його розуміння в рідчій постмодерній методології.

Поетика як один із рухомих в еволюційному контексті термінів літературознавства повсякчас зумовлює дискусії, ґрунтуючись на переакцентуації її модусів. І хоча поетика – це одне з найдавніших літературознавчих понять, однак воно чи не найважче піддається дефініціям.

За традицією прийнято розрізняти ширше й вужче значення цього терміна. Ширше значення передбачає за різними трактуваннями такі визначення: а) наука про літературу (еквівалент поняття «літературознавство»); б) окремий розділ літературознавства (за таких умов

поетика ототожнюється зі стилістикою). Більше того, свого часу популяризувалася синонімія термінів: теорія літератури й поетика.

Щодо вужчого значення, то поетика розглядається як означник науки про форму художнього твору. Тобто об'єктом її аналізу є художність, система творчих принципів, цілісність, системність, майстерність письменника.

Діахронійний рівень дослідження значення терміна дозволяє говорити про те, що при визначенні змістових доміант поняття важливим є історичний аспект, оскільки ця проблема (термінологічна невизначеність) пов'язана зі станом розвитку науки про літературу в окремо взятий історичний період.

За античної доби й класицизму поетикою називали насамперед учення про словесне мистецтво. У Середні віки, а потім і в добу Відродження, класицизму, бароко проблеми поетики висвітлювали в численних працях (М. Від («Мистецтво поетики», 1527), П. де Ронсар («Мистецтво поетичне», 1555), Ю. Скалігер («Сім книг поетики», 1561), Н. Буало («Мистецтво поетичне», 1674), Е. Тезауро («Підзорна труба Аристотеля», 1687), М. Сарбевський («Про поезію досконалу», 1661) та ін.). Це сприяло тому, що вона перетворилася на самостійну повноцінну науку (піїтику) із чітко окресленими завданнями та межами, із непорушними нормативами, які започаткували класицисти (нормативна поетика).

Поетики з'являлися й у вигляді трактатів, котрі засвідчували високу ерудицію їх авторів, або поширювалися як віршові твори, у яких систематизовано викладені еталонні вимоги до артистичного мистецтва та його мета, окреслений зв'язок з античною спадщиною [124, с. 234 – 235].

Коріння вітчизняної науки про поетику сягає києворуської доби: у ній використано насамперед здобутки греко-візантійської науки. Натомість українські поетики XVII – XVIII ст. не були простими копіями античних чи західноєвропейських поетичних ренесансних трактатів із теорії словесності, а додавали чимало оригінального у вирішенні окремих питань теорії поезії,

наприклад, виклад теорії східнослов'янського силабічного віршування, наявність українського ілюстративного матеріалу в них тощо. Вони були наближені до естетики класицизму й готували ґрунт для виникнення літератури шкільного класицизму [191, с. 456].

У поетиці виокремлено дві частини – загальну й часткову поетику та риторику. Загальна поетика містила теоретичні положення, розкривала еволюцію поезії, визначала її, описуючи такі аспекти, як предмет («матерія»), спосіб висловлення (віршова мова), мета (повчально-розважальна). За її основу обирали мімезис та вигадку. Прикладна (часткова) поетика стосувалася різновидів версифікації, правил віршування, супроводжувалася відповідними зразками, часто написаними викладачем.

У XIX столітті поетикою називають «науку, що вивчає поетичну діяльність, її походження, форми і значення» (Ф. Брокгауз, І. Ефрон, 1898); ту частину літературознавства, яка розглядає конкретні сегменти (композиція, поетичне мовлення, версифікація і т.п.). В окреслений період поетика була збагачена філософськими категоріями (Г.-В.-Ф. Гегель), поглядами романтиків (Ф. та А. Шлегелі), соціальних критиків (В. Белінський, М. Чернишевський), мовознавців, фольклористів (О. Веселовський, О. Потебня та ін.).

На теренах вітчизняної критики до питань тлумачення поетики вдавався І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898). У літературно-критичному нарисі класик аналізує психологічні основи поетичної творчості, акцентуючи увагу дослідників на трьох її основних складниках: 1) ролі свідомості в поетичній творчості; 2) законах асоціацій ідей як ключа до розуміння ідіостилію митця, стильових дефініцій різних мистецьких шкіл та угруповань; 3) поетичній фантазії письменника. Також розглядає естетичні основи поетичної творчості, де особливу увагу приділяє ролі смислів, поезії, музики, зору, поетичної краси в художній творчості. Письменник досліджує роль свідомості в поетичній творчості, закони асоціацій ідей, значення снів для творчого процесу написання твору, роль

зміслів та поетичної краси. І. Франко порушує проблемні питання рецептивної поетики, а тому залишає низку нерозв'язаних питань для подальших дослідників [201].

Варто особливо відзначити внесок учених 1920 – 1930 рр. у розробку концепції поетики. Представники ОПОЯЗу (С. Бернштейн, О. Брік, В. Виноградов, Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, Є. Поліванов, Ю. Тинянов, Б. Томашевський, Л. Якубинський, Б. Ярхо та ін.) уважали підґрунтям своїх наукових досліджень формальний метод. Вони були зорієнтовані на аналіз форми художньої літератури, ревізуючи при цьому канонічну формулу єдності змісту й форми. Опоязівці аналізували поетичну функцію мови, розглядали композицію, специфіку жанрів у різних мовленнєвих структурах, обґрунтовували незалежні від змісту форми. Вони намагалися замінити поетику одним із розділів теорії літератури – стилістикою, хоча проблема стилістичних особливостей художнього твору й надалі лишається актуальною, однак не визначальною [41].

Дослідження представників формальної школи сприяли формуванню структуралізму. На переконання структуралістів, поетика розглядає літературний текст як складний знак, що має проміжні ланки (фабула, троп, ритм тощо) між темою (означуване) та словесним утіленням (означник). Художній твір, у такому разі, розуміється як наслідок семіотичної діяльності автора. Водночас зазнає перегляду розуміння тексту, який переростає межі свого автора й свого реципієнта. Він стає самодостатнім реальним феноменом, а завдання читача або дослідника полягає в адекватному його пізнанні, декодуванні, якомога точнішому трактуванні [Там само].

Подальші дослідження в царині поетики належать групі літературознавців Женевської школи. Прихильники феноменологічної критики досліджували зв'язок між автором і твором, вважаючи літературу історією людської свідомості. Логіку творчого процесу вони вбачали у взаємозв'язку кількох елементів: свідомості, структури мови літературних

творів, світобачення автора. Поетику Женевська школа розглядала як рефлексію над онтологічними проблемами [202].

У 70 – 80-х рр. розвинулася теорія рецепції, що хоч генетично й була пов'язана з тими методологіями, які їй передували, однак по-іншому трактувала поетику. Основоположники рецептивної критики Г. Яусс та В. Ізер у парадигмі «текст – читач» надавали перевагу останньому, наділяючи його здатністю творити з будь-якого тексту власний. За цією теорією, художні твори, збуджуючи інтелектуальні емоції адресата, доносять до нього авторський задум. Ідеться про естетику сприймання, а не творчості, тому об'єктивна оцінка письменства минувшини перебуває поза сферою її інтересів, зорієнтованих на сучасника, який може творити власний текст з будь-якого іншого. Питання поетики, властивої рецептивній естетиці, досліджували представники Вроцлавської школи (Е. Бальцежан, М. Гловінський, Я. Славінський), які звернули увагу не на конкретно-історичний процес, а на цей твір, що репрезентував позицію читача, закладену у співвідношенні знака і значення [41]. Отже, головним завданням рецептивної естетики, на противагу формалізму, було дослідження рівня сприймаючої свідомості в процесі читання літературних текстів. В українській літературі ця методологія розвинулася наприкінці 1960-х років у працях В. Брюховецького, М. Ігнатенко, Б. Кубланова, Г. Сивоконя та ін.

Множинність літературознавчих напрямів зумовила розширення значеннєвого кола поняття «поетика». Питання мови як знакової системи – одне з визначальних для розуміння поетики у ХХ ст. Мова й поетика стали одним з об'єктів дослідження представників російського формалізму й структуралізму. Зауважимо, що й когнітивна поетика є продовженням когнітивної семантики, що виросла почасти як продовження, почасти як опозиція саме до структуралізму. Серед її найвідоміших представників варто назвати Дж. Лейкоффа, Р. Лангакера, Р. Джекендоффа, Л. Тальмі, Ж. Факоньєра та М. Тюрнера [122, с. 422].

У 70 – 80-х рр. ХХ ст. і до наших днів досить популярною залишається теорія рецептивної естетики. Цей теоретичний напрям, який започаткували та розвинули представники так званої Константської школи Г. Яусс та В. Ізер, надає перевагу читачеві в парадигмі «текст – читач» і наділяє його пізнавальною та діяльною здатністю творити з цього тексту власний. Тобто об'єктом обсервації є рівень сприймаючої свідомості. Звідси й головні завдання рецептивної поетики: вона досліджує не процес створення художніх текстів або детальне їх тлумачення, а зосереджує основну увагу на процесі читання літературних текстів [202, с. 129].

У порівнянні з науковою атмосферою Заходу, що формувалася під впливом плюралізму літературно-критичної думки, ситуацію в радянському літературознавстві, зокрема щодо питання поетики, можна охарактеризувати як монологічну. За радянських часів особливо популяризувались ідеї структуралізму. Структуральні підходи до культури, зокрема до художньої літератури, здійснювали представники тартусько-московської семіотичної школи (міркування Ю. Лотмана про ідею та структуру твору). У вітчизняному літературознавстві ідеї структуралізму мали вплив на формування передусім таких понять, як твір і поетика твору.

В українській науковій парадигмі наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. поетика посіла гідне місце завдяки різноплановим, але концептуально близьким дослідженням О. Потебні, І. Франка та В. Домбровського. Вона трансформувалася в універсальну систему естетичних підходів до будь-яких творчих текстів. Відбулася синхронізація естетичних критеріїв оцінки художніх творів, у результаті чого визначальною стала не тема твору, а майстерність її втілення. Для української літератури розпочався початковий період сучасного оформлення чинників «поетичності», своєрідної «міри творчості, докладеної до написання текстів». Було виокремлено структурно-семантичні елементи, що у своїй сукупності й становлять комплексне поняття «поетика»: полемічність, риторичність й образність. Також сформувався особливий прагматично-комунікативний складник поетики –



поетика тематики, що була зумовлена зацікавленнями науковців українознавчими проблемами й мала своїм наслідком публіцистичну манеру викладу наукових проблем [96, с. 8, 9, 312].

В українському літературознавстві останніх десятиліть ХХ ст. особливу увагу приділено дослідженню поетики окремого письменника й поетики окремого твору. Щодо останнього, то, зрозуміло, на тлумачення змісту терміна «поетика» впливало розуміння поняття «літературний твір». На сьогодні ця категорія осмислюється «як функціонально рухома система зв'язків, де кожен елемент, взаємодіючи з іншими, переносить на нього свою енергію й навпаки, а всі разом вони індукують значно сильніше і якісно інше світло, ніж кожен зокрема» [187, с. 142].

Розуміння твору як внутрішньо узгодженої й цілісної системи додає до категорії «поетика» нового відтінку: поетика як система. Так, Р. Гром'як розглядає «поетику як сукупність, інтенціонально зорганізовану систему прийомів художнього вираження» [71, с. 21]. М. Гуменний доводить, що «поетикою можна назвати ідейно-тематичну й формотворчу систему художнього твору в контексті історико-літературного процесу» [73, с. 27]. М. Кодак у своїй монографії «Поетика як система» вважає твір нерозривною єдністю, результатом внутрішньо складної, багаторівневої системно-образної думки. Літературознавець розглядає п'ять компонентів, які, на його думку, формують системність твору: пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарація. У наступній праці «Авторська свідомість і класична поетика» (2006) М. Кодак розвиває цю концепцію. Він зауважує, що, конкретизуючи зміст понять «суб'єкт творчості», «індивідуальність художника», відкриваються підходи до цілісного, системного розуміння поетики твору і творчості митця [106].

На особливу увагу заслуговує монографія вітчизняного науковця Г. Клочека «Енергія художнього слова». Автор засвідчує системний підхід до аналізу поетики літературного твору. Головним завданням для дослідника, на думку літературознавця, лишається з'ясувати, як складники тексту у своїй сукупності впливають на читача, заряджаючи його тими чуттями й смислами,

що закодовані автором у тексті [104]. Удаючись до детального аналізу визначень терміна «поетика» його попередниками, Г. Клочек доводить, що зміст означеного поняття досить рухливий. Серед різновидових дефініцій дослідник виділяє такі, як нормативна, описова, історична, функціональна та загальна (теоретична) поетики. Хоча відразу ж запевняє, що питання про сучасне розмежування поетики залишається відкритим [105].

Як зазначає літературознавець, розуміння терміна «поетика» як системи творчих принципів дозволяє поетиці ввійти в систему категорійних понять мало чи не всіх видів мистецтва. Розмежовуючи поняття «поетика», «майстерність письменника» та «художність», Г. Клочек зауважує, що останні є не що інше, як постійні смисли тієї ж таки поетики, до яких, окрім зазначених вище, входять ще система творчих принципів, художня форма, цілісність, системність [105].

Дослідник не вміщує термін «поетика» у завузькі рамки якої-небудь методологічної концепції. Г. Клочек вважає, що поетика – це «система, що складається з елементів і компонентів, тотально організованих на досягнення кінцевого художнього результату» [Там само, с. 5]. А тому, на переконання Ю. Бродюк, слушним є розмежування системологічної поетики, яке пропонує літературознавець. А саме: поетика окремих компонентів (поетика метафори, композиції і т.п.); поетика окремого літературного твору; поетика окремого письменника (індивідуальна поетика); поетика окремого жанру; поетика літературної течії (школи, напряму); поетика національної літератури; поетика літератур окремого регіону [41]. Отже, можна з певністю сказати, що у 80-х – на початку 90-х рр. актуальним був розгляд поетики як системи.

У сучасному українському літературознавстві, що активно включається у світовий науковий контекст, апробуються різноманітні методологічні концепції, які продукують авторизоване значеннєве коло терміна «поетика». Навіть більше – українські вчені намагаються прокреслити подальший шлях літературознавчої думки, а відтак – відкрити нові перспективи встановлення дефінітивних ознак терміна «поетика». Сучасні літературознавці схильні

заперечувати термінологічні збіги. А. Ткаченко зауважує, що «теорія – то лише наука, тоді як поетика при ближчому розгляді виявляється, з одного боку, об'єктивними властивостями художніх текстів, а з другого – рецепцією (теоретичним осмисленням) цих властивостей. Інакше кажучи, поетика в нинішніх трактуваннях – й об'єкт, і суб'єкт дослідження» [187, с. 138].

У своєму дослідженні ми виходимо з того, що поетика – це наука про систему зображально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів, а також один із розділів теорії літератури, котрий вивчає основні закономірності розвитку художньої літератури як мистецтва слова: становлення та еволюція літературних родів і жанрів, течій і напрямів, стилів і методів; визначення загальних структурно-типологічних закономірностей розвитку літератури як системи; характеристика й класифікація історично стійких літературно-художніх форм й утворень (лірика, драма, поема, роман, байка тощо) [122, с. 426]. У зв'язку з цим при аналізі прозових текстів із погляду їхньої поетики, на нашу думку, доречно досліджувати багаторівневу структуру літературного твору, а саме:

- стилістично-композиційні способи викладу тематичного матеріалу: опис і роздум, монологічна (ліричний монолог) і діалогічна (драматична) форми викладу;

- тематику особистісну (настрійову, психологічну, етичну) і суспільну (історичну, екологічну, філософську) та проблематику текстів, їхні жанрові своєрідності;

- поетичну лексику, яка включає розмаїтий словесний матеріал: від стилістично забарвлених автологічних (тобто вжитих у прямому значенні) слів (архаїзми й неологізми, діалектизми, жаргонізми, професіоналізми тощо) до металогічних засобів або ж тропів – слів і виразів, ужитих у переносному, образному значенні (епітет, метафора, метонімія, перифраз тощо) [Там само, с. 425].

Отже, тлумачень терміна «поетика» в сучасному літературознавстві надзвичайно багато. Існує кілька концепцій розуміння означеного поняття.

Праці, присвячені проблемам поетики (Д. Каллер, Г. Клочек, М. Кодак, М. Ласло-Куцюк, О. Потебня, Ю. Тинянов, А. Ткаченко, Б. Томашевський та ін.), дозволили зробити висновок, що, з одного боку, ця категорія характеризується певною «мінливістю», а з іншого – експлікує найважливіші змістові доміанти поняття. По-перше, про поетику більшість дослідників висловлюється як про цілісну систему художніх засобів, їхню естетичну єдність; по-друге, робиться акцент на принципах будови літературного твору. Ці «постійні смисли» (Г. Клочек), безсумнівно, зумовлені авторською індивідуальністю й конкретними завданнями окремого твору. У процесі аналізу виявлено низку аспектів, що потребують подальшого дослідження, серед яких, зокрема, особливості індивідуальної поетики митця та художнього твору [41].

Як наслідок, термін «поетика» в усіх його тлумаченнях, на наш погляд, найбільш повно й вичерпно відображає базисні засади розвитку літературного процесу, універсалізує зміст літературно-образного пошуку нових форм утілення думки, а також із найбільшою точністю визначає специфіку етапів становлення й розвитку творчого доробку В. Чемериса.

Разом із тим гетерогенність літературного процесу другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., а також іманентні особливості, притаманні поетиці художніх і художньо-документальних текстів В. Чемериса, потребують залучення напрацювань не тільки лінгвістичної, але й філософської науки.

Аналіз поетики мемуарних романів В. Чемериса ґрунтується на принципах психолінгвістичної теорії (О. Потебня), феноменології (Р. Інгарден, Ж.-П. Рішар), що дає змогу довести існування реального світу в межах художньо-документальних творів; літературної герменевтики (Г.-Г. Гадамер, П. Рікер) – із метою з'ясування специфіки втілення онтологічного феномену (й історичного зокрема) через посередництво мовно-мовленнєвого контексту; теорії рецептивної естетики (В. Ізер, Г. Р. Яусс), адже завдяки акцентуванню уваги на особливому значенні

читацької співучасті в процесі творення та існування художнього часопростору можна детальніше зупинитися й увести в активний дослідницький інструментарій поняття континууму під час аналізу історичної прози автора; теорії діалогізму М. Бахтіна, яка дає змогу розглянути хронотопну організацію художнього викладу в історичних й особливо художньо-документальних текстах у координатах калейдоскопічної складності буття самого літературного твору; структуралізму та семіотики (Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман, Р. Якобсон) для концептуальної структуризації системи формальних позначень (стилістичних фігур) наративної конфігурації літературно-художнього простору; постструктуралізму (М. Фуко, Ж. Дерріди) – як засобу відшукати «фундаментальні коди культури» для максимального зближення словесно-естетичного світу з індивідуальним світом реципієнта художнього твору.

Простежити прояви естетичної функції й творчої ініціативи автора, з'ясувати наявність автобіографізму й вимислу в мемуарах, а також домислу й вимислу в історичній прозі В. Чемериса, виявити особливості авторського стилю й творення «козацького й скіфського епосу» можна через використання комплексу таких методів: біографічного – для вивчення особистісних чинників формування авторського наративу; історико-літературного й типологічного – для включення художньо-документальної й художньої прози митця у філософсько-світоглядний концепт епохи, а також їх зіставлення з явищами одного історико-хронологічного рівня; культурно-історичного – для з'ясування естетичної своєрідності авторського стилю.

Отже, дослідження поетики літературного доробку Валентина Чемериса – художньо-документальної й історичної прози – здійснено на основі широкої теоретико-методологічної бази щодо самого поняття поетики, яку становлять не тільки праці філологів і літературознавців, але й істориків, філософів, культурологів, а також із застосуванням низки методів і прийомів аналізу літературного тексту, що дозволяє говорити про ґрунтовний, усебічний та об'єктивний аналіз літературної спадщини Валентина Чемериса.

## Висновки до розділу 1

Творчість Валентина Чемериса багатогранна й чисельна: це й іронічно-сатиричні тексти, і мемуарні, і публіцистичні, – але на особливу увагу заслуговує його історична проза, котра, до того ж, малодосліджена у вітчизняному й зарубіжному літературознавстві.

Серед небагатьох науковців можна назвати прізвища С. Сіверської, яка вивчала наративні особливості історичної автобіографії на прикладі роману «Це я, званий іще Чемерисом»; О. Арістархової, котра, розглядаючи художню рецепцію, інтертекстуальність та авторські інтерпретації образу І. Виговського, звернулася до образу гетьмана з повісті Валентина Чемериса «Таємний агент двох престолів, або Хто ви за коня викуплений, Іван Остапович Виговський?»; С. Мартинової, яка аналізувала твори Валентина Чемериса на скіфську й козацьку тематику, та Л. Романчук, що запропонувала метафізичний аналіз книги В. Чемериса «Її звали янголом смерті». Натомість на більшість творів письменника критики відгукнулися кількома рецензіями в пресі, а дослідження поетики його прози взагалі відсутнє, тому пропоноване нами дослідження є одним із перших щодо творчості митця.

Щодо власне дефініції «поетика», то вона перебувала в полі зору літературознавців і філософів ще починаючи з античних часів і не втрачає актуальності до сьогодні. Поетика розглядається як означник науки про форму художнього твору, тобто об'єктом її аналізу є художність, сукупність творчих принципів, цілісність, системність, майстерність письменника.

Свого часу в історико-літературознавчому контексті в поетиці було виокремлено дві частини – загальну й часткову. Загальна поетика містила теоретичні положення, розкривала еволюцію родів літератури, особливо поезії. За її основу обирали мімезис та вигадку. Прикладна (часткова) поетика стосувалася різновидів версифікації, правил віршування, супроводжувалася відповідними зразками. Крім того, у річищі поетики вивчалися стиль, період, тропи, фігури, ритмо-інтонаційні особливості

поетичного мовлення, відбувалося знайомство з епічною, ліричною, драматичною, епіграматичною, панегіричною, курйозною та ін. поезією.

Майстерні зразки компаративного аналізу в галузі поетики запропонували російські формалісти й дослідники інших методологічних орієнтацій. Так, через систему літературознавчих понять і категорій теоретична поетика моделювала структуру літературного твору, тобто схематично відтворювала його узагальнену, типову, повторювану будову. Головні завдання рецептивної поетики полягали в тому, що вона досліджувала не процес створення художніх текстів або детальне їх тлумачення, а зосереджувала увагу на процесі читання літературних творів.

В українському літературознавстві останніх десятиліть ХХ ст. спостерігається інтерес щодо поетики окремого письменника й поетики окремого твору. Розуміння твору як внутрішньо узгодженої й цілісної системи додає до категорії «поетика» нового відтінку: поетика як система. Саме тому при аналізі прозових текстів із погляду їхньої поетики, на нашу думку, доречно досліджувати саме багаторівневу структуру літературного тексту.

Лінгвостилістичний, структурно-семіотичний, текстологічний, літературознавчий методи дослідження виражають різнопланові підходи до типологічного аналізу художніх текстів. У зв'язку з цим для висвітлення типології та поетики художньої прози концептуально важливими є такі поняття, як поетична мова, художньо-естетична функція, лінгвопоетика та образ автора.

Ураховуючи всі перелічені теоретико-методологічні підходи і щодо розуміння й тлумачення поняття «поетика» в історико-літературній ретроспективі, і щодо практичної реалізації вивчення й аналізу всіх її компонентів, наявних у творчості конкретного автора, нами було здійснено літературознавче дослідження поетики художньої та художньо-документальної прози Валентина Чемериса.

## РОЗДІЛ 2

### ПОЕТИКАЛЬНИЙ ЗРІЗ ХУДОЖНЬО-ДОКУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКА

У творчому доробку багатьох прозаїків і поетів у вітчизняній та світовій літературі належне місце посідають художньо-документальні тексти. Щодо цього не став винятком і Валентин Чемерис. Його еґодокументи – непересічне, особливе явище в українській мемуарній прозі. У зв'язку з цим значну увагу приділено поетиці художньо-документальних творів Валентина Чемериса; виявлено й охарактеризовано жанрові різновиди цих текстів; з'ясовано мотиви прози; ґрунтовно й усебічно проаналізовано автобіографічну трилогію «Веселий смуток мій».

#### **2.1. Мотиви художньо-документальної прози Валентина Чемериса**

Творчість Валентина Чемериса представлена і художньою, і художньо-документальною прозою. Серед його художньо-документальних текстів на особливу увагу – із погляду дослідження їхньої поетики – заслуговують спогади письменника під назвою «Це я, званий іще Чемерисом» та автобіографічна трилогія «Веселий смуток мій». Разом із тим, зважаючи на відсутність комплексних досліджень біографії Валентина Чемериса та автобіографізму його творчості, а також потребу простежити основні етапи становлення письменника, художньо-документальна проза митця дозволяє заповнити інформаційну лакуну та слугує матеріалом для літературознавчого аналізу.

Літературна мемуаристика є досить давньою частиною українського «красного письменства» й у своєму розвитку та еволюції нараховує кілька століть – її витoki знаходимо ще в давній українській літературі: в автобіографічних елементах літератури Київської Русі (наприклад, «Повчання дітям» Володимира Мономаха). Як самостійний напрям



художньої документалістики мемуари з'являються на початку XVIII ст. («В пам'ять дітям своїм і внукам, і всьому потомству» Іллі Турчиновського). У літературі XIX ст. першість у мемуарних жанрах належить Т. Шевченку. Його «Журнал» (1858), короткі біографічні нотатки, листи поклали початок новому етапу розвитку мемуаристики в Україні. Під їхнім впливом до спогадів звертаються О. Барвінський, М. Драгоманов, М. Костомаров, П. Куліш, Б. Лепкий, І. Нечуй-Левицький, І. Франко та ін.

В українському літературознавстві мемуарну прозу досліджували І. Василенко [44], О. Галич [57], А. Костенко [110], Г. Мережинська [134], В. Пустовіт [164], С. Сіверська [179], М. Федунь [195] та ін. Однак спогадам В. Чемериса не приділено достатньо уваги в наукових розвідках, тому й виникла потреба проаналізувати жанрові й стильові особливості еґодокументів письменника та їх поетику.

Оскільки мемуаристика є різновидом художньо-документальної прози, то є потреба здійснювати її дослідження не лише в історичному плані, але й з погляду теорії літератури.

У XX ст. мемуарна література представлена творами різних жанрів: листи (Леся Українка, М. Хвильовий, М. Рильський, В. Стус), щоденники (П. Тичина, М. Драй-Хмара, Остап Вишня, О. Довженко, В. Симоненко), записні книжки (С. Васильченко, В. Чередниченко), нотатки (В. Минко, І. Багмут), літературні портрети (М. Бажан, С. Голованівський), есе (Є. Маланюк, Ю. Шерех). Досить поширеними жанрами мемуарної прози є повість, роман («Дороги моїх днів» В. Поліщука, «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок» В. Дрозда, «Третя рота» В. Сосюри, «Повість мого життя» Зінаїди Тулуб). Чимало мемуарних творів належить письменникам української діаспори («Спогади про неокласиків» Ю. Клена, «На білому коні» та «На коні вороному» У. Самчука, «Щоденник» В. Винниченка, «Розмови в дорозі до себе» І. Кошелівця) [125, с. 450].

Мемуаристика (від фр. *mémoires* – спогади) потрактовується як різновид документальної літератури, який містить публіцистичний чи

хронікальний виклад інформації учасника суспільно-політичного, громадського, літературного, мистецького, військового чи повсякденного життя про події, особистості, процеси, явища та інше, сучасником яких він був, або їхній переказ на основі відомостей, одержаних від очевидців та інших осіб [233].

На основі узагальнення теоретичних надбань вітчизняних дослідників розмежовуємо поняття мемуари й мемуаристика. З одного боку, мемуари, або мемуаристика, – це видове поняття, своєрідне метажанрове утворення, різновид художньо-документальної літератури, «суб'єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху конкретної історичної постаті, здійснене письменником у художній формі із залученням ним справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду з внутрішнім світом героїв, соціальною та психологічною природою їхніх вчинків» [56, с. 333].

З іншого, – ми можемо говорити про мемуари як про самостійний різновид мемуаристики, до складу якої, окрім власне мемуарів входять різножанрові автобіографічні твори, листи, щоденники, записні книжки, нотатки, некрологи (тексти, що створюються практично під час описуваних подій чи свіжими слідами), без часової дистанції, але з погляду наступних епох ці свідчення набувають і документально-мемуарного значення. На думку О. Галича, власне мемуари, своєю чергою, представлені спогадами, творами різних жанрів (роман, повість, нарис, літературний портрет) із наявністю часової дистанції. [57, с.48].

Т. Гажа, наголошуючи на важливості літературних спогадів, зазначає, що «літературна мемуаристика – важливий складник будь-якого національного літературного процесу, скарбниця пам'яті, ретроспективного автентичного знання про епоху, постаті, події та явища. Суб'єктивна за своєю природою, вона забезпечує можливість встановлення правди, осягнення об'єктивного змісту історії» [53, с. 1].

Розуміння тексту як явища, зумовленого психолінгвістичними процесами, є вужчим через трактування поетики твору як акту вербалізації духовного начала, як акту особливого одухотвореного творчого втілення в образах переживань, смислів та почуттів, але іманентно воно має ту саму основу, що й розуміння твору та його поетики як одухотвореного начала. У психолінгвістиці зусиллями Л. Виготського та його послідовників М. Жинкіна, О. Леонтєва, О. Лурії розроблено концепцію творення тексту (висловлення, твору), що починається з мотиваційного поштовху, який має психоенергетичний характер. Виникнення тексту трактується як процес, зумовлений незримими законами духовно-емоційного плану. «Мотивація як один із перших етапів літературно-поетичного творення в цьому разі є особливою точкою відліку, через яку передається психоенергетична сутність образного відтворення, точкою, де світ неструктурованих відчуттів поступово набирає зримих обрисів у світі художніх образів. Такий процес є загалом характерним для всіх видів та жанрів літературної творчості» [104, с. 35].

Саме тому для поетики як науки про літературу та закономірності її розвитку важливим є вивчення духовно-творчого, психоенергетичного сполучення між універсумами прозового, віршованого, драматичного, а на сьогодні – і публіцистичного висловлювання з певними моделями художнього впливу автора на сучасне йому й віддалене в часі рецептивне поле. При цьому важливо пам'ятати, що вагомими при розкритті духовного начала в поетиці твору є художні мотиви, які розкриваються впродовж усього тексту.

Звучання художнього мотиву – це розкриття художнього змісту, яким автор хоче буквально вразити читача, зарядити ним мотиви, котрі ще можна іменувати концептами [104, с. 35]. Невипадково ж саме мотив твору визначається як тривала константа, що дозволяє не лише розкрити підтекст та інтертекст твору, а й вплинути на читача, підживити читацьку свідомість духовною енергією власного твору.

Оскільки література нерозривно пов'язана з процесами, які постійно відбуваються в історичному та культурному контекстах того ментального простору, то його існування відображено в автобіографічному творі. Свідомість автора, як свідомість будь-якого іншого члена суспільства, зазнає впливу зовнішнього життя. Для людей одвічними й завжди актуальними залишаються категорії життя і смерті, кохання і ненависті, дитинства і старості, волі та обмеженості тощо. Невипадково ці категорії слугують невичерпними мотивами для утворення розмаїття художньої творчості. У художньому трактуванні своєї життєвої історії Валентин Чемерис значну увагу приділяє якраз висвітленню загальнолюдських мотивів.

На думку С. Сіверської, відбиття в автобіографічних прозових творах письменників загальнолюдських мотивів є наслідком того, що автор, як і кожна людина, проходить однакові етапи й моменти свого життя: народження, дитинство, навчання в школі, гімназії, університеті тощо, наявність родичів, батьків та дітей, братів та сестер, перше кохання, юність, зрілість та власний погляд на життя. Усі ці моменти становлять індивідуальний досвід особистості, обрамлений у культурно-історичний контекст життя окремого автора [179, с. 10].

В автобіографічних творах письменника, зокрема в спогадах під назвою «Це я, званий іще Чемерисом», домінують загальнолюдські мотиви. Крім того, велику увагу приділено якраз дитинству (народився Валентин Чемерис у 1936 р. у с. Заїченці на Полтавщині). Творіння письменника містить згадки численних епізодів із цього періоду життя як одного з найяскравіших та найважливіших етапів становлення особистості автора.

Про це свідчить і текст спогадів: «На тих могилах ні хрестів, нічого, та й самі могилки ледь видимі. А подекуди їх уже не видно, пустка, толока та й годі. Ми, діти, за відсутністю в селі іншого придатного місця (парк з'явився лише в сімдесятих роках) любили там гратися в піжмурки-ховки чи й просто гуляли ватагами. І все ж таки неприємно було бігати старим кладовищем, я

розумів, що там під нашими ногами, лежить усе село, всі його жителі за 300 років, а їх безперечно більше, аніж було живих на той час. І ніхто їх не пам'ятав. Не дуже в нас пам'ятають предків своїх. Для нас вони відстояли в минулих сторіччях Україну, зберегли її і нам у спадок передали. А ми їх забули. Навічно. І нас далекі нащадки теж забудуть. Навічно...» [210, с. 29]. Отже, дотримання моральних норм суспільства, відомості про історію, культуру, минуле рідного краю автор увібрав та осмислив чи не з молоком матері.

Любов, повагу, невимовну доброту й жаль до лелек як «символу України» ілюструє розповідь про тих, «що домовилися з людьми»: «Цю історію мені б не хотілося ворухити, бо й досі не по собі, як згадаю, хоч звідтоді минуло піввіку ніколи не можу забути» [211, с. 22].

Найпотаємніші мрії Валентина Чемериса розкрито в уривку: «Ще в школярські свої роки я потай мріяв стати письменником, а як точніше – поетом. Так ось, народився я з волі батьків своїх, а письменником народився лише з власної волі й бажання. Тільки зі своєї – і нічийої іншої» [Там само, с. 19].

Категорія часу та її вплив на життя людини осмислена в рядках: «Сьогодні, більш як через піввіку після тієї події, я вже точно знаю, що це так. Себто молодість не повернеться. Ніколи. Як і саме життя» [Там само, с. 79].

Післявоєнний період на Валентина Чемериса впливав гнітюче, про що свідчить опис численних смертей дітей від німецьких боєприпасів, а особливо деталізація трагічної події в сім'ї тітки: «Пригадую, як нещасна тітка Соломія Шеремет після чергового вибуху за селом біля глинищ з моторошним криком потягла туди розсохлого, торохтливого возика на двох високих колесах з вузькими металевими ободами збирати те, що лишилося після того, як її сини Михайлик та Василько надумали там розібрати знайдену міну. Частини їхніх тіл порозкидало на сотні метрів від воронки, і бідна жінка ще видобула в собі сили позбирати їх та поскладати у візок

(довго не могла знайти білявенької голівки старшенького Михайлика, але врешті-решт і її знайшла), привезла до села свій страшний вантаж і, захитавшись, схопилась за груди й осіла біля возика – серце не витримало» [210, с. 76].

Значний вплив на творче становлення автора як гумориста мали події-оповіді, почуті в його рідному селі на Полтавщині: «З районного центру Семенівки завжди ходив – та й нині, мабуть, ходить – рейсовий автобус Семенівка-Біляки, через Василівку та мої Заїчинці. Я завжди ним їздив і чого під час тих поїздок тільки не чув, – мабуть, тому й гумористом пізніше став» [Там само, с. 34].

Щодо специфічних мотивів, то в автобіографічній трилогії «Веселий смуток мій» Валентин Чемерис поєднав мотиви, зумовлені специфікою автобіографічних жанрів та мотиви, визначені особливостями історичних обставин життя автора.

До мотивів, властивих автобіографічних жанрам С. Сіверська зараховує ключовий момент визначення творчого шляху автора, усвідомлення відповідальності за своє творче життя, роздуми над призначенням поета в суспільстві, життя сучасників тощо. У долі кожного автора була особистість, завдяки якій письменник усвідомлював своє життєве призначення, або це допомагали визначити життєві обставини, випадковість. Окресливши свій творчий шлях, кожен із митців розуміє, що це висока відповідальність, адже митець є транслятором духовних цінностей своєї епохи. Знаряддям своєї творчої праці письменник обирає слово, бо воно є засобом впливу на свідомість людей, і його можливості безмежні [179, с. 10].

Валентин Чемерис сорок років (із 1953 року) жив і працював у Дніпропетровську, і саме там розпочався його творчий шлях. У 1971 р. він закінчив Вищі літературні курси при Літературному інституті ім. М. Горького (м. Москва), працював на підприємствах Придніпров'я, у редакціях обласних газет, у дніпропетровському видавництві «Промінь»,

багато років віддав редакції газети «Літературна Україна», а протягом 1989 – 1998 рр. був головою Дніпропетровської організації Спілки письменників України [205]. У 1996 – 2001 рр. Валентин Чемерис перебував на посаді секретаря Національної Спілки письменників України, а згодом – членом її Президії й Вищої Ради [Там само].

Аналізуючи «Веселий смуток мій», відзначимо звернення митця до мотивів автобіографічних жанрів вже на четвертій сторінці трилогії, де Валентин Чемерис нарікає на тогочасні стереотипи в літературних колах, які він вирішив зламати через непоборне бажання стати «різножанровим» письменником, відстоюючи право вибору навіть у творчій манері.

Зі спогадів стає зрозумілим, який тернистий шлях пройшов його перший історичний роман «Ольвія». Справа в тому, що автор убачає своє життєве призначення в тому, аби бути справжнім письменником, а тому обурюється з приводу кліше, штампів, що накладаються на митця, коли він спочатку працює в одних жанрах, а згодом пробує себе в інших. Валентин Чемерис виступає проти будь-яких обмежень у творчому експерименті. На його думку, кожен має право на пошук самого себе в різних родах, жанрах чи жанрових різновидах літератури.

Як приклад – його розповідь про видання роману «Ольвія»: «На той час – згадуване вже літо 1969 року – я був знаний в літературних колах, як перспективний, плодovitий гуморист. Отож, посилаючи до видавництва рукопис свого першого історичного роману, я розумів, як здивуються видавці, ба, навіть мої друзі. Принагідно зауважу, зламати стереотип, що виробився на той час було нелегко і непросто. Хоча хто це утвердив такий поділ? Хто вирішив за мене, що я тільки гуморист? В літературі взагалі не повинно бути письменників з вузько професійною позначкою: «гуморист», «фантаст» тощо. Письменник в першу чергу... письменник. Сьогодні, наприклад, гумор, завтра – фантастичний роман, післязавтра ще щось, бо він письменник – і цим усе сказано. Принаймні, я хотів бути таки письменником, різножанровим: гумор, як на душу лягає гумор, фантастика,

як сьогодні, наприклад, мені захочеться щось написати в цьому жанрі, історичний роман, реалістична проза (реалістична, тобто – не гумористична), чи ще щось, до чого мене потягне завтра чи післязавтра. А що переважатиме, який жанр – покаже час» [214, с. 3].

Однак ці розмірковування були більше схожі на боротьбу з цензурними вітряками. «Ольвію», «Лицарі» та повість «Маруся Чурай» видавництво відмовилося друкувати. Про ці непрості часи Валентин Чемерис згадує з сумом: «Потерпівши одну за одною протягом лічених років три невдачі з виданням трьох історичних творів – я в розпач не впав» [Там само, с. 10]. Зрозуміло, що то була лише тимчасова письменницька анестезія, адже Валентину Чемерису хотілося і створити, і донести до читача щось значніше, аніж гуморески, тим паче, що в теках пилюкою припадали чудові історичні романи й повісті.

Реалізувати далекоглядні плани йому допомогла донька. Вустами немовляти, як кажуть... Валентин Чемерис пригадує події 1970-х рр.: «Минали роки, підростали мої діти. Дочка Оксана вже ходила в шостий клас. І навіть мала «Щоденник читача» з української літератури (його порадила завести вчителька, щоб діти вчилися грамотно й правильно висловлювати свої думки про прочитані книги). Щоденник заповнювався за схемою: прізвище автора, назва твору, жанр, рік видання, назва видавництва. А потім ішов невеликий відгук на книгу. Тож якимось, проглядаючи доччин «Щоденник читача», я раптом на одній зі сторінок його прочитав таке: «Валентин Чемерис. Ольвія. Історичний роман, видавництво «Радянський письменник». Тільки рік видання був відсутній. І далі йшла анотація-рецензія десь на сторінку про «новий роман Валентина Чемериса»: схвильовано, щиро й гарно все те було написано. Учителька поставила п'ятірку» [214].

Після цього відбулася серйозна розмова з донькою. Насамперед батько посварив доньку за те, що та написала неправду, адже роман так і не вийшов: «Що ти понавигадувала? Адже «Ольвія» так і не вийшла. І взагалі, де й коли ти читала рукопис «Ольвії»?» [Там само].



Як виявилось, Оксана, щось шукаючи в шафі, надібрала там теку з рукописом невідомого їй роману «Ольвія» і, сидячи на підлозі біля шафи, заходилася читати. Потім вирішила написати відгук у своєму «Щоденнику читача». Оскільки відгуки треба було писати лише про видані твори, дочка й написала, що буцімто «Ольвія» видана – лише рік видання «забула» вказати. Щодо цього їй і зробила зауваження вчителька. І ще додала, що вона такий роман Валентина Чемериса не читала й хотіла б із ним ознайомитись. Це стимулювало творчі пориви письменника поліпшити написане й обов'язково видати текст, чого б це йому не коштувало, адже його «попри все читають, і читачеві сподобався невиданий роман» [214].

Після цього Валентин Чемерис пізно вночі, як сімейство вляглося спати, дістав папку з рукописом своєї многостраждальної «Ольвії» і непомітно заглибився в читання. До ранку прочитав. І побачив сильні місця твору і слабші, побачив ніби збоку, де можна ще покращити роман, де просто підчистити, де скоротити, де заново написати – динамічніше, жвавіше й образніше. І невдовзі заходився коло роботи.

Разом із тим письменник чудово розумів, що, попри його щире бажання, «роман не буде надруковано, принаймні, у недалекому майбутньому, а тому й не квапився. Працював лише під настрій, неспішно, коли був вільний час і бажання. (А втім, бажання працювати ще ніколи мене не покидало й на день). Так і рік минув. Роман від додаткової праці тільки виграв, став стрункішим, динамічнішим. Впоравшись із роботою, я поклав рукопис до папки, зав'язав її, зітхнув і знову засунув у шафу – під старі газети, геть з очей! І більше намагався не думати й не згадувати «Ольвію»: аби не ятрить душу» [Там само].

Думки Валентина Чемериса виявилися пророчими. Із цього моменту збігло десять років. Він писав і друкував гуморески, видавав веселі книги, але головна його книга, як він уважав, усе ще лежала під домашнім арештом, у шафі, під старими газетами та іншим мотлохом.

«Ольвія» благополучно вийшла у світ у 1983 р. через тринадцять років після того, як вона вперше потрапила до київського видавництва «Дніпро», і через одинадцять після того, як вона значилася в його планах на 1972 р. і була тоді ж набрана в друкарні. Сталося це значною мірою дякуючи О. Стаєцькому, заступникові головного редактора. Емоції переповнювали автора: «Це було для мене такою незвичайною подією, що я довго не міг отямитись, повірити в те, що трапилось» [214, с. 12].

Злощасний збіг обставин, спровокований тогочасною українофобською правлячою верхівкою, що впливала не лише на книговидавничу діяльність письменників, а й на їхню творчість, відлунням гуркотів і в житті Валентина Чемериса. Про інший свій текст «Маруся Чурай» він згадує: «Як на лихо, у мене не залишилося другого примірника. Був лише скорочений варіант повісті (десь процентів десять від загального обсягу), його я підготував для обласної газети. Але в тій веремії газета так і не змогла надрукувати скорочений варіант і таким чином він у мене й залишився. Рукопис повісті «Маруся Чурай» «загубили» у Києві так надійно, що навіть – на мою наполегливу вимогу знайти його, порадили не... шукати. І не привертати до нього уваги. «Тим більше, – застерегли мене, – ти пишеш ще й гумор і хочеш, щоб його видавали» [Там само, с. 29].

Мотиви, зумовлені специфікою історичного поступу суспільства, свідком якого є автор автобіографічної трилогії, представлені роздумами про плин часу, як-от: «Що з воза впало (видавничого), те – пропало. Рукопис повісті «Маруся Чурай» я втратив назавжди. Скорочений же варіант, так званий журнально-газетний вцілів, і був врешті-решт видрукований в обласній молодіжній газеті «Прапор юності» через... 16 років, у 1989 році, коли на обрії замаячила воля. Відновити ж повість повністю, в первісному її варіанті, я не можу, бо не маю рукопису. А написати заново в попередньому обсязі теж не можу. Перегорів, перетлів, став уже іншим – скільки років звідтоді минуло. Ще раз: що з воза впало – те пропало» [Там само].

Про тяжку, мінливу й непередбачувану долю-вдачу письменника мемуарист пише з гіркотою: «Та ще не будучи ані членом президії СПУ чи якимось високопоставленим чином. Та ще у нас, в тоталітарній есесерії, де вершить долі не закон, а телефонне право партбосів, де протягом одного лише дня ставлення до письменника може змінюватись по кілька разів і то все у гірший бік. Та, зрештою, за рік може що завгодно трапитись. Наприклад, поміняється у видавництві начальство, а нове захоче звільнити місце у плані для своїх друзів чи потрібних людей і тебе витіснять геть, і ти нікому не поскаржишся. Бо немає у світі білому такого закону, який би когось зобов'язував тебе видавати. Якщо будеш качати свої права, твій рукопис віддадуть на рецензію до зарізяки, який виконуючи волю начальства, заріже будь-який рукопис – мокрого місця з нього не залишить. Спробуй потім щось белькотіти про несправедливість, як з рецензії виходить, що в тебе всього лише художньо слабкий і недовершений рукопис. То в план важко потрапити, а вискочити з нього – ой, як легко!» [214, с. 8], «Крім свавілля Маланчука, були ще арешти, неправі суди над діячами культури й літератури, було масове полювання на відьом, шалів КДБ, в усіх організаціях та відомствах вишукували націоналістів, бандерівців, всюди тривали безконечні чистки, лунали погрози, одне слово, терор розповзався, як чума, пожираючи все нові й нові жертви» [Там само, с. 24].

Як виявилось згодом, не покращало й у часи перебудови: «Так і пролежав рукопис роману «Лицарі» у шухляді мого столу цілих двадцять років. Та ось до влади прийшов Горбачов, повіяло новим вітром, почалася перебудова, замаяла на обрії воля. Поніс я до «Радянського письменника» рукопис свого роману, що пролежав у столі двадцять років. Під назвою «Фортеця на Борисфені». Він нарешті потрапив до видавничого плану, але... Прийшла воля, та не стало паперу. Одне слово, як бідному женитись, то й день малий. Минули роки, рукопис роману був підготовлений до друку, але за відсутністю паперу, лежав нерухомо. Та щастя десь прибереглося й для мене, фортуна ще не відвернулася від мене: на початку 1993 року роман

«Фортеця на Борисфені» вийшов у світ – вже у видавництві «Український письменник». Вийшов, хоч паперу, як не було, так і не з'явився він тоді. Вийшов дивом і я схилию голову перед «Українським письменником»: «Спасибі, в такий час видати роман – це справді подвиг і диво» [Там само, с. 30].

Щодо сьогодення, то автор поблажливо-іронічний: «Це сьогодні вже інша ситуація – тебе можуть і десять разів на рік видавати і навіть слабкі рукописи, якщо знайдеш спонсорів, які заплатять за видання!» [214, с. 8].

Валентин Чемерис в автобіографічних творах доволі емоційно змальовує своїх друзів, знайомих, письменницьке оточення, використовуючи для цього оцінні судження й іронічно-сатиричні зауваження. У трилогії «Веселий смуток мій» особливо «дісталось» В. Маланчуку – одному з відомих «борців» з буржуазними націоналістами. Для увиразнення постаті В. Маланчука Валентин Чемерис удається до контрастного зіставлення: він використовує уривки зі спогадів відомих письменників П. Загребельного та Р. Іваничука про В. Маланюка та цитати з «Радянської енциклопедії»: «Після цієї статті, яку, як було заведено, обговорили у відповідних інстанціях всього тодішнього Союзу і прийняли до виконання, погром літератури й культури спалахнув з новою силою. Головним його спрямовувачем, а попросту отаманом бандитської зграї став В. Маланчук. В «Радянській енциклопедії історії України» (том 3, стор. 73, рік видання 1971) про нього сказано, що він – «український радянський історик, доктор історичних наук, професор». Валентин Маланчук лютував в Україні як окупант на захопленій території. У крісло секретаря ЦК КПУ з ідеології його посадив кремлівський сірий кардинал, всемогутній Суслов, посадив для боротьби з українським буржуазним націоналізмом» [Там само, с. 22].

«Це був дико працездатний і злий ідіот, – напише про нього згодом у своїй повісті «Гола душа» Павло Загребельний. – Він і спав у кімнаті відпочинку біля свого кабінету, день і ніч сидів за столом, складав списки,

бризкав слиною по телефону, давав вказівки, викривав, боровся, таврував і знищував» [Там само, с. 23].

Роман Іваничук (журнал «Березіль». – 1993. – № 1) назве його «суловським сатрапом в ідеологічній сфері – національним дегенератом, яничаром і погромником із садистськими нахилами...», і так воно й було... І так тривало доти, доки – процитую ще раз Р. Іваничука, – «сам Щербицький не спам'ятався і не запідозрив Маланчука в умисній компрометації соціалістичного реалізму, зняв його з посади секретаря ЦК КПУ. Шановний Валентин Юхимович (Маланчук. – В. Ч.) спився і закінчив своє шкідливе існування в Києві біля сміттярок» [214, с. 21].

Отже, в художньо-документальному доробку Валентина Чемериса спостерігаємо два різновиди мотивів відображення навколишньої дійсності, одні з яких зараховують до загальнолюдських, а інші – до специфічних, тобто властивих автобіографічним жанрам та зумовлених особливостями історичного розвитку суспільства.

## **2.2. Жанрові особливості роману «Це я, званий іще Чемерисом» й автобіографічної трилогії «Веселий смуток мій»**

Множинністю підходів до тлумачення й розуміння поняття художньо-документальної прози зумовлена й відсутність єдиної класифікації жанрів мемуаристики. Кожен дослідник пропонує власну класифікацію, а серед основних рис указується зокрема на суб'єктивність, апелювання до фактів історії, елементи документальності, подвійний погляд на події тощо [164, с. 9]. Наявність кількох класифікацій та їх різночитання пояснюється різновекторністю досліджень.

Вивчаючи природу, еволюцію та поетику української письменницької мемуаристики, О. Галич доходить висновку, що в «останні роки уже сформувалася розвинута ієрархія жанрів, кожен із яких знаходиться в постійному розвитку, немов губка вбираючи все те краще, що закладено в

самій природі мемуаристики, накопичено в суміжних із нею жанрах» [57, с. 48]. Літературознавець переконаний, що жанри мемуарної прози розвиваються по висхідній лінії: від простих до більш складних за змістом, формою, естетичним навантаженням. Менш складні жанри не зникають, стають поступово частиною інших жанрів, але продовжують повноцінно існувати в літературі, вдосконалюватися, змінюватися в межах жанру [Там само].

Дослідник Л. Гаранін, хоч і вважає мемуари жанром, але сам визнає існування певних «жанрових форм», адже тоді не існувало б різниці між, наприклад, листом і подорожніми нотатками чи щоденником [61, с. 9]. При цьому Т. Черкашина визначає самі мемуари як жанр спогадової літератури, прозову нефікційну розповідь автора про реальні історичні, соціальні, культурні й т. ін. події, учасником або свідком яких він був особисто, та про видатних людей, із якими його зводила доля. У мемуарному творі автор, який водночас є наратором, постає, перш за все, у якості свідка оповідуваної історії. Тим самим власне мемуарний твір може сприйматися як особистий документ, живе свідчення. Іншими конструктами мемуаристики є автобіографіка, щоденникова література й епістолярій [221].

Саме тому процес визначення жанрової приналежності спогадових творів є досить складним. Жанр, за визначенням І. Денисюк, перебуває в складних взаємозв'язках з літературним родом, літературним напрямом, творчою індивідуальністю автора [77, с. 193]. Жанр – синтез характерних особливостей змісту й форми певного виду творів, своєрідна модель художньої структури низки творів, у яких специфічно закодовано спрямованість на певний зміст [140, с. 193].

Провідним критерієм у розмежуванні епічних жанрів, за Г. Поспеловим, є тип жанрового змісту. У рамках цієї класифікації виділяють романічні, етологічні, національно-історичні жанри. На першому плані стоїть не розвиток характерів героїв, а зображення суспільно-побутового

середовища, яке визначає стиль повсякденного існування людини, її поведінку та психологію.

У процесі визначення жанрової приналежності автобіографічного твору «Це я, званий іще Чемерисом» ми послуговувалися твердженнями саме Г. Поспелова. Як наслідок – більшість зазначених рис є ознаками неповторної «жанрової форми», репрезентованої Валентином Чемерисом, а саме – мемуарного роману.

Мемуарна література – різновид документальної, й водночас один із видів «сповідальної прози». Автор подає записки-спогади історичного обличчя про реальні події минулого, свідком яких йому довелось бути. Основні передумови праці мемуариста – суворі відповідність історичній правді, фактографічність, хронікальність оповідання (введення розповіді по реаліях минулого), відмова від «гри» сюжетом, свідомих анахронізмів, нарочито художніх прийомів. Ці формальні ознаки зближують мемуари із жанром щоденника, із тією істотною різницею, що, на відміну від щоденника, мемуари мають на увазі звертання до досить віддаленого минулого й неминучий механізм переоцінки подій із висоти накопиченого мемуаристом досвіду [75, с. 235].

У мемуарному романі «Це я, званий іще Чемерисом» зображено давні події, які відбулися в минулому часі, але не пов'язані з сучасністю. Автор уводить численні описи з історії рідного краю з метою наголошення на його історичній цінності. «Часова організація роману ахронологічна, а в тексті наявні численні епіграфи, ліричні відступи, спогади, народні пісні, вірші, документальні, енциклопедичні відомості про Полтавщину тощо, які суттєво доповнюють основну лінію оповіді» [179, с. 12].

Письменник у тексті художньо опрацьовує й відтворює різні конфлікти, що виникають між людиною й суспільством, законом і церквою. Його твір рясніє змалюванням багатьох деталей життя, описом і розкриттям характерів людей, проникненням у їх внутрішній світ, котрий, до речі, є

більше статичним, аніж динамічним. При цьому кожен із героїв є носієм і виразником певних ідей, переконань, навіть полярних думок.

Описовість – важливий художній принцип авторів етологічних жанрів, тому зміст «Це я, званий іще Чемерисом» багатий на описи природи, землеробської праці, обрядів, церковних свят, народних вірувань, звичайних побутових речей. Суттєво також, що ці описи є важливими компонентами в сюжетно-композиційній структурі твору.

Жанрова категорія – мемуарний роман має низку рис: під час їх характеристики враховують не тільки тематичну своєрідність змісту, а й особливості ідейно-емоційного потрактування зображуваного. Тож можемо говорити про елементи романного мислення у творі Валентина Чемериса «Це я, званий іще Чемерисом». Крім того, у ньому наявні елементи новелістичного, трагедійного та романного мислення. У творі вони взаємопроникають і модифікуються, утворюючи новаторське жанрове явище.

Однією із жанрових особливостей твору є те, що автор відхиляється від традиції й не подає оцінки поведінки людей, які його оточують (родина, рідше друзі): «Розповідаю про батька, не даючи оцінок його вчинкам і життю – дай, Боже, в своєму розібратися, із своїми гріхами упоратися» [210, с. 51]; «Так завдавався удар по майбутньому нації (ідеться про німецьких окупантів. – Т.А.). Сільські діти (а в селах залізничя не так і багато було) такі речі охоче підбирали. Особливо іграшки, теж для цього нарочито виготовлені й начинені вибухівкою. Навіть безневинні, на перший погляд, авторучки примудрялися начиняти смертю й каліцтвом. Діти до всього цікаві, а до іграшок особливо, тож підбирали їх і відразу ж розпочинали знайдене розкручувати... І залишалися без пальців чи й очей – з багатьма такими калічками (але їм ще й поталанило, живими zostалися!) я дружив у повоєнні роки і вчився з ними, одноокими та безпальчниками у школі» [211, с. 19].

Валентин Чемерис акцентує свою увагу не стільки на власних спогадах, скільки на політичних та соціокультурних проблемах, замислюється над їх вирішенням, однак виходу, на жаль, не знаходить: «Чому пісню можна



співати?...та тому...що вона про батька Сталіна...Автора не можна згадувати?...автор – ворог народу і партії...зачароване коло...» [210, с. 34]; «Не дуже в нас пам'ятають предків своїх – так, діда ще хто пригадає, дуже і дуже рідко – прадіда. І – все. А з часом і діда забувають, як підростуть онуки, не кажучи вже про прадідів чи пращурів. Наче й не було їх, наче ми якісь безбатченки, івани, які й рідні не мають (чи не мали). То лише дворяни колись пам'ятали свої родоводи, навіть до далеких пращурів, на сотні років у минуле. І пам'ятали, і гордилися ними, і поминали їх. У простого – скажемо так, не титулованого, – люду цієї благородної традиції – пам'ятати прадідів своїх – не було. Та й нині немає. На жаль, на жаль» [211, с. 21], «Ми закреслювали в підручниках ім'я Володимира Сосюри і замазували чорнилом його портрет – за вірш «Любіть Україну». Україну, а не якусь там Туреччину чи Німеччину, – треба було прямо тобі викорчовувати з підручника поета» [210, с. 34].

Можливо, аби не докоряти собі, як іншим, про відсутність родової пам'яті, у мемуарному романі значну частину тексту становлять спогади автора про людей, які вплинули на його життя та погляди, особливо його рідня. Так, у розділі «Прадід Артем, дід Макар, батько Лука...» читаємо: «Прадід мій Артем Чемерис (глибше прадіда я генеалогічне дерево мого роду не досліджував, бо не збереглося, крім прадіда, жодних даних), та ось мій прадід Артем Чемерис, якого тридцять третього року прикінчив комуністичний голодомор, народився року 1828-го. Тридцять три роки був кріпаком і лише після 1861 р., як було ліквідовано кріпацтво в Росії, вирвався на волю» [Там само, с. 44].

Дуже вразила маленького хлопчика смерть сестрички Ніни та братика Віталіка. Для автора ці дві трагічні події зливаються в одне велике горе: «Сестричка моя Ніна – земля пухом її крихітному тільцю! – дідова улюблениця, пожила-посміялася щось трохи менше року й померла, так і не навчившись ходити. Тільки й могла трішки постояти, тримаючись за дідову холошу, або за поділ бабиної спідниці, або за мене, іноді і звалюючи мене. А

мені й досі вчувається, як вони удвох – маленька моя сестричка і дід Тиш – весело сміються» [Там само, с. 47], «... в травні сорок першого помер Віталік. Йому тоді тільки-но виповнився рік, і він сяк-так зіп'явся на ніжки. Як і сестричка Ніна, помер від хвороби легенів» [Там само, с. 53], «Запам'ятав похорон Віталіка, як опустили в яму труну братика я побачив на дні двох чорних великих жуків – жуків я в дитинстві боявся. Зі мною, як побачив тих жуків, лучилася істерія. Я плакав, що жуки кусатимуть Віталіка, і тому він злякається і плакатиме в ямі. Яму загорнули, і над могилою братика виріс горбик землі. Десь він нині лежить у богуславській землі» [Там само, с. 54].

У мемуарному романі автор критично й об'єктивно оцінює владні структури й ідеологічні приписи минулого: «Хоч як би ми сьогодні оцінювали ті події, що почалися в сімнадцятому, а для мене, наприклад, так звана Велика соціалістична революція є лише контрреволюційним переворотом Ульянова-Леніна та купки його прихильників-однотумців, котрі, антизаконно захопивши владу, на сімдесят з гаком літ утвердили свою страшну диктатуру» [Там само, с. 49], «А хіба правда, що зараз на Колимі сидять безневинні люди» [Там само, с. 33], «Та швидко виявиться, що чоловіки – всюди чоловіки. І стрибають у гречку навіть у райкомі партії» [Там само, с. 52], «Так тоді виховували. Людина – ніщо, гвинтик у державному механізмі. Головне – героїзм. Порив, стрибок на амбразуру, яка абсолютно нічого не вирішувала, як за великим рахунком. А що потім такий герой лежатиме паралізований, нікому не потрібний (у тім числі й тій системі, заради якої він віддав здоров'я) – то дріб'язок, не суттєве» [211, с. 53].

Крім самого життя, мемуарист описує й враження від нього. Заідеологізованість суспільства за радянських часів, складні соціальні умови з раннього дитинства формували погляди на життя письменника, на його думки й змушували сприймати події скептично й іронічно. Якось учителька докоряла хлопцеві: «Чемерисе, не бешкетуй, ти глибоко помиляєшся. На

малюнку зображено далеке минуле, тяжке життя тодішніх селян проклятого царату. Об'їждчик панський, і б'є він кріпацького хлопчика, по суті, раба. А ти народився і живеш у вільній і щасливій Країні Рад, де всі рівні і насильства над людиною немає і ніколи не було. Пам'ятай, що сказав товариш Сталін, вождь наш дорогий, керманіч і батько: у нас жити стало краще, жити стало веселіше» [Там само, с. 29]. Згодом автор не втримався від того, аби не позловтішатися: «Дві події особливо запам'яталися мені в дитинстві (чи ранній юності): смерть Сталіна і відстріл у нашому селі собак» [Там само, с. 30].

Дуже часто Валентин Чемерис у мемуарному романі приділяє увагу фрагментам, які є яскравими спогадами дитинства, таким як, наприклад, опис будови кіномашини: «До нас доставляли його з Василівки двоє флегматичних волів, що тягли воза з двома кіномеханіками, ящиками з плівками, проекційним апаратом та бензиновим двигунчиком – електрики тоді в селах не було, – проекційний апарат пускав у рух двигунчик – він крутив динамо-машину, а вона вже виробляла потрібний для проекції струм» [210, с. 32] або ж опису шкільної сатиричної стіннівки: «Оскільки ініціативи з мене так і перли, я й запропонував власними силами випускати ще й сатиричну стіннівку. Директор школи підтримав мій почин, і я взявся до справи просто-таки з ентузіазмом. Себе я негайно оголосив головним редактором (так і підписувався). І так сталося, що я був, по суті, і єдиним її автором. І навіть художником (не лише сам оформлював газету, а й навіть малював карикатури з шкільного життя), і поетом, і фейлетоністом, і випусковим. Сам газету й вивішував у коридорі. Сатирична стіннівка, яку я започаткував і редагував, називалася „Каланча”» [211, с. 55].

У романі також простежується вкраплення історичних довідок та хронік, наприклад: «Членами Національної спілки письменників України стали поети Василь Бодар, Іван Перепеляк, харків'янин, голова ради Харківської організації НСПУ – обидва з с. Оболонь, що на річці Крива Руда; поет Микола Шудря (с. Паніванівка), Надія Супруненко (с. Новоселиця)»

[210, с. 36]. Крім того, мемуарний роман Валентина Чемериса насичений цитуванням статей, біографій, діалогів, наукових розвідок, використанням статистичних даних, що допомагає читачеві пізнати та зрозуміти особливості умов життя тогочасного суспільства, які вплинули на формування творчого світу письменника.

Із погляду декларування свого життєвого кредо, письменницького й просто – людського, то для нас важливими є такі слова, розташовані майже на початку тексту: «В людині є духовні й тілесні початки. Якщо ти прилучився до духовного, прочитав молитву, очистився, – відповів панотець, – то чому б і не задовольнити тілесні потреби... Не втрачаючи розуму і міри у всьому» [210, с. 46]. І надалі біблійні образи, теологічні розвідки, релігійна тематика не зникає зі сторінок спогадів. Зокрема численними є цитування Біблії: «Авраам породив Ісаака, а Ісаак породив Якова, а Яків породив Юду й братів його. Юда ж породив Фареса та Зару від Тамари, Фарес же породив Есрома, а Есром породив Арама. А Арам породив Амінадава, Амінадав же породив Наассона, а Наассон породив Салмона. Салмон же породив Вооза від Рахави, а Вооз породив Йовіда від Рути, Йовід же породив Євсея... аж до вавилонського переселення – чотирнадцять поколінь, і від вавилонського переселення до Христа – поколінь чотирнадцять» [211, с. 23].

Характерною ознакою мемуарного й автобіографічного роману «Це я, званий іще Чемерисом» є використання автором досить великої кількості автокоментарів. Маючи на меті звернути увагу реципієнта на окремі, на погляд письменника, значущі елементи, підкреслити важливість написаного або уточнити певну інформацію, автор звертається до «постскриптуму» або зауважень у дужках, наприклад: «P.S. А ще і у районі – с. Веселий Поділ – народився сам (САМ!!!) Леонід Глібов» [210, с. 37], «співак і поет, заслужений артист України Віктор Женченко (нині киянин)» [Там само, с. 36] і т.п.

Авторський коментар як «тлумачення автором певних слів, фрагментів чи сюжетних ліній свого твору у вигляді приміток чи пояснень» [125, с. 14] –

це й спосіб творення тексту, де примітки не мають характеру відсилки до джерела, що найчастіше трапляється в спогадовій літературі, зокрема й у спогадових творах Валентина Чемериса.

М. Литовська в статті «Творча поведінка письменника як форма автокоментаря» витоки автокоментаря вбачає в авторефлексії. Автокоментар, тобто авторське пояснення різних аспектів власного / їх текста / ів, є звичайним способом окреслення своєї позиції, у деяких випадках – безпосереднього вираження авторської концепції. «Разом із тим потрібно говорити й про умовну легітимність письменницького коментаря, адже він до власного мемуарного тексту є суб'єктивним, має здатність віддалятися від документального в бік художнього; по-друге, може палімпсестно накладатися, утворюючи і шари текстової легітимації, і текстової ентропії»[131, с. 21].

Досить цікавим також є відтворення автором у творі топонімів рідного краю, розкриття їх семантики: «У селі ніхто на Хорол не казав Хорол. Для всіх він був просто річкою» [210, с. 38], – неодноразово поряд із загальноприйнятою назвою автор робить акцент і на народних назвах річок, сіл тощо.

Щодо мовностилістичного оформлення тексту, то у своєму творі автор використовує ненормативну лексику, також наявні й вульгаризми, не прикриті від пересічного читача, а відверто вжиті на сторінках роману. Вони надають художньому твору певного колориту, пов'язаного з соціальним середовищем, про яке йдеться в тексті. Саме з цією метою їх використовує автор: «Досить у тому райкомі, що з жиру *курви* бісяться!» [Там само, с. 52], «Мою дитину забереш! Та ти, *курва*, спершу її народи, а тоді й бери!» [Там само, с. 52].

Крім того, жаргонна лексика слугує колоритним вкрапленням соціального діалекту [54, с. 71]. «Як притиснуть хлопці-молодці, ти то поіншому заспіваєш, – прокурор вже і носом шморгав. – Як не знайдеш планшетку до ранку, я пускаю собі кулю в лоба, а ти сядеш у *тюрягу*» [210,

с. 32], «Яка *лафа* теперішнім заїчинським дітям» [Там само, с. 34], «А по якомусь часі мене раптом викликав до себе в кабінет директор школи. Я трохи *здрейфив*, але, перебравши всі події останніх місяців, ніде не виявив ніякого *проколу* зі свого боку» [Там само, с. 44].

Одним із важливих елементів спогадового твору, як і в художніх текстах, є використання фольклору: «а тепер жадібно ловив кожне її слово: стоїть гора високая, / попід горою гай, / зелений гай, густесенький, / неначе справді рай» [211, с. 49]. Досить символічним є те, що автор починає й завершує свій роман піснею-спогадом про рідну Полтаву: «Полтава! / Одне тільки слово, красиве й ласкаве, / А душу бентежить до дна ./ Полтава, Полтава! – / І мова Наталки, проста й величава, / І сміх «Енеїди» луна...» [210, с. 25].

Отже, твір Валентина Чемериса «Це я, званий іще Чемерисом» – це автобіографічний роман з елементами мемуарного, новелістичного, трагедійного та романного характеру, це «соціально-побутова біографія», оскільки найбільш важливі події своїм значенням не виходять за межі контексту родинного чи особистого життя. Автор удався до самоаналізу, осмислення витоків свого характеру й світогляду. Автобіографічний герой-оповідач переконує читача в достовірності зображеного й щирості автора, а монологічна оповідь дає можливість для відвертої бесіди з реципієнтом. Герой автобіографічної прози за своїми світоглядними переконаннями повністю є реальним автором. Повний збіг імені персонажа з іменем біографічного автора, зображення реальних подій, у яких брав участь письменник, робить таку екстраполяцію ще більш відчутною. Отже, в автобіографічному романі Валентин Чемерис відтворив ті значущі моменти дитинства та юності, які сформували його морально-етичні принципи та світоглядні орієнтири.

Спогадовим творам притаманна документальність, історична достовірність, а тому виключається право автора на художній вимисел. Для цих творів характерний подвійний погляд письменника на події, які він

описує: так він сприймав їх насправді, а ось такими (з урахуванням життєвого досвіду, громадської думки) ці події постали в його свідомості через роки, у момент творчої праці над спогадами. Говорячи про минуле, автор спогадового твору практично ніколи не може перебувати в межах одного часового виміру.

Міра історичної змістовності мемуарної літератури і сам тип їхнього практичного використання різними гуманітарними дисциплінами як джерела багато в чому залежать від особистості автора. Якщо мемуарист – яскрава й надзвичайно значуща для історії та культури особистість, то фокус інтересу в читацькому й дослідницькому сприйнятті його тексту неминуче зорієнтований на самого автора.

Автобіографічна проза кінця ХХ століття посіла особливе місце в історії новітньої української літератури. В умовах отриманої свободи слова стало можливим звернення до висвітлення проблем, які були забороненими в радянські часи [156, с. 32]. Розкриваються теми репресій шістдесятих-сімдесятих років, філософські питання про формування й розвиток неординарної особистості, митця в складних соціально-політичних умовах.

Цими мотивами пройнята й автобіографічна трилогія Валентина Чемериса «Веселий смуток мій» (2007 р.). В основі назви лежить художній прийом оксиморон – поєднання протилежних за змістом, контрастних понять. Це не єдиний випадок у літературі, коли вказана стилістична фігура використовується в хрестоматіях, наприклад: «Веселий цвинтар» (В. Стус), «Гарячий сніг» (Ю. Бондарев) тощо.

Трилогія Валентина Чемериса складається з книг, в основу сюжету котрих покладено спогади письменника про своє творче життя, про друзів і колег, про цікаві випадки та зустрічі. Крім того, автор висловлює своє ставлення до низки подій, дає аналіз тим історичним перипетіям, безпосереднім учасником яких йому довелося бути: «І лише у 1974 році на книжкових полицях, нарешті, з'явився многостраждальний і кастрований «Веселий вітряк». Але з'явився він, звісно, без афоризмів В. Голобородька.

Але про той один-єдиний примірник з уцілілими афоризмами сам їхній автор роками нічого не знав, бо під час того шабашу йому спішно довелося втікати не лише з Києва, а й навіть з України – десь у російській «глибинці», в якійсь тамтешній райгазеті перечікував він компартійне свавілля [214, с. 2 – 3], «...Сімдесят третій рік став роком погрому української літератури! І жорстокої – арешти, неправі суди, звільнення з роботи, переслідування тощо – розправи над демократичними силами. З хрущовською «відлигою» було покінчено, більшовицькі твердолобі ортодокси, численні сталіністи й «вірні ленінці» почали спішно закручувати гайки та цілеспрямовано, зі знанням справи й садистською винахідливістю нищити все краще, що було тоді в українській літературі та культурі. В мордовському концтаборі опинився журналіст В'ячеслав Чорновіл – за самвидавський твір «Лихо з розуму», з Інституту літератури звільнили внучок корифеїв української літератури Зиновію Франко та Михайлину Коцюбинську, а з Інституту філософії АН УРСР Євгена Пронюка та Василя Лісового, з Інституту історії Михайла Браїчевського. І пішло, і поїхало, і наче з гори покотилося, обростаючи все новими й новими іменами. Над Спілкою письменників краляли блискавиці, там нищпорили агенти КДБ, винюхуючи крамолу» [214, с. 11].

Валентина Чемериса як справжнього знавця й шанувальника рідної української мови завжди непокоїло її становище. Про це він із гіркотою пише у своїй трилогії: «Писали одне, насправді ж було зовсім інше. Творилася велетенська державно-партійна брехня щодо буцімто процвітання української мови. Українська мова в Україні за комуністів була загнана в такий глухий кут, з якого виходу вже не було. Але тільки з приходом до влади Михайла Горбачова можна було, не боячись КДБ, говорити про занепад української мови» [Там само, с. 39].

Автобіографічна трилогія зачаровує тонким психологізмом. Відверто автор пише про свій душевний стан та ділиться порадою, як треба виходити з депресії: «Хоча й були такі періоди, коли жити не хотілося. (А якщо й хотілося чого, то – битися головою у стіну і вити вовком!) Але жити треба



було. Я швидко вийшов з депресії і з головою поринув у роботу. Робота мене завжди рятувала. Та ще – гумор. Адже я від свого літературного народження був гумористом, мав справу із сміхом – хоч самому часто-густо було не до сміху. Отож, рятуючись, я повернувся до гумору, знову почав писати гуморески, друкувати їх у газетах та журналах, видавав їх окремими збірками» [Там само, с. 31]. Акцент на внутрішній історії душі, яку охоплює то радість, то гнів, то гордість за себе, за витвір, то сум і розчарування, знаходимо в рядках: «Нелегко було з гумором, особливо з сатирою, бо гостре ніхто не хотів – не міг, власне – друкувати, лютувала цензура, вириваючи в сатири останні зуби» [Там само, с. 32], – що підтверджує схильність письменника до автопсихологізму.

На думку Т. Черкашиної, «характерною особливістю документалістики є те, що документальні жанри рідко існують у чистому вигляді. Для них більш типовим є процес синтезу кількох документальних жанрів у межах одного твору. Особливо це стосується мемуарів та автобіографій, оскільки мемуари досить часто містять фрагментарні автобіографії автора, а автобіографія рідко обходиться без згадок про знайомих авторові людей» [220, с. 43].

Так, Валентин Чемерис особливу увагу приділяє тим постатям – колегам, друзям, знайомим, котрі – через суб'єктивні чи об'єктивні причини – змінили своє ставлення до самого автора, на прикладі чого письменник простежує динаміку в стосунках і в характері особистості: «Зайшов до Спілки письменників, до знаменитого письменницького особняку по вулиці Орджонікідзе, 2 (тепер вулиця Банкова), щоб подякувати своєму доброму генію Миколі Р., з яким я до того навіть знайомим не був і котрий, рецензуючи «Ольвію», так високо її оцінив, власне, відкрив роман для видавництва. У ті роки Микола Р. був (він уже помер, земля йому пухом!) не лише відомим, а й впливовим письменником, його останніми двома романами захоплювалися, критики їх постійно згадували. До всього ж він мав і престижний чин – був спілчанським парторгом, сиріч комісаром, а це в

ті часи важило багато. І якщо сам парторг СПУ схвалив для видавництва твій роман, то вважай, що тобі здорово поталанило. Хто б міг передбачити, що мине небагато часу і мій добрий геній і захисник відхреститься від мене, як од прокаженого, і зробить це тоді, коли на мене впаде немилість страшної Системи, якій він служив і якої особисто боявся!» [214, с. 9].

На сторінках твору знаходимо позитивний відгук про О. Стаєцького, завдяки якому в «Радянському письменнику» надрукували «Ольвію»: «Якось перебуваючи в Києві, я завітав до видавництва «Дніпро» – зайшов провідати свого знайомого, добру людину, Олександра Борисовича Стаєцького, котрий працював там заступником головного редактора, а у вільний час писав статті, перекладав. В моїй пам'яті він назавжди залишився тільки світлим і добрим, і я пам'ятатиму його до кінця свого життя. Олександр Борисович до мене завжди був уважним, чуйним, доброзичливим, готовим прийти на допомогу і зробити все, що в його силах і можливостях» [214, с. 34].

В автобіографічній трилогії Валентин Чемерис у хронологічній послідовності розповідає про себе й своє життя: 1969 р. – завершення роботи над «Ольвією», 1971 р. – завершення навчання в Літінституті ім. О. Горького й повернення з Москви в Дніпропетровськ, 1973 р. – «розправа» над «Марусею Чурай», 1983 р. – надрукували «Ольвію», 1993 р. – вихід у світ «Фортеці на Борисфені». Хронологія викладу порушується, коли автор спочатку згадує про друк «Фортеці на Борисфені», а потім письменник знову повертається до видання «Ольвії», аби продовжити своєрідну бесіду з читачем.

Розповідь в основному ведеться в минулому часі, оскільки однією з важливих особливостей автобіографічного твору є його ретроспективність. Однак у тексті знаходимо й висловлювання автора в теперішньому історичному часі, бо наратор знову емоційно переживає події й занурюється разом із читачами в контекст часу, про який розповідає: «Я наслухався за «Ольвію» багато теплих слів, щирих і добрих, отримав паки захоплених листів від читачів, що й відіграли мене за всі роки холоду заборони роману. А

це якимось отримую «Літературну Україну» (лютий, 1993 р.) і читаю, що Республіканський центр духовної культури у Києві розпочинає видавати тридцятитомну бібліотеку шедеврів – українських історичних романів і серед них «Ольвія» [Там само, с. 36].

Перспективність наявна в спогадовому тексті тоді, коли йдеться про утвердження життєвої позиції письменника та повідомлення планів на майбутнє, як-от: «Що тут дивного, гумор я люблю, веселі речі я писав і писатиму до кінця свого життя. Але писатиму й інші – історичні, фантастичні і ще бозна які, ті, що ляжуть мені на душу» [214, с. 5]. З одного боку, письменник-мемуарист описує життя в межах свого особистого простору й часу, а з іншого – покидає межі цього простору й уписує себе в межі об'єктивного світу.

На синтаксичному рівні відзначимо значну кількість порівняльних і зіставних конструкцій, оцінних суджень, які збагачують мову твору: «Посилання на вірність вченню Маркса-Леніна рятувало від погрому і служило мовби індульгенцією на відпущення гріхів. Але... Але того разу і це посилання не спрацювало – надто серйозний було задіяно погром» [Там само, с. 19]; «Як розповідав мені знайомий редактор, тяжка то була робота – видирати титульні сторінки, аж пучки боліли, а що на серці творилося – краще не згадувати. Професія ж редактора створена не для того, щоб нищити книги, а щоб їх видавати у світ!» [Там само, с. 14], «Отож, в «Правде» (яка, по суті, протягом усіх своїх років була й залишається антиподом правди) з'явилася погромницько-погрозлива – на рівні директиви – стаття «Об антиисторизме» – на цілу газетну сторінку. Дісталось в ній всім республікам, а особливо грузинам (захоплюються своїми князями!) та українцям – ці, ясна річ, захоплювалися своїми козаками, гетьманами та іншими буржуазними націоналістами» [Там само, с. 21].

У трилогії «Веселий смуток мій» увиразнюють мову, як і в «Це я, званий іще Чемерисом», жаргонізми: «Тут „зореносна” як завжди виступила зачинщицею, за її вказівкою і діяли у Києві. Діяли люто. Холопи завжди

передають куті меду, вислужуючись перед своїми панами» [Там само, с. 21], «І тут спалахнула вакханалія, затіяна на Україні секретарем ЦК КПУ Маланчуком, несподівано із компресу (так на видавничому жаргоні називався Комітет у справах видавництв, поліграфії і друку, що був справжнім гнітом над видавництвами і літературою хоча видавництва й мали утримувати цей гніт, третій гніт, після ЦК КПУ та цензури, нині його розпущено – за непотрібністю)» [Там само, с. 27].

Змальовуючи навколишній світ, Валентин Чемерис характеризує його через уривки з листів, чуже мовлення або й узагалі уникає конкретизації автора кваліфікативного висловлювання, що занурює читача в хід тогочасних подій, наближує мову твору до живого спілкування: «Але я тоді всіх вразив своїм заледве чи не героїчним вчинком. На підтвердження отримав листа від П. Гуріненка, котрий хвалив за вчинок, запевнив, що моє бажання щодо перенесення виконується і я можу спокійно працювати над рукописом» [Там само, с. 8], «Аж тут приходять листівка від Івана Немировича – він тоді працював у відділі реклами «РП» – «Валентине, привіт! Видавництво захоплене твоєю «Ольвією». Вітаю з успіхом! Всі, кому не лінь, перечитують твій рукопис, просто з цікавості – таке не часто трапляється серед видавців» [Там само, с. 6], «Тут треба бодай побіжно зауважити, що гумористів хоч і друкували-видавали охоче, а читаючи їх, сміялися, та самих сміхотворців за путніх письменників мовби й не вважали» [Там само, с. 4], «Якщо відкриємо офіційно-державне видання – Українську Радянську Енциклопедію – то в томі 11 на стор. 457 прочитаємо, що «сучасна українська мова виконує широкі й благородні багатогранні суспільно-комунікативні функції» [Там само, с. 38].

Отже, в автобіографічній трилогії «Веселий смуток мій» письменник використовує різноманітні художні прийоми та засоби: літературний портрет, повторення числівників, риторичні запитання, уживає вульгаризми. Таким чином досягається оригінальність автобіографічного роману, що посідає особливе місце у всьому творчому доробку письменника.

Автобіографічна трилогія позначена тонким психологізмом. Мемуарист постійно робить акцент на внутрішній історії душі, яку охоплюють то радість, то гнів; то гордість за себе, за витвір, то сум і розчарування; відверто й довірливо він пише про свій душевний стан і ділиться досвідом, як треба виходити з депресії. Також Валентин Чемерис багато уваги приділяє тим людям, які змінили своє ставлення до нього самого, аби відтворити динаміку в стосунках і в характері певної особистості.

На лексичному рівні простежується наявність у тексті жаргонізмів, вульгаризмів, сленгу, іншої емоційно-маркованої лексики, а на синтаксичному – порівняльних і зіставних конструкцій, оцінних суджень, які суттєво урізноманітнюють, збагачують мову твору, наближають її до соціального та етнографічного середовища. Як наслідок, досягається оригінальність мемуарів, що посідають особливе місце у творчому доробку Валентина Чемериса.

## **Висновки до розділу 2**

Автобіографічні прозові твори кінця ХХ – початку ХХІ століття мають схожу формальну організацію текстуальної поверхні. Тексти автобіографічних творів розподілено на розділи за тематичним і хронологічним принципом. Незважаючи на кількість зображуваних подій у творі, насиченість фабули автобіографії, кількість роздумів та ліричних відступів, хронологічне або ахронологічне розташування історій про власне життя автором, розподіл тексту на окремі частини виявився найбільш зручним способом упорядкування художнього матеріалу. Фрагментарна організація цих творів зумовлена асоціативністю та вибірковістю пригадування автором певних подій під час написання автобіографічного твору.

Валентин Чемерис як автор автобіографічних творів відзначається романтичним способом мислення, він ухиляється від традиції, що полягає у

відсутності критики поведінки людей, які його оточують, критика хоч і звучить із чужих уст, митцем вона висловлюється імпліцитно.

Акцентуючи увагу не тільки на власних спогадах, але й на політичних та соціокультурних проблемах, письменник замислюється над їх вирішенням, але виходу не знаходить. Питання: «Хто винен і що робити?» – він залишає відкритим для читача.

Жанрова приналежність автобіографічного твору «Це я, званий іще Чемерисом!» – мемуарний роман, у котрому наявні спогади митця про дитячі та юнацькі роки.

Оптимізм і любов до всього живого, віра в Бога пронизують обидва автобіографічні твори автора, у яких він намагається донести до читача правду про епоху й людей, про тогочасний і сьогоднішній стан справ у державі.

Мова письменника багата. У тексті наявні різні лексико-стилістичні засоби. Художньо-документальні твори письменника відзначаються вживанням порівняльних і зіставних конструкцій, яскравих метафор, прислів'їв та приказок, ліричних відступів та роздумів над філософськими проблемами. У мовленні ліричного героя присутні вульгаризми й топоніми, котрі дозволяють більш емоційно змальовувати певні події та явища, оперуючи конкретними власними назвами, і передавати внутрішні переживання й роздуми. Так, описуючи свій душевний стан у творі «Веселий смуток мій», Валентин Чемерис ділиться з читачем порадами, як подолати сум та депресію.

Мемуаристика Валентина Чемериса розширює наші знання про суспільно-політичне й культурне життя радянського й пострадянського періоду, знайомить із маловідомими деталями та фактами його життя й творчості, допомагає глибше осягнути драматизм епохи, коли закладалися основи політичних, національних і культурних традицій.

Дороговказом для митця є потреба пізнання історії України, збереження та розвиток української мови й літератури.

## РОЗДІЛ 3

### ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ТЕМАТИКИ В ПРОЗІ ВАЛЕНТИНА ЧЕМЕРИСА

Термін поетика, окрім усього іншого, включає поняття жанру, тематику, проблематику й ідею тексту. Виходячи з цього, у пропонованому розділі розглянуто жанрову модифікацію художньої, насамперед історичної, прози Валентина Чемериса; виявлено характерні риси стильової манери письма автора; окреслено низку проблем, порушених у творах, проаналізовано сюжетну канву повістей і романів. Особливу увагу приділено ідейним домінантам і видам конфліктів в історичних текстах, повно охарактеризовано часопросторовий континуум і виявлено види хронотопів. Крім того, розглянуто поняття історизму, домислу й вимислу в романах та художні виміри історичної прози Валентина Чемериса, а також досліджено композицію текстів.

#### **3.1. Історична проза письменника: жанрові різновиди й композиція**

Найчисленнішу групу в прозі Валентина Чемериса безумовно становлять художньо-історичні твори. Письменник розумів історичне минуле як загальнонаціональний процес. Він використовував «минуле для сучасності», «історію для життя». Продовжуючи традиції романтичної прози, автор наповнював сюжет характерними для романтичного письма епізодами, картинами героїчних подій, опоетизовував образи історичних осіб. Митець створював народні характери, зображував пошук ними свого місця в житті, поєднуючи власну долю з долею України. Він осмислює духовні основи особистості, її внутрішній світ, еволюцію. Серед численних постатей історичної прози Валентина Чемериса особливо яскравими є

Б. Хмельницький, П. Сагайдачний, І. Іскра, І. Сулима, І. Симонович, О. Пугачов та ін.

Перш ніж розпочинати роботу над історичним сюжетом, що лягав в основу художнього твору, зокрема текстами про козаків, автор ретельно вивчав архівні матеріали, топографію Запорозької Січі, відвідав острів Хортицю, побував у Слободі. Визначальною ознакою творів Валентина Чемериса є те, що його історичні повісті та романи водночас є ще й пригодницькими. О. Білецький наголошував: для таких творів чи не найголовніше – історичне тло. Дійовими особами такого роману можуть бути й люди, які справді існували, і люди, вигадані автором. Але й ті, й ті повинні бути подані згідно із свідченнями історії, тобто такими, якими вони могли б бути певного, вибраного автором часу [32, с. 234].

Для прози письменника на історичну тематику характерний романтичний стиль зображення подій минулого, моделювання образів історичних осіб, переважання відповідної системи тропів і, насамперед, символів. До певної міри це зумовлено класичною традицією створення типу національного героя.

Художній твір, як і будь-яке висловлювання, є результатом взаємодії різноманітних об'єктивних і суб'єктивних чинників. З одного боку, автор постійно перебуває під впливом життєвих реалій, що викликають певне ставлення до себе й стимулюють його виявлення, з іншого – він інтерпретує факти відповідно до власних переконань і намірів. Тому художній текст є завжди і своєрідним документом певної епохи в житті суспільства, і актом авторського самовираження [22, с. 78]. Б. Вальнюк вважає, що «в основі ж написання будь-якого художнього твору на історичну тематику лежать два фактори: фактор художнього вимислу й фактор правдивості зображуваного» [42, с. 17].

Сутністю історичного твору є художньо-естетичні осмислення історичного факту, його белетризація, тобто взаємодія художньої та історичної інформації. Історична інформація (наукова правда) як система



певних історичних факторів уплітається автором у тканину художнього твору й відображається у світі індивідуальних художньо-естетичних поглядів. Важливим при цьому є історичне знання як складник авторського мислення, оскільки письменник вільно оперує фактами, добре знає документи, прагне переосмислити історію на художньому рівні.

Питанням співвідношення історичної та художньої правди, психології художньої творчості присвятив увагу О. Маковей у розвідці про А. Чайковського, підкреслюючи, що письменник дбав «про вірність описуваного життя». «Се дбання, – на думку О. Маковея, – у всякого автора треба похвалити, хоч і те треба сказати, що справа вірності описуваного життя все буває дуже гнучка, бо як нема на світі абсолютної правди, так годі й зовсім правдиво та вірно описати якесь життя. Душа письменника, се не фотографічна плита, котру в який-небудь апарат вложиш, а вона все однаково прийме «вражіння». Чим більше людей на ту його правду згодиться, тим ліпше для автора й для його твору; але можуть бути люди, що їм та правда не доконче видається правдою» [124, с. 291].

Історизм літературної творчості, співвідношення історичної та художньої правди в літературному творі глибоко досліджував І. Франко. Його бачення проблеми подає А. Войтюк у книзі «Літературознавчі концепції Івана Франка» [50], наголошуючи на таких положеннях Франкової теорії: розуміння історизму літературної творчості як змалювання найтонших порухів людської душі, психології людини на тлі певної історичної епохи; право письменника на фантазію, що дає можливість історичну подію «із сухого хронікарського факту зробити живою драмою»; художній пошук закономірностей та узагальнень; усвідомлення відмінних способів висвітлення історичної теми, якими є реалістичний та узагальнено-романтичний; право письменника на автобіографічний елемент в історичному творі, котрий слід розуміти як психологічну однотипність, певну спорідненість внутрішнього світу героя й автора» [50, с. 23].

Дослідники, зокрема С. Андрусів, вважають, що співвідношення історичного факту й художнього вимислу у творі набуває значення морально-етичної категорії. Більше того, «кожен автор мусить бути відповідальним перед людьми минулого, які вже не можуть захистити себе від неправди про їхні життя й вчинки, бо живуть лише в нашій спільній пам'яті, а також відповідальним і перед своїми сучасниками, які хочуть бачити у творі сумлінне й чесне дослідження справжньої історії» [5, с. 15].

Усе це зумовлює низку питань, пов'язаних із потрактуванням художніх текстів на історичну тематику. Б. Мельничук із цього приводу зазначає, «що в справді мистецькому творі історична істина не існує окремо від істини художньої» [133, с. 12].

Повне розуміння таких текстів – справа непроста. Інформативність її не обмежується фактами, що лягли в основу твору. Вони не просто взяті з життя, а відібрані з безконечного потоку життєвих явищ. Критерії цього відбору зумовлені соціальними й політичними реаліями суспільства, у якому живе автор, тенденціями суспільного розвитку, взаємодією течій і напрямів у літературі та мистецтві, можливостями доступу до джерел інформації, освітньо-культурним рівнем, світоглядом і навіть особливостями вдачі письменника. Усі ці чинники формують авторську концепцію – те, заради чого написано проникнення художньої та історичної інформації [109, с. 34].

Поняття «художня інтерпретація» ввійшло в наукову термінологію в середині XIX ст. і використовувалося в художній критиці, мистецтвознавстві та інших галузях. Головне завдання художньої інтерпретації – максимально адекватно зрозуміти задум автора й зіставити його з тим смисловим цілим, яке явно представлено у творі, тобто виявити приховані рівні смислу – усе те, що автор не хотів чи не зміг сказати прямо.

За визначенням О. Галича, «інтерпретація (від лат. *interpretatio* – пояснення) – це дослідницька діяльність, що безпосередньо пов'язана з тлумаченням змістової, смислової сторони художнього тексту на різних його структурних рівнях» [54, с. 281]. Заслуговує на увагу й думка О. Чиркова

щодо того, що «мистецтво інтерпретації є реалізацією художньої волі письменника до особистісного, суб'єктивного потрактування всього, що знаходиться в полі зору митця. І в цьому є свій сенс і своя правда: суб'єктивне, що лежить в основі будь-якої інтерпретації, є по-справжньому творчою й творящою силою, а суб'єктивно-авторське «свавілля» – незамуленим джерелом мистецтва» [123, с. 11].

Концепція розвитку української літератури, інтегрованої до світового культурного простору, на зламі ХХ – ХХІ ст. висуває потребу конструктивного переосмислення минулого. Саме тому історична проза все частіше стає об'єктом досліджень сучасних літературознавців. З урахуванням нових даних історичної науки художньо переосмислюється діяльність найвідоміших політичних діячів, руйнуються за давнені стереотипи їх оцінок.

У зв'язку з цим окремого потрактування вимагають такі терміни, як вимисел і домисел в історичному тексті. Спираючись на доробок письменників і критиків ХІХ ст., переважна більшість дослідників ХХ ст. стверджує, що у своїх домислах і фантазії автор історичного роману має право зайти досить далеко. М. Сиротюк, наприклад, писав: «Письменник не може (та й не зобов'язаний) сліпо йти за істориком – у такому випадку він не напише художнього твору» [178, с. 106]; «роль поетичної фантазії в історичному романі дуже значна: якщо фактична історія складає зміст історичного роману, його „матеріальне тіло”, то поетична фантазія дає йому красу, живу душу, без якої про мистецтво годі й говорити» [177, с. 38].

З іншого боку, учений зазначав, що «поетична фантазія в історичному романі не може діяти свавільно» [178, с. 39]. «Вимисел, – на думку В. Оскоцького, – усесильний, але не свавільний, не безмежний, хоча й не безпідставний» [146, с. 43]. На думку Г. Ленобля, характер вимислу визначається «загальною концепцією письменника, концепцією епохи, яку він подає, концепцією історичного героя, якої він дотримується. Коли правильний загальний погляд письменника на епоху та її діячів, тоді й домисел його, і вимисел, у різних своїх сполученнях, будуть слугувати йому

вірну службу, сприяючи розкриттю справжнього змісту часу, який він створює у своїй розповіді» [119, с. 137]. При цьому М. Ільницький підкреслює, що письменник може спиратись навіть на незадокументовані факти, міф, легенду, його твір може бути «суцільною глобальною метафорою», як, наприклад, «Первоміст» П. Загребельного, але при цьому він мусить бути правдивим, «мати точні відповідники в дійсності» [98, с. 342].

Емоційно доводячи право автора на художній вимисел, адже «історичний романіст не бухгалтер, що мусить доскіпливо й точно дотримуватись фінансових документів, навіть не науковець. Він – письменник», – С. Андрусів далі все ж таки говорить, що «вигадка і переосмислення» стосуються «дрібної фактографії», та й то, «якщо цього вимагає логіка художнього образу» [5, с. 15].

У монографії Б. Мельничука «Випробування істиною» (1996) у новому методологічному річищі досліджуються основні етапи розвитку вітчизняного історико-біографічного письменства. Учений порушує низку важливих теоретичних міркувань, зокрема щодо художнього вимислу й домислу: «художній вимисел – то приналежність творів, де змальовуються обставини й люди, яких насправді не було, а художній домисел має місце там, де інтерпретуються реальні особи та достеменні історичні факти. Це з одного боку. З другого ж – виходить, що за допомогою вимислу проникають у суть інтерпретованого, а домисел дає змогу воскресити характерні історичні деталі» [132, с. 37].

Літературознавець Л. Александрова щодо цього подає таке тлумачення: «Відхилення автора від фактів реальної дійсності, посилення або послаблення окремих рис у характері реального історичного персонажа, творчий підхід до історичного документа – усе це слід називати художнім домислом. Уведення ж окремих епізодів, подій або персонажів, що не існували в історії, представляє собою вимисел» [3, с. 113].

Історичний твір має свої закони зображення дійсності. З одного боку, автор кладе в основу реальні факти з історії, а з іншого – домислює реальність, отже, деформує просторові й часові рамки. Л. Александрова в праці «Художня вигадка і домисел» [4] наводить такі різновиди художнього домислу в історичному творі: 1) відкидання автором окремих історичних подій і явищ, які не мають безпосереднього стосунку до предметів художнього зображення; 2) порушення хронологічної послідовності історичних подій у художньому тексті; 3) творчий підхід до зображення документальних фактів; 4) їх художнє оформлення. За влучним висловом дослідниці, «синтез історичної правди та художнього домислу, власне, й становить художню правду історичної белетристики» [4, с. 135].

Якщо взяти співвідношення історичної та художньої правди в межах історичного твору, то історична є його першоосною як головний чинник достовірності зображуваних подій та осіб. Художня правда нерозривно пов'язана з художнім домислом та вимислом.

Крім того, «домисел розуміється і як різновид фантазії, логічно вмотивований здогад, процес остаточного освоєння осмислюваного матеріалу, не підкріпленого прикладами» [124, с. 294]. Функції домислу – дофантазувати, додати деталі до того, що насправді існувало чи існує, вимисел – це фактично повне вигадкування подій, описаних у творі. Розрізнення цих двох понять є, по суті, розрізненням двох типів написання історичного роману: твори, засновані на домислі, максимально точно відтворюють історичну та життєву правду, а ті, що ґрунтуються на вимислі, – відірвані від достовірних фактів.

Узявши за основу співвідношення між фактом і вимислом, виділяємо жанрові різновиди «історичної романістики» Валентина Чемериса: 1) белетризовані розповіді з історії (повісті та романи); 2) історико-художні твори, де домінує вимисел, а документ відіграє другорядну роль («Ордер на любов», «Її звали янголом смерті», «Смерть Атея», «Сини змієногої богині»). Зразком історико-документальних творів, де документ «одягнений» у

відповідну художню форму, є «Місто коханців на Кара-Денізі», «Поцілунок змії», «Царгородська галера»; 3) художньо-документальні нариси (роман-есе «Ярославна», «Президент»).

Ускладнення структури історичного роману в українській літературі ХХ ст. зумовило появу модифікацій жанру. Т. Бовсунівська в праці «Основи теорії літературних жанрів» визначає точки «росту» в історичному романі «за рахунок вставних жанрів; тематичного розвитку; зміни масштабу; функції; зміни заголовку чи авторської позиції; міжвидова синкретизація» [37, с. 510].

Умовно всі історичні твори – в основному романи й повісті – Валентина Чемериса можна поділити й на тематичні групи: козацька та скіфська доба. Після роману «Ольвія» продовження скіфської теми наявне в романах «Смерть Атея», «Сини змієногої богині», планувався до друку ще один твір «Смерть Скіфії», але (через особисті проблеми в житті письменника) він так і не побачив світ. Козацька тематика, крім романів, представлена й у повістях Валентина Чемериса «Місто коханців на Кара-Денізі», «Засвіт встали козаченьки...», «Ордер на любов», «Фортеця на Борисфені».

У 1999 році вийшла друком книга Валентина Чемериса «Її звали янголом смерті». Визначити жанр цього твору досить складно: тут і історичні ремінісценції, і щемка лірика, і драма, й епіка, і філософські роздуми та елементи детективності. Усе це природно пов'язується в одне ціле, зцементоване однією чи то ідеєю, чи то легендою. «Своєрідність цієї книжки становить саме синтез різноманітних методів: історичного дослідження, фольклору, детективного жанру, філософських роздумів, поезії, драми, авторської ремарки, тонкої іронії тощо» [165, с. 138].

Пісні, узяті епіграфом до новел, – своєрідне тло для розгортання подій в Османській Туреччині в новелі «Був у султана соловейко». У цьому творі Дмитро Вишневецький, легендарний Байда, оспіваний у численних народних піснях, набуває епічної плоти. Досить цікавою є й композиція ліричної

новели: вона наче відповідає зовнішній витонченості Османської імперії та її внутрішній жорстокості й підступності.

Починається твір з історії про соловейка, котрого впіймали в українській садибі. Його визнали за найчарівнішого співуна Осяйної Порти, а дбати про пташку відтоді належало старшому наглядачеві Сафарлей-агу. Далі автор непомітно перекидає місток до історії Блискучої Порти та роду Османів, й обриває її фразою: «І хто б міг завбачити, що везіння Сафарлей-аги біля державного соловейка – сиріч біля султана, що так негадано почалося, так же негадано й скінчиться. Як тільки-но привезуть до Стамбула того невловимого гяура з Роксоланії, званої ще Україною, що років з декілька тому так настрахав Османську імперію» [210, с. 139]. А далі розпочинається оповідь про Байду Вишневецького та його моторошну страту в Стамбулі на гаку. Потім автор знову повертається до соловейка, його втечі до України, жорстокої страти через це доглядача, нарешті, смерті самого султана в поході. Коло замикається.

Соловейко в цьому випадку постає як багатозначний символ: спочатку України, потім – турецької вишуканості, опісля – самої волі, наводячи на думку: чи то, бува, не душа самого Вишневецького, безжально страченого на гаку, повернулася в такий спосіб додому? Зовнішня композиція підтримується й внутрішньою будовою, а цитати з історичних досліджень межують із народними думами. Це постійне чергування – правди (історичного факту) і прикрашеної дійсності в народних піснях, що створює свою внутрішню правду – призводить до незвичайного поглиблення історичного простору. Незважаючи на повсякчасні повернення автора до сучасності, постійні пророкування подальших подій, наведення історичних свідчень, – відбувається наближення якраз до самого плину часу.

Беручи за основу трагічні й напівлегендарні сторінки української історії, Валентин Чемерис вибудовує лірико-детективний сюжет, що приваблює тонкою ліричністю й особливим методом розповіді.

В описах страти письменник зумисне вдається майже до натуралізму: «Ось почувся хряскіт, глухий удар – і князь, захитавшись, повис, як переломлений навпіл, під стіною – голова і ноги звисли донизу. Гак увійшов глибоко, зачепившись за двоє ребер. Кров засочилася по білій сорочці і вже з ніг капала на землю» [215, с. 140]. Утім, якщо докопуватися до коренів, то в підвалинах будь-якої найгеніальнішої творчості завжди лежить уся світова (й особливо національна) культура, і, отже, у нашому випадку треба згадувати і новелістику В. Підмогильного, і романотворчість О. Гончара, і пісенну народність Т. Шевченка, і казковість Лесі Українки, і історичну міфологічність Борхеса, і народну піднесену романтичність М. Гоголя, – усе це звичайно не минуло автора, одначе річ про те нове, той синтез, що становить сутність прози Валентина Чемериса.

Так, окремі сторінки героїчної новели можна назвати віршами в прозі. Автор постійно апелює до думи про Байду Вишневецького, місцями навіть переходить на цілком пісенний склад: «Так закінчує свій великий подвиг князь Вишневецький, він же козак Байда, закінчує у пісні. І – перемагає. Теж у пісні. В реальності в нього не було ні джури молодого, ні коня вороного. Не пив він у Царгороді мед-горілочку, на ринку, він випив гіркий мед на кривавому базарі, на ринку смерті. І не посилав він три стріли у ціль: у султана, у жону його, у дочку їхню... Вишневецький у Стамбулі взагалі нікого не вбив – його вбили» [Там само, с. 141].

У новелі «Ніч любові на засіяному полі» (сама назва – уже поетична) цілком природно переплітається опис обрядів, історичні реалії, народні легенди – усе на тлі розповіді про трагічну любов землероба-знахура Ула й чужинки-сарматки Улії. Поранену дівчину скіфи залишили на полі бою після набігу на мирне поселення.

Незважаючи на таку віддаленість подій, на глибоке занурення в тодішнє життя, його особливості, психологію персонажів – і своїх, і чужинців – усі ті «дрібнички», які створюють цілісність картини, побуту й колорит усієї минулої епохи, читача не залишає відчуття сучасності, коли



здається, що описане відбувається тут і тепер. І це можна вважати особливою рисою творчої манери письменника – здатність майстерно пов'язати минуле з сучасним – через натяки, історичні екскурси, звичаї, обряди, дух національної єдності й успадкованості, що панує у творах В. Чемериса. Композиція, побудова сюжету, мова, паремії й фольклор творять єдиний величний простір, що охоплює все буття в його цілковитості та часі, із давніх-давен до сьогодні, допомагаючи углядіти в минулому ті зачатки традицій, ті корені, що згодом стануть основою народної національної свідомості та характеру.

Відчуття світлої духовності не псує, а навпаки, зміцнює трагічний кінець майже всіх новел – загибель героїв всюди не даремна; на відміну від давньогрецьких трагедій, вона зумовлена не їхніми помилками, провиною чи невідомим таємничим роком, а цілком усвідомлена як необхідна жертва в ім'я волі. Життя загиблих продовжується в піснях та легендах, що про них склав народ.

Такою є загибель Дмитра Вишневецького в новелі «Був у султана соловейко»; Улії, котра, помітивши скіфів, ціною власного життя встигає запалити на кургані багаття, аби попередити землеробів про наближення ворога; смерть скіфського царя Скіла як помста за зраду скіфським звичаям і богам – легенда про його любов житиме тисячоліттями, доки не буде знайдено в землі його перстень із власним зображенням і підтверджено реальність описаних подій.

Усіх цих героїв – різних за характером, звичками, походженням – об'єднує пристрасть, що обумовлює їхні дії, панує в думках. Пристрасть робить їх героями, і вона ж призводить їх до загибелі (як призвела до загибелі Скіла, Вишневецького чи Марусю). Найчастіше це любов, сильне кохання – не тільки до людини, але й до рідної землі, до волі. Тільки в новелі «Її звали янголом смерті» любов рятує напівпеченіжку-напіврусинку Сьюорлій від принесення в жертву померлому боричу, але водночас стає причиною до смерті самої янголихи (непомітно покладеної замість Сьюорлій).

Любов і смерть завжди ходять поруч одне з одним. «Кохати так кохати, ненавидіти так ненавидіти!» – підсумовує Маруся в повісті «Засвіт встали козаченьки...».

У певному сенсі персонажів письменника, на перший погляд, можна віднести до типу ранньоромантичних героїв. Їм притаманне оптимістичне ставлення до життя, відчуття тісного зв'язку з природою, вони черпають із неї сили, їх зачаровує буття у всьому своєму розмаїтті. Це люди, здатні на справжні сильні почуття, яких, на думку митця, немає в сучасників. І саме цим вони захоплюють читача, викликаючи не тільки співчуття, зацікавленість і симпатію, але й те саме духовне піднесення, що становить сутність справжнього мистецтва.

Разом із тим герої Валентина Чемериса – складні, пристрасні, непередбачувані натури. Усі вони трохи філософи й на світ дивляться незвичайно для свого часу, ніби сучасними очима. Так, Дмитро Вишневецький, висячи на гаку, лає мусульманську віру. Автор звертається до цього факту кілька разів і немов вибачається за Байду й за себе, що про це пише. На це вибачення він відводить цілу сторінку. Насправді Вишневецький лише хотів прискорити смерть, аби не мучитися, бо знав, що турки не терпітимуть образ Аллаха. «За вчинок князя Вишневецького прошу прощення у прихильників і послідовників ісламу... Прошу врахувати, що князь Вишневецький багнув лише смерті на тому жахливому гаку, смерті, яка б звільнила його від мук, і тому вдався до хули – не судімо його за це» [215, с. 140].

Сучасне розуміння проступає й у тлумаченні образів Сьюорлій і Ждана з новели «Її звали янголом смерті», і в оцінці стосунків Ула та Улії з новели «Ніч любові на засіяному полі». Це бачення, цей незвичний кут зору і є тією ланкою, що встановлює нерозривний зв'язок між колишнім і теперішнім, наближає їх одне до одного, досягає між ними порозуміння, роблячи напівзабутих історичних постатей цілком сучасними й, отже, зрозумілими. Це стирання часових меж, легкі, природні, багаторазові перескоки через віки,

наведені згадки, свідчення, роздуми й сприяють виникненню того самого почуття причетності, а отже, легкості читання, тому ефекту впізнавання, що так приваблює в книзі.

Французький емігрант археолог-самоук Дюбрюкс (новела «Скіфська таїна»), що розкопує перший скіфський курган Куль-обу й знаходить перші скіфські захоронення, умирає в злиднях, усіма покинутий і забутий. Усе, що ним керує, – це любов до минулого, бажання зберегти залишки колишніх цивілізацій – знову таки пристрасть, без якої людина не може існувати як повноцінна істота. Заради цієї мети він вкладає в розкопки всі свої гроші, усе багатство. Результати його досліджень привласнюють собі інші, їм і дістається вся слава першовідкривачів. Але ім'я Дюбрюкса залишається в народній пам'яті. Саме він, а не інші, пише історію, перекидаючи місток від її давнини до сьогодення й залишається жити в легендах

Якщо жанр новели «Був у султана соловейко» можна визначити як казково-героїчний, а новели «Скіфська таїна» – як детективно-дослідницький, то жанр інших новел («Ніч любові на засіяному полі», «Її звали янголом смерті», «Перстень царя Скїла», «Засвіт встали козаченьки») – історико-ліричний. У їх центрі стоїть і рухає сюжетом любов, що на тлі зіставлення історичного й конкретного буття набуває особливої виразності.

У новелі «Ніч любові на засіяному полі» Ул сам позбавляє себе життя, випивши отруту після смерті коханої. У «Скіфській таїні» царя Скїла страчують скіфи через його любов до грецької Ольвії й грецької дівчини. У новелі «Засвіт встали козаченьки» Маруся отрує цыкутою коханого через його зраду та одруження з іншою.

Отже, любов і смерть у новелах Валентина Чемериса завжди ходять поруч. Але, незважаючи на це, кохання все одно перемагає. Бо, як пише автор, тільки любов чогось варта на цьому світі. Вона живить, але вона й спалює людину. Знаменно, що письменник згадує насамперед про першу любов, першу ніч, першу пристрасть – першу, але й останню. Любов у нього символізує чистоту незайманого ще дівочтва, сповненого незвичайної

енергії. Ось перша ніч на засіяному полі Ула з Улією згідно із прийнятим тоді звичаєм: «Вона застогнала – тихо, радісно, сама дивуючись тому щедрому стогону. Він звів голову, глянув на неї... Ул потягнувся губами до її губ, відчув щось м'яке, приємно холоднувато-вологе, впився в нього, відчуваючи, що вже лежить на її животі у неї між ногами і що вона однією рукою обхопила його за шию, а другою за спину, і притягує його до себе, і сама тягнеться йому назустріч – розкрита, жадана і жадібна» [215, с. 140].

Схожий опис читаємо й у новелі «Її звали янголом смерті»: «...і тумить під нею заколихалася земля з лазнею і вона кудись попливла. Попливла, здійсмаючись все вище, вище. І ось-ось щось мало статися, і те, що мало статися, наростало, наростало, охоплюючи її всю незнаними досі жагою й шалом. І вона багла, щоб воно ніколи не кінчалось» [210, с. 139].

У романі «Ольвія» перша ніч кохання головних героїв теж бентежна й хвилююча: «Він зробив ще один скрадливий крок і став біля неї так близько, що від його присутності вона відчула легке тремтіння у всьому гарячому тілі. Він простягнув руки і торкнувся її грудей, і той дотик зовсім затуманив їй голову. Не візьмеш... – прошепотіла вона. – Спробуй... А в самої млосно тенькало серце: забере, забере...» [208, с. 68].

Енергія великого кохання настільки сильна, що залишається у світі навіть після загибелі коханців. У вигляді привидів щороку, у день прильоту з Гір одуда – птахи Тушолі – приходять на свою засіяну нивку Ул з Улією; залишаються навіки складені Марусею пісні про її трагічне кохання до Гриця; ознакою безмежного кохання царя Скїла зберігається землею заритий ним перед стратою у поле перстень, що його нарешті знаходять археологи; досі бентежить розуми загадка зникнення доглядачки похорон (янгола смерті) баби Харити, яку легенда пов'язала з коханням Сюрлій та Ждана.

Незважаючи на трагічне закінчення більшості новел, усі вони по суті дуже оптимістичні. Віра в краще, світле майбутнє закладені перш за все в самій авторській позиції, коментарях, відступах, тоні, в історичній правді дій персонажів.

Безпосереднім об'єктом поетики, за твердженням Б. Томашевського, постають прийоми компонування словесного матеріалу в словесну єдність. Так, у межах романної оповіді досить часто трапляється новела і як відокремлена сюжетна частина у творах Валентина Чемериса. Саме тому, на нашу думку, важливою є саме новелістичність композиції вставної історії.

Відповідь на питання, яким чином новела як самостійний твір перетворюється на новелу як сюжетний елемент більшої епічної форми, знаходимо в «Теорії літератури» Б. Томашевського [188]. На думку дослідника, процес трансформації відбувається шляхом руйнування її цілісності в результаті відсікання кінцівки, сплутування мотивів новел [Там само, с. 128].

Літературознавець О. Бровко вважає, що «вставні новели концептуально організують різноманітні фрагменти тексту, поєднані рухом авторської думки і як внутрішній елемент роману можуть реалізовувати його ціннісну незавершеність і відвертість» [40, с. 33]. На переконання В. Шкловського, для утворення новели необхідна не тільки дія, але й протидія, що ріднить поняття мотиву з тропом і каламбуром [225, с. 57].

Так, у повісті «Місто коханців на Кара-Денізі» Валентин Чемерис вставляє новелу «Інформація для роздумів», яка подає авторські коментарі про український флот, його походження, про козацькі чайки й т.п. У повісті «Шліссельбург. Секретний в'язень каземату № 11» між VIII та IX розділами вставлено новелу «Тюрма розпестить мене, або Беранже в неволі», за допомогою якої автор акцентує увагу на особі французького поета-демократа П'єра-Жана Беранже та його перебуванні у в'язниці.

Отже, вставна новела відіграє важливу роль у структурі прозових творів Валентина Чемериса: вона підсилює інтерес до конкретного історичного факту та особи, уникаючи змалювання широкої епічної картини та потреби висловлювати авторське ставлення до описаних подій. Крім того, вставні новели мають ланцюгову побудову в тексті й розширюють тематичний матеріал.

У прозі Валентина Чемериса вставна новела є структуротворчим чинником, а побудова основного тексту забезпечує вставному тексту змістову й естетичну самостійність. Водночас завдяки опануванню автором прийомів новелістичної композиції розширилися можливості оновлення романної та повістєвої структури, зокрема, шляхом інкорпорації вставної новели-казки [41, с. 5]. Так, імітації фольклорних казок трапляються в таких творах Валентина Чемериса, як «Марина – цариця московська» (казка про Лисичку та бджоли), «Ордер на любов» (казка про пана Коцького). В обох творах вставні новели-казки мають певну самостійність, але водночас змістовно пов'язуються з основним текстом. Таким чином, новела як самостійний твір перетворюється на новелу як сюжетний елемент роману.

Отже, у творчому доробку Валентина Чемериса представлено різножанрові художні твори, а також автобіографічні, мемуарні тексти, у яких порушено низку актуальних тем і проблем. Цінним і важливим є те, що письменник пропонує власну жанрово-тематичну класифікацію – світи своїх літературних напрацювань, адже це дозволяє краще зорієнтуватися в ідейно-тематичних, проблемних домінантах його творів, визначити особливості композиції. Крім того, кількісне переважання серед великих і середніх жанрів саме історичної прози зумовило детальний розгляд таких понять, як вимисел і домисел в історичних текстах загалом та у повістях і романах Валентина Чемериса – зокрема.

У результаті було з'ясовано, що в історичній прозі органічно поєднано кілька взаємопов'язаних і взаємозумовлених напрямів художнього освоєння реальних подій і фактів: дотримання автором у літературному тексті максимальної об'єктивності під час образного моделювання дійсності, хоча сам художній твір скерований на створення фікції, де панує вимисел. При цьому позиція письменника, його думки, переконання підпорядковуються законам побудови певних типів мистецьких світів і текстової реальності. Саме таке поєднання й засвідчує співвідношення історичної правди, домислу

й вимислу, активізуючи водночас появу нових жанрових різновидів історичної прози, широко представлених у творчості Валентина Чемериса.

### **3.2. Проблемно-тематичні домінанти прози**

Кращі історичні твори відзначаються передусім саме постановкою тих соціально-філософських проблем, які переростають кордони відображуваної доби й набувають загальнолюдського звучання. Це проблеми добра і зла, слова і вчинку, правдивого і фальшивого свідчення про свій час, збереження історичної пам'яті як запорука майбутньої надії людства, спадкоємність прогресивних ідей, принципів народної моралі, естетики.

Ці проблеми вирішуються в багатьох творах сучасних українських письменників. До історії України зверталися Р. Іваничук («Мальви», «Орда»), Р. Іванченко («Гнів Перуна»), П. Загребельний («Диво»), Л. Костенко («Маруся Чурай»), Р. Федорів («Жбан вина»), В. Шевчук («Велесич») та ін.

Як відомо, проблематика художнього твору хоча й залежить від багатьох чинників – історичних подій, соціальних проблем сучасності, «ідей часу», «літературної моди», тематики твору, – однак безпосередньо пов'язана з авторським задумом. Першочерговими для розгляду письменника постають питання, визначені його світосприйняттям, авторською позицією щодо тих чи тих явищ дійсності та відображені в проблематиці художнього твору. Саме цим і зумовлений той факт, що одні й ті самі теми різні письменники висвітлюють по-різному, і, відповідно, тексти на одну й ту саму тематику різняться проблематикою.

Так, тема подружнього життя тісно переплітається з проблемою любові та зради й реалізується через розкриття особливостей так званого любовного трикутника. Класичними мотивами пригодницької літератури, за В. Поліщуком, є любовна інтрига, «любовний трикутник» і колізії, пов'язані з ним [158, с. 6]. Цей мотив у багатьох повістях Валентина Чемериса відіграє концептуальну сюжетотворчу й проблемно-тематичну роль, наприклад, у

повісті «Місто коханців на Кара-Денізі» зображено «проблемні» взаємини Петра Сагайдачного, Яни та дружини Анастасії. Читача інтригують накреслені письменником трикутники: Маруся – Грицько – Ганна (повість «Засвіт встали козаченьки...»), Тарас – Оксана – Вихрест (повість «Ордер на любов»). Є в людських взаєминах такі проблеми й ситуації, які актуальні практично завжди. «Любовний трикутник» – одна з таких проблем. До речі, під образним визначенням «любовний трикутник» розуміють як ситуацію, у якій в одного з подружжя, інтимних партнерів, членів сімейної пари (незалежно від їхньої статі) є коханець/коханка.

Художня література завжди була своєрідним віддзеркаленням свого часу, епохи, проблем. Мотив невзаємності в коханні й пов'язані з цим страждання та переживання героїв у літературі часто представлені якраз через «любовні трикутники». Наведемо лише кілька прикладів: І. Котляревський (драма «Наталка Полтавка»: Петро – Наталка – возний), Леся Українка (драма-феєрія „Лісова пісня”: Мавка – Лукаш – Килина), Іван Франко (драма «Украдене щастя»: Микола – Анна – Михайло; повість «Перехресні стежки»: Рафалович – Регіна – Стальський), Григір Тютюнник (новела «Три зозулі з поклоном»: Марфа – Михайло – Софія) та багато інших.

В українському літературознавстві навіть є дослідження, присвячені цьому питанню: монографія «Історичний роман Ліни Костенко «Маруся Чурай» Г. Клочка, «Григір Тютюнник: Літературний портрет» Л. Мороза, критичні статті М. Васьків «Генологічна природа роману й інтерпретація творів цього жанру» [45], праці В. Панченка, Г. Немченко, відповідні розділи «Теорії літератури. Проблема дискурсу» С. Павличко [148] та ін.

Однією з особливостей роману як жанру є зв'язок – і етимологічно, і семантично – із поняттям романічності. У побутовому мовленні значно частіше під словом «роман» ми маємо на увазі любовні стосунки між двома чи більше людьми, аніж літературний жанр. Так чи так у романі дуже суттєву сюжетно-композиційну роль відіграє мотив кохання. На це свого часу



особливу увагу звертав й О. Білецький: «Перевага любовних мотивів у сюжетній схемі довгий час була однією з характерних прийомів роману як літературного виду» [30, с. 47]; складні міжособистісні взаємини між персонажами, що виникають на основі цього почуття. Б. Гріфцов зауважував щодо цього, що є багато романів без любовних «романів», але «любовні переживання» частіше дають те особливе поєднання душевних сил, які необхідні для виникнення роману» [70, с. 77].

Романічність притаманна саме романові значно більше, ніж повісті чи оповіданню. І хоча «любовні трикутники» чи мотиви кохання ми бачимо також у творах драматичних і ліричних жанрів, однак романний «любовний трикутник» (чи «багатокутник») є по-романному хаотичним, до кінця не розв'язаним (звідси ще одна причина «незавершеності» роману), із чергуванням кульмінацій, напружених моментів у його розвиткові з моментами «стагнаційними», які через це інколи теж можуть збурювати гострі конфлікти (цим роман відрізняється від драматичних жанрів)» [Там само, с. 74].

У романі «Ольвія» «любовних трикутників» навіть два, і вони органічно вплені в сюжетну канву твору. Під сюжетом розуміється система подій, що їх відтворено в художньому тексті, через які автор розкриває людські характери в певному часопросторі й зміст твору. Ці події лежать в основі предметного світу твору» [54, с. 58]. Сюжети завжди відображають певні зв'язки між подіями, що розгортаються у творі. Ці зв'язки можуть бути часовими та причинно-наслідковими. Сюжет, де перевага надана причинно-наслідковим зв'язкам між подіями, В. Халізов називає сюжетами єдиної дії, або концентричними, а сюжет, у якому домінують часові зв'язки між подіями, – хронікальним [Там само, с. 63].

В основі сюжету роману «Ольвія» – дві взаємопов'язані лінії. Перша з них – розповідь про кохання Ольвії. Друга лінія – історична: війна скіфів з армією царя Дарія, перемога в ній над персами, а також зображення побуту та звичаїв скіфів. Значне місце в романі приділено саме змалюванню

військових дій. Валентин Чемерис обрав більш реалістичний маршрут походу армії Дарія по Скіфії, довівши його до Танаїсу (Дону) і далі на північ, де воно спинилось, щоб збудувати укріплення, і з якого змушене було податися назад до Дунаю. Переконливо описує автор виснажливу, безцільну гонитву за невлотимими скіфами, спеку, спрагу, голод, розгубленість і відчай, що доконали невдах-завойовників. Але він не уникнув магії чисел у другому найістотнішому питанні. Взявши на віру кількість персидського війська в 700 тисяч вояків і ще додавши до них «численні обози слуг і рабів», Валентин Чемерис змушений на зворотному шляху «рятувати» сотні тисяч вояків, тоді як насправді їх було хіба що кілька десятків тисяч, про що пишуть, крім Геродота, інші античні автори [152, с. 3].

Сюжет роману «Ольвія» можна назвати концентричним, оскільки домінують причинно-наслідкові зв'язки між подіями у творі, наприклад, Родон прагне миру зі скіфами (причина), а наслідком стає одруження Ольвії з Тапуром; шлюб із нелюбом (причина) – подружня зрада (наслідок); народження доньки (причина) – втеча від гніву та помсти чоловіка (наслідок) тощо. «Концентричний сюжет дає змогу значно ефективніше відтворювати внутрішню сутність людей, їх глибинні потяги виходять на поверхню, зазнають серйозного випробування на відповідність до загальноприйнятих норм моралі й закону, що, зрештою, переходить в одну з ключових рис роману – зіткнення особистого з загальним, суспільним» [158, с. 78].

Досить часто проблематика тексту реалізується через конфлікт, що є рушійною силою кожного твору. Конфлікт – зіткнення різних інтересів, загострення суперечностей, які в художньому творі розв'язуються через розвиток їхніх сюжетів [54, с. 60]. Саме з конфлікту доньки та батька (через шлюб із незнайомим чоловіком) і починається роман «Ольвія»: «Як не просила, як не молила його Ольвія не віддавати її тим дикунам із чужих степів – не зважив на її сльози, на її моління, на її крик і відчай. Віддав її скіфу» [208, с. 15]. Наступним стає конфлікт Ясона, нареченого Ольвії, із її батьком. Повернувшись з Афін, де два роки навчався, він дізнається про те,

що його коханої немає в місті. «Вона – моя!!! – крикнув Ясон, не тямлячи себе. – Самою долею судилась мені! – І архонт незчужся, як у нього вихопилось: «Так, вона судилась тобі, але... але обставини часом бувають сильніші за нас. Обставинами керують боги, а не ми – люди» [Там само, с. 90].

Ольвія не думала коритися людолову (так вона прозвала Тапура). І це ще один конфлікт у творі: «Виходить із кибитки тільки вночі, на привалах. А зла, як вовчиця. Так і кидається на всіх» [Там само, с. 31]. З цієї миті у творі з'являється перший «любовний трикутник»: Тапур – Ольвія – Ясон, котрий матиме величезне значення в подальшому розгортанні сюжету роману і, звичайно, у долях персонажів.

У цьому «трикутнику» є тільки горе та страждання, адже Ольвія позбавлена свого кохання – Ясона, а Тапур ще не кохає Ольвію посправжньому, вона йому просто дуже подобається. Ясон узагалі не знає, як йому далі жити без своєї Ольвії. Таким чином, вони всі нещасливі в такій ситуації. Щодо зради в цьому «трикутнику», то її немає й не буде, адже Ольвія стала законною дружиною Тапура, а з Ясоном її поєднувало лише перше несміливе, але прекрасне почуття. Зустрівшись із ним у полоні, вона навіть і гадки не мала про зраду Тапурові. І коли Ольвія починає розуміти суть скіфської «степової вольниці», у її серце входить кохання до молодого Тапура й повага до його народу. Для свавільного й дикого кочівника вона стає тією зорею, що зовсім по-іншому освітила його життя. Він став іншим від того, що на світі була вона – Ольвія [13, с. 65].

Кохання виводить героїв зі стану спокою, їхні вчинки менше диктуються раціональним розрахунком і більше зумовлені емоційними станами. Як приклад: «Любив він Ольвію до безтями, може, тому і гнів його був безтямним? В його чорних палаючих очах нуртували сліпа лютя і образа. Ти ненавидиш мене, коли посміла народити дочку. Геть з моїх очей! Ти мені більше не жона! І з тріском зламав перед нею стрілу» [208, с. 160]. Подібна доля свого часу спіткала й матір Ольвії. Архонт вирішив покарати невірну

дружину: «О, як він любив ту далеку і зрадливу Мілену! Все життя любив, проклинав, намагався її забути... А ще він ненавидів зраду. Тому й продав її у рабство» [Там само, с. 360].

Натомість саме спогади про кохання допомагали вижити сліпій рабині Мілені в скіфському рабстві: «Без кохання свого, як торішній сніг, загинула б! А то згадаю свою любов і його... рабства ніби й не було. На душі легшає. І не сліпою себе почуваю, а зрячою, молодою... А була ж я щасливою. І любила його. Ой, як любила, сонечко моє!» [Там само, с. 114].

Не зміг змиритися з утратою свого кохання і Ясон – він покинув батька й рідне місто, яке щомиті нагадувало йому про ту, яку він кохав понад усе. Саме емоційний стан, на межі божевілля, призводить до того, що Ясон стає найманим воїном і вбивцею.

Кохання – одна з найважливіших форм утілення діалогічних стосунків суб'єкта й дійсності, і через це вона стає однією з головних форм досягнення повноти життєдіяльності романного героя, здійснення ним у своєму індивідуальному, особистому переживанні повноти й інтенсивності контакту з життям. Цим пояснюється можливість для роману замкнутися на темі любовного переживання [169, с. 96].

Виходячи з традиції вживання понять «любов» і «кохання», їх змістовного навантаження, якого вони набувають у поезії, прозі, фольклорі, можна твердити: кохання характеризується поетичним та ірраціональним змістом стосунків; почуттєвістю та романтизмом як невід'ємними рисами. Статеві стосунки ніколи не були домінантою в коханні, хоча завжди мали неповторне й загадкове звучання. Кохання – це самозречення, це принесення себе в жертву почуттям і пристрастям; любов – взаємопідтримка, прагнення щонайперше допомогти, а вже потім – отримати щось для свого духовного життя, а отже, для себе.

Не можна не погодитись з автором книги «Теорія українського кохання» М. Томенком, що «кохання – це таємниця, а любов – це ключ від неї. Зазвичай кохання закінчується тоді, коли втрачається його загадковість і

неповторність» [189]. Для головних героїв роману «Ольвія» їхнє кохання дійсно неповторне та загадкове.

Ольвія жила тільки з батьком, про свою матір вона нічого не знала. Коли стала дорослою, то намагалася розпитати про неї в батька, та всі спроби були марними. «Матері у тебе немає. І ніколи не було. Просто одна жінка тебе колись народила. Тільки й того. Вона була рабинею своєї хіті. Її не було! – Було Гостинне море, і був дельфін, котрий виніс тебе з моря на своїй спині. Оце і все. І не муч мене» [208, с. 37], – і лише завдяки тому, що дівчина потрапила до Тапура, їй все-таки вдалося знайти свою матір і дізнатися правду про те, що сталося колись дуже давно.

Щастя самої Ольвії, на жаль, було недовгим. Тапур мріяв про сина, йому навіть сон наснився: «Віщий сон, буде у нього син. Бо чому б тоді громове дерево показувало йому того молодика ставного, ще й лицем, на нього, Тапура, схожого? Буде син таким дужим та міцним, як той дуб...» [Там само, с. 154]. Але на світ з'явилася дівчинка, яку Ольвія назвала Ліктою.

Народивши доньку замість сина, Ольвія тікає від люті свого чоловіка. Вона згадала їхню розмову: «Чоловік без сина – що лук без тятиви, що птах без крил, – замислено мовив він. Дві мої дружини народили мені дівчат, і я хотів було продати їх у рабство, та старійшини відраяли» [Там само, с. 40]. Під час утечі вона виявила неабияку хоробрість, коли вбила вожака вовчої зграї: «Рука Ольвії, описавши півколо в повітрі, згори вниз полетіла йому навстріч, акінак по саме руків'я м'яко увійшов вожакові у бік, під ребро. І там, де падав, щось зачервоніло» [Там само, с. 168]. А скільки ще різних випробувань випало на долю цієї мужньої жінки! Прямуючи додому, до рідного батька, Ольвія потрапила в полон до персів і там зустрічає своє перше кохання – Ясона. Він дуже зрадив, коли побачив Ольвію, намагався її повернути, нагадати про їхнє юнацьке кохання, але марно.

Ясон звіряється своїй коханій: «Я відчуваю, що ти вже ніколи не будеш моєю, що наші дороги розійшлися навечно. Ти стала іншою, і я став іншим. Ми – як чужі тепер. Але в ім'я минулого, сонячного і світлого, я врятую тебе.

Врятую, щоб знати, що ти є і будеш на землі. І тоді мені буде легше. Навіть помирати» [Там само, с. 263], – і повертається до подій минулого: «Я втратив тебе, а заодно й себе. Я не міг більше жити у місті, де все, все нагадувало про тебе. Я втік із міста, поневірявся по світу, забрів на Балкани. Я не міг тебе вирвати із свого серця... Я шукав смерті...» [Там само, с. 262].

Так Ольвія була врятована ціною життя чоловіка, який щиро її кохав. Зі смертю Ясона зник один із «любовних трикутників», але він знову з'явився, коли головна героїня почула розповідь своєї матері (сліпої рабині Мілени) про своє життя: «Твій батько продав мене у рабство. Я зрадила його, бо ніколи не любила. Мене силоміць віддали за Родона. Я народила дочку, а потім повернувся мій коханий. І я не могла з собою нічого вдіяти. Я хотіла щастя і любові...» [Там само, с. 309].

Саме через те, що Ольвія та Мілена потрапили в такі «любовні трикутники», вони обидві опинилися в скіфських степах і там зустрілися. Ясон розплатився за своє кохання життям; не розлюбивши свою Мілену, покінчив життя самогубством і Родон. У другому «трикутнику» є подружня зрада, але є і її пояснення та виправдання: шлюб із нелюбом. Важливим чинником у виникненні «любовних трикутників» є не власні бажання головних героїв, а ті соціальні умови, у яких вони опиняються, насильство над жінкою (і Ольвія, і Мілена були видані заміж проти їхньої волі). Отже, «любовні трикутники» у романі «Ольвія» – не легковажні флірти, а важкі випробування, навіть трагедії для головних героїв твору [15, с. 124].

Енергія великого кохання настільки сильна, що залишається у світі навіть після загибелі одного з коханих. Так, у снах Тапура до нього буде з'являтися Ольвія, а символом безмежного кохання стане величезна могила, яку видно далеко в степу.

Для розкриття образу Ольвії Валентин Чемерис використовує різноманітні художні прийоми: від портретних характеристик у різних життєвих ситуаціях до внутрішніх монологів і снів. Знайомлячись зі змістом твору, читач сприймає цей образ як рідний, співчуває та захоплюється її

вчинками й сміливістю. Адже літературний характер, зокрема і жіночий, передусім утілює концепцію особистості, водночас виявляє і певну сталість, і змінність. Тому, з одного боку, при його створенні наявна традиційна орієнтація на почуття, жінка зображується як носій певних сталих уявлень, а з іншого – вона особливо чутлива до різного роду змін – суспільних, мистецьких, культурних. «У літературному творі (як і в історії) жінка може виступати як суб'єкт й об'єкт, як пасивна жертва несправедливого ладу або натхненниця (муза) і як творець, як активна дійова особа» [35, с. 3].

Перший історичний роман Валентина Чемериса «Ольвія» має не тільки пізнавальну, а й виховну мету. Аналізуючи вчинки головних героїв, читач може уникнути помилок у реальному житті, велике й пристрасне кохання може стати прикладом для сучасної молоді.

У повісті Валентина Чемериса «Засвіт встали козаченьки...» образ Марусі Чурай – це образ співочого українського народу, національного характеру, через який розкривається проблема цільності людської природи, незрадливості людської душі, вміння жити високими ідеалами, не розмінюючи їх на буденні потреби.

У повісті чітко простежуються романтичні мотиви, адже все-таки історична тематика найповніше втілилася в текстах, що належать до літературно-художнього напрямку романтизму. У центрі уваги письменника «історична людина», наділена романтичними рисами, бо більшість характерів, представлених у цих текстах, формувалися в епоху козацтва. Однак ідеться не тільки про чоловічі, але й про фемінні образи. Зокрема, про образ жінки-легенди Марусі Чурай.

Її пристрасне й трагічне кохання й досі хвилює творчу уяву багатьох митців, а сюжет про знамениту співачку ліг в основу численних творів українських письменників, які інтерпретували історію про Марусю Чурай згідно з власним уявленням. Так, за мотивами легенди відома українська письменниця О. Кобилянська написала повість «У неділю рано зілля копала», а історичний роман у віршах видатної поетеси ХХ ст. Ліни Костенко

«Маруся Чурай» було відзначено Шевченківською премією. Тема отруєння зрадливого коханого знайшла своє відображення в баладах Л. Боровиковського «Чарівниця» та С. Руданського «Розмай», у повісті О. Шаховського «Маруся Чурай – малоросійська Сафо», поемі Б. Олійника «До тієї Чураївни (Парубоцька балада)». Проте особливо яскраве втілення вона отримала в українській драматургії: «Маруся Чураївна» В. Самійленка, «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького.

Одним з останніх творів про Марусю Чурай у сучасній українській літературі стала повість Валентина Чемериса «Засвіт встали козаченьки». До сьогодні літературознавці та критики ґрунтовно так і не розглянули романтичний образ легендарної дівчини з повісті Валентина Чемериса, більше уваги приділяючи образу Марусі Чурай з однойменного роману Л. Костенко.

Маруся Чурай – українська народна поетеса, співачка та композиторка. Саме їй приписують авторство понад двох десятків пісень. Серед них найвідоміші: «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Засвистали козаченьки», «Віють вітри, віють буйні...» «Сидить голуб на березі», «Зелененький барвіночку», «На городі верба рясна», «Котилися вози з гори» та ін. Ці пісні живуть у народі й користуються великою любов'ю й популярністю [11, с. 10].

Марусю традиційно називають «дівчиною з легенди», оскільки реальність її існування документально не підтверджується. Чураївну шанували не лише через славетного батька, а також через особливий дар складати й чудово виконувати пісні. Маруся була наділена неабияким талантом імпровізації – свої думки могла викладати віршами.

Одухотвореність, пісенність, винятковість цієї натури на тлі важливих історичних подій наближають її до класичних образів романтичної літератури, тому й зовнішність Марусі Валентин Чемерис відтворює в романтичному стилі. Портрет Марусі вимальовується з дрібниць, які автор майстерно вплітає в сюжетну канву твору: «Маруся відіклала шитво,



торкнулася довгими, тонкими пальцями вишневої гілки. Стояла перед ним у вишиванці, висока, з гнучким станом, з чорними живими очима. Маруся за звичкою перекинула важку чорну косу на груди і чомусь зажурилась» [209, с. 386], – такою зустрічає її Іван Іскра на початку повісті. «Люди добрі! Отаку вроду губити...Таку шию рубати. Рука не здіймається. Порятуйте мене, увільніть...» [Там само, с. 442] – благає кат, звертаючись до суддів та натовпу на майдані. «Маруся влетіла в хату весела, розпашіла, з рум'янцем на щоках, з грайливо-безтурботним блиском в очах» [Там само, с. 430], – такою ми її бачимо на вечорницях. «Господи, яка вона чарівна...» [Там само, с. 390], – захоплено шепотів Грицько, побачивши Марусю на березі річки.

Чарівна зовнішність Марусі, її незвичайна обдарованість притягували до дівчини увагу парубків. У неї був закоханий Іван Іскра – син гетьмана Якова Острияниці, мовчазний, похмурої вдачі, проте винятково правдивий і благородний юнак. Але Маруся любила іншого – Григорія Бобренка, сина полкового хорунжого, красивого й видного хлопця, який виявився слабовільним і безхарактерним. Піддавшись умовлянням матері, Гриць заручився з багачкою Галею Вишняківною, донькою осавула Федора Вишняка й небогою полковника Мартина Пушкаря.

Маруся тяжко переживала зраду коханого, виливаючи свої страждання в рядках із пісень. Коли ж Гриць одружився з Галею – тяжко захворіла. Попри сильний, вольовий характер, вона спробувала накласти на себе руки: кинулася з греблі у Ворсклу, але була врятована Іваном Іскрою.

Невдовзі Маруся зустрілася з Грицем та його молодого дружиною на вечорницях, влаштованих Марусиною приятелькою Меланею Барабашихою. Ця зустріч сколихнула палку натуру дівчини. Нещасливе кохання, ревності, ображене самолюбство зародили в Марусиній душі план помсти. Через монологи, які передають думки та сподівання, автор відтворює психічний стан дівчини: «Постривай, постривай, – зловтішно думала. – Ти ще, голубе, сам до мене прибіжиш...» [Там само, с. 430]. «Відчула, що такою, як я, ти й на мить не здатна стати, – задоволено подумала Чураївна. – Тепер начувайся,

супернице, Гриць уже в моїх руках. Хай і твоє серце поболить, як моє» [Там само, с. 432].

Знову полонивши Гриця своєю чарівністю, вона заманила його до себе й отруїла власноруч приготовленим зіллям із кореня цикути. За скоєний злочин Марусю ув'язнили в острозі. Улітку 1652 р. суд визнав її винною й віддав катам для відсічення голови. Смертельний вирок скасувала грамота Б. Хмельницького про помилування, яку за якусь мить до страти (закуту в кайдани, ледь живу дівчину вже витягли на поміст) встиг доставити в Полтаву Іван Іскра. Текст вироку зберігається в матеріалах козацького законодавства XV – XVII ст. у Центральній науковій бібліотеці АН України. Це одна з підстав уважати, що така дівчина дійсно жила в Полтаві.

У своїй повісті Валентин Чемерис дає пояснення, чому Маруся отруїла Гриця: «І вигулькнуло коротке й страшне слово «помста». Спершу його жахалась, відганяла від себе, та слово надокучливо вертілося біля неї, і вона зрозуміла, що мусить відомстити Грицеві за все разом: за солодкі обіцянки, за підступні клятви у вірності, за чорну зраду» [209, с. 429]. У люту годину розлуки Маруся створила трагічну пісню, що стала найболючішим зойком її скривдженої душі. Ось тоді в її піснях уперше забриніла згадка про смерть-рятівницю, про смерть як єдиний вихід із тяжкої скрути. Смерть і справді здавалася рятівницею. У дні відчаю Маруся зважилась на самогубство [Там само, с. 419]. Подальша доля піснярки тлумачиться по-різному. За однією версією, після помилування Маруся дуже страждала, ходила на прощу до Києва, а повернувшись додому, рано померла від надмірних переживань і сухот. За іншою версією, Маруся пішла з дому назавжди й померла в каятті в якомусь монастирі в Росії.

Валентин Чемерис уникає розповіді про смерть героїні. Після помилування «Маруся йшла майданом, а пісня все гриміла й гриміла. І здавалось, що гриміла вона не тільки над славною-преславною Полтавою, а летіла вона, а гриміла вона понад всією Україною» [Там само, с. 443], як

наслідок, автор дає змогу кожному читачеві закінчити повість на власний розсуд, самотійно.

Отже, у Валентина Чемериса через образ головної героїні увиразнюються проблеми помсти за зражене кохання безвільним коханим. І тільки ця помста може стати рятунком від душевних страждань, а ще – пісня. Для Марусі Валентина Чемериса смерть коханого – помста, зумисне вбивство за зрадливе кохання, аби інші хлопці боялися чинити так само: «Скажи-но, Чураївно, хто тебе намовив до смертного гріха? – запитав суддя. – Ти це похапцем вчинила, чи гарненько обдумавши? – Серце мене намовило, скривджене і зражене Грицем. От і вчинила... Щоб іншим наука була. Щоб вірність у коханні зберігали»; і Григорій випив отруту: «Він мусив її випити. Свою долю. Він заслужив ту чашу, пане суддя» [209, с. 427].

Крім того, бажання помститися не обійшло стороною й іншого героя – Івана Іскру, котрий хотів бачити дорогу для нього Марусю щасливою, а тому врятував від неминучої загибелі в битві Гриця Бобренка, уберег і її саму від утоплення. Однак козак збирався убити Бобренка за те, що той «чуже щастя викрав», але передумав, бо побачив, що нема більшої кари, як відсутність власної волі.

Для Валентина Чемериса проблема гідності, дотримання слова – понад усе. Саме тому автор зображує Грицька як боягуза, котрий боїться крику матері, кориться її волі, забувши про обіцянку коханій, навіть на вечорницях «він уже неспокійно совався, то бліднув, то червонів, бігав сполошеними очима по хаті, явно уникаючи зустрічатися поглядом з Марусею. Кусав губи. Ледве Чураївна заспівала, як вечорниці зааніміли. Ніхто не чекав від Марусі тієї пісні. Гриць, наче спійманий на гарячому, неспокійно засовався на лаві» [Там само, с. 432]. Удома в Марусі «Бобренко присів на лаву, посовався неспокійно і відсунувся подалі від вікна. – Ховаєшся? – гмикнула Чураївна. – Доводиться, – зітхнув він» [Там само, с. 433].

На відміну від полохливого, несміливого Грицька, образ непоказного Івана Іскри для митця – це ідеал справжнього козака, чоловіка, якому можна

довірити боротьбу не лише за своє щастя, а й за долю країни, народу. Для автора не важливо, що Бобренко набагато симпатичніший за Іскру, адже той наділений не фізичною, а душевною красою. Іван кохає Марусю, та намагається не заважати її кохання до Гриця, тихо споглядає збоку, ризикує власною честю, намовляє на втечу: «двері відчинені, а за ними воля» [209, с. 409], а коли та відмовляється – мчить до гетьмана й просить помилувати Чураївну. Його кохання – це не слова, обіцянки, мрії, а реальні вчинки.

На тлі цього любовного трикутника в читача формується повага до Івана та Марусі як борців за кохання: Маруся й Іван страждають, кожен із них кохає, але любов у кожного своя та ще й не взаємна, обоє вони борються за неї, але їхня боротьба відрізняється способами. Іван хоч і побував у бою, але не такий жорстокий, як Маруся: у нерівному двобої за серце Чураївни він жаліє, милує й залишає живим свого супротивника.

Дівчина ж кривди й своєї ганьби не прощає, учинивши самосуд, убиває коханого, але не кохання до нього. Вона смілива й справедлива, бо готова знести найсуворіше покарання, відстоявши при цьому свою правоту до кінця: «А коли зраджу, казав, то хай сонце для мене, казав, згасне. То я й погасила сонце... Я згубила Гриця! Згубіть і мене!» [Там само, с. 437]. Ця тендітна дівчина постає жорстоким борцем за вірну любов.

Саме тому Валентин Чемерис порівнює не стільки Гриця й Івана, скільки Марусю й Івана. Іскра не вбиває ні людину, ні кохання, бо любить, а його обраниця й убиває через те, що кохає. Саме внутрішнє переживання, переродження, психологічну трансформацію персонажа майстерно зображує Валентин Чемерис, чим стверджує, що людина може залишитися сама собою й не ховатися в сірій буденності. Так, усі вірили в наглу смерть Гриця, ніхто не знав про його візит напередодні до Марусі, тому дівчину навіть не підозрювали, і вона могла й не зізнаватись у вбивстві.

Однак дівчина кається в злочині в християнському храмі: «Хіба ж ви не знаєте, людоньки, що це лихо я вчинила? З великого кохання до Гриця» [Там само, с. 438]. Напевно, саме чесність і відвертість Марусі не відвертає від неї

людей, вона для них не змінилася, їй співчувають і жаліють, сам кат просить помилувати Чураївну: «Пане суддя! Панове старшини! Козаки! Люди добрі! Отаку вроду губити... Схаменіться. Змініть гнів на милість. Вона ж дівчина. Хіба ж можна дівчат губити? Бог покарає її, і досить» [Там само, с. 442], – а після оголошення наказу гетьмана, «не чекаючи команди, знімає з помилуваної кайдани» [Там само, с. 443].

Вічну проблему батьків і дітей автор порушує через розкриття стосунків між Марусею та її матір'ю й між Грицем та його матір'ю. У Ліни Костенко мати Марусі сильна, витривала й дбайлива: у дитинстві виховувала двох дітей (Марусю й Грицька), навіть після вчиненого донькою вбивства заступається за неї, бореться за життя дитини. У Валентина Чемериса мати Чураївни – слабка, стомлена, зломлена долею жінка, яка після звістки про наглу смерть Гриця «не могла навіть встати з ліжка» [Там само, с. 439]. Через хворобу їй так і не вдалося побачитися з донькою перед винесенням вироку. Горпина Чураївна разом із тим уособлює терплячий український народ. Усі біди й випробування вона сприймає як невідворотні: від них не можна вберегтися, від них немає порятунку.

Мати Марусі не стає перепоною для щастя доньки, вона не наполягає на її одруженні з іншим юнаком, тоді як пані хорунжова – мати Гриця – постійно втручається в стосунки молодих людей. І якраз її надмірна любов до сина, на думку автора, якраз і згубила Гриця. Безвільний, покірний волі матері юнак дозволяє керувати собою, вибирати для нього долю: «Але ж, мамо..., – зблід Гриць. – Я Ганни не хочу... – Схочеш, як я захочу! – обірвала його мати. – Дивись, який огурний. І не встрявай не в своє діло» [Там само, с. 395].

При цьому Валентин Чемерис значною мірою зумовлює таку поведінку жінки щодо вибору невістки бажанням забезпечити небідне існування своєму синові. Якраз проблема багатства й бідності в цьому випадку проступає найбільш чітко. Усе-таки пані хорунжова – любляча мати й дбає про добробут сина. Хоча й цинічно, але правдиво й раціонально вона заявляє:

«Що ви мені тут Марусею очі довбаєте? Краса, як кажуть, до вінця. Не пара удовина дочка моєму синові. У неї ні скрині, ні приданого, ні бидла, ні ґрунтів – самі лише пісні... Та хіба ж я рідній дитині зла бажаю?.. Але ж бідна вона, а з бідністю вік вікувати – бодай і не жити. А я ж хочу тобі, сину, як краще. Щоб по-людськи жив, у достатку. Щоб нужди та горя не знав... Та й тобі породичатися з паном осавулом, а через нього з паном полковником – це щось та важить. Не вік же тобі в хорунжих сидіти» [209, с. 396]. Однак щастя й родичання з багатими – речі не тотожні. Мати, з її надмірними амбіціями, губить сина, а разом – і своє щастя.

Отже, поряд із матеріальними проблемами завжди існують духовні. Між собою вони тісно переплітаються, постійно вимагаючи від людини прийняття рішення або на користь заможного життя, або на користь кохання, і рідко коли людина одержує все разом. Саме тому низка проблем, порушених у повісті «Засвіт встали козаченьки...», – одвічна й практично не вирішена до сьогодні.

У повісті «Царгородська галера» теж наявна проблема вірності в коханні. У центрі оповіді перебуває образ полковника Івана Симоновича, що двадцять років перебував у полоні, далеко від своєї коханої Галі, але залишився їй вірним. Бажання повернутися додому, побачити дорогу жінку окрилює, надає сил для втечі з турецької каторги. Саме завдяки справжньому почуттю Іван зміг знести всі страждання й горе в неволі, а дорогий для нього образ Галі кликав до себе, надихав на боротьбу.

Митців-письменників завжди хвилюють філософські питання про сенс і цінність людського життя, про сутність людини, про добро і зло, про волю і неволю й т. п. Коло загальнолюдських, «вічних» проблем у контексті філософської проблематики найбільш повно представлено у творчому доробку Валентина Чемериса.

Так, низку різнопланових і різнохарактерних питань (моралі, філософії, політики, особистих взаємин, релігії) порушено в романі «Марина – цариця московська». Сцени й персонажі згруповані якраз навколо проблемних

центрів, що надає твору композиційної цілісності. Порушені проблеми повністю або частково вирішуються по мірі розвитку сюжету, філософські питання по-різному витлумачуються й бачаться героями. Більше того, не доля, не фатум тяжіє над ними, а власні вчинки й рішення ведуть персонажів до їхнього завтра – і в особистому житті, і в політичному сенсі.

Найчастіше герої творів Валентина Чемериса самі вибирають свій шлях, а філософські проблеми добра і зла, людського щастя та способів його досягнення вплітаються в конфлікт романів і повістей. Значне місце у творчості митця посідає соціальна та соціально-психологічна тематика як відображення насущних суспільних проблем часу.

Красномовними щодо цього є слова Лжедмитрія I: «Що шукаєш – те й знаходиш» [218, с. 56]; матері Марфи Нагої: «А Дмитрій тебе любить, тож і приголубить. Хоч доля з ним і круто обійшлася, але ніжностей він своїх не втратив – дістануться тобі» [Там само, с. 188]; Марини: «Титул цариці мені належить по праву. Я – вінчана цариця, і маю право на царські почесті! Подобається це комусь чи не подобається. І тікати з Росії якоюсь воровкою, як руські кажуть, я не збираюся. А тому теж залишуся в Росії! Залишуся у своєму царстві – чого б це мені не коштувало. – Довго мовчала і врешті твердо, хоч і сумно, закінчила: – Хоча б і життя!» [Там само, с. 349], Івана Заруцького: «І ми колись щезнемо, але вогонь великої пожежі встигнемо роздмухати! А там... Там на Бога й на удачу залишається надія» [Там само, с. 479]. Щодо взаємин із Іваном Заруцьким цариця Марина заявила: «Але я – цариця російська, а ти всього лише отаман козацький, хоч ти мені й люб. Такий шлюб, якби він стався, ніколи не буде схвалений у Москві. Проте кохатися нам, сподіваюся, ніхто не заборонить, Іванку?» [Там само, с. 473].

На сторінках роману представлено важливу проблему, пов'язану з вихованням дітей і зі стосунками в сім'ї, котрі найчастіше й засвоюються та дублюються нащадками вже у власній родині. Батьки, особливо батько, із котрим Марина була дуже близькою, намагається за рахунок доньки покращити своє матеріальне становище, знову повернути колишню славу й

багатство роду. Майже банкрут, воєвода Юрій Мнішек умовляє дівчину заради роду Мнішеків і Речі Посполитої вийти заміж за Лжедмитрія I, а згодом і Лжедмитрія II. Однак коли ситуація вийшла з-під контролю, а Марина потребувала поради й підтримки тата, той навіть і не відгукнувся: «Прохала в рідного батька, називаючи його «ваша милість», порятунку. Власне плакала у відчаї, але від «вашої милості», від рідного батька не було ані слуху, ані духу...» [218, с. 417]. Після другого невдалого шлюбу улюбленої доньки, убивства Лжедмитрія II й перебування Марини під домашнім арештом, Юрій Мнішек, відчувши запах смерті, назавжди щезнув із її життя й жодного разу не відповів на численні листи. Стосунки батька й доньки не пройшли перевірки на міцність життєвими випробуваннями.

Та, як виявляється, успадкованим, майже аналогічним є й ставлення Марини до свого новонародженого сина. У ньому вона бачить насамперед спадкоємця російського престолу, царя, що забезпечить і їй безбідне існування: «Боже, – шепотіла, – пошли моєму синочку царство російське – царювати він має, а не сокирою махати!» [Там само, с. 460]. Аби досягти поставленої мети, католичка Марина навіть хрестить сина за православним обрядом.

У романі «Марина – цариця московська» також характерною є авторська проспекція-попередження читача щодо тих нещасть-удач, котрі чатують на героїв у майбутньому: «Попереду буде зовсім-зовсім інша Марина, не схожа на ту, що її вона залишила у Самборі. Попереду буде Марина Юріївна, владичиця російська» [Там само, с. 134]; «Шкодуватиме цар Дмитрій, що помилував Шуйського. Ой, як шкодуватиме! Але буде каяття та не буде вороття» [Там само, с. 106]; «Як гості не шануватимуть наших дідівських звичаїв, можемо таким гостям і від воріт поворот влаштувати! – Що згодом – і досить швидко, – так і станеться» [Там само, с. 286]; «Потім її чекатиме не просто невезіння (якби ж то невезіння), а – крах!» [Там само, с. 140]; Івану Заруцькому «судитиметься до всього ж ще й стати останньою любов'ю Марини Мнішек. І до неї, до любові, було вже



близько. До загибелі – трохи далі. Але любов і загибель їхні вже тоді йшли поруч з ними, рука в руку, і вони вже тоді відчували – і любов, і загибель, але радіючи першому, не захотіли думати про друге» [Там само, с. 445]; [про Марину] «І вона й справді «умре на Москве» – після того, як повісили на Лобному місці її синочка і посадили на палю коханого» [Там само, с. 520].

Через тлумачення філософських проблем героями та роздуми автора щодо їх суті відтворено також споконвічну боротьбу добра зі злом. Письменник не може змиритися та виправдати страждання й однієї людини, хай це й задля всенародного щастя. У зв'язку з цим однією з головних у творчому доробку Валентина Чемериса є проблема вибору. Вона постає перед кожним, і кожен сам, згідно зі своїми моральними засадами та переконаннями, повинен вирішувати, що він обере.

Крім цього, у романі «Марина – цариця московська» Валентин Чемерис охопив широке коло проблем, які стосуються соціальної, моральної й філософської сфери. Проблема стану суспільства як системи та його вплив на особистість, протистояння патріархальних устоїв життя бояр і знаті, дотримання яких було єдиною можливістю вижити в мінливому світі, стає основою твору. Взаємини між поляками й росіянами (зверхність, пихатість, безчинства, грабунки поляками російського населення), росіянами й ногайцями (зрада й перехід на бік Шуйського тюркського народу), прихильників Шуйського й козаків Івана Заруцького (козаки, відвернувшись від отамана, покинули його з Мариною та її сином на острові, де останніх схопили, а згодом і стратили) вкотре ілюструють тезу про перемогу зла над добром у душі людини, про бажання збагатитися навіть ціною життя інших. Автор порушує питання паразитичного способу існування знаті й бояр, марнотратства царя. У романі також висвітлено проблему вибору між владою, високим соціальним статусом і покликком серця, душевними вподобаннями.

Попри очевидну соціальну й психологічну проблематику твору, можна говорити й про філософське осмислення письменником життя Марини,

оскільки перш за все власна гордість і жагуче бажання влади призводить головних героїв та близьких їм людей до трагедії. Доросла людина, у якому б середовищі вона не зростала, який би характер не мала, у які б обставини не потрапила, на думку автора, завжди повинна залишатися собою [16, с. 114].

У яскравій художній формі Валентин Чемерис простежує вплив обставин, суспільства на внутрішній світ людини, на його трансформацію, прагматичний конформізм більшості героїв, котрі змінюються під тиском навколишньої реальності.

Марина – полячка й вихована на європейських традиціях. Скитання по різних країнах теж схилило Лжедмитрія I на бік цивілізованого світу, разом із тим це вимагало від обох порушити стародавні звичаї й устої тієї держави, у якій вони розпочали своє правління, що, своєю чергою, загрожувало для них утратою влади. І кожен із них робить вибір на користь корони. Тим більше, що одразу після заручин Марина зі звичайної панночки-європейки з невеликого містечка Самбора, що зараз знаходиться в Україні, із дочки збіднілого, «взятого в кільце невивпаченими сумами» воєводи Юрія Мнішека, дуже швидко перетворилася на царицю московську й вимагала щодо себе відповідного ставлення. Дворазова коронація на російський престол, коштовні подарунки, почесні, визнання вплинули на її світосприйняття й змушували боротися за владу, бо саме вона, на думку Марини, і є найбільшою цінністю. Якраз тому «Мнішек не хотіла змиритися з крахом. Авантюристка фанатично вірила у свою зорю і зробила чергову ставку на нового кандидата (себто на Лжедмитрія II)» [218, с. 387].

Заради омріяної могутності цариця зрадила першого чоловіка, визнала самозванця Лжедмитрія II законним царем, але дорого за це поплатилася. Усе навколо було суцільним фальшем і лицемірством: «Її, правда, величали царицею, але й тільки. Що б вона не просила, нічого не виконувалося. На неї просто не звертали уваги. Більше того, у неї навіть не було самостійних засобів до існування» [Там само, с. 408]. І це її не навчило нічого, не змусило покаятися й припинити інтриги й брехню. Марина взялася змінити самого

Лжедмитрія II, і частково це їй удалося: «Загалом цей жорстокий чоловік, що часом і по трупах ішов до примарної влади, у яку увірував, в той же час був – чи міг бути, – ніжним... Марина несподівано почала до нього... звикати» [218, с. 436]. Однак ці стосунки, замішані на зраді, брехні й крові, були приречені.

Соціальна проблематика розкривається через підбір фольклорних елементів – прислів'їв та приказок, які разом з іншими фольклорними жанрами становлять значну частину поетики прози Валентина Чемериса. «Але буде каяття та не буде вороття» [Там само, с. 106], «Без мене мене женили» [Там само, с. 118], «Або Цезар, або нічого!» [Там само, с. 136], «Обіцянка-цяцянка, а дурень їй радий» [Там само, с. 146], «Вино розкупорено, його треба пити» [Там само, с. 148], «В чужий монастир зі своїм уставом не ходять» [Там само, с. 202], «З лиця воду не п'ють» [Там само, с. 292], «Як тісно на весіллі не буває, прийде старшина – місце йому знайдеться!» [Там само, с. 339], «Хата чужая, як свекруха лихая» [Там само, с. 182], «На чиєму возі їдеш, того й пісні співай» [Там само, с. 152], «Вдома й стіни допомагають» [Там само, с. 186] – ці та інші паремії набувають соціально-семантичного забарвлення в романі.

У соціально-політичному романі прозаїка «Ордер на любов» порушено проблему колонізації – поневолення однією державою іншої – і виникнення у зв'язку з цим низки соціальних негараздів.

У цьому творі, окрім об'єктивних, перелічено й суб'єктивні чинники, що впливають на особисте, ціннісне ставлення до певної політичної ситуації. У центрі оповіді знаходиться важливе суспільно-політичне явище: знищення козацтва як своєрідного уособлення духу свободи й боротьби українського народу проти експлуататорів та іноземних загарбників.

На перший план Валентин Чемерис виносить соціально-політичний конфлікт, а долі героїв розглядає крізь його призму. Авторська позиція при цьому проявляється чітко й однозначно, саме тому текст рясніє емоційно-оцінними судженнями щодо подій і дійових осіб. В «Ордері на любов»

любовні колізії, детальна психологізація вчинків героїв – знаходяться на другому плані, а на перший висувається боротьба ідей, соціальні колізії, долі світу, рух історії.

Так, якраз Омелька Пугачов «озвучує» авторську позицію. Валентин Чемерис, висвітлюючи історичні події, звеличує героїв того часу, борців за права й вольності і свого (українські козаки), і чужого народу (донські козаки). Особливо чітко проступає ставлення письменника до росіян, їхніх учинків, спрямованих на завоювання українців.

Описуючи в першому епілозі життя та смерть Петра Калнишевського, якому «Олександр І, відвідавши Соловки, подарував волю на 112 рокові життя. Але нащо вона йому вже була потрібна, сліпому й безпомічному, із втраченою пам'яттю, як він вже й ходити не міг» [209, с. 281], та в другому епілозі – долю козака на прізвище Сагайдак, «який сам-один (один, шановне товариство-лицарство!) вступив у смертний бій з окупантами рідного краю і смерті в полум'ї та диму віддав перевагу перед життям у рабстві» [Там само, с. 283], Валентин Чемерис підкреслює, що він стоїть на боці людей, які борються із загарбниками за волю свого народу.

Усі події в романі пов'язані з політичною ситуацією в Україні. На арені боротьби перед читачами постають ногайські татари, поневолені панщиною, та вільні українці й росіяни. Сили козаків у численних боях із турками вичерпуються. У складі російських військ запорожці «захопили Хотин на Дністрі, вступили в Молдавію (турки відійшли за Дунай), а восени взяли Азов», тим часом «Запорожжя лежало в руїнах, догорали пожежі, люди, худоба та коні були забрані в Крим». Автор навіть дає відповідь на питання, чому ж козаки не зуміли захистити свою твердиню, бо «війна ще тільки-но почалася, і за тим разом вона триватиме ще цілих п'ять років і стільки ж років козакам, зайнятим на фронтах російсько-турецької кампанії, буде не до захисту свого краю» [Там само, с. 221].

Надзвичайно активним є рух опору Омельки Пугача, який постає єдиною силою, що дбає про свій народ та батьківщину. Цей образ дозволяє

автору ввести в текст антиколоніальну риторичку. Усі біди й нещастя, що відбуваються з головними героями, спричинені якраз підневільним становищем українців і бажанням сусідніх держав захопити й колонізувати родючий український край. Отже, доля рідної землі та її патріотів тісно переплітаються.

Так, один із героїв – Тарас «з вельможного ярма вискочив, його пригріли на вольних землях, прихистили» [Там само, с. 276], але він, утікаючи з хутора Савки разом з Оксаною й Пугачем, потрапляє в полон до ногайців, де світило їм лише бути проданими (Тарасові й Пугачеві) чи подарованими (про Оксану) у рабство. Однак дякуючи козакам та хоробрості Тараса, головним героям таки вдається врятуватися й повернутися до осавула Пишногубого. Той, своєю чергою, після виданого самим гетьманом «Ордера на любов», визнає Тараса зятем, навіть пишається ним.

Проте далі спокійне сімейне життя Тараса знову змінюється: «Це він, невгамовний осавул Василь Журба, побратим Омельки Пугачова, переманив до себе Тараса, забравши в неї чоловіка, єдину її любов і опору в цьому світі, а в маленького Омелечка батька рідного» [Там само, с. 200]. Після захоплення слободи російськими військами під керівництвом підосавула Вихреста Тараса зачиняють у погребі, а «вранці з іншими учасниками пугачовського бунту мали відправити в Глухів, а вже звідти – на каторжні роботи до Сибіру» [Там само, с. 245]. На щастя, «Тараса врятував його тесть Савка, разом із котрим вони спалили хутір із гусарами й усім добром, і втекли на возах з Соломією, Оксаною і маленьким Омелечком» [Там само, с. 248].

Усе сімейство рушило на Слобідську Україну. Намагаючись спинити крадіїв коней, Савка трагічно гине від пострілу в груди. Герої роману, «власне, не йшли, а втікали від минулого навстріч майбутньому, не знаючи, чи є воно в них» [Там само, с. 251]. Вони вибрали для осідку Харків, де, за порадою колишнього пугачовця, Тарас представляється посполитим Остапом

Бідою. Родина спочатку жила в очеретяному курені, а згодом – у цегляній хатині, будівельний матеріал на яку Тарас заробив на цегельному заводі.

Художня проза письменника, художня канва творів пронизана проблемою протистояння між особою й тоталітарною державою, як-от: «Марина – цариця московська», «Фортеця на Борисфені», «Місто коханців на Кара-Денізі», «Ордер на любов», «Поцілунок змії» та інші. Але вона не виражена прямо, а втілена за допомогою різноманітних художніх засобів – зображенням образів-характерів, портретними описами, розвитком конфлікту.

Проблему міжнаціональних взаємин українців і поляків та збереження національної пам'яті у творчості Валентина Чемериса розкрито в романі «Фортеця на Борисфені» (1993). У 2008 р. за цей твір та за збірку творів «Ордер на любов» автору присуджена Міжнародна премія Українського козацтва «Лицарське перо». Доля роману, як й інших історичних творів письменника, була непроста, про що свідчать спогади автора. «Повним фіаско закінчилася й моя третя спроба видати історичний роман. Ще навчаючись у Москві, в Літінституті ім. О. Горького на Вищих літературних курсах, я ночами (дні відбирало навчання) за два роки (1969 – 1970) написав чималий за обсягом історичний роман, що тоді називався «Лицарі» про Івана Сулиму та захоплення ним Кодацької фортеці. Про повстання Павлюка, Остряниці, Гуні та інших, що клекотіло на Україні у 1637 – 1638 роках проти польсько-шляхетського панування на Україні, за її волю і долю» [214, с. 32], – згадує автор.

Зацікавлення Валентина Чемериса національною історією та її славетними постатями, вочевидь, не відповідали ідеологічно-тематичним настановам літератури 70-х років ХХ ст. (розкриття НТР, інтернаціоналізм, прославлення будівників комунізму), тому всі спроби надрукувати історичний роман були марними: «Коли я потикався з ним у видавництва, на мене злякано махали руками: «Ти здурів, чоловіче добрий, у такий час й – історичний роман. Чи мало ти зазнав злигоднів з «Ольвією»? Ще хочеш? Та

зараз навіть саме слово Україна з рукописів вилучають, а ти роман про боротьбу за незалежність України! У поета рядок, звернений до коханої «народи мені сина-козака» змінюють на «народи мені сина-танкіста», а ти... історичний роман. І не кажи краще нікому, що в тебе є такий роман – менше зазнаєш гріха» [Там само].

Може, усупереч цим горе-настановам і порушує автор питання щодо збереження історичної пам'яті, що є наскрізним в історично-документальній повісті «Поцілунок змії», яка розповідає про київського князя Олега Віщого, котрий був «не лише загадковою постаттю в давньоруській історії, а й романтичною, багатую на легенди та перекази» [217, с. 207]. Поклавши в основу свого твору відомості з «Повісті временних літ», легенди та перекази, письменник подає своє розуміння тих подій та образу Олега. У тексті розповідається про часи правління князя Олега в Києві, приєднання східнослов'янських племен до «матері городів руських», про похід на Константинополь, про загибель Аскольда й Діра тощо.

Автор захоплюється ставленням варязького князя до руської мови, адже «ставши князем Русі (і тут треба віддати йому належне!), Олег почав із того, що вивчив мову корінного люду, і звідтоді й назавжди вона стала йому рідною, а її носії – русичі – його рідним народом. Дивний чужинець навіть варягів став звати русичами і змусив їх вивчити руську мову й користуватися тільки нею. А міг же навпаки утнути, як то чинили й руські царі-імператори, і комуністичні правителі, – місцевих бояр змусити прийняти чужу мову як свою рідну, а ті б уже піддали варягізації всю Русь. Дивак чоловік, та й годі! За тридцять три роки свого правління цей варяг зумів перетворити маленьке київське князівство на цілу міцну державу Київська Русь і назавжди увійти в нашу, руську, історію як великий київський князь великої Київської Русі, званої нині Україною, – честь йому і слава!» [217, с. 236].

Крім того, Валентин Чемерис досліджує в одному з розділів («А ще він подарував Україні двоє власних імен») походження імен Олег та Ольга: «Так, вперше це ім'я 1115 років тому приніс на Україну він, варяг, норман Олег. А

запозичив його Олег у скандинавів – так навзагал колись називали норвежців, шведів, датчан та ісландців. Хоча відомий його варязький варіант – Хельгі, що означає щасливий, в Україні не прижився. Від чоловічого Олег на Русі виникло жіноче ім'я – Ольга, або по-варязькому Хельга – «щаслива» [Там само].

В. Чемерис закликає до вшанування пам'яті видатного руського правителя та передачі новим поколінням українців відомостей про цього діяча: «Але якби варяг Олег приніс на Русь тільки двоє цих імен, то й тоді він був би вартий згадки. Але князь Олег залишив нам у спадок незрівнянно більше – державу Київська Русь, що світові znana тепер як Україна. Ось чому князь Олег заслуговує і на нашу нев'янучу шану, і на пам'ять у віках, і на чільне місце на золотих скрижелях нашої історії» [217, с. 237].

Отже, ідея відродження нації – одна з провідних в історичній прозі Валентина Чемериса, бо вона є джерелом пізнання минулого народу й спонукає до переосмислення націєтворчих орієнтирів. У ній акумульовано суспільно-політичне життя України часів Б. Хмельницького. Письменник, зображуючи історичні події та реальних осіб, подає національно-історичну концепцію, персоніфікує певні ідеї.

### **3.3. Художні особливості конфлікту й хронотопу**

У теорії літератури художній конфлікт (лат. *conflictus* – зіткнення, сутичка) розглядається як зіткнення протилежних інтересів і поглядів, напруження й максимальне загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, боротьби, котрі супроводжуються складними колізіями [120, с. 231]. Сучасні літературознавці наводять низку тлумачень цього терміна, однак усі вони за своєю суттю описують одне й те саме явище.

На думку М. Епштейна, конфлікт постає зазвичай у вигляді колізії (іноді ці терміни потрактовуються як синонімічні), тобто безпосереднього зіткнення й протиборства між зображеними у творі дійовими силами –



персонажами й обставинами або різними сторонами одного персонажа [227, с. 166].

У сучасному словнику української мови подано таке визначення колізії: 1) зіткнення протилежних поглядів, прагнень, інтересів; 2) зображення життєвих конфліктів і боротьби в художньому творі [182, с. 37].

У художній прозі Валентина Чемериса конфлікт розкривається і в сюжеті, і в композиції. Як центр теми художнього твору він визначає розвиток сюжету, систему образів. Водночас конфлікт може проявлятися і позасюжетно – у композиційному контрасті, протиставленні окремих ситуацій, предметних деталей, у стилістичній антитезі й т.п. [227, с. 166].

Типологізацію конфліктів можна розглядати з різних позицій, однак, на думку Ю. Манна, при цьому дослідник зустрінеться з двома небезпеками: небезпека розчинити багатство художніх конфліктів в одній соціологічній схемі й небезпека звести загальну категорію конфлікту до безкінечних індивідуальних взаємовідносин персонажів [129]. Як представник „натуральної школи” літературознавець пропонує їх класифікацію на основі зіставлення персонажа та його позиції з дійсністю [Там само]. Розмежовуючи відкриті й закриті конфлікти, дослідник акцентує увагу на відмінностях у їх сюжетному оформленні.

А. Погрібний, залежно від літературного роду, виокремлює три типи конфліктів: ліричний, епічний, драматичний. При цьому науковець вважає, що «встановлення типу конфліктів виключно на тематичній основі означало б відсікання від нього власне художніх якостей» [157, с. 119]. Критеріями для розмежування типів конфліктів є: життєвий зміст, співвідношення індивідуальної волі героїв і загальнооб'єктивних обставин, своєрідність образно-стильового розгортання конфлікту, рівень участі автора тощо [Там само, с. 31]. Однак А. Погрібний виступає проти «проблемно-тематичної сітки» у класифікації конфліктів, вважаючи, що вона у своїй основі безкінечна й розкриває поняття лише ззовні [Там само, с. 196].

При цьому І. Безпечний зауважує, що «в епосі людина зіштовхується з іншими людьми й подіями, у драмі протистоять один одному людські характери в дії, у конфлікті, а в ліриці конфлікт зазвичай висловлюється у формі переживання» [29, с. 231]. Однак він не подає визначення категорії «конфлікт», замінюючи її дефініцією «боротьба».

Натомість В. Іванишин особливу увагу приділяє саме репрезентації конфлікту. Він вважає, що «в епічному творі розповідається про конфлікт, у ліричному він відтворюється через переживання, а в драматичному – представлений реципієнту через діалоги й гру акторів» [96, с. 39].

Ш. Пенн виділяє чотири типи конфліктів. Перші три – зовнішні: людина – людина, людина – суспільство, людина – природа, та внутрішній конфлікт, тобто з самим собою [241].

Узявши за основу класифікацію Ш. Пенна, у творчому доробку Валентина Чемериса можна простежити всі чотири типи конфліктів. Так, у своїй прозі письменник майстерно порушує й осмислює актуальні й до сьогодні теми: сирітство, соціальна нерівність, трагічна доля українського народу, розбещеність та свавілля бояр і царів, героїчне минуле України й ін. При цьому в їх розкритті особливого значення набуває розвиток зовнішнього, відкрито заявленого конфлікту чи наповненого переживаннями, менш гостро виявленого, внутрішнього конфлікту.

Розгортаючи теми історичного минулого й сьогодення України, митець використовує різні форми конфліктів, розкриває їх у діалогічній і монологічній формі. У творах, де Валентин Чемерис удається до діалогічних форм розповіді, наявний зовнішній загострений конфлікт. Як наслідок, звучить авторський заклик до боротьби й нетерпимості в ставленні до панівного ладу.

В «Ольвії» конфлікт «людина – людина» представлений через діалог, із якого читач дізнається про небажання головної героїні залишатись у полоні персів, її прагнення повернутися додому, до Тапура, що на той час для неї було неможливим: «Не бійся, жінко, вбрана по-скіфському. Ми не будемо

чіпати тебе й твою дитину. Але ти мусиш поїхати у наш табір. – «Чому я мушу з вами їхати?» – вишкіривши зуби, чорнобородий недобре сказав: «Перс завжди радий вродлива жінка. – «Але вродливий жінка не завжди радий персам!» – передражняючи його вимову, відповіла Ольвія. – «Відпустіть мого коня...» – «О, не поїдеш на своїм коні, поїдеш на перському списі!» [208, с. 235].

Конфлікт «людина – суспільство» розгортається на сторінках роману «Марина – цариця московська». Лише заклик цариці допоміг їй згуртувати та повести за собою людей: «Варто зазначити, що поява у польському війську цариці Марини – та ще й в гусарському вбранні, – зчинила фурор... Марина Мнішек заявила перед солдатами Сапеги: «Як мені, руській цариці, з такою ганьбою повертатися до моїх рідних у Польщу, то краще вже загинути в Росії – це на запитання як вона зважилася глибокої морозяної ночі в чужих краях мандрувати. – Я розділю з моїм мужем все те, що нам Бог визначив!» [Там само, с. 420].

Конфлікт людини з природою вводиться через монолог у «Ми Бровки, котрі Сірки», як-от: «Шквал якийсь тоді налетів на річку. Опинився наш дід у воді. А на ньому були великі та важкі рибальські чоботи. Один чобіт, опинившись у розбурханій стихії встиг відстебнути від пояса і зняти. Чоботи води набравши, тягли його на дно. А за другий тіко вхопився. Так і пішов на дно» [217, с. 376].

У «Щасті, посланому по смерті» Валентин Чемерис змальовує внутрішній конфлікт у душі Т. Шевченка: «Чим менше у нього залишалося днів життя, тим жагучіше багнув він щастя, звичайного щастя, того, що іншим дається майже задарма. А воно все обминало й обминало – безхатнього, безпритульного, переслідуваного, самотнього, по суті бурлаку» [Там само, с. 595].

Внутрішній конфлікт також вибудовується на рівні роздумів самого письменника щодо власного щастя в «Украденому щасті»: «Виходить, щоб бути щасливим у 74 роки, нам, українцям, не у своє минуле післявоєнне

повертатися треба, а жити в Європі чи у США? Так відразу б і сказали, а то... Але я хочу жити в Україні. І, відповідно, в Україні хочу бути щасливим. І в 74 роки, і взагалі... Ось тільки як в Україні та українцю стати щасливим?» [207].

Разом із тим художня проза Валентина Чемериса характеризується поліконфліктністю, яка передбачає «синтез різних конфліктів, що накладаються один на одного в загальних діях і поведінці окремого персонажа» [157, с. 196]. У творах поряд із глибоко внутрішнім конфліктом існує яскраво виражений зовнішній конфлікт, акцентуація боротьби з політично-антагоністичними силами («Кохання в Україні», «Шліссельбург. Секретний в'язень каземату № 11», «Місто коханців на Кара-Денізі», «Фортеця на Борисфені», «Свій серед чужих і чужий серед своїх», «Поцілунок змії» та інші).

У літературознавстві визнається також й інша типологія конфліктів, згідно з якою розрізняють природний, соціальний, внутрішній і провіденційний конфлікти [139, с. 16].

Як і в класифікації Ш. Пенна, природний чи фізичний конфлікт передбачає боротьбу героя з природою [139, с. 16]. У художній прозі Валентина Чемериса конфлікт «людина – природа» постає у двох вимірах, які доповнюють один одного, а саме: у боротьбі зі стихією та у фізіологічній боротьбі за життя.

Так, герой «Ольвії» Тапур не боїться зустріти свою смерть. Знаючи, чому Іодафніс запрошує його до себе, він хоробро випробовує свою долю й випиває одну з трьох запропонованих чаш з отруєним вином. Він з останніх сил бореться за життя, щоб не лише гідно прийняти смертельний напій, а й гідно померти: «І на якусь мить його пронизав страх. Смерть!.. Але страх був тільки на одну мить, а потім він зборов той мерзенний острах... – Зі смертю борешся, вождь?.. – владика примружив гострі очі. – Та-а... – прохрипів Тапур... – Лякливим зайцем жити не хочу. Життя потрібне тільки сильному,

а не боягузу. З трудом звівся. – Якщо помирати, то піду краще у степ, – пробурмотів, зробив крок-другий і впав...» [208, с. 127].

Для Марини («Марина – цариця московська») після смерті Лжедмитрія I також розпочалась боротьба за життя: «Гофмейстерина, під спідницею якої сховалася цариця, була старою товстою матроною, вона зберегла свою честь, але її обляяли такою-сякою і примусили сказати, де цариця. Вона відповіла: «Сьогодні вранці о першій годині ми провели її до батька, сандомирського воєводи, вона ще там». Хоч як не дивно, але заколотники повірили цим словам. І залишили спочивальню, і бідні, перелякані чи не на смерть жінки. були ще й раді, що в тій кривавій колотнечі залишилися живими» [218, с. 277].

Фізіологічна боротьба за життя надзвичайно гострою, болісною й довготривалою була й для Івана Заруцького: «...допит тривав із так званим «пристрастієм». Себто з тортурами, отамана спершу били батоном, так було нанесено близько ста ударів. Передихнувши, знову бралися за своє: перев'язали жертві руки й ноги, проділи через них колоду і поклали катованого на жевріюче вугілля. Стогонів не було чути. Із злості і від безсилля били катованого ногами і палицями, кололи його ножами, кліщами виривали шматки шкури і м'яса – мовчить отаман, як в рот води набрав!.. Виголили його на маківці голови, а тоді заходилися лити на виголене місце воду – по крапельночці: кап-кап-кап. Заруцький і цю «процедуру» витримав. Не було на палі отамана Івана Заруцького. Хоча то його підняли за Серпуховськими воротами, за Москвою-рікою на тім гостряку і він тоді сказав: «Ох і високо підняли ви мене у своїй Москві, вище як свого царя». Кажуть, що він промучився на палі дві ночі й один день, але то не він. Характерник! Істинний характерник! Якому й смерть ніпочім» [Там само, с. 504].

Героїчну боротьбу за своє життя вів останній кошовий отаман Петро Калнишевський. Камера була «зроблена на зразок арки і мала вигляд великої печі для варива. Її довжина становить чотири з половиною аршини, висота

має понад два аршини; в ній не було ні грубки, ні вікон, ні меблів. Додайте сюди вогкі, запліснявілі стіни, затхле повітря, нестерпний холод, п'їтьму, пацюків. Незбагненно було, як людина могла взагалі перебувати в таких умовах» [209, с. 280]. Просидівши в тюрмі такий довгий час, «він здичавів, став похмурий і втратив зір, у нього, як у звіра, вирости великі пазури, довга борода, і весь одяг на ньому розпався на лахміття» [Там само], але він так і не скорився.

Боротьба зі степом, зі зловісною стихією й Половеччиною змальована в «Коханні в Україні». Рятуючись від рабства, Соловей утікає з полону баби Оли і Зірки: «Того літа в половецькі степи спека прийшла рано. Спека була ніпочім тільки верблюдам і степовики вдовольняли спрагу верблужим молоком. Такої задушливої ночі, коли всі повкладалися спати на свіжому повітрі побіля юрт і шатер, бранець і зібрався тікати. Та й при нічному світлі не страшно йти степом (темряви Соловей боявся змалечку). Всю ніч він бив ноги, не зупиняючись ні на часинку. Вранці, як зійшло сонце, вибившись із сил, Соловей тільки чвалав, плутаючись у траві, падаючи і знову встаючи. Ноги вже були репаві, шорсткі й шершаві, але в Половеччині і його витривалі ноги не витримали – позбивав їх, підосви та п'яти потріскались і цвіркали кров'ю, боліли. Ще й курчата повисипали. Такими ногами йти вже було не просто, але він вперто йшов, підганяючи себе: ще... ще. Он до того взгірка, он до того ярка» [219, с. 41].

Конфлікт із природою постає в «Ордері на любов», де, сидячи під водою, Пугач мало не захлинувся: «вихопилась очеретинка в Омелька – ледве вижив, добре, що за водяного сприйняли» [209, с. 74]. А в романі «Місто коханців на Кара-Денізі» конфлікт козаків із Чорним морем переростає в справжню боротьбу за життя: «Чорне море ніколи не знає спокою, чайки кидає на хвилях, що ті тріски – вгору-вниз. Козаки лише посміхаються, мокрі од солоних хвиль. Нічого, не вперше, нам не звикати» [Там само, с. 166].

Для провіденційного конфлікту є характерним протистояння персонажів художнього твору божествам або законам долі. Герої прози Валентина Чемериса то виганяють злого духа, намагаються уникнути гніву богів, то борються з чаклуном, то відвойовують свою долю.

Так, в «Ольвії» Тапур, за скіфським звичаєм, допомагає дружині позбутися злого духа: «Ми втечемо від злого духа!... Сядемо на коней – помчимо в степ, а злий дух і відстане. Скіфи завжди так роблять, інакше злий дух тебе зовсім замордує. – За горбами вони стишили хід. Ольвія так і не могла зрозуміти: чи на коні вона мчала, чи летіла на власних крилах? Відчувала себе легко, ніби й справді утекла від усього злого і недоброго. Як добре, коли можна утекти від зла!» [208, с. 382].

Намагаючись уникнути кари богів у «Коханні в Україні», баба Ола перейменовує Солов'я на Туркана: «Щоб твої руські боги не гнівалися на нас, що ми тебе полонили. Вони шукатимуть Солов'я, а Солов'я й немає. А є Туркан, ніби ж куман, а до куманів руським богам – зась! Тому ваші боги й не будуть нам з бабцею мстити» [219, с. 29].

Боротьбу з чаклунами Валентин Чемерис змальовує в «Марині – цариці московській». Після смерті Лжедмитрія I «на Москву напосіли холоди – небували для травня місяця, і такі пронизливі, що здавалося зима знову повертається, відвоювавши у весни всі права. І тривали ті холоди аж цілих вісім днів. Усі пов'язували надзвичайний холод з убійням царя – мовляв, мстить чаклун православним за своє убивство! Знайшлися очевидці, які клялися-божилися та ще й заприсягалися, що таки справді бачили, як мертвий Дмитрій ходив цвинтарем! Не інакше, рішили, як Дмитрій ще за життя навчився в лопарів-лапландців бісівському мистецтву, а тому лиха від нього тепер не обберешся!..» Тоді «духовенство внесло рацпропозицію, а вже влада втілила її у життя: тіло Лжедмитрія викопали – вже вкотре! – відвезли до сільця Нижні Котли, де його при всьому чесному народі й спалили. А вже потім його прах зібрали, перемішали з порохом, зарядили до гармати і вистрелили ним в бік Польщі» [218, с. 312].

Вірування українців в існування відьом та іншої, їм подібної, нечистої сили, різних чаклунів-характерників, відьмарів-відьмаків описує Чемерис і в повісті «Поцілунок змії»: «Так-таки й так: відьмацький Київ, казали. Вже тоді кияни були певні, що київські відьми буцімто ночами злітаються на Лису гору, де й влаштовують свої традиційні шабаші» [217, с. 217].

Боротьба із законами долі в художній прозі письменника постає у двох вимірах, а саме: у бурхливому протесті та смиренній покорі. В «Ордері на любов» Пугач своїм прикладом закликає до боротьби з долею, яка підготувала для нього чимало смертельних пасток, а він усе перемагав, виживав і жив далі: «Не вішай носа, козаче, – давлячись сухим коржем, напучував донець Тараса, бачачи, що той і геть занепав духом. – Безвір'я – гірше неволі. Опустив руки – хана! Треба цуприкуватися. Сидів я у вогкому льосі в багні з мокрицями. Зо три дні мене тримали на самій лише воді, а тоді й воду перестали давати. Я мокрі стіни облизував. Виживу, думаю, наперекір усьому!.. Жаби падають у льох, а я їх глитаю. І чорта з'їм, думаю, аби сили зберегти. Засудили мене до кари на горло. Вішати зібралися вранці. Перед стратою перевели мене у сарай. Я старанно вдавав, що духом занепав, не те, що силою. А як обляглася станція, давай я шкребти стіну. Закам'яніла глина, зубами її не вгризеш. Став я обмацувати долівку і знайшов отакенький шматочок скла. Тим шматочком я в стіні дірку прошкріб. Бо жити дюже хотів. Бо волі дюже баг. І тепер хочу жити. І тепер волі хочу. Я живучий, мене ні зашморг, ні куля, ні вода, ні сама кістлява з косою не бере. І не візьме. Доки сам не здамся» [209, с. 116].

Відсутність духовної боротьби як результат призводить до покори долі, яка тлумачиться як: 1) беззаперечна готовність виконувати чужі накази, розпорядження, вимоги й т. ін.; шаноблива підлеглість; 2) поступливість, слухняність, покірливість; 3) непротивлення долі; смиренність [183, с. 37].

В оповіданні «Люська» боротьба Кіма з законами долі відсутня, зводиться до покірного прийняття своєї участі: «Кіма тішило, що у нього така молода і красива дружина. Але радість, як короткий день взимку,



швидко згасла. Люська була вередлива, аж надто вередлива і примхлива. Та ще й сварлива. Але він навчився терпіти. Все робив Кім – і в квартирі прибирав, і їсти готував, і прав, і по магазинах у вихідні бігав, скуплявся. Ладен був усе робити, аби лише вона завжди була поруч. З часом вона звикла, пристосувалася, почала зникати й на кілька днів, вже не лишаючи ніякої записки. До нього доходили неприємні чутки: то її бачили в готелі для туристів, то в барі чи ресторані в компанії смаглявих хлопців» [217, с. 453].

Так, одного разу, повернувшись з Одеси, Люська заявила Кіму, що виходить заміж за штурмана далекого плавання, а йому залишалось із нею тільки розлучитися. Кім намагався утримати жінку біля себе шляхом «упокорення» їй своєї волі, він – покірний борець за щастя, проте навіть його конформізм не став тим інструментом, котрий дав би змогу подолати духовну прірву між ним і його дружиною.

Особливе місце в прозі Валентина Чемериса відведено соціальному конфлікту. Цей різновид конфлікту виникає тоді, коли одна людина кидає виклик іншій чи суспільству. «Згідно із законами художнього світу, такий конфлікт проявляється через зіткнення характерів героїв, яких охопили протилежні й несумісні життєві орієнтири» [139, с. 16].

У творчості Валентина Чемериса герої характеризуються своєю суб'єктивною правотою, певною мірою викликають співчуття, що посилює загострення конфлікту, наділяє його трагізмом. Так, у повісті «Засвіт встали козаченьки...» і Бобренко, і Іскра закохані в Марусю. До Івана Іскри вона ставилася як до брата й навіть просила вибачити її за те, що серцю не накажеш: «Іван з Марусею вийшли на вулицю. – Прощавай, сестро, – вклонився Іван. – Прощавай, Іванку. Повертайся з перемогою. І не згадуй мене лихо. Серцю не велиш» [209, с. 388]. Однак трагедія цього «любовного трикутника» полягає в тому, що яким би благородним і добрим Іван не був, а покохати його Марусю не може, її серце належить Грицю. А той в усьому покірний своїй матері, не може їй перечити, хоча теж кохає Чураївну.

Залежність Гриця від волі матері й залежність Івана від кохання загострюють конфлікт між двома чоловіками.

В основі конфлікту головних героїв у «Коханні в Україні» покладено їх приналежність до ворогуючих таборів. Половці нападали на Русь, обезсилюючи її як державу, хоча й самі зазнавали численних жорстоких поразок. «Так чи не так, а тисячні полони з року в рік тяглися з півночі на південь, занепадало землеробство в русичів, скотарство в куманів» [219, с. 10]. І Зірка побувала в полоні у русичів, і Микола – у половців, однак саме полон зблизив цих молодих. Мабуть, не дарма кажуть, що від ненависті до любові один крок. Саме в такому протистоянні інколи і зароджується сильне кохання, і розгортається сюжет твору.

Конфлікт між соціальними групами чи поколіннями як різновид соціального конфлікту знаходимо на сторінках роману «Марина – цариця московська» – це протистояння між багатими й бідними, панами й поневоленими. На думку няньки Софії, «хороші люди – бідні люди». Протиставлення спостерігається навіть на рівні світського життя та життя в монастирях: «Марині, вихованій у розкоші і свободі, справді були незвичними суворі порядки монастиря, хоч він і звався ніби ніжно – дівочий. Вона життя любить, його радість, волю і багне щастя, а вони нидіють у молитвах та поклонах, що їх б'ють зранку до вечора – жах, жах!» [218, с. 25].

Соціокультурним феноменом суспільного розвитку вважається також гендерний конфлікт [128, с. 87]. Саме в цьому конфлікті виявляється конкретний соціокультурний спосіб вираження гендерних суперечностей у світі письменника. Гендерний конфлікт зумовлений протиріччями між нормативним уявленням про риси особи, особливості поведінки чоловіків і жінок та неможливістю чи небажанням особи відповідати цим потребам.

На думку Л. Кльоциної, будь-який гендерний конфлікт ґрунтується на уявленнях порольової диференціації, ієрархічності статусів чоловіків та жінок, які існують у сучасних суспільствах [103, с. 5]. Так, у діалозі осавула з донькою в «Ордері на любов» виголошується нормативна позиція

Пишногубого: жінок мудрими осавул не вважав. Красномовною є його фраза: «Ой, ой! Як по-писаному говориш! Хоч і жіночого роду, а яка вумна! Прямо тобі... отаманша!» [209, с. 77].

Перелічуючи обов'язки чоловіків та жінок у «Коханні в Україні», Валентин Чемерис наголошує на значущості ролі жінки в сімейному житті та гендерній нерівності того часу: «Без жінки куман ніби й не куман (хоча з гордині й не вважав її за рівню собі), а так... чогось половина... І хай чоловіки майстрували луки та стріли, а втім, цим чи не більше займалися їхні жінки, сідла, вуздечки чи стремена стельмашили, майстрували повозки, пильнували коней і доїли кобилиць (іноді трясли кумис), щоліта вирушали в набіги до сусідів, та все одно для куманок ще більше роботи залишалося» [219, с. 27].

На макрорівні гендерний конфлікт постає різновидом соціального конфлікту у формі боротьби жінки як представниці соціальної групи за вищий статус у суспільстві. Так, дочка збіднілого воєводи («Марина – цариця московська»), мріючи про статус цариці ще з дитинства, боролася за нього з настанови батька. Спочатку для цього вона вийшла заміж за двох Лжедмитріїв, а потім використовувала навіть сина як спадкоємця престолу та отамана Івана Заруцького.

Зазвичай на рівні міжособистісних стосунків гендерні конфлікти найбільш поширені в сімейній та професійній сферах. Однак не будучи ще дружиною Пишногубого, а лише ключницею, Соломія підбрала під свою владу і осавула, і весь хутір: «Ні для кого вже не було секретом, що ключниця Соломія в господі пана осавула кальміуського не лише мала ключі від комори та льохів, а й сам хутір тримала у руках. Коли що треба було вирішити (крім військових, звичайно, справ), а Савка часу не мав, чи лінь йому було помакітрити, то всіх відсилав до своєї ключниці: який, мовляв, рішенець Соломія прийме, так воно й буде!..; усе на ній трималося, усім вона заправляла, і її на все вистачало» [209, с. 79].

Через образ Лі Су, простої дівчини родом із якогось кочового племені, що пішла за коханим на каторгу, куди його заслали каменярем на довічно – «надто він був непокірним», Валентин Чемерис у «Китайській троянді», звеличуючи кохання, зображує конфлікт між простим людом та тираном-імператором. Не погодившись стати однією з наложниць у його численному гаремі: «Я кохаю, – відповіла Лі Су, – а тому я кохана, і маю коханого. А третій нам не потрібний, – навіть якщо він сам імператор!...» – Вона прохає в повелителя смерті. Власне, можливості померти разом з коханим» [217, с. 619]. Їх замурують живцем у Стіну. Відмовившись від пропозиції імператора, обоє закоханих своїм протестом виборюють можливість бути разом хоч на небесах.

Третій тип конфлікту – внутрішній, коли бажання людини вступають у протиріччя з її совістю. У художній прозі Валентина Чемериса внутрішній конфлікт уводиться через роздуми, душевні страждання героїв, наприклад: «Душа Марини німо кричала-волала, але вона її душила в собі, душила... А душа не вгавала: «Як ти нелюба будеш любити». – А Марина їй: «А хто тобі сказав, душе моя, що я буду... буду любити нелюба? Хіба можна нелюба любити? Нелюб він й того нелюб, що його не люблять. От і я не любитиму. Досить з мене того, що царицею буду. Двічі коронованою. А любов... Любов – то таке. Можна й без любові прожити» [218, с. 404]. Як наслідок, ми спостерігаємо своєрідне з'ясування стосунків між серцем, спраглим до любові й до щирих почуттів, і між цинічним, розважливим розумом, котрий продиктовує свою волю особистості.

У повісті «Місто коханців на Кара-Денізі» з діалогу між Сагайдачним і Яною, дочкою «київського міського судді, чийого брата Кирика він колись, ще юнаком, був найнятий учити уму-розуму. А вчив і її, і так захопився було Яною, що коли б не довелося тікати на Січ, то, може, й побрався з голубооким дівчам», – читач дізнається про внутрішні переживання двох колись закоханих одне в одного людей. Для Яни конфлікт розпочинається тоді, коли вона змушена під страхом смерті змінити віру, потурчитися й

народити дитя: «І ти... ти потурчилась? – для чогось запитав Петро, хоча й так усе було ясно. – А що мала робити, Петрику?.. Ти далеко тоді був, на незнайомій мені Січі... Та й нічого ти мені не обіцяв... А коли вже я в неволі опинилася, то... То що мала робити? Або загинути, або потурчитись і якимось з бідною пополам жити. Прийняла іслам. Хоч із турчням, але, як бачиш, жива. Та бодай так не жити, Петрику, який колись був мені люб...» [209, с. 357].

У зв'язку з цією подією виникає внутрішній конфлікт і в душі Сагайдачного, котрий картає себе за те, що не зміг захистити кохану, і винить себе в тих стражданнях, яких вона зазнала: «Не змогли ми захистити своїх людей, не маємо права їм потурнацтвом попрікати. Вони сповна горя й без нас сьорбнули... До кінця днів крятиме йому серце згадка про Яну» [209, с. 357]. Надалі ці муки й докори сумління не тільки не зникнуть, але й переслідуватимуть гетьмана до останніх секунд його життя, як кровоточива душевна рана: «І жіночку собі встигне знайти і все нарешті налагодиться, і буде він. Але якраз щасливим він себе не відчував, хоча й берегтиме й шануватиме дружину, але між ним і жоною назавжди стане те київське дівча з далекої його юності. Утрачена назавжди, вона ніколи його не полишить» [Там само, с. 365].

Відчуття вини як репрезентант внутрішнього конфлікту знаходимо в «Ордері на любов»: «Потім, як усе закінчиться, Тарас зізнається, що таки боявся, але не за себе – він уже звик до небезпек, – за Оксану, перед якою відчував велику провину, що підмовив її до втечі з отчої хати – мабуть, так воно й було насправді. Та і яким би він був козаком і парубком, якби не зумів уберегти дівчину, що йому довірилась, як би людям в очі після того дивився!» [Там само, с. 127].

Внутрішній конфлікт у більшості текстів Валентина Чемериса проявляється на рівні мотивів пошуку ідейно-моральних орієнтирів, формування себе як особистості. Письменник засуджує зраду, порівнюючи її зі звіром, як-от у «Засвіт встали козаченьки»: «Нічого не сказала Маруся, потемніла на виду, та в чорних очах вогонь спалахнув. Вийшла в сад,

невидимий звір терзав серце. Бачила того звіра – огидного, підступного, бридкого. Ім'я його – зрада» [Там само, с. 419].

Крім того, зраду автор розглядає не тільки на рівні стосунків між законами чи в подружньому житті, але і як концепт, що розкривається інколи протягом усього сюжету, наприклад, як в оповіданні «Цар і слон». «Александр хоч і був вражений звагою слона, який рятував свого повелителя, але не за так подарував полоненому цареві Панджабу життя. І тим більше не з простої забаганки залишив його на царстві, яке він підкорив. Зіркастий був другом Пора, а друзів, як відомо, не продають. Навіть в обмін на своє життя і волю. Але Пор погодився врешті-решт, бачачи, що слон гине, до царя було відправлено посланця: порятуй свого слона, він реве за тобою і помре з туги, якщо ти його не забереш. Швидко чи ні, надійшла відповідь од Пора: «Слонів в Індії багато – хай македонці роблять з Білою зіркою все, що хочуть». – Куди потрапила душа Пора після того, як він відправився до Ямі – в рай чи пекло, – того ніхто не відає. Але з давніх-давен відомо: зрада друга нікого ще не приводила і не приведе до раю. Ні тоді, ні тепер, ні будь-коли» [217, с. 443].

Сюжет, розкриття характерів, розгортання конфліктів відбувається в часопросторовому континуумі художнього твору. Проблему часу й простору художнього світу досить активно досліджували у світовому й у вітчизняному літературознавстві. Уперше термін «хронотоп» був використаний у психології О. Ухтомським, який запевняв, що хронотоп прийшов на зміну старим уявленням про час та простір. У його теорії хронотоп трактувався як поєднання сучасного, майбутнього та минулого, тобто як синкретична категорія психологічного часопростору людини.

До питання про простір звертались філософи М. Гайдегер та П. Флоренський. Дослідник М. Бахтін розглядав поняття хронотопу художнього твору як єдність просторових і часових параметрів, що спрямована на вираження змісту твору, тобто сполучає воедино простір і час, надає несподіваного повороту темі художнього простору й розкриває

широкий терен для подальших досліджень. Хронотоп, за М. Бахтіним, – це «певна форма відчуття часу й певне відношення його до просторового світу» [26, с. 355]. Також до теми художнього простору звертались Н. Анісімова [7], О. Галич [56], Т. Кононенко [108], Ю. Лотман [127], Л. Чернець [46] та ін. Концепцію класичного потрактування часопростору в літературознавстві представили Г. Гачев [62], М. Гей [63], Г. Зборовський [95], а Ю. Руднев, наприклад, пропонує виділяти в художньому творі авторський та неавторський хронотопи, або ж міфопоетичний хронотоп та хронотоп художнього тексту як принципово відмінні [169, с. 11].

Простір хронотопу є відображенням реального простору, який поставлений у зв'язок із часом. У літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових ознак в осмисленому й конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір утягується в рух часу, сюжет історії. Ознаки часу розкриваються в просторі, а простір осмислюється й вимірюється часом. Разом із тим М. Бахтін згадує й ширше поняття «художнього хронотопу», що у творі мистецтва є перетином рядів часу й простору та виражає їхню нерозривність, тобто тлумачить час як четвертий вимір простору.

Важливим моментом у підході Ю. Лотмана до поняття хронотопу є думка про можливість аналізувати категорії простору й часу як самостійні феномени. Це, звичайно, не означає заперечення їх єдності як форми існування фізичного світу, а використовується як умовний прийом, який дає можливість виявити специфіку кожної з цих категорій. У літературі, на думку М. Бахтіна, «провідним елементом у хронотопі є час» [26, с. 236].

Виходячи з можливості й доцільності в окремих випадках аналізувати ці категорії як самостійні, ми розглядатимемо обидві – і час, і простір. Разом із тим незалежно від підходу до проблеми єдності чи подільності часопростору й провідних функцій однієї з цих категорій і М. Бахтін, і Ю. Лотман аналізують їх як категорії змістові. Згадаймо думку М. Бахтіна,

що «будь-яке втручання у сферу змісту здійснюється тільки через ворота хронотопів» [26, с. 238].

Безумовно, природа та світ навколишніх речей є невід'ємною частиною простору. Пейзаж – один із компонентів художнього світу літературного твору [46, с. 228]. Різниця між пейзажем та інтер'єром насамперед у тому, що перший зображує незамкнений простір, а інший – внутрішні приміщення. Пейзажем називається образ природного оточення персонажів та їхніх дій, опис картин природи в художньому творі, який має певне значення в його загальній змістовій організації [56, с. 159].

Одна з найважливіших функцій пейзажу полягає в тому, що він може бути опосередкованим засобом характеристики героїв художнього твору, контрастно протиставлятися або зіставлятися з душевним емоційним станом людини, складати чуттєве, психологічне тло розвитку сюжету. Тобто, якщо автор включає у свій твір описи природи, це завжди чимось умотивовано. У художній літературі природа вже є «своєрідною мовою», системою моделювальних категорій, що зберігають лише зовнішню подібність природних явищ [203, с. 212].

Так, в «Ольвії», смертельно поранивши вовчицю, героїня помітила, що та – мати, і, звертаючись до жертви, поринула в роздуми про своє життя, навіть не здогадуючись, що доля підготувала для неї таку саму сутичку-випробування з природою, у якій вона виборюватиме право на життя: «Звірине виття, чимось схоже на розпачливий людський крик, було переповнене таким відчаєм і такою смертною тугою, що дівчина не роздумуючи пустила сарана навскач. Влетівши у вибалок, вгледіла величезного орла, який терзав вовчицю. Коли Ольвія під'їхала ближче, орел, настовбурчивши пір'я, повів у її бік закривавленим дзьобом, повним вовчої шерсті, і, відпустивши жертву, неохоче стрибнув убік. Доповзти до своєї нори, що була неподалік, вона уже не могла, а тільки шкребла передніми лапами землю. Із сосків її набухлого вимені текло криваве молоко на зелену траву. – І як же ти не вбереглася?.. – з жалем мовила Ольвія. – Я помиливала



тебе, але... Степ є степ, і закони для нього неписані. Хто дужчий, той трощить кості іншому» [208, с. 38].

Своєю чергою, інтер'єр (речове оточення персонажів та їхніх дій, опис приміщень, побуту, предметів тощо) може «засобами компоновки, добору відповідних речей і предметів підкреслити ті чи інші специфічні риси, смаки, духовні запити персонажа – тим самим слугувати опосередкованим засобом його характеристики» [56, с. 160]. Хронотоп лежить в основі художніх образів твору. Але й сам він є особливого типу образом, навіть праобразом, оскільки «наочно уявити собі такий чотиривимірний світ дійсно неможливо» [26, с. 406].

Із позицій лінгвістичного аналізу хронотоп розглядається як універсальна категорія, яка є «необхідним атрибутом семантичного простору художнього тексту». Вона пов'язана когнітивними об'єктивними відносинами з категорією автора твору, становить «істотну частину авторського концепту світу, реалізованого в тексті», і «служить для просторовочасової конкретизації образів персонажів у вторинному за своєю суттю світі мистецьких подій та дій і виконує не лише координуючу функцію, а й характеризує» [99, с. 42].

Своєрідність хронотопу в тому, що він сприймається не безпосередньо, а асоціативно-інтуїтивно – у сукупності метафор і сьогочасних замальовок часопростору, що містяться у творі. Валентин Чемерис в оповіданні «Китайська троянда» описує пишну й вишукану процесію імператора під час поїздки з інспекційною метою на будівництво Стіни. При цьому він уважає його мізерною й нищою натурою, підкреслює обмеженість і недолугість правителя: «Імператор сидів на важких носилках, що їх несли 36 чоловік і в кожного на поясі висіла „пай-цзи” – медаль-марка з жовтої міді, яка підтверджувала, що її власник є носієм його імператорської величності. На розкішному халаті Ші Хуанді – вишитий дракон з п'ятьма кігтями» [217, с. 617].

Описуючи маленьку кімнатку Бернарда Шоу в «Шарлотті, зеленоокій мільйонерці», автор тим самим контрастно підкреслює, увиразнює творчу оригінальність митця, значний потенціал генія, як-от: «Мешкав на Фітцрой-сквер, 29, в крихітній кімнатці, що була захарашена – пройти, не застосовуючи акробатичних вправ у ній було неможливо. Через вікно зі шматками фанери замість вибитого скла у кімнату проникала лондонська пилюка з сажею, осідала на речах, а густіше – на книгах, що їх було в помешканні найбільше... На столі гірками що не здіймалося: журнали, газети, сторінки рукописів, масло, цукор, брудні чашки і тарілки із залишками їжі і ще бозна що і в бозна яких кількостях...» [217, с. 508].

Життя українського народу ще з давніх-давен було нерозривно пов'язане з природою. Наші предки в різних формах обожнювали природу та її явища, надаючи їм символічного змісту. Деревя, квіти, різноманітні рослини, вогонь, вода, сонце, місяць, зірки трактувалися людьми крізь призму їх корисності для життя. Усе те, що вигідне людині, – від Бога, а все шкідливе – від лукавого. Світоглядні уявлення й вірування українців у різні часи та в різних регіонах підтверджують, що «осердя світогляду нашого народу становить людина, її душа, доля, життя. Через таку призму сприймається й довколишній світ» [192, с. 96].

Саме з образної системи, символіки й поетики фольклору й черпає художня література свою силу. О. Потебня говорив про те, що мистецтво є не безпосереднім відображенням природи в душі, а певною видозміною цього відображення [161, с. 51]. Кожний образ природи, кожний її елемент, за словами Л. Петрухіної, «від монументального краєвиду до найменшої рослини як деталі – у ході акту творення підлягає процесу трансформації через розум і почуття митця, пропуску через його естетичні критерії та духовні переживання» [153, с. 7].

Митці слова відтворюють стани людської душі за допомогою різноманітних художніх образів, що мають символічний характер. У художніх образах важливим є співвідношення між предметним і значеннєвим

планами зображення, «категорія символу вказує на вихід образу за власні межі, на присутність певного змісту, нероздільно злитого з образом, але йому не тотожного» [1, с. 378].

Я. Поліщук, дотримуючись аналогічної думки, дещо зміщує акценти: «Неповторність символу постає в поєднанні індивідуального й загального його складників. Невичерпність символічного образу забезпечується багатством асоціацій, закладених у нього талановитим автором. При цьому певним ключем до розуміння естетичного коду стає первісний смисл образу: на нього накладаються, нашаровуються інші смисли» [159, с. 134]. Природа є вічним джерелом натхнення Валентина Чемериса, його багатогранної творчості.

У картині степу, розгорнутій у прозі митця, закодовані всі норми його етики й естетики, майстерно відображені символічні образи. Глобальністю письменницького погляду на світ і на людину у світі породжені ключові, символічно озвучені, піднесені до масштабних узагальнень образи, закріплені назвами, такими як «Кохання в Україні», «Ольвія», «Місто коханців на Кара-Денізі», «Фортеця на Борисфені» та ін. Характерною жанровою ознакою цих романів, що поєднує їх між собою, є звернення до символізації степу.

Для людини ще з первісних часів найбільш важливим було протиставлення простору, полярний поділ його на «свій» / «чужий». Таку опозиційність людина накладала на весь світ живої природи, яка з самого початку сприймалась нею з погляду норми та відхилення від норми. Тому «свій» простір був місцем, де жила людина, а «чужий» – був незнайомим, ворожим, «антилюдським». Степ у творах Валентина Чемериса яскраво виражає цю дихотомію в багатьох епізодах, де чітко або опосередковано вказується на протиставлення. Так, у творах «Кохання в Україні» та «Ольвія» степ постає «своїм» для людей, що вирости й живуть у ньому, а для загарбників-сусідів (русинів, греків) він є відхиленням від норми, тобто

антисвітом. Так, для головного героя Солов'я степ – це останнє пристанище; для Ольвії степ постає місцем бою за життя, щастя, кращу долю.

У деяких випадках степ уособлює в собі амбівалентність і для давніх його жителів. З одного боку, він є «чужим» («жорстоким і невблаганним») простором, коли певна ділянка степу невідома, внаслідок чого вона сприймається або ворожо, або з застереженням. З іншого – для скіфів ці землі є «своїм» світом, оскільки вони там живуть і вже виробили свою систему норм простору.

Так, у романі «Ольвія» головна героїня, їдучи степом із Тапуром до свого нового дому, відчувається незатишно в незнайомих місцях: чим глибше в степ, тим частіше вона поринає в спогади про рідну домівку, до якої вже ніколи більше не повернеться, гіркоту подорожі підсилює образ полину. Простори, повні ковили, втомлюють зір своїм одноманітним непривітним простором: «Що там? – Степ і степ. – А крім степу, що-небудь є? – доскіпувалася вона. – А що може бути у степу, крім... степу? Нам, скіфам, потрібен тільки степ. Бо ми – степовики. Сини степів, а степ – то наш батько. Великий степ, широкий степ! У степу ми добрі» [208, с. 41].

У повісті «Кохання в Україні» степ як іншосвіт набуває незвичних рис: надзвичайна спека, яку несила витримати вдень, трохи спадає надвечір, а тому й дає шанс Солов'ю на успішну втечу. Це все риси «чужого» степу. У більшості випадків опис місцевості, де розгортаються основні події творів, степ має символічно позитивний план. Так, для Зірки степ є, безперечно, «своїм» простором, більше того, він має значення дому-годувальника. Так само й Тапур сприймає степ як місце самоутвердження, влади, дому, уособлення одвічних цінностей.

Поняття норми для кожного з валентних просторів може змінюватись, тобто простежується рух від норми до антинорми або навпаки, коли те, що було нехарактерне для «свого» світу на початку твору, стає його нормою в кінці. Деякі епізоди з повісті «Кохання в Україні» є виразним свідченням того, як степ в уявленні Солов'я поступово втрачає ознаки «чужого»

простору й стає «своїм»: саме йому завдячує головний герой своєму знайомству з коханою, неодноразовому порятунку (від ран, голоду, переслідування) та поверненню додому.

Спочатку, опинившись у юрті у відкритому степу, Ольвія, природно, сприймає ці місця як вияв «антисвіту». Однак чим більше часу проводить в оточенні сліпої гречанки-рабині, яка знайомить її зі звичаями та культурою скіфів, тим сильніше вони втілюють риси іншосвіту, який для неї поступово стає «своїм» простором (яким жахіттям головній героїні видавалася дорога в далеку Скіфію одразу після заміжжя, після втрати Лікти, а потім яким рідним був цей народ, задля порятунку котрого вона відмовилася показувати дорогу до нього ворогам). У кінцевому результаті для Ольвії степи стають уже рідними, де вона рятується від страшного душевного болю, що означає в цьому випадку повну зміну опозицій простору.

У теорії літератури існує багато типологій простору, які можна вважати традиційними. А. Єсін за особливостями художньої умовності поділяє час і простір на абстрактний (той, що можна сприймати як загальний, той, що не здійснює впливу на характери та поведінку персонажів) та конкретний (що не просто прив'язує зображуваний світ до певного географічного місця, але й активно впливає на сутність того, що відбувається). Автор зауважує, що до використання реальних топонімів, важливих для самої проблематики твору, близькі випадки, коли місце дії точно не називається або вигадується, але таким чином створюється образ простору, що має реальний аналог [85, с. 50].

Оскільки степ – це мезокосмос та місце поєднання верху й низу, то відповідним чином він набуває значення сакральності для всього, що його оточує або пов'язано з ним. Головні герої майже всіх творів Валентина Чемериса відчувають на собі вплив степу, особливу атмосферу, що панує в ньому. На свідомому або підсвідомому рівнях вони виявляють той зв'язок, який назавжди ввійде в їхню долю поряд з любов'ю до степових просторів.

Так, в «Ордері на любов» степ – не тільки місце основних подій у романі, а й особлива природна територія: «Спекота. Задуха. Запорозькі степи

відкриті, ні з жодного боку не захищені високими горами чи лісами, тому завше сухі і до середини літа стають перепеченими на щедрому сонці. Тижнями й місяцями дмуть східні й південно-східні вітри, висушують землю, трави, відбираючи в них останні краплі вологи» [209, с. 143].

У багатьох творах лінія сакральності степу перетинається з лінією кохання (ще одним священно-таємничим почуттям). Так, головні герої зустрічаються в степу, коли зустріч має особливе для їхньої долі значення (перша зустріч або примирення чи освідчення в коханні), Соловей і Зірка ідуть у степову рівнину, де освідчуються один одному в коханні, вибудовують плани на майбутнє, розпочинають спільне життя.

Крім того, степ є своєрідним мовчазним радником, що своєю силою впливає й допомагає людині прийняти важливе рішення: у степу Зірка рятує незнайомця, потім віддає коня коханому бранцеві й сама крокує за ним, і, нарешті, побачивши землю русинів, вона боїться втратити зв'язок із рідною землею, оскільки вже раз їй довелося утікати з чужини з полону, однак заспокоюється й наважується піти ще раз на чужину.

Слугуючи сакральним центром, де поєднуються горизонталь і вертикаль символічного «образу світу», степ містить також і «світову вісь» як вертикальне втілення центру. Точніше, «світовою віссю» постає не сам степ, а предмет або істота, які знаходяться самі у відкритому степу (в «Ольвії» це курган, у «Коханні в Україні» – кам'яна баба, в «Ордері на любов» – дуб, під яким ховають Савку).

Курган як єдине високе місце посеред суцільно рівного степового рельєфу стає особливо значущим у степу. Як «світова вісь», він сягає неба і землі водночас, є вузником у зв'язку живих і мертвих, зв'язуючи їх таким чином в одне ціле, й утворює космос. Серед степу курган – найвища точка, а це означає, що він найближче розташований до неба. Але водночас він перебуває в тісному контакті із землею, навіть є її частиною. За свідченням Б. Рибаківа, нагортання напівсферичних насипів, імовірно, відображає уявлення про три горизонтальні яруси Всесвіту: курган зображує середній,

земний, ярус, він становить ніби модель кругообігу видимого земного простору. Над курганом-землею – знаходиться небо, верхній світ, а під курганом – підземний світ мертвих [172, с. 75].

Такий символічний опис кургану (могили) подано в романі Валентина Чемериса «Ольвія»: «Ольвія знала, що у скіфів по висоті і величі могильного кургану можна визначити, хто лежить під ним у гробниці та яке становище займав небіжчик за життя. Жінок, дітей, наложниць та рабів скіфи ховали просто, у простих ямах, і курганів над ними не насипали, якщо ті жінки та діти були незнатних родів. А ось воїнам вже насипали кургани, невеликі, скромні, але нагортали. А вже над старійшинами родів і племен, над прахами знатних мужів з'являлися високі кургани, ще вищі – над вождями та їхніми синами й родичами, а ще вищі – над царями. І стоять ті кургани віки та віки, й стоятимуть ще віки та віки. Вищої могили за могилу мого батька немає у цих краях! – гордовито вигукнув Тапур. – Далеко в степу видно його могилу!» [208, с. 44].

Письменник засвідчує значущість та велич курганів правителів як «світової вісі»: зв'язок із небом, зв'язок із землею. Могила Ора виконує тут низку функцій «світової вісі», а саме: орієнтиру серед широчезних степів, який ще довго слугуватиме згадкою про предків-скіфів. Таким своєрідним орієнтиром та покровителем у «Коханні в Україні» постає кам'яна баба, до якої по допомогу, утікаючи з дому з Солов'єм, зверталася Зірка.

Не менш значним і поліфункційним є і хронотоп дороги, що в текстах Валентина Чемериса має такі ознаки:

– полісемантичність (дорога в прямому значенні, метафоризація дороги як життєвого шляху людини, життєвого вибору, манери поведінки, духовного розвитку тощо). Так, у романі «Марина – цариця московська» рішення про вибір кращої дороги для доньки спочатку приймається воєводою Мнішеком, потім і самою Мариною, тобто символ дороги уособлює життєві цінності героїв, власне їх позицію, боротьбу за престол; для Омелька Пугачова дорога – це боротьба за кожен день життя й кращу

долю народу, його хрест. Навіть сюжетна композиція охоплює суцільні переїзди та перипетії, що з цим пов'язані;

– символічність (існування біблійної символіки та архетипних моделей дороги): Заруцький («Марина – цариця московська») як апостол водить народ по імперії, намагається допомогти Марині посісти законний престол, хоча при цьому й утрачає прихильників та однодумців;

– наявність горизонтального й вертикального векторів (фізичної дороги та дороги в небесний й інфернальний світи): остання путь архонта сповнена споминами, переосмисленням життя та його суті, а завершується вона відходом великого героя в небуття; дорога поєднує минуле, сьогодення й майбутнє; дорога – це місце зустрічі абсолютних протилежностей, таких як майбутньої цариці з грабіжниками («Марина – цариця московська»); юнака й дівчини як представників та нащадків ворогуючих сторін («Кохання в Україні»); вільних Тараса, Оксани й Омелька з поневолювачами («Ордер на любов»); визволителя, провідника козаків і потурчиної коханої Яни («Місто коханців на Кара-Денізі»);

– взаємозв'язок із хронотопом дому (ці два часопростори є одними з найважливіших протиставлень у поезиці художніх творів Валентина Чемериса). Хоча просторові координати дому прямо протилежні просторовим визначенням дороги: якщо дім уособлює собою внутрішній світ людини, то дорога – це зовнішній світ; світ, котрий впливає на долю людини, її становлення як особистості та вибір свого життєвого шляху;

– тісні типологічні зв'язки з хронотопами порогу, мосту та дверей зумовлені символікою межі та двостороннього переходу (із хронотопом порогу, мосту, дверей, дзеркала пов'язаний символ двостороннього переходу між двома просторами: внутрішнім і зовнішнім, закритим і відкритим, локальним і глобальним, «своїм» і «чужим»). Так, в «Ольвії» перська армія збудувала дивовижний міст, ніби здолала воду як стихію, однак численні війська так і не повернулись до свого рідного порогу, знайшовши останнє пристановище на чужині. Тобто збудований за наказом Дарія міст поставав



уособленням перемоги над скіфами, яку так і не отримали перси, а зі значними втратами були змушені визнати поразку.

В «Ордері на любов» поріг дому на хуторі осавула є втіленням миру й затишку. Однак через підлі дії Вихреста він змушений покинути осередок добра й спокою, свій рай, котрий, однак, так і не дістанеться ворогам, що там і згорять. Для Марусі Чурай («Засвіт встали козаченьки...») відчинені двері – спроба Івана порятувати кохану та її чергова відмова, жертвність заради справедливості й вічного кохання. Часопросторові координати порогу, мосту та дверей є символом кордону між цими світами, що семантично наближує їх до хронотопу дороги.

Хронотоп дороги впливає на динаміку характеру героя художнього твору та є одним з основних чинників його часопросторової організації. За своєю метафоричною функцією хронотоп дороги поділяється на горизонтальну (фізична дорога у світі людей) і вертикальну (дорога в небесний та інфернальний світи, шлях душі) дорогу. Це зумовило процес сакралізації хронотопу дороги як вертикального руху, що несе семантику духовного, соціального й інтелектуального розвитку.

Крім того, М. Бахтін розглядає хронотопи ідилічні, містерійні, карнавальні, а також хронотопи дороги (шляху), порогу (сфера кризи та перелому), замку, вітальні, салону, провінційного містечка (із його монотонним життям) [26, с. 335].

Із хронотопами хутора Савки, рідного берегу Кальміусу, дороги ми зустрічаємось в «Ордері на любов» : «За частоколом – простий, зарослий споришем двір із старою шовковицею посередині та колодязем під її шатами, у дворі стояли три хати: великий панський дім з ганком, критий гонтом і дві менші оселі, криті очеретом – для робітників. Ще далі куховарня, дві комори й хлів для худоби, стайня для коней, сінник, солодовня, за нею – броварня, льодовня, возовня і різні там великі й малі споруди» [209, с. 11]. «Був ранній ранок, Кальміус парував, туман густо набився в очерет і клубками котився над водою. Ускочили в зарослі рогозу, під ногами забулькала вода. Чавкала

болотяна жижа, осока різала руки, але втікачі ні на що не звертали уваги. Далі вже брели, розсуваючи болотяні зарослі, плутаючись у плетеві коріння» [Там само, с. 63].

Урбаністичний мотив у творчості письменника пов'язаний з образом Києва, що вимальовується в ретроспективній площині, із давньогрецьким містом Ольвія, містом коханців Синопом. У міфопоетичній традиції місто завжди уявлялось як вертикальний канал космічного зв'язку всього суцього, а в горизонтальній площині – як центр світобудови [9, с. 33].

Місто може набувати символіки, означеної, наприклад, К.-Г. Юнгом – «філософ убачав у місті символ материнського начала взагалі, тобто інтерпретував його як жінку» [9, с. 37]. У повісті «Поцілунок змії» Київ постає містом поза часом і простором – «колискою слов'янства» із вічною бруківкою. Валентин Чемерис подає відповідь на питання: «Чому це місто з чоловічим йменням та мало стати ... матір'ю? Мати і сьогодні є мати. І в прямому значенні, і в переносному: земля-мати, Україна-мати, мати Вітчизна. Мати завжди була старшою в роду – до неї все сходилось, від неї все йшло. І насамкінець: на Русі матір'ю також називалася столиця. Тепер зрозуміло, що означають пророчі слова Олега, прозваного пізніше Віщим: «Київ – мати городів руських!» [217, с. 215].

У романі «Ольвія» теж віднаходимо художнє моделювання заступницької, оберігальної (материнської) функції міста. «У ті часи, про які йдеться мова, Ольвія ще не мала оборонних стін – вони з'являться значно пізніше, як пізніше з'явиться небезпека. А тоді – у VI ст. до н.е., місто захищали лише природні перепони та нечисленна залога на чолі з полемархом. У місті оберігають лелек, і того безумця, котрий ризикне підняти на них руку, чекає смертна кара. Ольвія – щасливе місто, тож і бути йому щасливим віками» [208, с. 72].

Розглядаючи місто як текст, необхідно враховувати синтаксичні побудови, бо відповідно до цього влаштоване й місто – будинки складають вулиці, вулиці об'єднуються в райони, а вони відповідно утворюють місто як

єдиний організм [200, с. 309]. Використані автором назви й місцерозташування вулиці та площі точно відтворюють топографію тогочасного Києва.

У повісті «Місто коханців на Кара-Денізі» значення топосу міста доповнюється й іншими смисловими відтінками: місто й вибір (перемога чи поразка, благо чи зло). Під час походів на Синоп козаки влаштовували пожежі, під час яких починалася паніка, гинули турки, звільняли бранців, але «потурнаків нещадно карали, чинячи над ними скорий суд та розправу» [209, с. 180].

Отже, хронотоп міста в прозі Валентина Чемериса твориться на перехресті кількох його втілень – міста-матері, міста-міфу, міста-пекла.

Своєю чергою, В. Халізов називає такі види просторових картин: образи замкненого та відкритого простору, земного й космічного, реально існуючого та уявного, уявлення про предметність близьку та віддалену. Учений зауважує, що літературні твори володіють можливістю зближувати, «зливати в одне ціле» простори найрізноманітнішого роду [203, с. 213]. У художній прозі Валентина Чемериса прикладом такого нашарування різних хронотопів постає епізод з роману «Марина – цариця московська», коли й Марина, і Дмитрій побачили привида в кутку своєї опочивальні.

У розумінні М. Бахтіна, простір розкриває час, робить його зримим, але сам простір стає осяжним і вимірним тільки завдяки йому. Час у Валентина Чемериса – категорія філософська, він пов'язаний з осмисленням людиною сенсу життя. Герої роману «Марина – цариця московська» дуже часто перебувають у роздумах про швидкоплинність часу: «А заміжжя – се таке. Кожна дівчина колись виходить заміж. От і її підоспіла пора. Не буде ж вона сидіти у батьківському замку старою дівою. Пора, пора обзаводитись власним сімейством.» [218, с. 185]; «Не зачепив дочку Годуна... Любощі почалися в очікуванні приїзду цариці Марини. І це кохаючи – так, так, Марину він кохав як і раніше, хоч минав уже другий рік, як він її вперше побачив у Самборі, тоді шістнадцятилітнє дівча юне» [Там само, с. 103].

Як бачимо, герої відчувають плинність часу й страждають від цього психологічно, морально й майже фізично. У цьому романі Валентина Чемериса час визначає буття героїв. Змінюється час – змінюються й самі герої, проте часто вони відсторонено спостерігають за тим, як минає життя. Час не виправдовує сподівань Марини, несе лише розчарування: «Того ж вечора свої люди застерегли Дмитрія і Марину. Тієї ж ночі з рештками ще вірних людей таємно подалися до Калуги. Жити не хотілося, але жити треба було. Ще треба» [218, с. 429].

В оповіданні «Люська» та сама тема: «життя минуло», але варіюється вона по-різному. Парадокс у тому, що плинність часу не впливає на героїню, її світогляд, сприйняття життя: незважаючи на заміжжя, вона шукає пригод, нових вражень, розгульного життя.

Уповільненість часу сприяє художній виправданості певної ситуації, що актуалізується у творі. Саме уповільненість епізоду з «Ордеру на любов» передає стан напівсну, у якому знаходиться Пишногубий, сидячи на возі та вартуючи сім'ю й коней. По-перше, це сприяє передачі просторових характеристик, що підкреслює безмежність, безкрайність степу, безвихідь; по-друге, відтягує момент вирішення долі головного героя. У цій повісті до кінця твору темп часу прискорюється: «Осінь закінчувалася, зима вже була не за горами, а в очеретяному курені на холодині й дня не протримаєшся. Молоде місто швидко росло. Усе частіше й частіше задумувалася. Протримається Соломія на цьому світі до весни» [209, с. 271]. У результаті, відбувається зміна долі героїв, розпочинається нове життя.

Герой «Ольвії» Ясон живе минулим: він не розуміє свого часу й не здатен діяти адекватно: він не може забути коханої, не пробачить архонту, що той видав дочку за скіфа, тому й полемарх із нього ніякий, тому він і тікає світ за очі від свого горя.

Протиставлення «тоді-тепер» наявне в «Щасті, посланому по смерті...». Пам'ять про минуле сприймається з позицій сьогодення як справжнє життя, яке варте поваги, однак колись не цінувалось. Для

Валентина Чемериса в «Марині – цариці московській» сьогодення визначається минулим, існує нерозривний зв'язок між минулим і теперішнім, а також необхідність людей відповідати за свої вчинки: знищив Лжедмитрій І родину Годунова – і його самого знищили; лилась невинна кров через Лжедмитрія II – і він відійшов в інший світ. Жорстокість часу полягає в тому, що людям не дано виправити зроблені помилки. Так, в «Ольвії» архонт усе життя страждав, бо так і не зміг забути свою дружину, яку дуже кохав, але за зраду віддав у рабство, не пробачить йому цього вчинку й донька. Отже, художня проза Валентина Чемериса відзначається наголосом автора на плинності й водночас на вічності часу.

Таким чином, у поезиці Валентина Чемериса хронотоп, як і топоси, виконує сюжетотворчу, формотворчу, жанротворчу, характеротворчу й символічну художні функції.

### **3.4. Образи-характери у вимірах лінгвопоетики**

У річищі розмови про історичну прозу Валентина Чемериса актуальною є типологізація різних за гендерною приналежністю характерів. Над проблемами класифікації образів-характерів у вітчизняному літературознавстві працювали Н. Білоус, А. Загнітко, Л. Савченко, Н. Сологуб, М. Хороб та багато інших провідних науковців. При цьому увага вчених зосереджена в основному на «модерних героях». Особливо це стосується жіночих образів патріархального світу, а також жінок-гетер, героїнь, які йдуть шляхом внутрішнього звільнення від обтяжливих пут моралі, героїні, які вступають у боротьбу зі своїм природним покликанням. Саме ці характери мають оригінальне авторське потрактування, що й зумовлює потребу типологізації жіночих характерів у творчості Валентина Чемериса.

Якщо говорити про прозу письменника, то практично в кожному його творі знаходимо своєрідний погляд на жінку, чоловіка, стосунки між ними,

на сім'ю. В образах вірної дружини, нареченої підкреслено характерні риси справжньої українки: відданість коханню, гідність, лагідність, вірність, здатність зробити все можливе й неможливе заради сімейного щастя. Такі жінки допомагали своїм братам, чоловікам і судженим перемогти, вистояти в страшні часи війн і боротьби за свою країну.

Жіночі образи у творах Валентина Чемериса пройняті романтичним настроєм, героїзмом, любов'ю до рідного краю і є уособленням національного духу, чеснот народнопоетичного морального кодексу. Такою є Галя («Царгородська галера»), Оксана («Ордер на любов»), Яна («Місто коханців на Кара-Денізі»), Олена та Параска («Фортеця на Борисфені»). Цікавими з погляду їхніх характерів є постаті Ольвії («Ольвія»), Марусі («Засвіт встали козаченьки») та Ярославни («Ярославна»). Тим більше, що вони витворені шляхом поєднання літературних, історичних і фольклорних традицій [14, с. 9]. Усіх їх об'єднує те, що в історичній прозі Валентина Чемериса вони репрезентують такий тип фемінного образу, як жінка-борець.

До таких належить і Ярославна з однойменного роману-есе. На її прикладі автор змальовує не тільки скорботу, а й самовідданість руських жінок, які готові в будь-яку хвилину прийти на допомогу своєму чоловіку й захиснику, безмежно вірять у правоту їхньої справи. Ярославна щиро кохала свого обранця й готова була при потребі пожертвувати заради нього життям. Так, проявивши неабияку мужність, не задумуючись, вона кинулася рятувати чоловіка з лап ведмедиці під час полювання: «В один мент Ярославна, розпатлана, з очима, що палали, кинулась навстріч звірові, загороджуючи собою князя і виставляючи наперед рогатину. Зриваючи голос, не тямлячи себе, закричала: «Не чіпай мого мужа, звірюко!!!» [212, с. 253].

Змальовуючи образ Ярославни, Валентин Чемерис використовує не тільки портретну характеристику, а розповідає про її захоплення, таланти: «Мила галицька княгинька, щебетливе, веселе й співоче дівчатко, що його домашні ласкаво звали Фросею – Фросиночкою – вона заслуговувала це. А

часом, як хотілося співати (а співати їй завжди хотілося), а потрібної пісні під випадок не траплялося, сама щось там придумувала. Казали, гарно в неї виходило... А ще вона знала багато прикмет, що межі людьми ходять, замовлянь. Замовляннями вона й хвороби лікувала, настрої людям гарний дарувала» [Там само, с. 26].

Вона виявила й неабияку силу духу, приховуючи тугу та печаль перед хворим Ігорем: «Як не сокорила біля нього Ярославна, як не щебетала ластівкою, як не побивалася, на душі в князя чим далі ставало хмарніше. І Ярославна знову затужила. Тільки вже не на валу – в душі. Хоч зовні, щоби його не гнітити, намагалася бути веселою і навіть безтурботною» [212, с. 354]. Але, на жаль, жінка не зуміла врятувати свого коханого, хоча й розуміла, що його смерть – це й кінець для неї: «Як помирав князь, Ярославна тримала його руку в своїх руках, намагаючись зігріти його своїм теплом. А він холонув, холонув... І затих. «Нема мого лада, немає мене», – тільки й мовила» [212, с. 367].

Після смерті Ігоря Ярославна втратила сенс життя, стала сумною й часто думала про смерть. Однієї ночі «вона непорушно стояла, наче статуя. Та ось вона звела руки вгору і зробила крок... А там, де вона мить стояла, здіймалася над валом якась птаха» [Там само, с. 388].

Отже, у романі Валентина Чемериса Ярославна змальована перш за все як вірна й любляча дружина, смілива й відважна в різних життєвих ситуаціях жінка. Вона щедро наділена природою зовнішньою красою, умінням чудово співати й складати пісні, лікувати людей замовляннями тощо. Ще одна важлива риса – її зв'язок із силами природи, її незвичайне перетворення на пташку в кінці роману, щоб полетіти до Ігоря й назавжди залишитися з ним.

Досить часто автор містифікує своїх героїнь, вимальовуючи образ надзвичайно вродливої, фатальної жінки. Так, в «Ольвії» ніжне обличчя коханої Ясон «побачив зі стрілками брів, побачив очі, що світилися для нього, як дві теплі, дві найрідніші зорі. Образ коханої, що виник перед ним,

надихнув, збудив жагу до життя» [208, с. 85], для людоловів вона «зла, як вовчиця. Так і кидається на всіх» [Там само, с. 31]. Характер Ольвії викликає захоплення й у Тапура: «Вона така... Люблю жінок, які показують пазурі і навіть трохи шкрябаються ними. Кров тоді нутрує в жилах, чоловік тоді відчуває свою силу» [Там само].

У творі Ольвія постає в кількох іпостасях: як донька, як наречена, дружина і як матір. При цьому в більшості життєвих ситуацій вона все-таки не безвільна жертва випадку, заручниця фатуму, а активна й цілеспрямована, цільна особистість, що стає на двобій із долею за своє щастя.

У «Коханні в Україні» головна героїня теж сильна й вольова. І хоча її нарекли Зіркою, у творі вона описана в образі лебедя, що за милим полетить на край світу, аби бути з ним у парі. Її спритність й обережність допомогли закоханим вижити в степу й дістатись до нової батьківщини, звідки до зустрічі з Солов'єм ще не так давно вона утікала.

На прикладі образів Олени та Параски з історичного роману «Фортеця на Борисфені» Валентин Чемерис показує здатність українських жінок до самопожертви, до героїчної боротьби поруч зі своїми чоловіками. Під час протистояння козаків із польською шляхтою жінки не тільки потерпали від загарбників, але й піднімалися на боротьбу проти них.

Показовим щодо цього є такий епізод: «Тамуючи лютий біль від кулі в грудях, Параска взяла на руки конаючого чоловіка, міцно поцілувала його в холодні, помертвілі губи і, напруживши всю свою могутню силу, зробила кілька кроків і полетіла з вежі, притискуючи до себе чоловіка» [213, с. 398].

Героїчний учинок здійснила й Олена, потрапивши в полон до поляків: «Охоплена вогнем Олена з останніх сил кинулася до возів і впала на бочку з порохом... Ніхто з ворогів не встиг утекти, як стався оглушливий вибух, і ротмістр з жовнірами полетіли вгору» [Там само, с. 293].

Символ матері в літературі завжди є одним з ключових соціально-онтологічних символів, що не тільки віддзеркалює національну специфіку



родинного буття, але й визнає загальну ауру існування людини, сам спосіб її світосприйняття, що залишається з дитинства на все життя [74, с. 36].

На думку сучасної дослідниці Н. Зборовської, в українській культурі маємо справу з комплексом матері, або патологічною «інфантильною» зацикленістю на її образі, яка робить неможливим повноцінне чоловіче життя. Первинним враженням від життя для людини стає не батьківський приклад і повчання, а материнська ласка й жіноча приземлена життєва мудрість. Мати стає не просто найближчою людиною, але й починає символізувати собою все добре, світле, справедливе, цілюще в житті [94, с. 27].

К.-Г. Юнг тлумачив архетип Матері як один з основних у структурі «колективного несвідомого». Цьому архетипу притаманні глибокі онтологічні конотації, що призводять до його інтенсивної міфологізації в архаїчних культурах; внутрішня смислова амбівалентність, парадоксальність, здатність до поєднання в собі протилежних функцій і якостей [228, с. 236].

Щодо творчості Валентина Чемериса, то образ матері – визначальний, основоположний. Для автора він завжди залишається прекрасним, незважаючи на вік матері, її національну чи релігійну приналежність, каліцтво, як, наприклад, сліпа рабиня – мати Ольвії. Жінка проносить любов до дитини впродовж усього свого життя, а тому внутрішня доброта й щирість стирають неприємне враження від вад фізичної оболонки.

Вражає здатність матері будь-якою ціною захистити свою дитину. Яна («Місто коханців на Кара-Денізі») благає козаків, які визволили її з турецької неволі: «Мене можете вбити, козаченьки рідненькі, – всі очі продивилася, вас виглядаючи в неволі. А маля не чіпайте, – плакала Яна без сліз. Дитинча хоч і турчєня, але ж і моє вже дитинча. Без вини винувате – та й не зі своєї волі воно прийшло в цей світ. Як і в мене ніхто згоди не питав, чи хочу я мати байстрятко» [209, с. 183].

Козаки помилували Яну та її дитину, але сама вона не могла знести тієї ганьби, хоч і не була винною, тому, не витримавши докорів сумління,

наклала на себе руки. Коли чайки, подолавши Чорне море, прилетіли до гирла Дніпра, «Яна, лівою рукою притискуючи синочка в сповиточку, а правою, осінивши себе хрестом, зробила крок за борт чайки й назавжди зникла в пінявих хвилях» [Там само, с. 188].

В останні хвилини свого життя Яна думала не лише про свою понівечену гідність, розтоптане дівоцтво, вона перш за все думала про сина. Залишивши його сиротою, прирекла б на страждання, тому й обрала смерть – як єдиний порятунок і для нього, як надійний захист від життєвих негараздів.

Чоловічі образи та їхні характери втілено в образах козаків, для яких Січ і визвольна боротьба дорожчі за сім'ю; крім того, представлено також такий тип характеру, як чоловік-власник, який несвідомо ставиться до жінки як до витвору мистецтва, вишуканого, тендітного, дещо примхливого, але такого, що викликає жагу оволодіння ним; а також і характер чоловіка-тирана.

В «Ордері на любов» в образі козака постають невибагливі, прямолінійні, щирі, здатні на самопожертву представники чоловічої статі: «Так Тарас Чепурко – тоді вже січовий козак Кожум'яка – всього натерпівся, пильнуючи осавулів табун. І зграї вовків дозоляли, і напади ногайців, що були не кращі од сіроманців, відбивав, тому й спав в обнімку з гаківницею, знав холод і спеку. Все терпів, бо хотів бути поруч з Оксаною. Чи бодай хоч бачити її зрідка» [209, с. 29].

Чоловіка-власника зустрічаємо на сторінках «Ольвії». Тапур зі знатної правлячої скіфської родини («син вождя Ора, внук вождя Ліка, правнук вождя Спіра»), «хоче взяти собі в жони дочку грецького архонта, обіцяє її берегти і що буде вона повелителькою кочових племен» [208, с. 14]. Однак попередніх двох дружин він «хотів було продати в рабство, та старійшини відраяли... Любив він Ольвію до безтями, може, тому і гнів його був безтямним? Все у нього було без меж: і радість, і лють» [Там само, с. 160]. Саме психологічний тип власника, яким був Тапур, до смерті налякав

Ольвію, котра хвилювалася за життя доньки. У зв'язку з цим жінка й утекла, рятуючись від страшного гніву чоловіка.

Характери-образи тиранів Валентин Чемерис зображує в «Марині – цариці московській», описуючи Івана Грозного, Шуйського, які в боротьбі за владу та місце на троні, сліпнуть і глухнуть до всього людського, тому й до них кара повертається бумерангом. Ще один приклад зустрічаємо в оповіданні «Китайська троянда». Розповідь про імператора Ші Хуанді, котрий був «деспотом і тираном, яких світ не бачив» [217, с. 616], закінчується описом його смерті. Помираючи, він згадував ім'я дівчини, яку наказав замурувати разом із її коханим у Стіні. Лі Су відмовилася стати наложницею імператора, бо кохала У Чжана. Позбавивши життя двох закоханих, імператор сам помирає від якоїсь невідомої хвороби, що стала своєрідною помстою за вбивство невинних душ.

Поєднуючи історичну правду й художній домисел, типове й конкретне, Валентин Чемерис творив художній образ історичних персонажів, зокрема П. Сагайдачного, у дусі романтизму.

Пройнята героїчним пафосом постать гетьмана постає в історичній повісті «Місто коханців на Кара-Денізі». У її основу лягли не лише думи та історичні пісні, а й документально-історичні джерела: «Щоденник» австрійського дипломата Еріха Ляссоти, записи польського мемуариста Якова Собеського, праці М. Грушевського, довідковий матеріал з Української радянської енциклопедії (УРЕ) тощо, які автор ретельно вивчив перед початком роботи над твором.

Зміст тексту «Місто коханців на Кара-Денізі» нараховує 22 розділи, кожен із яких має свою назву. Хрематонім самої повісті пояснюється автором у тексті: місто коханців – це турецьке місто Синоп на узбережжі Чорного моря, яке в турків звалося Кара-Деніз – «зле, чорне море». З усіх походів на анатолійське узбережжя Туреччини, здійснених запорожцями під орудою Петра Сагайдачного, – найвідоміший, безперечно, похід на Синоп 1616 року. Як зазначав С. Жолкевський, велике значення синопського походу було ще й

у тому, що козацтво «провідало дорогу» через Чорне море: турки віднині на власній території будуть у постійному страху перед козацькими набігами [209, с. 362].

Головним героєм повісті є гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний – саме з ним пов'язані всі події у творі. «Петро був і освіченим, і гарним хлопцем, високим, із струнким та в'юнким станом, з дівочим рум'янцем на щоках, кароокий, з хвацькими вусами, що вже проклюнулися в нього під носом» [209, с. 294], – таким змальовує майбутнього гетьмана Валентин Чемерис, коли той прибув у 1601 р. для навчання до Києва. Згодом ми його бачимо під час походу: «Спохмурнів Сагайдачний, на кістляве продовгувате його лице лягла чорна тінь» [Там само, с. 337]. До детального опису портрета письменник не вдається, зате є спогади сучасників гетьмана: «Змалку навчився натягувати лук, його дні минали в сідлі, він із труднощами боровся силою свого характеру; легко переносив він незгоди, голод і труд, не боявся ворога й у небезпеці виявляв відчайдушну хоробрість» [Там само, с. 312].

Про Петра Сагайдачного писали і його сподвижники: «Він був суворий, припиняв козацьке свавілля й часто навіть проливав кров запорожців в ім'я цього». Підтвердженням цьому є епізод у повісті: «Наказую: Хвиська Кожухаря та Грицька Дригу за пиятику під час морського походу викинути в море! На пострах іншим! А ту чайку, яка візьме їх до себе на борт, розстріляти з фальконетів!» [Там само, с. 337]. Про такі суворі методи згадує у своїй праці й Боплан, а Валентин Чемерис лише художньо обробив і завершив картину покарання.

Автор підкреслював непримиренність Петра Конашевича-Сагайдачного в ставленні до ворогів і поневолювачів. Це яскраво виражено в діях і вчинках персонажа (особиста участь у боях): «Це була людина великого духу, він першим входив у ворожі міста й останнім виходив із них, на привалах сам обходив вартових. Мало спав і ніколи не напивався доп'яну, як це водиться в козаків. Він ніколи не носив багатих нарядів і під час

гарячих суперечок залишався скупим на пусті слова», «в усі дні битви він незмінно перебував на передовій, майже в гуші сутичок» [Там само, с. 312].

Важливу роль в індивідуалізації героя відіграють монологи та невласне пряма мова. Часто в монологах використано засіб ретроспекції, спогади. Автор послуговується спогадами дитинства і юності гетьмана як матеріалом для роздумів: «Восьме – справедливе небо, справжнє, де сидить Бог на золотому кріслі, – так маленькому Петрикові розказувала ще нянька, богомільна бабуся. І додавала: «Ось ти, Петрику, звідти, з восьмого неба, від самого Бога та його янголів» [209, с. 315].

Цікаво зображено й особисте життя гетьмана. В актових матеріалах за 1592 р. є записи про появу в Києві судді Яна Аксака, у родині якого майбутній гетьман був домашнім учителем дітей. У повісті теж є такий момент, але прізвище судді Дисак, і Петро Сагайдачний був закоханий у його доньку Янку. Доля розлучає їх, щоб через кілька років знову поєднати, але вже за трагічних обставин... Визволяючи полонених із Синопа, він побачив у гурті потурчанок своє перше щасливе і нещасливе кохання. Невідомо, як би склалися подальші їхні долі, якби Яна не наклала на себе руки та не вбила свого сина, утопившись у хвилях Дніпра.

Одружившись з Анастасією Повченською, Петро Сагайдачний дуже переймався, що вона католичка, не кохав її щиро, і перед смертю не заповів їй ані шеляга: «Між ним і жоною назавжди стане те київське дівча з далекої його юності з небесно-голубими очима, і стане його тайною любов'ю, про яку так ніхто й не відатиме, бо він її заховає у своїй душі за сімома дверима» [Там само, с. 365]. Довершує картину відчуженості між подружжям така прикра сцена: «Кажуть, буцімто перед смертю, уже втрачаючи свідомість, гетьман вимовляв якесь жіноче ім'я, але не дружини Анастасії, а нібито якоїсь дівчини на ймення Яна, до котрої він збирався йти» [Там само, с. 372].

Письменник осягає й художньо відтворює багатогранну діяльність гетьмана. З одного боку, – це мудрий і розсудливий політик, з іншого – амбіційна людина. Недостатність даних про героя налаштовує письменника

на створення його художньої біографії. Петро Конашевич-Сагайдачний у Валентина Чемериса – виразник української національної вдачі. Автор визнає внесок гетьмана в справу боротьби за волю своєї нації. Валентин Чемерис зумів індивідуалізувати характер героя, художньо його типізувати. Сагайдачний, насамперед, морально й фізично сильна особистість, однак це й людина зі своїми болями, переживаннями, розчаруваннями.

У повісті детально розповідається про побут та звичаї козаків: як приймали до війська, які були покарання, чим займалися запорожці у вільний від бойових походів час. Цьому присвячено кілька розділів повісті: «Чотири кари козацькі...», «У бога віруєш?.. Горілку п'єш?..», «Благослови, отамане, турка пошукати!»

У тексті змальовано образ не тільки Сагайдачного, а і його найближче оточення з козацької старшини та поодинокі представники козацтва. Усі вони – яскраві індивідуальності, люди з трагічними долями. Та водночас – це люди, яких єднає одне бажання, прагнення: зробити свою Батьківщину вільною. Ідея боротьби за визволення України від іноземних загарбників утілена в образах козацької молоді та старшини. Легендарний гетьман Самійло Кішка був учителем Сагайдачного на Січі, але згодом уже інші козаки навчалися в самого Петра Сагайдачного.

Завершується твір розділом «Давайте переступимо через історичні образи», у якому автор закликає повернути прапор і шаблю Сагайдачного з польського музею на Батьківщину. При цьому Україна підбере відповідні речі й документи Речі Посполитої: «Звертаюся, як частина українського народу, до народу й керманічів народу польського: давайте переступимо через історичні образи. Зробимо красивий, взаємовигідний крок назустріч один одному через культурний чи міжмузейний обмін!» [209, с. 375].

Отже, в історичній повісті «Місто коханців на Кара-Денізі» автор таки спромігся розв'язати проблему історичного й художнього бачення минулого України. Правдивість зображуваного матеріалу ґрунтується на знаннях фольклорних джерел, документально-історичних матеріалів.

Пафосом романтичної героїки сповнений і твір «Фортеця на Борисфені». Історичний роман, який складається з трьох книг: «Обізвався серед Січі курінний Сулима», «Гетьман Павлюк», «Вилітали орли, вилітали сизі...», розповідає про невеликий проміжок часу в українській історії. Невеликий, але дуже важливий, який став предтечею Великої Визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького. Уособленням військової вмілості, справедливості в першій книзі є Іван Сулима.

У передмові до роману автор подає невелику історичну довідку: «Що ми знаємо про курінного отамана (за іншими даними – гетьмана нереєстрових запорозьких козаків) Сулиму? В офіційних, надто скупих історичних довідках, зазначено, що Іван Михайлович Сулима народився (рік народження невідомий) у селі Рогощі, тепер Чернігівського району Чернігівської області. За походженням – дрібний шляхтич. Був помічником управителя маєтку польського магната С. Жолкевського на Переяславщині. Пізніше служив у польських магнатів Даниловичів. Не витримавши утисків, утік на Запоріжжя, де завдяки особистій мужності, військовій кметі, чесноті та справедливості, непримиренності до гнобителів України дрібний шляхтич Іван Сулима швидко здобув визнання серед січовиків, котрі й вибрали його спершу курінним отаманом, а згодом і гетьманом. Іван Михайлович брав участь у козацьких походах проти турків і кримських татар» [208, с. 10].

«Шайтаном», «характерником» називають курінного вороги. Образ Івана Сулими найкраще розкривається під час розправи над полоненими козаками у фортеці. Сулима дякує козакам за лицарську службу, і ті підставляють голови під удар шаблі. На жаль, поряд зі справжніми борцями за волю опиняються й зрадники: «Сулима пробігає очима по реєстровцях... Свої ж ... Українці... А вороги. Гірше. Раби, прислужники панів. Коли б не вони, не свої, ніколи б пани не повернули назад фортеці. Свої ж і задушили волю... Свої? О ні! Не свої. Вороги!» [Там само, с. 105]. Згодом везимуть на возі й самого Івана, закутого в міцній дерев'яній клітці, на страту до Варшави.

Валентин Чемерис послуговувався працями Д. Яворницького про козацького ватажка, однак у художньому тексті образ І. Сулими більш індивідуалізований порівняно з науковим дослідженням. Значною мірою цьому сприяло те, що автор відтворює образ отамана, спираючись на народнопоетичну традицію. Гетьман наділений приємною зовнішністю й героїчними рисами характеру, навіть дещо гіперболізованими, фантастичними, подібно до образів народних дум, історичних пісень, балад: «Перед ним стояв трохи вище середнього зросту, міцний, широкоплечий здоровань, ніби витесаний одним махом з одної брили. Незважаючи на поразку й численні тортури, він ще мав предосить сили й твердо стояв на міцних ногах... Сулима хитнувся вперед, невловимим рухом висмикнув пістоль у Кононовича з-за пояса, та так ловко, що той і не відчув» [213, с. 116].

Головним героєм другої книги Валентина Чемериса є гетьман Павлюк. На тлі картин боротьби козаків та селян проти польської шляхти зображено особисте життя гетьмана. Подавшись у козаки, він залишив свою кохану Олену, а коли повернувся з походу, дізнався, що вона потрапила в татарську неволю. Життя подарує їм зустріч, але вона не принесла щастя, бо Олена покохала іншого. Павлюк теж пізніше знайшов своє кохання, але щастя було недовгим, бо він загинув у Варшаві, врятувавши ціною свого життя козаків-побратимів. Як і Сулима, Павлюк наділений найкращими рисами: сміливий, рішучий, цілеспрямований.

Яскравим утіленням ідеалу, утвердженням найвищих духовних цінностей людини, народу є образ І. Симоновича («Царгородська галера»). Письменник змальовує Симоновича талановитим полководцем, майстром військової справи. Іван, пам'ятаючи, що на нього вдома чекає кохана Галя, обирає шлях боротьби. Саме він стає організатором повстання на турецькій галері. Романтичним настроєм сповнені сцени взаємин Івана та Галі: проводи в похід, зустріч після двадцятирічної розлуки, подружнє життя до кінця їх



днів. Образ Івана Симоновича – символ незламності, сміливості, стійкості в боротьбі за соціальну й національну незалежність.

У героїко-романтичному ракурсі Валентин Чемерис змальовує постаті запорожців, які уособлюють усе козацтво. Разом із тим кожен із них індивідуалізований, відчутний як постать. Автор поетизує вчинки козаків, трактує їх як винятково мужніх, відважних, готових на самопожертву заради України. Крізь призму характерів козаків письменник осмислює витoki героїчної, етико-філософської місткості національного характеру українців.

Романтизуючи дії козацтва, Валентин Чемерис створив різнобічний і водночас трагічний образ України, зобразив характерні особливості її багатовікової історії. Письменник підкреслює багатолікість дійсності, показує різні соціальні прошарки з їхніми, часто суперечливими, інтересами та ідеалами.

Так, у романі «Фортеця на Борисфені» Роман Матусевич, за походженням поляк, викупляє з татарської неволі українську дівчину Олену, у яку згодом і закохується. Ставлення до Олени було як до справжньої пані, але вона не відповідала взаємністю, бо вважала Романа своїм заклятим ворогом: «Ти – лях! Ти належиш до того кодла, котре віками душить мій народ. Як же я, українка, зможу тебе покохати, коли у вас, ляхів, руки по лікті у нашій крові?» [213, с. 118]. І лише після того, як Роман перейшов на бік селян під час їхнього повстання, Олена зрозуміла, що він не такий, як інші поляки. Роман був тяжко поранений, а коли одужав, то вони разом з Оленою вирішили стати до боротьби й знайти загін Павлюка. Отже, автор підкреслює, що лише люди одного гатунку (не залежно від соціального статусу чи національної або релігійної приналежності), зі спільними інтересами можуть розуміти й кохати один одного.

Аналізуючи особливості характеротворення, не можна обійти увагою поетичне мовлення творів. Автор охоплює різні мовні шари, передає мовний колорит усіх верств суспільства. З метою увиразнення й посилення емоційності оповіді Валентин Чемерис уживає народнопоетичні вислови,

особливо у звертаннях. Використання у творах історизмів, архаїзмів, військової термінології, описів поєдинків, бойових дій свідчать про належну обізнаність автора з колізіями, історичними деталями, уміння передати колорит доби.

Кожний справжній митець завжди створює свої світи, зі своїми законами буття, ставленням до всесвіту, своїм відлунням та смаком. За цими світами й визнається, за ними і запам'ятовується. Здатність до цього процесу відрізняє талант від посередності. «Світи Валентина Чемериса розірвані в часі, необмежені минулим, оптимістичні за своєю спрямованістю в прийдешнє. У цьому їх своєрідність і їх живучість. Вони закінчені, логічно замкнені, обґрунтовані всіма засобами – від мови, композиції, сюжету до системи образів. Серед цих світів лагідною, проте звивистою річкою впевнено тече авторська розмова, у той час як по берегах цієї річки відбуваються гостросюжетні захопливі події. Плин часу в них має зворотну силу: він повертається, відбивається від дзеркал історії, і знов повторюється минуле» [165, с. 141].

Авторський голос чути впродовж усього тексту – він звучить то явно, у роздумах, то схований за іронією, яка дозволяє зайняти позицію стороннього глядача, водночас спостерігаючи подію у двох проекціях, що надає їй більшої достовірності та глибини висвітлення й водночас більшої цікавості (той самий метод «відсторонення», що про нього писав критик В. Шкловський). Сумна іронія звучить у новелі «Був у султана соловейко», загострено-критична – у новелі «Її звали янголом смерті».

Вражає й мовна сторона повістей і романів. «Гарна мова – це мова, що її не помічаєш, яка ллється, немов повітря, сама по собі, не заважаючи безпосередньому відчуттю подій. Можна підбирати багато епітетів до мови творів Валентина Чемериса – прозора, світла, соковита, щільна, струнка, інтелектуально насичена, елегантна, історично точна, емоційна, чарівна, пісенна, поетична, лагідна, – але, пройшовши кілька рядків, зіштовхуєшся з

дивним почуттям, коли щезає сам текст, перетворюючись у прозоре скло, за яким постають самі картини, що про них йдеться» [165, с. 139].

Таке враження охоплює з першої сторінки першої новели, коли непомітно, через якесь чародійство провалюєшся крізь товщу століть чи навіть тисячоліть і раптово опиняєшся не в невідомій чужині, а в досить знайомому місці, котре здається настільки відомим автору, наче він саме звідти й пише. Це вже потім приходять порівняння, насолода від добору самих слів у тексті, їх особливого звучання, якоїсь щільної гнучкості, а спершу ось це відчуття абсолютної прозорості тексту, його зникнення, щезання, що створює ілюзію цілковитого перетворення та вживання в образи [165, с. 139].

Так, Валентин Чемерис – добрий знавець вірувань, прикмет, козацьких звичаїв, весільної обрядовості, наприклад, у романі «Ордер на любов» відбувається весілля Тараса та Оксани за всіма українськими народними звичаями. Один із головних героїв роману «Фортеця на Борисфені» Павлюк, знаючи народну прикмету, топче ряст: «Топчу, топчу зелен ряст!.. Дай, Боже, ще жити і тої весни діждати та ще ряст топтати! Прикмета є така на Україні: хто по весні ряст топче, той довго ще житиме!» [213, с. 111].

Символічне значення у творах Валентина Чемериса має соловейко та зозуля. Співами солов'я в Україні захоплюються молоді й старі. Молодь закохується під співи цієї пташки, а старим вона нагадує про колишні почуття. Тому часто дівчат і парубків, особливо тих, які добре співали, називали соловейками. До зозулі часто зверталися, щоб поворожити про свою долю, – «а вже невгамовні зозулі кують у гаях, комусь щедрі літа роздають» [213, с. 111]. Як приклад: «Зозуле, зозуле, сиза кукувальнице! Це я, Сулима Іван, скажи, сиза, скільки літ мені ще літувати, скільки ряст ще веснами топтати? «Ку-ку...Ку-ку...Раз...два...Негусто», – зітхнув Сулима. І повідав Яремі, що зозуля – то не просто собі пташина, а ключниця ирїю-вирїю» [Там само, с. 104]. Про це Іванові ще в дитинстві розповідала бабуся.

У структурі художнього твору Валентина Чемериса важлива ідейно-композиційна роль належить картинам сну, що також є обов'язковим компонентом романтичного тексту. Ніби «вмонтований» у твір, сон виконує сюжетно-композиційну й характеротворчу функцію. Цей засіб властивий для української літератури межі століть (Панас Мирний, О. Кобилянська та інші). Ю. Лотман називає сон простором, подібним до реального [127, с. 125], але водночас він не є реальністю. Так, у сні Савці Пишногубому («Ордер на любов») з'являється відьма в образі Соломії, яку він кохав. Понад усе Савка боявся відьом та думав, як від них захиститися, отож і наснився йому про це сон як відображення дійсності. Отже, сон як літературний прийом може слугувати для психологічної характеристики персонажів, їх реакції на певні події у творі [69, с. 54].

Сновидіння Сагайдачного («Місто коханців на Кара-Денізі») було передвісником біди й попередженням про швидку й неминучу смерть героя. Для Тапура («Ольвія») сон віщував народження сина. Це нічне видиво спрямовує сюжет, виконує проспективну функцію, надаючи читачеві можливість зрежисувати подальші події роману.

Р. Райуа наголошує, що світ сну – це інший Всесвіт, у якому сновидець відчуває у своєму внутрішньому світі «нічного двійника»: його очима він бачить, руками торкається інших персонажів сновидіння. Розглядаючи сон як прийом у літературі ХХ ст., Р. Кайуа наголошує, що цей прийом є рушійною силою інтриги, засобом відображення психології героя, а також він частково дає можливість пережити події майбутнього [237, с. 112].

Гетьману Павлюку («Фортеця на Борисфені») наснилася його наречена Олена, яку захопили в полон татари під час набігу на село. Це був дивний сон про квітучі вишневі сади взимку, про ворожіння, хто буде її судженим. Через деякий час він зустрів кохану й дізнається, що вона віддала своє серце іншому й чекає дитину. Сміслові навантаження сновидної картини в кожному творі суто суб'єктивне, але дуже часто тлумачення снів збігається з народними версіями: якщо наснитися небіжчик і буде кликати з собою, то

людина, яку він кличе теж невдовзі помре, якщо вві сні сниться народження сина, то на світ з'явиться донька тощо. «Скільки тебе звати, жіночко моя мила, – уже гніватиметься. – Як тобі без мене може бути добре, якщо мені без тебе зле? І таки забере до себе кохану дружину. Одного разу Соломія просто не проснеться вранці і все» [209, с. 272].

Сон та марення ускладнюють часопросторову структуру творів і поглиблюють їх сюжетну організацію. М. Витовцева наголошує на тому, що «сон у творі необхідний для того, щоб показати зв'язок творчої фантазії автора з реальним життям, і може виступати як засіб відтворення дійсності, спосіб розкриття фантастичних бажань, а також для надання тексту неповторності» [48, с. 11].

Отже, особливість сновидінь у часопросторовій організації творів Валентина Чемериса полягає в тому, що саме за їх допомогою герої можуть передбачати подальші події; репрезентують психологічні характеристики внутрішнього світу героя; розкривають план подальшого розгортання сюжету; тлумачення снів часто збігається з усталеною традицією їх розкодування в народній свідомості. Ще одним прикладом широкої обізнаності письменника з фольклором є використання ним фольклорних ремінісценцій на сюжетно-композиційному, характеротворчому, стильовому рівнях.

У романі «Фортеця на Борисфені» до кожної книги дібрано епіграф із народних дум та пісень, крім того, у творі є образи кобзарів Самійла Голосистого та Ничипора Біди, які мандрували Україною та своїми піснями закликали до боротьби за волю. Зустрівшись із польським гетьманом Потоцьким, вони поводяться як справжні герої. Ничипор Біда загинув від меча, а Самійло – від кулі: «Потоцький, вчувши пісню в козацькому таборі, велів негайно кинути жовнірів на приступ. Але повстанці, підпустивши ворога до валу, висипали з таким завзяттям навстріч і з такою люття запрацювали шаблями, що жовніри кинулись тікати. З шаблею в одній руці та кобзою в другій Самійло Голосистий мчав у першій лаві, женучи ворога.

Зняв він із списа голову свого побратима і впав, поцілений кулею в груди» [213, с. 429]. «Скрипнувши колесами, прокотився віз із дерев'яною кліткою повз сліпого лірника Хвеська Солодкого. Один з вершників звернув коня, помчав до старого лірника і махнув шаблею... І дарма вбивця старався. Бо хіба, зрубавши голову, можна пісню вбити?» [Там само, с. 108].

Валентин Чемерис не тільки цитує пісенні рядки, але й описує враження від них: «Дружно співали козаки, оточені ворогом, і українська пісня наповнювала їхні серця звитягою, як криницю джерело з живлющою водою» [Там само, с. 429].

Емоційно-значенневого сенсу у творах Валентина Чемериса набувають прислів'я, приказки, народні пісні, які є засобом віддзеркалення певних сторін народного буття. Так, Валентин Чемерис обирає хремотонімом повісті назву народної пісні «Засвіт встали козаченьки». В основу цієї повісті покладено легенди та перекази про народну поетесу та співачку Марусю Чурай, а до тексту введено близько двадцяти уривків із її пісень.

Наявність у тексті роману «Ордер на любов» фразеологізмів «на Січ п'ятами наживали» [209, с. 105], «вовка боятися – у ліс не ходить» [Там само, с. 190]; «Савка опустил голову – знала кішка чиє сало з'їла» [Там само, с. 162]; «не нукай, бо не заприг!» [Там само, с. 105], «не вішайте носів, хлопці» [Там само, с. 68]; «але що було, те за водою вже сплигло!» [Там само, с. 23]; «куди завгодно, хоч світ за очі» [Там само, с. 35]; «буде потім каяття, та не буде вороття» [Там само, с. 108]; «скільки влітку тієї ночі – з гороб'ячий скік» [Там само, с. 91], «губа не дура» [Там само, с. 19] тощо свідчить про те, що автор дуже добре обізнаний з усною народною творчістю, фразеологією й майстерно вплітає її в тканину своїх творів.

Авторські фразеологізми у творах Валентина Чемериса також створені за народнопоетичним зразком і відбивають життя українців, їхні звичаї та ментальність, наприклад, «у житті кажуть, як на довгій-довгій ниві, усього трапляється – і мишію, і кукілю, і хліба» [Там само, с. 267], «адже мудрі кажуть: осінній час – сім погод у нас: сіє, гріє, туманіє, шумить, гуде ще й з

гори йде» [Там само, с. 147], «ви не ждали нас, а ми – до вас!» [Там само, с. 234].

Письменник уводить у свої твори формули молитов, народних побажань, прокльонів, лайки, народнорозмовні вислови, що сприяє усвідомленню характеру людини, її світовідчуття, позиції. Значну роль у народнопоетичних ремінісценціях виконують порівняння. Насичені емоційно, вони характеризують народне мовлення героїв, побутово-предметний світ їх оточення: «став чорніти, як хмара, та супитись», «як від вовка тікають», «як татари», «розійшовся, як кум на весіллі», «обібрав, як липку» тощо. Народнопоетичні виражальні засоби є складовими мови творів Валентина Чемериса: «хліб-сіль», «лицарі-молодці», «запорожець-велетень»; «сідайте в ряд, кажіть улад, щоб і Бог був рад!», «на тихі води, на ясні зорі», «козацькому роду та й не буде довіку преводу!» тощо.

На синтаксичному рівні наявність фольклорних елементів проявляється через численні ліричні звертання: «тітонько-голубонько», «голубчику», «горличко сизокрила», «моя доленько», «лебідонько» тощо. Вони емоційно наснажують текст, створюючи тим ефект щиро-інтимної бесіди. Використання в оповідях мотивів, образів, образних виразів, легенд, переказів, обрядового фольклору – досить поширений прийом автора. Він виділяє специфічні риси героїв, уводячи їх у психологізовану розповідь, передає емоційний стан людей.

Говорячи про художню майстерність письменника, варто мати на увазі певний набір художньо-виражальних засобів, котрими він послуговується. Важливо також, чому віддає перевагу митець, які його засоби улюблені, наскільки вони оригінальні чи традиційні. У справді талановитого письменника ці художні засоби мають відтворювати такі образи, що запам'ятовуються, вражають, роблять неповторною словесну тканину, творять індивідуальний стиль.

Одним з улюблених художніх засобів Валентина Чемериса є повтори (рефрени, стики, анаформи, епіфори та ін.). Часто трапляються повтори

однієї й тієї самої фрази, причому і всередині тексту, і у вигляді обрамлення (тобто на початку та в кінці розділу). Так, фраза «Київ – матір городів руських» у повісті «Поцілунок змії» повторюється тричі тільки в одному розділі. Або однією фразою закінчується один і починається наступний розділ: «І від того розхворівся він і помер» [217, с. 240].

Складником авторської метафоричної алегорії є образи-символи орла, шуліки, вовка, крука, що зберігають свій фольклорний зміст. Кожен образ-символ містить код прадавніх архетипів національного світогляду. Водночас чимало архетипів є спільними для багатьох народів світу, через них національна ментальність постає як частка вселюдської [138, с. 32]. У творах Валентина Чемериса образи сокола та орла – символи гордого, сміливого, доблесного воїна. І. Сулиму, П. Сагайдачного, Р. Матусевича, ковалів Кизименків, Г. Чурая, І. Павлюка, Д. Гуню, О. Пугача автор наділяє «соколиними, орлиними рисами». Круки, шуліки, вовки – «сумні» символи, які є вісниками смерті в українській народній творчості.

Збірний образ козацтва – уособлення України, її одвічної боротьби за волю та незалежність. Запорожці завжди були символом мужності, самопожертви, героїзму в народних історичних піснях і думах. Образ Запорозької Січі у Валентина Чемериса – символ козацької вольниці. Саме її руйнування, на думку автора, і стало початком знищення України. Про це неодноразово йдеться в повістях «Ордер на любов», «Місто коханців на Кара-Денізі» та ін.

Прикметною ознакою етноестетики українців дослідники вважають відображений у фольклорі зв'язок людини з природою. У текстах Валентина Чемериса природа також одухотворена, жива; вона застерігає, віщує. Пейзажним описам у творах письменника також приділено чимало уваги: картини природи – це й тло для подій, і барометр емоцій персонажів, і застереження-віщування від необдуманих учинків: «А сніг сіявся, падав, кружляв... Теплий, лапятий, м'який. На деревах, хатах, тинах, стіжках сіна непорушно виростили білі пухкі та пишні шапки. Сніг устеляв світ беззвучно,



німо. Такого білого-білого снігу, мовчазного, теплого і чистого, Павлюк вже давно не бачив. І – диво-дивнеє! – сніг пахнув весною, якимось незнаним досі зіллям. Завтра буде все, крім спокою і тиші» [213, с. 225], або: «Степ, степ, степ... Безмежний, неосяжний, для чужих – небезпечний, для своїх – рідний. І Тапур наче змінився, пробудився після сну. Сте-еп... Його, Тапурів, степ озивався до нього полином, тим полином, дух якого не можна забути доти, доки живеш на білому світі. Коли скіф вирушає в далеку дорогу, то бере із собою пучечки сухого полину і там, в чужих краях, вдихне степове зілля і ніби вдома побуває. А воїну, котрий помирає від ран, дають наостанку понюхати полин. «Щоб і на тім світі, – кажуть йому, – степ свій не забував» [208, с. 31].

У своїй творчості Валентин Чемерис утілює фольклорні мотиви в романтичних образах і характерах, використовує словесне джерело народних традицій для довершеного відтворення мови людей конкретної епохи, органічно наповнює художній світ своїх текстів духовною субстанцією етнонаціональної пам'яті українців. Як наслідок – важливим, навіть визначальним джерелом прози Валентина Чемериса є якраз український фольклор.

Наявність у художньому тексті актуалізованих мовних і мовленнєвих одиниць, які володіють чинником лінгвопоетичного значення, слугує важливою умовою для характеристики лінгвопоетичного типу художнього тексту як єдності формальних, змістових і композиційно-мовленнєвих показників у їх естетичній значущості. Ця єдність характеризується наявністю стилістично маркованих мовних засобів, які формують й «образ автора».

Так, прихильники Женевської школи практикували феноменологічний метод досліджень і розглядали поетику як рефлексію над онтологічними проблемами. При цьому особливу увагу приділено пограничному зв'язку між автором і твором. Логіку творчого процесу вони вбачали у взаємозв'язку кількох елементів: свідомості, структури мови літературних творів та

світобачення автора. У зв'язку з цим лінгвопоетика розглядалася в сув'язі з поняттям «образ автора».

У контексті розмови про роль автора в художньому тексті А. Загнітко послуговується термінами «адресат» й «адресант», указуючи на такі функції останнього: 1) відображає власну позицію; 2) суб'єктивний план «образу автора»; 3) виконує роль оповідача, повістувача та ін. [90, с. 53]. Науковець виходить із того, що художній текст є «феноменом / творінням особливої мовної особистості – естетичної, яка виражає в ньому квінтесенцію власного неповторного «я», екстраполюючи власне буття і його сутність» [Там само, с. 15].

Поняття імпліцитного автора вживається здебільшого в працях західних літературознавців (У. Бут [235], А. Нюннінг [239], Б. Річардсон [242], С. Чатмен [236] та ін.) й означає в їхньому розумінні друге «я» письменника, його творчу індивідуальність, яка знаходить свій відбиток у різних аспектах композиційних, наративних і мовних особливостей літературного тексту. На думку німецької дослідниці К. Карманн, категорія абстрактного автора охоплює своїми повноваженнями «не лише зображену у творі текстову реальність, але й інтегрує всі можливі процеси та властивості, притаманні розповідному дискурсу» [238, с. 49].

У східноєвропейському літературознавстві для означення тієї ж категорії вживають термін «образ автора». Огляд теоретичних праць із цієї проблеми переконує, що в поняттях «образ автора» та «імпліцитний автор» ідеться про один і той самий феномен естетичного характеру, на основі якого представники вітчизняного та зарубіжного літературознавства намагаються зрозуміти художню цілісність твору та виразити суб'єкт, який здатний утримати її структуру. Обидва терміни є синонімічною парою, що окреслює об'єднувальний елемент тексту, його організаційну силу.

На думку О. Лапко, «часто носія вислову навіть іменують „автором”, що призводить до деякої термінологічної неточності. Суб'єкт мовлення може займати позицію, яка характеризується більшою або меншою

дистанційованістю від автора, однак не зливається з ним навіть тоді, коли відстань між ними є мінімальною. А це означає, що носій викладу – не тотожний авторові, – лише опосередковує авторську свідомість тією чи іншою мірою» [116, с. 128].

На основі літературознавчих уявлень про образ автора в праці С. Руссової запропонована така його типологія в художньому тексті: автор-скриптор, автор-секуляризований пророк, автор-ізгой, автор-митець, автор-ремісник, автор-трикстер, автор-приватна особа [171, с. 28]. Ця типологія відображає і читацьке сприйняття, і форми вияву літературних концепцій, які також можуть бути класифіковані як соціальна поведінка або психофізіологічні характеристики особистості.

У художній прозі Валентина Чемериса однією з форм саморепрезентації стає образ автора-«ізгоя». Автор-«ізгой» через різні обставини (національну приналежність, ідейні переконання, рівень освіти) відчуває себе чужим у своїй державі, ігнорує ідеологічні приписи суспільства. Саме цей образ автора в основному постає в іпостасі зрадника, бунтівника, як-от Семен Микитович Олійничук або ж Альберт Шаміссо, який «залишатиметься на все життя» своїм серед чужих (Німеччина) і чужим серед своїх (Франція). Важливим є те, що цей тип, котрий перебуває в опозиції до суспільства, з'являється лише на певному соціально-історичному тлі. Це феномен або природженого «ізгойництва» особистості, не схильної до конформізму, або приналежності до певної групи, особливого світу, що характеризується в першу чергу своєю мовою, антиповедінкою. Це пов'язано з тим, що у творчості Валентина Чемериса ліричному «я» протиставлені «всі» – увесь навколишній світ, головні ознаки якого – це відсутність яскравих індивідуальностей, стереотипи, вузькість мислення обивателя.

У прозовому доробку Валентина Чемериса є також низка творів, у котрих автор постає як «трикстер». Саме у формі гри, опосередковано, без дидактичних настанов й оцінних суджень письменник правдиво пише про всіх – про родичів, священників, роль церкви, бояр, тортури, зраду тощо. При

цьому такі ліричні суб'єкти його творів, як Вихрест («Ордер на любов»), Марина з сином («Марина – цариця московська»), Горпина Чураїха («Засвіт встали козаченьки»), хоча і є заручниками обставин, «гвинтиками» в державній машині, однак позиція митця щодо них залишається амбівалентною. Він страждає через їхнє становище, співчуває їм, любить людину такою, якою вона є.

Найбільш чітко дозволяє побачити орієнтири поетичного світу образу автора «митця» аналіз фундаментальної дихотомії «своє – чуже», що виявляється в процесі опису обраних текстів [172, с. 6]. Так, аналіз прози Валентина Чемериса дає змогу з'ясувати, що в художньому світі автора пріоритетними є боротьба за волю, за кращу долю, за добро й обставини, які їм сприяють: військові дії, утеча з полону, утеча з дому, утеча з ув'язнення, поширення ідей та переконань, переговори, дипломатичні зустрічі на рівні держав. Для ліричного суб'єкта надзвичайно важливою постає автоідентифікація, ототожнення себе з певними особистостями, відомими своєю прихильністю до того чи того устрою, способу життя в суспільстві. Надзвичайне зачарування козацькою добою знаходимо у творчому доробку письменника: «Фортеця на Борисфені», «Ордер на любов», «Місто коханців на Кара-Денізі», «Засвіт встали козаченьки», збірці «Золотий саркофаг» та ін. Він навіть козаків вважає нащадками скіфів, про що пише, змальовуючи звичай й побут останніх в «Ольвії».

Протягом усього творчого шляху митця ці пріоритети залишаються незмінними. Він мріє про гармонію, порозуміння між владою й суспільством, батьками й дітьми, родичами, побратимами. У творах Валентин Чемерис послідовно захищає «свій» світ від агресивного впливу «чужого».

Однією з ознак «митця» в авторських текстах є чітка межа між «своїм» і «чужим», що проявляється в зіставленні розміреного повсякденного життя та боротьби за волю, за своє місце під сонцем, за здійснення мрій, сподівань, планів. Показано це через образи дядька Пугача, Тараса, Пишногубого в «Ордері на любов», любові та ненависті Ольвії й Тапура, архонта та його

дружини в «Ольвії», Марини й російського народу в романі «Марина – цариця московська», русичами й половцями в «Коханні на Україні», Оленою й Романом – у «Фортеці на Борисфені», поневіряння за життя й «невмирущу славу» про Т. Шевченка – у «Золотому саркофазі».

При цьому лінгвістична теорія образу автора свого часу була запропонована, а пізніше обґрунтована В. Виноградовим (зокрема у працях про творчість М. Гоголя, Ф. Достоевського, О. Пушкіна, Л. Толстого, А. Чехова). Згідно з нею, «образ автора – це індивідуальна словесно-мовленнева структура, що пронизує художній твір і визначає взаємозв'язок та взаємодію всіх його елементів» [47, с. 151]. І далі: «Це концентроване втілення суті твору, що об'єднує всі системи мовленневих структур персонажів у їх співвідношеннях з оповідачем і через них виступає ідейно-стилістичним центром, фокусом цілого, це образ, що складається з основних рис творчості поета» [Там само, с. 113].

Різні визначення поняття «образ автора» були запропоновані ще в 1970 – 1980-х рр. у працях М. Бахтіна, О. Білецького, Р. Будагова, Г. Винокура, Б. Кормана, М. Коцюбинської, О. Чичеріна та ін. і тлумачилися з погляду літературознавчої стилістики.

Спроектвана теорія образу автора була насамперед на комплексне дослідження мови художнього тексту, яке передбачало, крім іншого, обов'язкове встановлення співвідношення між загальнонародною мовою та індивідуальним стилем, розгляд мови художнього твору в контексті всієї творчості письменника, а також у горизонтальному й вертикальному контексті національної та світової літератури. Тобто розширення меж вивчення художнього тексту передбачало активізацію наукового інтересу до особистості письменника, способу його художнього мовомислення. Із таких позицій до розуміння образу автора підходили І. Гюббенет, С. Єрмоленко, В. Задорнова, В. Кухаренко, Л. Пустовіт, Л. Ставицька та ін. Отже, категорія «образ автора» використовується в інструментарії дослідників для аналізу художньо-мовних структур текстів прози [81, с. 85].

Поняття образу автора в сучасному літературознавстві різною мірою корелює з такими, як «мовна особистість», «мовний світ письменника», «цілісний образ митця», «адресант художнього тексту», «імпліцитний автор» та ін. На думку Р. Барта, «мовна особистість визначається не в соціально-рольових або оцінних категоріях, а винятково через характерне для нього усвідомлення слова. Мовна особистість письменника проступає крізь індивідуально вжите слово. Його художньо-індивідуальна картина світу постає саме в мовному вираженні» [25, с. 347].

Притаманні «образу автора» гнучкість, універсальність, чинник лінгвопоетичної значущості допомагають маркувати різні його прояви в художній і художньо-документальній прозі Валентина Чемериса, що дозволяє також виявити базовий лінгвопоетичний тип текстів і похідні типи.

У мові прозових текстів Валентина Чемериса й мовленні героїв часто вжито архаїзми, історичні поняття та застарілі терміни. Разом із тим автор ніколи не залишає читача з ними «сам на сам». Не потрібно користуватися тлумачним словником чи словником іншомовних термінів, читаючи, зокрема, історичні твори Валентина Чемериса. Обов'язково у вигляді приміток, пояснень, автокоментарів чи постскриптуму подано лексичні значення незрозумілих для читача слів. Так, у повісті «Царгородська галера» пояснюється значення слів «яничари» [217, с. 57], у повісті «Місто коханців на Кара-Денізі» – що таке базавлук [209, с. 130], «курінь» або «кіш» [209, с. 130], «натовп черні» [209, с. 200] тощо.

Більше того, письменник при потребі не тільки розтлумачує значення слова, але й подає його етимологію в історичному контексті. Яскравим прикладом є уривок з роману «Марина – цариця московська»: «До Марини Мнішек, хоч вона в житті нічого не вкрала, спершу в просторіччі, а потім і офіційно (а нині і в російській історичній літературі) як прилипло: злодійка. Крадійка. Чи як по-російському – воровка. Річ у тім, що так – ворами – на Русі звали не тільки представників кримінальних структур, себто чистої води крадіїв, злодіїв (воров), а взагалі всіх зловмисників, бунтарів, самозванців і

всіх, як би ми сьогодні сказали, опозиціонерів та неугодних режиму політичних діячів. Тож і Марину, яка буцімто зазіхнула на владу в Московії, нарекли «воровкой», а її сина – «воренком» (зłodійчуком), хоч дитина, звісно, і не винувата» [218, с. 462]. Аби бути до кінця чесним зі своїми читачами, автор змушений згадати й про те, що Марину вважали проституткою, але разом із тим сам він захищає Марину та її сина, не вважаючи її крадійкою й жінкою легкої поведінки.

Мовна особистість, за словами Ю. Караулова, починається по той бік звичайної мови, де в гру вступають інтелектуальні сили, і перший рівень (після нульового) її вивчення – виявлення, становлення ієрархії значень і цінностей у картині світу мовної особистості, у її тезаурусі [100, с. 36]. Як приклад у текстах Валентина Чемериса читаємо: «Крім служилих і вільних козаків, на Дону були й ще так звані «гулящі козаки», або – «гулящі люди» (смисл цих термінів тоді був інший, аніж сьогодні). Це були не ті козаки, що гуляли-бенкетували (хоч і вони любили при нагоді гульнути), а – безробітні, які не могли (чи не хотіли) піти на службу царську, виписані з козацького стану, тож їх ще називали «шалтай-болтай» [218, с. 481].

Таким чином, мовна особистість прози Валентина Чемериса відтворена в тих суспільно-політичних й історичних умовах, у котрих вона існувала, а отже, і вживання застарілих слів (історизмів, архаїзмів) у творах продиктоване потребою відтворити мовний колорит доби. Крім того, письменник під час написання текстів активно послуговувався архівними документами й науковими історичними дослідженнями, що давало змогу критично й різнобічно оцінювати ситуацію й «озвучувати» героїв згідно з історичною епохою.

Визначальною ознакою мовної особистості є мовна свідомість, яка характеризує ідіостиль як засіб художньо-образного самовираження. Мовна свідомість особистості, специфіка її мовної поведінки зумовлюються насамперед світоглядом. Мовну свідомість відображає та реєструє тезаурус мовної особистості. Так, Н. Сологуб, аналізуючи стильову манеру

О. Гончара, послуговується також терміном «мовний світ письменника», який є співзвучним із терміном «індивідуально-авторський стиль митця», що «пройшов еволюцію, зберігши свої характерні ознаки» [184, с. 3].

Заповнити прогалини в науці про мову художнього твору в україністиці намагався свого часу Ю. Шерех. Спираючись на конкретний поетичний матеріал, науковець вибудовує теорію цілісного образу митця. Важливо, що він запропонував підхід (придатний і для мовознавця, і для літературознавця), який забезпечував комплексне дослідження мови художнього тексту й згідно з яким твір розглядався як акт словесного спілкування автора з читачем. Науковець указував на переваги, які передбачає введення термінопоняття «цілісний образ митця», а саме: воно «реалізує принципи широкого історико-філологічного контексту особи автора; синкретизму методів дослідження мови художнього твору, у тому числі довільного, але вмотивованого відбору методів дослідження, які забезпечують виведення цілісного образу автора; широкий вихід у позалінгвістичне, тобто якнайширше вивчення позатекстових факторів; універсальність інформації про об'єкт дослідження» [224, с. 148].

Усе це засвідчує важливість зазначеної проблеми та актуалізує думку про постійну присутність автора, образ якого є важливим конструктивним елементом, що об'єднує не лише частини одного тексту, а й усі тексти разом, надаючи їм смислової й стилістичної єдності. Дослідження мови художнього твору, за словами В. Задорнової, по-справжньому плідним стає тоді, «коли враховується глобальний вертикальний контекст творчості письменника, естетична позиція автора, спосіб його художнього мислення, ставлення до культурно-філологічної традиції» [92, с. 112].

Отже, в основному герої текстів Валентина Чемериса постають носіями авторських думок, переконань, виразниками життєвої позиції. Чоловічі характери втілено в образах козака, чоловіка-власника й чоловіка-тирана. Жіночі образи досить неоднорідні: постають у чотирьох іпостасях: дівчини-нареченої, дружини, жінки-матері, жінки-борця. Зазначимо, що всі вони в



художній структурі романного тексту наділені індивідуальними рисами, а їхні характери – динамічні: внутрішня сутність їх увесь час зазнає змін під впливом тих чи тих соціальних чинників, залежно від об'єктивних і суб'єктивних причин, що впливають на їхні рішення, переконання, вибір.

Крім того, прозові твори Валентина Чемериса характеризуються наявністю стилістично маркованих мовних засобів, які формують «образ автора». На основі літературознавчих уявлень про образ автора в праці С. Руссової запропонована така його типологізація: автор-митець, автор-ізгой та автор-трикстер. Усі ці типи присутні в прозі Валентина Чемериса, а самому «образу автора» притаманні гнучкість, універсальність. Крім того, чинники лінгвопоетичної значущості допомагають маркувати рівні прояву образу автора в якості параметрів для створення багаторівневої лінгвопоетичної типології художніх текстів письменника.

### **Висновки до розділу 3**

Творчий доробок Валентина Чемериса вміщує різножанрові тексти: гумористично-сатиричні твори (оповідання, повісті, романи, лірико-гумористичні повісті), історичні та пригодницько-історичні (оповідання, повісті, романи, роман-есе, новели), фантастичні (оповідання, повісті, роман), дитячі твори (оповідання, повісті), автобіографічні тексти. У своїх творах письменник змальовує внутрішній і зовнішній світ героїв, у більшості випадків намагається вмотивувати й виправдати їх учинки. Незважаючи на трагізм минулого України та загибель борців за її свободу, твори Валентина Чемериса сповнені оптимізму.

У художній прозі Валентина Чемериса конфлікт розкривається і в сюжеті, і в композиції тексту. Типологія конфліктів розглядається крізь призму взаємодії головного героя зі світом і постає у формі природного, соціального, внутрішнього чи провіденційного конфліктів. Типовим для

творчості письменника є нашарування різних конфліктів, чим підсилюється їх гострота.

Проблематика прози охоплює коло філософських, психологічних, соціальних та політичних питань. Художній вимисел у творах романіста ніде не виходить за межі ймовірного, не руйнує логіки загальновідомих фактів. Показуючи гетьманів і рядових козаків, керівників повстанських загонів і звичайних селян, В. Чемерис безкомпромісно засуджує соціальне насильство, пропагує громадянську й національну самосвідомість.

У своєму творчому доробку митець поетично порушує одвічні проблеми любові і зради, вірності і помсти як необхідних складників у боротьбі за справедливість, стосунки батьків і дітей, виховання високоморальної особистості, багатства й бідності.

Через асоціативно-інтуїтивне сприйняття художньої дійсності уточнюється й поглиблюється сутність образів, які постають на тлі особливого часопростору, витвореного й удосконаленого самим автором. Різноплановість хронотопних нашарувань у прозі Валентина Чемериса найчастіше використана з метою реалізації ідеї твору чи авторського задуму.

У ході дослідження визначено, що хронотоп дороги в текстах митця має такі ознаки: полісемантичність, символічність, наявність горизонтального й вертикального векторів, взаємозв'язок із хронотопом дому; тісні типологічні зв'язки з хронотопами порогу, мосту та дверей зумовлені символікою межі та двостороннього переходу. У поетиці Валентина Чемериса категорія топосу й хронотопу виконує сюжетотворчу, формотворчу, жанротворчу, характеротворчу й символічну художні функції. Хронотоп міста в прозі Валентина Чемериса твориться на перехресті кількох його втілень – міста-матері, міста-міфу, міста-пекла.

Образ степу в українській літературі й особливо у творах Валентина Чемериса набуває виразного символічного зображення, що дає змогу інтерпретувати його з погляду особливостей функціонування символіки простору. Серед символів степу найповніше представлено, на нашу думку,

дихотомію «свого» / «чужого» простору: степ як сакральний центр, як колиска, місце доленосних подій для головних героїв, боротьби за життя, одвічного спокою, а також курган як утілення «світової вісі».

Час у письменника – категорія філософська, пов'язана з осмисленням людиною сенсу життя. Часто трапляється протиставлення «тоді – тепер» як нерозривного зв'язку між минулим і теперішнім. Тема швидкоплинності часу та нездатність людини його призупинити пронизує історичні твори, однак Валентин Чемерис і не намагається підштовхнути героїв до боротьби з неможливим, навпаки – зображує їхні моральні та психофізіологічні зміни.

Для художнього світу автора пріоритетними є боротьба за волю, за кращу долю, за добро й обставини, які їм сприяють: військові дії, втеча з полону, з дому, з ув'язнення, поширення ідей та переконань, переговори, дипломатичні зустрічі на рівні держав. Багатством своєї мови, образністю письменник засвідчує прихильність до того чи того устрою, способу життя в суспільстві.

Автор дбає про відповідність поетики конкретного твору висвітленому життєвому факту чи історії. Романтичності в прозі митця надають непоодинокі звернення до ліричних текстів народних пісень, у яких він тужить за справедливістю, вірить у добро, людське щастя.

На сторінках своїх творів письменник знайомить читача з героями й водночас наводить філософські роздуми щодо суті добра і зла. Однак він не може змиритися зі стражданнями людини, навіть якщо це задля всенародного щастя. Тому наділяє своїх персонажів безмежним правом вибору власного шляху самовизначення, робить їх самостійними, автор не критикує їх за помилки, а лише описує один із можливих способів вирішення складних життєвих колізій, чим повчає читача, стимулює його до самостійності й критичного мислення.

Проблема вибору між владою, високим соціальним статусом і покликом серця, душевним уподобанням простежується майже в усіх творах

письменника, однак схвалення отримують тільки ті дії, які не суперечать принципам моралі й права.

Оскільки вітчизняна історична романістика зростає чисельно, то і збільшується її ідейний потенціал. Це сприяє піднесенню духовного рівня читачів-сучасників, ускладненню соціальної, моральної, філософської проблематики. Історичні романи та повісті Валентина Чемериса – це спадкоємність духовних традицій, пріоритет загальнолюдських цінностей, усвідомлення того, що без засвоєння й збереження надбань минулого рух уперед неможливий.

Як наслідок – романтичний складник історичних романів і повістей Валентина Чемериса, утілений у зверненні автора до історичних подій і фактів, сприяє пробудженню почуття національної гідності, дає можливість «відчути» смак минулого, простежити психологію персонажів, зануритись у майже детективні події минулого, відчувати причетність до них завдяки нерозривному зв'язку поколінь і приналежності до української нації. У результаті аналіз стильових особливостей історичної прози Валентина Чемериса переконує в тому, що автор активно продовжував романтичні традиції в новітній українській прозі.

У світосприйнятті Валентина Чемериса історичні романи постають осередком відтворення й збереження загальнолюдських цінностей, слугують містком до побудови нового майбутнього. У своїй творчості письменник відтворює те, що століттями замовчувалось, тому в його романах звучить критика, вони характеризуються відвертістю, уникають загальних описів, звертаються до психологічного стану, внутрішнього світу людини. Історична проза як репрезентант художньої інтерпретації історичного минулого відображає самотність і ментальність народу, досвід державотворення в історії України.

## ВИСНОВКИ

Творчість Валентина Лукича Чемериса – лірика філософського складу, блискучого гумориста, автора численних прозових творів – увійшла до скарбниці національної культури, однак не була на належному рівні вивчена й оцінена зарубіжними та вітчизняними науковцями, особливо щодо поетики його численних різножанрових творів. У результаті ґрунтовного літературознавчого дослідження поетики історичних і художньо-документальних текстів автора зроблено низку висновків щодо стильових, жанрових, мовностилістичних особливостей текстів письменника.

Художні тексти Валентина Чемериса характеризуються багатством актуалізованих мовних і мовленнєвих одиниць, які наділені чинником лінгвопоетичного значення й увиразнюють модель світосприйняття автора.

Типологія прози письменника розглядається через призму образу письменника, що відображає і читацьке сприйняття, і форми вияву літературних концепцій. Згідно з таким підходом образ автора в художній прозі Валентина Чемериса постає митцем, ізгоєм, трикстером. Діапазон зацікавлень митця в текстах охоплює різноманітні сфери авторського сьогодення: події визвольної війни, трудові будні, протистояння владі, осмислення ролі видатних постатей в історії держави, власне бачення свого життєвого шляху.

Грані творчої манери Валентина Чемериса, що по-різному розкрито в прозових творах, пов'язані з авторським задумом відтворення певного історичного минулого. Пріоритетними у творчості митця стали опоетизовані символи віри, надії, любові, щастя, справедливості. Крім того, автор у прозових текстах порушує філософські, психологічні, соціальні та політичні проблеми.

Через зображення протистояння антагоністичних за певним критерієм (національність, релігія, стать) образів письменник засуджує соціальну, майнову, гендерну нерівність та несправедливість, постає борцем за правду,

пропагує активну національну й громадянську позицію. У зв'язку з цим, описуючи державотворчі процеси в історії України, Валентин Чемерис акцентує увагу читача на особливостях національного характеру українців, що завжди боролися за право жити на своїй землі й називатися українцями, змальовує культурні традиції співвітчизників; простежує історичні корені нашого народу. Саме тому новаторським, але й зумовленим творчою та історичною необхідністю було звернення письменника до скіфської тематики.

У художній прозі Валентина Чемериса переважає оптимістичне бачення майбутнього, закладене, перш за все, у самій авторській позиції. У великій прозі письменник детально змальовує характери, намагається донести й психологічно вмотивувати вчинки героїв. Вправно обіграні події, незвичні зіставлення, контрастність у змалюванні персонажів стали прикметами його прози.

У річищі розмови про статеvu приналежність героїв зауважимо, що в прозі митця подано своєрідний погляд на сім'ю, жінку, чоловіка, на стосунки між ними. Характерним для гендерних образів є динамізм особистості, її трансформації під впливом зовнішніх обставин і внутрішніх роздумів. Чоловічі образи-характери представлені образами козака, чоловіка-власника й чоловіка-тирана. У процесі становлення та самореалізації герої, незалежно від статі, зіштовхуються з природними, соціальними, внутрішніми або провіденційними конфліктами. Вони можуть приховуватись у внутрішньому та зовнішньому світі героїв.

Звертаючись до філософської категорії часу, письменник роздумує над суттю буття, проводить паралелі між минулим і майбутнім, аналізує історичні процеси. Просторові й часові параметри в осмисленому й конкретному змістовому цілому увиразнюють жанрово-стильову приналежність тексту, сприяють більш ефектному змалюванню образів (особливо в історичному часопросторовому континуумі або в художньо-документальному тексті, де відбувається взаємопереплетення часових

прошарків), хронотоп також впливає на цілісність сюжетної композиції. Різноплановість хронотопних нашарувань непоодинока в художній прозі Валентина Чемериса й зумовлена потребою повною мірою реалізувати ідею твору чи авторський задум. Через асоціативно-інтуїтивне сприйняття уточнюється й поглиблюється сутність образів, які постають на тлі безпосередніх замальовок часопростору. Проза Валентина Чемериса пронизана й символічними описами часу та простору: образи степу, міста, кургану, порогу є своєрідними категоріями-мікрокосмами, де персонажі живуть за чітко визначеними й усталеними нормами.

Важливу ідейно-композиційну роль у структурі художніх творів Валентина Чемериса відіграють картини сну. Сновидіння виконують сюжетно-композиційну й характеротворчу функцію. Сислове навантаження сновидної картини в кожному творі суто суб'єктивне.

Для художнього світу автора пріоритетними є боротьба за волю, за кращу долю, за добро й обставини, які їм сприяють: військові дії, втеча з полону, із дому, з ув'язнення, поширення ідей та переконань, переговори, дипломатичні зустрічі на рівні держав. Через мову, мовностилістичні засоби письменник засвідчує прихильність або осуд того чи того державного устрою, способу життя в суспільстві.

Розрізнення таких понять, як вимисел і домисел в історичному тексті, дало змогу виокремити такі різновиди історичних романів письменника, як історико-пригодницький, історико-художній, художньо-документальний та історико-філософський.

Автор дбає про відповідність поетики конкретного твору висвітленому життєвому факту чи історичній події загалом. Романтичності прозі митця надають непоодинокі звернення до ліричних текстів народних пісень, у яких звучить туга за справедливістю, віра в добро, у людське щастя.

Творчий доробок Валентина Чемериса охоплює історичні, фантастичні, детективно-пригодницькі, гумористично-сатиричні твори, а також художньо-документальні твори. У більшості з них письменник уникає авторських

емоційно-оцінних суджень, намагається зрозуміти й – досить часто – виправдати вчинки героїв, однак критика присутня в чужому мовленні, коли персонажі висловлюють ставлення до подій.

Художньо-документальна проза Валентина Чемериса відзначена ліризмом, автор подає історію крізь призму індивідуального досвіду, про більшість речей пише відверто, без будь-яких обмежень, уникаючи натяків, сміливо змальовує тогочасний і сучасний літературний процес, детально зупиняється на перипетіях, пов'язаних із виходом у світ його романів.

Хоча автор залишає за читачем право засуджувати чи схвалювати, приймати чи відкидати, захоплюватися чи зневажати, однак завдяки низці мовностилістичних заходів він домагається зростання або спадання емоційної напруги, що передається реципієнту й не залишає його байдужим.

Безпосередність розповіді та відвертість у діалозі з читачем засвідчують бажання Валентина Чемериса бути ближчим до нього, донести ідеї виховання високоморальних цінностей, що викликає зачарування не лише його творчістю, а захоплення ним як людиною, що творить і пропагує добро.

Сюжетні лінії у творчості митця підпорядковані переважно мотиву збереження родинного коріння, сім'ї – мотиву, який у прозових творах звучить дуже гостро. Так, у романі «Марина – цариця московська» домінують образи рідних або осіб, які впливали на виховання дитини: батька, матері, сестер, няньки. Згадка про першу життєву науку пов'язана саме з ними.

Авторитет старших людей у романах Валентина Чемериса є непорушним. Старість загалом, згідно з традиціями світової культури, асоціюється з мудрістю, глибокою вірою, справедливістю. Старші люди для письменника – це коріння родинного дерева. Тож у уста цих персонажів автор вкладає важливі життєві істини, попередження, настанови. Глибокого філософського значення в прозових творах митця набуває мотив збереження



батьківського обійстя, рідної домівки як обов'язкової умови збереження роду.

Ідейну настанову романів автора можна простежити в турботі письменника за спустошений степ, землю, яка годує й лікує споконвіку український народ і нині може втратити господаря («Кохання в Україні», «Ольвія»). Образ української землі як вистражданої, обітованої, знаходимо в усіх творах Валентина Чемериса. Автор послідовно втілює у своїх романах ідею винятковості села як місця сакрального. Рідний дім, батьківське подвір'я є тією святинєю, що дарує людині цілісність, гармонію в хаотичній реальності.

Валентин Чемерис у своїх романах використовує традиційні засоби характеротворення – вчинки, мова, думки, поведінка розкривають вдачу персонажа; опис портрета, одягу – відбиває натуру героя та ін. Крім того, повною мірою ним зреалізовано функційні можливості традиційних прийомів творення характеру (діалогізація мовлення, присутність психологічних портретних рис в описі зовнішності; характеристика персонажів через їхні вчинки, думки, висловлювання тощо). Однак, наприклад, у романі «Марина – цариця московська» великої ваги набуває також оповідь-роздум, посилюються ті авторські суб'єктивні інтонації, що розмивають контури цілісного образу героїні. До цього призводить і перенесення змісту образу-символу, притчі на персонажну сферу.

Натомість у художньо-документальній прозі Валентина Чемериса спостерігаємо послідовну нівеляцію особистості персонажа на тлі посилення функцій «Я» автора. Тож, наявність на сторінках роману «Це я, званий іще Чемерисом» яскраво вираженого автобіографічного начала логічно зумовлено активізацією авторської суб'єктивності в попередніх творах письменника. Разом із тим це свідчить і про неприйняття письменником постмодерної стилістики, техніки письма, що стирає авторську особистість. У творах Валентина Чемериса суб'єктивне «Я» набуває однозначності, категоричності, тут обрано позицію, прямо протилежну постмодерним

тенденціям децентрації, розхитування однозначних категорій, ціннісних ієрархій тощо.

Загалом, проза митця – це твори філософського, морально-етичного спрямування, у яких порушено складні одвічні теми добра і зла, справедливості, відданості батьківщині, зради. Валентин Чемерис не відмежовується від серйозних питань, а говорить про них іронічно, мовою натяків. Більше того, творчості письменника притаманне цитатне мислення.

У прозі Валентина Чемериса за образами-символами (зозуля, соловей, орел), окрім широкого значення, закріплено й вузьке тлумачення, зумовлене сюжетом, – звучання, закорінене в індивідуально-авторському світогляді, реальному життєвому досвіді письменника. Переходячи з одного тексту в інший, вони модифікуються, обростають новими відтінками й значеннями.

Романтичний дискурс прози Валентина Чемериса втілено в романтичному героєві, простежено в характері зображення подій, насамперед історичної дійсності епохи козацтва, у системі словесно-виражальних засобів, зокрема символіці. Певною мірою це зумовлено й традиціями змалювання національного героя й історії, фольклором, класичною літературою. Реалістичне зображення дійсності переважає в романах «Фортеця на Борисфені», «Місто коханців на Кара-Денізі», у повісті «Царгородська галера». Доробок письменника свідчить про невпинність його пошуків, про подальші можливості розвитку історичної прози в художньому дослідженні історії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Символ / С. С. Аверинцев // Литературный энциклопедический словарь / под ред. Кожина В. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 378 – 379.
2. Аверинцев С. С. Авторство и авторитет / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания – М. : Наследие, 1994. – С. 105 – 125.
3. Александрова Л. П. Советский исторический роман и вопросы историзма / Л. П. Александрова. – Киев : Изд-во Киев. ун-та, 1971. – 156 с.
4. Александрова Л. П. Художественный вымысел и домысел / Л. П. Александрова // Советский исторический роман. – Киев : Высш. шк., 1987. – С. 133 – 151.
5. Андрусів С. М. Вогонь нашої пам'яті: Історична проза в контексті сьогодення / С. М. Андрусів // Київ. – 1990. – № 1. – С. 125 – 127.
6. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ століття / С. М. Андрусів ; Львів. нац. ун-т імені Івана Франка. – Т. : Джура, 2000. – 340 с.
7. Анісімова Н. П. Історія української літератури ХХ ст. (1960 – 1980-ті рр.) : навч. посіб. для студ. філол. спец. вищих навч. закл. / Н. П. Анісімова. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2007. – 205 с.
8. Анісімова Н. П. Художньо-філософський вимір категорії часу в ліриці Ігоря Римарука / Ніна Анісімова // Актуальні проблеми філології: мовознавство, літературознавство, методика викладання філологічних дисциплін : зб. ст. I Міжнар. наук.-практ. конф. (Маріуполь, 23 квіт. 2010 р.) / за заг. ред. І. В. Соколової. – Маріуполь, 2010. – Т. II: Літературознавство. Методика викладання філологічних дисциплін. – С. 3 – 8.
9. Анісімова Н. П. Художні моделі топосу міста в поезії вісімдесятників / Н. П. Анісімова // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 33 – 43.

10. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. О. Зубрицької. – Л. : Літопис, 2001. – 832 с.
11. Антоненко Т. О. Специфіка розкриття образу Марусі Чурай у повісті В. Чемериса «Засвіт встали козаченьки» / Т. О. Антоненко // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2011. – № 1(212). – С. 10 – 15.
12. Антоненко Т. О. Жанрові особливості мемуарного роману В. Чемериса «Це я, званий іще Чемерисом» / Т. О. Антоненко // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2011. – № 19(230). – С. 74 – 80.
13. Антоненко Т. О. Специфіка типу трагічної героїні в романі В. Чемериса «Ольвія» / Т. О. Антоненко // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2012. – № 3(238). – С. 64 – 69.
14. Антоненко Т. О. Типологія жіночих образів у прозі В. Чемериса / Т. О. Антоненко // Вісн. Запоріж. нац. ун-ту : зб. наук. пр. Філологічні науки. – 2012. – № 4. – С. 9 – 11.
15. Антоненко Т. А. Філософія любови в романе Валентина Чемериса «Ольвия» / Т. А. Антоненко // European Applied Sciences. – Stuttgart : ORT Publishing, 2013. – № 8. – С. 122 – 125.
16. Антоненко Т. О. Проблемно-тематичне розмаїття історичного роману В. Чемериса «Марина – цариця московська» / Т. О. Антоненко // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2014. – № 1(284). – С. 111 – 118.
17. Антоненко Т. О. Любовний трикутник як основа сюжетобудування у романі В. Чемериса «Ольвія» / Т. О. Антоненко // Актуальні проблеми слов'янської філології. Сер. : лінгвістика і літературознавство : міжвузів. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. – Бердянськ, 2013. – Вип. XXVII. – Ч. 2. – С. 310 – 318.
18. Антонович В. Б. Про козацькі часи на Україні / В. Б. Антонович. – К. : Дніпро, 1991. – 240 с.

19. Антофійчук В. І. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі / В. І. Антофійчук, А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 1997. – 208 с.
20. Апанович О. М. Гетьмани України і кошові отамани Запорозької Січі / О. М. Апанович. – К. : Либідь, 1993. – 288 с.
21. Арістархова О. О. Художня рецепція образу гетьмана в українській літературі XVII – XXI століть (на матеріалі творів про Івана Виговського) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. О. Арістархова. – К., 2009. – 22 с.
22. Бандура О. М. Міжпредметні зв'язки в процесі вивчення української літератури / О. М. Бандура. – К. : Рад. шк., 1984. – 166 с.
23. Баран Є. М. Українська історична проза другої половини XIX – початку XX століття і Орест Левицький / Є. М. Баран. – Л. : Логос, 1998. – 144 с.
24. Барахов В. С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр / В. С. Барахов. – Л. : Наука, ЛО, 1985. – 312 с.
25. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
26. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – С. 234 – 407.
27. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 542 с.
28. Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. / М. М. Бахтин. – М. : Рус. слов., 2003– . – Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. – 2003. – 958 с.
29. Безпечний І. П. Теорія літератури / І. П. Безпечний. – К. : Смолоскип, 2009. – 388 с.
30. Белецкий А. И. В мастерской художника слова / А. И. Белецкий. – М. : Высш. шк., 1987. – 160 с.

31. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Н. І. Бернадська. – К. : «Академвидав», 2004. – 368 с.
32. Білецький О. І. Зібрання пр. у 5 т. / О. І. Білецький. – К. : Наук. думка, 1965 – . –  
Т. 1 «Поучення дітям» Володимира Мономаха. – 1965. – 525 с.
33. Білий О. В. Літературний герой у контексті історії / О. В. Білий. – К. : Наук. думка, 1980. – 119 с.
34. Білоус Н. В. Сильові особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі другої половини ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. В. Білоус. – К., 2005. – 20 с.
35. Білоусько О. А. Нова історія Полтавщини. Друга половина ХVІ – друга половина ХVІІІ століття : монографія / О. А. Білоусько, В. О. Мокляк. – К. : Наук. думка, 2006. – 126 с.
36. Білякович Л. Г. Авторська інтерпретація історичної особистості в пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» / Л. Г. Білякович // Київ. старовина. – 2011. – № 1. – С. 137 – 147.
37. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. – 519 с.
38. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
39. Бурбело В. Б. Поетика події у французькій літературі 17 ст. / В. Б. Бурбело // Інозем. філологія. – Л., 1999. – № 113. – С. 27 – 36.
40. Бровко О. О. Вставна новела як факт і фактор у формалістичному дискурсі літературознавства / О. О. Бровко // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2009. – № 14. – С. 28 – 35.

41. Бродюк О. М. Поетика в сучасному літературному дискурсі [Електронний ресурс] / О. М. Бордюк. – Режим доступу : [litzbirnik.com.ua/wp-content/...7.4.10.pdf](http://litzbirnik.com.ua/wp-content/...7.4.10.pdf).
42. Вальнюк Б. І. Поетика історичної романістики Б. Лепкого : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Б. І. Вальнюк. – Івано-Франківськ, 1998. – 30 с.
43. Варфоломеев И. П. Типологические основы жанров исторической романистики / И. П. Варфоломеев. – Ташкент : Фан, 1979. – С. 8 – 9.
44. Василенко І. М. Специфіка літературного портрета як жанру сучасної української мемуарної прози : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І. М. Василенко. – Д., 1997. – 22 с.
45. Васьків М. С. Генологічна природа роману й інтерпретація творів цього жанру / М. С. Васьків. – Тека Ком. Pol-Ukr. Zwiaz-Kult – OL PAN, 2009. – С. 66 – 80.
46. Введение в литературоведение / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман, М. М. Гиршман, М. Н. Дарвин. – М. : Высш. шк., 1999. – 556 с.
47. Виноградов В. В. О теории художественной речи : учеб. пособие для студентов филол. спец. ун-тов / В. В. Виноградов. – М. : Высш. шк., 1971. – 239 с.
48. Витовцева М. С. Сон как литературный метод постижения действительности / М. С. Витовцева // Литература. – 2004. – № 21. – С. 20 – 24.
49. Віннічук А. П. Розвиток українського історичного роману [Електронний ресурс] / А. П. Віннічук. – Режим доступу : <http://www.info-library.com.ua/books-text-10691.html>
50. Войтюк А. Ю. Літературознавчі концепції Івана Франка / А. Ю. Войтюк. – Л. : Вища шк., 1981. – 184 с.

51. Воронова М. Ю. Авторська позиція і авторське „я” в політичних портретах-книгах [Електронний ресурс] / М. Ю. Воронова. – Режим доступу : <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1190>.
52. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Г.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 637 с.
53. Гажа Т. А. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об’єктного і суб’єктного типів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Т. А. Гажа. – Х., 2006. – 19 с.
54. Галич О. А. Вступ до літературознавства : підруч. для студ. вищ. навч. закл. / О. А. Галич ; ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». – Луганськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 288 с.
55. Галич О. А. Мемуарний синдром кінця ХХ століття / О. А. Галич // Вітчизна. – 2000. – № 3 – 4. – С. 127 – 134.
56. Галич О. А. Теорія літератури : підруч. для студ. філол. спец. вищих закл. освіти / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 487 с.
57. Галич О. А. Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика : монографія / О. А. Галич. – К. : КДПІ ім. О. М. Горького, 1991. – 217 с.
58. Галич О. А. На маргінесах життя: (огляд української мемуаристики) / О. А. Галич // Слово і час. – 1999. – № 10. – С. 62 – 67.
59. Галич О. А. На службі у Мнемозини: [про українську мемуаристику] / О. А. Галич // Радуга. – 1992. – № 1. – С. 132 – 140.
60. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.



61. Гаранин Л. Я. Мемуарный жанр советской литературы: историко-теоретический очерк / Л. Я. Гаранин. – Минск : Наука и техника, 1986. – 223 с.
62. Гачев Г. Д. Национальные образы мира / Г. Д. Гачев. – М. : Сов. писатель, 1988. – 445 с.
63. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. – М. : Наука, 1975. – 470 с.
64. Глазовий П. П. Добрий вигадько і штукаар [Електронний ресурс] / П. П. Глазовий. – Режим доступу : <http://lib.rus.ec/b/374590/read>
65. Голобуцький В. О. Запорізька Січ в останні часи свого існування / В. О. Голобуцький. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961. – 436 с.
66. Гордин Я. А. От документа к образу / Я. А. Гордин // Вопр. лит. – 1981. – № 3. – С. 97 – 133.
67. Гординський Я. А. Межі реалізму в історичному романі / Я. А. Гординський // Ми. – 1939. – Кн. 1 – С. 72 – 84.
68. Грабович Г. Ю. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка / Г. Ю. Грабович. – К. : Основи, 1997. – 604 с.
69. Гречаник І. П. Сновидіння у структурі часопросторової організації фантастичних романів О. Бердника / І. П. Гречаник // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2009. – № 14(177). – С. 53 – 58.
70. Грифцов Б. А. Теория романа / Б. А. Грифцов. – М. : ГосАХН, 1927. – Вып. 6. – 151 с.
71. Гром'як Р. Т. Про визначення поезики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка / Р. Т. Гром'як // Поетика. – К. : Наук. думка, 1992. – С. 16 – 21.
72. Гуляк А. Б. Становлення українського історичного роману («Чорна рада» П. Куліша) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра

філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література»/ А. Б. Гуляк. – К., 1998. – 32 с.

73. Гуменний М. Х. Поетика О. Гончара-прозаїка / М. Х. Гуменний // Филологический анализ. Теория, методика, практика : сб. науч. ст. – Херсон, 1993. – С. 22 – 28.

74. Даренська Т. В. Архетип Матері і його специфіка в українській культурі / Т. В. Даренська // Філософські дослідження : зб. наук. пр. – Луганськ : СНУ, 2001. – С. 36 – 48.

75. Даренський В. Ю. Культуротворча специфіка мемуарного жанру / В. Ю. Даренський // Вісн. Луган. держ. пед. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2000. – № 4(24). – С. 232 – 237.

76. Дашкевич Я. Р. Україна вчора і нині: Нариси, виступи, есе / Я. Р. Дашкевич. – К. : Б.В, 1993. – 192 с.

77. Денисюк І. А. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / І. А. Денисюк. – К. : Вищ. шк., 1981. – 215 с.

78. Дзюба І. М. Несходимі стежки минувшини (Пригодницькі мотиви в історичній повісті) / І. М. Дзюба // Література і сучасність. Літературно-критичні статті. – Вип. 20. – К., 1987. – С. 86 – 87.

79. Дончик В. Г. Український радянський роман: рух ідей і форм / В. Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1987. – 429 с.

80. Дорошенко Д. І. Нарис історії України / Д. І. Дорошенко. – К. : Глобус, 1992. – 217 с.

81. Дроботенко В. Ю. Я – автор та його функції в журналістських текстах / В. Ю. Дроботенко // Вісн. Донец. ун-ту. Сер. Б. Гуманітарні науки. – К. : ПАРАПАН, 2008. – Вип. 1. – С. 83 – 87.

82. Друга хвиля мемуаристики: відбулося засідання творчого об'єднання київських критиків // Літ. Україна. – 2005. – 10 листоп. (№ 44). – С. 6.

83. Дуб К. С. Автобіографічний синегрен / К. С. Дуб // Слово і час. – 2001. – № 4. – С. 15 – 23.

84. Дяченко С. В. Образ гетьмана Петра Сагайдачного в українській літературі: за романами Д. Мордовця, А. Чайковського, С. Черкасенка / С. В. Дяченко // Дивослово. – 2003. – № 5. – С. 76 – 78.
85. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие / А. Б. Есин. – 3-е изд. – М. : Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
86. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури : монографія / С. Я. Єрмоленко. – К, 2009. – 350 с.
87. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры : в 2-х т. / Ж. Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998– . – Т. 1. – 1998. – 472 с.
88. Жуковський А. І. Нарис історії України / А. І. Жуковський, О. М. Субтельний. – Л. : Вид-во Наук. тов-ва, 1992. – 230 с.
89. Жулинський М. Г. Нація. Культура. Література: національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури / М. Г. Жулинський. – К. : Наук. думка, 2010. – 560 с.
90. Загнітко А. П. Лінгвістика тексту: Теорія і практикум : наук.-навч. посіб. / А. П. Загнітко. – Донецьк : ДонНУ, 2006. – 289 с.
91. Загурська Е. В. Правда і домисли про українську народну поетесу / Е. В. Загурська // Кіно – Театр. – 2007. – С. 35 – 38.
92. Задорнова В. Я. Диалектика уровней изучения художественного произведения / В. Я. Задорнова // Методика и методология изучения художественного языка. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – С. 111 – 118.
93. Зайдлер Н. В. Антропологічна семантика категорії «історизм художнього мислення» / Н. В. Зайдлер, В. Г. Зотова // ПостМетодика. – 2002. – № 7 – 8. – С. 127 – 133.
94. Зборовська Н. В. Чому в українській літературі немає любовних романів / Н. В. Зборовська // Критика. – Лип. – серп. – 1999. – С. 27 – 31.

95. Зборовский Г. Е. Пространство и время как формы социального бытия / Г. Е. Зборовский. – Свердловск : Свердловский юрид. ин-т, 1974. – 345 с.
96. Зелінська Надія. Поетика приголомшеного слова (Українська наукова література ХІХ – початку ХХ століття): монографія / Надія Зелінська. – Л. : Світ, 2003. – 352 с.
97. Изер В. Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание / В. Изер ; публ. подг. И. Ильин // Академ. тетради. – 1999. – Вып. 6. – С. 59 – 96.
98. Ільницький М. П. Людина в історії (сучасний український історичний роман) / М. П. Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 356 с.
99. Ільницький М. М. У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогад / М. М. Ільницький. – Л. : Львів. нац. ун-т імені Івана Франка, 2005. – 552 с.
100. Категоризация мира: пространство и время : материалы науч. конф. / ред. Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова. – М. : Диалог – МГУ, 1997. – 236 с.
101. Кімакович І. І. Фольклорний анекдот як жанр [Електронний ресурс] / І. І. Кімакович. – Режим доступу : <http://proridne.org/folklore/books>
102. Клеймьонова І. О. Жанрові особливості літературного портрета / І. О. Клеймьонова // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2011. – № 6(217). – Ч. II. – С. 75 – 81.
103. Клещина И. С. Психология гендерных отношений / И. С. Клещина. – СПб. : АЛЕТЕЙЯ, 2004. – 316 с.
104. Клочек Г. Д. Енергія художнього слова / Г. Д. Клочек. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 448 с.
105. Клочек Г. Д. Так що ж таке поетика? / Г. Д. Клочек // Поетика: [зб. ст.] / АН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка; [відп. ред. В. С. Брюховецький]. – К. : Наук. думка, 1992. – С. 5-16.

106. Кодак М. Поетика як система / М. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 158 с.
107. Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. / Н. А. Кожевникова. – М. : Ин-т рус. яз. РАН, 1994. – 234 с.
108. Кононенко Т. П. Місто як текст: освоєння урбаністичного простору як ключ до творення тексту в романах А. Картер і Дж. Вінтерсон / Т. П. Кононенко // Слово і час. – 2007. – № 7. – С. 34 – 41.
109. Концепція літературної освіти (Н. Й. Волошина, Є. А. Пасічник та ін.). – К. : ВІПОЛ, 1993. – 74 с.
110. Костенко А. І. Шевченко в мемуарах: критичний нарис / А. І. Костенко. – К. : Рад. письм., 1965. – 253 с.
111. Костенко Л. В. Маруся Чурай : іст. роман у віршах / Л. В. Костенко. – К. : Веселка, 1990. – 159 с.
112. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров. – К. : Либідь, 1994. – 384 с.
113. Костюк Г. Записники Володимира Винниченка // В. Винниченко. – Нью-Йорк, 1980. – Т. 1. – 334 с.
114. Крижановська Н. В. Жанрова трансформація українського історичного роману ХХІ ст. / Н. В. Крижановська // Вісн. Запорізь. нац. ун-ту : зб. наук. пр. Філологічні науки. – 2012. – № 4. – С. 107 – 110.
115. Крип'якевич І. П. Історія української культури / І. П. Крип'якевич. – Л. : Вид-во І. Тиктора, 1937. – 719 с.
116. Лапко О. А. Оповідач як форма репрезентації авторської свідомості (на матеріалі повісті Т. Осьмачки «Старший боярин») / О. А. Лапко // Вісн. Житомир. держ. ун-ту імені Івана Франка. – 2004. – № 15. – С. 127 – 131.
117. Левченко О. М. Минуле української фантастики / О. М. Левченко, В. І. Карацупа // УФО. – 2009. – № 1. – С. 52 – 58.
118. Лежен Ф. Я, в некотором смысле, создатель религиозной секты... / Ф. Лежен, Е. Гальцева // Иностран. лит. – 2001. – № 4. – С. 258 – 263.

119. Ленобль Г. М. История и література / Г. М. Ленобль. – 2-е изд. – М. : Худ. лит., 1977. – 301 с.
120. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – Вид. 3-є, переробл. і доп. – К. : Рад. шк., 1971. – 485 с.
121. Липгард А. А. Основы лингвопоэтики : учеб. пособие / А. А. Липгард. – Изд. 3-е, стер. – М. : URSS: Ком Книга, 2007. – 164 с.
122. Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядк. І наук. ред. проф. Д. Уліцької. – 2-ге вид. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 543 с.
123. Літературний твір: шляхи дослідження поетики : зб. ст. / за ред. проф. О. С. Чиркова. – Житомир : Полісся, 2006. – 220 с.
124. Літературознавча енциклопедія : у двох т. – К. : ВЦ «Академія», 2007.
- Т. 2. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – 2007. – 624 с.
125. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
126. Лотман Ю. М. Выход из лабиринта [Електронний ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступу :  
<http://www.philology.ru/literature3/lotman-98.htm>.
127. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
128. Луков В. А. Гендерный конфликт: система понятий / В. А. Луков, В. Н. Кириллина // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 1. – С. 86 – 101.
129. Манн Ю. В. О Герцене [Електронний ресурс] / Ю. В. Манн. – Режим доступу :  
<http://philology.ruslibrary.ru/default.asp?trID=512>
130. Мартинова С. М. Історія одного роману, чи роман про одну історію / С. М. Мартинова // Київ. – 2001. – № 10. – С. 138 – 141.

131. Медоренко О. М. Проблема дефініції автокоментаря кінця ХХ – початку ХХІ століття / О. М. Медоренко // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2011. – № 19. – С. 17 – 23.

132. Мельничук Б. І. Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення) / Б. І. Мельничук. – К. : Академія, 1996. – 272 с.

133. Мельничук Б. І. Проблема історизму та художньої правди в українській історико-біографічній літературі / від початків до сьогодення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Б. І. Мельничук. – Л., 1997. – 43 с.

134. Мережинская А. Ю. Мемуарно-автобиографическая проза 70-х годов (Проблематика и поэтика) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» / А. Ю. Мережинская. – М., 1981. – 21 с.

135. Мережинская А. Ю. Повествователь в современной мемуарно-автобиографической прозе / А. Ю. Мережинская // Вопросы русской литературы. – 1984. – Вып. 1(43). – С. 102 – 109.

136. Мечников И. И. Этюды оптимизма / И. И. Мечников. – М. : Наука, 1988. – 328 с.

137. Мицик Ю. А. Джерела з історії Національно-визвольної війни українського народу середини ХVІІ ст. / Ю. А. Мицик. – Д. : Дніпро, 1996. – 268 с.

138. Мороз Л. З. Триєдиність як основа універсалізму (національне – загальнолюдське – духовне) / Л. З. Мороз // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 22 – 32.

139. Нагапетова А. Г. К вопросу о теории художественного конфликта / А. Г. Нагапетова // Вестн. Адыгейского гос. ун-та : сетевое электрон. науч. изд., 2008. – Вып. 1(29). – С. 15 – 17.

140. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства / М. К. Наєнко. – К. : ВЦ «Академія», 2003. – 360 с.

141. Наєнко М. К. Мемуари як історія сучасника / М. К. Наєнко // Дивослово. – 2003. – № 11. – С. 17 – 19.
142. Наливайко Д. С. Козацько-християнська республіка (Запорозька Січ у західноєвропейських літературних пам'ятках) / Д. С. Наливайко. – К. : Дніпро, 1992. – 495 с.
143. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту (основи лінгвопоетики) / А. М. Науменко. – Вінниця : Нова кн., 2005. – 415 с.
144. Николаев П. О. Историзм в художественном творчестве и литературоведении / П. О. Николаев. – М. : Изд-во МГУ, 1983. – 366 с.
145. Огієнко І. І. Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу / І. І. Огієнко. – К. : Абрис, 1991. – 275 с.
146. Оскоцкий В. Д. Границы вымысла и пределы документализма / В. Д. Оскоцкий // Вопр. лит. – 1980. – № 6. – С. 29 – 58.
147. Оскоцкий В. Д. Роман и история (Традиции и новаторство советского исторического романа) / В. Д. Оскоцкий. – М. : Худ. лит., 1980. – 384 с.
148. Павличко С. Д. Теорія літератури. Проблема дискурсу / С. Д. Павличко. – К. : Основи, 2002. – 664 с.
149. Пауткин А. А. Советский исторический роман (1970-е годы) / А. А. Пауткин // Вестн. МГУ. Сер. «Филология». – 1978. – № 4. – С. 37 – 42.
150. Пахаренко В. Нарис української поетики / В. Пахаренко // Укр. мова і л-ра в шк. – 1990. – № 8. – С. 10 – 84.
151. Петров С. М. Основные вопросы теории реализма. Критический реализм. Социалистический реализм / С. М. Петров. – М. : Просвещение, 1975. – 304 с.
152. Петрук В. І. Коментар до Геродота та деякі інші роздуми з приводу скіфської теми в українській літературі / В. І. Петрук // Літ. Україна. – 1988. – № 43(4296). – С. 3 – 4.



153. Петрухіна Л. Е. Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Л. Е. Петрухіна. – Л., 2000. – 19 с.
154. Петрушенко В. Л. Філософія: Короткий навчальний словник: терміни і поняття / В. Л. Петрушенко. – Л. : Магнолія, 2009. – 148 с.
155. Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Д. Пешорда. – Л., 2001. – 19 с.
156. Плужник О. М. Автобіографічність творчості Анатолія Дімарова / О. М. Плужник // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2011. – № 19. – С. 32 – 36.
157. Погрибный А. Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы / А. Г. Погрибный. – Киев : Вища шк., 1981. – 200 с.
158. Поліщук В. Т. Цього жанру нам бракувало... Історико-пригодницькі твори Михайла Старицького / В. Т. Поліщук // Укр. мова і л-ра. – 2003. – № 35. – С. 5 – 8.
159. Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт українського романтизму / Я. О. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2002. – 295 с.
160. Полтавчук В. Г. Біографічний роман і проблема виховання історією / В. Г. Полтавчук. – К. : Знання, 1989. – 48 с.
161. Потебня О. О. Естетика і поетика слова / О. О. Потебня. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.
162. Пропп В. Я. Поэтика фольклора / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 351 с.
163. Пустовіт В. Ю. Національно-культурний компонент у структурі художнього тексту (на матеріалі роману Д. Л. Мордовця «Сагайдачний») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В. Ю. Пустовіт. – Запоріжжя, 2001. – 20 с.

164. Пустовіт В. Ю. Українська письменницька мемуаристика XIX століття: націєтворчий дискурс : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В. Ю. Пустовіт. – К., 2010. – 32 с.
165. Романчук Л. А. Загадка чарівності / Л. А. Романчук // Київ. – 2001. – № 9 – 10. – С. 138 – 141.
166. Романчук Л. А. Сеятель любови / Л. А. Романчук // Днепр вечерний. – 2009. – 3 липня. – С. 3 – 5.
167. Ромащенко Л. І. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози : монографія / Л. І. Ромащенко. – Черкаси : Вид-во Черкас. держ. ун-ту імені Богдана Хмельницького, 2003. – 388 с.
168. Ромащенко Л. І. Інтерпретація національної історії в українській прозі XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Л. І. Ромащенко. – К., 2006. – 40 с.
169. Руднев В. П. Здесь там – нигде: Пространство и сюжет в драматургии / В. П. Руднев // Моск. наблюдатель. – 1994. – № 3/4. – С. 10 – 17.
170. Руссова С. Н. Автор и лирический текст / С. Н. Руссова. – М. : Знак, 2005. – 312 с.
171. Руссова С. М. Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії XX століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / С. М. Руссова. – К., 2003. – 30 с.
172. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1987. – 787 с.
173. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа / Н. Т. Рымарь. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 96 с.
174. Савенко І. Л. Літературні мемуари як особливий літературно-культурний текст сучасної документалістики / І. Л. Савенко // Вісн. Луган.

нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2011. – № 19. – С. 121 – 125.

175. Савенко І. Л. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку : монографія / І. Л. Савенко. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2008. – 184 с.

176. Савченко В. В. Антологія прози Придніпров'я. Передмова. Шлях у три покоління [Електронний ресурс] / В. В. Савченко. – Режим доступу : <http://filosof-50.ucoz.ru/publ/3-1-0-76>

177. Сиротюк М. Й. Деякі питання теорії історичного роману / М. Й. Сиротюк // Рад. літературознавство. – 1961. – № 6. – С. 25 – 42.

178. Сиротюк М. Й. Український радянський історичний роман / М. Й. Сиротюк. – К. : Вид-во Акад. наук УРСР, 1962. – 396 с.

179. Сіверська С. Ф. Наративні особливості автобіографічної прози кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / С. Ф. Сіверська. – Т., 2011. – 20 с.

180. Сіверська С. Ф. Вплив культурно-історичного середовища на творчість письменника (на прикладі автобіографічного роману В. Чемериса «Це я, званий іще Чемерисом») / С. Ф. Сіверська // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2009. – № 19. – С. 141 – 147.

181. Сіверська С. Ф. Еволюція автобіографії від давніх часів до сьогодення / С. Ф. Сіверська // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2009. – № 18. – С. 167 – 173.

182. Словник української мови : в 11 т. / гол. ред. І. К. Білодід. – К. : Наук. думка, 1970.

Т. 4. – 1973. – 840 с.

Т. 7. – 1976. – 765 с.

183. Соловьев В. С. Смысл любви. Мир и эрос: антология философских текстов о любви / В. С. Соловьев. – М. : Политиздат, 1991. – 291 с.

184. Сологуб Н. М. Мовний світ Олександра Олеся / Н. М. Сологуб. – К. : Наук. думка, 1991. – 138 с.
185. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 487 с.
186. Ткаченко А. О. Між Хаосом і Космосом, або у передчутті неструктуралізму / А. О. Ткаченко // Слово і час. – 2000. – № 2. – С. 11 – 15.
187. Ткаченко А. О. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / А. О. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
188. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 333 с.
189. Томенко М. В. Теорія українського кохання [Електронний ресурс] / М. В. Томенко. – Режим доступу : <http://dotyk.in.ua/tomenko1.html>
190. Тодоров Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 37 – 113.
191. Українська мова. Енциклопедія / редкол. : В. М. Русанівський (співголова), О. О. Тараненко (співголова), М. П. Зяблюк та ін. – 2-ге вид., виправл. і доп. – К. : Вид-во Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.
192. Українське народознавство : навч. посіб. / за ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. – Л. : Фенікс, 1994. – 607 с.
193. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология художественной формы / Б. А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 225 с.
194. Федоренко О. Б. Характерники в романі В. Чемериса «Фортеця на Борисфені» / О. Б. Федоренко // Вісн. Запоріж. нац. ун-ту. – Запоріжжя, 2012. – № 4. – С. 207 – 209.
195. Федунь М. Р. Українська мемуаристика в Галичині кінця ХІХ – початку ХХ століття: жанрово-стильові особливості : автореф. дис. на

здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / М. Р. Федунь. – Івано-Франківськ, 2001. – 19 с.

196. Фейхтвангер Л. О смысле и бессмыслице исторического романа / Л. Фейхтвангер // Собр. соч. в 12 т. – М. : Худ. лит., 1963.

Т. 12. – 1968. – С. 667 – 674.

197. Ференц Н. С. Основи літературознавства : підручник [Електронний ресурс] / Н. С. Ференц. – К. : Знання, 2011. – 431 с. – Режим доступу : [http://pidruchniki.ws/10810806/literatura/hudozhnya\\_literatura\\_vid\\_mistestva](http://pidruchniki.ws/10810806/literatura/hudozhnya_literatura_vid_mistestva)

198. Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. – К. : УРЕ, 1986. – 800 с.

199. Флоренский П. А. Макрокосм и микрокосм / П. А. Флоренский // Богословские труды. – М., 1989. – Вып. 24. – С. 231 – 242.

200. Фоменко В. Г. Місто і література: українська візія : монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.

201. Франко І. Із секретів поетичної творчості [Електронний ресурс] / І. Франко. – Режим доступу :

<http://ukrclassic.com.ua/katalog/f/franko-ivan/1017-ivan-franko-iz-sekretiv-poetichnoji-tvorchosti>.

202. Хархун В. П. Дефінітивні розбіжності терміна «поетика» в літературознавчих методологіях ХХ століття / В. П. Хархун // Вісн. Запорізь. держ. ун-ту. – 2001. – № 1. – С. 129 – 130.

203. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – 398 с.

204. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період : навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.

205. Чемерис Валентин: біографія та бібліографія [Електронний ресурс]. – Режим доступу :

<http://argo-unf.at.ua/publ/11-1-0-40>

206. Чемерис Валентин. Ярлик на князівство [Електронний ресурс]. – Режим доступу :  
<http://humour.ukrlife.org/yarlyk.html>.
207. Чемерис В. Л. Украдене щастя [Електронний ресурс] / В. Л. Чемерис // Письменницький портал. – Режим доступу :  
[http://www.pilipyurik.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=173](http://www.pilipyurik.com/index.php?option=com_content&view=article&id=173)
208. Чемерис В. Л. Ольвія: роман / В. Л. Чемерис. – Х. : Фоліо, 2008. – 412 с.
209. Чемерис В. Л. Ордер на любов. Місто коханців на Кара-Денізі. Засвіт встали козаченьки... Роман і повісті / В. Л. Чемерис. – Х. : Фоліо, 2010. – 444 с.
210. Чемерис В. Л. Це я, званий іще Чемерисом / В. Л. Чемерис // Вітчизна. – 2006. – № 11 – 12. – С. 25 – 80.
211. Чемерис В. Л. Це я, званий іще Чемерисом / В. Л. Чемерис // Вітчизна. – 2007. – № 1 – 2. – С. 18 – 81.
212. Чемерис В. Л. Ярославна: роман-есе / В. Л. Чемерис. – К. : Фітосоціоцентр, 2011. – 388 с.
213. Чемерис В. Л. Фортеця на Борисфені : іст. роман / В. Л. Чемерис. – Х. : Фоліо, 2008. – 443 с.
214. Чемерис В. Л. Веселий смуток мій. Автобіографічна трилогія / Валентин Чемерис. – К. : Укр. письм., 2007. – 339 с.
215. Чемерис В. Л. Її звали янголом смерті / В. Л. Чемерис. – К. : Укр. письм., 1999. – 239 с.
216. Чемерис В. Л. Президент: роман-есе / В. Л. Чемерис. – К. : Свенас, 1994. – 464 с.
217. Чемерис В. Л. Золотий саркофаг / В. Л. Чемерис. – К. : Фітосоціоцентр, 2009. – 630 с.
218. Чемерис В. Л. Марина – цариця московська / В. Л. Чемерис. – К. : Фітосоціоцентр, 2009. – 540 с.

219. Чемерис В. Л. Коханья в Україні / В. Л. Чемерис. – К. : Бібліотека українця, 2001. – 96 с.
220. Черкашина Т. Ю. Система документальної літератури: внутрішня організація / Т. Ю. Черкашина // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2011. – № 19. – С. 37 – 45.
221. Черкашина Т. Ю. Жанрова система української спогадової літератури [Електронний ресурс] / Т. Ю. Черкашина. – Режим доступу : [http://www.rusnauka.com/1\\_NIO\\_2013/Philologia.htm](http://www.rusnauka.com/1_NIO_2013/Philologia.htm).
222. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – Т. : Феміна, 1994. – 480 с.
223. Чумак В. Г. Минуле – очима сучасника. Літературно-критичний нарис / В. Г. Чумак. – К. : Рад. письм., 1980. – 184 с.
224. Шерех Ю. В. Третя сторожа: Література: Мистецтво / Ю. В. Шерех. – К. : Дніпро, 1993. – 590 с.
225. Шкловский В. Б. Строение рассказа и романа / В. Б. Шкловский // О теории прозы. – М. : Круг, 1925. – С. 56 – 69.
226. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Яз. славян. культуры, 2003. – 312 с.
227. Эпштейн М. Н. Конфликт / М. Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 166.
228. Юнг К.-Г. Алхимия снов / К.-Г. Юнг. – СПб. : Тимошка, 1997. – 352 с.
229. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків / Д. І. Яворницький. – Л., 1990. – Т. 1. – 180 с.
230. Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.
231. Янко Д. Г. Сяйво його зорі / Д. Г. Янко // Дніпро. – 2005. – № 1. – С. 144 – 146.
232. Янко Д. Г. Сяйво його зорі / Д. Г. Янко // Дніпро. – 2005. – № 2. – С. 133 – 139.

233. Ясь О. В. Мемуаристика [Електронний ресурс] / О. В. Ясь // Енциклопедія історії України : Т. 6 : Ла-Мі / редкол. : В. А. Смолій (гол.) та ін. НАН України. Ін-т історії України. – К. : Наукова думка, 2009. – 790 с. – Режим доступу :

<http://www.history.org.ua/?termin=Memuarystyka>

234. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.-Р. Яусс // Новое лит. обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34 – 84.

235. Booth Wayne C. The Rhetoric of Fiction. – 2nd ed. – Chicago : University of Chicago Press, 1983. – P. 431.

236. Chatman Seymour Benjamin. Coming to Terms: the rhetoric of narrative in fiction and film. Ithaca. – NY : Cornell University Press, 1990. – P. 75 – 76.

237. Кайуа Р. Чары и проблемы снов / Р. Кайуа // Иностр. лит. – 2003. – № 12. – С. 21 – 24.

238. Kahrman C. Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren / Kahrman C., Reiß G., Schluchter M. – Künigstein : Athenäum, 1977. – S. 49 – 56.

239. Nünning, Ansgar. «Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des ‘implied author’» Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67, 1993. – P. 1 – 25.

240. О’Коннелл М. Знаки и символы. Иллюстрированная энциклопедия / Марк О’Коннелл, Раджи Эйри ; пер. И. Крупичевой. – М. : Эксмо, 2007. – 256 с.

241. Penn Sharon. Definition of Conflict in Literature [Електронний ресурс] / Penn Sharon. – Режим доступу :

[http://www.ehow.com/about\\_6503127\\_definition-conflict-literature.html](http://www.ehow.com/about_6503127_definition-conflict-literature.html)



242. Richardson Brian. «Introduction. Implied Author: Back from the Grave or Simply Dead Again?» / Richardson Brian. – Style. – 2011. – Vol. 45. – P. 1 – 10.