МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЯНЧИЦЬКА КАТЕРИНА МИКОЛАЇВНА

УДК 821.161.2 – 1.09. М. Матіїв-Мельник

ДИСЕРТАЦІЯ

ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ МИКОЛИ МАТІЄВА-МЕЛЬНИКА-ПРОЗАЇКА

035 Філологія
03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня вищої освіти доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ К. М. Янчицька

Науковий керівник: Осьмак Ніна Дмитрівна, кандидат філологічних наук, професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Янчицька К. М. Творча індивідуальність Миколи Матієва-Мельника-прозаїка. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. – Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ, 2020.

У дисертації вперше в українському літературознавстві розглянуто творчість М. Матієва-Мельника-прозаїка як предмет спеціального системного цілісного аналізу. З урахуванням новітніх наукових підходів здійснено атрибуцію прозописьма М. Матієва-Мельника щодо стилів доби; окреслено жанрову еволюцію, стильову домінанту епіка та їй супутні засоби образного синтезу творів; розкрито значення міфопоетики як основного визначального чинника прози М. Матієва-Мельника, що посприяло окресленню самобутності його творчої індивідуальності.

У розділі І «Поетика прозової творчості М. Матієва-Мельника» досліджено особливості формування національної свідомості письменника, визначено основні проблемно-тематичні домінанти його творчості, особливу увагу приділено характеристиці психологічних прийомів відтворення внутрішнього світу особистості, а також жанровим ознакам його прозової спадщини.

Поетологічні риси творчої індивідуальності М. Матієва-Мельника ґрунтуються на поєднанні двох аспектів, що сформували його національну свідомість: активному позиціонуванні приналежності до гуцульського субетносу і популяризації січового стрілецтва, учасником руху якого він був.

Активні громадянська позиція, літературна творчість оприявнювали події першої третини ХХ ст. для широкого читацького загалу, возвеличували героїку національно-визвольної боротьби січового стрілецтва (прозові збірки «По той бік греблі» та «На чорній дорозі», повісті «За рідне гніздо» і «Крізь дим і згар»). Відображаючи у власній творчості діяльність УСС, письменник

хотів втілити ідею продовження звитяжних традицій виборювання української державності часів Київської Русі та козацтва.

Провідна особливість творчої індивідуальності М. Матієва-Мельника-прозаїка – автобіографізм. У творах автор психологічно тонко і досконало розкрив перебіг подій і боротьби, внутрішні переживання, надії, сподівання власні й героїв, що свідчить про високий рівень їх національної свідомості. Письменник правдиво відтворив епізоди боротьби за власну державу, багатоденні важкі походи Україною. Об'єктивне бачення тогочасних подій дало змогу відтворити широку картину настроїв українців від високопатріотичних на Галичині до цілком індиферентних у центральній Україні, висловити власне бачення причин таких змін, політичні переконання.

Характерні зразки малої прози виявляють особливості світобачення М. Матієва-Мельника, дають змогу зґенерувати уявлення про образне мислення митця як історико-художнє явище, правдиве у своїй основі. Так постав авторський епос про трагічні сторінки українців, їх Голгофу.

Традиційна композиційна структура оповідань і новел зі збірки «По той бік греблі» заснована на презентації епізоду життя персонажа і моделюванні навколо основної дії твору. Для соціально-психологічних оповідань, новел, етюдів, нарисів властива пластика описів, оригінальність і влучність порівнянь, ліризм, справжнє багатство мови.

М. Матіїв-Мельник творчо підійшов до опрацювання фактичного матеріалу із перевагою психологічних прийомів відтворення внутрішнього світу особистості: потоку свідомості, використання рис вербального та довербального рівня. Відтворення потоку свідомості у творчості письменника відбувається за декількома напрямами: 1) реципієнт перебуває у внутрішньому просторі героя; 2) відбувається руйнування меж часопростору (минуле, теперішнє і майбутнє чергуються); 3) багата філософська асоціативність розповіді; 4) стереоскопічність зображення дійсності. На події у творах читач дивиться очима персонажа, співпереживає його емоційному станові.

Новітнім надбанням другої збірки «На чорній дорозі» є художнє моделювання різних станів свідомості: персонаж перебуває у афективному стані, уві сні, маренні, а автор презентує його думки, використовуючи монологи, невласне пряму мову.

Лейтмотивами оповідань М. Матієва-Мельника є аксіологічна вартісність збереження морально-етичних цінностей людини, попри суспільні катаклізми («Я йду за вами», «За сонцем», «За парубоцьку славу», «Поворот»), пошук сенсу буття і вітаїстичні мотиви («На вигнанні», «По землі», «Казка»), трагізм існування людини («Червоні чаші», «Серед шляху», «Одної ночі», «По той бік греблі», «Очі», «Тамара»). Окрему групу становлять оповідання, в яких автор торкається проблем «мирного» життя: міжособистісних стосунків («Терни», «Одна хвилина»), морально-етичного виховання молоді («Хам», «Райська пташка», «Ой видно село», «Система»), складнощів вчительської праці («На чужині») тощо.

Характерним структурним компонентом авторського сприйняття дійсності є художня мова: вона передає емоційний колорит творів, національно ідентифікує героїв як представників гуцульського субетносу.

Для новел прозаїка характерні відтворення сильних емоцій персонажів, рух їх свідомості, що свідчать про напруженість сюжету, непередбачуваність розв'язки, динамізм і лаконічність подій. Фрагментарні жанри представлені ліричними мініатюрами, циклом образків, новелістичними етюдами та ін. Для них властива вільна композиція, фрагментарна фабульність, поглиблення філософічності, елементи сповідальності, екзистенційні проєкції тощо. Мала епічна форма творів визначила особливості художнього моделювання дійсності М. Матієва-Мельника.

У розділі ІІ «Стильовий синкретизм прози письменника» визначено основні індивідуально-стильові домінанти творчості М. Матієва-Мельника, досліджено особливості функціонування у художньому тексті митця соціально-історичного хронотопу, розкрито ступінь взаємодії фольклору з авторським текстом.

Серед стильових уподобань автора – перевага неореалістичних та експресіоністичних тенденції. У творах («Старість», «По той бік греблі», «Серед шляху», «Одної ночі») актуалізується увага на мікросвіті особистості, крізь який простежуються проблеми макросвіту – існування суспільства, долі Гуцульщини. Автор дослідив людину «зсередини», особливу увагу приділив людській психології, сфері почуттів, рефлексій, споглядання. У експресіоністичних творах М. Матієва-Мельника першочергову роль відіграє драматичний первень, що передбачає внутрішню трагедійність героя, його гостру психічну реакцію на зовнішні подразники. Епізоди життя персонажа стають структурним елементом твору, у них простежується його етико-ідеологічна позиція. Експресіоністична естетика передбачила використання колористики у тексті. Серед найбільш вживаних – синій та червоний кольори.

Імпресіоністичні уподобання у дусі М. Коцюбинського виявляються у М. Матієва-Мельника у гармонії кольорів, подоланні статики зображення, акцентуванні на мінливості світу («Самота», «Як гасне метеор»).

Часопросторова організація тексту М. Матієва-Мельника зосереджена на розкритті особливостей соціально-історичного хронотопу, який зосереджений на авторській точці відліку часу (вибір тематичного діапазону і предмета зображення, оцінка подій певного часу). Події сконцентровані і ущільнені текстуально у хронологічному проміжку 1914 – 1917 рр. та 1918 – 1920 рр. Певна хронологічна прив'язка існує у заголовку чи підзаголовку твору, час письменник зазначає у назві твору або внаслідок вказівки на певну подію. З'ясуванню соціально-історичного хронотопу сприяють присвяти, які антиципують події твору, виступають реакцією наратора чи близьких йому людей саме на події того часу.

Стильово М. Матіїв-Мельник поєднав народнопоетичну традицію та літературні інновації, фольклорні мотиви й екзистенційну модерну проблематику. Фольклоризм є одним із вагомих компонентів образного синтезу митця, у його творчості він простежується у композиційно-сюжетній

та жанровій структурі, особливостях образотворення, мовно-стильовому рівні тощо.

Найпоширенішим фольклорним виявом у творах М. Матієва-Мельника є використання народно-поетичного образу пісні у різних складових тексту як на композиційно-сюжетному, так і на ідейно-тематичному рівнях. Народна пісня текстуально представлена інваріантами співанок, коломийок, стрілецьких пісень, у творах М. Матієва-Мельника є важливим композиційно-сюжетним елементом тексту, поєднує частини твору, передбачає події, у деяких випадках пояснює вчинки.

Опис народної традиційної обрядодії як один із фольклорно-етнографічних елементів слугує сюжетною канвою, навколо якої розгортаються основні події. Деталізація обрядодії дає змогу відчути настрій героїв, які, незважаючи на велике свято, мають скорботу у серці. Новаторським є поєднання опису обрядодії із патріотичними авторськими внесеннями, що сприяє розкриттю важливості звичаїв і обрядів у житті українських горян та дає змогу охарактеризувати політичні переконання родини, її переживання за долю України.

Елементи фольклоризму використано у прозовому тексті М. Матієва-Мельника на різних рівнях: автор цитує у творах зразки різних жанрів усної народної творчості, трансформує традиційний фольклорний мотив відповідно до ідейно-тематичного, композиційно-сюжетного, образотворчого та ідеостильового чинників, у художньому викладі використовує народнопоетичні прийоми та фольклорні мотиви, вживання наскрізного образу пісні у всіх її різновидах. Епік опрацьовував народнопоетичні джерела, інкорпорував у власний художній текст, осучаснив їх зміст, підпорядковуючи їх своїм ідейно-художнім завданням.

У розділі ІІІ «Міфопоетичний дискурс прози Миколи Матієва-Мельника: першостихії буття» розкрито основний зміст художнього універсуму образного мислення прозаїка, у якого функціонують земляна,

повітряна, вогняна і водна стихії. Вони є складниками просторового континууму творів письменника, що й створює повноцінну картину буття.

Індивідуальне естетичне осягнення М. Матієва-Мельника цілості світобудови засноване на художній репрезентації образів-символів першостихій. Вона відбувається за рахунок поєднання низки міфологічних образів-символів, образів-асоціацій, персоніфікованих образів різних стихій, що у поєднанні виявляють риси міфопоетичного світовідчуття письменника. Поліфонічна система першостихій виступає не лише функціональною, номінативною одиницею художнього тла, а й стає сюжетотворчим чинником, психологічним засобом, навіть самостійним персонажем. За всієї спільності смислове навантаження кожної стихії у творах М. Матієва-Мельника індивідуальне. Так, вода і земля мають більш матеріальний вияв, а образи акваторії у творчості митця прикметні текстуалізацією архетипних акватичних міфологем і художнього відтворення топографічних водойм української та чужої території.

Повітряна стихія є художнім компонентом письменницького світу, основою розгортання подій, визначає вчинки і вдачу героїв. Міфологема повітря у белетристиці М. Матієва-Мельника розщеплюється у семантико-смисловому напрямі на візуальні акватичні (дощ, сніг, грім, хурделиця), аерологічні (хмари, зорі, місяць, вітер, небо), орнітоморфні (зозуля, ворон, крук, журавлі), аудійні (шум бою, тиша, характерні звуки) образи.

Земля у М. Матієва-Мельника є складовою мікрокосму, світоглядним та моральним фактором, чинником колізій та конфліктів. Водночас інша проєкція міфологеми передбачає семантичне наповнення землі як головного локусу подій, із чітким розмежуванням щодо поняття «своя» і «чужа» земля. В малій і середній прозі епіка образ землі представлено як матір-годувальницю, що набуває виразно національних рис. Насамперед це символ рідної домівки, захищеності, спокою. Осібне місце у поетиці крайобразів М. Матієва-Мельника належить у творах на воєнну тематику ландшафтним

міфологемам (хрести, урвища від снарядів, спалені хати, напівзнищений ліс тощо).

Міфологеми вогню та повітря більш амбівалентні, вони, крім фізичного вияву, характеризують духовний первень дійсності. Крізь низку акватичних, аерологічних, орнітоморфних, аудіальних образів відбувається засвоєння експресіоністичних та екзистенційних мотивів прозописьма М. Матієва-Мельника: ці образи фактично конкретизують, опредмечують і візуалізують незриме і невловиме повітря, а також передають духовний світ героїв.

Дослідження проблеми творчої індивідуальності, особливостей стильової манери прозаїка М. Матієва-Мельника дає змогу поповнити «літопис» українського літературного процесу початку ХХ ст. та визначити роль і місце письменника, по-літературознавчому скваліфікувати ідеостиль митця.

Ключові слова: творча індивідуальність, стиль, фольклоризм, міфопоетика, синкретизм, образ, проза.

SUMMARY

Yanchytska K. M. Creative individuality of Mykola Matiev-Melnyk-prose writer. – Qualifying Academic Paper. Manuscript.

Thesis for the degree of higher education of Doctor of Philosophy, Specialty 035 Philology. – National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, 2020.

In the thesis, for the first time in Ukrainian literary criticism, the work of M. Matiev-Melnyk-prose writer was considered as a subject of a special systematic holistic analysis. Taking into account the latest scientific approaches, the attribution of M. Matiev-Melnyk's prose to the styles of the day was carried out; the genre evolution, the stylistic dominant of the epic and the accompanying means of figurative synthesis of works were outlined; the significance of mythopoetics as the

main determining factor of M. Matiev-Melnyk's prose was revealed, which contributed to the delineation of the originality of his creative individuality.

The first chapter «Poetics of prose by M. Matiev-Melnyk» explores the peculiarities of the formation of the national consciousness of the writer, identifies the main problem-thematic dominants of his work, pays special attention to the characteristics of psychological techniques of reproduction of the inner world, as well as genre features of his prose heritage.

The poetic features of M. Matiev-Melnyk's creative individuality are based on the combination of two aspects that formed his national consciousness: active positioning of belonging to the Hutsul subethnos and popularization of the Sich Riflemen movement, he was a participant of.

Active civic position, literary work revealed the events of the first third of the twentieth century. For the general public, glorified the heroics of the national liberation struggle of the Sich Riflemen (prose collections «On the Other Side of the Dam» and «On the Black Road», stories «For the Native Nest» and «Through the Smoke and Burns»). Reflecting in his own work the activities of the USS, the writer wanted to embody the idea of continuing the victorious traditions of the struggle for Ukrainian statehood in the times of Kievan Rus and the Cossacks.

The leading feature of the creative individuality of M. Matiev-Melnyk-prose writer is giving an autobiographic basis for his works. In the works, the author psychologically subtly and perfectly revealed the course of events and struggles, inner experiences, hopes, his own expectations and those of his characters, which indicates a high level of their national consciousness. The writer truthfully reproduced the episodes of the struggle for his own state, many days of difficult campaigns in Ukraine. An objective vision of the events of that time made it possible to recreate a broad picture of the mood of Ukrainians from highly patriotic in Galicia to completely indifferent in central Ukraine, to express their own vision of the reasons for such changes, political beliefs.

Distinctive samples of short prose reveal the peculiarities of M. Matiev-Melnyk's worldview, allow to generate an idea of the artist's figurative thinking as

a historical and artistic phenomenon, true in its basis. This is how the author's epic about the tragic pages of Ukrainians, their Golgotha, came about.

The traditional compositional structure of stories and short stories from the collection «On the other side of the dam» is based on the presentation of an episode of the character's life and modelling around the main action of the work. All his socio-psychological stories, short stories, sketches, essays are characterized by plasticity of descriptions, originality and accuracy of comparisons, lyricism, and richness of language.

M. Matiev-Melnyk creatively approached the elaboration of factual material with the predominance of psychological methods of reproduction of the inner world of the individual: the flow of consciousness, the use of features of the verbal and preverbal level. Reproduction of the flow of consciousness in the works of the writer occurs in several directions: 1) the recipient is in the inner space of the character; 2) there is destruction of the boundaries of space-time (past, present, and future alternate); 3) rich philosophical associativity of the story; 4) a stereoscopic reproduction of reality. The reader looks at the events in the works through the eyes of the character, empathizing with his emotional state.

The latest acquisition of the second collection «On the Black Road» is an artistic modelling of different states of consciousness: the character is in an affective state, in a dream, delirium, and the author presents his thoughts, using monologues, but not a direct speech.

The leitmotifs of M. Matiev-Melnyk's stories are the axiological value of preserving moral and ethical values of a man, despite social cataclysms («I follow you», «For the sun», «For young man's glory», «Turn»), the search for meaning and vitalistic motives («In Exile», «On Earth», «Fairy Tale»), the tragedy of human existence («Red Bowls», «In the middle of the road», «One night», «On the other side of the dam», «Eyes», «Tamara»). A separate group consists of stories in which the author touches on the problems of «peaceful» life: interpersonal relationships («Thorns», «One Minute»), moral and ethical education of youth («Ham», «Bird of

Paradise», «Oh, you see the village», « System «), the complexity of a teacher's work («Abroad»), etc.

A characteristic structural component of the author's perception of reality is artistic language: it conveys the emotional colouring of the works, nationally identifies the characters / heroes as representatives of the Hutsul subethnos.

It is typical of prose novels to reproduce strong emotions of the characters, the movement of their consciousness, which indicates the tension of the plot, the unpredictability of the outcome, dynamism, and conciseness of events. Fragmentary genres are represented by lyrical miniatures, a cycle of samples, novelistic etudes, etc. They are characterized by free composition, fragmentary fabulation, deepening of philosophicalness, elements of confession, existential projections, etc. The small epic form of the works determined the peculiarities of M. Matiev-Melnyk's artistic modelling of reality.

In chapter II «Stylistic syncretism of the writer's prose» the main individual-stylistic dominants of M. Matiev-Melnyk's works are determined, the peculiarities of functioning in the artistic text of the master of socio-historical chronotope are investigated, the degree of interaction of folklore with the author's text is revealed.

Among the author's stylistic preferences is the predominance of neorealistic and expressionist tendencies. In the works («Old Age», «On the other side of the dam», «In the middle of the road», «One night») attention is focused on the individual microworld, through which the problems of the macroworld – the existence of society, the fate of Hutsul – can be observed. The author studied a man «from within», having paid a special attention to human psychology, the sphere of feelings, reflections, contemplation. In the expressionist works of M. Matiev-Melnyk the primary role is played by the dramatic component, which presupposes the inner tragedy of the character, his / her sharp mental reaction to external stimuli. Episodes of the character's life become a structural element of the work, they reflect his ethical and ideological position. Expressionist aesthetics involved the use of colouring in the text. Among the most frequently used colours are blue and red.

Impressionist preferences, similar to M. Kotsyubynsky's, are manifested in M. Matiev-Melnyk's works in the harmony of colours, in overcoming the statics of the image, in emphasizing the variability of the world («Loneliness», «How the meteor goes out»).

The temporal organization of M. Matiev-Melnyk's text is focused on revealing the peculiarities of the socio-historical chronotope, which outlines the author's point of reference (choice of thematic range and subject of reproduction, assessment of events of a certain time). The events are concentrated and condensed textually in the chronological period of 1914-1917 and 1918-1920. A certain chronological reference exists in the title or subtitle of the work, the writer indicates the time in the title of the work or as a reference to a certain event. The dedication, which anticipates the events of the work, acts as a reaction of the narrator or people close to him to the events of that time, helping to clarify the socio-historical chronotope.

Stylistically, M. Matiev-Melnyk combined folk poetry tradition and literary innovations, folklore motifs and existential modern issues. Folklore is one of the important components of the artist's figurative synthesis, in his work it can be traced in the compositional-plot and genre structure, peculiarities of image-creation, language-style level, etc.

The most common folklore manifestation in the works of M. Matiev-Melnyk is the use of folk-poetic image of the song in various components of the text both on the compositional-plot and on the ideological-thematic levels. Folk song is textually represented by invariants of songs, kolomyyok, riflemen's songs, being in the works of M. Matiev-Melnyk an important compositional and plot element of the text, which combines parts of the work, predicts events, explains actions.

The description of folk traditional rituals as one of the folklore and ethnographic elements serves as a plot outline around which the main events unfold. Detailing the ritual allows to feel the mood of the characters, who, despite the big holiday, have grief in their hearts. Innovative is the combination of the description of rituals with author's patriotic contributions, helping to reveal the importance of

customs and rites in the life of Ukrainian hillmen, thus enabling description of the political beliefs of the family and worries for the fate of Ukraine.

Elements of folklore are used in the prose text of M. Matiev-Melnyk at different levels: in his works the author quotes samples of different genres of oral folk art, transforms the traditional folklore motif in accordance with the ideological-thematic, compositional, visual, and ideological stylistic factors. The author applies folk-poetic techniques and folklore motifs, he uses a pervasive image of the song in all its varieties. As an epic he elaborated folk poetic sources, incorporated them into his own artistic text, modernized their content, subordinating them to his ideological and artistic tasks.

Chapter III «Mythopoetic Discourse of Mykola Matiev-Melnyk's Prose: Primitives of Existence» reveals the main content of the artistic universe of figurative thinking of the prose writer, within the earth, air, fire and water elements function. They are parts of the spatial continuum of the writer's works, which creates a full picture of being.

M. Matiev-Melnyk's individual aesthetic comprehension of the integrity of the universe is based on the artistic representation of images-symbols of primordial elements. It occurs due to the combination of a number of mythological images-symbols, images-associations, personified images of different elements, which in combination reveal the features of the mythopoetic worldview of the writer. The polyphonic system of primordial elements acts not only as a functional, nominative unit of artistic background, but also becomes a plot-creating factor, a psychological means, even an independent character. Throughout the commonality, the semantic load of each element in the works of M. Matiev-Melnyk is individual. Thus, water and earth have a more material expression, and the images of the water area in the artist's work are notable for the textualization of archetypal aquatic mythologisms and artistic reproduction of topographic reservoirs of Ukrainian and foreign territory.

The air element is an artistic component of the writer's world, the basis for unfolding the events, it determines the actions and temperament of the characters.

The mythologism of air in M. Matiev-Melnyk's fiction is split in the semantic-content aspect into visual aquatic (rain, snow, thunder, blizzard), aerological (clouds, stars, moon, wind, sky), ornithomorphic (cuckoo, crow, raven, crane)), and audio (battle noise, silence, characteristic sounds) images.

M. Matiev-Melnyk's earth is a component of the microcosm, a worldview and a moral factor, a factor of collisions and conflicts. At the same time, another projection of the mythology involves the semantic filling of the earth as the main locus of events, with a clear distinction between the concept of «own» and «foreign» land. In small and medium prose, the epic image of the earth is presented as a nursing mother, which acquires distinctly national features. First of all, it is a symbol of home, security, peace. Landscape mythologies (crosses, shell cliffs, burnt houses, half-destroyed forest, etc.) have a special place in the poetics of M. Matiev-Melnyk's landscape images.

The mythologies of fire and air are more ambivalent, they, in addition to physical manifestation, characterize the spiritual primordial reality. Through a number of aquatic, aerological, ornithomorphic, audio images, the expressionist and existential motifs of M. Matiev-Melnyk's prose are assimilated: these images actually concretize, objectify and visualize the invisible and elusive air, as well as convey the spiritual world of the characters.

The study of the problem of creative individuality, the peculiarities of the stylistic manner of the prose writer M. Matiev-Melnyk makes it possible to supplement the «chronicle» of the Ukrainian literary process of the early twentieth century, to determine the role and place of the writer, and to qualify the ideological style of the master in a literary way.

*Key words***:** creative individuality, style, folklore, mythopoetics, syncretism, image, prose.

СПИСОК ДРУКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Янчицька К. М. Експресіонізм як стильова домінанта у малій прозі М. Матієва-Мельника. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова: Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство).* К., 2017. Вип. 8. С. 112 – 115.
2. Янчицька К. М. Роль мікрообразів і символічних деталей в експресіоністичній новелі Миколи Матієва-Мельника «Очі». *Spherest of culture.* Lublin 2017. С. 225 – 229.
3. Янчицька К. М. Художнє моделювання образів повітряної стихії у прозі М. Матієва-Мельника. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського.* Миколаїв, 2018. Вип. 1(21). С. 155 – 159.
4. Янчицька К. М. Особливості індивідуально-авторського вияву образу сонця у малій прозі Миколи Матієва-Мельника. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Одеса, 2019. Вип. 38. С. 80 – 82.
5. Янчицька К. М., Осьмак Н. Д. Художнє моделювання образу земного вогню в прозі М. Матієва-Мельника. *Актуальні питання гуманітарних наук: збірник наукових праць.* Дорогобич, 2018. Вип. 21. Т. 2. С. 48 – 52.

ЗМІСТ

ВСТУП…… **18**

РОЗДІЛ І. ПОЕТИКА ПРОЗОВОЇ ТВОРЧОСТІ М. МАТІЄВА-МЕЛЬНИКА…… **25**

1.1. Особливості формування на тлі епохи національної свідомості М. Матієва-Мельника: від січового стрільця до письменника……...……..……. **25**

1.2. Проблемно-тематичні домінанти прозової творчості та психологічні прийоми відтворення внутрішнього стану……. **41**

1.3. Система жанрів малої та середньої прози М. Матієва-Мельника……..……. **57**

РОЗДІЛ ІІ. СТИЛЬОВИЙ СИНКРЕТИЗМ ПРОЗИ ПИСЬМЕННИКА…… **81**

2.1. Індивідуально-стильові домінанти прози: синтез модерних аспірацій…… **81**

2.2. Соціально-історичний хронотоп прози М. Матієва-Мельника…….. **98**

2.3. Фольклоризм ідеостилю епіка…… **114**

РОЗДІЛ ІІІ. МІФОПОЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ПРОЗИ М. МАТІЄВА-МЕЛЬНИКА: ПЕРШОСТИХІЇ БУТТЯ……..

134

3.1. Особливості функціонування аерологічних образів у белетристиці М. Матієва-Мельника…….. **135**

3.2. Міфологічна проєкція водної стихії у художній площині тексту М. Матієва-Мельника ……. **146**

3.3. Земля як генетичний код української нації……. **155**

3.4. Міфологема вогню як стилетворчий чинник художнього універсуму прози митця …….. **170**

ВИСНОВКИ…….. 190

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……. 198

ВСТУП

Актуальність дослідження. Український літературний процес першої третини ХХ ст. прикметний чималою кількістю творчих постатей, які своєю працею на письменницькій ниві сприяли розвитку національної літератури, розширювали її проблемно-тематичний, ідейно-художній, жанровий, сюжетний, стильовий та мовний спектри. До цього часу залишається потреба у декодуванні тих письменницьких здобутків, які були несправедливо забуті або заборонені у часи тоталітарного радянського режиму. Різнобічні дослідження творчості недовідомих західноукраїнських письменників О. Бабія, В. Бобинського, Ю. Шкрумеляка, В. Бирчака та ін. лише починають частково заповнювати «білі плями» у вивченні особливостей західноукраїнського письменства 20 – 30-х років.

Залишається нагальною потреба осмислення й системного вивчення літературного доробку ще одного непересічного письменника із когорти звитяжців національної справи, січового стрільця, учасника визвольних змагань за незалежність України 1917 – 1920 рр. Миколи Матвійовича Матієва-Мельника (1890 – 1947).

Його творчість позначена оригінальністю та новаторським пошуком у царині ліричних та епічних літературних жанрів. Фахове вивчення творчості митця було неможливим за часів радянської системи, адже його літературна й громадянська діяльність здійснювалися через імператив національної ідеї в українському національно-визвольному русі ХХ ст. Український національний рух за часів радянської доби було перетворено на своєрідний негативний архетип колонізаційної міфології (М. Шкандрій). Саме тому на доробок М. Матієва-Мельника у зв’язку з його участю в українському національно-визвольному русі початку ХХ ст. було накладене табу, яке тривало до кінця 80-х рр. ХХ ст.

Наразі настав час ренесансу стрілецьких поезії та прози, які підходять не тільки для «оплакування свіжих могил», як вважали заідеологізовані

літературні критики 30-х рр. ХХ ст. Насамперед стрілецька «пісня» є свідченням відродження української державності, патріотичної звитяги учасників визвольних змагань. Тому постає потреба повернення українській культурі постатей творців стрілецької епопеї, до яких належить і М. Матіїв-Мельник.

Творча індивідуальність прозаїка презентує його як письменника ренесансного типу, який відданий національній ідеї та ідеалу народження нової суспільної епохи ХХ ст. Свої пошуки митець спрямував на національне і мистецьке відродження незалежної України. За сучасних умов потреби кристалізації національної самоідентифікації у горнилі чергової російсько-української війни нагальною є необхідність цілісного відтворення літературного процесу ХХ ст., повернення творчості М. Матієва-Мельника з його периферії до концентру уваги.

Проблемою літературознавчої науки залишається сьогодні визначення і характеристика стильової домінанти, взагалі манери прозаїка. На жаль, рецепція творчості українськими літературознавцями радянської доби була ідеологічно заангажованою, а науковці 90-х рр. ХХ ст. виявляли синтез неореалістичного, символістського та експресіоністичного струменів (М. Ільницький), однак цю парадигму недостатньо декодували науково.

Сучасних студій про творчість письменника є небагато і вони не вирізняються здебільшого науковою проблемністю, що наочно демонструє дискусійність та малодослідженість означеної проблеми і відриває перспективний напрямок для нової літературознавчої рецепції.

Зосібна, поверненню творчості М. Матієва-Мельника у науковий узус посприяв Ф. Погребенник [120 – 122], автор кількох статей початку 90-х, у яких він презентував особу і доробок досі маловідомого письменника сучасному читачеві, здійснив загальний огляд його творчості. Літературознавче осмислення постаті М. Матієва-Мельника й окреслення напрямів комплексного дослідження належить М. Ільницькому [56–58]. Помітним є внесок у розкритті життєвого та творчого шляху письменника

В. Курищука. Його робота як упорядника першого найповнішого досі видання творів М. Матієва-Мельника визначило те, що він віднайшов велику кількість текстів цього автора, розпорошених по західноукраїнських періодичних виданнях 20 – 30-х років. В. Курищук – перший біограф М. Матієва-Мельника, який поетапно (за спогадами сучасників, документами, розповідями дочки письменника) у процесі вивчення літературних і громадських документів, архівних джерел вдалося відтворити і охарактеризувати біографію борця за українську незалежність [79 – 84]. Однак його дослідження постаті і спадщини М. Матієва-Мельника краєзнавчого характеру, лише оглядово стосуються особливостей літературної творчості письменника.

На жаль, до цього часу залишається системно не дослідженою творча індивідуальність письменника, окремі ідейні та проблемно-тематичні аспекти його творчості стали об'єктом дослідження у статтях і монографії Т. Бикової [18 – 20], працях Н. Мафтин [100], М. Васильчука, Т. Салиги та ін., в яких подається загальний огляд творчого і життєвого шляху М. Матієва-Мельника.

Отже, зважаючи на брак проблемних наукових розвідок, присвячених творчому спадку прозаїка й уссівському контексту його доробку актуальним є з'ясування творчої індивідуальності письменника. Широкі можливості для літературознавчої інтерпретації існують з огляду на варіативність жанрових модифікацій прозових та ліричних творів. Актуальними є дослідження своєрідності образного мислення, світоглядній концепції автора, антивоєнна проблематика художніх текстів митця. Саме тому існує необхідність повернення творчої спадщини М. Матієва-Мельника у науковий обіг з метою залучення її в ідейно-естетичний контекст тогочасної літературної доби.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконувалась як складова частина комплексного дослідження «Шляхи розвитку української літератури XIX – XX століть» кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Тему дисертації затверджено на вченій раді НПУ імені М.

П. Драгоманова (протокол № 5 від 22 грудня 2016 р.), а також на засіданні бюро Науково-координаційної Ради «Класична спадщина і сучасна художня література» при Інституті літературі імені Тараса Шевченка НАН України (протокол № 1 від 23 листопада 2017 р.).

Метою дисертації є цілісне прочитання прозової творчості М. Матієва-Мельника, систематизоване дослідження жанрових, проблемно-тематичних, композиційних, образотворчих, стилістичних, міфопоетичних форм неореалістичної, символістської, імпресіоністської та експресіоністських компонентів образного синтезу митця.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- розкрити світоглядні й естетичні домінанти прозової творчості М.Матієва-Мельника;
- висвітлити проблемно-тематичну, жанрову та сюжетно-композиційну своєрідність творів письменника;
- простежити специфіку художнього психологізму в прозі митця;
- з'ясувати ідейно-художні особливості літературної рецепції фольклорних жанрів у епіці М. Матієва-Мельника, їх внесок у формування та реалізацію творчих задумів;
- охарактеризувати індивідуально-стильові ознаки прози майстра в їх літературній динаміці;
- дослідити особливості функціонування у прозових текстах міфопоетичних образів та архетипів та їх роль у творенні просторового континууму епіки письменника.

Об'єктом дослідження є поетологічна специфіка новел, оповідань, надрукованих як у збірках «По той бік греблі», «За рідне гніздо», так і окремо, повістей «Крізь дим і згар», «На чорній дорозі», а також публіцистика, літературознавчі розвідки.

Предметом дослідження є ґенеза, світоглядні й естетичні риси прозописьма М. Матієва-Мельника, які виявляються у жанрових, сюжетно-композиційних, характерокреаційних і стильових особливостях творів.

Теоретико-методологічною базою дослідження є літературно-критичні праці українських та зарубіжних науковців із історії та теорії літератури В. Агеєвої [1], С. Андрусів [3], О. Астаф'єва [5], М. Бахтіна [9 – 13], Т. Бикової [18 – 20], Л. Білецького [21], Ф. Білецького [22], О. Галича [27], Т. Гундорової [33], Е. Гуссерля [35], І. Денисюка [36 – 39], І. Дзюби [40], В. Дончика [41], М. Дубини [42], С. Єфремова [49], М. Зерова [55], М. Ільницького [56 – 58], Н. Калениченко [59], А. Камю [60], І. Качуровського [61], Г. Клочека [64 – 66], М. Кодака [68 – 69], Н. Копистянської [71 – 73], Ю. Кузнецова [77 – 78], Ю. Лотмана [91 – 94], Н. Мафтин [100], Б. Мельничука [104], В. Моренця [107], Д. Наливайка [108], Ф. Ніцше [111], Н. Осьмак [114 – 115], С. Павличко [116], В. Погребенника [119], Ф. Погребенника [120 – 122], Ж.-П. Сартра [130], Г. Сивоконя [131], М. Ткачука [142], С. Хороба [109], І. Франка [151 – 154], З. Фройда [155], М. Фуко [157], Д. Чижевського [162], Н. Шумило [165 – 166], К. Ясперса [175] та ін.

В роботі поєднані як загальнонаукові, так і літературознавчі **методи дослідження**. Зокрема, історико-генетичний та структурний допомогли розглянути творчість письменника в контексті західноукраїнського культурного середовища. Порівняльно-історичний метод забезпечив вивчення типологічних зв'язків творів М. Матієва-Мельника у зіставленні з творами української літератури першої третини XX ст., визначення естетичної специфіки прози митця. Біографічний метод допоміг у дослідженні історії розвитку творчої індивідуальності митця, його світоглядної парадигми, закономірностей мистецької селекції і самого прозописьма М. Матієва-Мельника. Для аналізу психоемоційних станів, трансформації життєвого матеріалу у текстові реалії було залучено психоаналітичний метод. За допомогою компаративістики простежено особливості фольклоризму як ідеостилю письменника і його естетичної програми, а використання семіотики

і міфологічного підходу сприяло розкриттю міфопоетичного дискурсу автора у процесі реалізації культурних кодів і моделей.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві творчість М. Матієва-Мельника-прозаїка стала предметом спеціального системного цілісного аналізу, продовжила і конкретизувала спостереження попередників щодо обґрунтування стильового синкретизму (неореалізм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм) белетристики митця.

У роботі з урахуванням новітніх наукових підходів здійснено атрибуцію прозописьма М. Матієва-Мельника щодо стилів доби; окреслено жанрову еволюцію, стильову домінанту епіка та їй супутні засоби образного синтезу творів; розкрито значення міфопоетики як основного визначального чинника прози М. Матієва-Мельника, що посприяло визначенню самобутності його творчої індивідуальності.

Практичне значення одержаних результатів. Дослідження проблеми творчої індивідуальності, особливостей стильової манери прозаїка М. Матієва-Мельника дає змогу поповнити «літопис» українського літературного процесу початку ХХ ст. та визначити роль і місце письменника, по-літературознавчому скваліфікувати ідеостиль митця. Матеріали і висновки можуть бути використані для нових досліджень українського письменства, у закладах вищої освіти при написанні підручників і навчальних посібників із української літератури ХХ ст., читанні курсів лекцій з історії літератури, при підготовці спецкурсів, написанні курсових, дипломних та магістерських робіт з історії української літератури перших десятиріч ХХ ст., а у закладах середньої освіти – при вивченні літератури рідного краю.

Апробація матеріалів дисертації. Наукові концепти і висновки дисертації були обговорені на засіданнях кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, висвітлені у статтях і наукових доповідях на наукових конференціях різних рівнів: міжнародних – «Феномен Олеся Гончара в духовному просторі

українства» (17 – 18 квітня 2018 р., Полтава), «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, досліди» (26 – 27 квітня 2018 р., Київ), «Іван Котляревський та українська культура XIX–XXI століть» (до 250-ліття від дня народження письменника) (17–18 жовтня 2019 р., Полтава); всеукраїнських – «Поетика художнього тексту» (18 – 19 травня 2018 р., Херсон), «Adfontes! Літературознавчі осяги професорів кафедри української літератури» (26 жовтня 2018 р., Київ), «Творчість Марка Черемшини в літературно-культурному процесі України кінця XIX – початку XX століття» (23 – 24 червня 2019 р., Івано-Франківськ), «Довженко і українська культура: історія, традиція, сучасність» (17–18 жовтня 2019, Глухів); університетських звітно-наукових конференціях.

Публікації. За темою дослідження опубліковано 5 наукових статей, 4 із них – у фахових виданнях України, 1– у міжнародному виданні.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з двох анотацій, вступу, трьох розділів (із відповідними підрозділами), висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (177 позицій). Загальний обсяг роботи – 211 сторінок, із них – 196 основного тексту.

РОЗДІЛ І
ПОЕТИКА ПРОЗОВОЇ ТВОРЧОСТІ М. МАТІЄВА-МЕЛЬНИКА

1.1. Особливості формування на тлі епохи національної свідомості М. Матієва-Мельника: від січового стрільця до письменника

На формування національної свідомості М. Матієва-Мельника вплинуло насамперед два фактори: його походження і зв'язок із рухом січового стрілецтва. Свого часу, подаючи огляд літературно-критичного осмислення творчості Ю. Федьковича, М. Матіїв-Мельник так схарактеризував творче кредо буковинця: він був вояком і гуцулом. Ці характеристики безпосередньо стосуються творчої індивідуальності письменника. У всіх формах його діяльності – поетичній, прозовій, публіцистичній, критичній, літературознавчій, педагогічній і політичній незримо присутніми є ці «дві креації» (В. Курищук), саме вони формували цю персоналію.

Національні переконання його були закладені від молодих літ. Будучи ще гімназистом Коломийської гімназії, що вихованцями мала І. Франка, С. Вінценза, В. Стефаника та Марка Черемшину, він захопився українським громадським рухом у краї. Навчання у гімназії дало міцний старт у здобутті гуманітарної освіти, відкрило можливості для себевияву у громадському і суспільно-політичному житті. У спогадах про ті часи письменник зазначав: «Це був час після виборів до австрійського парламенту 1907 р…. Я був напередодні гімназійної матури… Я тямлю добре, який сильний і тривкий вплив мав той увесь соціалістично-радикальний селянський рух на душу молодого гімназиста… І все те гріло нашу молоду уяву. Тямлю, як ми… сходилися потайки на збори «Драгоманівського Гурта», що відбувалися в «Робітничому Домі»… І тяглися дискусії над рефератами та обмірковувалися всілякі питання…» [97, 507]. Він вважав себе представником січового стрілецтва під орудою «січового батька» К. Трильовського, яке вийшло із Завалля і розрослося «в сотки курінів, у цвітучий лан червоного маку, що загорівся під сонцем від Карпат, Сяну до Збруча» [97, 507].

Подальше навчання спочатку у Львівському, далі Чернівецькому та Віденському університетах сприяли його творчому та ідейному зростанню, заклали основи його національного світогляду, водночас він продовжував співпрацювати із товариством «Січ», філія якого була й у Відні.

Перша світова війна, мобілізація до австрійського війська і відразу арешт за звинуваченням у поширенні ідей від'єднання Галичини від Австро-Угорщини змінили його ставлення до національного питання, посилили його бажання служити національній справі. Переживання і гіркий досвід перебування у застінках австрійської в'язниці М. Матіїв-Мельник відтворив пізніше у «прикрому спомині» за 1915 р. «В обличчі смерти». Зі сторінок спогадів постає жорстока картина знущань над арештантами, відтворено роботу бюрократичного механізму державної машини, що призводить до втрати особистості й нівеляції власної гідності у слабких натур та водночас формує характери сильних. Неправдиво обвинувачений за доносом єврея у «москвофільстві», М. Матіїв-Мельник був шокований ставленням австрійської влади: «Все-таки не забудьте, що це було року Божого 1915… Мені стояла перед очима ганебна смерть, як якесь страшне непорозуміння, якого нікому роз'яснити… Шнур і куля – це була вся психологія цісарської правди… Не смерти було мені страшно, але гіркого цинічного безглуздя й іронії… За що??!» [97, 516].

Зі споминів дізнаємося й про його порятунок із «застінків смерти» – надісланий лист із запереченням звинувачень у зраді від відомої оперної співачки Терези Баєр, у якої він певний час квартирував, навчаючись у Віденському університеті. Матеріали цього драматичного епізоду у житті письменника пізніше стали основою його прозових творів «Із нетрів ночі», «Короп», «Очі» та ін.

Перебуваючи на фронті, отримав поранення, після якого – повернення до Яблунова, вступ до лав січового стрілецтва, участь у відстоюванні української державності серед захисників Західно-Української Народної

Республіки. Ці сторінки життя – свідомий вибір тернового служіння рідній землі.

Перші літературні проби припали на 1914 – 1915 рр. – це оповідання «За зраду» (Уторопи, 1914), «Як легіні відходили» (Яблунів, 1915), «Червоні чаші» (Пістинь, 1915). Опубліковані пізніше, вони становлять собою свідчення картин знущань австро-угорської армії над мирним населенням, відтворюють трагічні події Першої світової війни. Пізніше літературна праця у прозових формах стає більш активною: «За що?» (Грац, 1916), «Серед шляху» (Льоква, 1917), «Одної ночі» (Ідрія, 1917), «За сонцем» (Відень, 1918), «По той бік греблі» (1918), «Старість» (1918). Ці твори – результати безпосередніх вражень воєнного часу, вони служили пробудженню національної свідомості у мешканців Карпатського краю.

Активною була громадсько-політична діяльність М. Матієва-Мельника у Чорткові (1918 – 1919 рр.). Сюди він прибув відразу після дострокової демобілізації з фронту з-за серйозного поранення, почав займатися вчителюванням: «У Чорткові в цей час Никифор Даниш з допомогою Українського Педагогічного товариства відновлював роботу української приватної гімназії. Хоч уже йшло друге півріччя і було набрано лише три нижчі класи гімназії, Микола Мельник (Микола Матіїв-Мельник) все ж одержує посаду вчителя. Він був фахівцем української мови і літератури, німецької мови, музики» [81, 149]. Поряд із постійним вчителюванням – активна участь у політичному житті краю. Усвідомлюючи неминучий крах Австро-Угорської імперії, маючи надію на встановлення національної державності, бере участь в організації Української Національної Ради, яка 19 жовтня 1918 р. проголосила про утворення Української держави на всіх етнічних українських землях, які належали імперії. У Чорткові очолює резервну групу, створену із учнів старших класів гімназії для організації повстання за відновлення української влади, що й було ефективно зроблено.

Свої політичні погляди і переконання він висловив у створеній «селянській часописі» краю – газеті «Наша земля», яку й редагує та до якої

пише чимало актуальних дописів. Його переконання – на сторінках газети: «Проганяючи чорні хмари з рідної землі, пам'ятаймо, що тепер маємо дати доказ зрілої і свідомої нації, яка без стриму йде вперед і чує в собі силу. Не одне важке завдання жде від нас праці на рідним полі. Нехай теж наша часопись буде усьому громадянству нашого повіту щирою і щасливою ластівкою під нашими стріхами з днем весни і волі» [97, 211]. Тобто М. Мельник закликав до активізації патріотичних почуттів в українців, боротьби і захисту власної держави. Такі видання були вкрай необхідні для галицького населення, адже вони виходили в часи, коли Українська Галицька армія тільки-но розпочинала шлях відновлення державної самостійності, це часи боротьби, яка точилась між українськими та польськими військами за розподіл українських земель, тому зміст газети опосередкував високопатріотичні ідеали боротьби українців за незалежність. У статтях «За землю», «Не копаймо самі між собою ями», «Під весну», «Під теперішню хвилю», «Україна та большевики». М. Матіїв-Мельник порушував актуальні потреби того часу, прагнув активізувати населення, займався просвітницькою діяльністю. Цю роботу він продовжував разом з іншими добровольцями, а пізніше став референтом Української Галицької Армії [31].

Поряд із активною громадською діяльністю займався літературною творчістю. Його твори, написані у 20 – 30-ті роки XX ст., сповнені автобіографічних рис, правдиво відтворюють героїку національно-визвольної боротьби січового стрілецтва у 1914 – 1921 рр. Ліричні твори вперше надруковані у часописі Союзу визволення України «Вісник політики, літератури й життя» (1918): «В шпиталі», «Думки інваліда», «Над могилами», «Як вічні сторожі…», «Як задзвонить дзвін…», «Якби…» та ін. Пізніше як відгомін події національно-визвольної війни були написані поезії «Дефіляда», «Журавлі», «Не йди, сину…», «Степи, широкії лани…», прозові твори «Дві перли», «Рана», «І стугоніла земля», «В осінній день». На сторінках цих творів – походи, бої і життя Української Галицької Армії.

Серед літературних об’єднань того часу, в яких брав активну участь М. Матіїв-Мельник – літературна група вчорашніх січових стрільців «Митуса», що розпочала діяльність у Львові 1920 р. Цю групу вважають послідовницею «Молодої Музи» за орієнтацію на поетику модернізму, зокрема символізму. Окрім М. Матієва-Мельника, до складу групи входили О. Бабій, В. Бобинський, Р. Купчинський, Левко Лепкий, А. Павлюк. Мистецьке об’єднання випускало місячник з однойменною назвою. Єднало учасників не тільки бажання творити нову національну літературу, а й те, що вони були колишніми січовими стрільцями, мали бажання розкрити свою візію української державності, звертати увагу світової громадськості на порушення національних прав і свобод українців.

Назву літературно-мистецької групи «Митуса» було обрано ними за аналогією з життя співця часів Данила Галицького Митуси, якого вельможний князь стратив за переконання і бажання говорити правду, боротися словом за свободу рідного народу. Для них він «був символом незнищенності поетичного слова, яке мало стояти у центрі боротьби за свободу і волю українців» [57, 156 – 170; 145, 365; 141, 118].

Окрім «Молодої Музи», на творчість «митусівців» вплинула й поезія П. Тичини. В. Курищук з цього приводу зазначив: «Зі степів Придніпров’я, де спалахнула на мить надія на культурне відродження, прилетів «Золотий гомін», який приніс зблиски модерної, романтично окриленої поезії. Новаторський дух поезії Тичини, техніка новітньої української поезії імпонували творчій молоді» [82, 5 – 6]. Подібність поетичних творів М. Матієва-Мельника до стилістики П. Тичини виявилась у розкутості форми й змісту, музичності рядка, філософічності, водночас відчувається карпатський дух автора, його творча індивідуальність.

Серед ключових естетичних засад «митусівців» – дотримання естетики символізму, інших європейських модерністичних течій; відстоювання основних мистецьких засад поетичного слова; перевага стрілецької

проблематики, показ епохальних історичних подій, переломлених крізь свідомість ліричного героя-учасника.

«Митусівці» найчастіше писали поетичні твори, однак творчість М. Матієва-Мельника є доказом використання цих естетичних засад й у прозі. Ним керувало бажання зрозуміти причини поразки у національно-визвольних змаганнях, увіковічнити подвиги січового стрілецтва, яке він розвивав у жанрах і стилях малої прози: оповіданнях, нарисах, новелах, ліризованій фрагментарній прозі та ін.

Під час польської окупації Галичини у Коломиї вийшла поема «На ріках» вавилонських» (1921), збірка оповідань «По той бік греблі» (1922), підписані «М. Мельник». Пізніше у Львові виходять повісті М. Матієва-Мельника «За рідне гніздо» (1927), «Крізь дим і згар» (1928), збірка новел «На чорній дорозі» (1930). Поряд із прозовими творами письменник писав і поетичні, друкував їх у «Літописі Червоної Калини», «Назустріч», «Література і мистецтво», «Луговик», «Новий час», «Громадський голос», «Діло», «Митуса», «Календар «Просвіти», «Хліборобська молодь», «Просвіта», «Життя і знання», «Нова хата», «Літературно-науковий вісник».

Лейтмотив його поетичної творчості – відображення національно-визвольних змагань січового стрілецтва 1914 – 1920-х рр. М. Ільницький констатував: «Перед нами… будні вояцького життя з ранами, кров'ю, шпиталями, а найбільше – тугою за рідними домівками, страхом, що двері і вікна хат забиті, а діти з плачем пішли в жебри … широка географія України, позначена слідами стрільців та їх кров'ю і хрестами могил. З панорамою М. Матіїва-Мельника може посперечатися хіба що Олесь Бабій своїм "Гуцульським куренем"» [58, 7].

Окремими збірками виходили збірки оповідань та новел «По той бік греблі» (1922) та «На чорній дорозі» (1927), повісті «За рідне гніздо» (1927) і «Крізь дим і згар» (1928). Основні псевдоніми письменника (за В. Курищуком): Василь Хмара, Богдан Вольний, Богдан Вістовий, Богдан Чорногор, Богдан Хмиз, Микола Яблонівський, Микола Лебединський,

Микола Гірський та ін. Як результат його творчої діяльності – прийняття у березні 1937 р. на XXXI засіданні у члени Наукового товариства імені Т. Шевченка [105, 71].

Письменник двічі намагався видати збірки поетичних творів. Інформація про першу спробу розміщена на сторінках «Дзвонів»: «Микола Матіїв-Мельник, як довідуємося, приготовляє осібне видання збірки своїх лірик і ліричних поем… Між ними містяться речі високохудожні» [159, 236]. Другу спробу М. Матіїв-Мельник здійснив 1938-го р. У статті «Три зустрічі і два прощання з М. Матіївим-Мельником» О. Новицький зазначив: «Коли М. Матіїв-Мельник зайшов до видавництва «Українська преса» у Львові…, в його поезіях, що їх збірку саме приніс до видавництва, фронти жили, палали й змагалися далі: фронти сьогоднішньої воюючої і завтрашньої переможної України» [112, 28]. На жаль, за невідомих причин за життя письменника окремої поетичної збірки так і не було надруковано. Лише після смерті вийшла його поетична збірка «Горить мій світ» (Філадельфія, 1957).

Чимало його творів так і не було надруковано з різних причин, наприклад, про їх існування дізнаємося із листів до видавців, резюме до виданих творів. Основні причини – політичні, незважаючи навіть на те, що інформації про приналежність до якого політичного руху у цей час письменника не існувало. Так, у листі від 20.07.1925 р. до В. Гнатюка, редактора «Літературно-наукового вісника» М. Матіїв-Мельник написав: «Посилаю до «Л.Н. Вісника» невелику поему. Заголовок «До сонця…», під псевдонімом Микола Яблонівський. Якщо нагодиться вам – то помістіть, а як ні, то в …кошик» [97, 620]. Подальша доля поеми невідома. Аналогічні випадки траплялися із іншими творами. В. Курищук з цього приводу зазначив: «Окремі його твори конфісковувалися. Іноді в газетах від них залишалися чисті місця з зазначенням автора. Газета «Громадський голос (1924, ч.1.) надрукувала вірш М. Матієва-Мельника «Славен єси!», але до читача дійшла лиш перша строфа» [82, 8 – 9].

Про ще один із ненадрукованих творів можна дізнатися із спогаду О. Гайського: «Напередодні свого виїзду за океан поет читав мені уривки своєї віршованої епопеї наших днів – щось як «Попіл імперій» Юрія Клена. Читання тривало доброї півгодини. І був час скласти собі уяву і про ідею, і про засоби реалізації задуманого твору. Я не знав, чим більше захоплюватися: високими зльотами спостерігача, широченним діапазоном етично-моральної проблематики, чи ангельськи справедливим присудом для порушників Божого порядку на землі» [23, 4].

В. Курищук стверджує існування ще декількох творів: «Відомо, що у жовтні-листопаді 1939 року частину рукописів він відвіз до батьків у Яблунів і там заховав. Від дочки письменника Софії довідуємося, що серед тих рукописів була алегорична поема «Лицар Михайлик… Недрукованою залишилась і повість з українського життя 1890 – 1914 років «Дитинство і юність Миколи Волоха». Уривки з цієї повісті автор зачитував у Коломиї своїм друзям… Повість мала в рукописі біля 450 сторінок, але вона пропала у роки війни» [82, 9].

Одним із перших письменників, які високо оцінили твори М. Матієва-Мельника, відзначили їх автобіографізм, був О. Бабій, письменник. Так, у рецензії на вихід першої збірки прозових творів автора він написав: «На зміст книжки вкладається 16 оповідань, а дати, поміщені під ними вказують на те, що молодий автор писав твори під час своєї воєнної мандрівки на високих горах Тиролю, в лічницях Стирії і Мадярщини і на широких степах України від час походу Української армії. В оповіданнях наскрізь реалістичного характеру чуються часто такі сміливі тони, що мимоволі нагадується Черемшина» [7, 238].

Б.-І. Антонич також відзначав, що «кілька сильних творів, які розкидані по часописах, дав Микола Матіїв-Мельник, відомий як новеліст» [4, 4]. І. Петренко, характеризуючи новели зі збірки «На чорній дорозі» засвідчив: «ці твори не літературщина, а таки справді література. Автор дав цією збіркою гарний і тривкий вклад у нашу літературу, де його місце запевнене» [118, 231].

Цінний відгук М. Рудницького підкреслив: «Це справжні новели, якщо згодитеся, що справжня новела є викінченою цілісністю ясно написаною, бо ясно передуманою. Новела «Короп» має в собі силу Франкової «Панталахи», а «За парубоцьку славу» – це дійсний сюжет – така рідка річ серед наших сучасних письменників, які вміють міркувати та розливатися лірикою за тему війни, замість оповісти з неї якийсь справді цікавий випадок» [126, 14].

З оцінками 30-х солідарні відгуки пізніших дослідників. Так, Ф. Погребенник, характеризуючи спадщину митця, писав: «У кращих творах книжки «На чорній дорозі» М. Матіїв-Мельник засвідчує самобутність свого таланту, вміння по-своєму бачити явища життя, особливо трагічні. Самобутності новелам надає лаконічний лапідарний стиль, образна закосичена гуцульським діалектом художня мова… За силою висловлених патріотичних почуттів, за емоційністю художньої експресії окремі твори письменника наближаються до таких новелістичних шедеврів В. Стефаника, як «Марія» і «Сини» [122, 3]. Великі зусилля у відновленні письменницького імені М. Матієва-Мельника були проведені В. Курищуком. Він також відзначив цінність новелістичного доробку письменника-гуцула: «Новели М. Матіїва-Мельника справляють глибоке враження на читача пластикою описів, оригінальними і влучними порівняннями, ліризмом, справжнім багатством мови» [82, 10]. Назагал у 1990-х було відзначено роль творчості М. Матієва-Мельника у формуванні західноукраїнського літературного процесу 20 – 30-х рр. ХХ ст.: «Талановитий поет і прозаїк, представник покоління, яке викохувало ідею державної незалежності України. Він справляв відчутний вплив на західноукраїнський літературний процес. В його творах читач знаходив ту духовну поживу, яка завжди була так потрібна кожному українцеві, щоб не знидіти душею на «рідній – не своїй землі» [98, 36]. До високих оцінок варто віднести й лаконічну характеристику творчої діяльності М. Матієва-Мельника як поета січового стрілецтва Т. Салиги [129], а також вступну статтю М. Ільницького, який підкреслив: «Для сучасного читача проза М. Матієва-Мельника має значення історично-художнього документа,

достовірного в своїй основі і водночас документа людської душі, в якій відбилася трагедія українського народу, чий відчайдушний зрив за свободу закінчився березовими хрестами по всій Галичині і далеко далі… Проза М. Матієва-Мельника – це сторінка стрілецької епопеї, що промовляє сьогодні живим голосом її учасників» [58, 15].

У творчому доробку М. Матієва-Мельника є публіцистичні та літературно-критичні статті «У 15-ліття заснування Центральної Ради», «Жінка й матір у творчості Шевченка», «Дві креації в творах Федьковича», передмови до книжки Андрія Чайковського, «Лірика й новела за 1938 рік», рецензії на твори Юрія Липи, О. Бабія, Ф. Дудка, інтерв'ю «Літературні нагороди 1934 року». Їх не надто багато, однак вони допомагають сформувати уявлення про автора як про активного учасника літературно-мистецького життя свого часу. Так, «У 15-ліття заснування Центральної Ради» політику В. Винниченка та М. Грушевського критично осмислено як «доказ того, як уміла московська демократія заполонити діточо наївну душу української інтелігенції, як глибоко в'їлося в тіло України московська психіка! … Це історична помилка … мусить стати наукою для пізнішого покоління…» [97, 544 – 545]. Його погляд досить радикальний: «Залізо кується, доки воно червоне, що не треба було просити у ворога визнання, тільки заявити його до цього рішучим учинком і поставою» [97, 545]. Такий погляд цінний усвідомленням присутності комплексу «меншовартості» тодішньої української інтелігенції перед більшовицькими гаслами і водночас констатацією того, що саме Центральна Рада є першим повноцінним національним парламентом, на очевидних помилках якого треба вчитися його сучасникам.

Літературознавчі дослідження М. Матієва-Мельника дозволяють визначити його естетичні і наукові критерії, зокрема при поцінуванні творчості Т. Шевченка та Ю. Федьковича. На з'їзді Спілки українських науковців, літераторів і митців у Зальцбурзі 10 березня 1947 р. М. Матіїв-Мельник виголосив доповідь «Жінка й матір у творчости Шевченка». У ній

автор охарактеризував особливості опрацювання митцем образу жінки, які виявляються у зв'язку із «еволюцією психологічного підложжя поетового сприймання і глибинного перекрою його безперебійно наростаючого світогляду» [97, 551]. Письменник виявив близькість до тогочасного психологічного методу літературознавства, високо оцінюючи процес формування поглядів Т. Шевченка у річищі національних характеристик. Дослідник зазначив, що світогляд Кобзаря, «пройшовши швидко романтичні течії, переходить крізь горнило рідної історії, щоб набрати в себе грому й полум'я в аналізі страшної сучасности, де його слово підноситься до пророчої екстази. Досягнувши вершин динамізму і проймаючого патосу, він сходить на останній етап особистого, де поетова душа замикається у страшній самоті власного «я», звідкіль немає уже жодного відпливу. Це світ його невольницьких дум, у яких він сам згаряє, як під попелом грань. Ось так проходять ті етапи по твердому маршруті: від романтичного до історично-побутового, а дальше від історично-побутового до суспільно-національного й особистого. У всіх тих пройдених етапах образ жінки являється вислідом глибоких душевних переживань поета, його безмірних хвилювань і невтишимого болю…» [97, 551].

Як літературознавець М. Матіїв-Мельник високо оцінив й творчість Ю. Федьковича. Вміщена у журналі «Дзвони» за 1938 рік стаття «Дві креації в творах Федьковича» свідчить про науковість, обізнаність автора у літературі XIX ст. Дослідник подав власну інтерпретацію творчості «Буковинського соловія», виділивши в ній три періоди. Він був у захопленні від вірша Федьковича: «Мелодійність, пластика слова, глибокий ліризм притягають нас силою стихії. Коли додамо багатство й оригінальність лексики, архаїзми, уживання паратакси, то в ті часи одубіння й омертвіння над Дністром і Черемошем його муза була справді новістю нечуваною!» [97, 570]. Серед відзначених характеристик – зв'язок творчості із світовою літературою: «У нього незвичайна сила візії, стихійність ліричного зворушення і така сила щирости, що рівняє його з великими творцями світової літератури» [97, 571].

Відзначив критик і спільні риси із творчістю М. Коцюбинського, Марка Черемшини, В. Стефаника. Літературознавець був переконаний, що Ю. Федькович «завоював» літературу двома креаціями – як гуцул і як вояк, із цих позицій і зобразив він гуцульський край.

Письменник як літературний критик написав відгуки на твори сучасників, серед яких – передмова до книжки А. Чайковського, стаття «Лірика й новела за 1938 рік», рецензії на твори Юрія Липи, О. Бабія, Ф. Дудка, інтерв'ю «Літературні нагороди 1934 року». У передмові до твору А. Чайковського «Віддячився» з приводу розвитку літературного життя він зазначив: «Перед війною переважала в нашій літературній творчості лірика й новеля. В першій вибився Олесь, у другій станули на висоті Стефаник і Коцюбинський. В першій залишилася майже вся при старих побутових сюжетах (коли б не згадати Винниченка).Повість мала це, що дали Нечуй, Мирний, Франко, Чайковський та Винниченко» [97, 572]. Головна проблема літературного життя тих років, на думку письменника, полягала у відсутності історичної повісті як жанру на початок 30-х рр., адже саме на історичну повість треба покладати надії. Високо підносячи національне питання, він писав: «Коли з вибухом перших вистрілів іншої нації йшли до певної мети, забуваючи про обов'язки супроти заборчих держав, тоді українська справа робила пробні експерименти, за які поплатилося кров'ю, муками, а вкінці розтрощенням та утраченням здобутої волі» [97, 573]. Письменник вважав, що для молодого покоління вкрай необхідна була саме історична література, вона має виховувати патріотизм у молодого покоління, почуття обов'язку перед Україною. До таких творів, які мали національно-патріотичну спрямованість належить й історична повість «Віддячився» А. Чайковського. Такої ж оцінки отримала й повість О. Бабія «Дві сестри» з часів визвольної війни. Літературознавець вказав позитиви, але й піддав критиці композицію. Водночас висловив і сподівання: «Дай Боже, щоби в нас появилася повість із тієї доби, яка поставила би перед нами всю болючу легенду, але в своїх муках величаву і справді героїчну» [97, 580]. Об'єктивно оцінюючи твори своїх

сучасників, М. Матіїв-Мельник заохочував до праці на літературній ниві, спонукав тодішнього вибагливого читача звертати увагу саме на історичні твори.

У відгуку на оповідання Ю. Косача «Чарівна Україна» критик відзначив уміння письменника захопити сюжетними «ходами», психологізм, емоційне багатство, драматизм і мовностильові здобутки. Водночас, аналізуючи зміст твору, М. Матіїв-Мельник вдається до історіософських роздумів щодо ролі повстанських загонів загалом на території України: «Ніхто не заперечує вартости повстанчих відрухів …, але коли повстання не мають наміру творити армію, злитися з нею і стати нею – тоді являється небезпека атаманії й безконечної анархії, яка мусить улягти наїздникові, що йде з армією! Це ясне! (У нас, на жаль, так і було!)» [97, 585]. Ця позиція письменника об'єктивізує оцінку не тільки творів автора, а й події історичного чину. Водночас він не підтримав Ю. Косача у захопленні отаманщиною доби національно-визвольних змагань початку 20-х рр. Прикладом звитяги, патріотичного ставлення до рідної землі була для нього Запорозька Січ. На нашу думку, негація отаманії і анархізму М. Матієва-Мельника зумовлена його приналежністю до лав січового стрілецтва і Української Галицької Армії.

В огляді історичних повістей та новел за 1937 рік митець дає слушні поради авторам: «…Автори повинні тямити одне те, що зменшувало повість довоєнної доби – говорити ясно. Менше тієї таємничости, яка плутає хід акції й робить лектуру нераз нудною. Хай у цих невеликих рамках вийде ясно дія, яку автор хоче вивести. Інакше мається справа з новелею. Повість має розкрити панораму і запізнати нас із людьми, як із живими» [97, 588]. Його поради містять критичний аналіз творів, у яких основним критерієм була їх об'єктивність.

М. Матіїв-Мельник у рецензійній практиці виходив з аксіологічної категорії літературної вартості творів. Так, в огляді за 1938 р. він вирізнив лірику збірок С. Гординського – «Сновиди», «Вітер над полями», Р. Кедро – «Пінистий келих», С. Кушніренка – «Пружінь», І. Колоса – «Молоді дні»,

Ю. Липи – «Вірую». На особливу увагу читачів заслуговували з його погляду книжки прози І. Керницького («Мій світ»), Ю. Тарновича («Лови на лемківському Бескиді»), В. Королева-Старого («Милосердний самарянин»), В. Ткачука («Зимова мельодія»). На думку критика, художня проза повсякчас потребує нових тем і проблем, які мають розширювати її обрії і відповідати засаді «європеїзації» нашої літератури. «В поезії намагалися всі не тільки на різноманітну тематику, але передусім – засвоїти форму з усіми її реквізитами. І це було б добре, якби не пересаджували!» [97, 598]. Водночас автор турбується про внутрішній зміст літератури, об'єктивність у відтворенні історичної дійсності без нашарування інших суміжних з Україною країн. Письменник особливу увагу радив звертати на виховання поколінь. Серед найбільш якісних літературних здобутків у 30-х рр., які дбали про національне виховання молоді, М. Матіїв-Мельник визначив творчість Ю. Липи, зокрема його збірку оповідань «Нотатник».

Синтез жанрового чуття й літературознавчого біографізму маркував думки літературознавця щодо вартісності книжки Ю. Липи: «Тільки в своїй вояцькій невибагливості автор назва її нотатником, але ж це не сухий репортаж, це живий відгомін минулого, що до глибин порушує душу, воскрешує постаті й картини. … Автор навіяв усі свої оповідання глибокою любов'ю до героїв і до трагізму наших змагань – без крику, без тенденції. Змістом і формою це літературні перлини» [97, 600]. Тож поза увагою критика не залишалися новинки у літературному житті 30-х рр. Вимогливим він був не тільки до творів своїх сучасників, а й власних, ніколи не виділяв себе з когорти інших письменників.

В інтерв'ю газеті «Назустріч» М. Матіїв-Мельник наголосив на аксіологічній вартості літературної творчості: «Коли усвідомимо, скілько в нашій літературній творчості ще не заповнених прогалин, то зрозуміємо, що талантів нам треба ще багато. Тому треба їх викликувати й помагати їм. Облогом стоїть ще історична новела, повість. Лірики появилося вже чимало, але як мало в ній справжніх талантів! Тому Косача й Антонича треба направду

повітати. А де наша драматична творчість?.. Мабуть, від Карпенка-Карого ми таки не зрушили ані кроку вперед. Нехай би хоч одна драма з'явилася на найближчі роки!..» [97, 606]. Його письменницьке сприйняття художньої дійсності сповнене конструктивного критицизму й об'єктивізму: «За Збручем замовкло на літературну творчість. Нервові ортодокси натягнули каганець, і хто знає, кого ще там за «чисте слово» розстріляють і хто ще сам застрілиться» [97, 606].

Дбаючи про піднесення тогочасної літератури, митець вимогливо кваліфікував функції літературної творчості як не «тільки відбитки життя народу, але й ясний та певний рушій майбутнього, свідоцтво зрілості нації й горнило духовної культури» [97, 605 – 606]. Критична візія М. Матієва-Мельника на загал сповнена надіями і оптимізмом.

Із вересня 1939 р. перед західноукраїнськими письменниками новою владою було поставлено вимогу – писати на сучасну тематику про побудову радянської системи, лишаючи осторонь національну ідею. М. Матіїв-Мельник як письменник і активний діяч літературного життя був прийнятий на виїздному засіданні до СРПУ у вересні 1940 р. Про цей епізод його літературної діяльності залишив спогад сучасник О. Тарнавський: «Із старшого покоління письменників залишились у Львові і почали співдіяти в рамках нової письменницької організації колишні молодомузівці…, до Спілки був прийнятий й … Микола Матіїв-Мельник» [140, 33]. Тобто письменник за радянської влади не залишив громадської і літературної праці, а продовжував брати активну участь, планував видання антології в Києві, співпрацював із П. Франком. Відчув він на собі і репресії, які почалися серед письменників, зреагував на них рядками поезії «І все-таки мережить буду», надрукованій у березні 1941 р. у журналі «Література і мистецтво». Розповідаючи про ув'язненого Т. Шевченка, митець натякав на власну неможливість творити, а також на арешти і зникнення П. Франка, В. Атаманюка, М. Ірчана. Від їх долі він був «порятований» німецькою окупацією Львова. Під час влади німців активну участь брав у підготовці Акту проголошення

Української держави 30 червня 1941 р., який зачитав у літературній студії українського радіо, що функціонувала у Львові. Також був обраний заступником голови Спілки українських письменників. Із знайдених згадок про діяльність М. Матіїва-Мельника у цей період єдиний відгук: «На творчих сходинах членів Спілки українських письменників поет Микола Матіїв-Мельник прочитав нову драматичну поему п.з. «Народження Фавста». Після читання відбулась дискусія…» [136, 14]. Надії на відродження української державності під владою німецьких окупантів швидко зникли, співпрацювати з ними він бажання не виявив, тому займався вчителюванням у Львові, Коломиї.

Наближення фронту змушує письменника емігрувати до Зальцбурга разом із родиною. Основна його діяльність – педагогічна праця, організація навчання переселенців за важких умов життя: «Серед такої наскрізь тимчасової дійсності, у голоді, холоді та повних недостачах емігрантських буднів, завдяки неабияким зусиллям та клопотанням українських педагогів, які з'їхалися туди з різних земель України, – восени 1945 року завершувались інтенсивні заходи для оформлення української середньої школи-гімназії» [103, 2]. Саме у Зальцбурзі М. Матіїв-Мельник активно продовжує діяльність з організації культурного життя, створює Спілку українських науковців, літераторів і митців, навколо якої об'єдналося 73 діячі української культури в екзилі. 1947 р. емігрував до США за сприяння «Комітету допомоги скитальцям української культури». Переживання, пов'язані із вимушеною еміграцією, олітературила посмертна збірка «Горить мій світ».

Тяжка і сповнена трагізму доля М. Матіїва-Мельника є свідченням відданості рідному народові і землі. Все життя письменник присвятив боротьбі за національну ідею, плекав надію на відродження Української держави. Його літературна спадщина є свідченням національної вірності Україні. Зображаючи трагічні сторінки визвольних змагань січового стрілецтва, він вбачав у них насамперед ідею продовження звитяжних традицій відстоювання державності доби Київської Русі, українського козацтва. Його творчість є яскравим підтвердженням позиції, що нехай

захисники України й отримали поразку у 1918 – 1920-х рр., проте ці події стануть уроком молодому поколінню у майбутньому.

1.2. Проблемно-тематичні домінанти прозової творчості та психологічні прийоми відтворення внутрішнього стану особистості

Проблемно-тематичний діапазон прозових творів М. Матієва-Мельника визначений кількома провідними напрямами: відображення подій Першої світової війни та їх трагічних наслідків у житті західноукраїнського селянства; національно-визвольні змагання січового стрілецтва, психологія характеру героя-борця і роздуми про розбудову майбутньої незалежності України; філософські інтенції щодо сенсу буття людини. Окрему групу становлять автобіографічні спогади і нариси письменника про дитинство, громадську роботу, а також роки перебування у лавах УСС.

Одне з найвагоміших місць у творчій спадщині митця займає тема Першої світової війни. Вона розкривається у декількох проблемних площинах. М. Ільницький, характеризуючи проблемно-тематичний спектр прози митця, виділив «дві тональності» прози про війну. Номіновано їх ключовими заголовками «На чорній дорозі» та «Наша Голгофа» [58, 12]. На «чорній дорозі» життя опиняються за війни західноукраїнські селяни. Їх страждання – це страждання рідної Гуцульщини, яка зазнала спустошення фізичного і морального. На рівні персоносфери відтворено спочатку мобілізацію до австрійського війська, муштру та її наслідки, знущання у війську над українськими вояками, бойові дії, поранення і шпиталізація («Як леґіні відходили», «Серед шляху, «Поворот», «Короп», «За що?», «Одної ночі», «Червоні чаші» та ін.). Проблема національних стосунків під час війни вивершена за з’ясування причин «розведення» українців по ворожих таборах, прозрінням героїв щодо національної приналежності («Із нетрів ночі», «Короп», «По той бік греблі», «Поворот», «Очі», «Цитра»). Окремий ідейно-тематичний пласт – роздуми щодо жіночої долі, жертовність, страждання і відданість жіноцтва («Тамара», «Одна хвилина», «На світанку»).

Колишні селяни стають вояками, «ґвинтиками» австрійської воєнної машини, тож тільки у спогадах й онейричних візіях вони поряд із родиною. Психологічно переконливо епік показав українських вояків, які впевнені у виконанні свого обов'язку і поверненні додому. Однак війна не локалізується місцевістю: перед очима читача у калейдоскопі подій розкриваються людські долі і характери, стає зрозуміло, що за такої ситуації війна керує навіть природним світом. Це не лише безневинні смерті, а тотальне винищення та згарища на місці колишніх селищ та містечок на Гуцульщині. Автор використовує при цьому різні сюжетно-композиційні засоби, наприклад, листи персонажам, які «розкривають очі» на реальну ситуацію у родині: «І доношу тобі, мій милий ґаздо, що… цісарське військо забрало до стебла наш вівсик… І доношу далі, що сивульку нашу взяли і … зарізали. … Ми голодували вже з самої осені, і була велика студінь і не було що їсти …, і нашу хату зруйнувала граната, а Петрунько й Марійка померли, як упав перший сніг…/ Тріскала душа і рвалась туди, за ними. Але він буде сидіти і гнити в криміналі. А там… Різдво, в його хаті розбиті двері, обгорілий дах… жінка й одна-однісінька дитина в жебрах. Він вже не ґазда!» [97, 283]. Письменник натуралістично зобразив трагічну парадоксальність ситуації, коли несправедливо звинувачений у дезертирстві і зраді вояк не може допомогти родині, приречений лише констатувати смерті власних дітей від голоду та страждань.

Однак не завжди гірку правду дізнавались вояки, вони вірили, що війна не торкнеться їх долі. Саме такі картини у творах є найтрагічнішими: реципієнт вже знає, що чекає вояка, який після лікування повертається додому у відпустку або назавжди інвалідом, однак герой залишається у незнанні, очікуванні зустрічі із родиною і селом. Письменник деталізує їх роздуми, оптимістичні переживання, і чим більше думок-надій, тим страшнішою постає перед очима картина смерті: «Тепер дивився на дорогу і на … жебрака, який повзе по ній, як червак. Але не було вже нічого. / Старі стежки лежали під барвінком. Де був сад, що зазнав у нім стільки щасливих хвилин, туманіло

широке цвинтарище… На місці, де стояла її хатинка, мертвіло румовище. В хабаззі стовбурів комин і сторопів, наче окам'янілий мертвяк із розбитою головою» [97, 278]. Автор, розкриваючи характери героїв, виносить на розсуд читача весь біль і гнів мешканців краю, які зазнали страждань, знущань або й смерті спочатку від російської окупації, а згодом від «нашестя своїх» – мадярського війська, представники якого ненавиділи українців, звинувачуючи їх у приналежності до забороненого москвофільства чи у зраді («За зраду», «Крізь дим і згар», «Терни», «По той бік греблі», «Із нетрів ночі», «Короп» та ін.). Риторичні питання стають «криком душі» героїв, які не можуть усвідомити логіки військових подій, багатомільйонних безневинних жертв: «Чому лиш через кров здобувається право?... Нащо нищення, убивство і руйнування всього, що в поті віками складав той самий чоловік? Тисячі згубили своє щастя. Тисячі посліпли, втратили руки, ноги, очі, а навіть розум. Каліцтво і цвинтар! Яка нагорода буде за те все?» [97, 277]. Пройшовши крізь горнило війни, прості селяни прагнуть об'єктивно оцінити катастофічні наслідки гекатомби світової війни. Письменник закликав прислухатися до простих людей зупинити смерть, замислитися над майбутнім цивілізації, однак об'єктивно засвідчив: «Мир на те, щоб готовитись до війни, а війна, щоб говорити про мир…» [97, 291].

Християнський концепт гори використано М. Матієвим-Мельником у понятті «Наша Голгофа». Цей символічний вислів стосується саможертовності та відданості січового стрілецтва, яке активно у 1918 – 1919 рр. боролося за національну незалежність. Критики відзначали високу вартісність ліричних мініатюр, які належать до цієї тематичної категорії: «Пафос трагічного й героїчного підносить цикл ліричних мініатюр до рівня літопису звитяги і жертви українського лицарства» [97, 171, 48].

Його проза сповнена рис автобіографізму, адже автор – колишній учасник національно-визвольних змагань, січовий стрілець, використовуючи власний досвід, в оповіданнях, нарисах, спогадах розкрив прагнення національно активних українців здобути незалежність держави. Нерідко в ролі

оповідача психологічно тонко і досконало розкрито не тільки перебіг подій і боротьби, а й внутрішні переживання, надії, сподівання героїв, що говорить про високий рівень їхньої національної свідомості («Наша Голгофа», «Серед шляху», «Із нетрів ночі», «І стугоніла земля…», «Хвилина», «У вигнанні», «Казка», «Місяшної ночі», «Поворот» та ін.). Високий патріотичний порив, здатність до самопожертви, вірність національній ідеї – такі характеристики властиві героям його прози. Дослідниця Т. Бикова відзначила наявність мотиву військової доблесті «усусів», який, зокрема у нарисі «Наша Голгофа» «наповнюється символічним змістом, уособлюючи нове розп'яття за свій люд… Маківка як українська Голгофа… має стати не тільки символом важких страждань і смерті «червоних маків» на полі бою, а й символом воскресіння української нації, її надією на незнищенність і непоборність України» [97, 19, 148 – 149]. Погоджуючись з міркуванням науковця, водночас зазначимо, що перед очима реципієнта постають страшні і вражаючі картини національно-визвольних змагань: радість від злуки Східної та Західної України, епізоди боротьби за власну державу, сповнені героїзму і відданості, багатоденні походи у важких умовах територією України та бої у «чотирикутниках смерті», палітра настроїв – від високопатріотичних на Галичині до окремих спалахів боротьби, а той цілком індиферентних у центральній Україні.

Неодноразово автор відзначив важкі умови перебування стрільців, які «були обдерті, нужденні, як орли з осмаленим пір'ям», водночас засвідчив: незаперечним супутниками їхнього героїчного чину є віра і надія на перемогу, а найголовніше – створення України: «Пальці кров'ю закипали та вони, обмивши у Збручі запеклі рани, йшли відроджені, непоборні. То була дефіляда! Всі, як горіхи, хлоп у хлопа, не те, що тоті головусі перемерзлі качани… Лупив кожен ногами, аж камінь коловся, дорога стогнала! Ніхто не чув, що на п'ятах вже не ставало семої шкіри і що оббитий мак червонив дорогу» [97, 303]. Митець правдиво відтворив емоційний настрій персонажів, учасників боротьби: у героїчному екстазі стрільці йшли вперед, жертвуючи життям за визволення. Водночас він підкреслив суперечливе ставлення і

відстороненість інших українців від національно-визвольних змагань. Так, в оповіданні «Мій великдень 1920 р.» оповідач подивований поведінкою українців-східняків: «Чому такий спокій на тих лицях, хоча довкола киплять ворожі кулемети? Чому в грудях тих людей така спрага й байдужість!» [97, 531]. З одного боку, вони гостинні, радо приймають «іншого» українця, водночас й подивовані, що він «забув» тут, сидів би у себе й «паски святив». У спогадах автор проаналізував постфактум наслідки такої філософії життя, намагання селян пристосуватися до будь-якої влади, зокрема й радянської: «Їм не було треба «наших», бо ще не соціалізували землі, … ще не кидали їх на тисячі миль від рідної землі і ще не вмирали їх мільйони страшною смертю з голоду і стужі…» [97, 531]. Його роздуми профетично звістили історичні долі українців, які заплатили за втрату національної свідомості голодом 1933-го р., засланнями до Сибіру, розстрілами у 30-х рр. ХХ ст.

Філософські роздуми над сенсом буття, деколи спричинені наслідками поразки у національно-визвольних змаганнях ХХ ст., спроєктовані на морально-етичну проблематику, розкривають психологію протагоніста, змушують читача замислитись над екзистенційними проблемами («Терни», «Хам», «Одна хвилина», «Що дало життя», «Осінній дощ», «Самота», «На світанку», «Хай живуть будні» та ін.).

Принципово новими у творчості письменників першої третини ХХ ст. стають прийоми та художні засоби відтворення внутрішнього емоційного стану персонажів, зображення психіки індивіда. Важливо, що така психологізація є «не фактографічна описовість, а моделювання психологічного переживання, акцент в якому переміщується з соціального аналізу суспільства в особі його представника на аналіз духовного світу індивіда у його ставленні до суспільства, внаслідок чого зображення не конкретно-історичне або предметно-аналітичне, а містить глибокий аналіз психологічного стану персонажів» [47, 84].

Соціальні та культурно-історичні події Європи, Перша світова війна, науково-технічний прогрес поряд із кризою суспільного життя спричинили

зародження нового типу свідомості. Людина початку XX ст. шукає відповіді на проблеми життя і смерті, однак у пошуках універсальної відповіді зіштовхується із неможливістю осягнення світу на шляху традиційного світосприйняття. Саме тому основним і важливим складником художньої культури XX ст. є літературний феномен «потоку свідомості», який культивували письменники кінця XIX – першої третини XX ст. (в Україні це було започатковано М. Коцюбинським).

Техніка потоку свідомості, на думку А. Зверева, фіксує «буття свідомості» у всіх його проявах (враження, імпульси, думки, фантазії, спогади), в той час як внутрішній монолог використовується «для зображення персонажа в момент вищого духовного і емоційного напруження» [53, 27].

У літературознавчий обіг термін «потік свідомості» було введено В. Джеймсом, який вважав, що у свідомості не існує нічого непорушного, а метафора «потік» точно відтворює її внутрішню сутність. Незважаючи на те, що його дослідження стосувалися насамперед психології, саме вони посприяли розповсюдженню у літературі специфічної манери письма, яку часто використовували модерністи. Саме потік свідомості становив собою «пряме цитування думки» у літературному творі, а «техніка передачі внутрішнього мовлення персонажа ґрунтувалася на логіці асоціацій і логіці неусвідомленого». Це сприяло тому, що «створювалась ілюзія вільного тривання думки, не контрольованого ні персонажем, ні тим більше автором, але особливої свободи набувала й уява реципієнта» [85, 81].

Різні форми потоку свідомості М. Матіїв-Мельник успішно застосував у творах «По той бік греблі», «На вигнанні», «Із нетрів ночі», «Старість», «На Ґреґоті», «Терни» та ін. Найпопулярніший вияв такого прозописьма – фіксація внутрішнього монологу персонажа у прямій та непрямій формах. Так, у новелі «На вигнанні» слово бере колишній січовий стрілець, внутрішній світ якого відкритий перед реципієнтом. Із його реплік у формі потоку свідомості читач дізнається про всі події, які пережив герой, відстоюючи незалежність країни. Він емоційно виснажений боротьбою, презентує свій стан у пошуку слухача

своєї історії – втрати державності України: «Іду… іду самітній по чужій землі, з тяжкими думками, блукаю далеко поза рідними межами… Гіркий, безприютний біль скавулить у грудях, як голодний, лютий пес. А за моїми плечами сумна країна Даж-бога… доброго бога. Повстала і не встоялась…» [97, 304]. Сум за втраченим посилюється за рахунок спогадів, насичених позитивними враженнями та емоціями, надією на відновлення країни. Картини перемог у хаотичному русі перемежовані спогадами про поразки: «А ми одинцем тікали через Дністер та Збруч, обідрані ізгої – з терновим вогнем каміння і на новім кордоні хтось… хтось реготався, як товпа до розп'ятого Христа реготалась…» [97, 304]. Асоціативне пов'язання стрілецької саможертовності з жертвою Христа – прийом, яким користується автор, щоб підкреслити вагомість руху стрілецтва у розбудові української державності. Їхній звитязі співчуває лише рідна земля, душа якої у малюванні епіка болить від незакінченої справи і втрати державної волі.

Нарація твору «На вигнанні» асоціативна, уривчаста, перемежована уявними діалогами героя з чужою землею, а у його свідомості звучить продовження спілкування з рідною: «Мій сину, чуєш?... Я з тобою!... / – Мамо моя! Мамо…» [97, 305]. Розповідь несподівано уривається – герой відходить у напівсвідомий стан, утомлений. Він молитовно звертається до небесних сил: «Небесна Сило!.. Умертви рабів, зотлій порохи їх і розвій з вітрами, щоб не дотикали нещасної землі. Умертви распрю і вражду братовбивчу. Дай духа кріпості із роду в рід…» [97, 305].

Це крик розтерзаної душі, яка тягнеться до світла, шукає його для краян, а його емоційні благання змінюються на імператив покари тих, хто непевністю шкодить рідному краю: «Збери нас усіх окаянних на прадіднім лані, ще раз поведи на степи широкі… Збери серед Голгофи могил, … збери нас ще раз там, на новій Голгофі, і ще раз нас – за нас распни!...» [97, 305,]. Нова молитва до небесних сил завершується словами, сповненими віри і надії на повернення «утраченої країни».

Площина зображення у творі різко змінюється – герой, виснажений фізично і психічно, з напівсвідомого стану занурюється у сон, рятівний для його психіки. Онейричні картини різко контрастують із реальністю, це яскраві картини природного світу, відтворені автором до найменших подробиць: «Гнуться шовкові трави, божі роси співають. А жита хвилюють під небом знімаються. Чують міць рідної землі. Ясніє моя країна!.. Бряжчать сталеві коси… До сопілки припадають лебеді – пальці. Крутиться рясно дрібушка…» [97, 306]. Художній текст письменника характеризують символічність, кларизм стилю, народна атрибутика. Світлі онейричні малюнки, сповнені протетичним візіонерством, заспокоюють зболілу душу стрільця. Психологічною запорукою цього є уявне спілкування з Ангелом, який впевнено промовляє до героя. Репліку оформлено за допомогою стислої емфази, переконливішої за довгий текст. Завдяки різкій зміні картин створюється ефект упевненості у меморитивній фіксації героя основних моментів сну, що його рятує: надія на кращу долю України міцніє. Наратор відтворив психологічне переродження, зміну емоцій персонажа. Він віднаходить сили протистояти біді й через це відроджується, переконаний у силах. Своїми думками він ділиться з іншими героями, які колись також відродяться: «О, Мамо, не ридай… бо тліє гнів… Не бійся!... Краща сталь від негартованого желіза! / – Ми вернемо до тебе! / – Перенесемо свої хрести, очистимо душі, серця в крицю перетопимо, уберемо в золото щире. Будемо чисті і грізні. Грізні єдністю!» [97, 307].

Внутрішній монолог персонажа неоднорідний, емоційно насичений, наділений багатьма характеристиками, властивими потоку свідомості. Тому внутрішній монолог – вираз її плину. Як форма потоку свідомості, він характеризується відображенням «раціонально і логічно організованих рівнів свідомості, лише частково зумовлених підсвідомими процесами» [177, 67].

М. Матіїв-Мельник уміло використав риси довербального рівня свідомості героя. Це виявилося у тому, що емоції позначаються пунктуаційними знаками, синтаксисом, окличними реченнями, вигуками,

питальними конструкціями, короткими повторюваними словами і навіть порушенням пунктуації і правил граматики. Окрім цього, письменник застосував алітерації, еліпсис. Відзначимо сугестивну дифузію змислів у формі акустичних, тактильних, смакових, нюхових відчуттів («Рана», «Із нетрів ночі», «І стугоніла земля», «Хвилина» тощо). Так, у новелі «Поворот» потік свідомості героя відтворений у вигляді візуальних, тактильних і смакових переживань та еліптичного письма: «Гей, як же ж хотілося їсти! – багато, багато… Землю був би їв… Теплий чай… Як він розходиться по жилах!.. Ха-ха!.. І подушка і – підождіть! – сінник… простиральце… білля… Але ж ті ноги, ніяк звести їх докупи… Гей, які ви неслухняні… клопіт з вами, ноги… / Раз… один разочок туди – до вікна!.. Все таке високе, аж у голові крутиться. Голова якби на тичці. Держіть… держіть… ге-ей… дякую, дякую щиро…» [97, 414 – 415]. Цими засобами відтворено стан героя, який поступово повертається до життя після довгої хвороби. Аудіальні враження передані за допомогою спогадів про гру героя на музичному інструменті («Цитра»): «Вдарив акорд один по другім і пішли скочні марші в суміш із ніжними переливами думок і стрілецьких пісень. / Як з Бережан до кадри… і журба галичанок, і кровава Маківка, і бравурний алярм, і заскрипів на Збручі міст, і розлилася потоками степова туга… Устало перед очима невідоме-грядуще, що десь там ждало за могилами, за золотими верхами старого города…» [97, 477]. Новаторським є використання автором ремінісценцій пісень УСС «Як з Бережан до Кадри січовики манджали», «Зажурились галичанки», «Там на горі, на Маківці» та ін.

Яскраві відчуттєві переживання відтворено у нарисі «Мій Великдень 1920 р.». Твір є прикладом так званої «вігілійної» літератури, класиком якої вважається Б. Лепкий. Складається враження присутності на дійстві, яке відбувається біля церкви – освячення великодніх кошиків. Наратор у спогадах про весну 1920-го р. захоплений українською національною традицією, прагне зацікавити поезією свята й читача: «Хто не знає того дивного почування, що родиться під воскресну неділю досвіта в серці людини, яка вийшла з села, але

ніколи не відстала від нього?...Чи раз чулося запах вареного й печеного в місті, в дорогому трактирі!.. Та тут – не те!.. Це не саме м'ясо та хліб… тут усе зливається разом. І подихи піль, і подихи сонця, що з мертвих будить глибінь давнини… Ні… Ні! Так тільки пахне на Великдень багата українська земля з її хлібом і сіллю» [97, 528]. Твір у емоційній тональності за рахунок відтворення хтонічного пережиття національних святощів наближений до «Давньої мелодії» В. Стефаника. Риторичне питання спонукає й реципієнта включитися у процес емоційного відчуття свята в його перебігу. А нюхові і смакові переживання посилюють загальне враження від великого відродження землі, людини і Бога.

Для відтворення потоку свідомості використовуються описи станів свідомості (сон, фантазії, марення, мрії), які дають змогу реципієнтові заглибитись у внутрішній світ персонажа, без авторських настанов і коментарів мовця. Ефективно застосовуються часопросторовий монтаж, уповільнена або пришвидшена дія як елементи техніки кіномистецтва, вільна асоціативність.

Персонажі епіка характеризуються особливістю мовлення, реакцій на події, впевненістю чи невпевненістю, продуманістю дій чи спонтанністю віддухових реакцій. У цей спосіб визначаються їх темпераменти: наратор не зосереджується на їх називанні, але робить зрозумілим темперамент персонажа. Саме типи темпераментів психологічно мотивують вчинки героя, на яких ґрунтується фабульність твору. Так, оповідання «За парубоцьку славу» презентує психологічні типи персонажів, номіновані Ю. Муликом-Луциком. Автор у творі «обігрує» класичний сюжет про «любовний трикутник». Колізії поглиблюється психологічно за рахунок констатації факту, що закохані у дівчину парубки є побратимами, завжди разом від дитинства. Оповідання композиційно структуроване, має дві частини, до і часу Першої світової війни. Перша частина – передісторія стосунків Оленки з Петром і Михайлом, де характери героїв ще не вповні індивідуалізовано. Автор розбудовує тут подієву канву, знайомить із перипетіями життя героїв, їх портретами і

видимою мовою почуттів: «Цілий довгий рік минув їм у мовчанні. Михайло діставав листи від Оленки, а Петро горів із туги. Але проскакав час… Загув у літі бубон, защебетала скрипка на Оленчиному подвір'ї. … Було весілля веселе, аж п'яне. Тоді Петро вийшов на роботу в поле й за верхами справляв сінокоси. Не хотів вертатися додому. Гарячі дні серпня жахтіли над землею, а серед піль в'янули руки» [97, 393]. Внутрішній стан героїв відтворила зовнішня подієвість, що увиразнила різницю – якщо Михайло святкував весілля, був позитивно емоційно налаштованим, то поведінка Петра підкреслила його емоційну напругу, розчарування і небажання змиритися із недолею.

Події війни коригують історії героїв: колишні суперники стають пліч-о-пліч боронити рідну землю. Проте любовний конфлікт не вирішений, весілля і війна його психологічно поглибили. Прозописьмо М. Матієва-Мельника сфокусовано тут не на заглибленні у внутрішній світ героїв, показі їх думок, а у вияві цього через мовлення, зовнішні характеристики: «Олена скрикнула тривожно й сіла на лаву. Мовчала і витирала очі. Петро ждав довго, вкінці винув зім'ятий лист/, пересяклі кров'ю паперові гроші й положив на стіл. Вона гляділа без думки на все, а сльози ринули з очей» [97, 394].

Автор сягнув майстерного психологічного письма, в якому зовнішні характеристики протестантів не сконцентровані ситуативно, а імпліковані по тексту. Поступово читачеві відкриваються риси вдачі Петра, що відрізняють його від Михайла, визначають його темперамент. Реципієнт без всезнаючого наратора розуміє, що Петро – флегматик: спочатку за своє кохання він намагається боротися, однак Оленка вирішує одружитися з Михайлом. Надалі ж він «горів із туги», стримував у собі почуття, однак не провокував побратима. Принісши звістку про його смерть, Петро отримав надію на кохання, чим і скористався, адже звісток про вцілілого товариша не було.

Натомість Михайло – сангвінік. Його психологія поведінки, внутрішній світ розкривається автором наприкінці оповідання. Автор «тримає інтригу» щодо звістки героїв про живого Михайла, а реципієнтові пропонує

«заглянути» у внутрішній світ персонажа. Кількома штрихами окреслює роки перебування у неволі, у шахті далекої Франції, однак за допомогою невласне прямої мови деталізовано окреслює картину повернення Михайла до рідної хати: «Він уже коло своєї хати… Як вона!.. Гей!.. Ось перелаз, який сам поклав, гребінь сподом трохи вигнувся… Журавель із повним відром… Холодний піт виступив на чоло, затріпотіло серце, як птах. Ноги задрожали. Він присів на перелазі, глянув по подвір'ї» [97, 395]. Герой перебуває у збудженому емоційному стані, його рухи, фіксація дрібниць і симультантний щодо цього потік думок спрямовано на сюжетну ретардацію і темпоральну пролонгацію психологічних сумнівів. Упродовж дії герой показаний активним і життєрадісним, здатним боротися і перемагати за кохання. Однак після довготривалої розлуки він вражає невпевненістю. У стилі Стефаниківського експресіонізму тонке психологічне і драматизоване прозописьмо М. Матієва-Мельника умотивовує, що гарячий темперамент Михайла виявляється назовні за несподіваної зустрічі з колишнім побратимом із усвідомленням того, що його кохання «украдене»: «І закипіло в душі. Гнів сіпнув, червоний, їдкий. – Знищити, розтерти в порох це кодло, що росте на згарищі мойого щастя!... Чорні, як смола думки угризлися під черепом чола, брови стягнулися, мов гострі коси» [97, 396 – 397].

Автор використав видиму мову почуттів героя, зображаючи вдачу «природної» людини через зовнішні прояви. Принципово важливим процесом образного мислення М. Матієва-Мельника стає розкриття психіки гуцула, а зовнішні подробиці відіграють лише роль «видимої мови душі» [150, 86]. Тож внутрішня психологічна індивідуальність героя стає визначальною ознакою неореалістичної концепції твору. Водночас, хоча твір позбавлений трагічного розвитку подій (персонажі залишаються побратимами), фінал є відкритий. Героїв «примирює» ситуація і поведінка дівчинки, доньки Петра. Однак митець дає читачу усвідомлення: дальша доля побратимів може скластися по-різному через відмінні психологічні типи.

Нерідко у прозі М. Матієва-Мельника домінує розкриття

внутрішнього буття героя, тоді досліджується художньо певна емоція або осмислюється фізичний стан індивіда. Такі елементи епічного письма автора як психологізм та автобіографізм уводять у текст автопсійну рецепцію змагань УСС («На шляху», «На вигнанні», «Серед шляху», «Одна хвилина», «Рана»), є реакцією на голодомор 1922 р. («По землі»), вшануванням пам'яті про трагічну героїку війни («Наша Голгофа», «Наш Великдень 1920 р.», «Короп»), означують політичні перипетії («Із нетрів ночі», «Поворот») та ін. У ступені збагачення української літератури неореалістичним рисами письменник не поступається В. Підмогильному, у нього «межа реалізму закінчувалась тоді, коли письменник заглиблювався у внутрішній світ персонажа для самодостатнього осмислення його як людини, пізнання її ірраціональної сутності, екзистенційності, незалежності від суспільного оточення. Це вже перехід від засобів зображення до принципу відображення» [102, 46].

Розкриваючи фізичний і психічний стан героя у їх взаємопов'язаності, прозаїк вдається до використання нетрадиційних персоніфікованих образів. Так, у новелі «Рана» психологічний стан оповідача переданий за допомогою введення у текст образу-символу рани. Крізь нього простежується розвиток подій, зміна внутрішнього стану героя, надається оцінка ситуації.

Оповідача тяжко поранено під час бою, стікаючи кров'ю, він у свідомості фіксує найдрібніші деталі фізичного стану: «Пекуча рана. За кождим ударом крови оживають у ній гострі, жагучі шпильки і б'ють по жилах трійлом, женуться по цілому тілі і ховаються десь далеко… далеко в мозку» [97, 298]. У напівсвідомому стані оповідач не тільки спостерігає за реакцією організму на рану, а й філософськи проєктує ситуацію, якби рана була для нього смертельною – не було б страждань, смерть він них порятувала б, тобто у творі з'являються екзистенційні риси.

Не маючи змоги рухатися, бачити бій власними очима, оповідач сконцентрований насамперед на фізичному болю, який змушує відчути психологічний від безпорадності: «Небо затяглося суроватою поволокою. Від

кождого порушення болить і рветься щось у цій рані. Таке легке, дрібоньке, недоторканне, гей нитка павутиння, таке вразливе, пекуче, мов недомщена кривда. Торкнись, згадай лиш – а вона зараз вогнем… В очах тремтять безладні, невиразні плями. Виром крутиться, мов дике мряковиння шалене» [97, 298 – 299]. Вжиті демінутив, метафоричні порівняння підкреслюють високий ступінь болю, який відчуває організм поряд із малою площею фізичного ураження і стану «поза межами болю», подібно до героя зз однойменного твору О. Турянського.

Водночас рана дає змогу мовцю сконцентруватися на широкому спектрі аудіообразів. Не в змозі повернути голову від болю, він бачить тільки небо, однак чує наплив звуків, які відтворюють перебіг подій. Серед них – звучання дзвонів рідного села, каркання круків, скрип возу і далекий гуркіт гармат. Рана виявляється смертельною для героя. В останні хвилини життя, напівсвідомий, він досі живе подіями, мріє про звитягу УСС: «Хлопці, вперед! Хлопці! Ох, моя рано, ніхто не побідить без ран!.. Слава! … Наші пішли вперед…» [97, 299 – 300]. Символіка образу «рана» поглиблюється за рахунок текстуалізації фізіологічних відчуттів героя, сповнених болю. Вони накладаються на усвідомлення неможливості перемоги без жертв, ран: лише так здобувається справжня перемога. Цей символічний зміст підкреслено риторичним вигуком, який звучить у свідомості героя у момент його останнього подиху: «Земле, окуплена ранами! Тебе зросили дощі, сльози і кров. Земле, – ти навіки наша!!...» [97, 300]. Таким чином, спостереження над фізичним і психічним станом умираючого стрільця автор переводить у національну площину, констатуючи: перемога у бою за рідну землю є радісною, і водночас гіркою через втрати патріотів-борців.

Констатацією історичних подій, пророчими візіями сповнена новела «По землі». Вона прикметна поєднанням неореалістичних та символістичних рис. Автор залучає у текстуальну площину персоніфіковані символічні та екзистенційні образи фізичного стану людини – Болю, Зневаги, Голоду, а також образи дохристиянської міфології Лади, Морани, Дажбога. М. Матіїв-

Мельник, використовуючи прийоми іномовлення, подібно до композиційної моделі казки М. Коцюбинського «Хо», вибудував історію України початку ХХ ст. із війною, голодом і національною трагедією українців. Провідним образом є антропоморфізований образ Болю, який мандрує по землі у пошуках спокою, місця, чи істоти, що може його порятувати.

Казковий сюжет передбачає три доленосні зустрічі. У хронологічній послідовності вони відтворюють події на рідних теренах. Перша – зустріч зі Зневагою. Очима «олюдненого» Болю автор відтворив картини руйнувань і смерті, які зазнала земля під час Першої світової війни: «Направо – хрести – і наліво – хрести… І чорне небо над землею. За розваленими окопами – стогін калік і сиріт» [97, 398].

Саме зі Зневагою як атрибутом війни змагається Біль. У емоційному екстазі він її провокує: «Бий!!! Нехай почую силу твоєї руки. / Грянув по шоломі тяжкий удар – стряслася вогняна ряска й посипалася до ніг. / – На коліна!! / Але Біль стояв і мовчав, доки сама не схилила голови. Тоді сказала глухо: Іду! – і пішла…» [97, 398]. Тож у М. Матієва-Мельника Біль акумулював психологічний стан, здатний витримати протистояння, бо метою є віднайдення спокою. Зневага не може його дати і зникає, залишаючи Біль мандрувати країною.

Друга зустріч Болю – з Голодом. Автор маркував його характеристики стильово художніми тропеїчними засобами з високим емоційним навантаженням: «Припадав до скиб, лютий, як шакал. Його пазурі в’їдалися в чорнозем, глибоко до серця землі, але замість зерен насіння вигрібав сталеві кусні й порохна з кісток» [97, 398]. Голод у сприйнятті автора – есхатологічний монстр, який «переходить» на села і людей, веде за собою смерть.

Автор одним із перших письменників, який правдиво відтворив картини голодомору 1921 – 1922 рр. на території України: «Синіли й конали козацькі діти… Діди клали навхрест худі руки, схиляли до грудей воскові голови й засипляли навіки. Невинність віддавала себе за кришечку хліба. Хтось когось убив – і кров пив. Брата – брат. Мати – дитину… Десь із-за нових кордонів, що

розлупили Україну на чотири грані, долітав п'яний сміх побідних сусідів» [97, 399]. Опис скорочений до мінімуму, автор вдається до фактографізму, документально засвідчив наслідки трагічних подій. Водночас, відтворюючи протистояння Голоду та Болю, автор підкреслив стійкість останнього у здійсненні свого бажання: «Біль заціпив уста, обтер із очей солону росу і пішов далі: від одної межі – до другої» [97, 399].

Третя зустріч стає рятівною для Болю. Він у полоні надії на краще зустрів Ладу, богиню любові та світової гармонії. Лада надихає його повернути власний біль на користь, спонукає до рішучих дій на своїй землі: «Тепер іди туди, між темних, голодних і прокажених, що гинуть під розваленим гніздом. Запали їхні серця, нехай загоряться, як сухий чир! Коли зійдеш з отсеї могили – з любови розпадешся в міліони пилин. І буде їх тридцять і сорок міліонів і більше. І при кожній пилині – одна щербина з вістря гніву!» [97, 401]. Біль уже закодований програмою дій на майбутнє. Використовуючи гіперболи, епік на символічному рівні підкреслив важливість часточки болю, поєднаної з гнівом, у душі кожного страдника рідної землі: «Аж кожна пилина розростеться у свою величину й доки не насталиться вістря гніву в силу блискавки і громової тучі» [97, 401]. Авторська концепція, висловлена пророчою тирадою Лади, є оптимістичним прогнозом для української нації. Ідея активної боротьби за волю «розваленого гнізда» (вбачаємо у цьому образі ремінісценцію з популярної історичної повісті «Зруйноване гніздо» (1914) А. Кащенка, що піднесла вольницю Запорожжя. – К.Я.), висловлена символічно, на перший погляд, суперечить пацифістському засудженню війни і смерті («Крізь дим і згар», «За що?», «За зраду», «Старість», «На Ґреґоті» тощо). Пророчі інтенції слів Лади, сповнені надії і віри у здійсненні великого задуму. Використання персоніфікованих образів-символів допомогло історично спроєктувати трагедію України початку ХХ ст., актуалізувати ідеал волі рідної нації.

Отже, проза М. Матієва-Мельника – це художні реалії подій часів Першої світової війни, змагу січового стрілецтва, оповіді про дитинство,

шкільне життя та працю вчителя першої третини ХХ ст. У творах автор представив не стільки соціальне тло, суспільні та національні суперечності, особливості життя Гуцульщини залежно від політичної ситуації, скільки психіку людини і стани героїв. Белетрист по-своєму осмислив і вічні проблеми буття, міжособистісні взаємини, вибір, неспроможність людини протистояти глобальним катаклізмам тощо.

У творах М. Матіїв-Мельник використав різні психологічні прийоми відтворення внутрішнього світу особистості: потік свідомості, риси вербального та довербального рівня. Новизною індивідуального стилю письменника є художнє моделювання різних станів свідомості: герой перебуває у афективному стані, уві сні, маренні, а автор безпосередньо презентує думки героїв, використовуючи монологи, невласне пряму мову. Внутрішній світ людини розкривається через «підсвідоме», виражене шляхом відтворення потоку свідомості, складного психічного процесу.

1.3. Система жанрів малої та середньої прози М. Матієва-Мельника

Однією з важливих прикмет розвитку української літератури першої третини ХХ ст. вважається поява чималої кількості малих та середніх форм епічного роду. Саме така проза стала відігравати головну роль у літературному процесі, «завдяки своєї гнучкості та оперативності» [22,61]. Трагічний період буття за змістом, з одного боку, а з іншого – жанрові ознаки посприяли тому, що малі та середні прозові жанри стали одними із найпродуктивніших, адже вимагали швидкої реакції від письменника, реалізовували їх творчий задум.

Період першої третини ХХ ст. став своєрідним містком перетворенням змісту поняття жанру, доказом того, що усередині його відбуваються зміни, адже «життя жанру полягає в його постійних відродженнях та оновленнях в оригінальних творах. Сутність кожного жанру... розкривається у всій повноті лише в тих різноманітних варіаціях його, котрі створюються впродовж історичного розвитку цього жанру» [11, 241]. Близьким до цієї позиції є погляд І. Франка, що форми творів протягом століть постійно змінювались,

що вони, «міняючись з шаленим поспіхом, мигаючи і блимаючи, тільки мучать нашу уяву» [152, 185]. Постійні еволюційні закономірності окреслили М. Кодак, Н. Копистянська та інші теоретики літератури: «…Насправді жанр з часом зуживається, і на якийсь період література мусить переключатися на ті жанрові різновиди, які були недовантажені в реальному процесі» [69,47]. Особливу роль при цьому відіграє той життєвий матеріал, який є джерелом для написання твору. Перша третина ХХ ст. спродукувала достатньо велику кількість такого матеріалу, починаючи із відображення Першої світової війни, національно-визвольних змагань та наслідками світових катаклізмів у фізичному, психічному вимірах. Саме жанр мав можливість моделювати реальність і трансцендентність світу, водночас зберігаючи художній досвід попередніх епох. Претендуючи на універсальність та наявність загальнолюдських рис, він мав і національний характер. Таку позицію активно підтримує Н. Копистянська, яка вважає, що «жанри в чомусь транснаціональні, міжнародні, і в наш час навіть міжконтинентальні, але в чомусь глибоко національні, бо формуються і трансформуються на рідній землі та реалізуються рідною мовою» [71, 51].

В українській літературі ідентичної думки дотримувався І. Денисюк, який вважав: є підстави «виділити як самостійні жанри в українській дожовтневій прозі оповідання, новелу, а також фрагмент як об'єднуючий жанр прози, що її Іван Франко назвав фрагментарною (різновиди її – етюд, ескіз (шкіц), образок (акварель), белетристичний нарис, поезія у прозі)» [38, 7]. Крім того, на його переконання, саме оповідання та новела «можуть мати свої різновиди, як-от: оповідання-ідилія, «новела акції», психологічна новела з внутрішнім сюжетом. І цілком ясно, що не може бути новели-ідилії, бо така концепція зображення життя суперечить жанровій структурі, неспокійній «вдачі» новели» [38, 7].

Серед сучасних генологів обґрунтованою видається позиція Ю. Коваліва, який небезпідставно вважає, що саме цей період характеризується «домінуванням малих і середніх епічних форм, розмиванням й змішуванням

жанрових ознак, важливими при цьому є жанрові різновиди оповідань, які кваліфікували переважно за специфікою проблематики, ідейно-естетичної спрямованості, особливостей наративної структури» [67].

Логічно «вписувалось» у тогочасні тенденції розвитку літературного процесу й зацікавлення М. Матієвим-Мельником малими і середніми жанровими формами. Він спромігся видати окремими книжками у 20 – 30-ті рр. XX ст. повісті «За рідне гніздо» та «Крізь дим і згар», а також дві збірки новел та оповідань «По той бік греблі» (1922) та «На чорній дорозі» (1930), також чимало прозових творів виходило у тодішніх періодичних виданнях. Збірки малої прози засвідчили: епік, незважаючи на традиційність жанрового компонування збірок оповіданнями та новелами, не цурався експериментів, шукав нових жанрових вирішень, стилістичних засобів, що свідчить про поєднання у його прозі різноманітних реалістичних та модерністських тенденцій. Так, Ф. Погребенник зазначив, що «у кращих творах … М. Матіїв-Мельник засвідчує самобутність свого таланту, вміння по-своєму бачити явища життя, особливо трагічні. Самобутності новелам надає лаконічний, лапідарний стиль, образна закосичена гуцульським діалектом художня мова…» [122, 4].

Характеризуючи особливості жанрових творчих стратегій М. Матієва-Мельника, Н. Мафтин зауважила: «Малу прозу М. Матіїва-Мельника… характеризує тяжіння до образності, зітканої з переплетень вузлів багатьох асоціацій. Часто саме образи-символи стають підложжям архітектоніки його ліричних новел, уможливлюючи авторові відхід від традиційного жанрового канону» [100, 48].

Тож літературознавців об’єднав наголос на пластиці описів, оригінальності і влучності порівняння, ліризм, справжнє багатство мови. Саме ці ознаки є визначальними у соціально-психологічних оповіданнях, новелах, етюдах, нарисах і інших жанрах. Саме вони дозволяють взяти один епізод із життя героя і навколо цього вибудувати основну дію твору, якщо йдеться про традиційну композиційну структуру.

Збірка «По той бік греблі» містить переважно оповідання. Так, О. Бабій у рецензії на неї писав: «…Зміст книжки вкладається 16 оповідань, а дати поміщені під ними, вказують на те, що молодий автор писав твори під час своєї воєнної мандрівки на високих горах Тиролю, в лічницях Стирії і Мадярщини і на широких степах України під час походу Української армії. В оповіданнях … в автора чуються часто такі сміливі тони, що мимоволі нагадується Черемшина» [7, 126.]. На новелістичному характері другої збірки «На чорній дорозі» свого часу наголошували М. Рудницький, Ф. Погребенник, В. Крищук та ін. Водночас стверджуємо наявність жанрової дифузії у збірках прози автора, а твори, які не увійшли до збірок, свідчать про суб'єктивність критиків в оцінці жанрової належності творів.

Пріоритетність оповідання у М. Матієва-Мельника – це вияв традиції української реалістичної літератури кінця XIX ст. Жанрова парадигма оповідання залишалась універсальною для творів й у 20-х рр. XX ст., адже характеризувалась звуженням місця дії, сюжетним лаконізмом, невеликою кількістю епізодів, здатністю за малий обсяг часу розкрити вдачу героя, причини змін його поведінки. До оповідань належить переважна кількість творів малої прози письменника: «Як леґіні відходили», «Червоні чаші», «Серед шляху», «Одної ночі», «По той бік греблі», «Короп», «За парубоцьку славу», «Очі», «Тамара», «Терни», «На Ґреґоті», «Цитра», «Місяшної ночі», «Хай живуть будні!» та ін. У творах відображено психологію персонажів, характерні моменти життя, натомість наявне у М. Матієва-Мельника скорочення описовості, ескізності й лаконічності викладу. Так, оповідання «Із нетрів ночі» дотримує єдність місця дії (тюрма, в якій опинився герой за незначне порушення). Плин оповіді від першої особи дає змогу «зазирнути» у душу героя, зрозуміти психологічно вчинки і поведінку, простежити його внутрішню реакцію. У творі відсутня єдність часу – персонаж розповідає про перебування у в'язниці тринадцять років по тому, однак підкреслено факт фіксації змін у поведінці. Саме перебування у тюрмі, спілкування із

співкамерниками настільки вплинули на психіку героя, що пам’ять зберегла найменші подробиці.

Перебіг події розгортається за законами кіно: оповідання становить сукупність епізодів-кадрів, які фіксують учасників, розкривають психічний стан оповідача і його оцінку подій і інших персонажів. Епізоди єднає місце дії і спільний «включений» наратор, перед очима якого стоять різні типажі «сусідів» по камері. Своєрідним метрономом, який сприяє зануренню у спогади, стає годинник, що поступово занурює мовця у сон-марево. Онейричний простір контрастує зі статичністю місця дії, опису якого передує фіксація внутрішнього стану героя у момент «занурення» у сон, а також передісторія ув’язнення, що не пояснює, втім, причини арешту. Опис внутрішнього стану суб’єкта викладу у формі потоку свідомості готує дальші події: «Мені здається, що я кричу, як заскочене ловцем звіря, але, – хіба ж той крик міг би хто почути? Це лише зик безсилля, слабий, наче щеміння мушки в лабетах павука. … У кров уливається гірка отрута: вона мусить мене знищити, мусить замінити у глину. На чолі краплі холодного поту, у горлі западається і стрягне мій голос…» [97, 378]. Сон передує екскурсу у минуле героя: епізоди перебування у в’язниці інтроспектно пояснюють причини його мук.

Реалістично, аж до натуралізму в дусі І. Франка і Панаса Мирного, описано зовнішній вигляд тюрми та інтер’єр камери, де перебуває оповідач. Контрастний образ в’язниці сповнений натуралістичністю і символічними деталями: «Там, на горі за містом стояла сіра кам’яна потвора й жувала у своїх нетрах людське життя. Загаркотіла залізна брама… Війнуло цвинтарним духом, і я почув відгомін власних кроків, що відбивалися від сирого муру і скоро гинув. Мигнула тінь. Над моєю головою білі голуби – то злітали на дах, то зривалися стадом – і купали веселця в золотій купелі»« [97, 379 – 380]. Різні за символікою образи «сірої кам’яної потвори» і білих голубів, смерті й життя, асоціюються відповідно зі смертю, стражданнями і прощанням із вільним життям. Надалі історія перебування у «казці» оповідача оформлена, як діалог із «сусідами» та невласне прямою мовою, що нерідко переходить у внутрішній

монолог, а то й уявно діалогізоване спілкування героя з уявним співрозмовником.

Час перебування у в'язниці свідомо не невизначо. Його окреслюють тільки чергування станів чекання і сну, у якому оповідач тільки й відчував свободу: «Я любив ніч, коли вона приносила на віях сон. Викурював «порцію» – і підсвідомо схилявся кудись головою; прокрадавсь крізь тюремні тунелі й виходив на волю. Чарівна прогулька в далекі світи…» [97, 383]. Персонаж залюбки занурюється в сон, щоб відчути себе вільним від тортур, чекання і невизначеності, а також щоб заховатися від інших. Його очима, що фіксують зовнішні риси співкамерника, вимальовується психологічна характеристика: «Він знову кашляє. Місце під чолом, як жовта гладунковата диня. На висках два гарячі п'ятна: дрижить у сухому носі ніздря. Нервується, але оповідає, начеби приказував, що в кожне слово треба вірити. (Я вже десь бачив такого типа). Ні, ви ніяк не зловите цього погляду. Чому ти, братику, не глядиш у вічі?.. Він торкається словами моєї душі, – обережно обходить її з усіх боків. Пробує. Так чаклує ватаг над молоком, коли хоче густого бундза» [97, 382]. Зовнішній опис поєднанням із внутрішніми роздумами героя створюють ефект потоку свідомості, який підкреслює настороженість оповідача, можливість зради із боку співкамерника. Це суб'єктивна імпресія, однак читач упевнюється у небезпідставності тривоги: співкамерник спеціально «підсаджений» до героя, щоб з'ясувати його дійсні політичні уподобання.

Тюремні будні врізноманітнено лише присутністю у камері «інших» сусідів. Розмірковуючи над їхньою політичною і національною сутністю, наратор здобувається на несподіване відкриття: московські солдати, вороги його країни, насправді українці: «Так он які це москалі!!! Чи вернуть вони до своїх табунів веселих, чи… Я забув про все, а звуки рідної пісні потягли мене до тих сірих шинель. Я не стямився, коли наші голоси злилися у дзвінкий терцет і… я щиро стискав руку козака Василя Стеценка» [97, 383]. Відчувши духовну і національну спорідненість, оповідач з емоційною піднятістю описав дні перебування разом із українцями зі Сходу. Однак через обмову

співкамерника оповідач зазнав тортур, а козаків забирають у невідомому напрямку.

В імпресіоністському стилі відтворені тяжкі фізичні і душевні переживання протагоніста після покарання: «Хтось був, хтось був у мене… але хто?.. Вона?.. Не знаю. Який слабкий інструмент той мозок. Один удар по лобі і вже… ні, таки не тямлю. Може мій янгол приносив на крилах золоті плястри сонця… може… У душі так пусто… Ви бачили розбиту стрільном гробницю?.. Крізь щілини зрунтаного каміння стелиться сонце… а там пусто» [97, 386]. Герой перебуває у напівсвідомому стані, його розчарування у житті, намагання зберегти свідомість передані чергуванням зв'язного монологічного мовлення та еліптичними фразами і реченнями, анафоричними повтореннями, які свідчать про емоційне перенавантаження його психіки.

Суб'єктивний фокус бачення мовця та інших в'язнів відтворює трагедію людини, змушеної безвинно перебувати у тюрмі, терпіти тортури і наругу, як фізичну, так і психічну. Оповідач лише кількома штрихами дає зрозуміти основні причини такого ставлення до себе – незламність характеру, стійкість переконань, порядність поряд із інтелігентністю і, що найголовніше, – національною відданістю.

Поступово темпоритм нарації посилюється в інших епізодах-кадрах. Відбувається концентрація уваги навколо емоційних реакцій мовця. Для нього поступово ускладнюються умови перебування у в'язниці. Навіть уві сні він не знаходить спокою і волі: «сусід» по камері у фізичному і духовному сенсі перетворює його життя на пекло. Раптова смерть цього в'язня стає ексодом, полегшенням для зболілої душі наратора: «Раптом урвалося. Щось кинуло біле полум'я в мозок… Світ затанцював під моїми ногами… Конець дубової лавки свиснув півколесом у повітрі: пріча застогнала і --- тихо. Я не дивився туди. Мені здавалося, що вся їдь переходить стрільцем від нього до мене. А на стіні замерехтіло в очах червоним… Що ви лякаєтесь?... А якби так на вас укинули у клітку скажену собаку, або злющу малпу?..» [97, 390]. Оповідач, оголюючи думки, виражаючи емоційне піднесення, прагне залучити до розмови й

реципієнта, риторичні питання спонукають до роздумів, аргументують поведінку і психічну реакцію на смерть людини.

Розв'язка в оповіданні вітаїстична – оповідач з емоційним піднесенням, фіксує зміну локації: «І – хоча руки переїдав ланцюг і над моєю головою перехрещувалися два блискучі штики – я тішився, бо чув, як рух життя несе мене на своєму хребті, крізь вікна вагону бачив ігру леліток на плесах, море зелені, радість краси й усміхнені лиця людей!» [97, 390]. Контрастні до тюремного світу картини підкреслюють духовне звільнення суб'єкта із застінків, надихають його жити та дарують надію на звільнення. Відтворюючи ретроспективно проблеми екзистенції індивіда, оповідач фінально налаштовує на оптимістичність споглядання життя.

Поглиблене психологічно опрацювання матеріалу дало змогу письменникові осягнути шари внутрішнього світу людини, розкрити її душу і мотивувати вчинки, показати екстреми дійсності крізь призму сприйняття героя.

Оповідання М. Матієва-Мельника вводять реципієнта у світ героїв і вагомі події у їх житті знайомлять із реаліями української узагальненої дійсності першої третини ХХ ст. Порушуючи водночас глобальні проблеми людства, протестуючи проти фізичного і морального насилля над людиною, письменник олітературив життя звичайної людини із моральними принципами. Це цілком відповідає жанровій структурі оповідання, що й підкреслив Ф. Білецький: «...В оповіданні характери виступають переважно сформованими і залишаються майже незмінними в ході розгортання дії твору. Це пояснюється насамперед порівняно невеликими сюжетними рамками твору, стислістю площі оповідання...» [22, 12].

Лейтмотивами більшості оповідань М. Матієва-Мельника є аксіологічна вартісність збереження морально-етичних цінностей людини, попри суспільні катаклізми («Я йду за вами», «За сонцем», «За парубоцьку славу», «Поворот», «Місяшної ночі»), пошук сенсу буття і вітаїстичні мотиви («На вигнанні», «По землі», «Казка»), трагізм існування людини («Червоні чаші», «Серед шляху»,

«Одної ночі», «По той бік греблі», «Очі», «Тамара»). Окрему групу становлять оповідання, в яких автор торкається проблем «мирного» життя: міжособистісних стосунків («Терни», «Одна хвилина»), морально-етичного виховання молоді («Хам», «Райська пташка», «Ой видно село», «Система»), складнощів і «абнегації» (І. Франко) вчительської праці («На чужині») тощо.

Автор структурує оповідання за принципом «настроєво-чуттєво-емоційного моделювання світу» (Н. Шумило), коли події сприймаються через індивідуальні переживання героїв, а їх внутрішній світ розкривається не тільки через думки і переживання, емоційну напруженість героя, а й через його характеристичні вчинки. Поєднання переживань та чуттєвих емоцій персонажів, асоціативний перегук внутрішнього стану героя із зовнішніми його обставинами, пейзажними характеристиками і символічними образами, використання потоку свідомості, ескізності дає підстави говорити про модерний характер образного мислення творця малої прози. Особливим структурним компонентом модерного сприйняття дійсності в оповіданнях М. Матієва-Мельника є художня мова: вона передає емоційний колорит оповідань, національно ідентифікує героїв, слугує визначником їх приналежності до гуцульського субетносу. Використовуючи стилістичний засіб аплікування гуцульським діалектом, автор відображає й неврівноважений стан психіки персонажів, раптову подієвість, що дає змогу зафіксувати у художньому тексті фрагментарне сприйняття дійсності: «Десь той голос…, такий… Якби громом вражений… Ба! Шьо це, мой!.. Таже я видав не сп’ю… Ей, світе мій… Вона!..» [97, 358], що теж визначає модерну техніку письма.

Окрім оповідань, основне місце в ієрархії авторських жанрів посідають новели. Новела стала одним із найпопулярніших жанрів саме у першій третині ХХ ст. Не випадково більшість науковців дотримується позиції, що «ситуація у новелістиці на межі ХІХ – ХХ ст. означена помітним послабленням зовнішнього складника сюжету (сюжетно-подієве начало поступається настрою), зосередженням уваги на суб’єктивному переживанні героя,

посиленням ліричної домінанти, асоціативністю викладу, метафоричністю образного світу» [67, 51]. Модерна новела є тим основним жанром, який адаптувався до викликів часу. Таким чином оновився новелістичний тип мислення: «Тільки осмислюючи її як специфічний жанр, що, з одного боку, відчутно протистоїть іншим «малим» жанрам (оповідання, нарис, медитація і т. ін.), а з другого – не піддається подальшому класифікаційному подрібненню (неможливо відокремити новелу «сатиричну» та «ліричну», «філософську» та «політичну», відокремити «соціальну» від «психологічної» і т. д.), – можна відчути традицію жанру і жанрово-стильове новаторство …» [54, 107]. Позицію науковця підтвердимо думкою І. Франка, який ще на початку ХХ ст. визначав перспективи розвитку новелістичного жанру, які є актуальними інаразі: «Новела, се можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має часу ані спокою душевного, щоб читати багатотомні повісті». Письменник уважав, що в новелі найлегше авторові виявити різні сторони свого таланту, блиснути іронією, «зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [151, 524]. Наближеним до Франкового розуміння сутності новели є визначення В. Фащенка: «Новела – короткий епічний твір, в якому здійснюється композиційно стисле відкриття цілого світу в зосереджуючій миті життя, тобто в невеликому колі зв’язків, які в певному вузлі утворюють один, на відміну від роману чи повісті, епіцентр настрою і думки, важливої і значної для осягнення протиріч дійсності» [150, 177]. Ці ознаки жанру наявні й у новелах М. Матієва-Мельника.

На наявності новелістичного типу мислення у низці творів різних збірок письменника наголошували більшість критиків – М. Ільницький, І. Петренко, Ф. Погребенник, М. Рудницький, В. Курищук та ін., однак жанрової характеристики не надавали, зосереджуючи, в основному увагу на проблемно-тематичних спектрах епіки.

Серед ознак новели – динамічний сюжет, психологізм, лаконічність, концентрований час, несподіваний фінал, ескізність і фрагментарність тощо. Визначаючи дефінітивні риси новели, І. Денисюк справедливо зауважив: «Характери героїв оповідання портретує, новела ж просвічує їх, ловить їх «на гарячому вчинку», показує їх на „перевалі" життєвих доріг, відкриває у них щось незнане, нове» [39, 28]. У новелах М. Матієва-Мельника психологічно точно відтворено внутрішній стан людини, її сумніви, переживання, виразно простежується психологічна поведінка людини в межовий момент життя. Герої таких творів «оголюють» душу, сповідаються й таким чином наратор розкриває психологічний портрет персонажа. Новелістичні ознаки мають твори «На чорній дорозі», «На Ґреґоті», «Рана», «І стугоніла земля», «В осінній день», «На вигнанні», «За зраду», «Дві перли», «Я йду за вами» та ін. Так, у новелі «На чорній дорозі» основний рушій дії – внутрішній світ головної героїні гуцулки Тетяни, яка чекає на повернення з війни вже 4 роки сина-одинака. Твір характеризується динамізмом подій, часовим обмеженням, напруженістю дії і зосередженням мовця на відтворенні думок і переживань героїні. Дію твору обмежено у просторі (закритий простір хати), проте й відкрито її межі. Часообіг сповільнюється у момент перебування гуцулки у хаті, що дає можливість реципієнтові пізнати причини самотності та злиденного існування Тетяни (зникнення чоловіка та перебування на війні сина). Наратор емпатійно щиро співпереживає героїні, водночас у його характеристиках постає жінка, яка не втратила сподівань на краще життя, з надією чекає на повернення сина.

Зміна локації, закритого простору дозволяє відчути емоційне напруження гуцулки: «Але коли доходила до воріт, із її грудей вирвався крик. Вона не знала, чи бігти, чи стояти» [97, 363]. Героїня перетворюється на суцільну думку, ідею, всі сили спрямовує на те, щоб її мрія побачити сина серед жовнірів здійснилась. Напруженості сюжету, відчуттю руху додає ампліфікація дієслів у реченнях, які характеризують внутрішній стан героїні: «Тетяна кинула коновки у сніг і побігла… В серці бахнула полумінь. У голові

закрутилося і з-під золотих іскор вилетіла велика червона георгінія й замерехтіла далеко перед слабими очима. / – Синку мій, один разочок, ще один маленький разочок тебе побачити!.. – І знов летіла, як блискавка» [97, 363]. Темп оповіді пришвидшується відповідно до прискорення руху Тетяни, яка хоче наздогнати вояків. Дія розвивається у двох ракурсах – свідомому і напівсвідомому (уявному) світі. Уявні картини щасливої зустрічі для героїні уреальнюються, вони чергуються з прямою мовою – зверненням героїні до мовчазних цісарських солдатів: «Дітоньки, соколи срібні!.. Ідете від нас – та щаслива вам дорога, та й най вас царська куля минає!.. Лишень скажіть, котрий із вас мій…» [97, 364]. Молитви-прохання залишаються без відповідей, натомість в унісон з цими зверненнями імплікується сумна пісня про вояка, який ніколи не повернеться.

Незважаючи на сумні передчуття, загальну песимістичну тональність, героїня залишається з надією: «Так десь і він – на такій чорній дорозі… мій сокіл… мій гусаричок…» [97, 365]. Образ чорної дороги символізує тут далекий шлях у невідомість. У новелі автор розкрив сильні емоції героїні, відтворив рух її свідомості, обґрунтував поведінку, зокрема реаліями внутрішнього світу.

Ці ж риси, поряд із напруженістю сюжету, непередбачуваністю розв’язки, динамізмом і лаконічністю подій, психологізмом, характерні для більшості новел прозаїка. Інколи він поступається подієвістю, і тоді твір може набувати фрагментарності, щоб точніше відобразити психологію поведінки персонажа. Так, у новелі «Рана» відтворено потік свідомості героя, а всі події розкриваються через опис його внутрішнього стану, реакцій довкілля. Монологічне мовлення чергується з елементами невласне прямої мови: «…Яка вона пекуча… Живим вогнем палить. Довкола неї скипіла густо кров. Ціла душа зводиться і чутно, як раз по раз паде сердешний стук» [97, 208]. Герой знаходиться у напівсвідомому стані, то виринаючи у реальний світ, то заглиблюючись у роздуми. Його переживання – не про закінчення

життя, яке витікає для нього з кожною краплею крови з рани, а про майбутнє, вислід боротьби патріотів.

Символічного змісту у новелі має образ рани, який транспонується з фізіологічної у психодуховну сферу: рідній землі воєнні баталії спричинюють смертельні рани, які «печуть» і водночас без них смак перемоги, на думку героя, є більш відчутним. Брак описовості компенсується новелістичною лаконічністю та напруженістю дії, які досягаються шляхом використання невласне прямої мови: «Слава!.. Наші пішли вперед… / Земле, окуплена ранами! Тебе зросили дощі, сльози і кров. / Земле, – ти навіки наша!!...» [97, 30]. Ейфорія пораненого стрільця від перемоги передана на синтаксичному і стилістичному рівнях за допомогою вигуків, номінативних окличних речень, уривчастих фраз, молитовного звернення до рідної землі. Фінал твору по-новелістичному несподіваний: «Під залізним дзвоном постелились останні квітки. Задрижали від теплої крови й піднесли з благанням пурпурові пелюстки до небесних висот» [97, 300]. Мовою символічних персоніфікованих образів наратор звістив про загибель героя, який до останнього подиху залишався поряд із побратимами по боротьбі.

Жанровий діапазон творчості М. Матієва-Мельника-прозаїка не обмежується класичними канонічними видами: він являє собою приклад творчої дифузії, коли в одному творі можуть поєднуватися риси різних жанрів, зокрема із цієї причини науковці розходяться у жанровому визначенні окремих творів письменника, називаючи їх то оповіданнями, то новелами. Дифузія жанрів логічно вписується у творчі експерименти модерного письма автора. Тому поряд із різновидами новел-нарисів, новел-спогадів, у М. Матієва-Мельника присутня фрагментарна проза – поезії у прозі, ліричні мініатюри, етюди, ескізи.

Щодо такого виду прози, то дослідники відзначають її найбільше функціонування появу в українській літературі у період 20-х років ХХ ст. Свого часу І. Денисюк виділив фрагментарну прозу у жанр, який «об’єднав її різновиди: етюд, ескіз (шкіц), образок (акварель), белетристичний нарис,

поезія в прозі» [38, 7]. Н. Шумило слушно зазначала, що «найтиповішою жанровою формою, на якій позначається процес «ліризації» в українській літературі кінця XIX – початку XX ст., постає фрагментарна проза, зокрема лірична мініатюра» [166, 267]. Стихія ліризму на межі століть «виявилася такою сильною, що викликала перебудову всієї жанрової системи. Виникають різні форми «новелістичних» нарисів- фрагментів – етюдів, обривків, ескізів, поезій у прозі» [165, 252]. Близькою є позиція В. Звиняцковського, який навів різноманіття назв малоформатної прози, що визначається «стихією випадкового, суб'єктивно-неповторного» [54, 47].

Ю. Ковалів, у свою чергу, зіставив значну кількість жанрових форм малої прози початку XX ст. із «феєрверком жанрових новацій», а поезію у прозі назвав мініатюрою, «синтетичним жанром», який «найповніше фокусує в собі невичерпні можливості синестезії, засвідчує зближення як з музикою, так і з малярством, зумовлює потребу розглядати його в типологічному ряді акварелей, етюдів, малюнків, триптихів, нарисів» [67, 56] і бачити «знаком» появи літературного модернізму.

Серед фрагментарних жанрів у прозі М. Матієва-Мельника вирізняємо ліричні мініатюри: «Як гасне метеор», цикл образків «Що дало життя», новелістичні етюди «Рана», «І стугоніла земля», «Хвилина», художньо-документальні нариси і спогади «Ой видно село», «Система», «Райська пташка», «Старість» та ін. Поезія у прозі «Як гасне метеор» присвячена коханій дівчині, має автобіографічну основу. Безфабульна структура дозволила наратору глибше розкрити внутрішній світ, не зосереджуючися на подієвості у фрагментах-спалахах передати почуття закоханого героя. Наратор розкриває емоції, які, подібно до акордів наростаючої мелодії, наповнюють душу. Лірична мініатюра складається із фрагментів-спогадів, які «занурюють» реципієнта в емотивне тло твору. У фрагменті наявні елементи інтермедіальності, стилістично – це імпресіоністський малюнок. Окрім ритмічності, у творі відчувається музичний темпоритм: це не тільки образ-символ акордів, струн, а й змінні музичні тональності. Складається враження

гри на музичному інструменті, де тихий повільний хід мелодії поступово змінюється наростає, щоб наприкінці «вибухнути», подібно до спалаху метеора, а потім згаснути. Стилістика ліричної мініатюри підтверджує думку Л. Андреєва, що «сама по собі випадковість, необов'язковість, уривчастість всього матеріалу видає схильність до фрагментарності, до т. зв. «секундного стилю» [2, 168].

У фрагментарній прозі М. Матієва-Мельника відсутні детальні описи роздумів персонажів, переважають враження, наявний психологічний паралелізм, так званий «паралелізм монтування різночасових відрізків, обігрування і протиставлення різних поглядів» [93, 580]. Однак фінал може ставати статичним, внутрішня напруга спадає. Яскравим зразком фрагментарної прози у творчості М. Матієва-Мельника є цикл фрагментів «Що дало життя». Твори, які входять у цей цикл сповнені екзистенційних роздумів, переданих назвою. Філософія сприйняття світу для автора заснована на міметичній у своїй основі позиції «що дало життя». Життя – це калейдоскоп фрагментарних історій, відчуттів, думок, вчинків, які створюють різні його аспекти, як позитивні, так і негативні. Екзистенційний вимір сприйняття наратором життя – це насамперед роздуми навколо понять «момент», «вічність», «думка». Їх співвідношення – його сенс і вартісність. Первісно складається враження, що це сукупність філософських розмислів автора над сенсом буття, причому він у подальших мініатюрах спонукає до роздумів реципієнта, демонструючи різні події, стани, емоції героїв.

Однозначно жанровий різновид фрагментів визначити неможливо, незважаючи на їх циклізацію навколо назви та ідейного навантаження. Елементи фабули наявні у фрагментах «Satanas», «На порозі», «Серед шляху», «Незнайомій матері». Водночас ці тексти жанрово наближені до етюду, який не виключає наявність фабули, однак водночас має інше спрямування: «Етюд як «картинка побуту звичаїв» (байдуже, селянських, письменницьких чи якихось інших) близький до оповідання. Різниця між ними в тому, що сюжетні лінії в етюді існують лише потенційно, а якщо й розвиваються, то не

обов’язково до логічного кінця; жанрове завдання його – розкриття побуту, моралі, думок, а не закінченої частини (відрізку) життя персонажів, як в оповіданні, і не окремої характерної події їхнього життя, як у новелі» [54, 37].

Так, фрагмент «Satanas» відтворює одну мить життя, що об’єднує різні фізичні та емоційні стани. Для когось це є мить насолоди від учинення вбивства, для інших – мить чекання на смерть і власне загибель, для навколишнього світу це асоціюється із буянням весняної природи, ще для інших із чеканням на повернення коханого. Всі події є контрастними, вражають психологічним паралелізмом: «Раз, два, три! – понад житами засвистало. / Тьох! Тьох! Тьох! – бив батогами соловій по сонних садах … Десь над степом хвилювалось дівоче контральто: Гей, ге-й, та прийди мій милий!... / та прийди до ме-не… / В ярку лежали безголові пуза і хлюпала кров» [97, 465]. У цьому уривку «Васильченківський» ліризм поступається місцем драматизму у стилі Г. Косинки чи М. Хвильового. Картина світу у творі складається із епізодів-кадрів, які градаційно посилюють трагічне звучання фрагменту. Контрастність пейзажних характеристик моменту вчинення вбивства підкреслюється відсутністю авторських ремарок, подієвість у творі настільки ущільнена, що відтворюються окремі «спалахи», миті, які логічно «вплітаються» у композиційну структуру одного твору. Фрагментарність дає можливість авторові «оголити» емоції, думки героїв, скоротити твір до кількох містких речень. Синтаксично цей фрагмент складається тільки із простих речень, деколи ускладнених однорідними членами. Наповненість речення ущільнюється, що досягається за рахунок відкидання складних висловлювань, порівнянь, метафор – «працює» лише автологійна констатація фактів життя героїні. Так передається її емоційний стан: усі емоції залишено у минулому, вони нічого не варті. Відповідний внутрішньому спустошеному стану героїні опис природи: «Осінній дощ бив по шибах, зривав у саду останні пелюстки рожеві… Осінній дощ» [97, 467]. Пастельні картини осіннього дощу фіксують пригнічений стан героїні, її безвихідь і спустошеність.

Своєрідна дифузія жанрів відчутна у фрагментах циклу «Я» і «Самота». З одного боку – спогади про дитинство. Коротенькі пейзажні малюнки перегукуються із емоційною піднесеністю героя, який відчув себе коханою дитиною. Автобіографізм фрагментів підкреслено за рахунок опису не тільки особистих відчуттів, які передають радість дитини від свята, а й згадкою про матір і дідуся. Власне, це фіксація ретроспективного плану, заглиблення у пам'ять, щоб видобути з неї щасливі докази цінності життя. Ліро-романтичні твори у автора ескізні, фрагментарні, що не стає їх негативною ознакою, адже, ще І. Франко зазначав про такі види творів: «Се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті» [151, 399 – 400].

Спогади автора фіксують дві картини дитинства: свято неділі і свято оповідача від відчуття присутності поряд близьких людей, що стало можливим завдяки ретроспекції. Оповідач не показує своїх роздумів, міркувань щодо сенсу буття – він демонструє ретроспективні картини, долучає їх до циклу «Що дало життя». За жанровою формою ці ліричні замальовки нагадують образки. У класичному розумінні жанрова форма «образок» є «замальовка» (психологічна) або «портрет» (сатиричний). Лексема «образок» має значення «портрет» [54, 49]. Психологічні замальовки «Я…» і «Самота» розкривають душевну гармонію оповідача, який її досягає шляхом повернення у дитинство. Пейзажні замальовки створюють ідилічну картину щастя, насолоди, лірично переданої насолоди оповідача від спогадів: «Сонце кладе чоло на гребінь стодоли. Легіт приносить тихий шум ріки і вповиває косматі голови старезних яблунь. / На вустах у вуйків журчать слова. / Усюди цвіт і в маминих очах – цвіт. / І я такий – як цвіт…» [97, 469]. Картина просякнута ліричною ідилічністю, художні зображально-виражальні засоби сприяють поглибленню психологізму. Мовець-спогадувач живе світом природи рідного краю, спогадами про дитинство, і його внутрішній світ сприймається як складний процес взаємодії свідомості і позасвідомого.

Написання творів таких жанрів не було даниною літературній «моді» – у цих жанрових формах письменник є органічним і природним. Він відчув, що ліричні мініатюри та інші фрагменти стали «однією із візитівок модерністського руху, пізнаваним, іноді загадковим способом створення вражаючого ефекту і передачі повідомлення прийомом, що вніс хвилювання у звичні поняття часу й простору в літературному творі» [123, 463]. Фрагменти із циклу «Що дало життя» демонструють високу авторську майстерність М. Матієва-Мельника в опануванні нових малих жанрів української прози першої третини ХХ ст.

Окрему групу творів становлять новелістичні жанрові утворення, які поєднують ознаки новели і нарису та спогаду. Від фрагментарної прози відрізняє їх наявність фабульної основи, вільна композиція, а також документалізм. Документальна основа фіксує пережите й особисто побачене спогадувачем, вбираючи ознаки автобіографічної прози: змістом є спогади про різні періоди життя мовця, дитинство, вчительську працю, часи перебування у лавах січового стрілецтва – і поряд роздуми меморативного наратора, його переконання і висновки щодо минулого. Цю документально-публіцистичну прозу створено під враженням реалій життя («Ой видно село», «Система», «Райська пташка», «З молодих літ», «В обличчі смерти», «Мій Великдень в 1920 році», «Наша Голгофа» та ін.). Таку прозу М. Матіїв-Мельник творив здебільшого у 30-ті роки ХХ ст., коли настав «час, що «літературність» втрачає кредит довіри, особливого значення мають явища, змішані за своєю функцією. Подібними функціонально-змішаними жанрами є газетні та журнальні жанри» [158, 523]. Ці малі жанри стають зразком літератури факту та літератури «людського документа» (Г. Адамович).

Домінуючим у малій прозі М. Матієва-Мельникуа стає принцип об’єктивізму, що найочевидніше оприявнюється, згідно з Ю. Ковалевим, у нарисі. Письменник «мусить фіксувати життєві факти і події, спиратися на документи, не виявляючи свого ставлення до них, внаслідок чого жанр нарису замінює традиційні прозові жанри» [10, 566]. У спогадах також

використовується достовірна інформація, адже «без правди неможливо здійснювати повноцінне художнє дослідження життя» [65, 219]. Послуговуючись правдивим матеріалом, літератори застосовували засоби мистецької виразності для написання художніх творів.

У перші десятиліття ХХ ст. нарис набуває значної стилістичної свободи й тематичної багатоплановості, що «давало змогу художньому нарису переробляти й розвивати нові тенденції в літературі відповідно до внутрішніх протиріч епохи» [123, 434]. Показовим прикладом художньо-документального нарису є «Наша Голгофа (Прогулка на гору Маківку)». За обсягом цей твір близький до новели, водночас позбавлений завершеної фабули. Він є прикладом художньо-документальної прози, де автор презентує роздуми про події війни у 1915 р. на горі Маківка. Водночас оповідач застеріг: «Я не буду описувати тих подій, які тут відбулися в 1915 році, бо не беруся до цього діла; я не брав участі в тім бою і знаю, що далеко краще могли би це зробити люди, які там боролися. Моя ціль – подати опис самої гори та поділитися настроєм, що огорнув мою душу» [97, 537]. Отже, твір є своєрідною реакцією автора на те, як ушановується пам’ять про героїку через невеликий проміжок часу. Нарис відтворює процес підняття оповідача в гори, його роздуми про екологію, долю гуцулів та бойків за нищення екосистеми Карпат. Водночас поступово він концентрується на образах і предметах, які свідчать про недавні ще події: «Під верхом ще стоїть дуже рідкий ліс. Сліди завалених окопів, останки з траншей та криївок, загати на насипи, наполовину завалені, роблять враження суєти й нікчемності людського життя і тих змагань людських, що коштували і коштують стільки жертв і крови» [97, 536 – 537]. Споглядання гір, «останки» військових подій спрямовують думку оповідача у площину філософських роздумів і констатації знищення усього українського і рідного, що вдалося вберегти протягом періоду панування Австро-Угорщини у цих краях. У риторичних вигуках, питаннях висловлено біль героя автора-оповідача щодо втрати й згадки про звитяги молодих

українців. Жорстко і безапеляційно він зазначає: «…там, де втікали перестрашені мадяри, де не могли встояти горді німці перед напором московським, там пускали наш завзятий квіт стрілецький на багнети. І він стелився Карпатами й Поділлям, а батьки й діди, вигнані на Гмінди, Оберголябруни, розпинані невинно в Талєргофі, думали голодну думку, затискали зуби і глухо банували за червоними молоденькими маками… Лиш по них залишилась їх пісня лебедина, бо ймення їх ніхто не записав… вони всі – «unberkannt» (невідомі) (переклад з нім. – К.Я.)» [97, 538]. Тобто йдеться про те, що оповідач спонукає замислитися над фактом національного винищення «цвіту» українського.

Друга частина нарису – роздуми автора, його відчуття, емоції і враження, які його охопили на цвинтарі: «На середині здвигається високий яловий хрест. На перехрестю дошка з написом «Українські Січові Стрільці 1915»… І шукаєш чогось ще, бо чуєш, що тут розп'ято і закопано в поспіху когось дуже дорогого, рідного… Але окрім опущення нічого не видно. І від цих рідних могил знімається зір довкруги, бо чуєш, що це наша українська Голгофа, де потекла кров за окуплення народу, де вперше упав стрілець за свою землю» [97, 538]. Сухий документалізм чергується з емоціями автора щодо власних відчуттів, складається враження, що автор прагне зафіксувати найменші подробиці, пов'язані із його перебуванням у святому місці для українців, у тому числі й емоційний стан, власні відчуття.

Автор вибудовує асоціативні зв'язки місця, де похований квіт української нації, із Голгофою. Гора Маківка для оповідача є такою ж Голгофою, бо там було «розіп'ято» цвіт української нації. Емоції оповідача переповнюють, він з великою скорботою прагне зафіксувати у свідомості кожен елемент і деталь, яку бачить: «Ось тут кожне криваве місце… скільки громів перекотилось тут, б'ючи в чоло Голгофи, скільки людського крику злетіло до Бога і впало навіки на дно вертепів… Минуло… загуло… прошуміло… Лишень грубі високі пні всохлих ялиць зі стятими верхами стоять, мов мертв'яки без голів… закам'яніли від пережитого, як свідки

великої труни» [97, 538]. Побачене дуже вражає, пейзажні замальовки оприявнюють стан скорботи, виникають наміри зберегти пам'ять героїчного чину січових стрільців. Нарис порушує проблеми, які з часом ще більше актуалізуються. Пейзажні характеристики, деталізація речей, які оточують присутніх на горі замінюється глибоко філософськими роздумами, а деколи й риторичним питаннями, зверненими як до сучасників, так і в майбутнє: «І як же ж ми передамо новим поколінням її пам'ятки, коли вони гинуть на очах?... Чи маємо ми тепер хоч одну свою національну Кальварію, куди наше молоде покоління їхало би закріпити свою зневірену душу?» Автора турбує відсутність у сучасників відчуття національної вартісності і свідомості.

Крізь контекст незримо проходить загальна авторська позиція: українці повинні зберегти нащадкам згадку про героїчні сторінки участі у Першій світовій війні січового стрілецтва. Письменник таким чином закликав реально підтримати проєкт із побудови пам'ятника героям: «Нам треба поставити кам'яний пам'ятник Героям, вибити їх імена – і Маківка мусить стати для покоління місцем національної прощі! Се наша Голгофа» [97, 540]. У публіцистичній манері автор наголосив на вагомості увіковічення пам'яті про героїку стрільців, підкреслив, що такі артефакти мають знак національного самоствердження і самоідентифікації у світовому контексті.

Таким чином, мала проза М. Матієва-Мельника першої третини XX ст. представлена такими жанрами, як оповідання, новела, етюд, ліричні мініатюри, художньо-документальні нариси та спогади. Ці твори свідчать про посилений інтерес до внутрішнього, духовного світу людини. Незважаючи на перевагу традиційних жанрових форм – оповідання і новели, у творчості М. Матієва-Мельника прозаїка існують й менш популярні, однак не менш якісно «виписані» жанри фрагментарної прози – ліричні мініатюри, образки, етюди тощо.

Висновки до розділу І

Поетологічні риси творчої індивідуальності М. Матієва-Мельника грунтуються на поєднанні двох аспектів, що сформували його національну свідомість: активному позиціонуванні приналежності до гуцульського субетносу і популяризації січового стрілецтва, учасником руху якого він був.

Активні громадянська позиція, літературна творчість оприявнювали події першої третини ХХ ст. для широкого читацького загалу, возвеличували героїку національно-визвольної боротьби січового стрілецтва (прозові збірки «По той бік греблі» та «На чорній дорозі», повісті «За рідне гніздо» (1927) і «Крізь дим і згар»). Відображаючи у власній творчості діяльність УСС, письменник хотів втілити ідею продовження звитяжних традицій виборювання української державності часів Київської Русі та козацтва.

Провідна особливість творчої індивідуальності М. Матієва-Мельника-прозаїка – автобіографізм. У творах автор психологічно тонко і досконало розкрив перебіг подій і боротьби, внутрішні переживання, надії, сподівання власні й героїв, що свідчить про високий рівень їх національної свідомості. Письменник правдиво відтворив епізоди боротьби за власну державу, багатоденні важкі походи Україною. Об’єктивне бачення тогочасних подій дало змогу відтворити широку картину настроїв українців від високопатріотичних на Галичині до цілком індиферентних у центральній Україні, висловити власне бачення причин таких змін, політичні переконання.

Лейтмотивами оповідань М. Матієва-Мельника є аксіологічна вартісність збереження морально-етичних цінностей людини, попри суспільні катаклізми («Я йду за вами», «За сонцем», «За парубоцьку славу», «Поворот», «Місяшної ночі»), пошук сенсу буття і вітаїстичні мотиви («На вигнанні», «По землі», «Казка»), трагізм існування людини («Червоні чаші», «Серед шляху», «Одної ночі», «По той бік греблі», «Очі», «Тамара»). Окрему групу становлять оповідання, в яких автор торкається проблем «мирного» життя: міжособистісних стосунків («Терни», «Одна хвилина»), морально-етичного

виховання молоді («Хам», «Райська пташка», «Ой видно село», «Система»), складнощів вчительської праці («На чужині») тощо.

Традиційна композиційна структура оповідань і новел зі збірки «По той бік греблі» заснована на презентації епізоду життя персонажа і моделюванні навколо основної дії твору. Для соціально-психологічних оповідань, новел, етюдів, нарисів властива пластика описів, оригінальність і влучність порівнянь, ліризм, справжнє багатство мови.

М. Матіїв-Мельник творчо підійшов до опрацювання фактичного матеріалу із перевагою психологічних прийомів відтворення внутрішнього світу особистості: потоку свідомості, використання рис вербального та довербального рівня. Відтворення потоку свідомості у творчості письменника відбувається за декількома напрямами: 1) реципієнт перебуває у внутрішньому просторі героя; 2) відбувається руйнування меж часопростору (минуле, теперішнє і майбутнє чергуються); 3) багата філософська асоціативність розповіді; 4) стереоскопічність зображення дійсності. На події у творах читач дивиться очима персонажа, співпереживає його емоційному станові. Новітнім надбанням другої збірки «На чорній дорозі» є художнє моделювання різних станів свідомості: персонаж перебуває у афективному стані, уві сні, маренні, а автор презентує його думки, використовуючи монологи, невласне пряму мову.

РОЗДІЛ ІІ
СТИЛЬОВИЙ СИНКРЕТИЗМ ПРОЗИ ПИСЬМЕННИКА

2.1. Індивідуально-стильові домінанти прози: синтез модерних аспірацій

Сучасне літературознавство особливу увагу приділяє вивченню індивідуального стилю кожного письменника, поетологічному з'ясуванню тенденцій літературного прозописьма, а також місце у розвої індивідуально-авторських стилів. Безпосередньо визначаючи змістове наповнення поняття «стиль», необхідно враховувати не лише художні зображально-виражальні засоби, а й комплекс інших категорій змістоформи твору – ідею, проблеми, композицію, образи. Тобто поняття структурно двовимірне: з одного боку, стиль – це внутрішня поетологічна категорія, а з іншого – він володіє зовнішніми характеристиками поетики, поширюється у ній. Свого часу Ф. Шиллер визначив змістову наповненість стилю як певний закон, який встановлюється і виконується майстром. Стиль може бути латентно присутній у тексті, водночас він видимий. У творчості одного митця важко визначити один стиль, одне спрямування, найчастіше визначаються відповідні засади літературних напрямків, а цілісність стилю як раз «з найбільшою чіткістю проявляється в системі стильових домінант» [166, 54–55].

Стильові домінанти коригують внутрішню форму слова в художньому мовленні. Слово є засобом вираження стильових особливостей тексту. М. Бахтін наголосив на естетичному перетворенні слів природної мови: «Внутрішня форма художнього слова формується завдяки його діалогічній природі, а художня мова наділяється стилем завдяки певному баченню світу» [11, 149]. Д. Наливайко, характеризуючи «стиль» наголошував на формотворчих його параметрах як художньо-естетичної категорії, а В. Кожинов вів мову про особливу «змістовну» форму і вбачав у стилі «щонайглибшу суть твору». Стиль письменника характеризується системою домінант, які постають як «явище стилю, що охоплює всі складники форми»,

прикметний «специфікою асоціацій автора, покладеною в основу його художнього мислення, переваги певного виду тропів, типів композиції, фабульно-сюжетних особливостей, конструювання часопросторового світу» [89, 433].

При визначенні системи стильових домінант творчості будь-якого митця принагідним є зв'язок літературознавчих категорій із психологією. Цієї позиції дотримується один із сучасних теоретиків літератури Г. Клочек. Виходячи з аналізу досліджень Е. Геннекена «Досвід побудови наукової критики» та І. Франка «Із секретів поетичної творчості», він зазначає, що ця співдружність «вкрай необхідна для пізнання художньої енергетики творів», адже усі секрети художньої творчості містяться в тексті» [66, 123–137]. Вчений переконаний, що така «психологізація поетики» «домагається пізнати джерела породження художньої енергії найбільш оптимальним способом, а саме – моделюванням впливу художнього тексту на реципієнта» [66, 27]. Підтримуємо його думку щодо застосування такого принципу у художньому тексті. Адже взаємозв'язок психології та літературознавства дає можливість більш досконало вивчити внутрішній світ героя, розібратися у його емоціях і реакціях на зовнішні подразники. Пропозиція щодо читання тексту «під мікроскопом», запропонована Г. Клочеком, доречна при аналізі стильових домінант прози М. Матієва-Мельника. Адже під час такого «максимально уповільненого прочитання» [66, 32–53] маємо можливість більш ретельно дослідити особливості поетики творчості. Тож актуальності набуває характеристика стильової манери прозаїка, яка за радянських часів була ідеологічно заангажованою, неемансипованою від соціального походження літератора.

Визначаючи стильову дифузію творчості, підтримаємо Г. Яструбецьку, що «певний стиль як відображення пошуків людиною істини, виникнувши раз, не зникає, а «чекає» моменту «до вимоги», спливаючи з надр фольклору в необхідний час. Пропущений крізь призму модерної (сучасної) пам'яті, він, порівняно з першостилем, модифікується залежно від змін у сфері

внутрішнього життя людини, тому й диференціювання стилів – справа не тільки розумово-аналітична, а й (можливо, навіть більшою мірою) інтуїтивно-провидча» [176, 39].

Серед неореалістичних тенденцій, наявних у індивідуальному стилі М. Матіїва-Мельника особливу увагу слід звернути на манеру розкриття психології душі персонажів. У неореалістичних творах «Червоні чаші», «За що?», «За зраду», «Старість», «На Ґреґоті», «Крізь дим і згар», «За парубоцьку славу», «Місяшної ночі» на перший план виходить людина, психологія її душі зі всіма складниками. Актуальними з цього приводу є міркування В. Фащенка: «Що ширше – образ чи характер? Входить до нього темперамент чи ні? Може бути персонаж характером? Проте ці питання – другорядні. Істина полягає в тому, що головним предметом зображення в літературі є людина. Аспекти ж – чи є вона, людина, лише індивідом, стала чи стає особистістю (зі знаком плюс чи мінус), має «ядро» чи зовсім безхарактерна – то вже залежить від концептуальності творів, рівня вищої майстерності» [150, 37 – 38].

Зазначимо, що неореалістичні риси прози у творчості М. Матієва-Мельника виявляються у виборі персонажів. В епіка – це звичайні прості люди, внутрішній світ яких становить своєрідне тло, яке дає змогу зрозуміти тогочасні суспільні події, їх катастрофічність для окремої особистості як у фізичному, так і у психічному сенсах. Письменник заглиблюється у свідому і підсвідому сфери людської психології, коли «риси характеру постають джерелами снаги, про які особистість, незважаючи на їхню потенційну могутність, може навіть і не підозрювати, а отже, і не усвідомлювати своїх можливостей» [156, 87]. Аналізуючи психологію такого персонажа, реципієнт замислюється над силою і бажанням його до життя, на межі зі смертю, віднайти у собі силу духу. І це не обов’язково герої-вояки із творів «Рана», «По той бік греблі», «Серед шляху», «Одної ночі», а й пересічні мешканці Карпатського краю, чиє життя зруйноване війною.

Так, селянин дід Панько («Старість») не має особливої зовнішності, рис вдачі. Лише під час сюжетної характеристики розкриватиметься спектр його

фізичних і психологічних можливостей, закладених природою, адже «психічні стани невичерпні й плинні, і зрозуміти їх можна тільки завдяки всебічному аналізу, де на першому плані – суспільна поведінка людини, її невимірні зв'язки зі світом» [150, 20]. Знайомство з героєм відбувається незвично – через розмову старого Панька з онуком – Андрійком. Малий майже нічого не відповідає дідові. Дід фактично звертається не стільки до хлопчика, скільки поступово заглиблюється у свої думки, виголошені вголос (половини з тих слів хлопчик не розуміє). Автор таким чином розкриває мікросвіт особистості. Включаючи реципієнта у перебіг подій, наратор дає змогу глибше простежити основні психологічні зміни характеру персонажа. Про риси характеру діда, його переживання дізнаємося з його засторог: «Так оттак, Андрійку, хухай у руки, може зігрієшся… Натягни добре клапаньку, бо вітер морозом парить… вушка тобі обмерзнуть. Та й не броди снігом, а йди дідовим слідом» [97, 285].

Репліки діда розкривають його любов, піклування про онука. Автор поступово знайомить з характером героя і перипетіями життя. Персонаж висловлює думки, це його коментарі, із фрагментарними ремарками автора: «Ой, діти, сини мої, коби ви виділи, як ґаздує наш тато. Лишили ви мене та й не вертаєте…» [97, 286]. Співчуття горю діда епік виявляє за допомогою персоніфікації, порівняння та метафори, підсиленими подальшою сповіддю діда перед світом: «Так важко у горлі заскрипів біль, як скрипить порохня, що валиться від свого тягару на землю… Летіли безладні скарги болю по пустарі життя. Думки та уривані слова: …- Пішли мої сини у чужу землю на смерть. Там їх кістки зогнили десь під камінням – нема їм гробу на своїй земленьці… Усього за ними не стало…» [97, 287]. Стає зрозуміло, що герої перебувають у лісі, щоб узимку назбирати хмизу, аби протопити стару дідову хатину. Онук і старий єдині, хто залишився із усієї гуцульської родини. Короткий діалог між ними свідчить про бажання порятувати Андрійка від ще страшнішої правди: він не знає, що став круглим сиротою, і має надію на повернення з війни батька. У напівсвідомості, замерзлий дід Панько, звертаючись до власного сумління, говорить про відсутність майбутнього для себе: «Дитині в очі

брешеш. Не бійся, ні, за це не буде тобі протибіг… Кажи, най знає правду. Най іде у світ кривавитися за кусник хліба… А ти йди та загрійся, черкни сірником, пусти когута на острішок…Ще це одно тобі вільно, бо то твоя праця… мозіль. Так буде краще, чим шити ґазді торбу та й під церкву сідати… не діждуть!» [97, 287 – 288].

Мовлення діда уривчасте, передає його внутрішній біль за долю маленького онука. Саме він тримає діда в житті, змушує зібратися і з останніх сил «чіплятися» за життя: «Іди, іди, старий діду, – розказував собі, – ти міг би вже й тут закоцибіти, лишень шкода того малого черв'яка, що лишився в круглих сиротах, як той мізинний палець…» [97, 288]. Тож мікросвіт особистості героя зосереджений навколо бажання уберегти і порятувати онука. Він щиро переймається його долею, хоче ціною свого життя уберегти малого. Це передано використанням символічних художніх деталей, наприклад, потрактуванням образу-символу «сліду» на початку і у фіналі твору. Якщо спочатку дід просить онука йти за ним, то наостанок, несучи важкий хмиз, він іде «уже за Андрійковими слідами», тим самим знайшовши силу жити заради існування маленького онука.

У творі актуалізована увага саме на мікросвіті окремої особистості, крізь який простежуються проблеми макросвіту – існування суспільства, долі Гуцульщини. Тож нарис «Старість» у М. Матієва-Мельника є свідченням того, що всі внутрішні процеси у душі людини і їх зовнішні ознаки виявляють себе у певній ситуації. Автор вивчає людину «зсередини», особливу увагу приділяє людській психології, сфері почуттів, рефлексій, споглядання, а отже формує авторську концепцію людини.

Стильову домінанту епічної творчості М. Матієва-Мельника формують ознаки експресіонізму у оповіданнях і новелах у поєднанні з рисами неореалістичного, неоромантичного та символічного струменів, ознаками імпресіоністичного малюнку. У характеристиці індивідуальних манер багатьох письменників простежується така стильова дифузія. Залишається актуальним питання щодо творчості М. Коцюбинського, В. Стефаника,

М. Хвильового, творчість яких варіативно коригують у рамцях експресіоністичної (В. Агеєва, В. Яременко, М. Сулима) або імпресіоністичної поетики (М. Зеров, Ю. Меженко, О. Черненко), це ж стосується митців В. Винниченка, О. Довженка, О. Кобилянської, Г. Косинки. Для експресіоністів характерним є «пристрасний пошук нових форм, які дали б змогу в барвах, лініях, звуках передати індивідуальне художницьке бачення, унікальне осягнення, прозріння, заперечення моторошного, заплутаного, шаленого, ворожого людині світу – й одночасно зафіксувати рух цього світу, розвиток суперечливої цивілізації, найглибші зміни, які відбуваються під впливом безлічі чинників у людській свідомості й у світобаченні суспільства загалом» [163, 14 – 15].

У експресіоністичних творах М. Матієва-Мельника є драматичний первень, що передбачає внутрішню трагедійність героя, його гостру психічну реакцію на зовнішні подразники. Епізоди життя героя виступають структурним елементом твору. У них простежується його етико-ідеологічна позиція. Так, оповідач з новели «Очі», січовий стрілець, дізнавшись про майбутній розстріл бранців, емоційно супротивиться цьому, аргументує свою позицію думкою про «всезнання» психології людської душі, яка розкривається шляхом візуального контакту – зустріччю погляду з очима приреченої на розстріл людини: «Але його я врятую!.. Що я не знаю, за що йде на суд?.. Нащо це мені знати!.. Що він чужий мені… Ні, тепер уже не чужий… Ні!! В ньому потонула моя душа, як вода у спрагнений чорнозем – а його очі в моєму серці, як перші вечірні зірниці… Я знаю, знаю його від тисячі літ, ми стрічались колись, як криштали сніжин на бігунах – і блукали, і знову стрінулися…» [99, 11]. На експресіоністську природу поетики у творах М. Матієва-Мельника вказує відтворення збентеженої душі, нагнітання емоційної атмосфери за рахунок вживання коротких, уривчастих речень, численних знаків оклику, вживання питальних та риторичних речень.

Експресіоністичний трагізм межових ситуацій, зустрічей людини зі смертю у прозових творах М. Матієва-Мельника переданий шляхом опису

змін внутрішнього стану героя, наприклад, у новелі «Тамара», де оповідач несподівано усвідомлює своє життя у середовищі небуття серед воєнних дій: «Я не знаю, скільки часу пройшло над землею, коли я зрозумів, що дихаю й живу. Я пробував рушитися з місця, але не було сили. Руки й ноги задубіли з холоду, здавалося, що кістка кістки не держиться. В устах розплилося квасне й гидке, у боці кололо за кожним віддихом. Щось налітало на мозок, як далекі припливи з-під порога свідомости й раптом стали насуватися важкі картини дикого моменту» [99, 46]. Герой сприймає свій стан у двох площинах – відстороненого спостерігача подій, що аналізує «збоку» реакцію людини, яка усвідомлює своє існування тут і зараз. Він також герой приватної історії, здатний презентувати індивідуальну емоцію, фізичний стан, а отже бути адекватним homo sapiens: «Ах, Стоколоса!.. Ніби з густої мряки уставала його тінь і кликала: ходи! І я зібрав усю силу (гроза пережитого вернулася з подвійним завзяттям), по довгій боротьбі з неміччю устав на ноги й відітхнув глибоко» [99, 46].

Пейзажні характеристики майстерно розкривають бажання героя-оповідача сховатися в ідилічному світі, відмежуватися від моторошного воєнного часу і водночас, у психологічному сенсі, виступають засобом заспокоєння для зболілої душі. Герой «Тамари» втомлений від постійного очікування смерті, свідомо відгороджується від трагізму буття картинами літнього ранку. Споглядання за змінами у природи викликає у героя «мирні» думки, сприяє самозаспокоєнню. Передчуття загрози, неминучості трагедії, безперспективності змагань змоделював автор у новелі «Очі». Це реакція виснажених від безнадійної боротьби січових стрільців, які знаходяться у межовій ситуації: «Ранком піднімалося сонце на золотих штиках, усе вище, вище… і цілий день несли ми його на плечах, оперезаних ремінням, і на головах, закованих у сталь. В полудень воно було найтяжче: пригинало до рудих стернищ і переораних нив. Тоді у склепіння голови били черлені молоти, а в ухах дзвонила пісня суєти. Ні то сон, ні то дійсність – якесь нудне, одурливе знечулення, в якому губились змисли… І – ніхто нічого не говорив…

Під сірим шовком неба вибухали хмаринки, витягалися за вітром у довгі пасма або мерехтячи кружева й поволі загасали у прозолоті сонця» [99, 9.].

Виснаженість борців письменник підкреслив художніми деталями експресіоністичного типу: насамперед, це невідчуття часу і простору, коли стрільці знаходяться у напівсвідомому стані невизначеності реальності та ірреальності, і по-друге – це відсутність внутрішнього протесту (мовчання, персонажів як факт байдужості до свого стану і ситуації, в яку потрапили). Презентація образу війни крізь призму психології персонажів суголосна способу зображення вузлів життя тогочасних митців-експресіоністів, які «не зображують, а переживають певну подію, не відтворюють, а оформляють ситуацію, конфлікт, їхні твори дають образ світу в чистій формі, без будь-яких нашарувань» [161, 204].

Так само М. Матіїв-Мельник відтворює психологічний стан героя, який перебуває у незвичайній ситуації трагізму буття – це бачення раптової смерті і усвідомлення свого «я» на межі між життям і смертю. Власне, за такої ситуації герой спроможний ідентифікувати внутрішнє «я»: «Думки пішли блудом, лиш у душі закричало бажання пімсти. Я підняв закривавлений труп, потяг у діл і прикрив чим попало… Чи буде зуб за зуб, а кров за кров? – хтось питався у раннім пошумі світанку… Я біг, як окаянний, щоби покинути прокляте гніздо… Я біг у сторону кришталевого Богу, щоб умити болото з лиця, напитися води й почути в тілі живу силу. А все ж таки – билася думка об череп – як це сталося, що я йду, живу?...» [99, 46].

Новели й оповідання М. Матієва-Мельника є підтвердженням думки літературознавця В. Пахаренка: «У центрі художнього світу експресіонізму – змучене бездушністю сучасного життєустрою, його контрастами духа і плоті, живого і мертвого, цивілізації і природи, серце людини» [117, 251]. Суб’єкт викладу крізь власну свідомість переломлює події, які відбуваються навколо нього. Його емоційна реакція доповнюється філософськими роздумами над

сенсом буття і фіксацією зовнішньої подієвості, із висловленням власної позиції або зміною погляду.

Так, у новелі «Очі» гомодієгетичний наратор переживає зміну життєвих пріоритетів у результаті випадково баченого явища. Свій внутрішній стан він презентує як вихід зі сну, з напівзабуття: «Я спав таким сном, який лише дає старе вино. Хтось мене збудив – але хто?.. Нікого не було» [99, 10]. Тобто тривожне передчуття можливих змін у власній свідомості стало для оповідача внутрішньо-зовнішнім імпульсом «прокинутися». Світ природи і воєнна дійсність антитетичні – природа надихає на життя, а бранців приречено на загибель: «Значить, нема їм цього життя і не їм його пісня. Дивно було… У гніві скорше вбивають – менше рефлексій. Тепер ті кріси на плечах видались мені страшними… Інакше блистіла цівка з мушкою на кінці. На тій маленькій мушці сиділа вона… так спокійно, так невблаганно – смерть!» [99, 10]. Образ смерті як невідворотної перспективи бранців постійно «кружляє» у повітрі.

Герой відвертий в усвідомленні парадоксальності ситуації. Наступні сентенції – це втеча у внутрішній світ від приреченості реального буття. Тож він прагне переконатися у справжності подій, які відбуваються: «Я підійшов до них. Це були люди, звичайні люди, що так само хотіли жити, як і я та інші, так само їх тішила краса… Веселе щебетання пташки, журчання срібнолускої води, усміхи квіток і сто кольорів ув одній краплині роси. Я знав що саме тепер вони відчують це сильними акордами прощання … Що? Помилування… хто там знає…» [99, 10]. Таким чином оповідач акумулює живі образи світу природи, що вражають красою і контрастні щодо смерті, щоб ще більше впевнитися у парадоксальній загрозі щодо життя.

На фоні виявленого парадоксу буття великі речі стають меншовартісними, увага письменника зосереджується на мікродеталях, вони стають художніми образами, здатними розкрити психологію оповідача краще, ніж масштабні образи. Так, увагу читача («Очі») сконцентровано не на описі бранців, а на мікродеталі «очі». Опис долі в’язнів сконцентрований на сприйнятті очима дійсності. Думки наратора постійно екстраполюють до

виразу очей. На рівні протиставлень, опису емоцій він прагне осягнути змістову їх наповненість: «Колись я глядів у розмріяні очі любої дівчини… читав тугу в очах матері, бачив радість щасливої дитини. Я ловив біль в очах сироти, що з витягненою рукою просила кусника хліба – але ці очі були зовсім, зовсім інші… В них було щось із тієї гордості, в якій смерть простягала руку до життя без усякого страху і пониження… А вони всі, крім його, скомліли: помилуйте! Лиш він один між ними, як дуб у громовицю…» [99, 11].

На інтуїтивному рівні наратор відчуває потребу допомогти, очі змушують його по-іншому сприймати події, замислитися над сенсом буття. Цей момент зіставний із функціональною роллю деталі у психологічній новелі М. Коцюбинського «Persona grata». Очі вбитих переслідують ката Лазаря, змушують його замислитись над сенсом буття, перетворитися із знаряддя вбивства на людину воскреслу, яка починає відчувати огиду від свого ремесла: «Злітали до нього десь з темряви очі – карі, сірі і голубі, а з них розпучливим криком кричали смерть і життя. Розцвітались, як квіти, гарні слова і, мов будяки з пилом, – прокльони. З'являлось все, все, що лишалось йому на спомин, всі подарунки смерті, які прилипли до нього і жили в ньому своїм окремим таємним життям. І се будило знеохоту і втому» [75, 27]. Отже, незважаючи на різну ідейну спрямованість творів, як і М. Коцюбинський, так і М. Матіїв-Мельник у відтворенні змін психології поведінки персонажів користуються спільними художніми прийомами.

Очі героя, на думку М. Матієва-Мельника – не просто дзеркало душі людини, а й код екзистенції. Саме за виразом очей бранців визначає письменник їх внутрішній крах: «Вони скомліли без кінця душами, дивилися, як присилені на ланці пси. На дні їх очей умерла гордість… Я бачив перед їхніми очима потоптану ідею, за яку йшли з вогнем і ножами. Їм ножі вибили з рук, але з тим усім вибили ідею… Вони загинуть, як на стіні рій мух від звичайної тряпки» [99, 11]. Засобами контрасту й рольової зміни вмотивовано намір людини з «іншими» очима, який «зріднився» душею з наратором: «Ні,

тепер уже він не чужий: Ні! В ньому потонула моя душа, як вода у спраглий чорнозем – а його очі в моєму серці, як перші вечірні зірниці… Я знаю, знаю його від тисячі літ, ми стрічались колись, як криштали сніжин на бігунах – і блукали, і знову стрінулися…» [99, 11]. Очі нескореного бранця так вражають наратора, що він зберіг їх вираз у пам'яті.

Новела структурно поділена на декілька часових вимірів – минуле і час основної акції переплітаються, щоб підкреслити враження, яке справили очі бранця на емоційно-душевний стан наратора. Сьогодення сприймається дворакурсно щодо подій – до зустрічі з власником нескорених очей і після того. Очі нескореного бранця стають персоніфікованою деталлю, образом, характеризованим не тільки за допомогою контрасту, а й експресіоністичного принципу кольористики.

Використання кольористики є одним із основних художньо-стилістичних прийомів у творчості М. Матієва-Мельника. Символіка кольорової гами є основним показником взаємодії творчості автора із навколишньою дійсністю, а перевага певної кольорової гами, окрім емоційно-смислового навантаження у тексті і асоціативних зв'язків, дає змогу «розкодувати» на рівні підсвідомості, на що хотів звернути увагу автор у тексті. Традиційно кожен колір з усної народної творчості символізує певний емоційний і психологічний стан людини, позитивний, негативний або нейтральний. У художньому тексті колір стає ретельно продуманим прийомом автора, який виражає його думки, враження. Тобто, якщо хочеш зрозуміти автора, зверни увагу на смислове навантаження, пріоритетність і зміни кольору у творі. Семантика кольору у художньому творі розкриває творчу лабораторію митця, його світобачення. М. Гей зазначає з цього приводу: «Кожна кольорова гама має певний емоційний зміст, який може бути використаним художником для передачі своїх відчуттів, переживань. Вона одночасно містить і «відгалужений» зміст, абстрагований від реальних предметів, і вказівку на реальні якості» [28, 73].

Серед кольорів, які використовує М. Матіїв-Мельник символічним змістом наповнений синій колір («Очі»). Очі нескореного бранця у творі прикметні – синій символізує для наратора нескореність і мужність їх власника. Зміна пріоритетів у душі героя приводить до екзистенційних роздумів: «що є світ і що чоловік?», а синій колір налаштовує на життя. Однак окремими штрихами, стислими характеристиками навколишнього світу («Вітер приляг, мовчав степ удалині» тощо) автор налаштовує на неминучу розв'язку. Інтрига залишається до останнього епізоду – вдасться чи ні порятунок синьоокого героя. Засобами контрасту автор суттєво увиразнює різницю у значенні кольору, вводячи чорний: «Вони були чорні наче дим із антрациту, а в їхніх очах зародився страх – такий загнічений… Їхні душі трепетали, як лист осики…» [99, 12]. У житті бранця тримають саме сині очі, як «дзеркальця діаманту. Як зірниці: перші дві вечірні й останні дві ранні, … як волошки у спілому житі» [99, 12]. Символічним змістом наповнене протиставлення чорний – синій, де чорний колір асоціюється зі смертю, страхом і зрадою.

Натомість синьому кольору приділяє автор більше уваги. Якщо враховувати архаїку, синій колір трактувався завжди як символ надії, натхненності, миролюбства, а з позиції староукраїнської лексики синій символізує духовність, турботу, розсудливість, віру і лояльність. Оновлення кольорової гами і символіки привело до глибоко філософської думки, пов'язану із вираженням концепції життя. Ф. В. Шеллінг у «Філософії мистецтв» висловив думку, що символом синього кольору є філософське «мовчання», що це справжній стан безмятежного моря». Образ синіх очей у М. Матієва-Мельника набуває екзистенційних рис, змушує задуматися над буттям: «Сині очі розкрили бездонну глибинь вічності і… стали моїм небом» [99, 12]. Синю барву наповнено тривогою, передчуттям неминучої втрати. Філософські роздуми наратора переривають звукові образи, відтворені синтаксично у формі односкладних речень. Лаконічні речення-фрази справляють більший емоційний ефект за розлогі синтаксичні конструкції:

«Під горою: «Готово». Гаркнув кулемет. Сліпий «Максим»… Йому однаково» [99, 12]. Використання цих прийомів дає змогу передати атмосферу агресії, бездуховності жорстокого світу, крайньої душевної напруги безіменних персонажів.

Таким чином експресіоністична естетика М. Матієва-Мельника стала доказом думки, що власне український інваріант експресіонізму «у плані суспільної заангажованості … був споріднений з ідейно-естетичними засадами української літератури і просто-таки не міг бути не сприйнятий нею» [8, 62].

Однак серед основних барв кольорової гами М. Матієва-Мельника переважаючим кольором є червоний. Домінування його пов'язано із подієвістю і проблематикою творів. У центрі більшості із них – війна, її наслідки. Актуальність використання червоної барви зумовлена опрацюванням саме цієї проблематики в українській і світовій літературах. Цей колір асоціювався з пролитою кров'ю. «Колір червоний, колір насильства, колір убивства», – писав Ю. Липа [86, 23]. Червоний колір є кольором-подразником, у М. Матієва-Мельника наділений негативною символікою, полісемантичністю його значення. Так, в оповіданні «Як леґіні виходили» згадка про цей колір є своєрідною пересторогою новобранців, що незабаром мир змінить війна, а отже буде панувати смерть. Червоний колір нерідко стає синонімічним за значенням до антигуманного кровопролиття. Так, сонце, яке проводжало новобранців у похід, залишало криваві знаки, «червоні соняшні промені палили мозок і сушили запеклу кров на гарт» [97, 249]. Щоб підкреслити емоційне навантаження у творі, автор активно вживає епітет «кривавий» щодо інших явищ природи: кривавий дощ символізував у творі тугу гуцулів за синами, яких вони змушені відправляти у світ, у передчутті трагічних змін. Стилістика і проблематика цього оповідання наближена до новели В. Стефаника «Виводили з села», що визначає його актуальність щодо тогочасних подій.

Червоний колір у М. Матієва-Мельника викликає асоціації з кров'ю. Значення епітета «кривавий» варіюється відповідно до народного трактування: «У багатьох давніх народів кров трактували як життєву силу, ту субстанцію, завдяки якій людина рухається, працює, їсть, здійснює обряди... – загалом живе. Таке уявлення про кров спричинило, з одного боку, виникнення офірних обрядів (найбільш угодна форма – жива істота), з іншого – віру, що кров має магічну здатність впливу на все живе... Отже, кров, як уособлення життєвої сили, аналог водного начала у світовому просторі, що поєднувався з вогнем та сонцем, наслідок і мета жертвувань...» [139, 8–9]. Це один із найпоширеніших епітетів у творах «Серед шляху, «Одної ночі», «Червоні чаші», «Крізь дим і згар», «За що?», «За зраду», «Дві перли», «Я йду за вами» та ін.

Так, в оповіданні «Червоні чаші» у мареннях героя виникає стійкий образ крови: «Шумів ліс упертим, поребним гомоном, колихався в тривожних маревах, а з-під соняшних, душних променів йшов одур свіжої крови. Він чув, як вона клекоче. Бродив у ній і вона спиняла його хід. Глянув за братами, але кров шуміла дебрами, заливала віч. В далечі пропадали брати. Образи тікали, розпливалися в крови» [97, 256]. Онейричні видіння є своєрідним пророцтвом долі братів героя: вони зникають у крові, отже, будуть принесені в жертву Молоху війни, з яким боротися Юрко не бажає. Герой уві сні шукає порятунку, бо не хоче бути вбивцею, забруднитися людською кров'ю. Його кохана в образі мавки спонукає приєднатися до неї і тим самим порятуватися від людської крови. Герой не здатний на вбивство, тому вирішує дослухатися слів коханої: «Мрія повивала його терпіння, спасала від кровавого гріху. Юрко чув, що покине кровавий танець і руки його будуть чисті» [97, 257]. Здійснений у напівсвідомому стані вибір, самогубство аргументоване тим, що він не вбиватиме. Автор персоніфікує моторошний міфопоетичний образ війни: «Із червоних клекотів позіхало за ним синє, сукровате лице, припадало набренілими губами до плеса і смоктало» [97, 257]. Війна не отримала чергового вбивцю, а отже «криваві» ріки не будуть наповнені. Заглибленням

у свідомість героя, деталізованим описом його марень автор підкреслив, що герой своєрідно «рятує» світ: саможертовністю він зупиняє екскалацію смертей.

У символічних сновидіннях інших персонажів також домінує червоний колір, але в іншому семантичному наповненні. Так, мати Юрка у момент його суїциду бачить пророчий сон: «Нараз появилось вгорі серед неба величезне червоне сонце. Пускало з хмар мертве потускле світло. Великий Діл на Черемоші закривала та сама червона плахта. Вгорі на самій стромені стояв її Юрко, тримав у руках дві чаші, а з них розливалася кров, як грань червона, простісінько у плесо…» [97, 258]. Сновидіння глибоко символічне, з есхатологічним сприйняттям смерті, є попередженням матері про самогубство сина. При цьому танатологічний мотив включає символічні площини – образи червоної плахти та червоного сонця (передбачення воєнних подій, які принесуть смерть у рідний край). Водночас у сновидінні зазначено, що герой знаходиться вище за червону плахту і тримає у руках червоні чаші. Тобто у цьому разі образ-переживання смерті трансформується.

Символ червоних чаш – це жертовність героя, пояснення свого вчинку, асоціюється зі Святим Граалем, чашею з кров'ю Ісуса Христа. Як Учитель приніс себе в жертву заради людства, так і Юрко – задля того, щоб страшний Молох війни не тріумфував знову. Отже, у цьому разі червоний колір набирає символіки жертовності.

Мотив жертовності – найпоширеніший у літературній стрілецькій епопеї М. Матієва-Мельника. Він естетично й емоційно співдіє з танатологічним мотивом, посилює його, трансформується в образ червоних маків. Маки у фольклорі символізували танатос, у Матієва-Мельника він доповнюється семантикою пам'яті про жертви, загибель героїв. Так, у новелі «В осінній день» автор задля увіковічнення їх боротьби поєднав героїку і жертовність стрільців. Візія першої риторичним окликом констатує: «Гей, стрілецька славо, яка ж ти кривава!» [97, 303]. Образ червоних маків асоційований із загиблими героями: «І падали червоні маки і червоніла дорога. Самі найкращі,

самі найбільші!... А стоптана земля вкривалась червоною корою» [97, 304]. Письменник емоційно констатує трагізм подій, які відбулися 1915 р. на Маківці: «Маківка! Скільки ж упало тут молоденьких, червоних маків у лютім наступі. Обсипалися багряні пелюстки, а молоденькі сни розвіяв вітер по дворах Голгофи…»; «…батьки, діди, вигнані на Гмінди, Оберголябруни, розпинані невинно в Талєргофі, думали голодну думку, затискали зуби і глухо банували за червоними, молоденькими маками…» [97, 537]. Образ червоних маків – це ліричний символ січових стрільців, які загинули у боротьбі за Україну. Автор підкреслює – це найбільша жертва у світі, адже загинули не просто герої, а молодь, найкращі її представники, продовжувачі генетичного коду нації. Для нього, як і для евакуйованих українців, а фактично насильницьки вигнаних під час Першої світової війни з рідної землі, – це національна трагедія.

Отже, смислове наповнення червоного кольору у творах М. Матієва-Мельника багатофункціональне, найчастіше згадка про цей колір асоціюється з агресією, небезпекою, інколи семантично трансформується у насичено червоний, кривавий, додаються порівняння з кров'ю, сповнений символіки війни і танатосу. Це символ однозначної руйнації життя. Дещо інше смислове наповнення набирає цей колір у творах на стрілецьку тематику – це символ жертовності стрільців, пам'яті про їх героїчну звитягу.

Риси неореалізму, символізму та експресіонізму доповнюють у творах М. Матієва-Мельника й експерименти з імпресіоністичним стилем, що виявив себе у «природності буття у всьому багатстві його подробиць і проминальних, але важливих для людини станів» [150, 508]. Риси імпресіоністичного малюнку наявні у ліричній поезії у прозі «Як гасне метеор» та циклі образків «Що дало життя». Мініатюра безфабульна, структурована лірично, нагадує звучання музичного інструменту. Ефект музики відтворено за допомогою провідного образу – акордів: «Лийтесь, акорди, купайтеся в душі моїй!.. В нутрах душі моєї, – там… чути скрипіт і стук…» [97, 52]. У цих новелах неможливо переказати події, їх треба відчути, що відповідає стильовим

тенденціям початку ХХ ст.: пейзаж зображальний замінюється виражальним, який, у свою чергу, передає не так місце події, як настрій, переживання героїв. Його навіть важко назвати пейзажем, скоріше це розгорнутий троп, за висловом Ю. Кузнецова [78, 15]. Пейзажні замальовки звучать в унісон почуттям закоханих героїв: «Над Лебедином дихала тоді… втаєна ніч… пригортала землю пестощами. / Блідий серп місяця клонився до світилки, плив за нею понад смерековими борами, сипав сріблом на покоси… / Ми йшли м'якими коврами, як воплочені дві хвилі небесної розкоші» [97, 52].

Прозописьмо М. Матієва-Мельника типологічно зіставне з імпресіоністичними вподобаннями «людина – довкілля» новелістики М. Коцюбинського: для нього характерна гармонія кольорів, подолання статики зображення, акцентування на мінливості світу. Так, у фрагменті «Самота» ретроспективно зображено звуки, запахи, смакові ефекти і відчуття автора – синестезійно з ними: «Вечір. / На срібних струнах – спомин: Ніби десь на присьбі під хатою сивий дідусь – мій дідусь… Хтось голосно молитву – / Пахне конюшина на перших покосах./ Б'ють легенько дзвінки на шиях у корів. / Мати з дійницею. Шумує молочна піна… Вечір. / Тільки небо і тільки зорі./ Співає ніч… На солодке липове квіття падуть октави телинки» [97, 469 – 470]. В уривку відтворено ідеалізуючу пам'ять про явища природи, ніч, зорі, вечір і споглядання на них людини. Спогади-рефлексії про природу, світ сповнюють душу оповідача бажанням жити тут і зараз у гармонійному світі.

Єднає такі ліричні мініатюри спільна тематика захоплення красою природи, аналіз відчуттів героя про благотвірні впливи природи: «І розкіш була в душі, така чиста розкіш, бо серце молилося щастю… красі… І канула вона росою на квіт моєї любови, і на шовкову ряску трав…» [97, 53].

Лірик стилем, поет у прозі М. Матіїв-Мельник у ліричній мініатюрі «Як гасне метеор» вживає психологічний паралелізм: природа забезпечила «злиття» «я» з природою, своєрідно віддзеркалила у надрах його душі, створюючи трансцендентний простір. Відчуваючи екстаз закоханості, герой екстраполює інтимні чуття у космічний простір, як В. Сосюра («Так ніхто не

кохав»): «Пригортав я тебе і пестив, мов розбавлену дитину… Небесні роси мішалися зі сльозами моєї втіхи й сідали перлами на твоїм русявім волоссю… над високим чолом… / Всесвіт млів під зоряним вінком…» [97, 53]. Природа стає камертоном думок і обсерватором відчуттів героя, щоб змінити внутрішній світ, через метаморфози свідомості. Символічним у творі є порівняння зародження і згасання почуттів персонажа із процесом спалаху метеору на небосхилі, такий психологічний паралелізм візуалізує емоційний тон мініатюри, близький до збірки Грицька Чупринки «Метеор».

Отже, новели, фрагментарна проза характеризуються ліризмом і послабленою фабульністю, а також наявна фрагментарна композиція, алюзії, переплетіння вражень та синкретизм емоційних вражень.

Таким чином, стильова манера М. Матієва-Мельника тяжіє до синтезу модерних аспірацій, із перевагою рис неореалізму та експресіонізму, з імпресіоністичними, символічними елементами, а також екзистенційними рисами творчості, які виявляють себе у роздумах про сенс буття людини, танатологічних мотивах, вітаїстичній проблематиці тощо.

2.2. Соціально-історичний хронотоп прози Миколи Матієва-Мельника

Важливою складовою художнього світу кожного письменника виступають категорії часу і простору, адже визначення меж часових і просторових координат посутнє для осягнення авторської концепції у творі. Актуального значення ці категорії набувають для вивчення художніх образів.

Проблема аналізу взаємодії часу і простору у художньому творі цікавила багатьох дослідників, серед яких М. Бахтін [9], М. Бланшо [23], М. Гей [29], А. Гуревич [34], А. Єсін [46], Н. Копистянська [73], Д. Лихачов [87], Д. Лой [90], Ю. Лотман [92], В. Топоров [144], Б. Успенський [147], О. Ухтомський [149], О. Шупта-В’язовська [167] та ін. Висловлені ними положення є надійним теоретичним підґрунтям більшості сучасних досліджень. М. Бахтін писав, що «в літературно-художньому хронотопі час і

простір зливаються в осмислене і конкретне ціле. Час ущільнюється, стає художньо-зримим, а простір втягується у рух часу, сюжету, історії. Властивості часу проявляються у просторі, а простір осмислюється і вимірюється часом» [12, 234]. Натомість Б. Успенський вважав, що «література в першу чергу пов'язана не з простором, а з часом. Твір літератури доволі конкретний у стосунку до часу, але може допускати повну невизначеність при зображенні простору» [148, 132].

Однак, на нашу думку, взаємодія простору й часу є комплексним процесом, у якому кожна з категорій залежить від іншої. У контексті літературного твору хронотоп пов'язаний із суб'єктивністю, оскільки переходить у площину авторської уяви. Із цього приводу В. Коркішко зауважує: «Авторський хронотоп вирізняється найбільшою суб'єктивністю, адже, створюючи художній текст, автор наче «грає» із часом (він може зробити його повільним, швидким або зупинити, якщо цього вимагає творчий задум; зобразити події хронологічно або непослідовно тощо) та простором (розширити, звузити і т.д.)» [74, 390].

Н. Копистянська стверджувала, що час може бути охарактеризований у трьох різних аспектах, однак у кожного конкретного автора той чи інший аспект є головним. Так, по-перше, час може бути розглянутий як поняття «авторського хронотопу». Відтак авторська концепція, проєкція часу у творі може здійснюватися у прямих висловах прозових творів у сюжетних епізодах.

По-друге, існує «сюжетний час» – певний його відрізок, охоплений дією. При цьому має значення, «чи він є замкнутим, чи відкритим, яке співвідношення у творі авторського зображення подій, оповіді про події, …чи побудова – лінійною, розгалуженою, синхронною, яка роль… часових повторів, інверсії, циклічності, часової символіки, філософських узагальнень… тощо» [73, 28].

По-третє, однією з форм існування хроносу є соціально-історичний час. Він є образом часу, який використовує письменник, «зображуючи чи описуючи історичні події, обставини, даючи інформацію, …вводячи

документ, згадку про історичні особи». Однак, це спрацьовує не завжди, а навпаки дослідники зазначають, що існує «форма зображення соціально-історичного часу, притаманна лише мистецьким творам – через відображення людини, її переживань, трагедій, формування її характеру, через рівень її культури і зумовлених часом почуттів та світосприймання» [73, 27]. Такий аспект функціонування у літературі художнього часу властивий експресіоністам. У творах (наприклад, в українській літературі – це твори В. Стефаника, Марка Черемшини, О. Турянського) вони висловлювали протест проти війни взагалі шляхом змалювання долі людини, трагедії її життя, зламаного війною тощо. М. Матіїв-Мельник продовжив цю тенденцію: у його творах поряд із наявним авторським хронотопом, сюжетним часом найбільше репрезентовано саме соціально-історичний час.

Події і час, відображені у прозових творах М. Матієва-Мельника, сконцентровані і ущільнені текстуально у хронологічному проміжку 1914 – 1917 рр. та 1918 – 1920 рр., тобто час для автора минув чи минає і його потрібно зафіксувати у художньому слові. Важливою складовою соціально-історичного хронотопу у прозовій творчості митця є авторська точка відліку часу. Вона виявляє себе, починаючи від вибору тематичного діапазону і предмета зображення, і закінчуючи явною або прихованою оцінкою подій певного часу.

Зазвичай, певна хронологічна прив’язка існує у заголовку чи підзаголовку твору. Іінколи ж письменник зазначає час у назві твору чи його розділу. Однак найчастіше інформація про час поступає внаслідок вказівки на певну подію або через асоціації із заголовком.

Назви творів М. Матієва-Мельника рідко коли вказують на певний соціально-історичний час. Вони мають символічний сенс, змушують замислитись над дійсністю, зображеною у творі («Як леґіні відходили», «По той бік греблі», «Крізь дим і згар», «Серед шляху», «Місяшної ночі», «На вигнанні», «Наша Голгофа» («Прогулька на гору Маківку»)). Так, символічна назва «Наша Голгофа» викликає асоціативні зв’язки із біблійною Голгофою.

Водночас займенник «наша» спонукає читача звернути увагу на можливі авторські паралелі у часі і подіях (Біблія – історія України). Адже «звернення до минулого, зазвичай, зумовлене прагненням осмислити сучасне, прогнозувати майбутнє через створення паралелі у тексті, підтексті, рецептивних кодах» [73, 165]. Сучасне визначається автором як «Прогулянка на гору Маківку» – пряма вказівка на місце дії і авторське ставлення до подій, пов'язаних із цим місцем. Зміст твору – філософські роздуми, аналіз боїв – битви січового стрілецтва у 1915 р. на горі Маківці, де, на думку автора, загинув «весь квіт нації». А наостанок – заклик до майбутніх поколінь берегти пам'ять про героїчний чин і жертовність патріотів.

З'ясуванню соціально-історичного хронотопу сприяють присвяти («Моїм колишнім веселим «камратам») у «Серед шляху»; «Матієві і Марії – моїм Дорогим Родичам» – у «Червоних Чашах»; «Стрільцям 4 золочівської бригади» – у «Рані» тощо. Присвяти антиципують події твору, виступають реакцією наратора чи близьких йому людей саме на події того часу.

В окремих творах назва чи підзаголовок включають інформацію про події: «Пам'яті 1922 року» – у «По землі», «Мій Великдень в 1920 році» та ін. Пряма інформативність, відсутня у більшості прозових творів письменника не свідчить про одноплощинність історичного часу – назви, підзаголовки здебільшого виражають оцінку з філософської точки зору часу.

Рік написання конкретизує подієві основи творів: складається враження написання їх «по гарячих слідах». Найчастіше наприкінці твору автор зазначає, крім року написання, конкретні місцевості і час події чи місцезнаходження автора («Яблунів, 17 березня 1915» – у «Як легіні відходили», «Пістинь, квітень 1915» – у «Червоних чашах», «Коломия, 1918» – у «По той бік греблі»; «Бердичів, 8 жовтня 1919» – у «Дві перли; «Червоне, коло Житомира. 25 жовтня 1919» – у Рані»). Така конкретизація сприяє кращому розумінню тексту твору, асоціативно пов'язує його із соціально-історичним хронотопом. Відбувається «розкодування» інтриги часу твору в емоційному, політичному чи філософському контексті.

Пряма конкретизація сюжетного часу у межах визначення соціально-історичного хронотопу, пов'язана із зазначенням дати події, що не знищує часові проєкції і можливість розкрити час події авторськими натяками, сентенціями, емоційних реплік героїв, їх вчинків як реакціями на певну історичну подію. Так, інформація про відомий історичний факт злуки 22 січня 1919 р. ЗУНР та УНР постає у новелі «Хвилина». Твір не подає дату події, однак конкретизує місце – Київ, площа і Софіївський собор. Важливість злуки письменник підкреслює пейзажною динамікою, характеристиками, сповненими оптимістичного емоційного навантаження: «Від Чернечої Гори розпростер поранковий вітер перлові крила. Розгорнув їх під небом і полинув до шовкових прапорів… Цілував, пестив їх, а вони леліли, мінилися в рожевому промінні… Ударив старезний дзвін Софії. Понад тисячами голів пішов крізь ранні заграви золотий гомін. Закрутилися Дніпрові хвилі і білим абажуром припали до сонних берегів» [97, 301]. В унісон пейзажним характеристикам звучать авторські: «А люди!.. Вчорашні раби обнімали своїх ворогів… Були легковірні і не розуміли того, що до волі треба йти через сім пробних вогнів…» [97, 301]. Наратор коментує емоційне піднесення учасників історичної події, попереджає про «засліпленість» щастям, подібною до «усміху метеора перед всесвітньою блуканиною», виступаючи провісником майбутнього, в якому волю для країни ще доведеться довго здобувати.

Крізь позитивні емоції мовця, який уповні розділяє радість учасників свята, простежується його тривога за долю Батьківщини. Об'єднані у бажанні знищення її незалежності вони докладатимуть спільних зусиль у досягненні власної мети. Однак надію і хвилину радості від події у серцях її учасників автор фіксує: «Тисячі голів хвилювали як море… А над Києвом прапори… золото святинь… ласкава синь: неба і – в сонці білі голуби… і – розколисана екстаза…» [97, 302]. Тож маємо приклад датування опосередкованого, зі згадкою про місце, мету і можливі наслідки події.

Повість «Крізь дим і згар» дає опосередковане визначення часу і місця події. Вона відбувається у одному із гуцульських сіл від початку Першої

світової війни, час дії – осінь. На це вказує подробиця діалогізованого монологу героїні: «Нима мого господаря, а слідочок по нім усюди! Сіна запрєтав, шусток заробив і лишив… (тобто влітку господар ще був вдома. – К.Я.) – Ма', а тато куди пісов? / – На войну. / – На єку войну? / На таку – тсісарську. / – Та на сцо? / Бо тісарь хоче!» [97, 331]. (Розмова триває між матір'ю і дитиною. – К.Я.). Перипетією сюжету є те, що село переходить «із рук в руки» кілька разів – від австрійського війська до москалів. Осінь у творі окреслена як основна пора року, коли розвиваються всі події.

Символічним передчуттям трагедії сповнені картини довкілля у передосінньому стані: «Журилися журавлі, що тяжка дорога понад чуже море. Їх крик падав на руді зарінки й збивав з вербів зморожений лист. За рікою догарали опалем берези й хилилися в мертвій покорі…» [97, 331]. Як епік щедрого літературного спілкування М. Матіїв-Мельник використав латентну ремінісценцію з «Журавлів» Б. Лепкого, щоб вибудувати ряд асоціацій щодо майбутнього вимушеного прощання з рідною землею гуцулів. Водночас ці картини місять засторогу у передчутті трагедії, що має відбутися в рідному краї.

Кульмінаційна подія твору – знищення австрійським військом гуцульського села відбувається наприкінці осені. Картини природи сповнені символічного змісту: «На вербах дрижали останні листки – а сонце обливало їх мутним золотом. На Клифі застрягли старі смереки і вгнули коліна в бігу за сонцем… Над селом летів шум. В річці звагонила вода, посиніла й витікала з села, мов сльоза з мертвого ока» [97, 335]. Стан світу генералізує внутрішні переживання горян, а причина кровопролиття розкривається у репліках героїв, які корелюють із подіями «літопису» війни у сусідніх селах (арешт сільського священника, виселення мешканців гуцульських сіл, звинувачених у «москвофільстві»). Про реальність аналогічних трагічних подій писатиме й Марко Черемшина у новелі «Поменник». Саме тому, на нашу думку, відсутня назва села – письменники зображають таким чином масштабну трагедію Гуцульщини, де не одне село на лінії фронту приречене на погибель.

Час дії твору охопив два роки – про це говорить згадка в другій сюжетній лінії Юрчіка: «Прийшла осінь, за нею зима. І ще одна осінь і ще зима… Якісь глухі вісти доходили до нього з тих сторін, куди глядів на стрічу сонцю… Але пускали холод на його душу. Та нічого певного – бо там стояли кордони з людей і заліза. На другу весну посунулися позиції на схід і на північ» [97, 353]. Цей герой у творі зображується у двох ракурсах – як «цісарський військовик» і простий селянин, який ностальгує за Гуцульщиною. Воєнні баталії у творі показані очима простого вояка, який поступово починає усвідомлювати, що сутність війни – задовольняти імперські інтереси ціною тисяч жертв: «Лави вставали одна на другу й розсипалися під сталевим свистом, як спінені морські гребені. За ними все нові, все нові… А Юрічік спирав їх грудьми й дивився, як червоніла сталь, змоком, висисала життя. Він кидався, лупив рушницею по череп'ю, пускав червоні цівки, скреготав зубами. Але за що, куме, це?.. Десь уставала дурна, уперта думка – скора, як свист кулі, як удар – і ще скорше зникала» [97, 33]. Водночас герой ще несміливий у думках, боїться зізнатися собі у марності таких жертв.

Сцени кривавої бійні селян виписані автором докладно. Емоційно перевершують опис баталій Юрічіка. Кожен мешканець села (жінки, діти, старі люди) стає на захист власної гідності і зазнає мученицької смерті, а ті, хто залишилися, мають бути розстріляні за против мадярам. За емоційною напруженістю і показом картин розправи над селянами твір ідейно споріднений із циклом новел Марка Черемшини «Село за війни».

М. Матіїв-Мельник небагатослівний – у сюжетних характеристиках епік ономатопеєю, емоційними висловами героїв долає описовість, аудіально відтворюючи загибель мешканців і спалення села: «Аг-га! Г-г-гах-х!! / – Ага, ни будете ночувати в хаті! А зима йде… біло біло…, це з ваших жил вогонь!.. / – Гу-гугу; падала стеля – дим упрів і здіймав до лун червоні очі. / – Ни треба хати – бо вам страшний суд… / І хліба ни мети жерти – землю!.. рінь!.. / – Гу-гу-гу! Над вогнем – смієси страшнє лице упиря…» [97, 340]. Село двічі переживає «захід» австрійського війська та один – московського, яке

виявляється не менш жорстоким до українців. Автор дає слово простому люду гір, який озвучує ставлення до тих подій: «Оце, брьи, война. Ніхто ни збагнув би… Прийде усякий до тебе з ножем та й лупит, єк Бейниш кобилу… Оттак, будут уже нас пражиті, єк ту мершю на грани! – півголосом доповідали собі сусіди за ровом, на краю ліса. Рахували, кілько хат з вогнем і хто пішов землю гризти» [97, 343]. «Гуцульська» мова, багата на фразеологію, стає основою для особливого «літописного» стилю (М. Зеров), який вживає автор для констатації справжнього обличчя війни. Авторська оцінка разом із констатацією наслідків війни вміщена наприкінці оповіді про знищення села. Наратор дає зрозуміти, що події війни – не поодинокі явища, а результат антиукраїнської політики обох урядів: «Австрія пішла у відвороті, аж на рівнини поза Тису. Лишала по собі пам'ятку: шибениці і згарища. Переходив галицькі села дикий мадяр, ішов, наче вогонь, на сухі трави, ступав, як лютий ворог, і разом з довгими блискучими халатами пейсатих коршмарів записувався навіки в українську пам'ять… Так дякувала Австрія за «тірольську вірність» русинові-воякові» [97, 344]. І далі авторське резюме вражає описом картин знищення Гуцульщини: «І все те перевалювалося по грудях галицької землі, несло, як на голгофському стовпищі… несло руїну… камінь на камені… випивало останню краплю молока, падало саранчою на останні стебла піль… Під невпинними наступами й відворотами видихало село всю силу… Курило димом, несло згар'ю» [97, 345]. Письменник-літописець зафіксував драму Карпатського краю, нищівну його руйнацію як результат зудару на його теренах двох імперських потуг.

У творі відображено процес примусової евакуації гуцулів, яких, як худобу, вантажать у товарні вагони і вивозять поза межі рідного краю. Швидкість пересування у просторі відтворена за рахунок перерахування географічних назв місцевостей, які особисто не бачать гуцули, але наратор-усезнавець інформує читача. Топоніми маркують не лише переміщення у просторі, а й страждання людей: «Засклеплені вагони точаться ліниво з горячою лавою болю, туди, на Талєргоф, Гмінд, Оберголярбрун… Ой, там

застигнуть у масових гробах мукі ваші… Повиснуть у вінках тернових на залізному хресті і ждатимуть – … аж блисне грім пімсти… за муки!..» [97, 345]. Одночасне інформування і трансляція думок дійових осіб коментарями дає змогу виповісти трагедію української нації. Авторська позиція вказує на актуальні проблеми тогочасного буття – знищення особистого простору, а також і національного у вирі світових катаклізмів.

Соціально-історичний час у повісті відтворений крізь зображення долі й Юрічіка, який навіть не здогадуючись про трагедію села і родини, починає у австрійському війську задумуватись над наслідками і ціною війни. Його прозріння настає під час повернення до Карпат. Картини за вікном потяга сповнили його сумом і тривогою за власне господарство: «Уже летіла машина по полях за Львовом… Згарища – руїни. Голі комини. Купами черіп'я, звої дроту, як гарбузиння зі сталевими кавунами… Стирти перемішаної з порохом цегли… лому» [97, 353]. Автор зафіксував руйнацію рідної землі.

Герой в ілюзорному світі перебуває все ще, незважаючи на просторовий візуальний натяк, численні ретроспекції, інші вставні жанри – уривки воєнних пісень, співанок і коломийок ретардують остаточне прозріння, що також формує соціально-історичний хронотоп. Дуалістична роль пісень у творі: з одного боку, це пісні вірності цісарю, а з іншого – гуцульські співанки як вияв ностальгії за родинним життям і рідним краєм. Свідомість жовнірів, які їдуть на відпочинок додому, визначають згадки про службу і відданість цісареві: «Кавалерія – є то файна – / У нашого пана цісаря… / Є то військо вібране / Наш пан тісарь з доброй віри / постановив кавалерію / Сам си о то постарав» [97, 352]. Герої сприймають полкові пісні як вияв патріотизму до цісаря, однак насправді щирі емоції у вояків виникають при лірично відтвореному виконанні рідних співанок і коломийок: «Колісник роздув лиця до сопілки. Його пальці скочили в пишну дрібушку… Пісня обцілувала вояцькі чола та й полетіла туди… до гір. Бігла ід ним. Ярим колоссям, манною на сиву гречку. Купалася в потоках бистрих… Попід склепінням срібні дзвінки» [97, 354]. Тож пісні як вставні стильові аплікації сприяють заглибленню у внутрішній світ

персонажів, дають змогу у ностальгійних регістрах розкрити засобами ліричного фольклоризму думки і переживання героїв.

Ретроспекція у повісті виступає однією з форм психологічного аналізу поведінки героя. Вона формує художній час тексту, а отже, суттєво впливає і на соціально-історичний хронотоп твору. Юрічік ностальгує за хвилинами кохання. В подиху вітру, коливанні листя на деревах він «відчитує» спогади про своє кохання. М. Матіїв-Мельник передає стан героя комплексно – накладанням на аудіальні враження візуальних картин довкілля – співом пташок. У пам'яті героя фотографічно виринають моменти найвищого щастя – єдності гуцульського життя із природним середовищем, відтворені в етнографічній картині танців молоді: «За річкою роєм цимбали, а поміж них срібними нитками розсіяна туга скрипки. Легені дуб'єм гнучкім попід боки, висівають діямент з мідяних дзвонів… рукави черленими биндами… Дівочі личка до спітнілих грудей: єк образочки… Крутяться шуми… сила прибиває до землі, а бартки іскрами» [97, 355]. Таким чином автор інформує про природне єднання гуцула і довкілля. Він є частина світу Карпат, який вражає непоруйнованими гармонією і бажанням жити. Саморух часу виявляється у деталізованих описах природного світу, адже «час насамперед розкривається у природі» [13, 205].

Письменник у властивій йому манері психологічного «літописання» готує читача до ключового моменту твору. Реальні картини трагедії сплюндрованого Карпатського краю надалі постають жорстким контрастом до ностальгійних спогадів вояка.

Особливе місце у творі приділено увагу топосу дороги, який асоціюється насамперед із життєвим шляхом героя, його зміною почуттів, шляхом до рідної оселі, виявом власного сумління і остаточного вибору в житті. Найчастіше дорогу як просторову координату сприймають як «життєвий шлях» [92, 35]. Повість «Крізь дим і згар» акумулює образ дороги як джерело змін, які можуть відбутися у житті героїв під дією воєнної апокаліпси. Юрічік, йдучи через Карпати додому, живе в ілюзорному світі доки раптово не

зустрічає посеред лісу кохану Катерину, невпізнавана зовнішність якої лякає (ще один етап «втрати» ілюзії раю в рідному краю): «Очі спалені вуглем. Роздерта пазуха. Зів'ялі груди…» [97, 359]. Починаючи з цього моменту свідомість гуцула «переломлюється» – його ілюзорний світ остаточно руйнується: ірреальний ідеальний світ та реальний, наповнений жахом смерті, стають синонімічними – герой спочатку сприймає реалії як ілюзію, прагне втекти від них: «Ніс її і приговорював, як до дитини. Ніби сон… але він мусить скінчиться. То не може бути… Ні, ні… він увійде до хати і там привитає його давня його ластівочка, щебетом… і все буде, як бувало… Учує веселий голос, надивиться в ті очі… З їдкої тьми туманів хотів жмуток ясного проміння… Не міг вірити, що се він самий, а біля нього лише тінь колишнього щастя» [97, 359]. Часопростір твору зосереджується навколо відчуттів героя. «Лаконічний текст настільки емоційно сконцентрований, що викликає у свідомості читача страшні картини буття, подібні до кадрів кінофільму. Через швидкий темпоритм їх усвідомлення відбувається пізніше, після сприйняття цілої картини» [19, 124].

Однак і це не остання зміна світогляду героя. Її формує дорога до села і рідного дому, куди так прагне потрапити Юрічік. У надії побачити дім недоторканним, його дорога додому ще не завершена, у його свідомості живе віра у можливість власного порятунку, незважаючи на смерть Катерини. Проте кульмінаія руйнує надію: «Вийшов на гору і … Чорним озером згарища, попіл… до ніг… Обтовчені, криві комини зігнулися як сліпі, беззубі діди з торбами» [97, 360]. В художньому топосі села автор протиставив елементи «відкритого» простору – дороги, якою Юрічік дійшов із померлою на руках до села, і «закритого» простору, викривленого і зміненого до невпізнавання.

«Відкритий» і «закритий» простір у повісті вибудовується відповідно до концепції дослідників Л. Бабенко, М. Бахтіна, М. Дудурової, Д. Лихачова та Ю. Лотмана, які диференціювали художній простір. Так, «будь-який тип художнього простору володіє рядом таких характеристик, як орієнтація відносно суб'єкта по горизонтальній чи вертикальній осі, замкнутість /

відкритість, протяжність тощо» [43, 447].

«Закритий» простір традиційно асоціюється із діяльністю людини, це частини обійстя селянина – хата, двір, частини будівлі, комини, двері, вікна, поріг, колодязь тощо. Від глибокого потрясіння побаченої руйнації і смерті у «відкритому» просторі герой прагне сховатися у «закритому», аби зберегти хоча б номінальну ілюзію дому-оберега і власну душу. Натомість герой опиняється на згарищі – серед символів-оберегів лишаються лише недозруйновані обгорілі комини, традиційні символи осердя кожної хати, її енергетичне ядро. Все інше, що прямо асоціювалося із «закритим» простором, безжально знищене війною. Автор не конкретизує винних – Юрічік цього не дізнається від Катерини. Важливо у даному моменті не конкретизація винних у трагедії для героя, а усвідомлення того, що війна загалом не може нести справедливість і життя, вона несе лише смерть. Герой, а разом із ним і читач, який знає всі події, має усвідомити – під час війни переможців і переможених не існує – від неї страждає кожен її учасник, незалежно від своїх політичних уподобань, соціальної чи національної приналежності. Саме через усвідомлення наслідків Першої світової війни очима пересічної особистості автор спрямовує на певний соціально-історичний час, наповнює його енергетично-психологічним сприйняттям зображуваного.

Герой змушений за фактичних реальних обставин подорослішати у «чужому» ворожому світі, осиротіти у «своєму». Заклик персонажа до помсти виражає його остаточну психологічну реакцію на крах власного життя, у загальних масштабах – це зболений крик людства на руїнах мирного життя.

Соціально-історичний хронотоп прози М. Матієва-Мельника відтворений не тільки через відображення долі героїв, їх трагедії чи персонажну ретроспекцію, а й виявляє через картини побуту, просторових описів змін у просторі й часі, відповідних зміні рівня соціальної свідомості героя, а також відображенням рівня знедуховленості епохи.

Так, в оповіданнях «На чорній дорозі», «Старість», «На Ґреґоті», «Місяшної ночі» та ін. особливості соціально-історичного часопростору

фіксують зміни, які відбулися з моменту початку війни і до того часу, в якому процеси зафіксовані. Оповідання «На чорній дорозі» починається з характеристики «закритого» простору – гуцульської хати та її складових, з якими асоціюється родинний спокій, добробут, злагода. Однак відразу автор нотує зміни у хатньому середовищі: «У хаті ще було темно. В кутах підносили голови важкі тіні й держалися на землі непорушно. Тільки на комині, під стелею, сліпав гасничок і кидав руду мідь на старі повгинані стіни й на поморщені руки під клоччям куделі. Крутилося веретено. Час від часу звогчував язик космату мичку, яку скоро хватали пучки й сотали в тонку згрібну нитку» [97, 362]. Стає зрозуміло: хата пережила якусь трагедію, відчувається в описі самотність і туга. Відчуття наратора підсилюють враження: «Нікого більше. Лишили саму, як на вигоні… Вітер б'є снігом по шибках, цокає молотком по даху мороз. Шелестить скучно в загаті сухе шумелиння» [97, 363]. Самотність «замкнутого» простору підкреслена співдією чинників природи – вітер, мороз, які також асоціюються із пусткою і холодом. Традиційний родинний побут гуцулів взимку зведено до підтримання вогню і тепла. Натомість у творі присутній холод, самотність. Автор роз'яснює зміни у просторі відтворенням потоку свідомості героїні, в якому визначено також і хронологічний відтинок стану, в якому вона опинилась: «Старого немає… вже другий рік. Як у воду!.. Пішов від хати з возом, новісінькім. Пара коників… Гай, гай… а четверта зима минає, як Іванко пішов воювати…Одна дитина, як мізинний палець» [97, 362]. Тобто зміни у «закритому» просторі спричинено нагнітанням «відкритого» простору – війною. Вона вписана у реалії західноукраїнського села, та хронологію подій, які передані через внутрішній світ жінки, яка у всіх вояках, які проходять через село, шукає сина, але не знаходить. В унісон важких думок звучить співанка, що ніби «натякає» матері на трагічну долю вояка: «Муй конічку врани, / Од кралє мі дани, / Уж мі не понесеш / Бо йсем порубани… / Ужмі не понесеш…» [97, 364].

Подібні зміни «закритого» простору наявні й в оповіданні «На Ґреґоті». Місце локації подій аналогічне – гірське західноукраїнське село. І хоча простір, який відображено, можна вважати «відкритим», він має безпосередній зв'язок із «закритим» простором: це гірське поле, яке дісталося головному героєві у спадок: «І всі вони, значить, батьки Михайла, стояли на цьому Ґреґоті, як бузьки на гребені стодоли, і слухали, як по горах шуміла фоя, як на царинках у долині ревіла багацька худоба» [97, 435].

Зміни часопростору фіксовані згадкою про Першу світову, полон і каліцтво героя. Автор передає бажання Михайла налагодити «покалічене» життя на рідній землі, використовуючи «потік свідомості» героя: «Але тягла якась невідома сила, що пахла землею, морігом, гірськими вітрами й шептала відвічними шумами все ярої, все зеленої фої… А хоча може й не зовсім була на порі робота, то він демгався туди, щоби хоч побачити свій линдик та самому до себе голосно поговорити…» [97, 436]. Бажання героя природні – спокій і злагода у деформованому світі. Відтворення думок героя, його монологів невласне прямої мови прозаїк дає зрозуміти читачеві: Михайло нездатний улагодити своє життя. Адже він сліпий інвалід: «Гей, рятуйте!... Я живий у гріб… Сонце – де ти?.. Тільки кров – а світла нема… Я вже сліпну – гей!.. кричав, махав руками, застиглими від холоду» [97, 439]. Світопростір стрімко змінюється. Цим автор дає зрозуміти – фізичне каліцтво не дає змоги повернутись героєві до спокійного ґаздівського життя. Простір героя зменшується, він прагне родинного затишку, проте він недосяжний після смерті господині. У «закритому просторі», хаті віє пусткою, а сліпота поглиблює важкий внутрішній стан. Особливе місце при цьому належить художнім деталям «закритого» простору, які наосліп знаходить у хаті господар: «Наткнувся на залізний ключ за поясом. Йому здавалося, що то не ключ від хати, а довгий гак, яким виловлюють із-під леду трупа» [97, 439]. Найцінніша річ у хатньому просторі ключ є символом родинного добробуту, однак натомість у реальному житті герой відчуває «подих смерті» а отже

асоціює ключ із гаком для діставання трупів. Тож ця деталь є зміненою у «закритому» просторі і теж додає хронотопу своє значення – зміни часу.

Відповідно у спогадах героя постають картини його колишнього буття поряд із дружиною, сповненого гармонії: «Миха-а-а-ай-ле! – гойдається луна від верха до верха: це так радість у душі його… Він так любить свою роботу. Він цілував би кожну стебелину, кожний листочок на ліщині, що виросла на його межі… Крадькома дивиться на свою молоду жінку, що тягне так по покосі граблями, якби писанку писала. Він чує, як щастя розхилило крила, підносить голову до золотої синяви й усміхається» [97, 440]. Шляхом часового і просторового перенесення дії відбувається зіставлення часів – минулого щасливого на своїй землі та сучасного трагічного, без родинного затишку і перспектив на майбутнє. В оповіданні автор не коментує ситуацію: герой виражає ставлення до подій, які вплинули на мирне життя Гуцулії, а письменник засобом обосередкованої характериситки розкрив трагедію життя колись заможного селянина.

Таких часопросторових перенесень у прозі М. Матієва-Мельника чимало. Ретроспекція дає змогу епікові зафіксувати зміни простору, розкрити причини цих змін опосередковано. Також його текст містить інтроспективні зміни соціальної свідомості героя, спричинені подіями доби. Так, у новелі «За зраду» головний герой – пересічний західноукраїнський селянин, чергова жертва війни. Трагічні події зафіксовано у часі і просторі поєднанням сучасних картин зміненого «закритого» простору, із ретроспекціями та описом змін у свідомості як реакції на ці події. «Закритий» простір показаний зруйнованим ззовні: «Хата Довбенюків з обгорілим дахом стояла отвором. Двері були розбиті, а вікна без скла позіхали пітьмою жаху і смерті, як випечені очі. З теплого ще пожарища гуцульської загороди доносився їдкий чад. Чорні огарки, наче довгі, гадючі голови з блестячими очима, лежали безладно розкидані, глумилися червоними вогниками і поволі стахали» [97, 283]. Опис зміненого простору розкриває того, хто вчинив розправу над гуцулом: «У своїй загороді, на чорному конарі висів старий Довбенюк на

мадярськім шнурку. / Вітер збиткував ся над безборонним сивим волоссям, баламкав старими, закозубілими ногами і свистав дику мелодію потомків Джінгісхана» [97, 284]. Автор спонукає до роздумів «свій – чужий» із приводу правдивого відображення подій Першої світової війни. У творі розкривається трагедія гуцульської родини, змушеної віддати своїх синів на війну далеко за Дунай, однак не захищеної від свавілля представників інших націй, які теж перебували у лавах Австро-Угорського війська. Ретроспекція – це момент відправлення синів, на яких так покладали надію Довбенюки, плекаючи господарство. Новела не свідчить про повернення синів – лише смерть старого Довбенюка зафіксовано у часі, а також позачасова згадка, що така доля є типовою для корінних мешканців краю: «А там, угорі, високо над землею буде ждати старий Довбенюк на своїх синів так, як ждав на землі правди… Ждатиме аж до страшного суду… Може, там бодай усіх судитимуть за … зраду…» [97, 285]. Філософськи розмірковуючи над можливістю зустрічі «вгорі» померлого гуцула із синами, автор саркастично відзначає причину загибелі гуцула.

Отже, прозовий текст М. Матієва-Мельника характеризує процес індивідуальної і суспільної трагедії втраченого часу декількох поколінь: час життя забирає війна, першопричина трагедії людства. Позиція автора щодо показу соціально-історичного хронотопу є незмінною у всіх його прозових творах – саме під час таких світових катаклізмів, як Перша світова війна, відбувається втрата не тільки особистого і соціального, але й національного простору.

2.3. Фольклоризм ідеостилю епіка

Вивчення фольклоризму літературних творів – це важлива міждисциплінарна проблема, що стала об’єктом дослідження багатьох літературознавців і фольклористів. На важливість інтеграції колективної творчості у професійне мистецтво вказували В. Гнатюк, П. Грабовський, М. Грушевський, П. Куліш, В. Пачовський, В. Щурат, І. Франко, Ф. Колесса та ін. У їхніх працях знаходимо багато цінних міркувань про необхідність і

закономірність цього процесу, адже «творча дифузія між фольклором і художньою літературою» (О. Дей) – явище постійне і генетично пов'язане з виникненням та розвитком індивідуальної творчості.

У фольклоризмі як багатозначному понятті визначають два рівні вияву – генетичний і функціональний. Дотичний більше до літератури генетичний, оскільки він ґрунтується на традиціях фольклорно-літературних взаємин і трактується як «наслідування або використання фольклору в літературній творчості» (Р. Кирчів). «Це найбільш типова ознака продуктивного фольклоризму, коли, орієнтуючись на фольклорну поетику, автори літературних творів творчо трансформують, переосмислюють чи розбудовують традиційно фольклорні мотиви, образи, композиційні схеми та художні засоби у канві власного художнього тексту» [146, 399].

На слушну думку С. Росовецького, розпізнавання у літературному творі уснопоетичних за походженням елементів підпорядковується таким принципам: 1) пошук біографічних свідчень про контакти письменника з усною традицією; 2) розв'язання питання про наявність у творі фольклорного впливу; 3) розпізнавання виду (мотив, образ, сюжет, стилістика) виявленого фольклорного впливу; 4) визначення жанрової специфіки усного об'єкта рецепції; 5) визначення його національної (етичної) належності; 6) пошук найближчих до усного об'єкта рецепції фольклорних варіантів і текстуальні зіставлення з літературним твором із метою визначення обсягу (ступеня) використання їх у ньому, напрямів і засобів трансформації [125, 68].

Літературознавець В. Кубілюс виділив у засвоєнні фольклору три етапи, які залежать від рівня розвитку літератури в цілому і рівня індивідуального стилю письменника зокрема: 1) стилізація; 2) психологічна інтерпретація фольклорних мотивів; 3) крок у народну міфологію – міфологізм [76, 23 – 24.]. За Р. Марківим «фольклоризм кожного письменника є своєрідним, навіть більше – вибір та опрацювання фольклорного матеріалу, принципи його естетичного оформлення не однакові у творчості одного автора – вони багато в чому залежать не лише від творчої індивідуальності письменника, але від

самого створюваного мистецького об’єкта – твору. Проте існують певні закономірності цього явища, які все ж дослідити можна лише на прикладі творчості окремого письменника, кожного окремого твору» [96, 222].

Тож аналіз фольклорних джерел творчості сприяє глибшому розумінню особливостей художнього мислення, стильових вирішень, поетики творів митця, розкриттю інтелектуально-естетичного та етичного потенціалів художніх образів, зокрема й М. Матієва-Мельника. Його літературна творчість взаємодіє із фольклором за двома типами. Перший – це пряме запозичення, введення у твір народного елементу, або стилізація під народні зразки. Другий тип – це переосмислення фольклорних елементів, їх трансформація крізь свідомість письменника. Обидва типи фольклоризації художнього тексту епіка відбуваються на рівнях сюжету, композиції, жанрової природи, ідейності, мотиву, образу, символу та поетики й стилю. Розглянемо їх поєднання у творах.

Найбільш поширеним фольклорним відображенням у художньому тексті М. Матієва-Мельника є текстуальне використання народно-поетичного образу пісні, її різновидів у різних складових тексту як на композиційно-сюжетному, так і на ідейно-тематичному рівнях.

Народна пісня у письменника, оприявнена інваріантами співанок, коломийок, стрілецьких пісень, є важливим композиційно-сюжетним елементом тексту, вона поєднує частини твору, антиципує події, у деяких випадках пояснює подальші події, вчинки героїв. Наприклад, новела «Як леґіні відходили» має декілька зразків використання пісні. Так, елемент традиційної коломийки, який звучить у виконанні леґінів, викликає тривогу у виконавців і водночас захоплення їх величчю: «*Ой, підемо, пане брате, / На кровавий танець*…Стелилася зворами нута. Шорсткі голоси кидалися вертепами, наче громові рокоти. Співали потомки Довбуша» [97, 249]. Настрій у творі змінюється поступово – через камертонне включення у текст ремінісценцій з іншого фольклорного твору. Його виконання є передчуттям тяжкої долі, свідчить про розлуку з рідним краєм. Леґіні співають у пісні про те, що їх чекає

у чужій стороні: «Сопілочко тонесенька, / Заграй ми, заграй ми, / На далеку доріженьку / Згадай ми, згадай ми! / … Біле тіло посічене, / А кровця ріками; / Ой, укрили чужу землю / Своїми кістками» [97, 249]. Ще один фольклорний текст, включений у новелу, передає внутрішні почуття матерів, які переймаються долею дітей, яких забрали у військо: «Із села летів за ними прощальний зойк мамів, жінок, дітей, стелився розпучливий крик молодости…/ – Верніться, верніться, леґіники кохані!..» [97, 251].

У творах М. Матієва-Мельника є пісні, зміст яких стилізований під материну пісню-молитву, а фольклорний образ матері, яка у розпуці проводжає, чекає синів, постійно молиться за них, присутній у багатьох його творах. Так, зачин оповідання «Червоні чаші» стилізований під народну пісню, де на службу до війська мати традиційно виряджає синів, даруючи символічну згадку про материнську любов і рідну землю – хусточки, «краєм вишивані, зрошені болем маминих очей». У знак подяки сини цілують руку материнську. Весь трагізм розставання підкреслений символічним описом старечої материнської руки, на дні якої «лежали кусні живого маминого серця». Пісня-молитва, яка звучить з вуст матері в унісон розлуки, сповнена її глибокого переживання за долю синів і надію про повернення: «…Гей, іди, сину, / Любая дитино, – / Та не довго забавляй; / Гей, за рік, за два, – / За неділь чотири / Додомоньку повертай…» [97, 254]. Материна пісня перегукується із відображенням довкілля. Пісня звучить рефреном, щоб показати символічну єдність мати – природа, яка сильно страждає від розлуки із синами.

Традиційні народнопоетичні образи-символи, вжиті письменником, наближають цей епізод новели до народної пісні: «А за синами стелився барвінок, вставали незабудки, тріскали гуком дубові мости… Цілувала темні кучері, а вони тряслися, мов листочки осики. Чи довго ж їм ще так бути?» [97, 254]. Стилізація у народнопісенному дусі сприяє переосмисленню традиційного фольклорного мотиву розставання, а риторичне питання розкриває материні переживання, авторські інтенції, наштовхуючи читача на власні роздуми. Сентиментальний опис розлуки доповнений коломийкою

«Леґіники, леґіники, / Де ваше волосся, – / В чистім полі, край дороги / Ластівки рознося» [97, 254]. Образ ластівки стає символом, згадується у контексті твору. Ластівка – це Божа пташка, яка є співучасницею долі людини. Символічним натяком на майбутню трагедію є згадка про рознесення ластівкою у чистім полі волосся леґінів – пташка, яка має приносити родинне щастя, добробут, навпаки край дороги залишає часточки цієї родини (символічний натяк на втрату). Автор у трагічному ключі посилює передчуття родинної втрати: «По хаті крутився жах, кутами вились марева ночі й віщували гуцульській хаті долю: голод, жеброту, холеру, помір…» [97, 254]. Таким чином традиційні народнопоетичні прийоми сентименталізму замінюються натуралістичними деталями, образами-символами, прямим натяком на смерть.

У дусі фольклорної поетики («стиль фольклорного квітування» за М. Зеровим) відображено думки-переживання матері за долю синів: «Думала, гадала, куди то відлетіли її соколики… Було кому їх вибавити. А тепер уже покорчилися з праці руки, що пестили ті кучері, чесали їх на досвітках, росами очі вмивали. Чічками прибирали парубоцькі крисані, біленькі сорочечки на неділю вишивали… А серце вичувало кожну невеселу думку, добачувало кожну рисочку, орану на молоденькому чолі…» [97, 258]. Окрім формальних показників, які свідчать про традиційні погляди українців на добро, виховання, ставлення до людей, використано характерні художні засоби – іменники та прикметники із зменшено-пестливими суфіксами.

Елементи фольклорної поетики та уривок співанки у спогадах героя («По той бік греблі») виконує різні функції: співанка у спогадах є антитезою до реальної дійсності, інколи достатньо трагічній. Так, герой у спогадах молодий і здоровий, а у реальному житті після повернення з війни є фізично і морально скаліченим, нікому не потрібним калікою: «Вона сиділа в тіні старої яблуні, легенька, рухлива, наче срібло на лиці плеса, і щебетала, як ластівка. На її колінах лежали жмутки косиць. Усякі там були, білі, як її душа, пестрі та гарячі, як її думки і бажання. / … Голубила квітки, всміхаючись рядом білих,

мов крин, зубів, та й співала: «Ой, горами, мій милий, горами, / Переп'ята стежечка чарами, / Ані прийти, ані перейти, / Ні з тобою говорити…» [97, 275]. Художні виражальні і зображальні засоби сповнені сентиментально-ідеалістичних рис, властивих українській пісні, а постійні епітети і порівняння підкреслюють близькість героя рідній землі. Такі описи-спогади сповнені тужливими співанками про розлуку з милим, які, окрім передачі внутрішнього стану героя, ментально ідентифікують його з гуцульським субетносом.

Виконання веселої коломийки сприймається у творі як психологічний засіб забути проблеми у житті, відчути себе потрібним, сильним і здоровим. У новелі «На Ґреґоті» пісню виконує каліка, який повернувся з війни у зруйноване обійстя: «Ой легенька коломийка, / Легенька, легенька – / Одна люба, друга мила, / Третя солоденька… / Співав, прицмокував і плескав у долоні. / – Ой у мене ще є сила, є путерія, брьи. Дивіться, сучі діти, я не є ніякий інвалід! Що гадаєш один з другим, що я роботи боюся? … Го-го! В мене руки з заліза…» [97, 442]. Герой намагається «забути» горе, однак опис його психологічного стану і процес виконання пісні та гуцульський танок виглядають гротескно, є відкритим звинуваченням тим можновладцям, які причетні до руйнування спокійного укладу гуцульського життя.

У новелі «І стугоніла земля» важливе ідейне навантаження надається елементу «нового», сучасного авторові фольклору – стрілецькій пісні. Вона – нитка, яка пов'язує стрільців із рідним краєм, єднає із Богом: «Стрілецька пісня, струшена з рідних гаїв, сплеснула ще раз крильми над покиненим полем і полетіла до сонця… до Бога» [97, 301]. Поряд із авторськими коментарями, висловленням враження від пісні, відтворюється її уривок, який доповнює основний зміст твору. Пісня передає настрій стрільців, які йдуть в похід боронити рідну землю, є закликом до єднання. Автор стає свідком виконання пісні, констатує її вплив на виконавців: «Всі наче прокинулись із задуми, що присипала душу. – Ану, хай пісня йде! І враз із соток грудей, споєних одною душею, полетіла до хмар протяжна пісня… Гей у лузі червона калина похилилася. / Чогось наша славна Україна зажурилася» [97, 292].

Важливим сюжетотворчим елементом у творі «Місяшної ночі» стає включення стилізованого фольклорного переказу і цитування «стрілецької колядки на старий лад» (М. Матіїв-Мельник) про бідну удову та її трьох синів. Своєрідний прийом «історії в історії» дає змогу оповісти авторові про події, пов'язані безпосередньо із боротьбою січових стрільців за Україну. Стилізована під народну пісню, новочасна стрілецька колядка дає можливість усвідомити реципієнтові глибокий трагізм ситуації, коли за волю України проти московського окупанта гинуть всі сини удови. Зміст пісні перегукується із твором у епізоді «прикликання» матір'ю вже померлих синів додому на Різдво, а також поясненням ситуації в Україні, яка є «засмучена – на штири межі вся розколена». Сини приходять уві сні до матері й вселяють надію на відродження України: «Прийде з вітрами сімсот молодців, / … Пустять стрілочки, як дрібен дощик, / З гармат ударять в московський город – / … Заорють землю золотим плугом, / З крівці-косиці зеленим лугом – / Вгору піднімуть яру калину / Тай розвеселять всю Україну!» [97, 448]. Однак мати прокидається, таким чином події уреальнюються відсутністю волі для України.

Ця стрілецька колядка є передісторією, яка налаштовує весь гуцульський рід, присутній на святкуванні Різдва, на розмову про Україну та її долю. Традиційний фольклорно-міфологічний мотив туги удовиці за синами трансформується у реалістичне тло – історію-спогад про загибель старшого сина, який у лавах січового стрілецтва теж боронив Україну. Пуантом оповіді стає не стільки згадка про момент смерті Миколи, скільки оцінка причин поразки стрілецтва у боротьбі: «Хто не був на Україні, той не знатиме ніколи, … які були муки й кілько цвіту пишного впало за Україну… бо якби знав, то не було би в нас так багато зради… зле кому – то через ту Україну! Згину хто – кленуть Україну… Так якби Україна була хто інший, а не ми самі!... За всіх можна конати і гнити – тільки не за себе! Таке в нас погане право! Не любимо ми себе!» [97, 449]. Емфатична констатація тогочасної правди виводить читача на ключові проблеми буття нації: причиною поразки боротьби за Україну є

відсутність єднання, неусвідомлення власного національного «я», зрада національним інтересам.

Однак автор не продовжує акцентування уваги на звинувачення зрадників України, розв'язка у творі містична – до гуцульської родини також на «прикликання», як і у стрілецькій колядці, приходить померлий Микола: «На стіні загойдався портрет Николки і впав на землю… Увесь рід закам'янів серед мертвої тиші. Під вікном заскрипів сніг. Щось брязнуло, й на замерзлій шибці, під біле сяйво місяця мигнула тінь у шапці-мазепинці» [97, 452]. Автор завершує твір несподіваним епізодом, який, проте, логічно вписується у контекст оповідання із наявною фольклорною стилізацією стрілецької пісні про надії синів-стрільців на відродження України. Також, як і у пісні померлі стрільці приходять до матері, тінь Миколи приносить сподівання на нову Україну. Тож, у творі, стрілецька пісня є натяком на зміни у житті Батьківщини.

Нерідко пісня стає наскрізним символічним образом твору, якому епік надає важливого значення. Пісня як символ єднання різних представників української нації – козака із херсонських степів та гуцула-стрільця. Пісня свідчить про внутрішню єдність двох представників роз'єднаної кордонами української нації, які перебували у складі ворогуючих військ: «Ой на горі, на горі, / При батьковім полі, / У великім табуні / Кінь гуляв по волі…» і далі: «Я забув про все, а звуки рідної пісні потягли мене до тих сірих шинелей. Я не стямився, коли наші голоси злилися у дзвінкий терцет і … я щиро стискав руку козака Василя Стеценка» [97, 383]. Рідне українське щось об'єднує людей, для них стає справжнім відкриттям знайти собі побратима за національністю, наратор фіксує реакцію учасників зустрічі, які розуміють, що вони мають єднатися: «Прийде революція… і тоді визволятимемо Україну – поставимо нові межі й нові порядки!.. Приходить врем'я, як казав Тарас, та ще люте!.. Однажимо солі з лихвою й виженемо сволоту – у Дніпрі, в морі потопимо!» («Із нетрів ночі») [97, 384]. У в'язниці «вороги» усвідомлюють, що єднає їх любов до України, і вони мають надію перемогти її катів. Поєднання

фольклорного і літературного авторського тексту дало змогу письменникові краще відтворити атмосферу спілкування українців, висловити власні переконання щодо консолідації всіх українців.

Аналогічний за змістом образ-символ стрілецької пісні з новели «Поворот». У ній автор передає власні відчуття щодо можливої долі України. Перебуваючи на порозі смерті, він пригадує стрілецьку пісню, поступово проймається її словами, що стають його життєвим кредо: «Ми йдем вперед, / Над нами вітер віє, – / І рідні нам вклоняються жита… / Від радощів аж серце мліє. / Здалека чути громи: / Там воля – або смерть! / Там – воля!...» [97, 415]. Оптимістичний фінал пісні налаштовує героя-наратора жити після тяжкої хвороби, пісня звучить фінальним пуантом твору, знаменуючи відродження життя і боротьби за Україну.

У тексті письменника деінде відсутнє пряме відтворення фольклорного мотиву – його інкорпоровано у поетику твору на рівні натяку, згадки про гуцульську пісню-марш, в якій передається туга перебування далеко від рідної місцевості: «І музика грала жвавий марш, який мав у собі стільки жалібного, скільки могла відчути розхристана гуцульська химера», «Хлопці співали і йшли. Розлягалася пісня, тужлива і пристрасна, як гуцульська душа. Чорна, довга бинда сунулася крізь осінні мряки» («Серед шляху») [97, 260]. Слова пісні відсутні, але її образ-переживання, враження від неї художньо відтворені описом внутрішнього стану виконавців: вона є символом рідного краю, поки її співають солдати, на переконання автора, доки існує й єдність із своєю землею.

Одним із характерних прийомів фольклоризації художнього тексту М. Матієва-Мельника є стилізація авторської оповіді під народну пісню, включення у текст казкових елементів гіперболізації, вигаданих подій (оповідь про видуманий ідеальний світ, герої в якому стають непереможними лицарями), які умотивовують вчинки героїв, пояснюють їх романтичну вдачу. Наприклад, трагічному зображенню подій – битва стрільців за вільну Україну – в уривку «Казка» передує опис сну головного героя. У ньому він

переноситься у фантастичний світ, де грає дивовижна сопілка: «От лиш заграй, а тут десь із-під землі встають сотки, тисячі, ба міліони здоровенних козарлюг… Це ішов би полк імені Хмельницького, там Дорошенка, Мазепи, там полки Гайдамацький, Вільної України, а потім полк Об'єднання рідних земель» [97, 454]. Однак казковий світ залишається лише уві сні: ліричний опис переривається наказом сотника йти у наступ і боронити рідну землю. Зображаючи реалії дійсності 1910-х років, письменник не шкодує трагічних барв: героїв меншає під натиском ворогів, набої у них закінчуються, а допомоги чекати немає звідки. У свідомості персонажа перетнулися два світи – реальний, жорстокий, та ірреальний, сповнений надії на волю України. Письменник подальшу оповідь стилізує під народну думу за рахунок ритмічності тексту, римування цілої групи слів, вживання сталих епітетів та порівнянь, створюючи власну версію нової думи про звитягу героїв і водночас марність надій і сподівань про волю: «А до молодого Василя неслися скарги козаків, мов тих потопельників, що в бурі на Чорному морі нагло потопали, марне загибали, свої буйні голови козацькі на дно моря покладали… Тоді хотілося молодому руками звід неба достати, собі кровавими сльозами порятунку благати… правду на яничарів сказати … Але небо про ніщо не дбало… люті хмари із пожарів під свої склепіння стягало» [97, 455]. Фольклоризм виявляє риси у внутрішньому римуванні, речетативах. Автор вірить у незламність новітніх українських козаків. У свідомості героя переможний настрій казкового світу полонить серце, змушує його ставати до боротьби і вести своїх побратимів у бій, незважаючи на видиму перевагу ворога. Стилізація під козацьку думу у оповіді про психологічну реакцію персонажа на зображувані події раптово змінюється фольклоризованим віршованим текстом новочасної думи, який становить собою промову-заклик: «Та хлопці мої вірні, / Що тії маки добірні, / Що тії дуби у борі, / Соколи ясні в горі!.. / Уже не будемо назад повертати, / Землі на посміх кидати!» [97, 456]. У заклику відчутне переосмислення фольклорних елементів і процес фольклоризації відбувається на рівні ідеостилю автора, стає його

визначальною ознакою. Кінцівка твору – традиційна для народної думи, як за сюжетом, так і за основними ознаками. Автор у традиційно народному ключі переоповідає основні перипетії боротьби новітніх козаків за волю України: «Та й забули хлопці за тугу, за муки, / Обернули кріси залізом у руки – / … Полетіли та й стали на ворожі вали, / Від лютих ран умирали, кров'ю землю змивали, / Собі від неї велику славу мали…» [97, 456].

Ключова у легендах і переказах постать отамана має осучаснене авторське трактування: «А перед ними попереду – сам Пристай молоденький… А з ним у грудях чарівна казка невмируща про силу міліонів… що виросте з кровавих маків рідного поля» [97, 456]. Письменник підтримує героя – жертви, згадані в образі-символі кровавих маків, не будуть марними, адже казка і добро приведе до перемоги. Тож стилізація під народну пісню і думу, вжита наприкінці твору, стає визначальним чинником авторської поетики, а також як композиційний прийом є розв'язкою, що спрямовує інтонацію звучання твору у бік оптимістичного бачення майбутньої долі України.

Одним із елементів використання фольклорного джерела у літературному тексті М. Матієва-Мельника є змістовий компонент, який визначає ті морально-етичні норми, за якими живуть герої. Традиції визначають спосіб спілкування зі світом певної нації, а найголовніше – ідентифікує героя ментально і духовно у світовому просторі. В новелі «За що?» таким ідентифікатором морально-етичних норм стає лист дружини головного героя. Страшна правда життя родини, залишеної без годувальника і змушеної жебракувати, постає з рядків листа до арештованого голови родини. У дусі народної епістолографії творів літератури, які цитують такого типу послання, дружина ввічливо звертається: «Любий мій мужу Іванку! … І кланіюсі щирим серцем, моїми дрібними сльозами і доношу тобі, милий мій ґаздо, що сіна цего літа я ни зробила, бо … цісарське войсько забрало до стебла наш вівсик» [97, 282]. Народний етикет звернення до чоловіка контрастує зі змістом листа, який інформує про всі нещастя, які трапились з родиною. Лист

не містить жодного звинувачення, лише констатує біди: втрату врожаю, загибель останньої годувальниці «сивульки», зруйнування хати гранатою, смерть двох діточок від голоду. Делікатна гуцульська ввічливість, ставлення дружини до чоловіка, прохання пробачити за такий зміст листа насамперед проступає крізь його рядки: «…А за дві неділі буде святий вечір і кланіюсі милим здоровлєм разом з Олюсков і не гнівайсі, що ни можу тобі нічим відци помочи… І най тебе Пан Біг свойов ласков держит і ти, мій ґаздо дорогий, не бануй дуже, а чей ми не пропадемо, коби лиш ти нам здоровенький вернувсі… і поздоровляємо тебе по незлічені рази – твоя вірна жена Гафія» [97, 282 – 283]. Тож фольклорний компонент відіграє у творі велику роль – він є символом єднання з рідним краєм, його традиціями, з одного боку. З іншого – це своєрідний сюжетно-композиційний прийом, використаний автором як антитеза до драматичної реальності, в якій навіть життя втрачає цінність. Через зміст листа, обрамленого і наповненого елементами гуцульської побутової традиції ввічливості, ґречності, а також відповідної композиції і структури (лист має звертання, основний зміст і прощання) автор у властивій йому манері компрометує воєнне нищення світу.

Морально-етичні закони гуцульського етосу визначають насамперед шанобливе ставлення до гостей: які б не були проблеми у родині, для її членів є дуже важливим процес «приймання» гостей і «набування» з ними – навіть у скрутний повоєнний час, як відзначає автор, гуцули раді своїм гостям. Так, в оповіданні «Місяшної ночі» в одному епізоді автор описує процес спілкування роду на Різдво: «Сходилися вуйки й вуйни – цілий рід прибув, аби видітися й набутися» [97, 446]. Довга розмова дійшла до померлих, однак, коли прибувають найжаданіші родичі, відразу змінюється настрій і темп оповіді, який відтворює письменник використанням «праздникової лірики»: «Старі схопилися, якби їм молодість вертала. Вуйки гречно повставали, у хаті втихло. / Веселий рослий Петро, як розкішний явір, станув на порозі: Щастя – здоров’я! Миром радуватися! Приходжу до вас, тату, і до вас, мамо, в гості та й невісточку вам веду. Ци приймете нас? / – Ой, діти, утіхо наша! Ластівочко

моя, на руки бих узяла, у пазуху сховала! – голубила й цілувала Василиха свою нову невістку.» [97, 447]. Під час діалогічного мовлення автор розкриває поважне ставлення членів родини один до одного, результат традиційного морально-етичного виховання в родині, повагу до батьків і любов до дітей, маржини. Свідченням такого ставлення є вживання поетики іменних димінутивів на кшталт: Петрунько, Марійка, Олюська, Андрійко, Гафійка, милий мій ґаздо, любий дідику. Це свідчить про пошанування народних традицій у гуцульському середовищі, їх збереження.

Орієнтуючись на фольклорну поетику, письменник увів до опису спілкування родини власні враження: «Так роззолотіли й розспівалися старі й молоді, що чули, як серце в них дзвіночками по полонині грає і рід великий – якби одну душу мав, що однако чує й однако тремтить від утіхи… Так веселився й молоднів Токарюків рід» [97, 447]. Використанням художніх засобів автор досягнув яскравого змалювання індивідуальностей персонажів.

Фольклоризм тексту епіка включає й запозичення із «магічного», казкового світу. Так, зачин оповідання «Червоні чаші» стилізований під жанр казки за рахунок вживання образу-символу числа 7. Казково традиційний початок про сімох синів, народжених для життя і щастя, перекреслює трагічна реальність. Вона відразу спрямовує у вир життєвих катаклізмів гуцульської родини, яка немає власної свободи, змушена коритися сильнішому: «Сім синів як соколів, сім кучерявих голов, сім пар робочих рук виправляв Петро Дзвінка цісареві на потребу. Що мус, то мус; хоть би й перверталися гори. Цісарський приказ!» [97, 252]. У багатьох народних піснях герої часто йдуть у похід захищати рідну землю, натомість в новелі «Червоні чаші» молоді чоловіки, опис яких подає письменник теж у народнопоетичному дусі, «кремезні та плечисті, як ті дубчаки крислаті, що в небо пруться», змушені життя і сили віддавати цісареві за службу.

Змістовим виявом фольклоризму є й використання у композиції твору моменту «зустрічі» реального та ірреального, міфологічного світів, який традиційно використовували українські письменники у творах (І. Франко,

Леся Українка, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, Олександр Олесь, М. Вороний, О. Манчук, Г. Хоткевич, М. Жук, П. Тичина та ін.). Так, у новелі «Червоні чаші» включено епізод, де гуцул, змушений йти на страшну «війну», зазнав поразки у психологічному конфлікті із сумлінням. У ньому перед кульмінаційним моментом до Юрка в образі коханої дівчини Софійки приходить мавка, яка традиційно «заманює» парубка: «Кликала його за собою. Він біг. Щось хропіло в грудях, кололо, а чудний образ тікав і манив його за собою…» [97, 256]. Однак автор по-своєму інтерпретує вимушений контакт Юрка із потойбічними силами. Переконливим звучить діалог між ним і мавкою-коханою, який пояснює його вибір – залишитися в рідних горах назавжди, втекти від війни, але не втекти від смерті. Мавка аргументує вибір Юрка: «Ми зійдемо високо на гори… Підемо за щастям. А ти не втонеш у червоній крові людей, ні – ні!.. Я поведу тебе на верхи, де нема гріху, убивства… Від рідних полонин не відступимо!» [97, 257]. Для героя важливим було почути відголос власних думок, нехай і з вуст істоти народної «нижчої» демонології, проте це для нього є найкращий вихід із страшної дилеми «вбити чи не вбити»: «Мрія повивала його терпіння, спасала від кровавого гріху. Юрко чув, що покине кровавий танець і руки його будуть чисті» [97, 257]. Для гуцула, залюбленого у життя, вбити іншого – страшніший гріх за самогубство, а читач має зрозуміти, що Юрко загинув, щоб не вбивати інших.

Сон-передчуття трагедії – поширений елемент використання фольклорних елементів у тексті М. Матієва-Мельника. Використані онейричні елементи є складовою композиційно-змістової будови твору «Червоні чаші». Текстуально сон матері «працює» теж на засудження війни, умотивовує самогубство головного героя, готує матір до трагедії – втрати всіх синів: «Серед тьми, злетів пишний, білий ангел на землю. … Вступив у хату та й став укривати стіни та образи червоними, ніби кров, плахтами. А вона стоїть десь біля нього, дивиться в його ясне личко і хоче просити за своїми синами, аби не йшли на люту войну. Та він її не слухав. Оглянувся, розвів білі, легенькі крила, що ніби пухи. Тоді зсунулася червона плахта з образів, впала на її синів

і закрила їх. Ангел відлетів і зник, щезла червона плахта і забрала її леґінів» [97, 258]. Образ ангела, один із найпоширеніших у фольклорі, сповнений трагічного пророцтва щодо долі дітей. Пророцтво посилене з рахунок використання символу традиційної української картатої тканини плахти – «рантуха», який «пов'язує» «одружує», у даному разі, зі смертю, який забирає синів у потойбіччя.

Сюжетна лінія найменшого сина трагічна. Як у казці, останній син не подібний до попередніх, живе за власними переконаннями. Пророчі візізї матері тільки морально її налаштовують на трагедію: «Великий Діл на Черемоші закривала та сама червона плахта. Вгорі на самій стромені стояв її Юрко, тримав у руках дві чаші, а з них розливалася кров, як грань червона, простісінько у плесо… – Юрку, мій Юрку! – хотіла кликнути за ним. В тій хвилі впала з сонця вогняна брила і втрутила його зі стромені в Гук» [97, 258]. Сон безпосередньо пов'язаний з рідною місцевістю, Юрко зображений на найвищій верхівці Великого Долу, він поза дією червоної плахти – війни-смерті, однак тримає червоні чаші, теж символ смерті і наостанок гине у вирі Гуку. Таким чином у символічному сенсі автор переосмислює роль сновидінь у сюжетній канві твору так, що вони стають міфофольклорним відповідником ідеї збереження інших життів ціною смерти одного героя. Онейричний елемент є символічним поясненням, з одного боку, непричетності Юрка до вбивств на війні, а з іншого, його власної самопожертви як єдиного виходу із кола смерті.

Згадка про рідну землю традиційна у народнопоетичному сюжеті в оповіданні «Червоні чаші» стає антитезою до реального життя, сповненого війни і сталевого присмаку смерті: «Нагадалися погідні дні та неоспівані парубоцькі співанки. / Звуки канули й топили в серці криги, за якими дихало чаром сонце, вітер з білими чічками грався, а вони, як ті срібні зірки в пацьорках перлових, гойдалися, всміхались і кликали: – Ходи, Йванку, ходи… у нас великдень… полонинка жде… орел над верхами кружить… ватаг уже трембітає… життє воскресло з мертвих»… За горою дудніло пекло. / Десь

понад верхами, закутаними в хмари, летіли сталеві потвори і скавуліли шаленим зиком» [97, 265]. Відтворений стиль ліричного квітування інспірований весняним пробудженням життя.

Фольклорно-етнографічні елементи, зокрема опис народної традиційної обрядодії у тексті художнього твору також слугують сюжетною канвою, навколо якої розгортаються основні події. Так, в оповіданні «Місяшної ночі» шляхом включення у текст детальних описів, що відтворюють процес підготовки української родини до Різдва, читач потрапляє в атмосферу підготовки до святвечора: розкладання сіна по хаті, накривання його білою скатертиною, опис божих дарів, які чекають на господаря, підготовка кожного члена родини до моменту, коли можна буде святкувати. Деталізація обрядодії дає змогу відчути настрій героїв, які, незважаючи на велике свято, мають скорботу у серці.

Традиційно спочатку господар віншує Бога, надалі – частково у молитві напіввідкривається завіса визначення часу розгортання подій і основні переконання, яким вірні члени цієї родини: «Вінчую вас усіх цим Різдвом і цим вечором – тебе, Гафіє, моя ґаздине пишна, як щороку, так і тепер, і вас, діти, усіх, і вас, мої внуки, посполу. Дай, Боже, мир кожній хаті й нашим вікнам і порогам нашим. І дай, Боже, мир на цілу нашу стражденну Україну. Як Христос нині приходить, то так най прийде нова люба межи братами й межи сестрами й помежи всіма нами» [97, 445]. Традиційне фольклорне звертання-молитву до небесних сил про здоров’я родини письменник наповнює новим звучанням – це висловлення турботи насамперед за Україну, мир і єднання. Обрядодія включає традиційне «прикликання» до святої вечері живих родичів, які знаходяться далеко від родини, і померлих: «І тебе прикликаємо, наш найстарший сину, Николаю, що не сідаєш із нами до вечері рокової. Всі ми споминаємо, що ти тепер лежиш на далекій Україні за ключем – Збручем, уже десятий рочок – що ми ані твойого гробу, ані хреста не видимо, що лиш у білих книжках золотом ім’я твоє написали, аби тебе всі навіки знали, як ти кров свою за нашу землю дав» [97, 445]. Поетика традиційного

«прикликання», пластично відтворена ще у «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського, у М. Матієва-Мельника доповнена розповіддю, яка пояснює смерть старшого сина за Україну, страждання родини з-за неможливості по-християнськи вшанувати його жертву за волю України.

Тож поєднання опису обрядодії із патріотичними авторськими внесеннями сприяють розкриттю важливості звичаїв і обрядів у житті українських горян та охарактеризувати політичні переконання родини, її переживання за долю України.

Доволі широке уснопоетичне спілкування письменника включило й поетизацію образу-символу сопілки. Чимало персонажів чують її звуки, пригадують колишнє мирне життя, або грають на сопілці, ностальгуючи: «Хтось заграв на сопілці і її солодкий звук розколисався і впав на душу тугою безмежжя. Ой, бо ж солодкий він!.. Сопілку треба розуміти, бо в неї сімсот голосів і сімсот нут» [97, 264]. Гра на сопілці символізує єдність із рідним краєм. Автор персоніфікує звуки інструмента, наділяє їх здатністю глибоко відчувати внутрішній стан героя: «Звуки сопілки то стиналися й мовкли, то оживали знову, неначе билися з страшним стогоном смерти. Вилися коло гуцульського серця і дивно, так дивно лебеділи: “… Гей, сьогодні я ще тута, / А завтра вже піду; / Та хто ж буде припадати / Коло мого сліду? / Ой, не буде припадати / Ні брат, ні сестриця, – / Лишень буде припадати / Чужа чужениця…”« [97, 265]. Фрагмент коломийки передає весь трагізм ситуації, в якій опинився герой – на цісаревій службі, далеко від рідного краю, в країні, де він є знаряддям всеімперської політики, відбувається авторська трансформація традиційного фольклорного мотиву туги за рідним краєм відповідно до канви власного художнього тексту.

Фольклоризм стилю епіка увиразнюють народнопоетичні виражальні засоби. Це вживання прислів’їв та приказок, характерних для української мови і Гуцульщини: «Коли грибом обрався, так лізь у борщ» (тобто у будь-якій ситуації треба відповідати за зроблене або мовлене), «Хто не мав сонця зранку, не буде мати й до останку» (характеристика трагічної життєвої долі),

«Журливі думки, що мутна вода в ріці; вода береги кришить, а жура серце…» (роздуми про долю); примовки: «А лихий, недобрий ґрунт най озером стане, а лінивий чоловік най не родиться…» (ставлення до праці у гуцулів). Автор використовує пареміографію, щоб збагатити мову персонажів, надати монологам і діалогам виразності і колоритності, а також створення ефекту стилізації викладу під фольклорні тенденції.

Висновки до розділу ІІ

Серед стильових уподобань автора – перевага неореалістичних та експресіоністичних тенденції. У творах («Старість», «По той бік греблі», «Серед шляху», «Одної ночі») актуалізується увага на мікросвіті особистості, крізь який простежуються проблеми макросвіту – існування суспільства, долі Гуцульщини.

Експресіоністична естетика передбачила використання кольористики у тексті. Серед найбільш вживаних – синій та червоний кольори. Синя барва («Очі», «І стугоніла земля») сповнена екзистенційних рис, змушує задуматися над буттям, символічно її асоційовано з тривогою, передчуттям неминучої втрати. Домінування червоного пов’язане з подієвістю і проблематикою більшості творів, у центрі яких відображення війни та її наслідків. Червоний колір є кольором-подразником, у М. Матієва-Мельника наділений негативною символікою, полісемантичністю («Як легіні відходили», «Серед шляху, «Одної ночі», «Червоні чаші», «Крізь дим і згар», «За що?», «За зраду», «Дві перли», «Я йду за вами»). Імпресіоністичні уподобання у дусі М. Коцюбинського виявляються у М. Матієва-Мельника у гармонії кольорів, подоланні статики зображення, акцентуванні на мінливості світу («Самота», «Дві перли», «Як гасне метеор»).

Часопросторова організація тексту М. Матієва-Мельника зосереджена на розкритті особливостей соціально-історичного хронотопу, який зосереджений на авторській точці відліку часу (вибір тематичного діапазону і предмета зображення, оцінка подій певного часу). Події сконцентровані і

ущільнені текстуально у хронологічному проміжку 1914 – 1917 рр. та 1918 – 1920 рр.

Соціально-історичний хронотоп відтворений через відображення долі героїв, персонажну ретроспекцію, картини побуту, просторові описи зміни у просторі й часі, відповідні змінам рівня соціальної свідомості героя, а також відображення рівня знедуховленості епохи («Крізь дим і згар», «На чорній дорозі», «Старість», «На Ґреґоті», «Місяшної ночі» та ін.). Думка прозаїка щодо причин показу саме такого соціально-історичного хронотопу є незмінною – під час таких світових катаклізмів, як Перша світова війна, відбувається втрата не тільки особистого і соціального, але й національного простору.

Стильово М. Матіїв-Мельник поєднав народнопоетичну традицію та літературні інновації, фольклорні мотиви й екзистенційну модерну проблематику. Фольклоризм є одним із вагомих компонентів образного синтезу митця, у його творчості він простежується у композиційно-сюжетній та жанровій структурі, особливостях образотворення, мовно-стильовому рівні тощо.

Найпоширенішим фольклорним виявом у творах М. Матієва-Мельника є використання народно-поетичного образу пісні у різних складових тексту як на композиційно-сюжетному, так і на ідейно-тематичному рівнях. Свідченням використання фольклорного джерела у літературному творі М. Матієва-Мельника є змістовий компонент, який визначає ті морально-етичні норми, які визначають спосіб спілкування зі світом певної нації, вони ідентифікують героїв ментально і духовно у світовому просторі («Місяшної ночі», «Крізь дим і згар», «За що?»).

Елементи фольклоризму використано у прозовому тексті М. Матієва-Мельника на різних рівнях: автор цитує у творах зразки різних жанрів усної народної творчості, трансформує традиційний фольклорний мотив відповідно до ідейно-тематичного, композиційно-сюжетного, образотворчого та ідеостильового чинників, у художньому викладі використовує

народнопоетичні прийоми та фольклорні мотиви, вживання наскрізного образу пісні у всіх її різновидах. Епік опрацьовував народнопоетичні джерела, інкорпорував у власний художній текст, осучаснив їх зміст, підпорядковуючи їх своїм ідейно-художнім завданням.

РОЗДІЛ ІІІ
МІФОПОЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ПРОЗИ МИКОЛИ МАТІЄВА-МЕЛЬНИКА: ПЕРШОСТИХІЇ БУТТЯ

У народних міфологіях та літературних міфопоетиках чотири стихії – вогонь, вода, повітря і земля – створюють у єдності універсальну картину світу, складають основу всього світобуття. Здавна людство прагнуло осягнути і пізнати ці могутні першоелементи. Мотив пізнання першостихій буття наявний ще у давніх літературних пам'ятках, в яких зафіксовано, окрім змалювання стихій, ще й їхній поділ на протилежні первні – «чоловіче і жіноче, творче і руйнівне, добре і зле, живодайне і смертоносне» [62].

Художній універсум образного мислення М. Матієва-Мельника охоплює всі чотири елементи світу – у нього функціонують і земляна, і повітряна, і вогняна, і водна стихії. Вони є складниками просторового континууму творів письменника, що створює повноцінну картину буття. Вони, за Ю. Лотманом, стосуються поняття топосу, який «структурно виражає просторові й непросторові зв'язки, має вагому моделювальну функцію» [94, 280]. Першостихії буття створюють так званий двовимірний простір – відповідно до характеристики поетики простору Л. Цибенко «простір проживання» (у ньому триває життя) та «простір переживання» (структурований почуттями, випробуваний на індивідуальному досвіді)» [160, 109 – 110].

Характеристика першоелементів у художній літературі була розроблена у фундаментальних дослідженнях Гастона Башляра. Відповідно до його тлумачення чотири елементи світобуття – засоби нескінченної поетичної субстанції. Вони змінюють реальність художньої уяви, акумулюють у собі низку «кінетичних», «енергетичних» асоціацій, що, у свою чергу, оприявнюють архетипну поетичну реальність. «Вони виявляють себе у творах протягом багатьох століть у символах, метафорах, породжують інші образи-

вираження, образи-асоціації, образи-уявлення, … безпосередньо вони пов’язані із позасвідомим митця, або реципієнта його творів» [14, 196].

Близькими до позиції Г. Башляра є міркування Мірчі Еліаде щодо актуальності у «сучасній культурі міфопоетичних образів і архетипів первісних вод, вод смерті, Матері Землі, Батька Неба, занурення під воду, потоп, хтонічні глибини землі, її історії, плодоносний дощ тощо» [44, 133]. Дослідники стверджують, що першостихії буття у літературі становлять систему «вічних» образів, які функціонували ще за біблійних часів і сприяли формуванню певного міфологічного універсуму, який продовжує відігравати суттєву роль у літературі нашого часу. «Архетипи першостихій буття (а також конкретні їхні міфологічні втілення, персоніфікації), переходячи із формальних схем у змістовні феномени, постають інваріантною основою літературної традиції, яка забезпечує спадкоємність між творчими поколіннями та дає імпульс до розвитку чогось нового» [52, 116].

Поетика першостихій у творах М. Матієва-Мельника-прозаїка свідомо заангажована у відчуття і почуття персонажів епохи Першої світової війни і виборення національних прав і держави. Естетичну концепцію світу і людини презентовано белетристикою автора, реалізують розмаїті зображувально-виражальні засоби: символи і алегорії, персоніфіковані й пейзажні образи тощо, які впливають на розвиток подій, умотивовують вчинки героїв, виступають своєрідними визначальними психоемоційними чинниками.

3.1. Особливості функціонування аерологічних образів у белетристиці М. Матієва-Мельника

Повітря у прозі М. Матієва-Мельника – амбівалентна і поліфункціональна стихія. Типовими асоціаціями, які мають навіювати образи повітряної стихії, за Г. Башляром, є відчуття легкості, солодкої млості, молодості, ніжності, вільного лету, висоти, жвавості, відчуття рухомості, невловимості, мінливості тощо [15]. Вважається, що «повітря здавна привертало увагу людства з-за відчутних і вловимих змін свого стану» [106,

49]. У творах письменника у кожному себевияві повітря синхронізоване з психологічним буттям персонажа – з одного боку. Водночас – це «непідвладна, людині, далека, сильна і мінлива стихія, наділена ознаками святості, духовної вищості, божественності» [168, 69].

Образ неба – один із найголовніших просторових виявів повітряної стихії у поетиці М. Матієва-Мельника. Письменник використовує метафоричну асоціацію (відому за творами Б. Лепкого) неба із неосяжним морем, що було властиве ще давньоукраїнським міфам [110, 4]. У нього небо – не просто метафізична субстанція, що візуалізує межу між матеріальним земним світом та духовним божественним, воно наближене до людини. Небо у прозаїка має різні кольори і стани. Найчастіше зустрічається згадка про блакитний, синій колір. Блакить у художніх творах має символізувати, за Г. Башляром, волю (у значенні свободи й волевиявлення, прагнення), «рух, просування у якомусь новому житті, далеко від докорів сумління, пов'язаних із роздумами, оскільки будь-які роздуми – це боротьба зі смутними жалями, з більш чи менш притлумленими докорами сумління» [15, 208]. У М. Матієва-Мельника блакитне небо – це насамперед християнізований символ райського життя, благодаті на землі, спокійне мирне життя: «Небесна блакить, як безконечна баня над землею», «На небі й на землі свято, що з блакитної глибини кидає жайворонок срібний горошок і сині волошки, аби в житі сходили» [97, 481]. Кольором кохання для автора стає синій – він асоціюється також із небом: «Китицю квітки огортала синя стяжка, що нагадувала погоду неба… Се був чудовий дарунок першої любої стрічі…» [97, 274].

Метафора блакитного неба набуває різних семантичних відтінків у творах. Так, в оповіданні «По той бік греблі» світле, блакитне небо наповнене мотивами повернення до життя після боїв: «По небесній синяві летіла кудись з вітром легенька хмарка і пушистим крильцем черкала о небесні, золоті склепіння. А шум життя ішов рокотом по землі. В душі ставало так ясно, широко…» [97, 275]. Такі мотиви наявні в оповіданні «Хвилина», повісті «За рідне гніздо». Водночас згущення синьої барви до «гранатової» вносить у

твори інший смисловий відтінок. Характеризуючи стійкість духу січових стрільців письменник вживає асоціативні образи, зокрема образ непорушного неба: «Чета подалася вділ по узбіччю гори. Небо поглибилося й стало тверде, непорушне. Час від часу обривалися з-під темносиньої бані дрібні світляки, летіли в безвісти й пропадали за верхами, лишаючи на хвильку за собою короткі ясні смуги» [97, 321].

Темносиній колір неба сприймається двозначно: з одного боку, ще не втрачено надії на визволення рідного краю, а з іншого – поступово настає темрява, яку пронизують окремі спалахи-зорі, відбувається втрата віри у оптимістичне розв'язання ситуації, що натякає на поразку визвольних змагань 1910-х рр.

Перехід у нічне небо, а отже, й заміна кольору на темний сприймається автором і персонажами у екзистенційному вимірі – це асоціації зі смертю, неможливістю самореалізуватися, відсутністю свободи. Герой повісті «За рідне гніздо» повстанець-чорногорець Йован Ніколіч в ув'язненні, очікуючи вироку від ворогів, думками лине до неба. Аргументує цей порив те, що тільки вгорі можна знайти свободу, але для нього вона недосяжна: «Тікала в небесні світи біла дорога, канули розбиті метеори й кришилися над безмежжям вічності. З-поміж завалених зломів неслося понад шумом потоків цвинтарне квиління сови» [97, 326].

Маленький Андрійко з оповідання «Старість» також сповнений надій і поривань до неба, до вищих сил: «Андрійко глянув на небо таким зором, як би хотів просити від нього якогось чуда. Але воно мовчало, понуре і сивим інієм порошило на його полинялу, обскубану клапаньку і на дідові вуса» [97, 286]. Опис нічного неба, де все губиться у темряві, символічна згадка про квиління сови стилістично маркує безнадійність його світлих прагнень, корелює з його думками про буття людини. Окремо від колірної характеристики образу неба у тексті функціонує ще інше, дотичне до попереднього лише деякою мірою значення: «А там, угорі, високо над землею буде ждати старий Довбенюк на своїх синів так, як ждав на землі правди…

Ждатиме аж до страшного суду…» [97, 284]. У цьому випадку небо символізує місце, де душа невинно загиблого гуцула чекає на справедливий Божий суд.

До образів художньої домени повітряної стихії, які частотно функціонують у текстах М. Матієва-Мельника, належать: 1) візуальні акватичні – сніг, дощ, хурделиця; 2) аерологічні – хмари, туман; 3) орнітологічні – образи ворона, крука, ластівки, журавля, зозулі.

Образ дощу постає у творах у двох значеннях: у поєднанні з вітром літній дощ перетворюється на бурю, що стає передвісником змін у майбутньому («Червоні чаші»): «Прийде буря і їх розшарпають громи в чужій, далекій землі…» [97, 256]. Водночас осінній дощ із вітром сприймається у контексті прози М. Матієва-Мельника як песимістична метафора буденності, якій немає кінця-краю («Серед шляху»): «Пустився дощ осінній, дрібний як шпильочки. Вітер колотив ним, задував аж під серце, проникав до костей і виганяв душу» [97, 262].

Найчастіше у творах зустрічається асоціація, пов’язана із першим снігом. Насамперед він стає відображенням тяжкої вояцької долі, відчуття невпевненості («Серед шляху»): «Десь зривалися снігові пластини і мокрі, холодні, як вояцька доля, падали на живі козуби і покривали сумом та журою далекий незнаний шлях» [97, 263]. Випадання снігу сприймається як закінчення життя, сон у напівсвідомому стані, далекий від бажання жити: «Упав грубий сніг, білий, як богацький кожух, і прикипів до землі. Приліг до неї і заслонив від життя, аби заснула…» [97, 285].

Долю перших сніжинок на чорній землі наратор асоціював із долею молодих стрільців, які йдуть в похід («Я йду за вами!»): «В’ються, мерехтять, сріблом розсипаються легенькі, дрібні метелики… Кануть на чорну кору замерзлої землі, падуть, як нездійсненні бажання. Такі ясні вони, снігові платочки. Тихо злітають мов усміхнені чарівники, білі-білі, що квіт обтрушений з вишень… Якась дивна солодка туга злітає разом із дрібними перлинами з-під неба і так само, як вони, паде на душу… Ідуть стрільці! Мов ті вірлята… вилетіли з вишневих садів, бо встала хмара і заслонила сонце над

рідною землею» [97, 290]. Градація метафоричних порівнянь посилює емоційне враження щодо спалаху, миттєвості життя молодих стрільців.

Песимістичність у роздуми щодо сенсу буття у М. Матієва-Мельника вносить образ хмар. Традиційно летючі хмари презентують порив до волі, тугу за вільною Україною або символічний рух-повернення до втраченого раю. Натомість у творах епіка найчастіше вони виступають передвісниками смерті або трагічної долі чи загибелі персонажа: «На сході рідли хмари і через багряну сітку пропускали на землю криваві плями» [97, 248]; «Густо затягалися хмари і кисли над головою, дорозі не було кінця» [97, 260]; «Смерть. На хмарах знак… Рано не буде вже для мене сонця» [97, 269]. На нашу думку, танатологічне символічне значення домінує у текстах М. Матієва-Мельника, й автор екстраполює у почуття героїв власний емоційний стан. Він як один із борців за незалежність України, колишній січовий стрілець, крізь свідомість пропустив еманації чуття персонажів і водночас залишився знавцем майбутньої долі України, розділеної чужими кордонами після війни.

Символічним образом, пов’язаним із повітряною стихією є птах. При цьому одні птахи (ластівка, соловей, журавлі, зозуля) стають втіленням чистоти. Образи ж нічних, хижих птахів (сорока, крук, ворон) наповнені семантикою темного й важкого. Ці дві категорії образів є найбільш уживаними у тексті М. Матієва-Мельника. Так, журавлі сприймаються у тексті свідками трагедії знесиленого війною краю, водночас є й традиційними символами, зрослими на інтертекстуальності стрілецької пісні про журавлів Б. Лепкого, прощання, туги за рідною, нехай і знеславленою, землею: «Відлетні ключі журавлів пускалися в далеку дорогу і несли на білих крилах жаль і тугу побитої країни» [97, 283].

Фольклорний образ зозулі викликає екзистенційні асоціації у розумінні втраченої надії на краще, у картинах спогадів, у контрасті завжди до трагічної реальності: «Кувала зозулька та кликала за давнім гараздом голосними лунами, але вони розсипалися плаями і тахли» [97, 284].

Часто легкі і світлі образи птахів у творах протистоять темним орнітоморфним образам, які асоціюються не із польотом, а виражають власну приземленість або й панування смерти. Г. Башляр у міркуваннях про поетику повітряної стихії пов'язував із маренням польоту семантику звільнення, свободи, очищення. Дослідник вважав: через їхню здатність літати, відриватися від землі (за прадавніми уявленнями земля асоціюється з гріхами людини, а небо здавна є субстанцією святості) птахам приписують символічні якості чистоти і слави. Відчуття польоту, на його вагому думку, є «вираженням духовного злету, очищення душі, просвітлення» [15, 101]. Персоніфіковані образи думки-пташки як світлої віри і надії на повернення життя у рідний край та ворона як символу смерті і загибелі побудовано на контрастних деталях: «А думки – як пташки в лютий мороз… Лиш одна-однісінька підлетіла найвище: туди, туди… далеко – аж до тих хмар, що на тремтючих віях колисали перший цілунок сонця… Пташка не вертала… На дзвінниці окатий ворон гострив до дошки дзьоб…» [97, 348]. Окремі деталі наповнюють символічним змістом надії картину «зустрічі» орніто-солярних і повітряних образів. Чорні птахи у творах письменника не літають, відчуття польоту, пов'язане із поверненням до властивого їм життя, змінюється на статику сидіння на хресті чи дошці в очікуванні невідворотної смерті: «На хрест посідали круки і п'ють біль світла, а біль застряває їм у горлі» [97, 299] («Рана»); «В городі старого Вовчура назліталося ворон хмарою. Сідали на хрест та й підносили в небо сталеві дзьоби, раді сонце роздзьобати…» [97, 335] («Крізь дим і згар») тощо.

Орнітообрази ворони і сороки стають асоціаціями поняття фізичного болю дитини, яка наївно звинувачує ворону у всіх бідах у «Місяшній ночі»: «І вона, тоді ще маленька, … побачила в Николки глибоку яму над правим оком, зашрамовану і стягнену…- А це що? – питала. – То мене така птаха дзьобнула! – казав усміхнений. – Тут сорока, а тут ворона! – показував пальцем. Від тої хвилі не любить вона цих птахів: Бог би вас побив, люті, чорнії птахи!» [97, 449]. Чорна барва у структурі образу вказує на семантику «хаосу, смерті, зла,

жорстокості, духовної темряви» [134, 276]. Однак, на нашу думку, які б втілення не вбирали орнітоморфні образи, їхнє сприйняття у свідомості автора підпорядковується його розумінню святості і духовного очищення через біль та страждання.

Персоніфікацією дихання Землі, трансцендентним подувом, найбільш активною силою повітряної стихії у міфах виступає вітер [62, 111]. Авторські міфопоетичні образи вітру сповнені численними символічними варіаціями позитивного або й негативного смислу. Анімістично персоніфікований вітер унісонний почуттям героїв в оповіданні «Як леґіні відходили»: під час «виряджання» молодих гуцулів до війська, коли матері і кохані жінки інтуїтивно відчувають їх майбутню трагічну долю, вітер також, як жива істота, співпереживає, бо постійно «маяв пестрими стрічками, грав розхристаним волоссям» жінок, прагнув заспокоїти їх розбуркану почуттями душу. В оповіданні «Серед шляху» вітер викликає оптимістичні образність й алюзії: «Звуки канули й топили в серці криги, за якими дихало чаром сонце, а вітер з білими чічками гравсь, і від нього вони, як ті срібні зірки в пацьорках перлових, гойдалися, всміхалися…» [97, 265].

С. Єрмоленко слушно зазначала: в українських художніх текстах «вітер естетизується через розкриття сполучуваності слова «вітер» із дієсловами та прикметниками, через метонімічні означення, а також через психологічне осмислення стихії» [48, 286]. Традиційний сесово образ ранкового вітру сповнено емоціями радощів, упевненості в прийдешньому, він є символом зміни. Так, у «Хвилині» образ-концепт вітру асоціюється із народженням нової країни під жовтоблакитними стягами, він може консолідувати суспільство, всіх українців: «Від Чернечої гори розпростер проранковий вітер перлові крила. Розгорнув їх під небом і полинув до шовкових прапорів… Цілував, пестив їх, а вони леліли, мінилися в рожевому промінні» [97, 301].

Епітет «полонинський» уносить в образ вітру смислові значення рідного краю, з якою пов’язані персонажі на ментальному рівні. Це символ волі, що несе на крилах надію на визволення гірського краю: «Від Стожацу дихнув

полонинський вітер. Море світла і жаги життя розхилилося над землею. З верхів кресав голосними громами Нікіта Радощіч. Там відроджувалася чорногорська сила за хмарами, за червоним димом» [97, 329] («За рідне гніздо»). Образ повітряних стихій сповнений профетичного бачення майбутніх змін у долі рідного краю – автор засвідчує їх невідворотність, на що і вказує образ хмар, які пропускають сонячне світло на землю чорногорців-повстанців.

Негативні символічні актанти дають змогу охарактеризувати образ-концепт вітру як свідка смерті, мимовільного учасника реальних подій, наприклад в оповіданні «За зраду»: «У своїй загороді, на чорному конарі висів старий Довбенюк на мадярському шнурку. Вітер збиткувався над безборонним, сивим волоссям, баламкав старими, закозубілими ногами і свистав дику мелодію потомків Джінгісхана» [97, 284]. Нагромадження дієслів із емоційною і звуковою семантикою передає безглузду парадоксальність ситуації – старий гуцул Довбенюк загинув від рук «свого» цісарського війська «за зраду», бо виступив проти їхнього відкритого грабунку господарства. Вітер персоніфікується в образ грайливого хлопчика, який тільки байдуже фіксує хід страшних подій. Як і у В. Винниченка («Студент») сили природи є байдужими до долі людини. Вітер у М. Матієва-Мельника – байдужий і холодний спостерігач краху гуцульського життя, свідок поступової загибелі господарства. Показова байдужість вітру асоціюється із ставленням суспільства до залишених у злиднях старих людей, інвалідів, дітей-сиріт, що відтворено у тексті оригінальними метафорами: «Вітер ніс на крилах сумну співанку смерті, розкидав дідовим волоссям, а жура метала на розбите село сивими туманами та й на дідову хату» [97, 287] («Старість»); «Нікого більше. Лишили саму, як на вигоні… Вітер б’є снігом по шибках, цокає молотком до даху мороз» [97, 362] («На чорній дорозі»); «Вітер, як шибеник, термосив голими садами, гримав ворітьми, підривав дахи, стрипішив солому і з шумом тікав у верхи» [97, 441] («На Ґреґоті»). Так, гуцул-інвалід Михайло («На Ґреґоті»), який втратив за війни родину і не може сам господарювати,

приречений на повільну і голодну смерть: «З кичер дув студений вітер, загортався в зелену фою, сіпав уперто віттям, свистав дико на ікластих верхах і гойдав на всі боки струнками панвами, аж скрипіли з болю. Забурилося мартове небо – хмари сипнули твердими крупами й мертвий холод приляг до землі» [97, 438]. Письменник таким чином підкреслив трагедію самотніх людей, відсутність гуманності, моральності, взаємодопомоги у повоєнний час.

Персоніфікований образ вітру у М. Матієва-Мельника стає самостійним персонажем. Так, у повісті «Крізь дим і згар» персоніфікація його відбувається за рахунок надання йому назви «Буйногрив», наділення людськими рисами, активної участі у сюжетобудові твору: «Буйногрив грався на воринню, висвистував у колибі на розколеній гонті, розгрібав попіл погаслого ватрища», «На межі збудився Буйногрив. Протер очі, позіхнув гнівно, закрутив білим тремтінням і ще білішими рукавами молодиці молоденької» [97, 331]. Вітер у мирний час сприймається як частина спокійного повільного і розміреного буття гуцулів, він, як господар краю, показовою грізністю лиш упорядковує гуцульський побут. Настрій вітру змінюється, коли в гуцульському селі завладарювали смерть і знищення. Автор змінює характеристику вітра, перейменувавши на Молоха – вісника смерті краю: «Якийсь несказанний смуток оперізував той кусень землі судорогами тривог і зло віщих годин. Здавалося, що з-за хмар карпатських борів хихоче крізь ніч п’яне лице розховстаного Молоха, над попаленими садами і ржою осінніх стерниц» [97, 344].

Фіксуючи безглуздість загибелі гуцулів від «свого» війська, письменник поглиблює трагізм ситуації – вітер одночасно пробуджує, повертає до життя катовану мадярами гуцулку Катерину, і моментально стає божевільною істотою, яка грається підвішеними трупами: «Дз-з-з – по дротах телеграфу студений осінній вітер бив крильми, аж дроти дзижчали болем… Де я, що зі мнов?... Чорний язик оселедцем на бороду. Вітер заперся за ноги, хитнув гойданку (труп діда Остафійчука. – Я.К.)… Співав: – Спи, спи, мой, я аді, колишю. Бирше ніхто не заколишєт, ворон до очий… спи… спи…

Остафійку!.. А-а, а-а… Га-га-га! Хихотом…» [97, 347]. Автор натуралістично заглиблюється у емоційне тло тексту – це екзальтований потік свідомості, уривчасті репліки, співанки і колисанки, алогічні за змістом, адже їх виспівує вітер. Настрій вітру співвідносний із внутрішнім станом героїні, - він висловлює її думки, психологічні переживання. Вітер виконує активного темпорального медіатора між емоційно напруженою душею Катерини і світом, що надає творові додаткової експресії.

Доповнюють повітряні концепти аудіальні образи, причому звуки у повітрі реалізуються у кількох виявах. Найчисленніші з них побудовані на слухових образах, пов'язаних із війною (фоніка війни): ономатопея куль, бою, криків птахів, численних відгуків поранених, людей перед загибеллю. Емоційний ефект створений уривчастими фразами, вигуками, звуконаслідуваннями, синтаксичним оформленням. Звучання самогубства в оповіданні «Червоні чаші» відтворено за допомогою алітерацій, звукового передавання шумового ефекту: «М-м-м-а-х-х!../ Замуршіло./ – Гр-гр-р… р.. р… ррр, – червона брила сіпнула блискавкою з гори, із нею полетів Юрко в Чорний Гук зі строміні…» [97, 259]. Звуки дзвонів відтворені звуконаслідувальними словами: ««Ходи, ходи, ходи!.. – стогнав глухими зойками великий дзвін. – Тепер ходи, тепер ходи! – благали і колисалися розпучливо малі товариші. – Бам, бам, бам… – благав старий дзвін на похиленій, поросліій мохом дзвініці. … – Бам, бам… бам, – гудів великий дзвін… – Бам… бам… бам, – дзвонили відгуки в грудях…» [97, 278]. Звуки дзвонів – це пересторога, сповіщення про несподівані зміни у житті, невідворотність подій, тональність реквієму.

Відсутність звуків у праксисі автора теж має художній вияв – образу тиші. В одному випадку, тиша – передчуття майбутніх кривавих подій («Одної ночі»): «Тихо, як у святині забуття … Але вона говорить, зітхає. Вона каже, що рівнобіжно до себе йдуть крізь її простори, по грудях землі, два довгі, предовгі рови, повні крови і мук… Вони ждуть лише на знак… а потім закапає кров. Вони, ті чудернацькі велетні, не знають себе, але чорна тиша палить їх

дикою пристрастю, що родиться десь на дні і є вічна, вічна. Тоді неможливо покласти її границь» [97, 276]. В іншому випадку, персоніфікована чорна тиша сприймається вісником смертей, коротким затишшям перед битвою двох протиборчих потойбічних сил, які реалізуються у військових баталіях. Полісемантика тексту наближає цитату до символізму: «Роздавлює мозок, тисне думку під серце і заливає глибини його. Чорна тиша… Її не все можна дослухатися, а лишень там, де її царство, де стоять навпроти себе два велетні, сильніші від альпійських гір, заковані в сталеві панцери, з міліонами сердець… Тоді можна узнати її тайну. Тоді так чутно чоловікові, що з його гарячих грудей сотаються крізь безмежжя довгі, червоні нитки, а пітьма сіпає ними і тягне його в безодню» [97, 268]. Тиша спонукає героїв замислитися над сенсом буття, його цінністю, зробити вибір між життям і смертю.

Отже, повітряна стихія у М. Матієва-Мельника є поліфонічною й багатогранною компонентою художнього світу. Водночас це істотний чинник розгортання подій, психологічний засіб, а інколи й міфопоетичний образ. Парадигма образів художньої аерології сприяла пізнанню буття природи, непідвладному розумові і моторно-сенсорному апарату людини. Окремі аеорологічні образи, хоча й реалізуються у стосунках до повітряної стихії, частково належать й іншим першостихіям, які є сучасними авторові, грають важливу роль у житті персонажів, спонукають прозаїка по-новому побачити глибини першооснов світу, що відроджуються із позасвідомого як вічні архетипи та амбівалентні міфологеми.

3.2. Міфологічна проєкція водної стихії у художній площині тексту М. Матієва-Мельника

У міфологічних системах народів світу вода є «первинним хаосом, з якого виникло все живе» [44, 69]. Вода є первинною стихією, яка супроводжує людину протягом цілого її життя. Людина невід'ємна від водної стихії, без якої немислиме буття від народження і до останку. Вода постає не лише як джерело життя, але і як ворожа стихія, яка може принести загибель або значну матеріальну шкоду.

Безкраї море, вода – першостихія буття за сюжетами давньоукраїнських колядок: «Коли не било з нащада світа… / Тогди не било неба, ні землі, / А но лем било синоє море;» // «Не било нічого, їдна водонька» [70, 112 – 113]. Відповідно й у художніх творах письменство зверталося до опису цієї першостихії. У тлумаченні образу-концепту води Г. Башляра, «вода є певним субстанціальним небуттям. …Для деяких душ вода є матерією відчаю» [16, 134]. У праці «Вода і марення» дослідник зазначає: користуючись психологічною термінологією, воду у стані спокою можна визначити як меланхолійну (або «меланхолізуючу») стихію. Часто збурена вода приховує у своїй матеріальній субстанції смерть. Це не єдина властивість води як поетичного образу, проте у підсвідомості людства існує так званий «спогад» про воду як стихію, яка забирає (згадаймо прадавній обряд поховання, коли померлого клали у зрубаний і вичищений зсередини стовбур дерева й пускали на воду, у безвість – про що пише, зокрема, й Г. Башляр).

Своєрідність тлумачення М. Матієва-Мельника водних образів відрізняє узус автора від типології Г. Башляра. Авторська концепція водних образів зумовлена життєвими та історичними обставинами, в які потрапила Гуцульщина – воєнні дії з наслідками деморалізації люду, відсутність консолідації між представниками одної нації. Акватична образність прози письменника реалізувалася у двох магістральних напрямах: авторська цілеспрямована творча інкорпорація у тексти архетипних акватичних міфологем, поширених в етнокультурних традиціях світу; і художньо

відтворене – конкретно-топографічні водойми української території. Екзистенційні паралелі вода – час, буття людини теж осмислюються у текстах, однак це смислове значення має прямий вияв – безпосередньо в реально існуючих образах хвиль, гірського потоку, дощу, річки тощо.

Розкриттю філософського розуміння концепту води у творчості М. Матієва-Мельника сприяє науковий концепт В. Войтовича, який зазначав: «Води за первісними уявленнями поділяються на чоловічі та жіночі. Чоловічі – це дощові й снігові, «небесні» води, а жіночі – «земні», води криниць, колодязів, джерел. Саме небесні води здатні запліднити землю, поєднавшись із земними водами… Земна вода поєднана з небесною, а тому є символом морального і духовного очищення» [24, 83]. Герої митця наближаються до духовного очищення крізь фізичні болі і страждання, кожен із них вибирає свій шлях. Акватичні «небесні» образи сприяють розкриттю їхнього характеру і життєвого спрямування: це образи дощу, снігу, хурделиці. Так, образ-концепт дощу має два значеннях: у поєднанні з вітром літній дощ перетворюється на бурю, передвісника майбутніх змін (оп. «Червоні чаші»): «Прийде буря і їх розшарпають громи в чужій, далекій землі…» [97, 256]. Водночас образ осіннього дощу з вітром ототожнюється з метафоричним песимістичним мотивом буденного життя («Серед шляху»): «Пустився дощ осінній, дрібний як шпильочки. Вітер колотив ним, задував аж під серце, проникав до костей і виганяв душу» [97, 262].

Акватичні образи в окремих творах письменника часто взаємодіють, автор їхньою характеристикою підкреслює швидкоплинність психічних станів героїв, аргументує різні їх вчинки. Так, у новелі «Осінній день» поєднанням водних «небесних» і «земних» образів автор утворює асоціативний ряд. Стан природи в останній осінній день, сповнений зимового холоду, є відображенням внутрішнього стану січових стрільців, «підкошених» національним ренегатством та природною стихією водночас. Осінній пейзаж сповнений песимістичних мотивів: «З дощем плигали вже перші платочки снігу, падали в болото й щезали. Довкола густа мряка. Холодно. Слизько…

мертво» [97, 302]. Перші сніжинки не викликають захоплення у вояків, адже вони гинуть в болоті, брудній воді, тобто не мають майбутнього. Так і січові стрільці не відчувають підтримки – навколо їх невпевненість, густа мряка. Образ густої мряки, декілька разів згаданий у тексті, символізує марність поривань героїв, додає емоційного навантаження. Ефект споглядання посилюється за рахунок введення у текст німих свідків – дерев. Дерева «стриміли над шляхом, вслухувалися в останні ридання спізнених журавлів, що летіли в негоду за море, і мовчки дивились на сірі стрілецькі ряди, що йшли кудись і лишали за собою могилки і могили з хрестами і без них… Ішли… Бродили по пояс у степовім болоті та й падали… В душі було невиразно, темно – як у тій мряці, що заслонила сонце» [97, 302]. Відповідність стану природи почуттям героїв дає можливість осягнути причини зневіри звитяжців. Асоціативні ряди, побудовані за рахунок використання акватичних образів, письменник розробляє і в часопросторовому ключі. Згадуючи про колишню звитягу героїв, М. Матіїв-Мельник із особливим захопленням розповідає про мужність, незламність, стійкість перед болем стрільців: «Пальці кров'ю закипали та вони, обмивши у Збручі запеклі рани, йшли відроджені, непоборні. То була дефіляда!» [97, 303]. Традиційний образ рідної річки, води якої є цілющі для героїв (фольклорний та шевченківський мотиви), посилює ефект їхньої непереможності, колишньої віри у незалежність своєї країни.

«Земні» води – це насамперед рідні річки героїв, на берегах яких вони зростали і мужніли життя. Автор зрідка використовує гідроніми, однак завжди вкладає у назву ріки сакральне значення домівки – енергетичного концентру краю. Окрім Збруча у текстах М. Матієва-Мельника згадуються Черемош і Дністер, а також італійська річка Ізонцо та Дунай. Паралельно із розкриттям сакрального значення річки як символу творення нації і національної історії, річки, повністю інтегрованої в національний світ, автор порушує проблему «своя» – «чужа» річка, вносячи у ці поняття значення антропоморфної візуалізації національного духу, свого роду. Води чужої ріки, не в рідному краї, сприймаються як лімінальний простір води Стіксу, яким померлі

мандрують до пекла у потойбіччя, як наприклад в оповіданні «Серед шляху»: «Гуцульська кровця стікала червоними потоками на крем'янисте дно бистрої річеньки Ізонцо, білі кістки лягали під камінь…» [97, 265] Письменник фіксує факти жертовності, смертей вояків-українців, водночас підкреслюючи: вони не слугують добробуту рідного краю, бо його захисники гинуть на війнах.

Води чужої річки не можуть принести також гарної звістки додому, вони лиш акумулюють інформацію про події на її берегах, однак кінцевого адресата вона не має. Так, стрільці з оповідання «За зраду», споглядаючи за водами Дунаю, ностальгійно сумують за рідним Черемошем, шукають щось подібне, якісь відчуття рідного у чужому Дунаї: «Хлопці … помандрували далеко, та й із чужого непривітного світа писали дрібні листочки, кропили їх сльозами розлуки, та й пускали синім Дунаєм додому. Хотіли, аби тоті листочки замість них говорили… але вернути додому не було надії… Білі листочки плили по Дунаєвих хвилях у далекий світ» [97, 284]. Цим подіям автор протиставляє трагедії дійсності – страту рідних мадярськими вояками. Осмислюючи міжнаціональні взаємини, ставлення меншин «клаптикової» монархії до українців, письменник підкреслив залежність їхньої позиції від загальноімперського «ока», що сприяло національному розбрату.

Тож, «чужа» річка – це вода, яка не викликає позитивних емоцій, а лише сум, страждання («Крізь дим і згар»). Однак, коли Юрчік повертається з Австрії, блакитне плесо рідного Дністра викликає у нього захоплення, ностальгію і бажання долучитися до енергетики свого краю: «Блиснули голубі плеса широкі… Дністер!! – Ой – Дністер наш, аді, єк грає!..» [97, 353]. Побачити рідну річку для нього значить відчути подих рідного краю. У цьому разі емоції героя сфокусували спільне бачення всіх вояків-гуцулів, які у ностальгійному пориві сприймають Дністер межею української землі та символом рідної домівки.

Відповідно до літературної традиції (І. Франко, С. Вінценз) образ Черемошу теж виростає до значення символу рідного краю, спокою й миру («Червоні чаші»): «Черемош клекотів по старих кремінних днах, грав на

зелених шовках хрусталевими хвилями, переливав стару гуцульську тугу і десь глибоко усипляв її під білими пінами». Образ Черемоша персоніфіковано: як турботливий батько про родину, він турбується про навколишні терени, прагне їх упорядкувати, відновити лад. Однак події зовнішнього світу суттєво впливають на перебіг історії краю над Черемошем. Він у профетичному баченні передрікає: «Самий зістану, самий,… застигнуть мої води, як не розженуть дараби суму з моїх грудей… Засклепить їх лід… і я засну, засну надовго…» [97, 259]. Тож образ рідної річки стає для героїв творів М. Матієва-Мельника фіксатором фізичного і духовного катарсису**.** Прийом мови річок у М. Матієва-Мельника успадковано з поезії романтиків.

Інше смислове наповнення води передбачає її розуміння як інтроспективної субстанції, що зберігає глибинні смисли і сутність речей. Міфологема води у цьому значенні охоплює характеристику образу-концепту «сльози» як чистої і очищаючої води в одному значенні, і як вияву горя, реакції на несправедливість. Так, сльози стають виразом власного переживання за долю країни, за вимушений відступ в оповіданні «І стугоніла земля»: «…Сльози канули на срібну піну хвиль, гей коралі зі шнурків і котились у широкий Дністер» [97, 301]. Таким чином, сльози із Черемоша, Дністра і Дунаю у письменника утворюють «канал сліз». Сльози стають символом туги за рідним краєм і мальовничим «етнографічним» предметом порівняння. Водночас це фізичний вияв внутрішнього переживання людини: «На мої руки закапали сльози і впекли мене, як горяча грань… – Антосю, що тобі, – чого плачеш?... Але він тряс грудьми, гей дзвоном… сей молоденький хлопчина із синіми, мов блакить очима» [97, 269]. Забраний до цісарського війська молодий стрілець Антосьо («Одної ночі») тужить за рідними полонинами, не розуміє війни й причини вбивства інших людей. На чистоту його душі вказує синій колір очей – цей колір чистих неба і води символізує бажання жити. Автор деталізовано описує внутрішній стан персонажа, який вимушено став учасником страшної світової драми.

Ридання без сліз в інтерпретації М. Матієва-Мельника – вищий ступінь психологічного напруження героїв. Катерина із «Крізь дим і згар» виплакала всі сльози у напівбожевільному стані від усвідомлення того, що навколо смерть сіють якраз ті, хто мав би захищати її рідне село. В уявному діалозі із померлим свекром Остафієм вона висловлює біль душі, проклинає винуватців трагедії: «Куди ж я вас подіну, куди понесу вас, дідику мій? – шептала. Але й одної сльози для діда вже не мала: ніч усе забрала з грудей, а сльози в душі крильми чорними накрила і нема їм дороги… – Вібачні, будьти, дідику… шьо, адіт, ни обмию вас… Бо наш пориг – зотлів, скипівси… якби ворогам так душі потліли!..» [97, 347]. Відсутність сліз – це найвищий ступінь вияву фізичних страждань героїв. Традиційне оплакування померлого у повісті перетворюється на алегоричний символ протесту проти несправедливої смерті і катування.

Оригінальний у М. Матієва-Мельника образ дитячих сліз, який розкривається в образку «Дві перли». Сльози хлопчика-жебрака, що впали на дорогу, викликають неймовірний біль душі героя, але допомогти йому він не в змозі: «Зіниці заляла безнадійна темінь. Холодна вогкість сповила два блески-вогники. Мов горох, скотились по віях дві великі сльозини і впали на брудний лахман. А там потонули на шляху, в сірому пилі…» [97, 289]. Автор у процесі побудови асоціативних зв’язків наділив образ сліз символічним значенням. Вони стають втраченими «срібними перлами в калюжі життя», які незабаром піднімуть таки нащадки. Риторичні питання поступово переростають у градацію риторичних тверджень, які набувають вигляду пророцтва долі рідної країни: «Сльози темного люду!... Ви яснітиме пречистими іскрами. Божки криваві, німі каліки проваляться крізь землю. Прийдуть нові люди і неспрямленими руками підіймуть із пилу солодкі самоцвіти і ви заяснієте в братніх вінках по червоній тризні» [97, 289]. Дитячі сльози асоціюються із чистотою, вірою у краще прийдешнє. Письменник в оптимістичному баченні майбутнього країни висловлює упевненість у

достойних нащадках, які мають згадати «предковічний дух» свободи і здійснити мрію відбудови української держави.

В повісті «Крізь дим і згар» крізь характеристику водних образів письменник торкнувся однієї з найактуальніших проблем – антигуманного ставлення австро-угорської влади до українців за Першої світової війни. Гуцули, яких евакуюють в іншу країну, нагадують журавлів, які залишають своє гніздо і летять за море в теплі краї. Однак ця асоціація лише номінально співвідносна. Образ моря семантично посилений за рахунок введення в текст епітета «мертве». Гуцули замкнені в вагонах потягу, вони не вільні у виборі – не за власною волею їдуть, тому подорож асоціюється у них насамперед зі смертю: «І був той марш – довгий і тяжкий, як дорога через мертве море… Засклеплені вагони… то студінь… то спека… діти в гарячці – води!.. Чуєте: води нема! Гора сунеться… а колеса гупають по рейках – у світ! Води… води… води!!! У другий бік: нема води… Нема!!. Сморід…не дають з вагона вийти… все на купу» [97, 345]. Відсутність води – це відсутність життя. В емоційно-експресивному тоні, уривчастими еліптичними реченнями, які нагадують крики, стогони, прохання, повні болю і страждань, письменник передає внутрішній біль емігрантів.

В оповіданні «Очі» гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації сприймається і як активний учасник зображуваних подій, і як суб’єкт, який прагне відсторонитися від їх перебігу. Наратор аналізує внутрішні чуття, пов’язані із нестачею води в організмі, власні враження асоціює із колективними при цьому, уподібненими до інших і проєктує свідомість в релігійну й історичну площини: «Води!.. Води!.. Я ще не знав мук, що несе спрага… – Жажду!.. жажду!, – у страшний час кликав на хресті Христос… Я згадував про те, коли ми читали у школі про хороброго Македонця, його спрагнене військо і про ту воду, принесену в шоломі… Коли всі не можуть пити, то й він… і цілющі краплини дощем на сухий гарячий пісок… І – перед моїми очима у склянці чиста вода, як великий живий брильянт. Я витягнув руку, але вона зникла, тільки чув, як присихає до піднебіння язик» [97, 403].

Поряд із повнозвучним висловом емоцій, які виявляють суголосність внутрішніх станів суб'єкта й інших учасників події, водночас мовець в уяві розбудовує філософсько-історичні асоціативні проєкції, які підтверджують значення води як джерела символу життя. Образ чистої води як життєдайної вологи доповнює ретроспективні картини своїм прямим значенням.

У прозі письменника життєстверджувально опрацьовано мотив, пов'язаний із водною стихією, що засвідчує взаємозв'язок акваторії із екзистенцією людини. Найяскравіше це простежується в оповіданні «Тамара». Герой-оповідач, січовий стрілець, змушений втікати від більшовиків, які переслідують колишніх вояків УГА, й опиняється у незнайомому місці – на березі подільської річки. Для нього віднайти чисте плесо річки Бога – значить здобути у символічній площині новий шанс у житті. Звичайна подільська річка, яка протягом тексту залишається невідомою для героя, стає для нього порятунком: «Заблисло в заграві плесо Бога і я, спрагнений і самотний, припав до нього устами і пив, і пив! Обмив із себе тяжкий бруд і мені стало привітніше, легше… І дивно ставало, неначе в якій казці. Відки мене принесло в отсі незнані мені місця й чому цей Бог, ця прекрасна перлова річка, стала мені така дорога, наче б я зріс і вік прожив над нею…» [97, 487]. Вода стає для героя цілющою, вона єднає «чужі» і рідні береги, це відчуває він як у фізичному, так і у духовному сенсах. Поетизація водної стихії градацією риторичних питань підкреслює емоційне захоплення протагоніста: завдяки умиванню чистою водою він внутрішньо очистився, готовий знову йти у бій: «Чи ви бачили коли те шовкове дно, по якому склиться подільська водиця? Чи бачили ви коли чистіші плеса від цих? Мені здається, що хто раз бачив те диво української природи, той ніколи не забуде пречистих глибин і срібних берегів річки Бога» [97, 486]. Мотив очищення водою відомий ще з давньохристиянських часів (хрещення у Йордані знаменує очищення душі), для людини він має, крім того, психотерапевтичний ефект – з водою змиваються болі і страждання. Так само й персонаж виявляє цілющу здатність води поновлювати сили, – чиста вода викликає у нього алюзії до

давньоукраїнських джерел, зокрема «Слова о полку Ігоревім». Це відповідає й теорії Г. Башляра, який визначав, що образ води продукує архетип чистоти, очищення, катарсису. М. Еліаде пояснив: архетипність міфомотиву занурення у воду тим, що «оскільки вода передує будь-якій формі, то пірнання у неї, як і зринання на її поверхню, повторюють космогонічний акт, тобто тимчасове повернення у доформальне, не проявлене, невиразне буття, за яким наступає відродження, повернення у нових силах до життя, народження «нової людини» [44, 69]. Х. Керлот також занурення у воду потрактував як своєрідне «змивання гріхів» [62, 116].

Саме від моменту очищення водою починається нова сторінка в житті персонажа, з'являється надія на порятунок. Шанс героєві дає кохання до дівчини, яку він вперше бачить після очищення водою і глибокого сну. Образ Тамари вражає чистотою і світлістю, втілює мрію героя про справжнє кохання на лоні природи. Однак життєва ситуація вносить суттєві корективи – колишній вояк УГА, змушений переховуватися вдень і чекати на ніч, на кохання своєї рятівниці. Метафора води стає центральним рушієм розгортання подієвості. Вода дає надію на нове життя і вона ж насамкінець цю надію забирає. Річка і переправа на човні стають єдиним шансом порятунку героя. Чимало символічних моментів, знакових епізодів і деталей вказують на неможливість поєднати кохання і зберегти життя: відсутність одного весла, суттєва перевантаженість човна, обстріл утікачів. Тамара стає невільною відплатою, символічною жертвою заради життя головного героя.

Почуття у душі героя суперечливі, він відчуває трагічний фінал кохання, однак доля невблаганна: «Держися, Тамаро! – щось таке заговорило в думці – мо відрух спіненої хвилі, що била в вузький розгойданий човен. Тоді скрикнула Тамара, випрямила руки, шарпнула собою з усієї сили і бовкнуло чорне плесо» [97, 490]. Епізод загибелі Тамари нагадує фінал твору М. Коцюбинського «Дорогою ціною». Однак автор його творчо опрацьовує: образ Тамари перетворюється для стрільця на знак втраченого кохання. Гра кольорів води наповнюється символічним змістом: чорна вода є мертвою,

срібна ж уособлює у собі стійкість, прагнення до свободи. Чорна вода після загибелі Тамари змінює барву на сріблясту, отже, засвідчуючи втрату, дарує героєві шанс бути вільним, зрозуміти себе і подолати всі обмеження.

Тож акватичні мотиви функціонують у М. Матієва-Мельника у кількох проєкціях: 1) персонажі його творів страждають без води, ув'язнені, в вагонах, знемагаючи від неможливості її здобути; 2) під час запеклого бою стрільцям нічим утолити спрагу; 3) герої у напівсвідомому стані, в гарячці марень страждають від «внутрішньої» спраги. Пошук води – символ бажання нового шляху в житті, свободи індивіда від внутрішнього чи зовнішнього ув'язнення. Такі екзистенційні мотиви безпосередньо коригують ідейну спрямованість творів письменника, пов'язану насамперед із трагічними реаліями буття. Крім того, акватичні образи у прозі М. Матієва-Мельника знаходять вияв двома напрямами: по-перше – це реально існуючі водоймища, річки вода як фізичний вияв, і по-друге – вода сприймається як метафізичне явище з площини індивідуально-психологічного й ірреального.

3.3. Земля як генетичний код української нації

Полісемантичне поняття «земля» в українському письменстві представлено чи не у кожному творі, незалежно від родовидової належності. Звісно, кожен письменник по-своєму підходив до його розуміння, зважаючи на контекст і зміст твору. У «Тлумачному словнику сучасної української мови» подано такі значення поняття землі, які стосуються літератури: по-перше, це верхній шар земної кори…, поверхня, площина, по якій ходять. Земля пером (пухом) кому, над ким – вираз доброї пам'яті про померлого; …по-друге, суходіл (на відміну від водяного простору); по-третє – ґрунт, який обробляється і використовується для вирощування рослин;, і по-четверте – це країна, край, держава». В художній текст долучаються ще інші значення – символічно-метафоричні, що мають корені у міфології, фольклорі і літературі

загалом. Саме вони є своєрідним культурним кодом, а земля стає завдяки ним базовим образом світової міфології.

Міфологема землі опозиційна до іншої – неба, повітря. Як архетипний образ вона «втілює в собі значення захисниці та годувальниці, є символом всезагальних початків і кінців – тож причетна до народження життя і його завершення» [24, 188 – 190]. Ця міфологема наповнена культурологічними смислами і є своєрідним духовним кодом українців. Суттєвим у характеристиці змістового наповнення землі є ставлення кожного українця до неї. Образ землі функціонує у всіх видах і формах літературної творчості.

Художня проза М. Матієва-Мельника як складова модерністичної літератури перших десятиліть ХХ ст. є доказом актуальності міфотворчості як різновиду самореалізації митця. У період національно-визвольних змагань поняття землі насамперед мало пряме значення предмета, який визначав соціальний статус власника, вона є годувальницею родини. Крім того, від традиції класичного реалізму до неї міцно увійшло значення символу рідного краю, батьківщини (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Б. Грінченко, І. Карпенко-Карий). Представлені у творах письменника мотиви боротьби за незалежність країни, поразку українського війська репрезентувала існування міфологеми землі як символу втраченої батьківщини, марності ілюзій про волю. До неї залучаються біблійні мотиви пошуку-блукання до втраченого раю, проблема розриву духовних зв’язків із прадавнім корінням.

Семантика образів земної стихії у М. Матієва-Мельника виходить із наявності двох кардинальних значень – 1) землі у розумінні рідної домівки, символ захищеності, спокою (гори, скелі, дім, сад, стежка, а також поля і ниви рідного краю, які викликають ностальгію у персонажів), 2) ці образи в інших значеннях утілюють боротьбу, свободу, твердість, навіть агресію і ворожість (це образи урвищ, скель, гір, земноводних плазунів, землі, поля, ріллі та ниви). Отже, такі образи є амбівалентними. Г. Башляр назвав їх «образам глибини» оскільки їм «властива не лише ця прикмета ворожості; для них характерні й аспекти гостинності, аспекти запрошення, а також просто-таки динаміка

залучення, привабливості, заклику до легкого знерухомлення за допомогою потужних сил земних образів опору» [16, 7].

Профетичним змістом сповнено телуричний образ рідної землі-годувальниці в оповіданні М. Матієва-Мельника «Як леґіні відходили». Земля-мати, земля-годувальниця несподівано має прощатися зі своїми синами-леґінями, відправляючи їх у військо, незважаючи на трагічні передчуття: «Стояли недокінчені кладні, непов'язане збіжжя марніло. Сипалось на поміт здорове зерно, так пусто й марно, як буває розсипається намарно людське здоров'я. Ні шуршіння серпів … ні співу косарів! … Стало все нагло серед живости, наче раптом вилучене стрілом серце…» [97, 248]. Пуантом символіки небезпеки, що чатує на молодих леґінів, стають криваві плями на землі.

Пейзажні замальовки яскравого сходу сонця дисонують із ними і це рефреном звучить у серцях горян. Земля в «Як леґіні виходили» із символу матері-годувальниці стає пророчою візією, констатацією майбутніх трагічних подій, а праця, несподівано припинена на землі, викликає біль і сум за втратою годувальників. За мотивним наповненням це оповідання близьке до новели «Виводили з села» В. Стефаника, в якому письменник теж торкнувся жовнірської проблематики.

Домінантний червоний колір візуальних образів створює апокаліптичну картину світу-пекла: «Здавалося, що люципер зірвався з ланцюга, підпалив світ та із-за дебрів заходиться червоним реготом» [97, 249]. Земля стає червоною від болю й суму через втрату синів, контрастуючи зі сходом сонця, яке дарувало надію, однак сприяє їх неповерненню. Доповнює втрати землі-годувальниці персоніфікований суголосний В. Стефаникові образ цісарської дороги, який символізує тяжку долю майбутніх жовнірів: «Ой, цісарю, цісарику, /то ж то буде знати. / А чим ти нас в регіменті будеш годувати? /ой буду вас годувати гречанов половов. / Та й буду вас поганяти далеков дорогов. / А цісарська доріженька далека, далека, / а вояцька, брате, служба, не легка, не легка» [97, 251].

Суб'єкт наратії лише фіксує до найдрібніших деталей психологічний стан мешканців села. Уявні картини поглиблюють стан загального неспокою, глибокого переживання за долю леґінів. Прийом вживання власне непрямої мови, уявний діалог із цісарем, виконані на зразок коломийкового віршування, посилюють загальну емоційну настроєвість. Міфологема землі матері-годувальниці маркована за рахунок персоніфікації природних ландшафтних об'єктів – дерев і гір, які уболівають за долю синів.

В оповіданні «Червоні чаші» змістове наповнення концепту землі-годувальниці становить характеристика природних ландшафтних образів – верхів, долинок, гуцульської хати, в ситуації проводжання леґінів у похід, відчувають і передбачають лихо: «По хаті крутився жах, кутами вились марева ночі й віщували гуцульській хаті долю: жеброту, холеру, помір… Хлопці вийшли й, розцілувавши пороги, переступали їх, може, останній раз…» [97, 254]. Земля-мати прощається зі своїми годувальниками тишею. На противагу природній тиші, яка метафоризовано «розтягала над головою крила і пила з грудей жаль», монолог господаря хати стає плачем за ще живими синами. Не висловлене землею він озвучує у прощанні-сповіді (алюзія до новели «Камінний хрест» В. Стефаника): «Ади отут, – говорив старий, позираючи на свої горби, – отут, лишив я молоді свої сили в праці. Отут, на своїй мозолиці хотів видіти ваші файні гнізда, ваші жінки, діточки… Прожив свій вік на цих горбах, та й гірко працював, аж очі лізли. Знав для кого й кому. А нащо ж чоловік жиє на цім світі?..» [97, 255]. Образ землі трактується у планетарному масштабі як символ людського буття, втілений у індивідуальному вияві героя. Його земля, горби, маржина, гражда – це сенс буття для старого гуцула, представника пастушої цивілізації українських Карпат.

Міфологема землі в оповіданні включає й міфопоетичний аспект свого компонента стежки – визначення долі, майбутнього шляху молоді: «Бігла лентою стежка. Тонула в долинках, то снувалася понад строміні. Наче та весела дівчина, пишнилася в зарослій малинником зелені, то припадала до

обніжжя гори» [97, 255]. Стежка стає дорогою леґінів на війну, і водночас – це символ тривкого зв'язку із рідним краєм, можливість повернутися.

Оповідання «Серед шляху» у семантичній структурі зображення земної стихії стає логічним продовженням «Червоних чаш» за рахунок зображення подальших подій життя і служби гуцулів у війську, їх походів через гори, участі у воєнних баталіях Першої світової війни. Однак цей твір – не відображення воєнних подій, а психологічний малюнок життя вояків-гуцулів у переддень війни. Вони перебувають у лавах цісарського війська, яке дислокується у Тірольських горах. Відірвані від рідного краю, вони проходять військову муштру у важких природних умовах, глибокої осені серед гір.

Образ шляху у тексті – це земна дорога, якою змушені йти вояки, не маючи права вибору. Смерть за законами воєнного часу на них чатує за вчинене дезертирство від своїх, і від кулі ворога. Гуцули на цьому шляху втрачають індивідуальність. Цісарські вояки національно ідентифікуються тільки за рахунок згадки про пісню – з нею вони помирають, а сильніші йдуть далі: «Розляглася пісня, тужлива і пристрасна, як гуцульська душа. Чорна, довга бинда сунулася крізь осінні мряки. По дорозі падали «мароди». Їх витягали в рови, а дужі йшли далі. Кождий був обладований і виглядав, як гріхи Каїна, – з червоною телячкою на плечах і сталевим баняком на голові» [97, 260].

Міфологема шляху окреслена спрямованістю руху і неможливістю вибору українськими вояками долі – вони змушені виконувати накази цісаря, йти у гори, у похід, що є випробуванням на стійкість. В урвищах опиняються слабкі здоров'ям або ще й ті, хто не витримував моральної муштри (на кшталт гуцула Лопуха), або й ті, які самостійно, опинившись серед шляху обрали самогубство як вихід із страшної реальності (гуцул Шквірук). Наратор узагальнює долі героїв – вояки на роздоріжжі не мають вибору – виконують наказ. Доля Шквірука показова з розв'язанням мотиву вибору шляху, не цісарського, хоча й не християнського. У його роздумах перед самогубством, він розкриває мотиви злочину. Міфологема землі набирає у його роздумах

філософських інтенцій у тлумаченні понять «чужа» і «своя» земля: «Йому ставало якось дивно, звідки він тут узявся, чого суває ногами по якійсь дурній скалі, чого пнеться по тих горах і гору на своїх плечах несе. Який хосен кому з його муки? Адже ж він міг там умирати, де його земля зродила і кормила… Умирати – та за своїх!... На своїй землі… може, та смерть тоді була би бодай стільки корисна для своїх, скільки користи буває з одної краплі роси» [97, 264]. Спогади про рідний край дають змогу героєві пропустити крізь пам'ять всі найважливіші моменти життя – дитинство, молодість і зрілість. Подальший його вчинок – свідчення зневіри у прийдешньому, усвідомлення безуспішності намагань звільнити рідну землю від ворога. Символічним змістом сповнені порівняння: «він серед світа такий, як пісочок у морі, дрібний, – а кругом нього все зло…», «він чув, що котиться кудись без стриму, гей у пропасть відірваний кусень скали…». Порівняльні образи, властиві земній стихії, у М. Матієва-Мельника промовисті: піщинка у морі – символ покори долі, неможливість вплинути на масштабну ситуацію, кусень скали – відірваний від рідного краю, приречений у безодні перетворитися на пил.

Міфологема землі набуває в оповіданні планетарних ознак як місце, що народжує життя у космосі і водночас може його забрати. Письменник неодноразово переконує – це колообіг життя, а земля – медіатор між життям і смертю. Роздуми Шквірука акцентують: «Та земля все приймає, бо все дає – і се прийняла (кров. – К.Я.)» [97, 266]. Символізація персоніфікованого образу землі як все поглинаючої сили і водночас як матері-годувальниці є інтерпретаційним висновком із цивілізаційних процесів. Образ шляху героїв набуває у межах міфологеми земних стихій значення подальшої долі персонажів. Її пріоритетним вибором залишається дилема волі – або вивільнитися з-під влади цісаря, загинувши, або плисти за течією життя.

Образ землі, окропленої кров'ю, актантний у прозі М. Матієва-Мельника. Кров і земля – поняття співвідносні: це саме життя, заклик землі до єднання: «Заграла в жилах кров, чуючи що її кличе до себе земля» («Одної ночі») [97, 271]. Однак поняття землі, окропленої і насиченої кров'ю, у творах

має різне семантичне наповнення. Так, у вищезгаданих оповіданнях здебільшого семантика землі стосується поняття архетипу. Це відповідає загальній інтенції сприйняттю землі як архетипу, генетично закодованого у свідомості народу: «Бо то земля є наша мама, Земля свята нас на собі тримає і наше тіло в себе приймає» [26, 179]. Письменник не акцентує у творах на національній її належності. Адже земля у міфологічному світі має амбівалентні властивості, вона може як дарувати життя, оберігати його, годувати людину та піклуватися, як Мати, і водночас позбавляти цього всього – «кінцеве розчинення в лоні Матері» [113, 32]. Вона – це «стихія, яка, схожа на безодню, яка пожирає, чи глибока яма, сира могила, котра забирає життя, або моторошне пекло» [124, 466 – 467].

У творах письменника, присвячених подіям 1918 – 1919 рр., міфологема землі здобуває ще одне значення. Мова про образ-символ України, сконсолідованої у боротьбі за власну національну гідність і незалежність, тобто поняття землі націоналізується. Наприклад, в «Рані» це виражено за рахунок риторичних звертань, монологів, закликів: «Земле, окуплена ранами! Тебе зросили дощі, сльози і кров… Земле – ти навіки наша!!» [97, 300]. У новелах «Хвилина», «І стугоніла земля» поняття національної землі осмислюється: через філософські роздуми героїв, авторські коментарі щодо вчинків січових стрільців, персоніфікацію образу землі. Оцінку національної гідності учасників боїв наратор подає з позиції співучасника. Він – не свідок подій, а той, хто пропустив крізь себе біль втрати рідної землі. Водночас мовець залишає читачеві можливість домислити майбутню долю всіх оборонців України. Так, у новелі «І стугоніла земля» вона постає учасником історичних подій 1919 р. поблизу Кам’янця-Подільського. Психологічний стан вояків автор передає крізь їх рухи, фізичну взаємодію з землею, що набуває персоніфікаційних рис як наслідок реакції на безвихідь, в якій опинилися борці за волю: «Ішли хлопи з кулаками на кріси, кулемети… Ревіли, як тури, гатили кулаками в розпуклі груди землі, що кришилися в порох… Кровaві сльози падали на поле і від них в’янула трава… Стугоніла

земля…» [97, 300]. Експресивність рядка посилює трагізм ситуації відображеної у творі.

Образ неба дихотомійний до земного. Порівнюючи байдужість неба з щирим співчуттям до дітей землі, автор підкреслює значення рідної земної стихії у житті героїв. Неодноразове зіставлення стихій, поведінки та вчинків персонажів свідчить про глибоку взаємозалежність персонажів і рідної землі. Так, герої, знаючи про безвихідь і можливу поразку, йшли у похід і віддавали себе до останньої краплі, брали землю з собою у бій: «Цілували каміння, що лишилося на місці, прощальним поглядом очей припадали до пшеничних ланів… Хватали по грудці, стискали в долонях і несли з собою. А сухі грудки всисали в себе їхню кров – і ставало легше…» [97, 300]. Так, через катарсис – міфологема землі набуває значення найдорожчого об'єкта для людини.

Земля – це найрідніша людина, мати, спогадом про яку є її суха грудка, схована поблизу серця, щоб у разі пролиття крови ввібрати її в себе, як тугу, скорботу за домівкою. Це символ зв'язку із рідним краєм. Героям легше померти, коли часточка землі знаходиться біля серця (фольклорний мотив єднання з рідним краєм, землею, який простежується в українських народних піснях, думах, коли ліричний герой на спогад про рідний край бере у похід грудочку землі **.** – К.Я.).

Символом єднання з рідною землею в оповіданні є стрілецька пісня, образ якої персоніфікується за рахунок метафоризованого порівняння: «Стрілецька пісня, струшена з рідних гаїв, сплеснула ще раз крильми над покиненим полем і полетіла до сонця… до Бога» [97, 301]. Пісня стає знаковим образом, який наближає небо до землі. Вона пробуджується крізь «запеклі хмари, скам'янілі від смутку», даруючи віру у перемогу, підтверджуючи істинність боротьби стрільців за незалежність України. Образ землі, яка оберігає своїх синів і водночас налаштовує на переможні походи в ім'я створення вільної країни, вбирає два взаємодоповнюючі значення, «рідна» і «українська», суто національна.

У розумінні письменника Земля як складова Всесвіту має позитивну енергетику, «знімаючи» наслідки негативних впливів цивілізації, вона має приймати кров. Такий екзистенційно-експресіоністський формат бачення образу землі заперечує у прозі М. Матієва-Мельника гармонійну ідилічність світу. У баченні письменника наслідки Першої світової такі, що пересичена кров'ю земля, надовго втратила силу годувальниці, берегині роду.

Опозиція «своя» – «чужа» земля у прозі М. Матієва-Мельника генетично тяжіє до низки літературних філіацій. Однозначно герої його малої прози – сприймають «свою» землю як своєрідне Ельдорадо, якого прагнуть серця, стомлені походами по «чужих» землях. Образ-емоція туги, яка супроводжує гуцулів «по Італіях» підкреслює їх бажання вернутися рідної землі, в оповіданні «По той бік греблі»: «…Рідне село… Скільки то літ не бачив його. Далеко серед чужої чужини, як гасло сонце за щербатими італійськими скалами, як по кам'янистих днах траншеї хихотала сліпа розпука, хлепчучи з черепів криваве молоко, він летів до того села думками, прудкішими, ніж крила вітру» [97, 273]. Символічними є зіставлення описів «чужої» землі зі «своєю», сповнені туги і любові за нею: «І він був би припадав устами до кожного камінчика на стежці, до кожної грудочки на полі,… на царинці» [97, 273].

Репліка героя з новели «Старість» виявляє табу гуцулів, для яких неприйнятно лягти у чужу землю: «Пішли мої сини у чужу землю на смерть. Там їх кістки зогнили десь під камінням, – нема їм гробу на своїй земельці…» [97, 287]. Монолог старого Панька є свідченням безвиході: для гуцула найстрашніша річ – не знати місця поховання синів далеко від домівки. «Чужа» земля асоціюється зі смертю, натомість «своя» – це символ вічного життя і продовження роду. Тло для роздумів героя – трагедія цілого роду і народності, що у горнилі війни втрачають нащадків, своє пагіння. Хай старість для персонажа на «своїй» землі безрадісна, співвідносна із жебрами, однак іще страшнішою є загибель синів на чужині.

Проблему ексоду січових стрільців висвітлює новела «На вигнанні» за естетичної співдії біному «своя» – «чужа» земля. Відповідно до класифікації Л.В. Мацевко-Бекерської [101] маємо приклад гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації. Його приватна історія максимально самопрезентована: твір – фактично фрагмент біографії наратора, пропущений крізь емоційне тло вимушеного перебування за межами «своєї» землі. Рефреном звучать у новелі епітети «чужа», «чужий», «чужі», підкреслюючи ідентифікацію наратора із «своєю» землеюі. Наратор постійно присутній у творі за рахунок відтворення динаміки його психічного стану. Спочатку – це чітко висловлена позиція «іду самітній по чужій землі, з тяжкими думками, блукаю далеко поза рідними межами» [97, 304]. Спомин про рідну землю асоціюється з надіями на перемогу, а у сьогоденні безвихідне становище України: «За моїми плечами сумна країна Дажбога… доброго бога. Повстала і не встоялась…» [97, 304]. Наратор не шукає винних і причин ситуації, що склалась, а подає на розсуд читача перебіг психічного стану – наслідок поразки. Спогади, втілені в емоції автора, виражено риторичними питаннями, своєрідними синтаксичними конструкціями: речення уривчасті, думка викладу може обриватися, що свідчить про високу емоційну напругу наратора.

Маємо наративну історію, ціннісна парадигма художнього часопростору якої стосується етичних вартостей мовця. За В. Шмідом, таким тип наратора називається автобіографічним, адже «класичне автобіографічне повіствування передбачає велику часову відстань між «я», про яке оповідається, і «я», що оповідає, вони пов’язані психофізичною ідентичністю» [164, 93].

В уяві наратора зі спогадів постають асоціації із хресним шляхом на Голгофу, коли Ісус, змучений тортурами, із терновим вінцем на чолі, несе хрест: «А ми одинцем тікали через Дністер та Збруч, обідрані ізгої – з терновим вогнем каміння і на новім кордоні хтось… хтось реготався, як товпа до розп’ятого Христа реготілась…» [97, 304]. Рідна земля стає вселенським символом Матері, що приймає страждання свого сина – народу, глибоко переживає за хресну дорогу і вимушене вигнання до чужої землі. Реальне

світобуття наратора, збагачене біблійними алюзіями, постає крізь діалог «чужих»: «Чого він тут? – питає грізно чужинецька земля. – Він не наш! – грізно хитається чуже небо. – Ізгой, ізгой». Цей обмін репліками у новозаповітній парадигмі Голгофи виявляє непоцінування самопожертви в ім'я людства.

Епізод молитви до Вищих сил зіставлений із останньою молитвою Христа перед розп'яттям. В емоційній вершині твору наратор молитовно звертається до Неба за порятунком до себе, свого роду, всіх українців і рідної землі. Міфологема землі вбирає Вселенські ейдоси: наратор молитовно благає «убити розпуку, в душу новий вогонь уселить», консолідувати націю, змушену за М. Грушевським, «сидіти Попелюшкою у попелі живих надій»: «Збери серед Голгофи могил, насилених кістками, напоєних кров'ю кращих дітей… Збери нас ще раз там, на новій Голгофі, і ще раз нас – за нас распни!... І новою кров'ю і новим терпінням самопізнання обіди душі наші наче сніг і тернами, камінням поведи нас туди до святої, утраченої країни – Дажбога» [97, 305]. «Своя» земля для наратора конкретизується із поняття планетарного масштабу у код самостійної національної держави.

Побудова новели у формі потоку свідомості дає змогу залучити онейричні бачення наратора, сповнені профетичного змісту. Уві сні наратор опиняється в раю – уявному світі спокою і добробуту, що асоціюється із поняттям рідної землі. Це ідилічна картина життя у новому світі, на оновленій землі, яку мовцю показує уві сні янгол: «Гнуться шовкові трави, божі роси спивають. А жита хвилюють, під небо знімаються. Чують міць рідної землі. Ясніє моя країна!..» [97, 306]. Країна Ельдорадо стильово маркує рідну землю, яка презентується етнокультурно образами сопілки й парубоцької пісні, що «безжурно стелиться Довбушевими гребенями», українською флорою (марунка, конюшина, сині дзвіночки тощо).

Маркантні складові націопростору і ознаки ментальної спорідненості з рідною нараторові землею відволікають його від усвідомлення свого статусу вигнання на чужині. Мить пробудження є сумним поверненням у дійсність,

однак життя для героя триває, він не один на «чужій» землі. Висловлювання героя є особистими думками наратора, ним веденим умовним діалогом із землею-матір'ю. Вона стає мовчазним співрозмовником і об'єктом, перед яким сповідується герой, зізнаючися у вірності і оптимістичному баченні майбутнього: «А як настане грізна тиша… Мамо! Мамо моя!.. тоді почуєш гомін дзвонів… Із погаслих пожарів, із попелу руїн устане нова, непереможна сила і – з гуркотом розпадуться корони кривавих божків у дрібні, дрібні кусні… в порох!.. Ізгої вернуть!.. Жди, терпи, Мамо!..» [97, 306]. Міфологема землі поєднала тут декілька значень: 1) планетарного масштабу подій, 2) символічного відповідника рідної, «своєї» землі, де герой народився, 3) націоцентричного рівня думки слова і образу. Герой не дає визначення і прямої проєкції тричлену «земля – Україна – Мати», однак вона розкрита у національно ідентифікованих символах.

Оповідання «По той бік греблі» знакове філософським заглибленням і розробкою поняття «чужа» – «своя» земля з варіюванням семантичного значення образу землі. Він стає символом буття простого гуцула, коли «своя» земля у реальному світі вщент зруйнована війною, а земний рай «Слов'янської Атлантиди» Гуцульщини залишився лише щемливим спогадом, онейричним навіянням.

Гребля утворює лімінальний простір своєрідного переходу від тихого спокою родової ідилії до життя, що нагадує жевріння поруйнованого світу у душі героя. Цей рубікон – світова війна, яка поділила світ і землю навпіл. Рай, ідилія, кохання залишилися у спогадах, натомість реалії повістувального часу вражають – колишній вояк повертається додому фізично неспроможним, кохання загинуло, його рідне село знищене.

Ретардації дають змогу відтворити історію життя гуцула до знакового рубікону, а численні пейзажні характеристики посилюють ефект незворотності, неможливості повернення до стану первісної ідилії: «Сонце підходило в зеніт і зливалося зі щебетами пташок в один пречистий гімн творінню. По небесній синяві летіла кудись з вітром легесенька хмарка і

пушистим крильцем черкала о небесні, золоті склепіння. А шум життя ішов розкотом по землі» [97, 275]. Ця ідилічна картина життя, що тривало у співдії автохтонів з усіма чотирма стихіями, залишається лише в спогадах, натомість картини реального світу вражають: «Старі стежки лежали під барвінком. Де був сад, що зазнав у нім стільки щасливих хвилин, туманіло широке цвинтарище. Похилені хрести обнімалися смутно раменами і щось понуро міркували…» [97, 278]. Природні образи, властиві земному світу, його ландшафтні складові – білі хатки, прямі стежки, пишний садок в оповіданні замінено на контрастні – поросли барвінком стежки (ними ніхто вже не ходить!), цвинтар, згарища хат. Ці «мертві» образи земної стихії пригнічують героя, маркуючи його духовну спустошеність і неможливість повернутися до життя – адже, як і всі інші частини персоносфери, протагоніст є деформованим, «викривленим» війною калікою, приреченим на смерть.

Міфологема землі у творчості М. Матієва-Мельника оприявнюється через співвідношення природного і неприродного рельєфу місцевостей. Картини неприродного рельєфу і їх семантичне значення виправдані текстуалізованими подіями Першої світової та її наслідки для героїв. Так, якщо природними рельєфними проєкціями у творах про життя є долини, гори, полонини, міські будинки та сільські хати, то неприродними складниками рельєфів стають у «воєнних» творах траншеї, урвища від бомб, а також згарища будинків, залишки знищених війною лісів.

Неприродні «покалічені» образи знаменують фізичний і моральний занепад героїв, їх неспроможність подолати психологічну кризу, спричинену колізіями доби. Багато таких образів спостерігаємо в «За зраду», «За що?», «По той бік греблі», «Старість», «Крізь дим і згар» та ін. Так, у «За зраду» першим емоційним враженням читача стає опис спаленої гуцульської хати: «Хата Довбенюків з обгорілим дахом стояла отвором. Двері були розбиті, а вікна без скла позіхали пітьмою жаху і смерти, як випечені очі. З теплого ще пожарища гуцульської загороди доносився їдкий чад. Чорні огарки, наче довгі, гадючі голови лестячими очима, лежали безладно, розкидані, глумилися червоними

вогниками і поволі стахали» [97, 283]. Есхатологічна картина обійстя вражає експресивно-натуралістичними валентностями «руїни раю». Однак наратор фіксує не тільки неприродну руйнацію хати, а й загострює ситуацію зображенням реакції землі (аналогічний показ маємо у «Битві» О. Кобилянської): «Довкола затуманіли обсмалені дерева і, здається, хотіли провалитися крізь землю від того страшного сорому, що були його свідками. Але земля закам'яніла і не подавалася. Вона держала їх на собі, як свідків страшного упадку людей» [97, 283].

Новела «розкриває очі» на причини такого ставлення землі-годувальниці до «своїх» дітей – вона неспроможна винести стільки несправедливих страт за фіктивну зраду. Письменник зафіксував явище національного нищення українців мадярами, в той час, як мешканці Гуцульщини захищали кордони Австро-Угорщини з боку Італії. Проблема національного винищення українців Західної України під прикриттям подій Першої світової війни була однією з найактуальніших, чимало письменників порушували її у творах (Марко Черемшина, В. Стефаник, Леся Верховинка, О. Кобилянська, О. Маковей тощо). Таким чином письменники протестували проти антигуманної сутності війни, протиставляє енергію селянської праці руйнівній ентропії.

Природними рельєфними об'єктами виступають гори. Герої далеко від рідної домівки повсякчас сумують за рідною землею. Згадка про гори полегшує їм внутрішній біль, очікуване побачення надихає: «Хлопці непорушно коло вікон: впивалися ароматами неораних облогів, витали свою землю призабутими думками… В дален-далині темними смугами: Карпати. – Гори!.. – Май ни такі, єк у таліяна…Звітріла скала, без винка… – Здаєтмиси, шьо чюю дзвинки та й сміх…» [97, 353]. Автор передоручає слово героям, виписуючи їх репліки у формі номінативних речень, вигуків, умовно діалогічного мовлення. Це емоційне тло передає значення гір, їхньої величі, – для кожного мешканця Карпатського краю це символ рідної землі.

Інакша інтерпретація образу гір як складової міфологеми землі у «Нашій Голгофі». Вона доповнює символічний зміст концепту «гора» прямою асоціацією з біблійним образом Голгофи – у цьому разі як розп'яття України. Монолог туриста, подорожуючого в гори, ввібрав роздуми щодо батальних подій на горі Маківка. Автокоментар: «Моя ціль – подати опис самої гори та поділитися настроєм, який огорнув мою душу» [97, 536] відсторонює автора від боїв 1915-го р. і їх аналізу, щоб об'єктивно оцінити минуле і його значення для наступних часів. Образ гори постає символом вічних страждань і боротьби українців за свою землю. Риторичними питаннями, апострофою до гір, емоційними зауваженнями про дійсність краю мовець загострив актуальні проблеми сучасності, підніс любов до малої Батьківщини: «Гори мої високії! Хороші, святі!.. Чому ж та жахлива війна навела на вас руки грубих супостатів і вони відняли вам уже, здається навіки вашу патріархальність, тишину, ваше таємно-мовчазливе життя і святість?.. Чудові гори!.. Тепер несеться Вами жужіння гадюки-пили і кладе стосами вікові ялиці, а на долах ждуть залізні колеса, сталеві різаки… і шини, по яких підете у чужину не своїм у користь. І ніякої охорони немає для вас, бо ви переможені» [97, 537].

Біблійні асоціативні паралелі автора щодо значення гори Маківка мають сприяти консолідації українців: «Нам треба поставити кам'яний пам'ятник Героям, вибити їх імена – і Маківка мусить стати для покоління місцем національної прощі! Се наша Голгофа!» [97, 540]. Тлумачення образу гір як чинника національної консолідації і водночас як місця духовної пам'яті суттєво доповнює розуміння земних образів у творчості М. Матієва-Мельника.

Отже, характеристика і функціонування образів земної стихії у прозовій творчості М. Матієва-Мельника насамперед детермінована потребами часу, в якому творив митець (20 – 30-ті роки XX ст.). Земля у творах письменника ідентифікується за рахунок відображення персоносфери образів гір, рослинного світу. Образ землі-батьківщини постає крізь призму філософсько-екзистенційних роздумів довкола понять «стежка», «шлях», «дорога» тощо.

Персоносфера земної стихії у М. Матієва-Мельника структурується на природні і неприродні крайобрази і ландшафтні міфологеми. Значна увага приділена зображенню неприродних ландшафтних утворень – хрестів, урвищ від снарядів, спалених хат, напівзнищеного лісу тощо. Міфологема землі у творах митця переростає в ознаки планетарного масштабу і набуває значення землі-захисниці та годувальниці, вона є символом втраченої батьківщини і водночас сповнена оптимістичних конотацій віри у майбутню консолідацію українців у боротьбі за національне визволення.

3.4. Міфологема вогню як стилетворчий чинник художнього універсуму прози митця

Міфологема вогню є одним із «вічних» загальнолюдських образів культури, що поєднує весь спектр понять, образів-символів, міфів, пов'язаних із універсумом «вогонь». Вогонь є первісним образом, архетипом, тож «не може сприйматися чуттєво й наочно, а в разі переходу до сфери свідомості перестає бути рефлексом колективного позасвідомого й архетипом» [169, 277], а отже, має зв'язок із позасвідомим.

Споконвічно людина поклонялась вогню, вірила в його магічну силу, сприймала його як джерело світла і тепла, першооснову буття. Найбільше гуцули вшановувалиа живу ватру. Цей вогонь вважався «чистим», «цар-вогнем», що мав властивість очищати від гріхів», і був «святішим, ніж той, яким користувалися цілодобово» [50, 139].

Культ вогню у різноманітних виявах після вогнепоклонників зороастрійців дожив і до XX ст., наприклад «живий вогонь», «ватра» у гуцулів є найкращим оберегом [132, 289]. Справжній, найдієвіший», чистий вогонь – це той, що здобутий тертям, це «жива ватра», яку шанували насамперед як захист від нечистої сили, нещастя. Цей вогонь за характеристиками нагадує «непочату» воду, він ще «не служив людським потребам» [143], а отже має найбільшу силу. Ватра присутня у віруваннях гуцулів та демонструє

спорідненість із давнім культом вогню і культом предків. Звідси звичай палити ватру біля оселі напередодні великого свята [114, 95].

Міфологема вогню представлена у світовій літературі у трьох виявах – небесному (не залежить від людини, має різне семантичне навантаження), земному (символ родючості, родинного затишку тощо) та підземному (символ смерті). «Фізичні властивості вогню нагадували періоди розвитку людини, її життя: народження; досягнення найвищого розквіту; сили; поступове згасання; нарешті – смерть» [51, 70].

Земна форма вогню адекватна проблематиці циклічності життя. Вогонь – стихія, що сприймається на основі поєднання зорових, слухових, дотикових відчуттів, володіє як життєдайною, так і руйнівною силою. Найчастіше, гуцульських героїв творів М. Матієва-Мельника можна побачити біля вогнища, яке вони розпалюють для затишку у оселі серед зими у лісі. Біля вогнища вони спілкуються, діляться досвідом, заглиблюються у роздуми. Так, для старого Панька («Старість») згадка про ватру і вогонь служить меті відволікти онука від холоду і не дати йому замерзти: «Словами хотів його вхоронити від холоду. – Ще лиш коби через толоку перейти, та й зараз у хаті. Запалимо ватерку та й тепло стане дідові й тобі» [97, 285]. У роздумах щодо долі своїх синів біля вогнища знаходиться Петриха («Червоні чаші»): «Петриха відступила від вікна, сіла на лаву і закостеніла в думках. В хаті затихло давно, лишень у печі шипіло трепетове поління, а в гердяві на ватрі кипіла вода» [97, 257]. Тихий вогонь заспокоює душу, психічно урівноважує внутрішній стан героїні.

Умиротворення дарує вогонь і наратору («Поворот»): «Такий мир у хаті… у печі горить, під сволоками танцюють дві воскові свічи, як ті дві зірниці, що зійшли на небі з-за гір і морів далеких» [97, 407]. «Живий» вогонь ватри, воскові свічки навіюють відчуття спокою, затишку, в ньому він набуває вітальної енергії. Його хвороба минає не тільки від споглядання за ватрою і сонцем, адже тепло їх він відчуває на обличчі: «На стіну впали промені соромливого січневого сонця: зелено-золоті пасма… Кілька їх впало на моє

лице. Збудилася раптом свідомість і скочила по струнах до синього клаптика неба, вгору, вгору – до живого вогню» [97, 411]. Автор наразі новаторськи використав художній образ променів-струн, які перетворюють ефект світлоносності у музичний вияв.

Образ-символ «живого» вогню є провідним й у повісті «За рідне гніздо». У ній саме біля ватри герої вимовляють слова присяги на вірність рідній землі. Ватра асоціюється у М. Матієва-Мельника також із миром і спокоєм: «Затріскотіло весело під сушиною, сиві кучері диму піднялися до отвору. За хвилю оскочили червоні когути тяжкий казан… Діти обступили вогонь, підкидали щогрубші кусні дерева та втирали розплакані від диму очі» [97, 311]. Ватра для горян є втіленням не тільки родинного затишку, а й самого життя. Автор постійно підкреслює особливе значення вогню у житті героїв: ватра горить посеред хати, а отже у центрі всіх родинних подій. Саме від ватри запалювали люльку Йован та його батько. Тож інтер'єр хати горянина підкреслює особливе значення ватри для родини Йована: «Довкола вогню стояли стільчики, на яких бувало сиділи при ватрі кремезні моці (хлопці. – К.Я.), підібгавши під себе ноги… В куті лежали ліжники з овечої вовни, на підстеленому сіні. Твердо спалося ціле життя, але зате була воля» [97, 315].

Образ «живого» вогню у повісті «Крізь дим і згар» включає пророчі інтенції – опис горіння передає душевні переживання героїні за долю чоловіка: «З челюстів печі глипала язиком ватра, а по стінах танцювали тіні: – Прийдуть такі, о!.. такі, о! – кліпали. …На стінах розтягалися патли, моргали до когось і присідали по кутах… З печі пирснуло поліно. На землю скочила дужкою іскра, капнула в темінь і згасла» [97, 332]. Катерина у тузі за чоловіком і ці відчуття мовець передав за допомогою гри світотіней, майстром чого в українській літературі був М. Коцюбинський, – у хаті каганець не засвічується, у присмерку ватри молодій жінці ввижається Юрчік. Візуальний і світлий образ іскри символізує надію, що може зникнути через недолю героя. Зорові образи доповнюють аудіальні: тріскіт поліна, пісня цвіркуна ретардують часоплин, дають героїні замислитись над майбутнім. Тож справедливою є позиція

Геракліта, який вбачав у «живому» вогні «єдність протилежностей животворного і смертоносного начал: вогонь, подібно до боротьби, не лише руйнує, але й творить» [63, 115].

Земна форма вогняної стихії у М. Матієва-Мельника презентує і духовний сенс через розкриття емоційного стану персонажів. Спектр емоцій, які переповнюють людину, може складатися з кардинально протилежних, але асоціюватися із вогнем. Позитивні енергетичні стани виявляє семантика вогню як енергії творчої, нестримної, очищаючої і життєдайної, що спонукає прагнути й жити. Вона пов'язана з коханням і пристрастю, творчістю і натхненням, бажанням змін та жагою до життя, найзаповітнішими мріями. Крім того, це постійна, тривала енергія, що підтримує спокійне горіння життя, співвідносна із почуттями радості, стабільності і гармонії.

Протилежний стан, зумовлений вогняною стихією, – біда, стихійне лихо та руйнівна і загрозлива сила, яка викликає страждання, страх і розпач, відчуття безвиході та безпорадності, біль і смуток. Образи-емоції такої семантики пов'язані зі станами втрати, смерті як згасаючої енергії, розчарування, туги, прийняття поразки і зневірою, втратою надій і прагнень.

Позитивним значенням міфологема вогню у М. Матієва-Мельника наповнюється при зображенні щирих почуттів героїв. Адже вогонь – життєдайна енергія, яка спонукає діяти, кохати. Сповнені нею герої активні, прагнуть до змін, часто це зображення юнацьких років і з їх світлими поривами. Найчастіше ідейний зміст позитивної енергії посилює образ весняного сонця, пейзажна картина весняного пробудження природи. Так, сповнений пристрасним почуттям герой з «По той бік греблі» відчуває: «в серці пробудилися гарячі вогні, які здавалося ніколи не потахнуть» [97, 275]. Його почуття співвідносні зі станом навколишнього світу: «Сонце підходило в зеніт і зливалося зі щебетами пташок в один пречистий гімн творінню. По небесній синяві летіла кудись з вітром легесенька хмарка і пушистим крильцем черкала о небесні, золоті склепіння. А шум життя ішов розкотом по землі. В душі ставало так ясно, широко…» [97, 275]. Внутрішній стан героя

знаходиться у гармонії з довкіллям, це вищий ступінь щастя, в якому він наближається до розуміння власної екзистенції. Він і його кохана, як і у повісті М. Коцюбинського Іван та Марічка, «некультурна» Параска О. Кобилянської, – діти природи. Вони живуть за її законами. Стан душі, сповнений вогню щирих почуттів, вимагає від героїв зовнішнього вияву – і весна звучить поетичним словом, яке зривається із закоханих вуст і присвячене вірній коханій.

Символіку несподіваного, неочікуваного вогню передано розкриттям емоційного стану героїні «На чорній дорозі»: «В серці бахнула полумінь. У голові закрутилося і з-під золотих іскор вилетіла велика червона георгінія й замерехтіла далеко перед слабими очима» [97, 363]. Афективний стан героїні передано оксимороном, комплексом зорових мікрообразів вогняної стихії: золоті іскри, червона георгінія, яка має схожість до полум'я і кольором. Такою концентрацією вогняних символів акцентовано підвищену емоційність героїні, яка чекає звістки про сина-вояка вже кілька років. Психіку матері передало її мовлення і «вогняна» метафора: «Синку мій, один разочок, ще один малесенький разочок тебе побачити!.. – І знову летіла, як блискавка» [97, 363].

Ще інша семантикою міфологема вогню як згасаючої енергії, що метафорично вводить мотиви передчуття втрати, ностальгії за минулим щастям частотна у письменника. Його описи внутрішнього стану героя прикметні відчуттям завершеності буття персонажів «Крізь дим і згар»: «Дід Максим ішов останній з церкви. Розкидав по вулиці гугнявим голосом. Він жив своїм світом, що вже давно вмер, але догоряв у ньому останніми вогниками» («Крізь дим і згар») [97, 335]. У порівняльному контексті вогневий – це і прудкий, той, що може дати відсіч: «Але скрутивси Семен, єк вогонь пид вітром, лапнув колик та й свиснув раз» [97, 344]. Протилежна асоціація вогню у розумінні швидкого психічного процесу при характеристиці стану афекту: «Ах!.. У грудях щось трісло, страх вогнем і вихором підняв усі сили» [97, 346].

Стосовно молодших віком персонажів, найчастіше у образі вогню як згасаючої енергії відображено їх зневіру у прийдешньому, неможливість психічно подолати життєві труднощі або змиритися з недолею. Так, герой «Серед шляху» змінюється психічно під час переходу італійських гір: «В очах його затлів якийсь таємний, скляно-зелений вогник і душа його потала в глибину» [97, 265]. Трагічних подій у творі ще не відбулося, однак зовнішній вигляд і внутрішній стан стрільця дає змогу передбачити розв'язку. Герой перебуває у депресивному стані, відчуває свою непотрібність і мучиться неможливістю потрапити додому, де його руки вкрай потрібна. Реальний світ кровопролитних баталій об'єктивно стає пеклом, полем боротьби життя і смерті: «За горою дудоніло пекло. Десь понад верхами, закутаними в хмари, летіли сталеві потвори і скавуліли шаленим зиком: «Жив.. ив… ж-ж-живв… у-у-у-в-в… Тікали й німіли. За хвилю розносився по горах чорний стогін: Вмер..р…р…рр.!.. А гори відказували: «Вмер-рр… і мовкли» [97, 265]. Тут має вияв одна з характерних особливостей прозописьма М. Матієва-Мельника суїцидальність. Автор констатує невідворотність загибелі героя від кулі ворога і водночас на нього чекає ще страшніша доля – самогубство, спричинене важким минулим сирітським життям, приреченістю у теперішньому і безперспективністю у майбутньому.

Вогняна стихія постає у тексті твору як боротьба світла з темрявою у душі героя, екзистенційний вибір. Белетрист констатує поступову перемогу темряви над світлом: «Темна безодня болю гасила останні, білі жмутки світла і він чув, що котиться кудись без стриму, гей у пропасть…» [97, 266]. Поетикою цей твір наближений до творів Ю. Федьковича, О. Кобилянської, О. Маковея, знаковий модерністською грою світла і темряви, вогню як енергії (як у Г. Хоткевича, М. Коцюбинського), що передано за допомогою метафоричних порівнянь, художніх деталей, персоніфікованого образу сонця**.**

Вогонь як руйнівна енергія смерті і страждання, присутній у «Крізь дим і згар». Очима чоловіка автор зображує процес спалення гуцульського села: «Остафій поглянув на снопи вогню, що виросли на його хаті. Обернувся туди

лицем і підняв зв'язані руки до вогнених язиків, що кивали до нього з вікон і з дверей та й закам'янів на місці. Він чув, як бряжчало скло, як шкурміла його праця» [97, 339]. Письменник використав метафоризацію, щоб підкреслити психологічний стан героя, який вражений масштабністю і безглуздістю події, яка відбувається. Вогонь в очах героя перетворюється на всепоглинаючу істоту, якій байдуже доля як одного селянина, так і у цілому всього села. Пожежа і вогонь стають тлом для ще страшніших речей – вбивств, катувань місцевих мешканців, насильного вивезення. Прості гуцули не в змозі осягнути трагедії, для них – це страшний сон, сповнений жаху. Автор розкриває емоції героїв крізь полілоги, які замінюють «моноскопічне» бачення героя на «стереоскопічне» горян: «- Диви!.. Диви!.. Мой, шьо хата – то косиця, шьо друга хата – друга косиця… Еге, а далі: десіть… двадцять… сто… усі хати!.. Дріжит, дріжит та й росте й пишет на хмарах вістку. Шьо напишет – то задихнетси, шьо хлипне – то хмара стидом… Розпалилося на землі море… клекотить, сипле іскру… тисячі іскор… Іскри тріскотіли й глумилися…» [97, 340]. Жах вогняного нищення письменник посилює персоніфікаціями: вогонь перетворюється на всепоглинаючого монстра, який кепкує над руйнацією селянського господарства: «Аг-га! Г-г-гах!!. А зима йде… а зима йде… біло біло… грійтеси, мой… це з ваших жил вогонь!.. Гу-гугу: падала стеля – дим упрів і здіймав до лун червоні очі… Гу-гу-гу! Над вогнем – смієси страшне лице опиря» [97, 340]. Візуальні апокаліптичні картини смерті і руйнацій письменник посилює аудіальним ефектом. Ономатопея передала картини неприродного й раптового завершення життя: «Шррр…р! – присіло темно. – Г-г-га-х-х! – окрутився білий рантух. – У-у-у! – застогнали пахучі трави…» [97, 340].

Правдиво відтворюючи картини народного лиха з-за війни і свавілля цісарської вояччини на Гуцульщині, митець розкриває мілітаризм ХХ ст., трагедію краю і місцевого населення: «Австрія пішла у відворотті, аж на рівнини поза Тису. Лишала по собі пам'ятку: шибениці і згарища. Переходив галицькі села дикий мадяр, ішов, наче вогонь на сухі трави, ступав, як лютий

ворог і разом з довгими блискучими халатами пейсатих коршмарів записувався навіки в українську пам’ять… Так дякувала Австрія за «тірольську вірність» русинові-воякові» [97, 343 – 344].

Образ підземного вогню не надто частотний у творах письменника, однак він наповнений символічним сенсом буття людини. Так, в оповіданні «Як леґіні виходили» крізь пейзажні замальовки з перевагою червоного кольору створено картину пекла на землі, бо молоді леґіні в одностроях приречені на смерть: «…Червоні сонячні промені палили мозок і сушили запеклу кров на гарт… Здавалося, що люципер зірвався з ланцюга, підпалив світ та із-за дебрів заходиться червоним реготом» [97, 249]. Страдницьку долю гуцулів підкреслено згадкою про потойбічний світ і підземного вогню з його господарем, автор у міфопоетичному сенсі попереджає про трагічний фінал життя леґінів. Чимало дійових осіб у найтяжчі часи емоційно висловлюють своє ставлення до підземного світу, відповідно до національної традиції, у формі народних прокльонів і примовок. Найчастіше це відображено у діалогічному мовленні персонажів в оповіданні «Серед шляху»: « – Бодай вони (представники влади. – К.Я.) бігали так до судної днини, та й ще в пеклі по грані! – відказував котрийсь. – Еге, в пеклі, і там, хло, пани, але там їм наростають роги, а замість шабель і лампасів дістають хвости і з самим Люципером у найгущій смолі мокнуть» [97, 262]. У смисловий обсяг поняття «підземний вогонь» включаються роздуми персонажів про соціальну несправедливість, яка існує у реальному світі і може залишитися й у потойбічному.

Небесний вогонь представлений у творчості декількома образами-символами – вранішньої зорі, місяця, зір, сонця. Так, образ вранішньої зорі як надії на порятунок розкривається в епізоді катування ворогами серба Йована («За рідне гніздо»): «Вдивлявся в досвітню зорю, як вона тремтіла в блідому вогні і згадав Любіцу, батька й три пари дівочих очей. Полетів туди думками й потонув у далині рожевій… Щось наче надія усміхнулося з-за обріїв будучого… А може…» [97, 326]. Герой із останніх сил намагається

скористатися змогою вижити серед ворогів, адже має надійну духовну підтримку – родину.

Однак найактантнішим у письменника серед солярних є образ сонця. Сонце, з одного боку, є безпосереднім уособленням небесного вогню, а з іншого сприймається як одна із двох бінарних категорій, яка функціонує в разом із місяцем. О. Афанасьєв, Е. Тейлор зазначають, що «у богів сонця і богів вогню на рівні давніх вірувань простежується багато спільних рис, що дає підстави вважати поетичні образи сонця і зірок (інших небесних світил) такими, що уособлюють стихію вогню» [6, 7; 138, 407].

Сонце – найдавніше божество у багатьох міфологіях світу (у Єгипті Бог Сонця Ра вважався царем Всесвіту, а земний правитель – його втіленням, сонячним божеством). В античні часи Геліоса бога Сонця ототожнювали з Аполлоном. У слов'янській міфології сонце обожнювали в образах Дажбога, Сварога, Хорса та ін. [133, 209–210]. При цьому Дажбог утілював ідею сонячного світла, а Хорс уособлював світло як таке: «У давньоруській міфології, так само, як і в міфології грецькій, ми натрапляємо на дві форми сонячного культу: з одного боку, це своєрідний культу сонячності, «білого світла», тепла як сезонної умови життя рослин (Аполлон), а з іншого – культ самого світила, що творить свій щоденний об'їзд чи обліт землі на конях чи лебедях (Геліос)» [127, 440]. Тож сформоване у світовій літературі семантичне наповнення багатопланове і варіюється залежно від використання цього образу у тексті.

Основне значення архетипного концепту «сонце» становлять такі смисли: 1) Сонце – центральне небесне світило нашої галактики, яке має форму гігантської кулі; 2) відображення в чомусь небесного світила; 3) світло та тепло, що випромінюється цим світилом; 4) те, що є джерелом життя, радості для когось; 5) те, що освітлює шлях; що веде за собою; 6) центральний об'єкт інших зоряних систем [135, 458 – 459]. Відповідно до цього тлумачення основні концептуальні смисли становлять такі значення: сонце – небесне світило, сонце – тепло і світло, сонце – джерело життя, символ життя, сонце –

провідник у виборі долі. Інші є похідними, їх письменник використовує відповідно до основної думки твору.

У прозі М. Матієва-Мельника сонце має антропоморфні риси, це амбівалентний образ, що містить як традиційне символічне наповнення, такі – залежно від ідейного навантаження твору – прирощує смисли. Скажімо, до традиційного тлумачення образу належить його інтерпретація як *божественного первня, реального втілення Бога на небі або посередника між Богом і людьми*. Персонажі епіка звертаються у молитві до Бога, згадуючи при цьому Сонце: «Боже, чи ж воно нічим одна крапля?... Чи ж одна крапелька не відбиває в собі також Божого сонця?» [97, 264]. Риторичні питання, звернені до Бога і Сонця підтверджують дуалізм світогляду гуцулів, зв'язок християнських і язичницьких традицій.

Образ сонця у письменника виступає ще й символом ідеального життя. В усвідомленні героїв сонце асоціюється зі спокоєм і ідеальним життям, до якого вони прагнуть. Сонце символізує зв'язок із Богом, із християнською традицією. Так, філософські інтенції Юрка (оп. «Червоні чаші») сповнено біблійних асоціацій, коли персонаж згадує про сенс буття людини: «Всіх однако на життя і втіху создав Бог. І мушка хоче жити, бо є сонце і веселість у життю» [97, 253]. Водночас образ сонця символізує порятунок героя від життєвих негараздів. Гра світла й темряви, присутня у творах белетриста, уособлює боротьбу внутрішнього світу персонажів. Нерідко образи ночі у нього персоніфікуються, стають стрижневими у творах, сповнюють екзистенцію наратора новим змістом: «Ще прийде сонце, ще прийде сонце за нами! – шептали дрижачі зорі…- Сонце за нас міліон ясніше. Злобу пече воно на смерть!.. Дає життя всьому новому. Сонце – не тьма. Воно творче!» («За сонцем») [97, 297].

За цими метафоричними висловлюваннями стоїть віра в непереможну силу життя. Сонце прямо асоціюється із сильним, божественним началом. Рефреном твору звучать рядки: «Сонце – магістрат вогню та сили» [97, 297]. Вони є підтвердженням оптимістичного бачення майбутнього героя і

символізують вічну боротьбу світла й темряви, адже після сонця прийде час темряви.

Філософських роздумів щодо сенсу людського буття сповнений епізод про розстріл двох арештантів («Короп»). Наратор стає невимушеним свідком, який занотовує всі подробиці, які відбуваються навколо. Про раптовість і неочікуваність дії для нього свідчить насамперед синтаксис – речення уривчасті, називні динамічно передають миттєвий рух думки або відтворюють звучання розстрілу: «Впоперек подвір'я провадять до стінки двох. Один високий, стрункий, чорний, як галка. / – Не в'яжіть мені очей. *Вмираючи, хочу бачити сонце*! (курсив наш. – К.Я.). / Кинув палким поглядом кудись у світ, у космічні орбіти, куди зараз його дух помандрує…/ – Тр-р-расс! / … Жовтий пісок глитав гарячу кров. / *Чому ж той другий дає собі зав'язати очі*? (курсив наш. – К.Я.) / – До стрілу го-тов! / Чуєте?.. Скимлить, як заєць. / – Тррас! / Зле стріляють…» [97, 370]. Цей епізод сповнений асоціацій із семантичною паралеллю «сонце – життя». Герой прагне в останню мить життя бачити сонце, відчувати життя до останньої миті. Саме тому можливість востаннє поглянути на сонце, на нашу думку, окрім мотиву пошуку прощення, символізує бажання померти достойно, з відчуттям єднання із сонцем-життям. У творі відчувається Стефаниківський мотив «йти по сонцю», бачити його, значить порятуватися якщо не фізично, то духовно. Натомість символ «зав'язаних очей» – ізоляція небажання возз'єднатися у момент смерті із божим сонячним світлом, це код внутрішньої слабкості особистості. Втім, доля двох арештантів – однакова, констатує наратор-свідок, смерть, а всі висновки залишаються на розсуд читача.

Перше, на що звертають увагу герої творів М. Матієва-Мельника після тривалої розлуки з рідним краєм, – сонце як уособлення божого провидіння, воно надихає на зустріч із батьківщиною. Так, Юрчік («Крізь дим і згар») в очікуванні повернення додому у сонця шукає підтримку: сходить воно з того обрію, де його рідна Гуцульщина. Протягом подорожі додому персоніфікований образ сонця є неодмінним супутником героя – його настрій

гармоніює стану докілля («Сонце усміхнулося поклоном і сховало золотоусу усмішку за кучерями богів» [97, 353]. У спогадах герой радіє сонячному світлу («золотом по кучерях, на лиця коралевими пальчиками…» [97, 354]. Тут спостерігаємо фольклорні мотиви із провідною роллю сонця: «Гей, у сині Чьорногорі недея, недея, / Иди, любко, за сонічьком, будеш знати, де я» [97, 355], що є своєрідним божим путівником для серця коханої у пошуках щастя.

Водночас, коли руйнується життя героя, гине кохана, замість власної оселі він бачить чорні згарища. Сонце стає символом помсти за втрачений рай не тільки для Юрчіка, а й для всього народу: «Серед чорних перехресть уставав великий страшний Юра… Піднявся із землі велетнем, як Мольфар, що йде з громами на бій… Із-за гір Сонце в тривожні сурми: Помсти!.. Гей, помсти!» [97, 361]. Автор засуджує катастрофічні наслідки війни, він не намагається гармонізувати щасливис зверненням сюжету, він відкритий. Образ сонця стає у ньому символом катастрофи краю, свідком страшних подій і мотиватором героя до помсти за зруйноване щастя.

Мала проза М. Матієва-Мельника розгорнула асоціативні зв'язки архетипу «сонце» із поняттям *часу.* Інколи події розгортаються за принципом єдності часу – впродовж одного дня. Так, у центрі новели «Очі» – подія, яка суттєво впливає на світогляд героя і розуміння ним сутності буття. Зі сходу сонця починається не тільки черговий день вояків, а щоразу нове життя, однак недовготривале, сповнене миттєвих емоцій.

Сонце постає тут у значенні швидкоплинності часу, що динамічно минає, а світло сприймається як кліматично-погоднє випробовування: «Ранком піднімалося сонце на золотих штиках, усе вище, вище… і цілий день несли ми його на плечах, оперезаних ремінням і на головах, закованих у сталь. В полудень воно було найтяжче… Тоді у склепіння голови били черлені молоти, а в умах дзвонила пісня суєти…» [97, 401]. Сонце як час залишається байдужим до долі персонажів, свідком тих убивств, які «пропускає» крізь себе безіменний персонаж, аби усвідомити сенс буття. Образ сонця антитетичний до води, яка в потрібний момент може порятувати спраглого героя. Натомість

сонце, байдужа «велика червона куля», «яка викочується вгору», аби нагадати про плин часу. Сонце-час пророкує невідворотність смерті: невідомі вояки мають загинути: «Заблисли штики в червоних згарищах сонця» [97, 404], доля вирішена, час не зупинити. Рефреном звучить постійна згадка про червоний колір сонця – колір страждань, пролитої крови, смерті.

Значну увагу приділяє автор моментам сходу / заходу сонця і їх впливу на долю персонажів. Антитетичні явища природи відображені, наприклад в оповіданнях «Короп» та «Із нетрів ночі». Твори єднає зображення важких умов життя ув'язнених вояків, яким інкримінується дезертирство, зрада, політична неблагонадійність тощо. Оповідь веде наратор, учасник подій, про які він правдиво мовить і передає власний емоційний стан.

Ця фрагментарна розповідь репрезентує насамперед авторську інтенційність. Всі вагоміші події пов'язані найчастіше зі сходом сонця, коли з новим днем починається нова історія, найчастіше трагічна. Схід сонця спонукає наратора до філософських розмислів про сонце як життя, свободу і волю: «Із-за гір сходило сонце. Хто розуміє час сходячого сонця, коли його проміння паде на залізне пруття решітки? Ні! Немає нічого кращого над життя! Відчувати життя, чути, що воно в тобі…Смерть героїв, які знають за що гинуть, – це теж містерія сонця, це життя, що ростить грядуще… О, гарне життя, що йдеш од золотих вівтарів Дажбога!.. Я молюся до тебе крізь отсю решітку, що загородила переді мною світ…» [97, 369]. Побачити містерію сонця, його схід для наратора – це стимул жити. Думка про сонце йому життєво необхідна, тримає його у свідомості. Постійно спостерігаючи за сонцем, наратор живе, плекає надію на визволення. Кожен схід сонця у нього – це єдиний привід порадіти життю. Парадоксальність ситуації в тому, що герой повсякчас бачить смерть: вікна камери виходять на подвір'я, де розстрілюють приречених. Тобто, з одного боку, він постійно бачить схід сонця, початок нового дня, а з іншого, – постійно спостерігає за розстрілами, смертями.

Наратор не стільки аналізує історії співкамерників чи задумується над долею, скільки презентує їх у власному баченні. Захід сонця не навіває на нього сум чи неспокій – швидше, це констатація завершеності денного кола буття, пошук спокою від вражень світлового дня: «Надворі вже заходило сонце. В казематі розпливалися предмети. Щезали контури й ловилися до стін довгі пряжі сумерків. Із-за крат припливали розливні потоки вечірньої симфонії…» [97, 381]. Водночас захід сонця символізує колообіг часу – по темряві обов'язково прийде новий день, життя триватиме. Тобто суб'єкт повістування залишається оптимістом, незважаючи на межову ситуацію між життям і смертю.

Архетип «сонце» у прозі М. Матієва-Мельника сповнений *позитивного змісту*, коли герої вірять у прийдешнє, переконані у його величі і силі. Сонце стає своєрідним символом пошуку правди, надією на волю, як-от у повісті «За рідне гніздо»: «Піднімося, як орли, розпустімо крила понад нашою землею, грудьми кривавими приляжмо й боронім її! Кожний має право на життя, кожний хоче сонця й радощів. Наші радощі – це вільна, самостійна Црнагора!» [97, 317].

Семантика образу сонця пов'язана зі *значенням життя, правди і волі*, вона розкриває прагнення горян до незалежності, вільності духу та власної землі. Сповнені віри у прийдешнє і надії, пов'язаною зі сходженням сонця над вільною землею, останні слова приреченого на смерть Йована: «Йдуть! – крикнув Йован. Іде правда – а над усею країною сонце! Світи, світи нам сонце!.. Хай згинуть вороги наші!» [97, 329]. Архетип Сонця як символ правди й істини сповнюється націєтворчих прагнень, віри у незалежну Чорногорію. Справу героїв, національні змагання буде продовжено – цю віру автор пов'язує з молоддю, віддану ідеалам правди і незалежності: «Рано сходило сонце. Глянуло найперше в вікна Вуйкової хати, але в хаті вже не побачило веселого, усміхненого Станка» [97, 329]. Сонце стає свідком і емблемою нових борців за волю Батьківщини.

Сповнені націєтворчих мотивів значною мірою «солярні» оповідання «Хвилина» і «Поворот». Образ сонця, небесної вогняної стихії, крім планетарних ознак космічної зірки, набуває *національно виражених рис*. Це провідна зоря у здобутті незалежності України, актуальний орієнтир не тільки буття нації, ідеал національно-визвольного чину. Автор визначає національність героїв змістом реплік, реакцією на повоєнні події. Так, в оповіданні «Поворот» герой після тривалої хвороби дізнається про перемогу військ УНР над Денікіним. Всі його емоції акумулювало знакове висловлювання: «Еге ж! Значить, «неділімая» провалилася – а ми ще таки встанемо! Тільки більше… більше сонця!» [97, 415]. Репліка виявила позитивну налаштованість наратора, його небайдужість до української національної справи. Символічного звучання наповнені рядки, в яких воля України ототожнюється з появою сонця (семантика життєвої енергії, сили до перемоги).

Оптимістичне бачення майбутньої долі України передане, зокрема, стрілецькою піснею, яка звучить в унісон думкам героя. Символічне обрамлення пісні суґестіює настрій, який присутній у персоніфікованому образі усміхненого сонця. Якщо перший рядок пісні становить собою характеристику персоніфікованого образу сонця, то останній – це відтворення суспільного настрою, «сонячного».

Сповнений оптимізму й наратор в оповіданні «Хвилина». Модерністський цей твір олітературив впливи різних стихій – окрім вогняної, присутня тут і водяна, земна та небесна. Вони розширили асоціативне поле, збагатили його новими сенсами. Образ сонця символізує у творі досягнення мети, здобуття волі і незалежності для країни: «А над Києвом прапори… золото святинь… ласкава синь: неба і – в сонці білі голуби… і – розколисана екстаза» [97, 302]. Манера зображення подій автором має прямі асоціації із «Золотим гомоном» П. Тичини, змальовано одну історичну подію, яка викликає в уяві митців спільні настрій та образи: лише поетичний рядок у М. Матієва-Мельника «зазвучав» у прозовій формі.

Індивідуально-авторським є у прозі М. Матієва-Мельника «оживлення», персоніфікація Сонця, яке сприймається насамперед *як істота.* Для автора Сонце – *змучена* життям істота, яка не має людських рис, байдужа до подій довкола. Так, у «Червоних чашах» символічного значення набув епізод, в якому відображено реакцію природи на суїцид героя. Головний «діяч» – сонце: «Другий раз сходило сонце з кровавим усміхом, з гарячим запиленим лицем… Яркі, тривожні промені лизнули язиком по чолах гір, підійшло сонце і впало вогнями на задихані груди Черемоша» [97, 259]. Автор наділяє сонце рисами злої «потойбічної» істоти. Зв'язок із потойбіччям сонця розкрито онейричним видінням героїні: «Нараз появилося вгорі серед неба величезне червоне сонце. Пускало з хмар мертве потускне світло… – Юрку, мій Юрку! – хотіла крикнути за ним. В тій хвилі впала з сонця вогняна брила і втрутила його зі стромені в Гук» [97, 258]. Сон матері стає пророчим, підсвідомо налаштовує героїню на трагічний фінал, а сонце стає символом смерті молодого вояка.

Семантична спорідненість сонця із вогняною стихією сприяє аналізу психоемоційного стану людини. Адже «необхідно спілкуватися чимось подібним до «інфра-мови» за допомогою цінностей емоційного життя. Наші внутрішні органи – це вогнища. Саме цілісна мова марення передає усі наші інстинкти. Екзистенціалізм чутливості – а чи існують інші? – потребує цієї інфра-мови. Треба усвідомити, що вогонь – це добро, яке жевріє під попелом. Тисячі мрій про внутрішній жар вказують на прихильність до прихованого вогню. Знайдений скарб обпікає, ми жадаємо оволодіти ним. Якась упевненість пожвавлює наші прометеївські мрії, переконує нас у тому, що вогонь перебуває у нас…» [17, 106]. Тобто у цьому разі варто врахувати ще одну сферу вживання архетипу *сонце як опис емоційного стану людини*.

У М. Матієва-Мельника це значення світила розкривається у дихотоміях «ніч – день», «темрява – світло» . Так, в «Одної ночі» за контрастом вогняних природних і неприродних явищ ночі і ранку стоїть психоемоційний стан особистості, яка пережила раптову смерть близької людини. Якщо на початку оповідання неприродне світло – падаюча ракета – лише створює тло для бесіди

героїв та їх роздумів щодо сенсу буття, то надалі образ персоніфікується і набуває філософського змісту. Раптове світло ракети вночі є нагадуванням про місце дії і воєнну ситуацію підготовки атаки: «Час від часу долітає глухий, придушений стук. То знову палаюча ракета підіймається дугою вгору і каскадами кам'яного блиску розливається мертво по землі. По хвилині гасне – і глуха пітьма лягає з голосним сичінням і давить… давить» [97, 267].

Аудіовізуальні метафоричні образи наповнюють ситуацію відчуттям тимчасового спокою, доки не з'являється у героїв бажання припинити спалахи і темряву після них. Темрява, сповнена чорної тиші, прямо асоціюється зі смертю, тому емоційний стан героїв потребує нової сонячної живої енергії: «І тоді так хочеться сонця, осліплюючого сонця, бо блиск горючої ракети в пітьмі – се лиш знак смерти. Вона гасне, а з нею погасає не одно життя» [97, 268]. Неприродний вогонь і спалах ракети для героїв – мотив, відомий ще з літератури бароко як «бороттє життя і смерті». Адже лише сонце як джерело життєдайної енергії може відвернути депресивний стан і відчуття загрози, бій із ворогом відбувається у темряві. Неприродні небесні вогні, ракети, які спочатку є тимчасовим локальний освітленням, а надалі викликають філософські інтенції, знаменують початок бою: «Очі велетня блиснули двома ракетами, пустилися під небо білі стовпи полум'я… Всі припали до землі і в хвилевім ожиданню скам'яніли» [97, 270].

У батальній сцені деталізовано відтворено події аудіовізуальними образами. Натомість психоемоційний стан героїв відходить на другий план, що свідчить про дуалістичне становище героїв. Вони як вояки, учасники кровопролитного бою, а як вразливі люди намагаються емоційно відсторонитись від споглядання смерті. Порятунком із екзистенційної ситуації стає для персонажів початок нового дня. Образ світла, початок дня дає надію на порятунок, а сонце стає своєрідним провідником у нове життя, де смерть втрачає сенс: «На сході паленіє половина небес. З країни світла виходить святе сонце, золотить хмарки і сипле пречисті жемчуги на кровавих згніваних людей, на нещасну землю…» [97, 271]. Ідилічна картина щасливого мирного

ранку, де світом править любов, для героя закінчується тяжкою втратою: у бою загинув Антосьо, близький товариш оповідача.

Мовець лаконічно констатує факт загибелі юнака, його зовнішність: «Принесли убитого окривавленого братчика Антося. Лице кучерявого гуцулка усміхалося жахом до сонечка. Воно було бліде, як лляне полотно, студене, як чужа землиця… А він лежав усміхнений, і здавалося, простив усім, що вкрали молоде життя» [97, 271]. Відбувається вітаїзація смерті. Автор не презентує внутрішні почуття наратора – пейзажні замальовки прекрасного ранку на противагу вбивчій ночі як зовнішній вияв гри емоцій вже померлого Антося. Все це вбирає його протест проти несправедливої війни, марності численних втрат.

Образ-символ сонця є втіленням ідеального життя героя. Водночас сонце як божественне начало не в змозі порятувати своїх дітей від манії вбивання: «А з погідного, доброго неба кличе ангел спокою: «Діти дурні, діти, – чого ріжетесь?» [97, 271]. Авторська концепція екзистенційних проблем буття підкреслює: долею керує не людина чи Боже провидіння, а й фатум, прагнення «сильних світу цього» та їх владні амбіції.

Висновки до розділу ІІІ

Індивідуальне естетичне осягнення М. Матієва-Мельника цілості світобудови засноване на художній репрезентації образів-символів першостихій буття – землі, повітря, води та вогню. Вона відбувається за рахунок поєднання низки міфологічних образів-символів, образів-асоціацій, персоніфікованих образів різних стихій, що у поєднанні виявляють риси міфопоетичного світовідчуття письменника. Поліфонічна система першостихій виступає не лише функціональною, номінативною одиницею художнього тла, а й стає сюжетотворчим чинником, психологічним засобом, навіть самостійним персонажем. За всієї спільності смислове навантаження кожної стихії у творах М. Матієва-Мельника індивідуальне. Так, вода і земля мають більш матеріальний вияв, а образи акваторії у творчості митця

прикметні текстуалізацією архетипних акватичних міфологем і художнього відтворення топографічних водойм української та чужої території.

Земля у М. Матієва-Мельника є складовою мікрокосму, світоглядним та моральним фактором, чинником колізій та конфліктів. Водночас інша проєкція міфологеми передбачає семантичне наповнення землі як головного локусу подій, із чітким розмежуванням щодо поняття «своя» і «чужа» земля. В малій і середній прозі епіка образ землі представлено як матір-годувальницю, що набуває виразно національних рис.

Міфологеми вогню та повітря більш амбівалентні, вони, крім фізичного вияву, характеризують духовний первень дійсності. Крізь низку акватичних, аерологічних, орнітоморфних, аудіальних образів відбувається засвоєння експресіоністичних та екзистенційних мотивів прозописьма М. Матієва-Мельника: ці образи фактично конкретизують, опредмечують і візуалізують незриме і невловиме повітря, а також передають духовний світ героїв. Міфологема вогню, сповнена земного, небесного та підземного виявів, опосередковує, окрім фізично візуалізованого образу, ще й духовні пориви героїв. Ця міфологема у творах митця насамперед постає символом зародку і оберегу сім'ї. В образах вогню-охоронця, який дарує життя і біля якого збирається родина, а також матері-берегині розкривається центральна тема дому як архетипу колективного несвідомого.

Міфологеми води, повітря, землі та вогню художньо відтворено крізь алюзії, зінтерпретовано в асоціативно-смисловому полі метафорики, грона метонімій, антропоморфної персоніфікації, творчо обіграно за допомогою ускладнено-асоціативних порівнянь, уподібнень, які використовуються як засоби характеристики персонажів.

ВИСНОВКИ

Український літературний процес перших десятиліть ХХ ст. визначається трансформацією художнього досвіду попередніх письменницьких поколінь, а також синкретизмом стильових течій. Це приводить до появи художньо-естетичної якості української літератури, репрезентованої як загальновідомими творчими мистецькими постатями, так і тими, які наразі лише повертаються у науковий обіг. Національним світоглядом, тематикою, проблематикою, образністю, взаємодією стильових напрямів і течій вони розширюють мистецькі можливості літератури і дають уявлення про творчі пошуки того часу.

Микола Матіїв-Мельник належав до тієї когорти письменників, які діяльністю збройно виборювали українську державність. Його творча індивідуальність, проза, поезія, публіцистика, літературознавство, педагогічна, громадська діяльність активно позиціонують митця як представника українського красного письменства першої третини ХХ ст., яке, продовжуючи традиції попередників, розширювало ідейно-тематичні обрії літератури, шукало нові способи вираження дійсності, виявили оригінальність художнього мислення.

Світоглядні аспірації творчості М. Матієва-Мельника спрямовані у двох напрямах: українськість та рух січового стрілецтва. Його творчість, сповнена автобіографічних рис, акумулює відображення героїчних картин національно-визвольної боротьби січового стрілецтва у 1914 – 1921 рр. та життя мешканців Карпат у повоєнні роки. Письменник віддано служив Україні, вважав визвольні змагання січового стрілецтва продовженням традицій козацької звитяги попередніх поколінь.

Дослідження творчої індивідуальності прозаїка дає можливість визначити основні характеристики поетики його творчості. Проблемно-тематичні домінанти прози визначено із позицій загальнофілософських та автобіографічності: трагічні наслідки Першої світової війни у житті

західноукраїнського селянина («За зраду», «Крізь дим і згар», «Терни», «По той бік греблі», «Із нетрів ночі»); звитяжна боротьба; перебування українців у австрійській армії, дискримінація за національністю («Як леґіні відходили», «Серед шляху, «Поворот», «Короп», «За що?», «Одної ночі», «Червоні чаші» та ін.); перипетії визвольних змагань січових стрільців («Із нетрів ночі», «Короп», «По той бік греблі», «Поворот», «Очі», «Цитра»); формування національної свідомості січового стрілецтва («Наша Голгофа», «Серед шляху», «Із нетрів ночі», «І стугоніла земля…», «Хвилина», «У вигнанні», «Казка», «Місяшної ночі»); тяжка жіноча доля під час воєнних подій («Тамара», «Одна хвилина», «На світанку»); ностальгійні спогади про минулі роки («Ой видно село», «Як гасне метеор», «До тих стовпів, що небо підпирають») та ін. Ці проблеми формують основу світоглядної картини М. Матієва-Мельника, презентують його творчість як художній та історичний документ, в якому правдиво відтворено трагічні сторінки життя українців під час боротьби за національну свободу.

Серед основних ознак поетики – використання різних форми потоку свідомості, зокрема внутрішнього монологу у прямій і непрямій формах, відтворення важливих станів свідомості – сну, фантазій, марень, мрій («По той бік греблі», «На вигнанні», «Із нетрів ночі», «Старість», «На Ґреґоті», «Терни», «Червоні чаші» та ін.). Потік свідомості визначений такими рисами: невимушене перебування читача у внутрішньому світі героя, суміщення часопросторових категорій, відсутність логіки у розповідях тощо. У прозі письменника представлений і довербальний рівень свідомості героя, що підкреслюється особливими синтаксичними конструкціями, пунктуаційними знаками, еліпсом і анафорою, алітераціями, незакінченими реченнями, використано й різні форми передачі переживань акустичних, тактильних, смакових, нюхових («Рана», «Із нетрів ночі», «І стугоніла земля», «Хвилина» та ін.). Нерідко внутрішній світ героя розкривається за допомогою незвичних персоніфікованих образів (рани, болю, голоду, любови, смерти, життя та ін.). Актуальні у прозописьмі художні концепти національної свободи, відчуття

свого місця у громадському житті тощо («Що дало життя», «По землі», «Рана» та ін.). Прозові здобутки М. Матієва-Мельника є частиною світоглядно-естетичних пошуків попередньої і тогочасної світової філософсько-літературної думки.

Популярний жанр автора – малі прозові форми, як традиційні (оповідання, новели), так і експериментальні – нарис, поезія у прозі, етюди. Основні ознаки поетики традиційного оповідного жанру – пластичність і оригінальність у побудові сюжету, динамічний сюжет, психологізм, лаконічність, концентрація часу новели, несподіваний фінал наявні у творах «Як леґіні відходили», Червоні чаші», «Серед шляху», «Одної ночі», «По той бік греблі», «Короп», «За парубоцьку славу», «Очі», «Тамара», «Терни», «На Ґреґоті», «Цитра», «Місяшної ночі», «Хай живуть будні!» та ін. Проза малих жанрів представлена також поезією у прозі «Як гасне метеор», циклом образків «Що дало життя», новелістичними етюдами «Рана», «І стугоніла земля», «Хвилина», художньо-документальними нарисами і спогадами «Ой видно село», «Система», «Райська пташка», «Старість», ліричні фрагменти «Що дало життя» та ін. У цих творах присутня часткова фабульність, відсутні розлогі описи внутрішнього світу, натомість центральна роль переживань героя, психологічний паралелізм, екзистенційні роздуми тощо.

Прозова творчість М. Матієва-Мельника характеризується синтезом модерних аспірацій образного мислення: у творах співіснують вияви неореалістичного, символістського, експресіоністського, імпресіоністського стилів. Неореалістичні риси представляють особливу манеру розкриття психології душі персонажів, що полягає у відображенні не видатних особистостей, а пересічних мешканців Карпат, життя яких знищила війна («Червоні чаші», «За що?», «За зраду», «Старість», «На Ґреґоті», «Крізь дим і згар», «За парубоцьку славу», «Місяшної ночі»). Автор художньо-психологічно вивчає особистість «ізсередини», формує авторську концепцію людини, особливу увагу при цьому приділяє людській психології, сфері почуттів, рефлексій, спогляданню.

Стилістика новел М. Матієва-Мельника співдіє із загальноукраїнським варіантом експресіонізму (В. Стефаник, Марко Черемшина, О. Турянський, М. Хвильовий), спрямована на вираження внутрішнього світу людини через зовнішні показники, оголеною емоційністю і надривом, естетикою потворного, абстрактністю і символічністю. Основним стильовим прийомом автора є вживання широкого спектру семантичних значень кольорів від білого, синього, жовтого до чорного та червоного. Найпоширеніший у новелістиці М. Матієва-Мельника червоний колір з його еволюцією до кривавого. У творах «Очі», «Червоні чаші» змістове наповнення психологічних станів особи червоною барвою набуває кількох семантичних значень. Насамперед у М. Матієва-Мельника він асоціюється з агресією, небезпекою, а у символічних картинах сходження кривавого сонця утворює семантику танатосу, пророчі візії. У творах про стрілецьку звитягу цей колір отримує значення жертовності стрільців, пам'яті про їх героїчну звитягу («В осінній день», «Серед шляху, «Одної ночі», «Я йду за вами»).

Імпресіоністичне письмо фрагменту «Самота», ліричної мініатюри «Як гасне метеор» ґрунтується на подоланні статики зображення, акцентуванні мінливості дійсності, гармонії кольорів. Серед його характерних ознак – фрагментарна композиція, алюзії, переплетіння вражень та синкретизм емоцій.

Основні філософські категорії часу і простору у прозі М. Матієва-Мельника взаємодіють у межах розкриття особливостей соціально-історичного хронотопу. Спрямовуючи дію двома близькими історичними періодами (Першої світової війни та національно-визвольних змагань), письменник особливу увагу приділяє першим десятиліттям XX ст. загалом. Об'єктивності соціально-історичних характеристик доби сприяє конкретизація місця і часу дії у заголовку та підзаголовку творів («Рана», «Стрільцям 4 золочівської бригади», «Маківка»); пряме чи опосередковане датування, згадка місцевостей у назвах і тексті («На Великдень 1920 р.», «На Ґреґоті»); опис соціально-історичних подій («Крізь дим і згар», «За рідне

гніздо»); відтворення через долі, трагедії становлення персонажів, персонажна ретроспекція духу епохи («Крізь дим і згар», «Місяшної ночі», «За що?»), відображення змін у просторі і побуті персонажів («По чорній дорозі», «Старість», «На Ґреґоті» та ін.) та ін. Тому соціально-історичний хронотоп прози М. Матієва-Мельника виступає важливим складником причинно-наслідкових зв'язків у творах, відображення внутрішнього світу людини у її стосунку до зовнішнього середовища.

Фольклоризм творчості М. Матієва-Мельника є однією з важливих ознак його ідеостилю. Художня «робота» з фольклорними елементами у творах відбувається двома шляхами: 1) безпосереднє введення у сюжетну канву твору елементів народної творчості та 2) авторська трансформація фольклорного мотиву, образу чи сюжету. Серед найпоширеніших прийомів – власна текустуалізація народної пісні, коломийки, співанки чи їх частин («Як леґіні відходили», «Червоні чаші»), авторських стрілецьких пісень («Місяшної ночі», «Казка», «Поворот»). У малій прозі М. Матієва-Мельника відчутна творча асиміляція елементів фольклору, що посилювали і розширювали змістопростір авторського тексту, примножували емоційний заряд фольклорних джерел авторськими емоційними реакціями. Інколи авторська концепція твору передбачає відсутність прямого взорування на фольклорні мотиви – їх унесено фрагментарно, наприклад в оповіданні «Серед шляху» це лише мнемонічна аплікація-згадка про гуцульську пісню, в якій виспівується туга перебування далеко від рідних місць.

Елементами фольклорного ідеостилю є вплив народної казки, виражений у гіперболізації подієвості, що пояснює окремі риси характеру героя («Казка»), описи національної вдачі героїв, гуцульських морально-етичних етикетних норм поведінки («За що?», «Місяшної ночі»,), часові та просторові суміщення у психіці героя («Червоні чаші»), онейричні моменти у вигляді снів-передбачень героя («Місяшної ночі», «Червоні чаші»). М. Матіїв-Мельник вживав традиційні народнопоетичні образи, мотиви, зображувально-виражальні засоби, які асоціюються з українською

ментальністю (сопілка у «Місяшної ночі», «Серед шляху», географічні характеристики в «Одної ночі», «Хвилина», «Мій Великдень 1920 року» та ін., вживання прислів'їв та приказок). Творчість М. Матієва-Мельника як епіка демонструє яскравий, гармонійний фольклорний складник, як прямі, так і трансформовані його форми.

Міфопоетичний дискурс творчості М. Матієва-Мельника стосується характеристики чотирьох стихій, які є повноцінною складовою його творчого універсуму. Поетика стихій у творах М. Матієва-Мельника підпорядкована завданню донести читачам трагічні відчуття і внутрішній світ героїв, з якими він «проживає» події війни та час боротьби за Україну. Ця поетика першостихій сприяє розумінню концепції автора з позиції естетизму, моральних принципів. Персоніфіковані образи знаходяться у центрі пейзажних характеристик, керують сюжетом твору, умотивовують вчинки героїв, стають визначальними психоемоційними критеріями індивідів.

Повітряна стихія є художнім компонентом письменницького світу, основою розгортання подій, визначає вчинки і вдачу героїв. Міфологема повітря у белетристиці М. Матієва-Мельника розщеплюється у семантико-смисловому напрямі на візуальні акватичні (дощ, сніг, грім, хурделиця), аерологічні (хмари, зорі, місяць, вітер, небо), орнітоморфні (зозуля, ворон, крук, журавлі), аудійні (шум бою, тиша, характерні звуки) образи. Вживання цих образів є свідченням засвоєння експресіоністичних та екзистенційних мотивів у творчості письменника: образи конкретизують, опредмечують або візуалізують незриме і невловиме повітря.

Акватичні образи представлені двома категоріями – води і її виявів фізичного стану і метафізичного поняття, пов'язаного із індивідуально-психічною площиною. Взаємодіючи у тексті, вони набувають значення динаміки психічних станів героя. Фізичні параметри води постають у стражданнях персонажів від неможливості здобути це джерело життя. Пошук води у творах, окрім прямого значення задоволення спраги, символізує бажання знайти новий шлях, свободу від внутрішнього чи зовнішнього

ув’язнення. Гідроніми Збруч, Черемош, Дністер, Дунай вживаються у сакральному значенні домівки, енергетичного центру краю та його межі. Сльоза як провідний акватичний образ отримує у прозі подвійне значення: загальнолюдського символу туги за рідним краєм і водночас фізичного вияву внутрішнього переживання людини («Одної ночі», «Дві перли»). Специфіка зображення акватичної першостихії впливає на ідейну спрямованість творів.

Земля у творчості М. Матієва-Мельника – амбівалентна стихія. Насамперед це символ рідної домівки, захищеності, спокою (представлена в образах гір, скелі, дому, стежки, а також рідного поля і ниви, землі-годувальниці, України) в оповіданнях і новелах «Як леґіні відходили», «Червоні чаші», «Серед шляху», «Хвилина», «І стугоніла земля», «По той бік греблі», «Старість». На ментальному рівні земля символізує національну боротьбу, бажання волі, агресію (це образи урвищ, скель, гір) («За зраду», «За що?», «По той бік греблі»). Філософсько-екзистенційними роздумами наповнені гірські локуси «стежка», «шлях», «дорога». Осібне місце у поетиці крайобразів М. Матієва-Мельника належить у творах на воєнну тематику ландшафтним міфологемам (хрести, урвища від снарядів, спалені хати, напівзнищений ліс тощо). Письменник охарактеризував фізичні і моральні втрати малої вітчизни, що стає символом втраченої батьківщини, і водночас джерелом майбутньої консолідації українців усієї України.

Образи-символи вогняної стихії підлягають законам міфопоетичного письма, співдіють із архетипами фольклору і міфології, де всі вогняні образи тісно пов’язані із солярними міфами. Водночас у творчості письменника відбувається трансформація концептів вогню та сонця, що увібрала нову семантику. Так, вогонь охопив трансформаційні складові: охоронець рідної землі, помічник у боротьбі із ворогом, символ роду і спокою в родині; втілення небесної стихії природи, що виснажує і спустошує землю, героїв («Хвилина», «Одної ночі», «Поворот», «За рідне гніздо», «Крізь дим і згар»).

Тож внутрішньо розмаїта, амбівалентна міфопоетика основних стихій природи в образному мисленні М. Матієва-Мельника має не тільки значне

функціональне навантаження, а й стосується найглибших закутків свідомого й позасвідомого єства героїв.

М. Матіїв-Мельник як письменник, наділений високим почуттям патріотизму, національної гідності, генетичним тяжінням гуцула до анімістично-міфологічного світу, у кращих творах майстерно відобразив соціальні, психологічні, моральні, етичні, духовні проблеми українського суспільства, яке у перше десятиліття ХХ ст. зазнало значних втрат під тиском мілітарної парадигми світу. Залучаючи до художнього тексту міфологеми буття, які споконвіків несли у собі код окремішньої нації і водночас духовно-світоглядних цінностей людства, митець навертав морально і психологічно виснаженого, невлаштованого у тогочасному суспільстві українського індивіда до витоків його світобуття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. Київ, 1994. 160 с.
2. Андреев Л. Импрессионизм. М.: Издательство Московского ун-та, 1980. 250 с.
3. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст.: монографія. Львів : Львівський національний ун-т ім. І. Франка, 2000. 340 с.
4. Антонич Б.-І. Poezja po tej stronie barykady. *Sygnaly*. 1934. № 3/4. С. 4.
5. Астаф'єв О. Уроки психосинтезу: буття для читача. *Слово і час.* 2001. № 7. С. 45–49.
6. Афанасьев А. Мифы, поверья и суеверия славян, т. 2. СПб.: Terra Fantastica, 2002. 768 с.
7. Бабій О. «По той бік греблі» Збірка оповідань. М. Матіїв-Мельник. Рецензія. *Літературно-науковий вісник* . Львів, 1923. Т. IX. С. 72 – 74.
8. Барчан В. Експресіоністична естетика й мистецька свідомість в Україні 10 - 20-х рр. XX ст. Київська старовина. 2010. № 6. С. 61 – 69.
9. Бахтин М. Время и пространство в романе. Вопросы литературы. 1974. № 3. С. 133 – 179.
10. Бахтин М. Литературно-критические статьи [сост. С. Бочаров и В. Кожинов]. М. : Художественная литература, 1986. 541 с.
11. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 472 с.
12. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. М. : Художожественная литература, 1975. С. 234 – 407 [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/bakhtin_hronotop/.

13. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Сост. С. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.

14. Башляр Г. Земля и грезы воли. Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2000. 244 с.

15. Башляр Г. Грёзы о воздухе; [пер. с франц. Б. Скуратова]. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. 320 с.

16. Башляр Г. Земля и грёзы о покое; [пер. с франц. Б. Скуратова]. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001. 320 с.

17. Башляр Г. Фрагменты поэтики огня; [пер. с франц. Б. Скуратова]. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 344 с.

18. Бикова Т. «Верховино, світку ти наш…»: гуцульський текст української літератури першої третини ХХ століття: монографія. К.: Четверта хвиля, 2015. 424 с.

19. Бикова Т. Гуцульський текст як маркантна складова поезії січового стрілецтва. *Науковий вісник Ужгородського університету. Філологія.* 2016. № 2 (36). С. 52 – 58.

20. Бикова Т. Художнє моделювання образу вигнанця в українській літературі початку ХХ століття. *Поетика художнього тексту:* матеріали Всеукраїнської науково-практичної конф. Херсон: ХДУ, 2018. С. 25 – 27.

21. Білецький Л. Історія української літератури. Т. І: Народня поезія. Авгсбург: вид-во Укр. церковного товариства, 1947. 328 с.

22. Білецький Ф. Оповідання, новела, нарис. К. : Дніпро, 1966. 92 с.

23. Бланшо М. Пространство литературы. К.: Логос, 2002. 288 с.

24. Войтович В. Українська міфологія В. Войтович. вид. 2-ге, стереотип. К.: Либідь, 2005. 464 с.

25. Гайський О. Незакінчена творчість. *Свобода.* Нью-Йорк, 1965. 25 березня. С. 4.

26. Галицько-руські народні приповідки / зібрав, упорядкував і пояснив д-р Іван Франко. *Етнографічний збірник.* Львів, 1907. Т. 23. Вип.1. 278 с.

27. Галич О. Теорія літератури. [за наук. ред. О. Галича]. К.: Либідь, 2001. 488 с.

28. Гей Н. Искусство слова: О художественности литературы. М.: Наука, 1967. 364 с.

29. Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. М.: Наука, 1975. 472 с.

30. Горбовий М. Гуцули у визвольній боротьбі. С. 180. Електронний ресурс. Режим доступу: https://www.rulit.me/books/guculi-u-vizvolnij-borotbi-read-243136-180.html.

31. Гордієнко В. Листопад. Сходження на Голгофу (історія УГА). *Літопис Червоної Калини.* Ч.1. 1991. С. 4 – 7.

32. Гордієнко В. Листопад. Сходження на Голгофу (історія УГА). *Літопис Червоної Калини*. Ч.2. 1991. С. 3 – 7.

33. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 297 с.

34. Гуревич А. Что есть время. Вопросы литературы. 1968. № 11. С. 151 – 174.

35. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. Собрание сочинений. М.: РИГ «Логос»: Гнозис, 1994. 162 с.

36. Денисюк І. Жанрові проблеми новелістики. *Розвиток жанрів в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст.:* зб. ст. за ред. М. Т. Яценка. К.: Наукова думка, 1986. С. 6 – 49.

37. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т. 4 кн. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1. 432 с.

38. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. К.: Головне видавництво видавничого об’єднання «Вища школа», 1981. 215 с.

39. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів: Академічний Експрес, 1999. 280 с.

40. Дзюба І. Спогади і роздуми на фінішній прямій. К.: Криниця, 2008. 926 с.

41. Дончик В. Якщо з позицій національних і конструктивних (нотатки з приводу). *Слово і час.* 2008. № 9. С. 30 – 45.

42. Дубина М. Мала проза Західної України 20–30-х років XX ст.: проблематика, джерела, шляхи і тенденції розвитку. К. : НМК ВО, 1992. 112 с.

43. Дудурова М. Опыт описания пространственного образа в поэзии И. Анненского. *Новые явления в языке и науке о языке:* Материалы научной конференции, 14 – 16 апреля 2005 г. Екатеринбург. Под ред. Л. Г. Бабенко. Екатеринбург, 2005. С. 444 – 450.

44. Еліаде М. Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. Пер. з нім., фр., Г. Кьорян, В. Сахно. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с.

45. Есин А. Время и пространство. Литературоведение. Культурология: избранные труды. М.: Фоинта, 2002. С. 82 – 97.

46. Есин А. Психологизм русской классической литературы. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://modernlib.ru/ books/a_b_esin/psihologizm_russkoy_klassicheskoy_literaturi/rea d/.

47. Єременко О. Напрями і течії в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. *Історія української літератури: кінець XIX – початок XX ст.:* [у 2 кн.]: [за ред. проф. О. Д. Гнідан]. К. : Либідь, 2005. Кн. 1. С. 71 – 87.

48. Єрмоленко С. Мовно-естетичні знаки української культури. К.: Ін-т укр. мови НАН України, 2009. 352 с.

49. Єфремов С. Історія українського письменства. К.: Либідь, 1995. 272 с.

50. Жайворонок В. Українська етнолінгвістика: нариси. К.: Довіра, 2007. 262 с.

51. Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О., Шалак О. 100 найвідоміших образів української міфології. К. : Орфей, 2002. № 745. Серія: Філологія. Вип. 49. 448 с.

52. Зварич І. Міф у ґенезі художнього мислення. Чернівці: Золоті литаври, 2002. 128 с.

53. Зверев А. Дворец на острие иглы: из художественного опыта XX века. М.: Советский писатель, 1989. 416 с.

54. Звиняцьковський В. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського (проблема жанру): монографія. К. : Наукова думка, 1987. 108 с.

55. Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима; післямова М. Москаленка. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 1302 с.

56. Ільницький М. Література українського відродження. Напрями і течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. XX століття. Львів: Львівський обласний науково-методичний інститут освіти, 1994. 72 с.

57. Ільницький М. Поетичні школи в західноукраїнському літературному процесі 20 – 30-х років XX ст. *Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка.* Львів, 1990. Т. 221. С. 156 – 170.

58. Ільницький М. Сторінки стрілецької епопеї. *Матіїв-Мельник М. Твори.* Львів, 1995. С. 3 – 17.

59. Калениченко Н. Українська проза початку XX століття. К.: Наукова думка, 1964.450 с.

60. Камю А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство. Москва: Политиздат, 1990. 415 с.

61. Качуровський І. Строфіка. К.: Либідь, 1994. 271 с.

62. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 700 с.

63. Кессиди Ф. Гераклит. М.: Мысль, 1982. 199 с.

64. Клочек Г. Енергія художнього слова : збірник статей. Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. 448 с.

65. Клочек Г. Поетика і психологія. К. : Знання УРСР, 1990. 48 с.

66. Клочек Г. У світлі вічних критеріїв (Про систему критеріїв оцінки літературного твору). К. : Дніпро, 1989. 221 с.

67. Ковалів Ю. Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст.: підручник У 10 т. Т. 2 : У пошуках іманентного сенсу. К. : ВЦ «Академія», 2013. 624 с.

68. Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика. К. : Фоліант, 2006. 336 с.

69. Кодак М. Поетика як система: літ.-крит. нарис. – 2-ге вид., доповнене. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 176 с.

70. Колядки і щедрівки. *Етнографічний збірник*. Під ред. В. Гнатюка. Львів, 1914. Т. 35. С. 112 – 113.

71. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.

72. Копистянська Н. Художній час як категорія порівняльної поетики. *Слов'янські літератури: [доповіді]*. К.: Наукова думка, 1993. С. 184–200.

73. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.

74. Коркішко В. Часопростір як формотворча категорія тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології :* міжвуз. зб. наук. праць / [відп. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ : БДПУ, 2010. Вип. XXIII: Лінгвістика і літературознавство. Ч. І. С. 388 – 395.

75. Коцюбинський М. Твори у двох томах. Том 2. Повісті та оповідання (1907 – 1912). Статті та нариси. К.: Наукова думка, 1988. 497 с.

76. Кубилюс В. Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация (Три шага литературы в фольклор). *Вопросы литературы.* 1976. № 8. С. 23 – 24.

77. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. (проблеми естетики і поетики): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. філ. наук: спец. 10.01.06. «Теорія літератури». К., 2004. 18 с.

78. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. К.: Зодіак-ЕКО, 1995. 304 с.

79. Курищук В. «Пішов я, вигнаний, в чужину…»: Микола Матіїв-Мельник – письменник, педагог, громадський діяч. Слово Просвіти. 2016. 14 – 20 квітня (№ 15). С. 6.

80. Курищук В. Від упорядника. *Матіїв-Мельник М. Твори*. Львів, 1995. С. 18 – 36.

81. Курищук В. З когорти борців за державність. *Золота пектораль. Літературно-мистецький та громадсько-політичний журнал.* 2016. № 2 (34). С. 148 – 172.

82. Курищук В. Його життя народові належить. Яблунів: Бібліотечка Товариства «Гуцульщина», 1995. 16 с.

83. Курищук В. І вічний я, як небеса безкраї…: До 115-ї річниці від дня народження Миколи Матієва-Мельника. *Перевал.* Івано-Франківськ. 2005. № 3. С. 146 – 154.

84. Курищук В. Із стрілецької когорти. *Дзвін.* 1993. № 4 – 6. С. 137 – 146.

85. Левицька Н. Потік свідомості в англійській літературі перших десятиліть XX століття. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства.* 2018. Вип. 14. С. 78 – 91.

86. Липа Ю. Нотатник. К. : Український Світ, 2000. 296 с.

87. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967. 372 с.

88. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.

89. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007. 700 с.

90. Лой А. Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство». К.: Наукова думка, 1978. 136 с.

91. Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.

92. Лотман Ю. К проблеме пространственной семиотики. СПб.: Искусство, 2000. 442 с.

93. Лотман Ю. Об искусстве. СПб: Искусство, 1998. 704 с.

94. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Изд-во «Искусство», 1970. 450 с.

95. Лучук І. Українська література міжвоєнного Львова. *Zbruč.* 16 травня 2015.

96. Марків Р. Теоретичні аспекти фольклоризму в літературі. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна.* Вип. 41. С. 215 – 223.

97. Матіїв-Мельник М. Твори. Львів: Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 1995. 643 с.

98. Матіїв-Мельник Микола. *Повернуті імена. Рекомендаційний бібліографічний покажчик.* К.: Національна парламентська бібліотека України. Вип. 4. С. 35 – 39.

99. Матіїв-Мельник. М. Новели. Яблунів: «Живиця» 1994. 54 с.

100. Мафтин Н. У пошуках «GRAND» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. 336 с.

101. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології [Текст]: [монографія]. Львів: Сплайн, 2008. 408 с.

102. Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. К., 1994. 143 с.

103. Мельник-Бура С. З'їзд на «Союзівці». *Америка.* Філадельфія, 1985. 26 листопада. С. 2.

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

105. Микола Матіїв-Мельник (1890 – 1947). *Незабутні роки. 1945 – 1950.* Пам'яткове видання / За ред. М. Семчишина. Нью Йорк – Чикаго, 1987. 236 с.

106. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія. К.: Обереги, 1991. 150 с.

107. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. К.: Основи, 2002. 327 с.

108. Наливайко Д. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX століття. *Індивідуальні стилі українських письменників кінця XIX – початку XX ст.:* зб. наук. праць. К.: Наукова думка, 1987. С. 3–43.

109. Нариси з поетики української літератури кінця XIX – першої половини XX ст. / [відп. ред. С. І. Хороб]. Івано-Франківськ: Плай, Снятин : ПрутПринт, 2000. 232 с.

110. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: ескіз української міфології. К.: Обереги, 1992. 88 с.

111. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. О пользе и вреде истории для жизни. Москва: Мысль, 1990. 832 с.

112. Новицький О. Три зустрічі і два прощання з М. Матіївим-Мельником. *Нові дні.* Зальцбург, 1947. 12 жовтня. С. 23 – 28.

113. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. 322 с.

114. Осьмак Н. Міфологема вогню (жива ватра) у повісті Гната Хоткевича «Камінна душа». Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова: Філологічні науки (мовознавство і літературознавство). 2017. Вип.8. С. 93 – 96.

115. Осьмак Н. Художні особливості міфообразу вогню у творах Гната Хоткевича та Станіслава Вінценза. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія».* 2020. № 44. С. 137 – 143.

116. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Либідь, 1999. 447 с.

117. Пахаренко В. Українська поетика. Наукове видання. Черкаси: Відлуння-Плюс, 2002. 320 с.

118. Петренко І. Рецензії. М. Матіїв-Мельник. «На чорній дорозі» Дзвони. 1931. Ч.6. С. 231 – 232.

119. Погребенник В. Фольклоризм української поезії (ост. трет. XIX – перші десят. XX ст.). У 2 кн. «Кастальське джерело». Кн.1. Нове укр.-ке письменство. К.: Освіта України, 2007. 251с.

120. Погребенник Ф. Земляк Василя Стефаника. *Дзвін.* 1990. № 1. С. 49 – 50.

121. Погребенник Ф. Лицар краси і пера: вояк, професор, письменник М. Матіїв-Мельник. *Слово і час.* 1997. № 10. С. 67 – 69.

122. Погребенник Ф. Невже тебе я не побачу, Україно? *Сільські вісті.* 1990. 11 грудня. С. 4.

123. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. / научн. ред.: В. А. Келдыш, В. В. Полонский. М. : ИМЛИ РАН, 2009. 829 с.

124. Рабинович Е. Земля. *Мифы народов мира:* энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т.1: А – К. 672 с.

125. Росовецький С. Фольклорно-літературні зв'язки: компаративний аналіз: монографія. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський ун-т», 2001. 277 с.

126. Рудницький М. З наших книжок і видавництв. Діло. Львів, 1930. 11 листопада. С. 14.

127. Рыбаков Б. Язычество древней Руси. М.: Наука, 1987. 784 с.

128. Савчук М. Микола Матіїв-Мельник. *Енциклопедія Сучасної України*. Електронний ресурс. Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=66058.

129. Салига Т. І зорі на небі вмивались сльозами… *Стрілецька Голгофа:* Спроба антології. Упоряд., авт. вступ. ст. і прим. Т. Салига. Львів: Каменяр, 1992. С. 6 – 20.

130. Сартр Ж.-П. Что такое література?/пер. И. Полторацкой. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 466 с.

131. Сивокінь Г. Біографізм у методі сучасного літературознавства. *Сучасність.* 1994. № 1. С. 137–141.

132. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. Научн. ред. В. Петрухин и др. М.: ЭЛЛИС ЛАК, 1995. 416 с.

133. Словник символів культури України [за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка]. К.: Міленіум, 2002. 260 с.

134. Словник символів. Електронний ресурс. Режим доступу: http: // www.slovarik.kiev.ua / symbol.

135. Словник української мови: в 11 т. АН УРСР; Ін-т мовозн. ім. О. Потебні; головн. ред. І. Білодід. Т. 9. К.: Наукова думка, 1978. 921 с.

136. Спілка українських письменників. Хроніка. *Наші дні.* Львів, 1942. № 6. С. 14.

137. Стрілецька Голгофа: Спроба антології. Упоряд., авт. вступ. ст. і прим. Т.Ю. Салига. Львів: Каменяр, 1992. 399 с.

138. Тайлор Э. Первобытная культура;[пер. с англ. Д.А. Коропчевского; предисловие и примечания профессора А.И. Першица. М.: Политиздат, 1989. 573 с.

139. Таланчук О., Шалак О. «Бо життя кожного тіла – кров його, життя його вона»: Кров – основа антроморфної моделі світу. *Українська мова та література.* 2001. № 10. С. 8 – 9.

140. Тарнавський О. Літературний Львів. 1939 – 1944: спомини. Львів, 1995. С. 33.

141. Тернопільський Енциклопедичний словник. Т.2. К – О. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. 706 с.

142. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с.

143. Токарев С. Религиозные верования восточнославянских народов XIX – XX века. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. 164 с.

144. Топоров В. Пространство и текст. *Текст: Семантика и структура*. М., 1983. С. 227 – 284.

145. Українська літературна енциклопедія. К., 1995. Т. 3: К – Н. С. 365.

146. Українська фольклористика. Словник-довідник / уклад. і заг. ред. М. Чорнописького. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 448 с.

147. Успенский Б. «Точки зрения» в плане пространственно-временой характеристики. *Успенский Б. Поэтика композиции*. СПб.: Азбука, 2000. (Academia). С. 101 – 134. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://philologos.narod.ru/ling/uspenpoetcomp. htm.

148. Успенский Б. Семиотика искусства. М.: Школа «Язык русской культуры», 1995. 120 с.

149. Ухтомский А. Доминанта души. Текст: из гуманитарного наследия. Рыбинск: Рыб. Подворье, 2000. 605 с.

150. Фащенко В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії. Одеса : Маяк, 2005. 640 с.

151. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку. *Франко І. Зібрання творів: У 50 т.* К. : Наукова думка, 1984. Т. 41. 1984. С. 471 – 529.

152. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 29. Літературно-критичні праці (1893–1895). К.: Наукова думка, 1981. 603 с.

153. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі. *Літературно-науковий вісник.* 1904. Т. XXV. С. 81 –8 3.

154. Франко І. Ще про нашу культурну нужду. *Франко І. Зібрання творів: У 50 т.* К. : Наукова думка, 1985. Т. 44. Кн. 2. С. 293 – 298.

155. Фройд З. Вступ до психоаналізу: Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками /пер. з нім. Петро Таращук. К.: Основи, 1998. 709 с.

156. Фромм Э. Человек для себя. М.: АСТ МОСКВА, 2006. 571 с.

157. Фуко М. Управление собой и другими: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1982–1983 уч. году/пер. с фр. А. В. Дьяков. Санкт-Петербург: Наука, 2011. 432 с.

158. Ханзен-Лёве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. Пер. с нем. С. А. Ромашко. М. : Языки русской культуры, 2001. 672 с.

159. Хроніка. *Дзвони.* Львів, 1931. № 6. С. 236.

160. Цибенко Л. Поетика простору в романі Крістофа Рансмайра «Останній світ» і його феноменологічне прочитання. Записки НТШ. Т. CCXLVI: Праці філологічної секції. Львів, 2003. С. 109 – 110.

161. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Мюнхен: Сучасність, 1986. 234 с.

162. Чижевський Д. Історія української літератури. Тернопіль: Феміна, 1994. 480 с.

163. Шахова К. Експресіонізм: зб. наук. праць. Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. С. 11 – 35.

164. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

165. Шумило Н. До проблеми «ліризації» української прози кінця XIX– початку XX ст. *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст.* : Зб. наук. праць. К. : Наук. думка, 1991. С. 250–265.

166. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. К. : Задруга, 2003. 354 с.

167. Шупта-Вязовська О. Проблеми вивчення художнього часу і простору в контексті літературознавчої термінології. Історично-літературний журнал. 2007. № 13. С. 4 – 54.

168. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Автор-сост. К. Королёв. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. 608 с.

169. Юнг К. Человек и его символы. СПб: Б.С.К., 1996. 454 с.

170. Янчицька К. Експресіонізм як стильова домінанта у малій прозі М. Матієва-Мельника. *Науковий часопис.* 2017. Вип. 8. С. 112 – 115.

171. Янчицька К. Особливості індивідуально-авторського вияву образу сонця у малій прозі Миколи Матієва-Мельника. *Національний вісник міжнародного гуманітарного університету.* Одеса. 2019. Вип. 38. С. 80 – 82.

172. Янчицька К. Роль мікрообразів і символічних деталей в експресіоністичній новелі Миколи Матієва-Мельника «Очі». *Spherest of culture.* Lublin 2017. С. 225 – 229.

173. Янчицька К. Художнє моделювання образів повітряної стихії у прозі М. Матієва-Мельника. *Науковий вісник.* 2018. Вип. 1(21). С. 155 – 159.

174. Янчицька К. Художнє моделювання образу земного вогню в прозі М. Матієва-Мельника. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2018. Вип. 21. Т. 2. С. 48 – 52.

175. Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер. с нем. 2-е изд. М.: Республика, 1994. 527 с.

176. Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? *Слово і час.* 2006. № 2. С. 39 – 45.

177. Fridman M. Steam of consciousness: A Study in Literary Method. New Haven: Yale Univ, press, 1955. 279 p.