

І бездоганна психологічна точність епітетів: у фіналі несподівано звучить зізнання дівчини перед її “жорстоким переможцем”, а сама ця позірна чоловіча жорстокість виявляється... ніжністю: “І тихим голосом, охриплим і чудним, вона промовила...” Слово “промовила” додає віршу урочистості й поетичності, і, як наслідок, еротичний малюнок набуває тієї піднесено-чистої світлосили, яка загалом прикметна для інтимної лірики М.Рильського. Віршів із подібною, щиро людяною та привабною жагою й відвертістю небагато в тодішній українській поезії — у ній ще сильний був або ж канон революційного аскетизму, або ж епатаж “аргонавтів” нового, соціалістичного світу, співців “вільного кохання”.

Наприкінці 1920-х М.Рильський уже мав репутацію Майстра. Цьому сприяла і його інтенсивна перекладацька діяльність. Свій творчий час він ділив між оригінальною поезією та “українізацією” зарубіжної класики. У збірці “Гомін і відгомін” (1929) така “роздвоєність” позначилася навіть на її (збірці) композиції: в останньому розділі поет знайомив читача з власними перекладами з П.Верлена, С.Малларме, М.Метерлінка, А.Міцкевича, Анрі де Реньє, А.Фета.

1932 р. побачила світ збірка М.Рильського “Знак терезів” — перша після арешту й “сидіння” в Лук’янівській в’язниці. Поет заговорив у цій збірці здушеним голосом. Тепер він змушений був рахуватися з “цензором в собі” і писати “правильні” вірші.

Утім, це надто сумна повість — “Поет у час репресій”...

Валентина Нарівська

ДИСОНАНСИ РОМАНТИЗМУ У ПОВІСТІ Я.ГАЛАНА “ГОРИ ДИМЛЯТЬ”

Перегляд “проблеми Галана” в цілому і повісті “Гори димлять”, зокрема, віднаходження її власної ніші в літературному процесі ХХ ст. — завдання не лише бажане, а й необхідне. Письменник, що сприймався як уособлення духу й пафосу радянськості, у 80-ті був підданий обструкції, звинувачений у дворушництві. Як наслідок — постать Галана вилучена з програм історії української літератури; його ім’я не звучить ні серед соцреалістичного письменства, ні серед новоутвореного канону класиків: чужий серед своїх, але й не свій серед чужих — результат реанімованої вульгарно-соціологічної позиції, спрямованої на митця неординарного.

А втім, багато в чому саме деканонізація письменника спровокувала ланцюгову літературознавчу реакцію. Повернення до повісті “Гори димлять” з метою віднайти її спектри адекватності художнім пошукам тогочасної літературної епохи загалом невідворотно пов’язане з феноменом, що його М.Наєнко означив як “ефект романтизму” в українській літературі¹; В.Толмачов актуалізував його “подовжений характер”, здатність до відродження в тій чи тій художній ситуації²; Л.Андреев залучав романтизм і “неоромантизм” до “основних частин сучасного синтезу”³; С.Зенкін схильний убачати в романтизмі “епохальну модель”, що функціонує в масштабі великої часової подовженості⁴, тобто йдеться про темпоральну необмеженість романтичної епохи, обумовленої, на думку О.Михайлова,

¹ Див.: Наєнко М. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. — К., 2000.

² Толмачев В. От романтизма к романтизму: Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. — М., 1997. — С. 5.

³ Андреев Л. Чем же закончилась история второго тысячелетия? Художественный синтез и постмодернизм // Зарубежная литература второго тысячелетия. — М., 2001. — С.293-294; 304-305.

⁴ Див.: Зенкин С. Французский романтизм и идея культуры: Аспекты проблемы. — М., 2001. — С. 6.

“властивістю матеріалу”, “самого рухомого культурного процесу, для якого не припустимо позначення чітких меж”⁵.

Авторитетність і вагомість суджень, у яких відбилася літературознавча реакція на спалах романтичної свідомості ХХ ст., вилилася в максимально активізований розвиток методик і підходів, у яких теоретичні й практичні зусилля поєднані з передбаченнями, передчуттями, здогадами щодо напрямку й закономірностей романтичної проблематизації літературного процесу. Рефлексія щодо романтизму в літературному процесі ХХ ст. зумовлена передусім естетичним обожнюванням його митцями як однієї з “улюблених епох” (поряд із античністю та бароко). Виступаючи, з одного боку, “нестабільною варійованою системою”, а з другого – зберігаючи “деякі опорні пункти”⁶, романтизм пророкував нові художні спрямування часу (символізм, постсимволізм, магічний реалізм, зрештою, “неоромантизм”⁷), водночас привносячи в них властиві романтизмові й дискусивні проблеми – про можливість романтичної інтроспекції в “неоромантичній” сфері чи хаотичність, аморфність як ціннісний стан, певний особистісний, але універсальний досвід народження “порядку із хаосу”⁸ (за І.Пригожиним).

Духовна матриця романтизму набуває продуктивного осмислення в процесі аналізу індивідуального досвіду “проростання романтичним началом” (хоча відчутна й відсутність теоретизувань, що “регулювали” би процес задіяності у романтизм творів і авторів – ця проблема загострилася й у “неоромантизмі”⁹).

Привертає увагу досвід Галана як автора повісті “Гори димлять” – твору призабутого, але надзвичайно привабливого таким очевидним ефектом ретроспекції романтизму і як напряму, і як чинника формування “неоромантичного” змісту літератури. До того ж ця ще одна спроба романтичної рефлексії була здійснена не з метою радикального перегляду позицій, як неодноразово в історії літератури, а з надією і вірою в можливість романтичних ідеалів. Принагідно зазначимо: творчі інтенції Галана, спрямовані на осмислення процесу визрівання в собі романтичного світовідчуття як сутнісного, радше відштовхнули критику, аніж спонукали до адекватної інтерпретації, що, зрештою, зумовило ситуацію рецептивного вакууму довколо повісті, загостреного загальним полемічним станом “проблеми Галана”.

На наш погляд, справжнє творче обличчя Галана тривалий час не піддавалося науковим вимірам, оскільки домінантна роль “радянської парадигми”, особливо в гуманітарній сфері, створювала лише ілюзію причетності до загальноєвропейських тенденцій розвитку¹⁰, а тому залишався поза увагою факт покладання творчої особистістю на себе відповідальності за власне існування, “буття-у-світі” (за Гайдеггером) як певного “внутрішньосвітового сущого”, що перебуває під владою долі. Така модель буття передбачала необхідність “*тлумачення людського життя*” (за Ж.-П.Сартром – М.Мерло-Понті), а тому могла бути реалізована у формах чи то відстороненої рефлексії, чи то художньої творчості. Тому Галанова постать чіткіше проглядалася в художньому досвіді – у повісті “Гори димлять”, ідейно-стильовий зміст якої стає своєрідним духовним пошуком, спрямованим на вдосконалення можливостей активізації особистісного впливу на мистецтво, усвідомленого як реалія, що превалює над реаліями життя. Буттєва спрямованість митця співвідносна радше зі стилем життя – явищем динамічним і вагомим для

⁵ Михайлов А. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // *Языки русской культуры*. – М., 1997. – С.47.

⁶ Тертерян И. Романтизм как целостное явление // *Вопросы литературы*. – 1983. – № 3. – С.177.

⁷ Слово “неоромантизм” у розумінні романтичних тенденцій у літературі ХХ ст. поки що не має термінологічної самодостатності: Л.Андреев означив його як “неоромантизм”, він схиляється до подання цього терміна в лапках; В.Толмачов віддає перевагу термінові “романтизм ХХ століття”; М.Наєнко говорить про “ефект романтизму”. Але в кожному випадку йдеться про результат взаємодії романтизму з художніми течіями ХХ ст. Тому не абсолютизуємо його до рівня “регулятора процесу осмислення” і схиляємося до літературознавчої форми його обживання, запропонованої Л.Андреевим.

⁸ Див.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. – М., 1986.

⁹ Михайлов А. Цит. праця. – С.48.

¹⁰ Серебряный С. О “советской парадигме” (заметки индолога). – М., 2004. – С. 16-17.

літературознавчих технологій, бо крізь призму їх чітко проглядається *активно задіяний у творчих пошуках автобіографічний досвід письменника*. Проте інтерес викликав не досвід як такий, а рефлексія щодо романтичної ситуації ХХ ст., зумовлена передусім емоційним станом митця – результатом реакції на історичне буття, прагненням конституювати смисл буття людини ХХ століття на основі романтичного досвіду. Це не стільки обумовлювало, скільки тонувало мову його поведінки, підпорядкованої стану людини, рефлектуючої щодо романтичного світовідчуття. Але доцільно говорити не про рефлексію чи ретроспекцію, а про процес *традирування* (від лат. tradere – передавати, повідомляти) – подальшої передачі змісту думки, свідомості, у тому числі й художньої, завдяки слову, мові (питання це вимагає ще теоретичного обґрунтування). Проте очевидно: вихід письменника ХХ ст. на хвилю традирування певної художньої свідомості (міфологічної, барокової, романтичної, реалістичної) зумовлений низкою соціокультурних і художніх факторів. І свідчення цьому – досвід Ярослава Галана як автора повісті “Гори димлять”.

Я.Галан належав до тих творчих індивідуальностей, чиє буття завжди було оповите таємничістю, загадковістю, а тому його обличчя, творче й особистісне, викарбовувалося не так із реалій життя, як із містифікацій. Він був немов приречений вибудовувати власну “життєву ідеологію”, тобто практичну філософію як “не-офіційну і не-спеціалізовану мову свідомості і культури”¹¹. До того ж, в історії світової літератури аж ніяк не поодинокі постаті письменників, для яких “ідеологія, ангажованість, соціальний пафос були складниками стратегії свідомо спрямованого творчого пошуку”, як, наприклад, у Гюґо і Жорж Санд¹² або в митців літератури ХХ ст., серед них – і Ярослав Галан. Його внутрішня ідеологічність теж виявила себе не в “ідеологічних надбудовах” (у вигляді гострої суспільно-політичної публіцистики чи драматургії), а в художньо осмисленій ідеологічній сфері романтичної любові.

Читач, сучасник Галана, ще перебував у полоні романтичної “американської агонії” Т.Вульфа, Е.Хемінґуея, С.Фіцджеральда, “революційного епосу” Ю.Яновського, та вже очевидно поставала потреба нових романтичних імпульсів. На думку В.Толмачова, у кожного з митців було власне розуміння суспільно-історичних зрушень. Так, у Хемінґуея – це “Велика війна”, у Фіцджеральда – “епоха джазу”, у Фолкнера – Громадянська війна, у Вульфа – власна біографія¹³, у Яновського – революція. Чи то навздогін зникомого спалаху романтичності к. 20-х – поч. 30-х (у її різноманітній смисловій модифікації), чи в передчутті нової хвилі від усвідомлення “всеосяжності загрози”, навислої над людством, чи то в граничній інтерференції цих явищ постає повість “Гори димлять”. Найяскравіший і в художньому, і в естетично-програмному плані, твір Галана був написаний 1938 р. (польською мовою). Сюжет повісті, на перший погляд, простий: донька священика, дотримуючись слова, даного батькові перед смертю, бере шлюб із його товаришем, начальником прикордонної застави. Проте батьковим сподіванням на тише, благочестиве життя дочки не судилося справдитися, оскільки в її долю увірвалося кохання.

Смисловий центр повісті – любов з очевидними романтичними традиціями й традируванням змістовних можливостей слова “любов”, його здатності до саморозвитку шляхом алюзивного студіювання трактату Стендаля “Про любов”, зокрема його ключового поняття “ідеологія любові”, що набуло статусу романтичного модусу¹⁴.

¹¹ Див.: Волошинов В. (Бахтин М.) Марксизм и философия языка: Основные проблемы социалистического метода в науке о языке. – М., 1993.

¹² Див.: Шрейдер Н. Жорж Санд. Лекції для студентів філологічного факультету. Рукопис / Зберігається в архіві кафедри зарубіжної літератури Дніпропетр. нац. ун-ту. – С. 71.

¹³ Толмачев В. От романтизма к романтизму... – С. 331.

¹⁴ Аналізуючи види любові, поширені в тих чи тих класах суспільства різних історичних епох, Стендаль наголошував: “Якщо ідеологія являє собою детальний опис ідей і всього того, що може входити до їх складу, то ця книга – детальний опис усіх почуттів, що входять до складу пристрасті, що іменується любов’ю” // Стендаль. О любви. – М., 1979. – С.17.

У повісті Галана відбилась не стільки тенденція “філософії особистого чи особистісного рятуння” від пережитої ним у Польщі низки пригод (аж до перебування у в’язниці), скільки емоційне відчуття нової хвилі європейської духовної історії, пов’язаної з усвідомленням її недостатньої насиченості романтичним світовідчуттям, романтичними сподіваннями перетворення світу. Очевидне знецінення романтичного культу мистецтва, що призвело, врешті-решт, до духовної спустошеності цілого покоління, конче потребувало нових романтичних форм піднесеності до духу. У Галана це вилилось у потенціювання модусу любові, наповнення його “неоромантичним” змістом, зумовленим, зокрема, й “некласичними” формами західного філософствуювання, насамперед концепцією одного із засновників філософської антропології Макса Шелера, ідеї якого мали неабиякий вплив не лише на суспільну, а й на художню думку. Априорність “матеріальної етики цінностей”, за задумом Шелера, має протистояти й філософії життя як ідейній течії, і ціннісному релятивізму Ніцше з тим, щоб утвердити значущість людської особистості в умовах жорсткого наступу цивілізації з метою оновлення, піднесення її творчих потенцій¹⁵.

Оповідь Галана — про провінційне життя західних українців на кордоні з Румунією і Словаччиною, на Покутті. І ця географічна локалізація стає своєрідним анонсом низки пригод, таємниць, а над усе особливої історичної значущості приватного життя особистості. І все ж, при певній упізнаваності географічного образу Карпат, відчутне прагнення автора перевершити цей світ, отже, він гранично наповнює текст художніми алюзіями. Це вивільняє його героїв від географічної залежності, продукуючи їх художню підпорядкованість, зумовлюючи ланцюгову реакцію імпульсів свободи волі. За всієї очевидності організуючого традиційного романтичного начала повісті — теми любові, сюжетна лінія не зводиться до любовного трикутника, до подружньої зради. І суть навіть не стільки в насиченості драматизмом подій, постатей, почуттів, скільки в незримій присутності естетичної надбудови у формі романтичного образу твору, що уособлює ідею любові, продукуючи її художнє обживання на неоромантичному ґрунті. Цілком імовірно, що первісним у Галана був саме образ романтичного твору, визначеного факторами, що мають статус трансхудожності у сфері романтизму.

Повість можна було б означити як ландшафтну: у ній, з одного боку, відчутний відгомін ідеологічних засад пейзажності як учення про “природну людину” та її злиття з природою, примножених *тенденціями художнього ріджіоналізму* з його одухотвореністю ідеями національної самобутності, *примітивізму*; з другого — *ідея пленеру* як передачі багатой гами природи, вияву краси природи: кольорових змін сонячного світла й повітря, переходів, нюансів, барвистих тіней. Контраст чистого осяйного світла й темряви привнесений ірраціональною стихією — це ландшафтний образ Карпат, що *втілює дотичність та інтерференцію неоромантизму й імпресіонізму*. Перефразовуючи відоме визначення імпресіоністичного малярства (формованого, за переконанням фахівців, і під впливом англійських художників Дж.Констебла, Дж.Тернера), наголосимо: образ Карпат у повісті немов побачений крізь гру світла і *“саме життя”*¹⁶; у ньому — враження певного історичного моменту, що розкриває людські пристрасті героїв Галана. Але водночас відчутна потужна романтична естетизація ландшафту, навіяна, радше, художньою класикою, зокрема картиною К.-Д.Фрідріха “Ранок у горах”, де, за не менш класичним тлумаченням, конкретний ландшафт поступається ідеї гір. Утворюючи довгий, безкінечний ланцюг, вони йдуть за горизонт, зливаються з небом, грізно-матове тло якого домінує в усій верхній частині картини. Так ідея гір переходить у ще більш узагальнену ідею

¹⁵ Див.: Шелер М. Положение человека в Космосе // *Проблема человека в западной философии.* — М., 1988; Шелер М. Избр. произведения. — М., 1994; Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. — СПб., 1999.

¹⁶ *Энциклопедия импрессионизма* / Под ред. М. и А.Серюлля. — М., 2005. — С.5.

безконечності природи і всесвіту¹⁷. Естетизуючи образ карпатських гір, Галан немов перебуває у силовому полі як романтично-художніх, так і романтично-критичних кліше: поєднуючи рефлексивно-пізнавальне і споглядальне, він створює систему традибельних образів і тим самим асоціативно нарощує смисли ландшафту. Зазначмо: саме естетизація дозволяє сприймати ландшафт Карпат як одухотворену картину, в яку мали би вписатися герої Галана. Але органічна єдність людини з природою порушена. У повісті це відбито в особливому поетологічному прийомі – своєрідному граничному балансуванні Івана й Ольги на межі ландшафту та пейзажу (водяний вир, гірська злива, нічний морок), доки ландшафт не поглинає їх (образ перевалу і снігової заметілі).

У самій назві повісті присутній провокативний момент, свідома алюзія на твори класичного романтизму, зокрема англійського, передусім роману Е.Бронте “Буреверхи”. Галан задає традибельну тональність з інтегровального перегаду, порівняльне тлумачення смислу якого мало би забезпечити розгортання “зустрічі” романтичного і “неоромантичного” модусів у тексті. Сенс інтриги в тому, що в ній, з одного боку, використано класичну традицію англійського романтизму, а з другого – “неоромантичність”, зумовлену колізіями ХХ ст., але зрозумілу лише через свою причетність до романтичної класики. Спандкоємність романтичних модусів виражена вже самою назвою повісті в особливій стилістичній формі – абстрактного теперішнього часу, водночас ніби синхронного й позачасового, що надає смислу подовженості романтичній події “гори димлять...”. Акцентуємо увагу: у Е.Бронте статичний простір (перевал, на якому відбуваються всі події роману), а в Галана – динамічний стан, “гори димлять” – це немов погляд цієї миті, враження, але в більш матеріальній явленості, оскільки подібний стан – наслідок позиційно різних поглядів-вражень. Матеріалізоване враження локалізує місце дії повісті, зводячи, здавалось би, до суто приватного, але від того не менш історично значимого буття людини з очевидним прагненням Галана романтично символізувати це локально-приватне (одна з ознак “неоромантизму”).

Локальний простір повісті багатовимірний, оскільки насичений ірраціональною стихійністю, утримуваною в духовному світі особистості на рівні модусів романтизму (найбільш відчутний у цьому плані лицарсько-пригодницький дух Граалю). Головний герой Галана – “благородний розбійник” Іван Семенюк, який уводиться в текст повісті відповідно до традицій романтизму як незнайомиць, нічний подорожній із відповідними атрибутами – зброя, стривожений кінь, гори, тобто топоси, що у свідомості читача продукують думку про життя, сповнене пригод, таємниць, тим самим забезпечуючи статус його винятковості.

Повість вибудована як любовна взаємодія людських доль, але відчутна їхня зумовленість драматизмом процесу розпаду єдності європейської цивілізації, що зумовив різкі зміни в культурному бутті. У повісті це виявилось в актуалізації етноекзотичності, перепопненої вітально-інстинктивними факторами – емоціями, пристрастями, чарами. А звідси – мінливість, вразливість, крихкість цього світу, в якому вгадується один з аспектів дихотомічної моделі “спільнота – суспільність”. Соціальна приналежність до неї героїв Галана апіорна, а зв'язки між ними мають емпіричний характер, базуючись на співпереживанні як взаємодії “колективного підсвідомого”, культурних архетипів, але передусім романтичних модусів, що і надають цілісності, об'ємності художньому світу повісті. Мотив сплетіння доль головних героїв немов народжується з романтичного звукового топосу церковного передзвону, що виникає на перших сторінках повісті як вісник зустрічі з неординарними постатями, високими почуттями, але водночас пробуджує очікування драматичної розв'язки.

¹⁷ Див.: Азадовский К. Пейзаж в творчестве К.-Д.Фридриха // *Проблемы романтизма*. 2. – М., 1971. – С. 116–117. Про відмінності між пейзажем і ландшафтом див.: *Landscapology: Избранная аннотированная библиография по вопросу ландшафта и пейзажа в литературе* / Сост. Слава И.Ястремский // *Вестник гуманитарной науки*. – М., 1996. – № 2 (28). – С. 36–37.

“Прекрасною дамою” в повісті є Ольга Погодняк, дочка священника, дружина коменданта прикордонної застави. Взаємини Івана й Ольги ускладнюються не лише протистоянням Погоднякові, а й тим, що Іван заволодів серцем і Марічки – феномена “природної людини”, й аристократки Аврори. Взаємини героїв у художньому просторі повісті зумовлені шелерівським розумінням і тлумаченням актів симпатії: якщо справжня симпатія ототожнюється з любов’ю як зустріччю, а отже – співучастю з життям Другого (Ольга), то несправжність – із симпатією, що руйнує екзистенцію Другого (Марічка, Аврора). Віссю цього співбуття стає Іван Семенюк – образ, наповнений багатозначністю романтичних смислів бунтівної людини – руссоїстського, поглибленого байронізмом, у поєднанні з рисами фольклорного розбійника-месника й водночас надзвичайно чуттєвого ліричного героя.

Основний конфлікт повісті, виражений протистоянням природи і цивілізації, несе на собі знак високих класичних традицій – повернення до руссоїстської ідеї морального превалювання природи над цивілізацією. Антитеза гармонійної природи і бунтівної людини надає конфліктові неоромантичної якості: герой Галана бунтує не стільки проти руйнівної сили цивілізаційного світу, скільки проти романтичного бунтарства й у собі, і як такого, що вже вичерпало свої потенції. Його бунт зумовив своєрідну ланцюгову реакцію: це і ніцшеанський за своїм змістом, хоча як такий нею ще не усвідомлений, бунт Ольги проти рабської покори християнській моралі, і вибухово нарощуваний бунт Марічки проти власного природного ества, що вже не утримує її в гармонійному бутті зі світом, зрештою, це тихе бунтарство Аврори, утомленої від цивілізаційних насолод, сповненої безупинного бажання відчувати живий подих природи й пережити почуття романтичної пристрасності.

“Неоромантичність” Галана увиразнена природничим компонентом, до того ж у подвійному сенсі. З одного боку, у ній відчутне переломлення філософсько-естетичного змісту поняття “духовна пригода” (за Гегелем), що визначає зумовленість людського існування здебільшого зовнішніми ситуаціями, навіть випадковостями, призводячи до формування “випадкових колізій”, відсутності мети, що формує у романтизмі сенс буття як пригоду (...“приключенчество”, за термінологією О.Лосева¹⁸); із другого – тенденції романтики, які беруть початок від масового мистецтва, від авантюрно-пригодницької прози – і не лише польської, а й не менш оригінальної західноукраїнської, львівської (хоча “рухома естетика” вказала на цей факт не без деякого критицизму та зверхності). Такий *прорив романтики в неоромантизм*” типологічно співвідносний із закономірностями, узагальненими М.Бахтіним, із його теоретизуванням щодо пригодницького змісту літератури, виокремленням як поетологічних категорій внутрішніх ідеологем “раптом” (“вдруг”), “саме в цей час” (“как раз”), що своєрідно призупиняють причинно-наслідковий хід подій, “відпускаючи” тим самим художній простір під владу випадковості¹⁹. Саме панування випадковості в образі розбурханої ріки стає поштовхом до утворення “світоорганізму” – категорії хоча й суто романтичної, з безконечними аналогіями, але в трансформації Галана з панівними тенденціями ніцшеанської тілесності, людського тіла (християнки, що мала би бути благочестивою), в якому, за Ніцше, “знову оживає і втілюється як найвіддаленіше, так і найближче минуле всього органічного розвитку, крізь яке немов безгучно протікає величезний потік, розмиваючись далеко за його межами – це тіло є ідеєю більш вражаючою за стару “душу”²⁰. Розбурхана ріка, потік, водяний вир – своєрідні феномени тривоги, напруги, вони створюють образ “тотальності” вже романтично – “неоромантичного” переживання; відбувається інтерференція тіла й духу як захопливої культурно-історичної, але над усім духовно-душевної дії, що постулює або динамічний зміст гармонії, або вибух ірраціональності, однак у будь-якому випадку це порив до єднання з Космосом. Знайти літературознавче поняття, адекватне відображенням у

¹⁸ Див.: Лосев А. Романтизм // Лит. учеба. – 1990. – №. 6.

¹⁹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979. – С. 119-120; див. про це також: Строев А. “Те, кто поправляет фортуна”: Авантюристы Просвещения. – М., 1998.

²⁰ Ницше Ф. Воля к власти. – М., 1910. – С. 324.

повіді процесам, складно. Але в німецькій науковій термінології існує поняття “wollungen” – ним позначена сфера психічних процесів, для яких характерна перевага духовно-душевної дії над чуттєвим сприйняттям, що розуміється лише як рецептивно-пасивне. На наш погляд, саме це поняття охоплює зміст душевно-духовної дії в повісті “Гори димлять”, особливо момент превалювання над чуттєвим.

Позначмо цю ситуацію, з одного боку, поняттям “дух часу” в тому сенсі, в якому воно обґрунтовувалось у польській публіцистиці поч. ХІХ ст., тобто в період активного формування романтизму як “постійно змінного атрибуту часу, що формує із певного його відрізка історичну епоху”²¹, з другого – “порив” і “дух” у їх дедалі більшому взаємопроникненні як реалізації змісту Абсолюту. І тоді змістовності “духу часу” набувають події і постаті Галана, що немов загубились у провінційному житті й у досить специфічному романтичному просторі – прикордонні, зумовлюючи зміст wollungen у внутрішньому світі героїв повісті: “... новий дух вступив у мене, дух, який всяку кривду, свою і не свою, перетворював у ненависть, а ненависть у помсту. Карабін став моїм першим другом, другим – пісня, третім – вино, а останнім – жінка. Коли тулив до грудей коханку, не думав про завтра”²². Етнічна бінарність, притаманна поетиці класичного романтизму, у Галана витіснена позиціями онтологічного протистояння: світ у його пристосуванні до людини (позиція, що уособлює романтичний ідеал) і ширше розуміння реальності, що зумовлює автономність буття духу та його співвіднесеність з авоєрідним буттям світу. Концентрація романтичного світовідчуття виявилась тут у своєрідній ланцюговій реакції лейтмотивів як художній реалізації романтично-“неоромантичних” мотивів свободи волі, смерті, любові, вагомих уже не так фактом самодостатності, як чинниками понять “дух епохи” і “дух-порив”, сформульованих романтиками і “неоромантиками”.

У центрі розповіді особистість, яка не стільки відчуває суперечності зовнішнього світу в певні моменти буття, скільки сама – суть цих протиріч, зумовлених, насамперед, ностальгією за високим романтичним: “... мене виколисали вільні гірські вітри, що я сильніший від інших і що по-своєму полюбив свободу [...] Разом зі мною виростили жаль, біль і гнів, які я ховав у своєму серці...” (187). Визрівання його передбачене класичною позицією авантюрного героя: нагромадженням чинників, що їх свого часу узагальнив М.Бахтін. Авантюрний герой “спирається не на те, чим саме є герой і яке місце він посідає в житті, а радше на те, *чим він не є* (курсив наш. – В.Н.) і що з позиції будь-якої наявної дійсності не “вирішено наперед” й очікувано”²³. І те, “чим він не є” (до певного часу), поступово визріває як “потаємний смисл” образу і повісті в цілому, як їх “підводна течія”, феномен “внутрішнього”, “найбільш внутрішнього”, але і “найбільш втіленого”²⁴ (за О.Михайловим). Ситуація парадоксальна, але водночас і класична під кутом зору “народно-масових” тенденцій французького романтизму: повернення до високого романтичного – це повернення до джерел авантюрно-пригодницького модусу героя. У повісті наявний один, але найдраматичніший момент із його життя, і переломний метафоричний сенс його очевидний – це своєрідна зустріч “духовних пригод” як культурно-романтичних модусів, компонента мови навіть не історії, а буттєвої позиції героя. Письменник не вдавався до обґрунтування того, чому все склалось саме так (духовна криза, закоханість, смерть героїв), бо наявні романтична заданість, романтичні кліше моделі поведінки героя. Ідейним центром стає людина на шляху від авантюрної “неоромантичності” до романтичності, тобто її психологія у зворотному напрямку в момент кризового стану, загостреного любов’ю. Протистоять не стільки погляди і почуття, скільки хаос пристрастей і дедалі більша марність сподівань на якусь абстрактну впорядкованість світу. Не лише Семенюк, а й Ольга, Марічка, Аврора

²¹ Филатова Н. Понятие “дух времени” в лексиконе польской и русской публицистики начала ХІХ в. // Культура и история. Славянский мир. – М., 1997. – С. 193.

²² Галан Я. Гори димлять // Галан Я. Твори: У 4 т. – К., 1978. – Т. 3. – С. 187. Далі вказуємо сторінку в тексті.

²³ Див.: Бахтин М. Цит. праця. – С. 120.

²⁴ Михайлов А. “Герой нашего времени” и историческое мышление формы // Михайлов А. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблема взаимосвязей. – М., 2000. – С. 291.

думками, життєвою спрямованістю прив'язані не до певних суспільних проблем, а до духу романтичної епохи, що надає можливість повернення до високих ідеалів, знецінених безжалісним наступом цивілізації. Саме тому особистість усвідомлюється письменником як високий духовний акт, зосередження духовних актів.

Ясна річ, Галан відчував умовність побутування романтичного духу в загострених колізіях ХХ ст., вичерпаність ідеалів високого романтизму, прагнень його героїв, не завжди зрозумілих навіть самим собі, що призвело до знецінення романтичного культу особистості. Складається враження, що він схопив для художнього осмислення момент історичного буття людини, подарований як останній шанс для виживання, і цього разу на хвилі народно-романтичних ідеалів. Здавалося, тут має бути для героя з народу рятівний момент — бунт проти ситих. Але герой Галана не завжди усвідомлює причини і спрямованість свого бунту. Чим і ким невдоволений Іван Семенюк, якого критика, наголосимо, без вагомих на те підстав, порівнювала з Олексою Довбушем, — самим собою, життям, часом або суспільством? Відповідь на це питання прихована в глибинах тексту Галана. Немов випереджуючи архаїчні наміри радянського (а як виявилось — і пострадянського) літературознавства використовувати “народність”, “народногероїчне” як універсальний засіб інтерпретаційного вирішення суспільних проблем, письменник постулює романтичність генеалогії свого героя без будь-якої співвіднесеності з ватажками народних рухів. Більше того, ця ідея у повісті навіть утрачає актуальність, у зв'язку з чим ознаки соціального протесту героя стихлині. Соціально-історична інтрига поступається любовно-пригодницькій, романтичній за змістом. Якщо й можна говорити про топос “романтичної втоми” героя Галана, то здебільшого у зв'язку із соціальними перипетіями: адже він переймається переважно грою з прикордонниками, точніше, власне пригодою, оскільки в цьому — щось захопливе, можливість демонструвати свою неординарність. Чим це зумовлене — впливом польського романтизму, зокрема в модифікації Ю.Словацького, з його неприйнятністю політичного радикалізму, із знеціненням духу соціального протесту як романтичного топосу чи, можливо, “неоромантичною” відстороненістю від світу як форми порятунку? Радше синтезом цих самодостатніх компонентів. І все ж виток такої поведінкової моделі вбачаються у феномені традирування романтичної образності, десь байронічної, у чомусь донжуанівської, навіть із відтінком гамлетівського²⁵, до поведінкових моделей Галанового героя у формі посилення, узагальненого імпульсу, що розгортається в повісті до образу індивідуаліста, зосередженого до певного моменту на власному Я.

Галан в екскурсі повертається до дитячих і юнацьких років героя, сповнених утрат, соціальної несправедливості, усвідомленої абсурдності світової війни, умовності “Української республіки”, що створила маргінальну ситуацію західного українства, до його мандрів по світах (Румунія, Чехія, Франція, Португалія, Бразилія), що формували в ньому коли не “громадянина світу”, то людину, для якої мандри набули форми буття, витісняючи соціально-географічну закоріненість, продукуючи вільні переміщення у світі. Це й спонукало героя Галана мати лик, лице, личину — мандрівного лицаря, вічного коханця і банального грабіжника.

Його біографія згідно з образною генеалогією романтичного твору більшою мірою співвідносна з адекватним “кодексом діянь”, тому має прообразом не реальну постать, а “предметну фактуру біографії” творчої особистості — це відбиває не лише особливості індивідуального темпераменту, а й ментальності відповідної культури²⁶. Такою фактурною для Галана була, уявляється нам, і власна біографія (творчої особистості), й “Автобіографія” Марка Черемшини. До того ж, Ігор Семенюк — один із псевдонімів Ярослава Галана, а Іван Семанюк — справжнє прізвище Марка Черемшини так підкреслено співвідносні з ім'ям героя повісті “Гори димлять”. Проте не стільки “Автобіографія” Марка Черемшини,

²⁵ Або, як влучно помітив А.Нямцу, “підключенням гамлетівського начала до семантики образу... Дон Жуана...”. Див.: *Нямцу А. Своєобразие трансформации общекультурных традиций в мировой литературе (теоретический аспект) // Библия и культура. — 2004. — № 6. — С. 80.*

²⁶ *Кривцун О. Биография художника как культурно-эстетическая проблема // Кривцун О. Эстетика. — М., 1998. — С. 372.*

скільки додаток до неї, означений ним як “авторисунок”, виявився надзвичайно привабливим для романтично-“неоромантичної” ситуації Галана, але не багатством життєвого досвіду (власне біографії), а емоційно-ціннісним і духовно-тілесним процесом перетворення особистості з увиразненням етнічних рис²⁷.

Перша частина “Автобіографії” була викладом фактів реальної біографії. Аби її естетично зафіксувати, письменник використовує себе самого як екзотичну модель, створюючи – один за одним – якісно нові образи. Відбулося подвійне перекодування біографії, примноження власного лику лінійно-пластичною структурою зображення, властивою малюнку. Контурними лініями, штрихами, тональними ефектами досягається пластичне моделювання етнотворчого образу, своєрідного ескізу до образу Івана Семенюка: “Люблю любові гарячу, як вогонь, таємничу, як море, принадну, як весна, гнівну, як грім у хмарах. Коли б мені дозволено було перемінитись у птаха, то вибрав би я собі жайворонка”²⁸; “Люблю місячні ночі, непрохідні ліси, високі гори [...] люблю ритм зір на небі і голос життя на землі” (351); “свободолубивий [...] такий я зверхи, а з середини пустий” (350). Особливу увагу привертає романтична типологічність у портретній характеристиці героя повісті й “авторисунок”. Ось портрет героя Марка Черемшини: “Середнього росту, кругла стать, хід енергійний і ще ритмічний”, що увиразнюється загостреною візуальною чутливістю: “Твар під високим чолом ділиться на дві половинці: одна весела і помітна, а друга сувора і понура та темна, як ніч” (Ч., 350). Тобто в тексті “авторисунок” вже відбувається радикальний перегляд автобіографічності – формується “тіло-витвір” (“тело-произведение”, за В.Подорогою²⁹), що вкупі з “Автобіографією” уособлює “біографічну свідомість епохи”, зберігаючи романтичні напластування. Проекція “авторисунок” Марка Черемшини на образ Івана Семенюка поглинає характерологічність й увиразнює його палімпсестність на засадах образу “людини тілесної”: “Він мав смагляве обличчя, а з-під своєрідного капелюшка з пером спадало на скроню пасмо чорного волосся. Його гуцульське вбрання виблискувало сріблом. Усміхнувся до неї двома рядками сніжно-білих зубів” (Ч., 351).

Є підстави говорити про наявність у повісті Галана метаконфлікту як протистояння високих класичних романтичних традицій і романтизму з яскраво вираженим народним модусом чи, як означила це явище Н.Пахсар’ян, “народним романтизмом”³⁰, убачаючи в ньому вияв народного романтичного духу, що тяжіє до синтезу з масовою літературою. У цій ситуації романтичне втрачало високий сенс, наповнюючись побутовим змістом, відверто приземленим. Спостерігаючи процеси у французькому історичному романтичному романі, Н.Литвиненко дійшла висновку, що синтез народного й масового так і не набув строгої закріпленості за романтизмом, натомість виконував “метаестетичну функцію”, а згодом

²⁷ У зв’язку з цим наведемо приклади, пов’язані з епохою реалізму, що мають статус класичних. А.Гінзбург у праці “О литературном герое” апелювала до думки Б.Ейхенбаума про те, як А.Толстой знайшов прізвище *Вронський* для героя свого роману. Виявляється, воно звучало в О.Пушкіна, було близько зв’язане з іншими літературними героями 30-х рр. XIX ст. (Пронський, Мінський). Б.Ейхенбаум схильний тлумачити це як “усвідомлену стилізацію”. Відштовхуючись від цієї думки, А.Гінзбург писала: “Толстой, який ненавидів усіляку “літературщину”, сам зумисне нагадає читачеві про літературні моделі своїх дійових осіб. Можливо, він робив це саме тому, що перетворював їх докорінно. *І йому необхідна була схема як мірило відсторонення від схеми*” (курсив наш. – В.Н.). Див.: Гінзбург А. О литературном герое. – Л., 1979. – С. 121. Мимоволі напрошується типологічна співвіднесеність наведеної класичної ситуації з особливостями ім’ялогії у повісті “Гори димлять” щодо специфіки традирування її в “некласичній” поетичі ХХ ст.: таке ж сумісне нагадування про літературні моделі прізвища героя повісті вже є суттєвим елементом “неоромантичної” поетики.

²⁸ *Черемшина Марко*. Новели. Посвяти Василеві Стефаніку. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. – К., 1987. – С. 351. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи в тексті (Ч., стор.).

²⁹ *Подорога В.* Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С.Киркегор, Ф.Ницше, М.Хайдеггер, М.Пруст, Ф.Кафка. – М., 1995. – С. 243.

³⁰ *Пахсар’ян Н.* Дюма и массовое во французском романтизме // *Александр Дюма и современность*. – М., 2002. – С.13.

перетворився на кліше, активно задіяне в “неоромантизмі” ХХ ст.³¹, що, на наш погляд, знайшло відображення й у повісті Галана “Гори димлять”.

Доцільно повернутися до питання про специфіку донжуанізму в повісті Галана. Автор увиразнює у своєму героєві народно-масове як один із чинників його європейської етнологічності, що співвідносна з Дон Жуаном – одним із символів “головних рушійних сил європейського духу” (в одному ряду з Дон Кіхотом, Гамлетом і Фаустом), утіленням абсолютної свободи, нащадком народу, якому властиво спочатку діяти, а потім виправдовувати свої вчинки, оскільки Дон Жуан – “влада індивідуального, вітального і підсвідомого”³². І хоча, як відомо, “не існує ніякого предметного закріплення духовних станів”, але, повертаючись до образу Семенюка, маємо підстави саме для такого твердження, за умови, що це “закріплення” не етнічне, а онтологічне і репрезентує його як романтичного героя з такою очевидною “соціологічною зумовленістю” духовних актів, у яких відроджується життєвий досвід. Іноді в повісті це відбувається з відтінком не стільки романтичності, скільки мелодраматичності, що теж ознака й “народного” романтизму, і, як свідчить уже досвід самого Галана, “неоромантичності”). Це вже закріплення за владою мистецтва – за героями “Буреверхів” Е.Бронте, Дон Жуаном Д.Байрона, Вершником Дж.Констебла, “авторисунком” Марка Черемшини. Герой Галана втягнутий у вир мистецтва, його закономірностей, а отже, виведений з-під влади життєвих реалій. У цьому сенс його свободи волі (тоді як в образах Ольги й Марічки відчутна жорстка прив’язаність до філософських концепцій ХХ ст., а звідси і їх певна обмеженість у свободі вибору).

Зустріч із Ольгою підняла з глибин і традирувала “призабутий” романтичний стан. Проте письменник обережний щодо романтичної ідеалізації героя. Складається враження, що він десь близький навіть до типізації. Зіткнення ідеального й типового висвітлює буттєву неукоріненість і спустошеність героя, що поступово заповнюється пристрастю, а спогад про романтичне переходить у переживання. Поява Ольги в житті Івана, його любов до неї була не черговою донжуанською пригодою (при збереженні високих донжуанських ознак), а радше виявом у ньому потенції до духовного, високо романтичного за змістом, а отже, прагненням вибудувати знаковість власного буття за високою романтичною моделлю; тому Ольга сприймається ним із позиції лицарства.

Виходячи з розуміння, що Дон Жуан, як і Фауст, – характери вертикальні, для яких “земні рівні другорядні”³³, образ Семенюка вибудований за донжуанською моделлю і постає натурою, що поділяє свій світ, виокремлюючи в ньому низинний (долини, села та міста) – місце авантюрних пригод, до яких він був дедалі менше схильний, і верхній світ (гори, печери), де він починає формувати власну духовну сферу вже як єдино можливий для нього спосіб існування. Для героя Галана це безпосередньо пов’язано з прагненням Абсолюту. Взаємини з Ольгою, її намір вийти за межі означеного розуміння індивіда як християнської узагальненості людської природи спонукали до активізації духовної сфери Івана: емоція набуває предметності й постає як цінність, а свідомість виповнюється любов’ю. Однак можна говорити лише про донжуанівсько-гамлетівську заданість образу, своєрідну модель, що у процесі розвитку подій нівелюється, залишаючись тінню. Натомість із глибин зринає щастя останньої миті, біль із передчуттям драматичної розв’язки.

Відповідно до романтичної традиції, герої Галана проходять через випробування любов’ю. Сенс її в тому, що Іван і Ольга, Марічка й Іван, Аврора й Іван намагаються врівноважити любов як життєвий порив, “порив любові” (за А.Бергсоном), але передовсім любові як “чуттєвого пережиття цінності”. Така різноспрямованість лише ускладнила драматизм ситуації: випробування любов’ю виявилось не всім під силу.

³¹ Див.: Литвиненко Н. Народное и массовое во французском романтизме: некоторые аспекты проблемы // *Функціонування літератури у культурному контексті епохи.* – Д., 2003. – С.38.

³² Де Мадарага С. Дон Жуан как европеец // *Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни.* – СПб., 2003. – С. 333.

³³ Там само. – С. 333.

У надзвичайно ущільненому часі й просторі герой Галана мав здійснити потужну роботу духу як докір і виклик часові. Проте усвідомлення свого буття як духовного не тільки відкривало перед ним нові можливості для самовдосконалення, а й створювало проблеми: взаємодію-протистояння суцього й буття, але чи не передусім взаємозв'язку тіла, душі й духу (зазначмо, протистояння, яке не суперечить принципам християнської моралі, на що вказував М.Бердяєв, хоча при цьому руйнується втручанням ірраціонального). Виходячи з цього, наголосимо: опорою духовного зростання Івана Семенюка, як і Ольги Погодняк, стає чуттєвість, любов, що, з одного боку, утримується суто романтичними критеріями — наявністю “темного”, “нічного”, “возвеличенням чуттєвої стихії”, контурами легендарного Дон Жуана — “носія Л[юбові], що тужить за невітленою досконалістю”³⁴, а з другого — неоромантичними ситуаціями вже ХХ ст., що сприяли формуванню нового змісту любові як “витонченої квітки ресентименту”³⁵. Це любов, яка, за М.Шелером, явила собою “інтенсивне переживання”, що передбачає емоційну реакцію, спрямовану на іншу людину. Емоція має здатність занурюватись у центр особистості, виходячи з-під влади її дій. При цьому якість емоції має негативний характер — у ній є імпульс ворожості. За Шелером, “любов виросла [...] із ненависті”³⁶. Вона народжується з озлоблення, переповненості світу негативними емоціями, з передчуття бід, об'єднуючи в єдиний “світоорганізм” таких різних людей. Ресентиментний сенс любові в повісті декорується романтичними топосами життєвого простору, позначеними традиційними образами-символами (“гір”, “перевалу”, “кордону”, “ріки”, “печери”, “лісу”, “перехрестя”, “туману”, “зливи”, “темряви”) і адекватними моделями поведінки, де перетинається буденність життя з пригодами. Вагома роль належить образу Вершника, що асоціюється вже не стільки з героями “Буреверхів” Е.Бронте, скільки з Вершником Д.Констебла, сповненим “неоромантичної” змістовності — відстороненості від світу, втечі в “нікуди”. Романтично-“неоромантичні” топоси пульсують, утворюючи нові чуттєві сфери, увиразнюючи ресентиментний зміст любові.

Особливого значення набуває образ Марічки — один із ключових у взаємодії-протистоянні “високого” і “народного” романтизму як вияву деформації традиційної побутової культури, деградації природної людини, зумовленої зміною стереотипів поведінки, розривом її еволюції. Ресентиментна любов-ненависть Марічки до Івана, підступність намірів і дій щодо Ольги, почуття помсти, що заволоділо єством, не лише формується на суто традиційних романтично-фольклорних кліше “підступної жінки”, а й стає результатом кризи буття, спровокованої наступом цивілізаційності. Переживання Марічки своєрідно відбивають шлях понятійних пошуків Шелера щодо поглиблення змісту ресентиментності з німецьким словом “Groll”, “Grollen” — воно тлумачиться ним як “озлобленість”, що блукає у присмерковостях душі незалежною від активності “Я” субстанцією, продукуючи інтенції ненависті чи інших негативних емоцій. Філософські сентенції Шелера художньо переломились у тексті Галана: народження любові Івана й Ольги та її ресентименту відбувається одночасно, як єдиний процес, в ту саму мить у садибі Марічки за всіма ознаками космічної події, оскільки супроводжується гуркотом грому (“der Groll” у перекладі не лише “озлоблення”, “неприятність”, а й “гуркіт грому”). Це активізує її чуттєву сферу, продукуючи визрівання в ній “людини дії”; але це крок не до високих романтичних ідеалів, а до доктрин “масового суспільства”, який призводить до руйнації в ній природно-культурного єства, що зумовило відчуженість Івана. Тому не стільки Марічка як така, що “не гідна життя”, скільки те, що вона в собі несе і що М.Шелер означив як “ресентимент у структурі моралей”, позначаючи комплекс почуттів: “озлобленість”, “злопам'ятство”, “заздрощі”, “ворожість”, “ненависть”, “образа”, “неприятність”³⁷. Хоча, на думку філософів, навіть усі разом вони не вичерпують палітри негативних емоцій, що його, на думку М.Шелера, повинно розкрити дослідження способів явленості

³⁴ Аверинцев С. Любов // Аверинцев С. Софія-Логос. — 2 вид. — К., 2004. — С.120-121.

³⁵ Шелер М. Ресентимент в структурі моралей. — С.22.

³⁶ Там само. — С.22.

³⁷ Там само. — С.22.

людям *космічного начала, протилежного любові*³⁸, і що в Марічці проявилось в цілому феноменальному комплексі, але над усе в почутті “кровної зради” (за Галаном) або в підживленні своєю кров’ю злих намірів (за Шелером) — у будь-якому випадку це було кроком назад до збуреної ірраціональної стихії.

Не сприймаючи нормативностей цивілізованого світу, герої Галана перебувають у полоні його ідей, ускладнюючи свої випробування. Якщо для Марічки це розрив з народно-традиційним, то для Аврори — спроба повернутися до романтичного як народного у зв’язку зі стосунками з Іваном. Проте час звів нанівець високоромантичне кліше Аврори як космологічного начала: її іронічне світовідчуття приховує гостроту роз’єднаності зі світом, тобто у полі неklasичної художності ХХ ст. романтичний модус трансформувався в іронічний. Не менш складна й ситуація з Ольгою, пов’язана з розривом між християнською етикою і поведінкою, хоча релігійність героїні не виявлена в жодній зі сфер її життя. Вона радше успадкована від батька, аніж набута, а тому героїня так глибоко відчула на собі, хоча й підсвідомо, і загальний стан європейської присмерковості, і ніцшеанську зневіру в християнських цінностях. Саме натиск ніцшеанства проковує вибух шаленої любові-пристрасті, що й виливається в її смертельну конечність. Власне, її любов до Івана, який приваблював своєю онтологічною інаковістю, різкою відмежованістю від жорсткої етичної нормативності, була спробою переходу в інобуття за всіма канонами романтизму, де перетинаються міфологічні й фольклорні тенденції: її заміжжя — справжній перехід через ріку, випробування водою, а не друге народження, як і побачення в печері стало не початком нового життя, а лише кроком до смерті. Пориваючи з провінційним світом, із Погодняком, який був для неї чоловіком-батьком, Ольга віддає перевагу світові пригод, загадкових явищ, таємних побачень, любові-пристрасті, не усвідомлюючи того, що цей — романтичний — образ життя вичерпав себе. Тому їхня любов з Іваном, супроводжувана очевидними топосами романтичної любові (печера, вежда шкура, червоне вино, грозова злива тощо) постає явищем іманентним. Такому відчутному для неї ресентименту мала би протистояти не менш потужна космічна сила, означена Ольгою як “наша любов”. Відповідь Івана неоднозначна (“— Наша? Сам вже знаю що. Але щасливішим, як з тобою, я і на небі вже не був би ...”) і несе подвійний смисл. У такий спосіб до повісті вводиться ключовий романтичний мотив, протистояння земного й небесного (як несумісність ідеалу і сутності). Саме в цій відповіді Івана розкривається так ретельно прихований у тексті його ідеал романтичного героя. У розповіді це вилилось у плавний перехід від сфери Абсолюту до конкретики драматизму людських доль.

Для героя Галана “земля” і “небо” були критеріями самопізнання. Проте класичну романтичну дилему в тексті навіть важко розпізнати: так разуче під тиском масового вона змінює свій контур. Якщо для романтичного героя небо завжди було бажаним і недосяжним, а вічний шлях до нього утримував його в бутті, то врівноваженість небесного земним призводить до втрати ним ідеальної етичної наповненості. Герой приречений, бо його ідеал вичерпав себе. Водночас у відповіді Івана приховано синтез не лише романтично-“неоромантичної” думки, але вже більшою мірою екзистенційно-персоналістської, оскільки він зробив крок від того, що “мав”, до особистісного “бути”. Герой Галана пережив власну кризу як наслідок загальноцивілізаційної, що вилася у кризу його діяльних можливостей як наслідків “порочності самої історії”. Проте один із ключових принципів персоналізму — “знайти себе можна за умови втрати себе, володіти можна лише тим, що любив”³⁹, — виявився для нього фатальним. Усьому цьому герої Галана пізнав ціну, але пережив і вичерпав свої романтичні й “неоромантичні” можливості. Тому так високо оплачено надану долею можливість духовного злету. Але саме драматизм романтичної ситуації, немов вир, заворожує і приваблює найближчих герою людей, які гинуть у вирі пристрастей, віщуючи тим самим приреченість романтичної епохи.

³⁸ Див.: *Малинкин А.* Примечание и комментарии // *Шелер М.* Цит. вид. — С.207.

³⁹ *Мунье Э.* Манифест персонализма. — М., 1999. — С.44.

Тому випробування перевалом як знаком високих романтичних традицій жоден із героїв Галана не витримує: високоромантичні і народно-масові традиції вкупі з “неоромантичністю” дисонують. Навіть смерть нікого і ні з чим не врівноважує, бо не є переходом в інобуття. Ця ситуація для героїв Галана теж зумовлена цивілізаційними закономірностями ХХ ст.; тому їхня смерть має всі ознаки конечності, а те, що передувало, було “буттям-до-смерті”.

Так Ярослав Галан висловив сумнів у безоглядній вірі в романтичну людину, що пережила ще одну “благородну поразку”. Тим самим письменник із відчуттям приходу нових випробувань для людства, можливо, останнім в європейській літературі, розвіяв міф про рятівну силу “ефекту романтизму”.

м. Дніпропетровськ

Наші презентації



Іван Нечуй-Левицький.

Українство на літературних позовах з Московщиною: Культурологічні трактати. — Вид. 2, доп. — Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2005. — 312 с.

До цього видання увійшли три головні культурологічні антиімперські трактати І. Нечуя-Левицького, які за життя автора виходили анонімно чи під псевдонімом за межами Російської імперії: “Органи російських партій”, “Непотрібність великоруської літератури для України і для слов’янщини (Сьогочасне літературне прямування)”, “Українство на літературних позовах з Московщиною”. Ці статті архівних рідкісних видань і практично були не доступні навіть фахівцям. Упорядкування, текстологічна підготовка, вступна стаття і коментар Мих. Чернописького.

Петро Іванишин.

Аберация християнства, або Культурний імперіалізм у шатах псевдохристології (основні аспекти національно-екзистенціального витлумачення). — Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 2005. — 265 с.

Автор розглядає явище аберачії християнства в контексті антиукраїнської ідеологічної настанови культурного імперіалізму та подає сучасне методологічне обґрунтування христологічної інтерпретації як способу витлумачення феноменів буття крізь призму християнської духовності.

