



Євген Гуцало (14 січня 1937 р. – 4 липня 1995 р.) – відомий український письменник, поет, публіцист і кіносценарист. Лауреат Літературної премії імені Юрія Яновського (1982), Державної премії України імені Т. Г. Шевченка (1985), Міжнародної премії фундації Омеляна і Тетяни Антоновичів (1995), Премії імені Івана Огієнка (1995). Перша збірка оповідань Гуцала “Люди серед людей” (1962) звернула на себе увагу свіжою емоційністю та смаком до відтворення розмаїтих характерів. Дві наступні збірки — “Яблука з осіннього саду” (1964) та “Хустина шовку зеленого” (1966) засвідчили сформованість самобутнього новеліста, якому притаманні ощадливість і місткість простої оповіді, коли почування й стани душі людської (а це й був основний об’єкт зображення) дається відчутти й “доуявити” за якимось одним словом персонажа, жестом, поглядом.

Певну еволюцію Гуцала як новеліста засвідчила поява в його творах персонажів, кожен із яких по-своєму відчуває потребу в спілкуванні, контактах, творенні світу “колективних” переживань на рівні народного побуту; по суті це форма побутово-емоційного виявлення їхньої народності; у душевній причетності до інших людей, у прагненні пригод, мандрів тощо — інстинктивний потяг до розширення власного світу, збагачення змісту особистості (“Правильний чоловік Щерба”, “Несамовитий, шалений Кирик”, “Пісня про Карпа Окипняка” та ін.).

В оповіданнях Гуцала — незвичайне багатство спостережень над життям природи; автор немовби пропонує читачеві повернути собі здатність неспішного й безкорисливого переживання краси світу. Відкриття людиною для себе природи переростає в особливе самопочування, коли в ній пробуджується “духовний безмір” і вона як ніколи відчуває себе саму, свою духовну особистість. Естетичний центр більшості оповідань — живе співвідношення між людиною і природою, поглиблене сприйняття природи людиною в особливому емоційному стані й розкриття самого стану через таке сприйняття. Здебільшого таким станом є любов.

Серед повістей Є. Гуцала вирізняються “Мертва зона”, “Дівчата на виданні”, “Шкільний хліб”, “Сільські вчителі”, “Безголова”, а також трилогія, написана в річищі химерної прози – романи “Позичений чоловік” (1982), “Приватне життя феномена” (1983) та повість “Парад планет” (1984). Автор поетичного циклу “Зелена радість конвалій” (1961), збірок віршів “Письмо Землі” (1981), “Час і простір” (1983), “Живемо на зорі” (1984), “Напередодні нинішнього дня” (1989). Цикл публіцистичних статей “Ментальність орди” викриває російську імперську свідомість.

АНТРОПОЛОГІЧНІ ПРАКТИКИ ПОВСЯКДЕННЯ:

ЛЮДИНА ЯК ПСИХОЛОГІЧНА ЦІЛІСНІСТЬ

До 80-річчя Євгена Гуцала

У статті розглядається художньо-естетична концепція творчості Є. Гуцала, яка впритул наближається до осягнення природи, що її письменник відчував як "велику філософську таємницю" (Ф. В. Й. Шеллінг). Таке авторське світовідчуття цілком уписується в парадигму загального пошуку поколінням шістдесятників морально-етичних основ еволюції суспільства й самовдосконалення людини. Ідеться насамперед про спроби реактуалізації ренесансної моделі світосприйняття з основними її складниками – виразним антропоцентризмом із домінантою гуманізму та новим пошуком тілесності.

Ключові слова: лірико-поетичне осягнення, гармонія, природно-антропоцентрична рівноправність, натурфілософія, синестезія, поетика контрастів.

Lyudmyla Tarnashynska. Everyday Anthropological Practice: Man as Psychic Integrity. To the 80th Anniversary of Yevhen Hutsalo's Birth

The paper deals with literary and aesthetic concept of Y. Hutsalo's works, approaching the comprehension of nature as a "great philosophical mystery" (F. W. J. Schelling). This author's attitude is quite natural within sixties' generation's paradigm of looking for moral and ethical foundations of the human society evolution and man's self-improvement. It was an attempt of reactualizing Renaissance worldview model with its main components – utter anthropocentrism with dominant role of humanism and searches of new physicality.

Key words: lyrical and poetic comprehension, harmony, natural anthropocentric equality, natural philosophy, synesthesia, poetics of contrasts.

Здається, в літературознавстві й досі не вироблено спільної оптики бачення творчості Євгена Гуцала (1937 – 1995) – попри численні розвідки, загальне визнання й досить популярне тлумачення його як "народного письменника", народженого на високій хвилі українського шістдесятництва. Звісно, останнє відсилає й до "народних джерел" його прози, і до незаперечної її доступності найширшим колам читачів. Причин може бути щонайменше дві. Перша – це міцна реалістична основа його ранньої творчості, що (попри закиди тогочасної критики в асоціальності тем і їх відтворення) не виходить поза межі соцреалістичної естетики. Друга, яка впливає з першої, – це різкий відхід від переконливого й апробованого реалістичного стилю з домінуванням лірико-рефлексивного струменя й несподіване занурення в поетику химерної (або "ексцентричної", як номінував цей стиль сам Є. Гуцало) прози, укоріненої в стихію народного мовлення. Умовна дискусія артикулюється у фокусі запитання: втратив чи не втратив себе письменник, полишивши, теж умовно кажучи, закріплене за собою "лірико-психологічно-медитативно-акварельне письмо" (В. Дончик)? Саме В. Дончик піддає сумніву зізнання самого Є. Гуцала, озвучене ним у бесіді з М. Жулинським: "... Тепер уже, з висоти восьмидесятих, можу пошкодувати, що й далі не шукав себе в цьому напрямі (ідеться про пласт "об'єктивної", реалістичної прози – Л.Т.)" [11, 95]. Грунтуючись на власних спостереженнях і міркуваннях, В. Дончик пізніше напише: "Сказано це було, мабуть, настроєво чи ситуативно, бо і щодо себе Є. Гуцало не дозволяв детермінованості ("далі не шукав себе... в напрямку"). Частіше його заяви мали відтінок невідвертості: писав те і так, бо так мені тоді писалося..." [10, 9]. Для увиразнення самого предмету дискусії, що її можна означити як плюси й мінуси самопошуку письменника через саморуйнування, дозволю собі розлоге цитування: "Здається, я руйнував сам себе і заперечував попереднє своє існування, пишучи "Мертву зону", "Родинне вогнище" ("Мати своїх дітей"), "Сільські вчителі". Не скажу, що таке саморуйнування давалось легко, навпаки – важко, бо своїм корінням я був весь у прозі своїй попередній, а до цієї я наче себе силував, наVERTав.

А вже пишучи “Позиченого чоловіка...”, “Приватне життя феномена”, “Парад планет”, я не відчував, що руйную себе. Відчував, що – заперечую (і не тільки себе), а от що руйную – зовсім ні. Бачив, що знаходжу сам себе у формах нових для себе, у формах глобальніших за осягненням життєвого матеріалу, за розумінням характерів, за наповненістю слова. А вже коли ці три романи було написано, і я сів за оповідання у старій своїй манері, в основі якої – реалістична деталь, то відчув, що ця манера вже перестала даватись мені так, як давалась раніше. Вона видавалась мені пластом, одноплощиною, – і я тоді зрозумів, що манера моїх романів таки мала руйнівний вплив на мене...” [11, 96-97]. (Далі буде).

Ця смислова заставка, окресливши літературознавчу колізію, зримо репрезентує кількаетапну творчість Є. Гуцала його ж словами. Отже, залишається простежити траєкторію художнього пошуку прозаїка, розгорнуту в площині незаперечної антропоцентричної позиції письменника. Назва вже першої книжки малої прози “Люди серед людей” виявилася концептуальною: вона окреслила той обшир царини художнього дослідження життя, яка найперше цікавила молодого письменника і де він почувався природно й досить упевнено. Герої його розповідей були реальними людьми, вони склали основу того сільського буття, яке давало відчуття тривкості, нездоланності й захищеності “серед людей”, собі подібних. Недаремно ж герої новели “Дорога під хмарами” в межовій ситуації між життям і смертю відчуває, що життя в ньому таки залишається, оскільки має неспростовний аргумент: “Бо воно належало не тільки одному Тарасові Овлуру, воно належало людям”. А в новелі “Пісня про Варвару Сухораду” автор розгортає свою людиноцентристську тезу: “В кожному селі є найпримітніші люди, до яких приглядаються, про яких говорять, чие слово переказують, чії вчинки завжди на видноті...” [2, 99]. Справді, Є. Гуцало, як і його побратими Вал. Шевчук, В. Дрозд, кидає виклик монументалізму й схематизму творів соцреалізму, постулюючи для обсервації художньою свідомістю ту конкретику буття, у якій тільки й може зреалізуватися “живе життя” (“Таке страшне, таке солодке життя...” – за назвою однієї з ранніх новел), а саме: людина в складній сув’язі її психологічних, морально-етичних та естетичних координат. До того ж письменник декларує повернення людини до самої людини, її насущних переживань і проблем. Уже пізніше, отримуючи високу нагороду фонду Омеляна й Тетяни Антоновичів, Є. Гуцало у своєму публічному виступі поміж усього іншого торкнувся і проблеми “фальшивих” письменників та письменників – “жертв системи”, стаючи на бік тих, хто “світив у темряві нашого комуністично-соціалістичного буття, освічував людську свідомість, допомагаючи, може, *не так жити, як вижити...* (курсив мій – Л. Т.)” [8].

Місце Є. Гуцала в картині світу антропоцентрично орієнтованого покоління шістдесятників із досить чіткими антропокультурними параметрами [Див.: 15] буття вельми помітне: він здобув його письменницькою активністю та послідовною позицією, заглибленою в народні джерела світобачення. А це насамперед природність, органічність буття і (хоч це нібито й парадоксально) *соціальна результативність асоціальної людини* в її суб’єктивістському вияві. Антропоцентризм, заявлений Є. Гуцалом у такий відкритий спосіб, охоплював ціле віяло “людських” ідентифікаційних проблем: це й людина як цінність і самоцінність, укорінена в рід і родовід, і міжособистісні комунікативні зв’язки, що передбачають культуру спілкування, і потужний морально-етичний підтекст. І в цьому підтексті виявляється основна спрямованість Гуцала-гуманіста, для котрого екологія природи й екологія людини – поняття нерозривні. Так, через призму цілісності людини та природи виявляється *імператив* письменника – *гармонія зовнішнього і внутрішнього* як запорака високої моральності. Письменник не погоджувався зі своїми численними критиками, котрі закидали

йому асоціальність, аморфність персонажів, їхню зосередженість лише на внутрішньому світі, і мав рацію. Просто він розумів “вбудованість” людини в соціальну тканину життя по-іншому – глибше і ширше. Тому пізніше й пояснював: “Я вважав і вважаю, що героїв відривати від соціального змісту їхнього життя не можна. Людина дуже конкретна у своєму бутті, й ігнорувати цю конкретику протипоказано для будь-кого (курсив мій – Л.Т.)” [11, 99]. Цю конкретику буття письменник сфокусував у таких чільних антропологічних подіях повсякдення, як життя, смерть, любов, зрада, забарвлених радістю, тривогою, страхом, насолодою, очікуванням, розчаруванням тощо. Інша річ, як він цю широку соціальність реалізовував: не прямолінійно, через продукування “виробничих” романів, а на рівні “прописування” непрямих, прихованих зв’язків, підтекстів тощо. Однак це зовсім не означає ізоляції не тільки від природи, а й від світу, суспільства, громади. Звідси випливає і його переконання – як заперечення своєї нібито асоціальності: “Герої живуть енергією не так імпульсів своєї психіки, енергією свідомості чи підсвідомості, як швидше генерують у своєму єстві енергію світу та свою власну, виступаючи складовою цього світу” [11, 99]. Так міркував письменник, знову й знову підкреслюючи своє занурення в розуміння навколишнього як нерозривної єдності буття. У творчому світі раннього Є. Гуцала, “дитини війни” (її воєнна тема звучить у нього особливо пронизливо, розгортаючи й проблему пам’яті як намагання не дозволити дистанції часу зруйнувати переконливу достовірність, і проблему травми, переживання котрої попри все не руйнує в людині людське), виникла потреба переструктурування внутрішнього світу, позначеного хаосом недавніх воєнних подій і розбалансованістю повоєнного часу. І це найкраще вдавалося через маніфестацію гармонії природи й людини як носія усталених морально-етичних координат. Тому персоналізований дисонансний сюжет, навіть побудований на реаліях минулого, зазвичай розгортається на тлі умиротвореної природи.

У книжці “Люди серед людей” тема морального вибору наскрізна: так, у новелах “Дорога під хмарами” та “Мати” вона набирає загостреного вираження як внутрішній конфлікт між “голосом крові” й “голосом совісті”. У першому випадку батьки не віддають землі тіло старшого сина-поліція, життя якого обриває куля молодшого сина-партизана, у другому – мати засуджує сина-дезертира, проти його волі випроваджуючи хлопця з теплої хати у вир воєнних подій, аби “...загинув смертю хоробрих”. Мораль “родинного кола” притлумлена тут мораллю загальнолюдською – уявленнями про честь, синівську вірність Батьківщині, доблесть, а тема зради / можливої зради розгортається в межовій ситуації воєнного часу й дістає розвиток уже в іншому часі і в інших реаліях (так, відлуння війни бачимо на сторінках новел “Просинець”, “В полях” та ін.). Символічною є спроба старого Овлура побудувати до приїзду молодшого сина “нову дорогу”. Метафора дороги трансформується в метафору власноруч прокладеної бруківки як мрії про краще життя, працює на авторську концепцію людського життя як “власноручної” творчості, повернутої “обличчям” до джерел. Сила громади може бути активізована й піднята до рівня творчості зусиллям однієї людини – ось провідна думка письменника.

Амплітуда людських почуттів, що виростає з категорії пам’яті, базується зазвичай на моральних якостях. Письменник фактично руйнує відстань між минулим і теперішнім, органічно “вбудовуючи” минуле в тканину розповіді, і через посередництво природи наближує його до сьогодення. Спроба “зафіксувати пам’ять” виливається в Є. Гуцала в намагання не дозволити часовій дистанції зруйнувати достовірність життя. Звідси – вплетеність основної інтриги в сьогоденну буттєвість. Прийом нібито алогічних ситуацій, своєрідна модель “оберненого очікування” (коли логіка диктує читачеві очікування одного, натомість життя вклинює цю колізію в іншу, несподівану ситуацію) дає можливість висвітлити розмаїття характерів, яким у прозі Є. Гуцала

“несть числа”. Фактично, це ціла галерея розмаїтих і колоритних характерів: письменник навіть створив книжку “Бережанські портрети” (1975), де живописав сільських людей, котрим був відданий ціле життя. Цей homo-центризм виявився і в його великій прозі, реалістичній за своїм духом і стилем: кожен персонаж неповторний, неподібний до інших, позначений індивідуальним колоритом. А тимчасом розкриття внутрішнього світу “людини серед людей” увиразнюється в наступних збірках Є. Гуцала “Яблука з осіннього саду” (1964), “Хустина шовку зеленого” (1966), “Новели” (1969), “Серпень, спалах любові” (1970), у змісті яких простежується остаточно сформованість Гуцала-новеліста.

Тема війни (а в цьому контексті і зрадництва – ще одна наскрізна Гуцалова тема, окреслена проблематикою “межової ситуації”) і повоєнного села наздоганяє письменника й у пізніших творах – і в оповіданнях, і у великій прозі. Так, ще не маючи тридцяти літ, Є. Гуцало пише свою відому повість “Мертва зона”, публікацію якої в журналі “Вітчизна” привітав М. Бажан. Спілка письменників висунула твір на Шевченківську премію – і тут почалися перипетії, які позначилися на подальшій творчій долі письменника: повість передрукував за кордоном часопис “Сучасність”, і це стало приводом для утисків. Але вже у тридцять років Є. Гуцало пише повісті “Сільські вчителі” і “Шкільний хліб”, де змальовує вбоге повоєнне життя своїх батьків-учителів, і першу повість друкує російською часопис “Дружба народів”, окремою книжкою вона виходить у московському видавництві “Молодая гвардія”. Цю ж повість надрукували білоруською в Мінську (журнал і видавництво), німецькою – у Берліні, румунською – у Бухаресті, чеською – у Празі. І тільки в Києві твір побачив світ українською аж через п’ятнадцять років (у книжці “Парад планет”, 1984). Це був пласт художньої реальності, особливо близької і “сродної” письменникові: тут, у царині реалістичної прози, на тлі штучно-патетичної й водночас дистильованої прози сучасників-соцреалістів, йому відкривалися нові можливості в “реабілітації” конкретного життя в усій сув’язі його живих взаємозв’язків. Син сільських учителів, він, як ніхто інший, знав повсякденне тло і його насичення реаліями – ту конкретику буття, що визначала житейські колізії, міжособистісні перипетії, впливала на формування та трансформацію характерів. Ці нові можливості творчого самовираження збіглися з “горизонтом очікування”, що дедалі більше увиразнювався в суспільстві, яке пережило війну, труднощі повоєнного життя й перед яким постала проблема переосмислення катастрофізму в його національному наповненні. А в цьому контексті – і проблема самоідентифікації людини в нових умовах. Письменник, як сейсмограф, відчував цей суспільний запит. І водночас передбачав ризики: щільне наближення до правди, “до істини” офіційній критиці “здавалося загостренням”, адже “загальна картина малювалась у весело-оптимістичному мажорі” [11, 101]. Воно й не дивно, адже така проза розмивала межі канонічного позитивізму, сприяла руйнуванню “визначення позитивності” (Н. Зборовська), посягала на самі основи методу соцреалізму. Тому цілком закономірно, що ідеологічна цензура та критика “чинила опір наростаючій тенденції, а саме послідовному відходу письменника вбік “гостро проблемних духовно-етичних історій” [12, 34]. Ці історії автор просвічував крізь призму народної моралі, яка коригує світ людських стосунків, ошляхетнює повсякдення “людей серед людей”. Недаремно ж на заклик поліцая Юрка Вільготи до батьків вивести все з хати й захарвати, бо німці палитимуть село, одним із аргументів заперечення мати обирає, як на неї, найпереконливіші слова: “... Та й люди бачитимуть...”. Така оптика моралі, пропущена через усталене “а що скажуть люди?”, завжди спрацьовує бездоганно в тому світі, який зображує Є. Гуцало.

Метафорична назва повісті “Мертва зона” (1967) виводить читача поза розуміння локального простору окупованого села й спонукає його свідомість апелювати до розуміння “мертвого простору” в зоні тоталітарної системи,

яка нищить право людини на гідне й вільне життя. У сюжетній тканині повісті з її напругою розгортання трагічної ситуації (спалення гітлерівцями села напередодні вступу до нього червоних) особливо увиразнюється психологічна колізія, що розділяє людей за віссю “людяність / нелюдяність” (кожне з цих понять має свій набір характерних рис). Вона проходить через душі як міра пристосуванства у складних умовах виживання під час окупації: ця міра компромісу формує тип зрадника, ставлення до котрого в автора однозначне, як і до тих, кого не гризуть докори совісті на межі між вибором правди / лукавства. Умістити лише в один день життя кількох сільських родин у трагічному завихренні фатальності, та ще й вивести чітку лінію розмежування персонажів за морально-етичними критеріями – непросте художнє завдання. Однак саме тут на письменника очікував успіх: виразність характерів, уміння побудувати діалоги та внутрішні монологи, розкрити внутрішній світ персонажів у складній ситуації, міцно “збити” сюжет, показати війну “без прикрас” як тотальне зло, антигуманну стратегію, спрямовану на знищення в людині людського, чітка авторська позиція в психологічній конфігурації, окресленій як “люди серед людей” (тільки тут – в умовах неподоланної безвиході), виразний підтекст – усе це допомогло Є. Гуцало заявити про себе як про перспективного письменника-реаліста зі своїми чітко означеними темпорально-просторовими та морально-етичними пріоритетами, що далі підтвердила діалогія “Сільські вчителі” (1971) і “Шкільний хліб” (1973), прихильно зустрінута критикою. У цьому ж ряді повоєнної прози помітне місце займають і повісті “З вогню воскресли” (1978), написана за розповідями мешканців спалених нацистами сіл, та “Родинне вогнище” (1968; за іншою назвою – “Мати своїх дітей”). Остання також мала видавничі колізії через те, що виходила поза жорсткі ідеологічні межі “правильного тлумачення життя”.

У тридцять п’ять років Є. Гуцало, “дитина природи”, пильніше придивившись до міста, виявив там цікаві для себе художні можливості й несподівано написав не суворо-реалістичну, а лірико-медитативну повість “Двоє на святі кохання” (надрукована 1973 року в ж. “Вітчизна”, видання окремою книжкою затягнулося на тривалий час). І знову дістав прочухана від ревнителів ідеологічно заангажованої критики за відсутність у головного героя активної громадянської позиції. Образ Івана Поляруша, здавалося, увібрав увесь попередній арсенал художньо-стильових засобів письменника – тяжіння до психологізму з розгорнутим рефлексуванням героїв, медитативність, ліричну сповідальність, а головне – намагання знайти точку опори й запоруку самозбереження в національній духовності. Однак ця повість була невинуватою: письменник свідомо долучився до актуальної на той час теми болісного “вростання” людини сільської культури в “асфальтову” ментальність із цілою низкою духовних і морально-етичних проблем, її розгубленості й загубленості в середовищі новітньої гібридної (фактично, суміші міської й сільської) культури. Нездатність головного героя впорядкувати своє життя, його конвульсивні психологічні потуги дати лад самому собі в умовах нової / іншої конкретики буття та згармонізувати стосунки з людьми – це не просто ілюстрація конкретної ситуації, психологічний “відбиток доби”, а той приклад опозиційності рефлексивної людини до регламентованої партійними приписами моделі життя, на який і була спроможна тодішня література. У контексті тогочасних урбаністичних творів, зокрема В. Дрозда, Вал. Шевчука, ця повість мала свій “нерв напруги”, спонукаючи читача замислитися над основами духовного буття, які Є. Гуцало нероздільно пов’язує з традиційною народною мораллю, витвореною й вивіреною віками, що, звісно, розходилося з уявленнями творців “кодексу комуністичної моралі” про формування новогібридної “радянської людини”.

Часопросторові параметри прози Є. Гуцала часто виходять поза межі конкретно окресленого часу та простору: письменник мав із ними власні

стосунки. Вони впливають із ситуації тимчасовості, коли людині важливо було самозберегтися, не розгубити свої природні риси. Фактично, письменник намагається перебувати зі своїм героєм у конкретній темпоральній “одиниці” буття – миті, висновуючи власну *філософію повсякдення* як *філософію реальної миттєвості* й розкриваючи її через внутрішній світ своїх персонажів. Так, один із героїв оповідання “Весняна скрипочка згори” ділиться своїми міркуваннями: “Ти знаєш, про що я часто думаю? <...> Про те, що в людини немає ні минулого, ні майбутнього, що в неї є тільки теперішнє. Оця ось мить, ось ця думка, ось це почуття – усе твоє багатство, бо те, що було колись, – уже пропало, а те, що має бути, – теж не існує насправді” [6, 245]. Письменник не тільки опонує класичній філософії з її уявленнями про три категорії часу, а й “знецінює” історичну й соціальну заангажованість людини, переводячи цей підтекст у модус роздуму на рівні *філософії повсякдення* як *“філософії виживання”*. Напрошується думка, що цим він у свій спосіб “закликає” людину в складних тоталітарних умовах, коли від неї мало що залежить і навіть єдине необережне слово може в одну мить зруйнувати ціле життя, не відмовлятися від самих форм цього життя в їхній природній першооснові, знаходити радість від самого перебування на цій землі, спілкування з природою, з людьми тощо.

Однак при цьому письменник, як на мене, дивиться глибше: майбутнє цієї людини, якщо йти за логікою його художніх “побудов” і розмислів, залежить від морально-етичного базису, зі зруйнуванням якого націю очікує серйозна ментальна катастрофа, непоправна руйнація життєвих орієнтирів (і нині ми заручники таких корозійних метаморфоз). Тому міжособистісні стосунки в його творах – це завжди утвердження художньо-етичної тези *моральної самодостатності людини*, міцно закоріненої в естетику краси – і краси самої природи, і внутрішньої краси людини. Утім, така темпоральність розгортається хіба в площині житейської філософії. У площині світоглядній письменник демонструє своє подивування зміною кута зору залежно від часу та простору, маючи для цього власний пункт спостереження – внутрішнє сприйняття людини.

Цю тенденцію зміни в сприйнятті довкілля простежуємо вже в першій книжці. Так, у новелі “Просинець” автор розмірковує про закономірності індивідуального “виміру світу” в міру росту особи: “Для дитини предмети навколишнього світу спочатку видаються грандіозними <...>. Але поступово все зменшується: поріг опускається нижче й нижче, когут уже ледве видніється з-за лопухів, а дворовий плохенький пес, зіп’явшись, дістає лише до пояса. Хіба що небо, як і раніше, залишається високим, далеким, недосяжним” [4, 65]. Цей спостережний пункт у героя новели змінюється, коли йому доводиться дивитися на світ уже з інвалідного візка: “Стратіон дивився вниз. Адже коли ти ближче до землі і постійно очі твої прикуті до неї – так багато бачиш...” [4, 81]. І вже на серйозні філософські підступи до осягнення буття може претендувати оповідання “У сьайві на обрії” з однієї з наступних книжок Є. Гуцала – “Новели” (1969), де від відстані та спостережного пункту змінюється сама оптика бачення предмета. По суті, сюжету як такого тут немає: автор простежує хіба зміни рельєфу свідомості молодого героя. Головна подія (так, саме подія!) його повсякдення – це зміна масштабу світу, яку юнак осягає з власного спостережного пункту, цілком конкретного – улюбленої яблуні, з верхів’я якої він оглядає довкілля. Перед ним відкривається загадковий світ із його полями, ярами, вибалками, і все це просторове живе дійство “збирало” до купи, “об’єднувало, наснажувало змістом”, як пише автор, “самотнє дерево, яке стояло при самому обрії і за яким, обклавши зусібч стовбур і гілля багряним жаром, розкішно мліло, конало із святенницькою усмішкою всерозуміння на змученому чолі вечірнє сонце” [6, 9]. Те дійство споглядання тривало день за днем, вечір за вечором (бо ж у різний час дерево дає різний ефект споглядання), доки хлопець не вирішив

рушити велосипедом “аж до отого дерева – глянути на нього зблизька!”: “... аж похолов я од радості. Їхати – і нехайно”. Але ж радість перетворюється на смуток: “Це була звичайнісінька собі липа, не дуже низька, але й не висока <...> Ні, це не та, яка щовечора конає в полум’ї призахідного сонця” [6, 175]. І лише знову зайнявши свій спостережний пункт на яблуні, хлопець повертається в чарівний світ, де те дерево знову стає таким чудодійним, як і завжди. Тільки радість його швидко згасає... І вже розумієш, що не юнак із його елегантним спогляданням природи, і не чудодійне “самотнє дерево”, наділене загадковою місією сфокусовувати й розфокусовувати краєвид, є головним персонажем цієї осяяної якоюсь прозорою мудрістю новели, а людська свідомість з її дивовижною динамікою оновлення та зміни – в “обрамлені” правдивого руху емоцій. Водночас це візуалізація філософії мрії та її просторово-часового ефекту розчарування, який незрідка доводиться переживати людині.

У пізній прозі Є. Гуцало виходить на суспільно важливі, актуальні для співгромадян теми. Він одним із перших відчув і метафорично відтворив ті радикальні зміни, які відбулися в українському суспільстві на зламі 1980–1990-х років. Ідеться про повість “Прокляття”, вперше надруковану 1989 р. (ж. “Жовтень”, №3), у якій автор виходь на суспільні проблеми та вияскравлює болючу тему: час, коли нам даровано можливість говорити правду, повинен бути освяченим ще й нашою готовністю цю правду почути. Багато літ німувала Лукія, а коли раптом їй розверзлися вуста, сполошилося все село. І було чого: баба такого нарзповідала, такі далекі й надійно “забуті” події згадала! Одні сходилися на думці: “Заговорила – хай говорить. Бо скільки ж мовчала! Намовчалася. Де ще таке почуєш? І хто ще таке скаже?” [7, 38]. Інші докидали: “А ті, що раніше говорили, багато про себе чи інших наговорили правди? Багато про себе призналися?.. Та в бабиному мовчанні було більше правди, ніж у чийсь щоденній балаканині, от!”. “Ото заговорила баба, хай би мовчала до скону...” [7, 38] – це озвучували ті, хто волів би й не чути, як воно було насправді. Запропонована художня модель суспільної ситуації (як і ситуації в літературному середовищі періоду тоталітаризму), подана крізь художньо-антропологічну *призму фізичної німоти*, надзвичайно красномовна, насичена паралелями й алюзіями та була суголосна суспільним настроям, привертаючи увагу до насущних ідеологічних і морально-етичних проблем. Цю ж красномовну й резонансну тему *голосу / німоти, правди / брехні* Є. Гуцало розгорнув і в повісті з метафоричною назвою “Зелена Воля” (уперше надруковано в ж. “Вітчизна”, 1990, №4). Баба Федора, дружина сільського активіста Кислого, на душі якого немало гріхів, власноруч відтяла собі язика “за наказом свого діда”, бо тільки те й робила, що пашчекувала: “...такі активісти, діду, як ти, повинні по тюрмах сидіти, а не добрі люди” [3, 57]. Однак, за зізнанням голови колгоспу Залізошвайки, вона “й без язика страшна”. Адже “ту правду” повсякчас носить із собою і всіляко нагадує про неї людям.

Звісно, було би дивно, якби письменник такої тонкої організації світовідчуття, з “дитинним” поглядом на світ не спробував себе в літературі для дітей. Для Є. Гуцала це було не тільки успішною самореалізацією, а й органічною потребою, оскільки йшлося насамперед про “виховання красою” (А. Макаров), плекання в юній душі творчого начала. Пошуки балансу між зовнішнім / внутрішнім (самодостатністю природи та психологічною цілісністю людини) дають підстави акцентувати увагу на *натурфілософській антропології* художнього світу письменника. Навколишнє життя, яке художньо відтворював Є. Гуцало (а природа також входила в цю категорію як її повноправний складник) поставало справді живим; природа, одивлена словом письменника, розкривалася в русі, у процесі, і ця іпостась рухливості, її видозміна викликають щире зачудування, незмінне захоплення. Нібито наївна спроба передати

у творі найповніше відображення дійсного світу живиться в Є. Гуцала насамперед органічністю природного середовища, на яке він проектує людські стосунки. У лірико-медитативному плинні ранньої прози Є. Гуцала немов розчиняється якась просвітлена філософія: маю на увазі не зовсім ту “особливу поетичну філософію”, яку, за В. Дончиком, “не вилущити, не розкласти на окремі теми, але в наявності якої жодного разу не сумніваєшся” [9, 298], а серйозне філософське підґрунтя, осягнуте й покладене письменником на графіку слів у результаті природного внутрішнього відчуття. Саме воно дарує розгортання справжніх медитативних художньо-філософських “сюжетів”, нібито “вийнятих” із системи натурфілософії в її антропоцентричному заломленні й наближенні до реального людського буття. І хоча в ХХ ст. натурфілософія як світоглядна система майже повністю втратила свої позиції, її основні інтенції все ж відлунювали у творчості окремих шістдесятників.

Новелістика Є. Гуцала 1960–1970 рр., котрий намагався зі споглядальної практики й особистісних внутрішніх переживань природи вибудувати власну модель світу (лірико-медитативну, настроєву, іноді – захоплено-емоційну, а то й патетичну, що потверджується такими-от пасажами: “Добрий вітер хилив берези, шепотів у віттях. І берези співали. Вони співали хорал весні” [4, 81]), безперечно, просякнута натурфілософським світобаченням. Письменник подає все розмаїття світу як єдину картину, побачену оком художника. Не беруся стверджувати, що Є. Гуцало прийшов до своїх натурфілософських поглядів (чи відчуттів) шляхом осяяння, поетичного видіння, чи, навпаки, набутих, “книжних” переконань. Радше, він цілком інтуїтивно, як істинна “дитина природи”, *відчував* довкілля на генетично-пантеїстичному рівні. Хоча можна сказати й так, що Є. Гуцало прийшов у цей світ уже з таким відчуттям, немовби маючи надчутливу, за модерною термінологією, нано-шкіру (тобто створену за сучасними нанотехнологіями). Тож, безперечно, “принцип лірико-поетичного осягнення людини і світу” найбільше відповідав його натурі, “виражав психіку, емоції”, тому й “знайшовся цілком природно й невимушено” [11, 95]. Письменник і справді, прирівнюючи природу до поезії (вірш “Поезія – прозріння трав і глоду...”), сприймав довколишній світ у лоні романтико-натурфілософської “формули” Й. В. Гете, котрий стверджував гармонійність усього живого як “Вічно-Єдиного”. І наголошував, що будь-який утвір (складник) природи – лише тон, відтінок великої гармонії, яку потрібно вивчати також у цілому і великому, бо в іншому випадку будь-яке одиничне буде мертвою буквою [1, 346]. Саме такі відтінки й тони намагався передати у слові Є. Гуцало.

Звідси ж, із відчуття природи як балансу самодостатньої гармонійності та динаміки саморуку бере виток і свобода самовираження, його послідовна художньо-естетична настанова писати тільки про те, що суголосне власному світовідчуттю, до того ж відкривати таємниці довколишньої природи. Здається, він безмежно довірився думці Й. В. Гете, що у природи немає таємниці, яку б вона не відкрила коли-небудь уважному спостерігачеві. У розмаїтій творчій палітрі Є. Гуцала особливе місце займає новела надзвичайної проникливої сили “Прелюдія весни”, де письменник зізнається у відчутті якоїсь особливої своєї місії: “Уже давно кортить написати про те, як у природі ще взимку народжується, поволі утверджується й живе передчуття майбутньої весни <...> І полонило мою свідомість це бажання сьогодні якоюсь фатальною невідчепливістю, начебто мені на роду написано таки уважніше послухати передчуття весни і в природі, і в самому собі” [2, 447-448]. Ця “майбутня велика тема весни, цієї геніальної містерії природи”, що має “начебто самостійне значення натяків і ясновидючих прозирань у майбутнє”, зіграна Є. Гуцалом із віртуозністю Маестро, котрий із шанобливим захватом перед вищою загадковістю буття зізнається: “Прелюдія весни вичаровувала збудливу й гостру красу загадкової природи, що всміхалася таємницями” [2, 462].

Власне, художньо-естетична концепція Є. Гуцала, котрий *відчував* природу як “велику філософську таємницю” (Ф. В. Й. Шеллінг), цілком уписується в парадигму загального пошуку поколінням шістдесятників морально-етичних основ еволюції суспільства й самовдосконалення людини, спроби реактуалізації ренесансної моделі світосприйняття. Ідеться насамперед про основні його складники – виразний антропоцентризм із домінантою гуманізму [Див.: 15] та пантеїстичне відчуття природи. Сам письменник добре розумів специфіку своєї ранньої творчості: “В моїх перших оповіданнях герой часто-густо зливався зі світом природи, начебто виражав її сферою своїх емоцій, а світ природи начебто віддзеркалював саму людину. Тобто це була *двоєдина сутність*: природа мислила й почувала світом людини, а людина мислила й почувала світом природи. Ця *двоєдина сутність*, мабуть, найбільше допомагала виражатися самому героєві (курсив мій – Л.Т.)” [11, 96]. Така виразно природно-антропоцентрична рівноправність (як рівновеликість людини та природи, тотожність мікро- і макрокосму), наповнена психологічними інтенціями, веде письменника шляхом пошуку органічної гармонії, вибудовує своєрідний романтизм натурфілософського трактування природи, базований на її аксіологічній ідеалізації (наприклад, в оповіданні “Мати”).

Натурфілософія тлумачить світ як величезний органічний механізм, усередині якого в “живій єдності” взаємодіють плоть (матерія) і дух, а сама природа (як “зримий дух”, а дух як “незрима природа”, за Ф. В. Й. Шеллінгом) набуває ознак одухотвореності (і Є. Гуцало нерідко вживає це слово у своїх пейзажних описах-хоралах), дух і плоть стають фактично тотожними, оскільки являють собою два модули одного буття й однаковою мірою виражають його сутність. Людина стає і співзвучною, і рівноцінною природі, як це спостерігаємо в новелі “Просинець”. Дитинне зачудування світом, побожне захоплення “життєписом” довкілля в усіх його виявах, чистота сприйняття, органічне, несилуване очікування радості, тонка акварельність письма, безперечно, впливають із романтичного ставлення до світу. Хоча навряд чи можна сказати, що динамічний рух природи в лірико-медитативній творчості Є. Гуцала пропущений через душу метафізика, попри те що романтизм у своєму становленні виявляє себе своєрідною “формою містичної свідомості” (В. Жирмунський), яка на ранніх стадіях розвитку поєднувала релігійність і науковість через посередництво метафізичних понять. Однак ця невідповідність не скасовує Гуцалового романтизму, адже саме натурфілософія була хронологічно першим етапом розвитку романтизму, віддзеркалювала одухотворення й поетизацію природи. В основі поетики раннього Є. Гуцала з його радянською освітою, базованою на атеїстичних поглядах, лежить, умовно кажучи, наукове, а не релігійне тлумачення космічного світопорядку, натомість метафізичність замінена народними віруваннями (іноді з вкрапленням містичних проявів, зокрема з’явою русалок, “таємничих коридорів”, загадкової гри тіней тощо) і язичницькою “побожністю” в усіх її генетичних іпостасях. Романтична парадигма натурфілософії насамперед оприявнює принцип *єдності явищ природи*. Фактично, рання проза Є. Гуцала співзвучна переконанню Ф. В. Й. Шеллінга, згідно з яким дійсність природи впливає з неї самої і є “власним творінням”, тобто постає цілим, яке організоване з “себе самого і собою”. Отже, природа як продуктивність, абсолютна діяльність (а не тільки як продукт), що має ступені розвитку, тотожні власним потенціям, є досконалою системою, цілісною та неподільною єдністю, у якій усі сили, процеси, об’єкти, що є модифікацією єдиного, не лише пов’язані між собою всезагальними зв’язками, а й можуть переходити одне в одного.

Такі натурфілософські презумпції особливо яскраво й послідовно віддзеркалені в новелі Є. Гуцала “Прелюдія весни”, де пером художника відтворено зримі й підспудні процеси перетворення природи та перехід її в нову якість. Ще в одній

знаковій новелі – хоралові природи “Концентричні кола осені” (вже сама назва є концептуально-натурфілософською) – Є. Гуцало простежує динамічний процес самотворення осені як органічної частини універсальної природи. Звісно, вмістити цей динамічний сюжет “саморозгортання” окремо взятої пори року в одну цитату неможливо, оскільки автор нюансував найтонші її порухи. Але спробуймо Гуцаловими ж словами окреслити саму суть цієї містерії, сконцентровану в кількох фразах: “Місяць жовтень – найдраматичніша пора осені. Саме та пора, коли драма твориться не за кулісами, не заховано, а відкрито, перед очима. Й ти не лише її глядач, а й безпосередній учасник. Але такий учасник, що не годен змінити найдрібнішої репліки, жоднісінького слівця, не годен запропонувати чи новий вираз обличчя у цій драмі, чи новий відтінок настрою, чи якимось чином змінити позу” [2, 438]. Жовтень, “весь із нерозв’язаних протиріч, із величі й гротеску, з барвистих парадоксів”, постає в інтерпретації Є. Гуцала ніби “якийсь блискучий, неперевершений афоризм, тільки ж як-бо він майстерно зашифрований!” [2, 438]. Але в це самодостатнє, космічного масштабу дійство природи людина вмонтована найбільш безпосереднім чином – через емоції, віртуозно відтворені письменником.

Основа постійного руху й розвитку природи – *принцип діалектичної взаємодії протилежностей (полярності сил і процесів), уособлений у моделі загальної подвійності*: виникнувши з первісної єдності, полярності прагнуть нової цілісності вже на вищому рівні. За будь-яким спокоєм природи приховуються підспудні динамічні зміни. Зародження, становлення, відмирання – такі процесуальні закономірності природи Є. Гуцалу вдається відтворити з витонченістю майстра високого класу: насамперед ідеться про новели “В передчутті весни” і “Концентричні кола осені”, зі сторінок яких “сюжет природи” постає як нерозривний послідовний процес, а сама природа – як єдність процесів розпаду і відновлення. Водночас нюансування динаміки природи завжди забарвлене емоціями. Лірична проза Є. Гуцала перейнята розумінням природи як видимого духу, а духу – як невидимої природи, що становить одну цілісність духовно-матеріальної гармонії: так у його спробах “прочитати” докільля органічно віддзеркалюється *принцип єдності (тотожності) свідомості та буття, матерії й духу*. Непідвладне наслідуванню вміння письменника живописати природу, більше того – “мислити природою”, котра постає в його творах самодостатньою цінністю. Водночас письменник “олюднює”, одухотворює природу, а людину “вписує” в органічні процеси природи. Така антропологізація докільля виводить його на думку про взаємопов’язаність процесів еволюції і, зрештою, природність становлення самої людини: “Природа... й вона змінюється, розумнішає, прибирає нових якостей, то чого людині залишатись у кайданах своєї первородності, коли тією самою природою їй велено розвиватись, мінятись, шукати себе й знаходити іншою, кращою, людянішою!” [2, 536].

Спроби класичних романтиків синтезувати різні види мистецької діяльності, поєднати різні мистецтва в єдиному артефакті задля підсилення їхнього впливу на реципієнта чи бодай “забезпечити” їх спільне переживання з метою підсилення інтенсивності естетичної насолоди модифікуються в Є. Гуцала в потужне та яскраве явище *синестезії*, а також у *культивування естетико-художнього задоволення* від споглядання й відтворення в художньому творі *краси* як ідеалу досконалості. Ці процеси взаємопов’язані. До того ж людина в світі природи не самотня, не ізольована, вона перебуває також у світі людей, тому переживання природи проєктується на почуття героїв (як-от у новелі “Один день”). Загалом, письменник передає не “володіння” людини природою, а органічне розчинення в ній, процес споглядально-естетичного “умління” (як це називає А. Шлегель).

Власне, за таким принципом виростання одного з іншого, що діє в живій природі, і відбувається народження тієї художньої реальності, яка в Є. Гуцала

має виразні ознаки синергії в її саморухові: візійно-чуттєва єдність кольору, звуку, запаху... Автор уміло озвучує барвисте довкілля, часто вдаючись до потенційно звукових візій. Апелюючи до чуттєвої сфери читача, письменник вдало концептуалізує такі синестезійні компоненти вже в назвах ранніх книг оповідань і повістей: “Яблука з осіннього саду” (1964), “Скупана у любистку” (1965), “Хустина шовку зеленого” (1966), “З горіха зерня” (1967), “Запах кропу” (1969), “Серпень, спалах любові” (1970) – такі розгорнуті метафори налаштовують читача на спільну з автором хвилю чуттєво-емоційного сприйняття буття. У прозі Є. Гуцала яскраво простежується тенденція наділення природи особливими атрибутами “глибокої, повної екзистенції” (М. Яніон), виразно помітна антропоморфізація явищ природи – від найменшої лакуни до цілісного пейзажу передане відчуття єдності й гармонійності природи. Відчуття довкілля письменник утілює в естетичному понятті *краси*. Саме в ній він шукає якщо не Абсолют, то принаймні відсвіт ідеального, яке неможливо знайти в реальному житті. Адже, за Ф. В. Й. Шеллінгом, красу можна побачити вже там, де дух лише торкається матерії, ідеальне – реального [17, 83]. Згідно з уявленнями романтиків, краса найвищого ґатунку не вичерпується зовнішнім виміром (досконалістю пропорцій і впорядкованістю компонентів), а являється людині відблиском ідеального, відображенням абсолютного. А це своєю чергою впливає й на природу мистецького твору, який у доробку Є. Гуцала постає як єдність ідеального / реального, суб’єктивного / об’єктивного. Тож натурфілософський антропоцентризм Є. Гуцала незаперечний. Письменник поклав в основу творчих пошуків принцип (обґрунтовуваний Шеллінгом) тотожності ідеального (природи в її досконалості) і реального (конкретики людського буття, зануреної в поетику повсякдення), і ця тотожність розкриває для нього справжню сутність речей. Очевидно, для того щоби повніше, глибше висловити цю сутність, досягти максимального злиття зі світом природи, він не обмежувався лише прозою, а й активно вдавався до поетичної творчості, піднятої ним до рівня “світлої інтуїції природи”, з якою б він “зрівнятися хотів” (за рядками поезії). На думку Ґете, тільки в найвищих, найвеличніших людях природа “усвідомлює саму себе”. Ці слова попри незаперечну патетику певною мірою можна віднести до Є. Гуцала, через чий душу й слово природа являла й усвідомлювала себе, відчувала й мислила, даруючи нам естетичне задоволення від такої співдії і з письменником, і з самою природою.

Видається, що у світовідчутті Є. Гуцала органічна єдність видимого / невидимого, реального / ідеального розпадається, умовно кажучи, на такі полярності, як духовне / соціальне (принцип “двосвіття”, “парності світів”, утверджуваний романтиками). Наскрізна модель природної загальної подвійності визначала інтелектуально-оцінні інтенції письменника. Фізичний світ, у якому випало йому жити, не був гармонійним чи досконалим. Навпаки, він сприймався як світ несправедливості та неправди, омани, тому всі ідеалістичні інтенції письменника проектувалися на світ природи, яка завжди “звучить” правдиво, без фальші, й апелювали до світу міжособистісних стосунків, витворюючи утопічний хронотоп буття, паралельне “двосвіття” – світ, у якому людина може почуватися гармонійною, і регламентований світ взаємодії людини й ідеології, людини й влади, недосконалих суспільних відносин, якого краще уникати, не наражати себе на стреси та небезпеку. Власне, за такими принципами формувалася естетика Є. Гуцала з відсвітом романтичного сприйняття ідеалізованого художнього світу – моделі людського співбуття, якої варто прагнути. Звідси така концентрація на явищах досконалої природи. Здатність услухатися в природу як у биття власного серця допомагає письменникові досягати того рівня відтворення “філософії природи” в художньому творі, який дає підстави бачити *безкінечність і самодостатність довкілля* – і це понад задумом твору, оскільки таке відчуття завжди інспіроване авторською інтуїцією.

Мріючи про появу нової міфології, де збігалися б дух / природа, реальне / ідеальне абсолютного творчого початку людського життя, німецькі романтики, зокрема й Ф. В. Й. Шеллінг, наділяли природу *інтелігентністю*, за допомогою такої людської якості антропологізували довкілля через включення в цей процес людського розуму, волі й бажання. Однак якщо спроба романтиків створити таку “нову міфологію” здавалася ілюзорною, то спроби окремих письменників, зокрема Є. Гуцала, злити воєдино світ природи і світ людини мають свій аксіологічний результат: через ушляхетнення природи людині дається велика сила самовияву – так можна сформулювати лейтмотив ранньої прози цього шістдесятника. Перетікання принципів органічності природи у сферу естетики позначилося не тільки на поетиці, а й на жанрово-стильових пошуках письменника. Видається переконливою думка, що в пошуку художньої форми Є. Гуцало послуговувався уявленнями європейських романтиків про органістичну теорію мистецтва (за А. Шлегелем), згідно з якою органічною формою є така, що природно випливає зі змісту, “будує матеріал ізсередини й досягає своєї визначеності одночасно з повним розвитком першопочаткового задуму” [Див.: 13, 132]. Парадигма монологу, притаманна письменникові в його споглядально-медитативному живописанні природи як “живої органічної істоти” (котра проте відгукувалася на його монологічність своєю специфічною мовою *діалектики настрою*) і побудові моделі одухотвореного й гармонійного світу, цілком корелює з системою жанрово-стильових особливостей його прози. Саме тому Гуцалове перо розкошує в жанрових формах етюд, ліричного оповідання, новели, поезії в прозі, замальовки. Так само з романтичного світогляду випливає і його *поетика контрастів* (скажімо, драматична житейська колізія й за контрастом – лагідна природа), самозаглиблення персонажів, дисонанси між самопочуттям духовним / фізичним, поетика тіней, проективність реальності на ідеальний світ природи (пізніше все це сфокусувалося в поетиці переплетення казково-фантастичного та реального, трагічного й комічного, як це бачимо в його “ексцентричній” прозі). До улюблених поетикальних прийомів із романтичного арсеналу можна додати також приклади концептуалізації натурфілософського принципу полярності, як-от: антитеза, оксюморон, хіазм, заперечувальне порівняння, гротеск, парадокс тощо. Виразне намагання письменника злити воєдино два світи – чуттєвий і духовний, між якими ми (за А. Шлегелем), постійно “хитаємося”. Зокрема, у своїй акварельній техніці слово-живопису він нібито “коливається між спогадом і передчуттям”, де “спогадом” є зафіксована зоровою пам’яттю картина природи, а “передчуттям” – розвиток того чи того її “сюжету”.

Оскільки натурфілософія виявилася безпорадною витлумачувати людську екзистенцію та соціальність зі сповідуваного нею принципу єдності мікро- і макрокосму, стає зрозуміло, чому Є. Гуцало мав специфічні стосунки з актуальною соціальністю. І водночас це схилення перед природою завадило йому, скажімо, зануритися в екзистенціалізм, як його ровесникові Вал. Шевчуку. Шукаючи шляху “возз’єднання” протиріч, письменник тяжіє до духовного як ідеального, наділяючи соціальне значною дозою авторської недовіри. Реальний світ соціальних дисонансів і викривлених суспільних відносин, у якому мусив реалізовувати себе Є. Гуцало, диктував потребу витворення бодай в уяві ідеалізованого світу, змодельованого за власними лекалами координат так званого утопічного хронотопу. Оскільки “перенести” цю ілюзійну модель у реальне життя було неможливо, він намагався знайти віддзеркалення своїх уявлень про гармонію й відчуття комфорту в природі, потім – в “екзотичних” темах і сюжетах, пізніше – в ідеалізації минулого. З огляду на це помітна паралель: якщо романтики шукали відсвіт ідеального в екзотичних країнах, далеких від цивілізаційної “корозії”, то Є. Гуцало постійно наголошував на пошукові себе в поетиці ексцентричної / екзотичної прози, де чинник

соціальності досить розмитий, а така актуальна тоді для офіційної критики “активна громадянська позиція” відверто проігнорована.

Тож як із натурфілософії вирізнялися напрями, орієнтовані, по-перше, на магію (феномени числової магії в піфагореїзмі, алхімія тощо) та, по-друге, на природничо-наукові дані з опорою на понятійний апарат природознавства (із синкретизму давньогрецької фізики пізніше вирізнялися дисциплінарно диференційовані гілки математичного й дослідного природознавства і т. д.), так із лірико-медитативної ранньої прози Є. Гуцала виростили дві художньо-стильові гілки: реалістичний пласт прози та, умовно кажучи, химерна проза. Не впевнена, що можна вивести таку чітку паралельну закономірність, але подібність цих метаморфоз – разюча. Проза реалістична здавалася письменникові “шедевром”, оскільки, за його ж зізнанням, “вона різко дисгармонувала з ладом <...> емоцій” [11,101]. Тобто впорядкування спонтанності емоцій і ліричних переживань у структуру нового “ладу”, чіткий порядок реалістичного твору видавалися письменникові справою вищого порядку. Із такого погляду порівняння цього процесу у творчій долі Є. Гуцала з трансформацією натурфілософських спорадичних суджень у чітко структурований різновид природничих знань не видається аж таким віддаленим. Однак якщо в еволюції натурфілософського вчення два названі напрями (магічність і раціоналістичність) розвивалися паралельно, доводячи кожен своє право на існування, то в прозі Є. Гуцала (хоча це, звісно, непорівнювані системи, проте обидві мають спільну перспективу відкритості) такі метаморфози відбувалися поетапно – як відторгнення набутого художньо-естетичного досвіду й напрацювання досвіду нового. Подібно до класичних романтиків, котрі не знаходили втіхи в утопіях вимріяних земель та випробовували своє перо на матеріалі екзотичних “первозданних” країн, Є. Гуцала, не знаходячи гармонії в “естетичних ілюзіях минулого” (до того ж це була для нього лише недавня війна, бо глибокою історією письменник у той час усерйоз не захоплювався), починає шукати для себе екзотичну царину самореалізації. Ось чому в пізнішій творчості він іде, зрештою, від конкретики буттєвого до алогічності гротескового, бурлескного – тієї “ексцентричності”, котра ставить у центр уваги не певну людську чесноту чи ваду, а парадокс, викличність, морально-етичну аномальність, виопуклюючи те, що в інших умовах залишається на маргінесі художньо-поетикального простору.

Однак антропологічні практики повсякдення він освоював спершу на традиційному матеріалі. І тут слід насамперед говорити про апологію домашнього вогнища, виразно акцентовану в прозі письменника й задекларовану назвою повісті “Родинне вогнище”. Адже людина, подана крізь призму буденності, – це передусім людина в межах власної території, власного дому, який виконує важливу охорону функцію, формує її первісне ставлення до “великого світу”. Тож у реалістичних творах Є. Гуцала *топос дому* постає центром усього життєвого простору, концентрацією ціннісних життєвих векторів, морально-етичних координат, “початковою школою”, де набувають навиків упорядкування ширшого, соціального світу. Дім у письменника – це живий організм, адже він завжди оречевлений, тобто наповнений конкретикою речей, які оточують людину, структурують її повсякдення. Апологія дому розгортається в його творчості на різних рівнях: дім як символ нового, повоєнного життя (омріяне спорудження власної хати в діалогії “Шкільний хліб”), імовірність утрати оселі як сталого прихистку й утрати житейської опори (епізод підпалу хати вчительки Олени Левківни в цьому ж творі) та ін. Проекції дому в повістях “Мертва зона”, “Родинне вогнище”, діалогії “Шкільний хліб”, “Княжа гора”, а також у малій прозі служать спробою актуалізувати внутрішній світ героїв через зовнішній простір дому / обійстя / села. Водночас дім, що фактично є символом творення власного життя, стає пунктом вибудовування й “оформлення” свого

місця в житті, надає людині статусу людини, оскільки без дому вона втрачає право бути повноцінною, що яскраво зображено в “Мертвій зоні”, де цю функцію повною мірою покладено на образ безхатньої прохачки Мотрі з Торбою. Описи хати в прозі Є. Гуцала не такі розлогі, як пейзажні замальовки, можна навіть сказати, скупі, однак конкретика речового світу тут зрима, адекватна аскетизму повоєнного часу. Окреслений охоронними інтенціями дім як упорядкована власними руками територія приватного повсякдення протистоїть хаосу незрозумілого “великого світу”. А ще це стежка до “людей серед людей”. У лоні власного дому формуються стосунки із сусідами / односельцями, власне, весь стиль життя. Дім як знакове вираження повсякденного світу, квінтесенція людського буття не тільки вкорінює людину в традиції, а й формує стиль її життя, виявляє психічні особливості, комунікативні здібності, шліфує характери.

Також у межах приватного простору, через *топоси повсякдення* реалізується незаперечна автентичність людини, її справжність, розкривається сутність особистості “без маски”. Адже тут вона грає свої найприродніші ролі, які щонайменше потребують “маскування”, як це зазвичай відбувається в соціальному світі (донька / син, чоловік / дружина, батько / матір, односелець / сусід). Пам’ятаєте міркування Є. Гуцала про те, що його герої генерують енергію світу й свою власну, виступаючи складником цього світу? Все так, але й енергію своєї психіки теж... Тому царина психології базисна для письменника. Гуцалові герої, прийшовши на зміну безкровним і статичним образам, “вихідцям” із соцреалістичної поетики, зламали уявлення про людину як схематичну й передбачувану “модель”, котра у своїх діях керується лише “директивами” й “обов’язками”. На перший план виступає внутрішній індивідуальний світ – щоразу інакший, складний, неповторний. Антропологізуючи конкретику буття крізь призму людської вдачі, Є. Гуцало наповнює розповідь рефлексіями своїх персонажів, занурюється в психологію стану чи настрою людини, урельєфнює її психологічні характеристики за допомогою тонкого нюансування рефлексій, настрою, емоцій. До того ж він дозує міру авторського “схвалення” чи “осуду”, не привласнюючи собі роль царя Соломона, а лише виступаючи нібито мудрим спостерігачем і фіксатором ландшафту людської душі. Однак, намагаючись згармонізувати світ природи (ширше – навколишній світ) і світ людських взаємин, Є. Гуцало вперто шукав нові виражальні засоби – як у сфері жанрових структур, так і в царині художньо-стильових акцентацій, оскільки, на його відчуття, реалістичне “дзеркало” відображення дійсності почало вкриватися густим шаром пилу зужитості. Тож ставши на шлях химерної, чи, як називав її сам автор, “ексцентричної” прози, Є. Гуцало вже й не сподівався на суцільне сприйняття, однак вирішив віддатися покликовій душі. Маючи вже за сорок, прозаїк написав роман “Позичений чоловік” (1982). Однак назагал несподіваний перехід Є. Гуцала від конкретно-реалістичних форм відображення життя до форм “ексцентричних”, бурлескно-карнавальних, іронічно-поблажливих акцентацій можна пояснити не тільки певною художньо-стильовою вичерпаністю, а й, очевидно, філософською налаштованістю й станом внутрішнього світу.

Естетизація буденності має свою динаміку розгортання. Неможливість “свободи у буденності” (Н. Хамітов) провокує людину (а надто митця) на розрив меж цієї буденності, зосередженої у фокусі феномена. Ідеться про рутинність, тотожну поняттю заклопотаності повсякденним життям [16, 161]. Це онтологічно-екзистенційна підвалина буття, розгорнута Є. Гуцалом у формах художньої реальності, до яких належать насамперед комунікативні структури буття (передусім родинного): турбота чоловіка та жінки одне про одного (як вихід за межі пристрасті) і про дітей – наскрізна лінія нарації в будь-якому реалістичному творі, незалежно від сюжетних трансформацій і

колізійних заломлень. Фактично письменник пережив відчуття вичерпаності у своїй спробі втечі від засадничого екзистенціалу нудьги “у стан ілюзорної чи дійсної повноти життя” [16, 162]: таку ілюзію йому тривалий час давало написання реалістичних творів. Водночас занурення в реалістичну манеру письма диктувалося певним громадянським обов’язком, точніше бажанням-обов’язком адекватно відобразити повоєнне українське життя, дати читачеві певну точку духовної опори. Натомість відчуття нереалізованої свободи вибору спонукало до пошуку *поетики святковості* (як протилежності нудьги, котра неминуче настає у вичерпаності тих чи тих духовних ресурсів) і зрештою привело до певних “авантюричних”, “ексцентричних” бурлескних тем і форм письма. Цей пошук свободи самовираження (хоча сама творчість є для людини виходом поза межі буденності, певним її антиподом, однак тут ідеться також про читацьке сприйняття цієї творчості) постає спробою якщо не піднятися над буденністю, то бодай знайти *нові форми* звичного *повсякдення*, раніше репресовані чи табуйовані як зовнішньою, так і внутрішньою (авторською) цензурою.

У випадку Є. Гуцала йдеться про подолання дуалізму повсякдення та любовно-еротичної теми у фокусі пошуку виражальних засобів *святковості*. Н. Хамітов зазначає, що *святковість у буденності* – це явище, яке “замінює необхідність-роботу на свободу-розвагу” [16, 162], що в контексті письменницького вибору означає, звісно ж, не розвагу, а напружену роботу зі словом, яка дає ні з чим незрівнянне відчуття розкошування в інших пластах буття. Недаремно ж Є. Гуцало зізнавався: “Коли я писав “Позиченого чоловіка”, то відчував щастя – щастя писати такого героя з української Яблунівки” [8], – і, очевидно, передбачав таку ж радість читання у прихильників своєї творчості. Уже пізніше була написана книжка оповідань “Мистецтво подобатися жінкам” (1985), а “Позичений чоловік” (1981) започаткував трилогію, до якої ввійшли також роман “Приватне життя феномена” (1982) і повість “Парад планет” (1984). Потому до цього сонму “ексцентричних творів” долучилися романи “Блуд” (1992), “Імпровізація плоті” (1993), де, як видно вже з самих назв, простежується задум автора реабілітувати плоть, винести “тему тіла” за дужки заборон і лицемірних утаємничень. Але ця нібито непрогнозованість Є. Гуцала, своєрідне “тілесне заломлення” його художньо-естетичних пошуків насправді цілком уписується в парадигму світоглядно-мистецьких пошуків покоління шістдесятників із його певною апеляцією до епохи Ренесансу. Як і інші письменники-шістдесятники, вже ранній Є. Гуцало незрідка в той чи той спосіб звертається до артефактів епохи Відродження (загальна тенденція поетики шістдесятників). Спостерігаємо це не тільки на номінальному рівні (героїня новели “Просинець” читає книжки про представника італійського Високого Відродження художника Джорджоне), а й, скажімо, на рівні портретування, як-от “ренесансна” характеристика героїні в новелі “Мати”: “У неї яскраві, виразні губи, ніби їх намалював художник італійського Відродження...” [4, 13].

Однак центральна для ренесансної культури тема тіла як самостійної “естетичної даності” (О. Лосєв) у 1960-ті рр. різко дисонувала з морально-етичними постулатами шістдесятників, котрі не наважувалися порушувати традицію цнотливості, оскільки значно ідеалізували докколишній світ, намагаючись згармонізувати дисонанси. І тільки через два десятиліття окремі сміливці з цього покоління наважилися вийти поза межі простору, безапеляційно окресленого директором школи з повісті “Мертва зона”: “Розпушта моральна, розпушта побутова – це не ваша особиста справа, це справа колективна” [2, 220], – і показати трохи інший бік повсякденного буття. Ідеться про реалізований пізніше Є. Гуцалом принцип інтерпретації любовно-еротичної тематики. Саме епоха Відродження з її естетичною темою тіла “вперше відкриває шлях інтерпретації любовно-

еротичної дійсності під знаком історії особистості, її культивування, розкриття її можливостей, переважно художньо-креативних і психологічних, в процесі розгортання індивідуальної долі” [14, 117]. Власне, саме з таких ренесансних джерел можна “вивести” світоглядні засади Є. Гуцала, які несподівано “проросли” в його творчості – розгорнуті персоналізовані історії / долі сучасників із міцним психологічним підґрунтям, їхня креативність у різних проявах. Тобто тілесність / еротичність не заради тілесності / еротичності, а заради пошуку повноти буття, відображення психологічної цілісності людини. “Тайнопис” тіла лишається, за дужками описовості, автора насамперед цікавить обігравання нестандартної ситуації, “нерв пересміху”, який і продукує фантазмагорійні, бурлескні колізії, підвищення температури сприйняття тексту. У цій абсурдності *перевернутої приватності*, показаної не “з лица”, а “зі споду”, відбувається змикання тілесності й наративної бурлескності. Тіло, включене в потік повсякдення, набуває ознак буденності, воно десакралізовується, відбувається своєрідне санкціонування “гріха”, емоція радості / насолоди набуває ексцентричності, бурлескності.

Письменник намагався через таку *перевернуту оптику* подолати розрив між ілюзорною повнотою буття (реалістичним відтворенням дійсності) і повнотою реальною, насправді чітко розуміючи, що тільки *синтез усіх форм буття* може дати уявлення про цю повноту. Це більш ніж експерименти зі словом чи “розробка” іншого пласта життя. Це пошуки цілісності, витворення власного інваріанту картини повсякдення. Ці пошуки мають і своє світоглядне й соціальне підґрунтя, створюючи для письменника певну ціннісну нішу. І не тільки тому, що мистецькі інтенції репресує тоталітарна система й художник не має свободи самовираження. Це можна пояснити й на глибшому рівні, знову ж таки апелюючи до естетики епохи Відродження. У ренесансній культурі людина як центральний суб’єкт естетики виступає у всіх проявах своєї креативності. А Є. Гуцало тут робить наголос на креативності “сміховинного начала”, перевернутій приватності, дуалістичній соціальній креативності, що акцентує інший ракурс життя. Імовірно, це інспіровано й тим, що в умовах ідеологічної несвободи, тоталітарних форм взаємин держави зі своїми підданими, брежнєвської стагнації суспільство було позбавлене можливості побачити свою історичну перспективність (що певною мірою тотожне вкоріненій у ментальність Ренесансу несхильності “вибудувати перспективу історичного становлення”), натомість *сміховинна естетика* виступає заміником, заповнює простір історичної безнадії іншими формами повсякдення як певною сатисфакцією.

Якщо ренесансна культура бачила себе як простір артефактів, то у варіанті Є. Гуцала таким артефактом виступає традиційна сміховинна культура, сороміцька поетика, демаргіналізована й актуалізована в художньому творі. Однак повсякдення, що народжує “історизм” і формує відчуття часової дистанції, зокрема, й через увагу до артефактів, у поєднанні з нездатністю “розуміти людську дійсність” як історичний перспективізм [14, 120], що підспудно народжується в зужитих ідеологічних і суспільних формах, проектується на художню реальність Є. Гуцала й виводить на думку щодо відкриття часу через обігравання традиції, читацького відчуття часу через вхождення традиції в простір актуальності. Так, Є. Гуцало мав перед собою зразок “Декамерона” Дж. Бокаччо¹, “психологічно-живі історії якого <...> дистанційовані від вузькопрофесійної елітарності”, позбавлені “безпосередньої злоби дня” і є, фактично, “штучною культурною насолодою, відмежованою від повсякденної реальності як і сад, де оповідачі усамітнилися...” [14, 126]. Частково ці висновки щодо славетного твору

¹ Згадаймо, що блискучий переклад М. Лукаша “Декамерона” побачив світ ще 1964 р.

італійського письменника можна перенести й на “ексцентричні” твори Є. Гуцала: є тут і відмежування від читацького елітарного сегменту, і відсторонення від “злоби дня” в її соціальному наповненні, і факт створення певної “штучної культурної насолоди”, однак усе це можна розглядати в рамках повсякдення як його *святкової іпостасі*, як спробу “орадіснити” будень, забарвити його новими (іронічними, травестійними, бурлескними) кольорами. Саме цю штучність “культурної насолоди” автор намагається розчинити в живій стихії народного мовлення, у тих фольклорно-лексичних запасниках масової свідомості, які здатні вияскравити нові, нібито “несерйозні” смисли буття. Любовно-еротична художня дійсність Є. Гуцала, замкнута в простір тексту, розмикається в масову свідомість, переобтяжену “реальною дійсністю”. Якщо роман у новелах Дж. Бокаччо “вистоювався” в катастрофічній плинності (чума 1348 р. у Флоренції), то проза Є. Гуцала виброджувала в застійній плинності реального буття (брежневський застій і стагнація) як альтернатива (і там, і там) та спроба “розфарбувати” життя відтінками задоволення й насолоди. Попри всі художньо-естетичні й лексичні перевитрати та надмірності, надуживання можливостями цього провокативного романного різновиду, незаперечну гіпертрофованість і порушення рівноваги реального / химерного, не можемо відкидати права автора на таке “гротескове фантазування, бурлескне висміювання нормативних, стереотипних, трафаретних принципів поведінки і мислення через витворення ілюзії достовірності та її руйнування шляхом містифікації і пародіювань, доведенням звичайного, вірніше, узвичаєного до абсурду...” [11, 116]. Поетика карнавалізації з ефектами іронії й комічності забезпечується тут цілим віялом фантазмагоричних перипетій, пересудами, побрехеньками, пересміхом загадкових чи незвичних колізій, що й забезпечують специфічну любовно-еротичну ідентичність творів Є. Гуцала.

Письменник удається до форм *перевернутої приватності*, винесення на публіку тих сторін людського повсякдення, які доти вважалися табуйованими. Тіло виступає своєрідним антиподом буденності, “родзинкою” святковості як виходу поза межі щоденності. Так відбувалася десакралізація тілесного, коли сакральне (любов) і мирське (індивідуалізована чуттєвість) ставали поняттями одного ряду, а тіло людське проектувалося на тіло соціальне, виконуючи компенсаторну функцію включеності індивідуальної людини в загальне, коли соціальність у її формально-офіційних іпостасях ігнорується скепсисом, недовірою, острахом, негативним попереднім досвідом. Так, Є. Гуцало, працюючи в полі реактуалізації ренесансного художньо-естетичного *коду святковості*, втілює в межах художньої реальності власну модель “творчої стихійно-натуралістичної індивідуальності” [14, 128], яка реалізується в різних іпостасях і формах повсякдення. І хоча у фольклорно-лексичній тотальності цих романів розчиняється, частково деперсоналізується сама людина, однак вивільнена з рамок табу й заборон тотальна чуттєвість долає межі звичного сприйняття й відкриває іншу людську іпостась, інші грані психологічної цілісності людини, без яких ця цілісність неможлива. Утім, зазначає Н. Хамітов, у буденній святковості відбувається “заміна циклічності роботи на **таку ж циклічність розваг**”, однак через це в таку буденну святковість також “проникає нудьга й та внутрішня самотність, яку вона приносить із собою” [16, 162]. Очевидно, тому Є. Гуцало з часом відходить і від цього екзотичного пласту своєї прози й шукає ще іншого, ширшого виходу “за межі буденності”: це закономірно приводить його до пошуку родового й цивілізаційного виявів буття [16, 162], що в 1990-ті роки втілюється в цикл гостропубліцистичних статей із історії нашої державності.

Тож Гуцало не був би Гуцалом, якби не “переростав” самого себе: так, апологія дому трансформувалася в нього в апологію національного дому, де

Україна постає в усьому конгломераті історичних і геополітичних проблем. Публіцистична іпостась письменника розкрила мудрого аналітика, глибокого діагноста, знаючого історика, гострого публіциста. Бачимо діапазон розвитку, який можна означити так: від “орди туману” до “Ментальності орди”, де першу метафору взято з раннього ліричного оповідання “Концентричні кола осені”, а друга – назва книжки його статей (1996), котра побачила світ уже після смерті письменника (щоправда більшу частину статей він опублікував за життя на шпальтах “Літературної України”). Створюючи справжній гімн осені в усіх її живописних виявах динаміки й трансформації, ранній Є. Гуцало відтворює словом імпресіоністичний “настрій” природи: “...А потім – кочівницька орда туману, його завойовницька мла тоне, розсіюється, відступає повсюдно...” [2, 440]. Несподівана для Гуцалового читача книжка “Ментальність орди” – це аналітичний розмисел про витоки російської загарбницької політики з глибоким аналізом історичних і літературних джерел, фактів, достеменним знанням історичних реалій та їх інтерпретації минулими й сучасними “коментаторами” від російської експансіоністської ідеології. ““Євразійський простір” у потрактуванні його апологетів, – пише Є. Гуцало, – це, на мою думку, філософія орди і “географічний факт” (П. Чаадаєв) таки орди, яка нині перебуває й завтра хоче перебувати ордою” (стаття “Ментальність орди, або ж творення “Євразійського простору””) [5, 34]. Ця студія була вперше надрукована 1994 р. в “Літературній Україні” і, як бачимо нині, виявилася аналітико-провидницькою, застережливою. Вражаюча джерельна база, вміння подивитися на факт через призму історичного досвіду, лаконічність і переконливість – усе це характеризує Є. Гуцала як публіциста високого ґатунку, котрий зумів у час X зосередитися на історичному минулому і тривожних симптомах його сьогодення й застерегти українське суспільство від легковажної недалекоглядності. Так, Є. Гуцало проходить свій непростий шлях від тонкого лірика-імпресіоніста до глибокого аналітика, являючи справжній, не трибунний, не показовий, а природний, “сродний” самому духові й ідеалізові патріотизм.

P.S. Залишається тільки закінчити цитату, якою розгорталася інтрига цієї студії: “...Отже, це таке літературне будівництво, яке ґрунтується на самозапереченні й саморуйнуванні. Спонукальні мотиви цього самовираження і саморуйнування – бажання досягнути оптимальну масу життя в оптимальних формах”. [11, 97]. І в цьому зізнанні був увесь Є. Гуцало – з його невпинним, часом болючим, часом самоспалюючим, але завжди продуктивним пошуком свого творчого “Я”. Людина, “народжена сонячним вітром”, з власною філософією краси й трагізму життя: “*Ми народжені сонячним // вітром. І нині, і прісно // нам судилося сонячним // вітром у світі цім жить*” (із книжки поезії “Письмо землі”). Ствердження через заперечення себе колишнього – шлях, гідний справжнього письменника. І насамкінець: попри те, що світ, художньо освоєний і одухотворений письменником, відходить у минуле, Є. Гуцало не “музейний” письменник. Його твори – це не тільки живі багатоголосі відбитки епохи, не тільки “жива пам’ять” повнокровного українського буття, а насамперед великий урок людяності й філософського ставлення до життя, яке ніколи – за жодних технічних прогресів і цивілізаційних проривів – не може бути простим і позбавленим морально-етичних підвалин. Саме проти такого відчуження – від природи, від самої людської суті, зрештою, від моралі – й виступав письменник, мудро та шляхетно пробуджуючи в людині людське.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гёте И.-В.* Избранные философские произведения. – Москва: Наука, 1964.
2. *Гуцало Є.* Вибрані твори у 2-х т. – Т. 2. – Київ: Рад. письменник, 1987.

3. *Гуцало Є.* Зелена Воля [Повість] // Вітчизна. – 1990. – № 4. – С.18-82.
4. *Гуцало Є.* Серед людей: Оповідання. – Київ: Молодь, 1962.
5. *Гуцало Є.* Ментальність орди. – Київ: Вид. центр “Просвіта”, 1996.
6. *Гуцало Є.* Новели. – Київ: Дніпро, 1969.
7. *Гуцало Є.* Прокляття [Повість] // Жовтень. – 1989. – № 3. – С. 18-54.
8. *Гуцало Є.* Сповідь на вершині // Літературна Україна. – 1995. – 26 липня.
9. *Дончик В.* Грані сучасної прози: Літературно-критичний нарис. – Київ: Рад. письменник, 1970.
10. *Дончик В.* Проза українського серця // Євген Гуцало: “Мені завжди хотілося написати українську душу, український характер...”. Біобібліографічний нарис. – Серія “Шістдесятництво: профілі на тлі покоління”: Вип. 8. – Київ, 2004. – С. 4-11.
11. *Жулинський М.* Наближення. Літературні діалоги. – Київ: Дніпро, 1986.
12. *Зборовська Н.* Стильовий портрет шістдесятництва // Слово і Час. – 2001. – № 12. – С. 26-42.
13. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / Под ред. А. Дмитриева. – Москва: Изд-во МГУ, 1980.
14. *Лустенко А.* Проблема обыденности в философско-эстетическом контексте. – Київ: ПАРАПАН, 2011.
15. *Гарнашинська Л.* Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття [Монографія]. – Київ: Академперіодика, 2013.
16. *Хамітов Н.* Самотність у людському бутті: досвід метаантропології. – Київ: Гранослов, 2000.
17. *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. – Пер. с нем. П. Попова. – Москва: Мысль, 1999. (Классическая философская мысль).

Отримано 30 листопада 2016 р.

м. Київ

