

УДК 821.161.2.09"19"

Людмила ЗОЛОТЮК,
аспірант
(ЖДУ імені Івана Франка)

КРИК І МОВЧАННЯ У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

У статті розглянуто крик «Антрепреньора Гаркуна-Задунайського» та мовчання героїв повісті «Голота». Антрепренера представлено як персонажа з крикливою вдачею. Він веселить читача й динамізує фабулу. Але його крик виникає з «розламу» поглядів – впевнено-ідеалізованого уявлення Гаркуна про себе як про мастака у творчості та бачення іншими творчості антрепреньора як «пустодзвонної». Мовчання у повісті «Голота» час від часу уможливорює голос іншого персонажа або закадровий голос оповідача, межує з «психологічною тишею», виконує «функцію зв'язності».

Ключові слова: голос, крик, людське мовчання, «психологічна тиша».

Володимир Винниченко належить до письменників, для яких важливо розставити акустичні акценти у тексті. Альона Дубровська вказує на гіперемоційне мовлення чи, за контрастом, майже безгучне у ряду художніх засобів втілення психосвіту персонажів романістики автора [9, с. 14]. Однак контрастове мовлення можна спостерегти не тільки у великій прозі В. Винниченка, а й у малій – повістях, оповіданнях, новелах тощо, починаючи з його дебютного твору «Краса і сила». В. Гуменюк стверджує, що сформовані в ранній період риси авторської стилістики лишаються незмінними і в наступних періодах творчості письменника [8, с. 45]. По-художньому про цю ж особливість зазначено і в романі про В. Винниченка «Маски опадають повільно» Степана Процюка: «Ти належиш до письменників, основи стилю яких закладаються одразу. Далі можна нарощувати й оздоблювати, але будинок власного літературного ідіолекту вже присутній» [3, с. 63].

«Крик і мовчання» – одна з таких фундаментальних рис чи «оздоб» стилістики / ідіолекту В. Винниченка, а для його героїв, достатньо емоційних, імпульсивних, із мінливими настроями, «перечулених» (за Леопольдом фон Захер-Мазохом), це протиставлення «крик – мовчання» – цілком їхнє. «Зміна настроїв створює враження пульсації життя, яку гостро відчуває герой» [28, с. 59], – зазначає Н. Шляхтер, розглядаючи характер у романі «Райдуга» Д. Г. Лоуренса.

Крик «антрепреньора» Гаркуна-Задунайського. На «крикливу» тему згадується відразу картина «Крик» Едварда Мунка та «драма крику» в експресіоністичному мистецтві [15]. Надія Ползікова розглянула опозицію крик, гамір, шуми – тиша у кінематографії [19; 20; 21]. Вона нагадує, що крик маркує ситуацію, в яку потрапила людина (герой), а отже, є виразником її психологічного стану, мило називає його дрібничкою, яка надзвичайно важлива [19, с. 9].

У творі «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» кількісно переважають «крикливі» ситуації, однак актори «глухі» до зову Мельпомени: «Але, не дивлячись на те, що, здається, й справдешні Гонта й Залізник, якби тут лежали, мертві із труни посхоплювались би від цього голосного гукання, ніхто не озивавсь і не показувавсь» [5, с. 106]. Тут і далі сукупно крики, згуки та скрики високої амплітуди одночасно мають і розсмішити читача, і висміяти, залишити враження про типову ситуацію, коли «багато галасу з нічого»: «І так у всьому: замість ідилії чи драми у Винниченка – маскарад, фарс, пародія. – пише Володимир Панченко. – [...] В оповіданні “Антрепреньор Гаркун-Задунайський” сміється над “малорасейським” театром із його примітивними афектаціями, мелодраматичними шаблонами, “ніяким” рівнем режисури та гри виконавців...» [18, с. 33]. Іншого разу дослідник уживає доволі влучне слово, характеризуючи «антрепреньора» в контексті того ж питання малоросійства, – пустодзвонство: «Класичний приклад [малоросійства. – Л. З.] – антрепреньор Гаркун-Задунайський з однойменного оповідання (1904 р.), “синонім самовдоволеної провінційності, войовничого примітиву”, химерне поєднання бундючності й тупості, величавої патетики й пустодзвонства» [18, с. 60]. Тож крик в «Антрепреньорі...» – художня декорація, «приставлена» заради веселощів читача, ефекту гомінкої, але «пустодзвонної» театральності. «Антрепреньор» сам кричить, інших неодноразово провокує, тому не дивно, що в цьому гаморі наче розчинається і він, сам має ризик «збліднути», тож не випадково у фіналі оповідання Гаркун-Задунайський зникає «по-англійськи», без будь-яких натяків на його життєві та творчі перспективи: «Довго гуляла трупа, але Гаркун-Задунайський більше не приходив. Я хутко після того дістав спроможність виїхати з Н. і вже ні трупи, ні антрепреньора її Гаркуна-Задунайського більше не бачив» [5, с. 127].

«Антрепреньор» постає не тільки соціальним «ликом малоросійства», а й «бідолашною пташкою» – невдахою, зокрема у творчості: «Вічно в них неприємності, – характеризує таких К. Г. Юнг, – у всьому в них розлад. Причина всіх їхніх невтішних пригод у тому, що вони живуть тінню, поставивши під сумнів самого себе. Вкотре запізнившись на концерт чи на лекцію, така людина, боячись когось потривожити, намагається тихо зайти хоча би наприкінці, але обов’язково зачіпає стілець, спричинює жахливий шум [підкреслення моє. – Л. З.] і, природно, привертає до себе загальну увагу. Такий він, цей Pechvogel [невдаха. – Л. З.]» [30, с. 33–34].

Отже, у своїй суті постать антрепренера живе трагічною тінню. Портрет «антрепреньора» мало усміхнений, у «кумедній» рамці він смішний хіба для інших. В. Панченко зауважує іншу, сказати би за Винниченком, кумедну невідповідність: «...комічний ефект досягається різкою невідповідністю уявленого й реального, стрімким саморозвінчанням “чоловіка неабиякого і артисти славного” Гаркуна-Задунайського...» [18, с. 60].

У творі можна спостерегти й такі типи гумору, як: 1) гумор словесний, 2) гумор ситуації, 3) гумор характеру [11, с. 40]. Антрепренер Гаркун-Задунайський претендує на всі три вказані гумористичні «номінації». Про його непросту крикливу вдачу (а гумор характеру, за І. Качуровським, «найвищий» [11, с. 43]) уже було сказано раніше. У творі гумор ситуацій теж «крикливий». Приміром, на сцені Гаркун не лише грає роль, а й відчутно її переграє, і в цій гіперболізації йому немає рівних: «Мене він, відома річ, і не слухав, грав, як і сам казав, “по вдохновенію”. І то ж таки гра була! Голос його лунав, як рев здорового вола, що почув кров; очі, підмазані сажено, весь час грізно світилися, крутилися і ось-ось мали вискочити, а з ногами робилося таке, що я гадав, чи не корчі вхопили славного, палкого артисту. Куди там тому Гонті, хоча й він досить голосно торохкотів свою ролю, куди Петренкові з його тихим голосом і звичайними рухами! Одна тільки добродійка Галіна й рівнялась з ним, але й то не могла так вигукнути, як він, не могла з таким запалом лягнути себе долонею по лобі, щоб аж луна пішла по садку, не могла крутнути так вилупленими баньками, щоб аж у вас мороз пішов поза шкурою» [5, с. 119–120].

Ця картина дуже колоритна, відчутний її емоційно-експресивний заряд, вона виразно постає в уяві читача за рахунок дієвих художніх засобів, серед яких і голос-рев, наближений до крику. Через порівняння оповідача-суфлера показано, образно кажучи, боротьбу за провідний голос на сцені. Не дарма оповідач-суфлер знаходиться на таке зоометафоричне спостереження – могутній рев «здорового вола». Надія Ползікова, «слухаючи» крик в однойменній кінострічці Сколімовського, означає і на таких його особливостях: «Це – могутній крик, що виражає силу, позначає територію, структурує. У цьому крику є щось тваринне, це ніби присвоєння чоловічої статі тотемічній тварині. Найкращим прикладом такого крику є крик голлівудського Тарзана 30-х років: фалічний крик, яким самець маркує свою присутність, територію та наміри» [19, с. 11]. До певної міри Гаркун-Задунайський бачиться таким голлівудським Тарзаном, бо ж сказано: «Голос його лунав, як рев здорового вола». З погляду Іншого, антрепренер – як віл у пустодзвонній, безрезультатній творчості, яка не «веде» до самореалізації, яка ніби «загальмувала» у сублімаційному процесі переходу від інстинктів до власне творчості. Проте у самого персонажа склався надто хороший, ідеалізований образ про себе як про мастака та митця. Цей же суфлер-оповідач наважується взяти на себе завдання розвінчання ідеального «культу» Гаркуна і ця спроба психотерапевтичного сеансу розпочага теж скриком. Коли дія твору наближається до кінця, суфлер-оповідач скрикує: «– Та ви ж самі винні! – не втерпів я, аж скрикнувши з дива. – Ви ж самі з’явилися тоді, як... Я? – гукнув Гаркун. – Я винен? Хо-хо-хо-хо! Ще я й винен?.. Ха-ха-ха-ха!.. О ні! Ні, годі, годі!.. Скажіть публіці, що представлення дальше не буде... Завтра я виїжджаю... Я не можу! Я не можу з такими партачами! Так я, по-вашому, винен? Я? Ви розумієте, що ви говорите? Ви абсолютно уверени, що ви говорите?» [5, с. 123]. Ці скрики-

«згуки» не сприятливі для налагодження тонкого порозуміння між героями, і дистанція між ними увиразнюється масовим гамором: «З театру чувся крик і галас» [5, с. 123]. Справедливо зауважити, що наприкінці оповідання Гаркун постає інакшим, «ніби хтось вилив відро живої води» на нього» [5, с. 125], «трохи заспокоєним» [5, с. 125–126]. Однак спокій Гаркуна-Задунайського тимчасовий.

Отже, в оповіданні «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» крик має не одну функцію: він і смішить читача, і висміює, передусім антрепреньора. Водночас крикливі інтонації головного героя – ключ до його індивідуальності. Як для героя, який «тягнеться» до статусу «творчої особистості», йому не вистачає медитативного мовчання. Через «крикливу» вдачу головного героя не чує ні інших, ні сам себе. За Г. Башляром, розум і мова можуть вироджуватися, якщо вкорінюються в одному і тому ж вербалізмі, в рутинній традиції: «З таким же успіхом вони можуть зашкарубнути в упертості або “громогласності”» [1]. Натомість перші фактори становлення людини філософ убачає в беззвучному розумі та безмовній декламації поезії: «Ще до будь-якої дії людині важливо розмовляти про себе з собою, у безмовності свого буття говорити про те, ким вона *хоче* стати» [1]. Якщо в психологічному плані крик натякає на психічні та творчі проблеми Гаркуна-Задунайського, то в художньому він більш продуктивний та позитивний, бо стає поштовхом до дії, динамічного розгортання фабули.

Мовчання голоти. «Голота» – повість Володимира Винниченка, не менш галаслива, – у тому сенсі, що ілюструє різні можливості голосу. Однак цей твір настільки ж мовчазний, як і галасливий. До певної міри мовчання видається навіть більш пріоритетним, аніж мовлення.

По-перше, у період раннього модернізму та пізніше переосмислюється тема слова / мовлення. Багатозначна поліфонія слова ще не гарантує можливості висловитися сповна, якомога точніше: «Слів надто мало, щоб сказати все, тому їх завжди бракує. Чи не кожний відчуває, що потрібно знайти нові слова, бо старі вже зотіли в байдужості щоденних повторених розмов і звучать безглуздо, або, ймовірно, доречне слово взагалі не існувало» [6, с. 263]. Тому часто мовчання розглядається як вдалий варіант уникнути непорозуміння: «Модернізм відкрив заново стару герменевтичну формулу: “Si duo faciunt idem, non est idem” (“Якщо двоє кажуть одне й те ж саме, то це не одне й те ж”), – нагадує В. Б. Селіванова, розглядаючи «порожній дискурс» у драмах Лесі Українки та В. Винниченка. – І в цьому сенсі “порожній дискурс” – не стільки репрезентація явленого “ніщо”, скільки показник тотальної недовіри до мовлення. Розуміння “слова” як субстанції, на котру не варто спиратися, характерне не лише для української, але й для усієї європейської культури початку ХХ століття. (...) Активність недомовленої або навіть невисловленої, невербалізованої думки, слова, позбавленого довіри, утворює “порожню дискурсію”, наявність якої слугує показником поступової втрати мовленням його головної функції.

Мовчання, вербальні “розломи”, не пророблені у тексті табуйовані теми відтепер – не менш значущі, ніж слова» [24, с. 30-31].

Незважаючи на те, що в модерній і постмодерній поетиці теоретичні аспекти мовчання широко вивчалися, Мар’яна Яремко радить усе ж розмежовувати теоретичний інтерес до мовчання і традицію його використання: «Звернення до мовчання у художній літературі можна простежити, починаючи від античності, тому слушним вважаємо зауваження К. Ніббріга, що “мовчали у літературі завжди, але завжди по-різному”» [Цит. за: 31, с. 252]. «Завдання» мовчання як невід’ємної частини структури художнього тексту дослідниця узагальнено визначає так: «примножувати значення художнього слова та задіювати читача до репетитивного аналізу» [31, с. 253].

По-друге, у самому творі В. Винниченка акцентується на мовчанні, адже саме з нього розпочинається розповідь, і далі мовчазний тон підтримується: «Балачка потроху, як той вогонь без палива, затихла; всі замовкли і, наче прислухаючись до жалібного вітру в димарі, дивились на червоне світло полум’я з грубки-лежанки» [5, с. 247]. Далі – повно описаний інтер’єр хати. Від такого початку складається враження, що мовчанням відокремлено не відому читачу передісторію від інтер’єрного опису. Навіть потрібно, щоб «балачка потроху затихла», бо інакше не буде чути голосу оповідача: «Як і у випадку будь-якого висловлювання, умовою його виникнення є, так би мовити, фундаментальне умовчання всього того, що залишається поза сферою безпосереднього артикульованого текстом» [25, с. 153]. Іншими словами, «задня того, аби “щось сказати”, необхідно “щось умовчати”» [25, с. 153]. Так на деякий час голос оповідача стає центральним, а отже, потенційно почутим у прочитанні.

Початковий епізод повісті нагадує кінематографічні протиставлення: «Голос, що його називають закадровим (sound-off), існує у кінематографічному просторі і функціонує в ньому майже повністю самостійно і незалежно. Він є центром, головною фігурою, що коментує, нагадує, допомагає уявити, розповідає...» [20, с. 15], – стверджує Надія Ползікова. Тож, скориставшись мовчанням, оповідач докладно розповідає про дім голоти, не забуваючи водночас представити її збірно, як гуртовий портрет героїв, бачений здаля, без імен і прізвищ: «Всякому видно було, що тут жили люди, яким не до затишку, що сю “кімнату” призначено не для бенкетів, не до втіх, а до захисту у негоду, щоб було де їсти і спати тоді, як не було “скарбової роботи”» [5, с. 247]. До слова, не випадково твір названий збірним іменником – «голото». Не тільки робота, не тільки описана «кімната» «збирає», об’єднує цих людей, а й мовчання: серед функцій мовчання дослідники виокремлюють функцію зв’язності (мовчання може об’єднувати) [27, с. 322].

Зацікавлює, як сказано про мовчання: «Балачка потроху, як той вогонь без палива, затихла». На наш погляд, дієслово «затихла» вказує на те, що зупинився лише «зовнішній» діалог чи полілог. Мовознавець

Ж. Вардзелашвілі запитус: чи можна допустити, що та ж розмова триває в мовчанні як в іншій іпостасі бесіди? Залишившись наодинці, людина все одно може провадити повноцінний діалог: «Діалогічним є і внутрішнє мовлення. – пояснює дослідниця. – Співрозмовником може стати образ друга, ворога, будь-якого опонента, alter ego, небо, Бог... (...) Гадаємо, що в конкретному контексті мовчання можна розглядати як різновид мовленнєвого акту» [4]. Відтак спільна балачка голоти «розсотується» на індивідуальні внутрішні діалоги кожного героя, водночас залишаючись і «хоровим» мовчанням, але кожен «мовчить про своє» [6, с. 267]. Не складно відчувати, що це мовчання комунікативно значуще, воно передбачає функціональне навантаження [31, с. 251].

«Назагал проблему рецепційного навантаження мовчання у структурі художнього тексту можна розкласти на кілька інтерпретаційних рівнів» [10, с. 170], – вважає Марія Зубрицька. Дослідниця виокремлює такі: 1) мовчання як таїна; 2) мовчання як невимовність; 3) мовчання як неспроможність міжособистісного комунікування, як порожнеча і вичерпаність мовних ресурсів; 4) мовчання як інтрига, як комунікативна гра; 5) мовчання – як вимушений акт (у даному випадку мовчання вимушене через голос оповідача, про що йшла мова вище); 6) поліфонічне мовчання – «найскладніший екзистенціал у текстуальному світі художньої літератури, який провокує інтерпретаційну множинність; такий тип мовчання притаманний високомистецьким текстам» [10, с. 170–171].

Повість «Голота» «відкривається» мовчанням. Цьому початковому мовчанню передуює порожнеча, лакуни – «неозначені, порожні місця у тексті, які ні не існують, ні не мають бути ліквідовані» [13, с. 32]. У результаті надінтерпретацій ця лакуна може бути наповнена різноманітними значеннями. «Між смисловою порожнечею і текстом» – таке «місце» мовчання поглиблює його енігму – невідоме, нерозгадане, нерозкриті сповна [27, с. 321]. Крім того, мовчання на початку вводить читача повісті в атмосферу «психологічної тиші». «Дуже часто мовчання сигналізує про важкий психічний стан людини, який не дає їй змоги вести повноцінний діалог. Дослідники називають таке мовчання “психологічною тишею”» [6, с. 266], – зазначає Мар’яна Гірняк. Голота позбавлена права голосу як через художні обставини, так і через соціально-економічні умови, проте єдине, що вона ще може вчинити – мовчати: «Якщо не можна говорити, то завжди можна вільно мовчати – не піддакувати, не плескати, зайнявши позицію “внутрішньої еміграції”» [12], – запевняє Н. Маргеліс.

Тож мовчання, яким Винниченкова повість «Голота» розпочинається, доволі глибинне, навіть універсальне. Далі мовчання у творі, потрапляючи у контекст, набуває чіткішого значення. Наприклад, знову «усі» колективно мовчать після репліки Панаса про здоров’я та його кашлю: «Сутулий, жовтий, згорблений Панас трохи підвів свою довгу голову й, ледве дивлячись своїми мутними очима, промовив: – Коли чоловік має здоровля, то й щастя має. А загубив здоров... – Він не скінчив і глухо закашлявся,

похитуючи головою й хапаючись руками за груди. Всі сиділи мовчазні, насуپлені, похмурі. Трохим усміхався злісно й жорстоко, а Маринка хутко бігала по всіх очима, наче боялась прогавити хоч одне слово» [5, с. 273–274]. На думку хворого Панаса, що щастя – це здоров'я, герої відповідають мовчазною згодою. Утім, мовчання Маринки і Трохима «ускладнене», відповідно, поглядом і посмішкою, що спонукає продовжити пошук підтекстів, бо всі прояви мовчання як невербальної комунікації «просочені» інтонаційною модальністю – *зоровою* (погляд, жест, міміка), *слуховою* (сприйняття голосу, звуку іншого), *кінстетичною* (тілесні відчуття) [12]. Маринчине мовчання у поєднанні з пильним поглядом відсилає до ситуації з мовою оповідача на початку твору. Маринка полохливо мовчить і в такий спосіб наче пропускає вперед голос інших. У даному разі цим голосом іншого стає крик Саньки, який повертає до дискусії, що урвалася через кашель Панаса: «– Так підждіть же, діду! – крикнула Санька, подумавши. – Що ж ви говорите: і про себе тільки думай, і в бога треба вірити?.. А бог сказав, щоб... що так гріх думати...» [5, с. 274]. На відміну від Маринки, мовчання якої – заради діалогу (вона готова мовчати й активно слухати), мовчання Трохима, його злісний та жорстокий усміх виявляє його скепсис, бунт, а відтак небажання бути «співприсутнім» в одному просторі [13, с. 36] із цими людьми. Ніна Михальчук бачить Трохима маргінальним, екзистенційним героєм, який шукає новий категоричний імператив, потребує трансцендентного, а без трансцендентного екзистенція стає демонічною впертістю. «Із двох відомих способів ставлення до трансцендентного – діалог (Ясперс) і мовчання (Гайдеггер) – Трохим обирає другий: мовчазну самотність і мандри» [14, с. 43], – пояснює Ніна Михальчук.

Отже, як і крик «Антрепреньора Гаркуна-Задунайського», мовчання у повісті «Голота» відіграє подвійну роль. Твір «відкривається» мовчанням, ним розмежовується (замовчується) певна передісторія від власне розповіді. Мовчання стає сприятливим, щоб був почутим голос оповідача. Водночас спільне й одночасне мовчання голоти складається із множини індивідуальних внутрішніх монологів, суть яких теж замовчується. Як початкове мовчання, так і мовчазні епізоди всього твору сукупно межують із «психологічною тишею» – атмосферою пригнічення від нерозуміння один одного, але в цій атмосфері – і спроба розуміння, бо «мовчання – це ілюзія повного порозуміння» [6, с. 267].

Зіставлення крику «антрепреньора» Гаркуна-Задунайського та галасливої атмосфери цього твору з мовчанням і «психологічною тишею» повісті «Голота» дозволило виявити певну парадоксальну інверсію, коли «найсильніший крик – у мовчанні». Крикливі інтонації (власне крик, скрик, надмірне гукання, голос-рев, масовий гамір тощо) героїв з оповідання «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» маркують «пустодзвонний» творчий процес, що не «увінчується» яскравими результатами, що не надто відірваний від повсякдення. Цій творчості бракує мовчання, яке дозволило

би провадити творчий діалог, допомогло би героям чути один одного і себе зокрема. Пафос такого крику трагікомічний. Натомість мовчання у повісті «Голота» видається більш глибоким, багатозначним, поліфонічним. Причина – в енігматичній природі мовчання, що посилюється ще й тим, що повість починається «хоровим» мовчанням, – це провокує до гри уяви, надінтерпретацій.

Література:

1. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Гастон Башляр; пер. с франц. Б. М. Скуратова. – М., 1999. – 344 с.
2. Брайко О. Особливості сюжетобудови повісті В. Винниченка «Голота» / Олександр Брайко // Слово і Час. – 1999. – № 11. – С. 58–59.
3. Вардзелашвили Ж. Семантизация знака. Многогочие как символика молчания [Электронный ресурс] / Жанетта Вардзелашвили // Славистика в Грузии. – Тбилиси, 2009. – Вып. 10. – Режим доступа : http://vjanetta.narod.ru/page_6.htm
4. Вардзелашвили Ж. Что может высказать молчание? Или два предела речи [Электронный ресурс] / Жанетта Вардзелашвили // Вербальные коммуникационные технологии : материалы Международной конференции. – Тбилиси, 2008. – Режим доступа : http://vjanetta.narod.ru/page_6.htm
5. Винниченко В. Краса і сила : Повісті та оповідання / Володимир Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.
6. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / Мар'яна Гірняк. – Львів : Літопис, 2008. – 286 с.
7. Горбань А. В. Мала проза В. Винниченка у світлі його світогляду / А. В. Горбань, В. Т. Чайковська // Вісник Житомирського педагогічного університету. – 2000. – № 5. – С. 63–67.
8. Гуменюк В. І. Особливості поезики ранньої прози Володимира Винниченка / В. І. Гуменюк // Ученые записки Симферопольского государственного университета. Вып. 10 (49): Филология. – Симферополь, 1998. – С. 41–45.
9. Дубровська А. С. Дискурс ірраціонального в романістичі В. Винниченка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Альона Сергіївна Дубровська. – Харків, 2011. – 19 с.
10. Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
11. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. В 2 кн. Кн. 2. / Ігор Качуровський. – К. : Вид. дім «Кієво-Могилянська академія», 2008. – 376 с.
12. Маргеліс Н. В. Феноменологічний простір мовчання та інтонації / Н. В. Маргеліс // Гілея : зб. наук. праць / Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова, УАН. – К., 2010. – Вип. 38. – С. 267–278.
13. Матіяш Б. Стратегії замовчування в художньому тексті (на прикладі роману Діно Буццаті «Татарська пустеля») / Богдана Матіяш // Слово і Час. – 2005. – № 5. – С. 32–39.
14. Михальчук Н. Мала проза Володимира Винниченка та естетичні інтенції : монографія / Ніна Михальчук. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2007. – 127 с.

15. Михальчук Н. І. Експресіонізм і міф: постановка проблеми / Н. І. Михальчук // Література та культура Полісся : зб. наук. праць / Ніжинський держ. ун-т ім. М. Гоголя. – Ніжин, 2011. – Вип. 62. – С. 83–89.
16. Надута Т. В. Концепт «мовчання» жінки у романі Емі Тан «Дружина кухонного бога» та у романі Перл Бак «Східний вітер: західний вітер» / Т. В. Надута // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки. – 2011. – № 2 (2). – С. 203–207.
17. Нарчинська Т. М. Невербальні означники поетичного тексту: мовчання як іншість у «Примітивних формах власності» Андрія Бондаря / Т. М. Нарчинська // Наукові записки НаУКМА. – 2007. – Т. 72: Філологічні науки. – С. 45–49.
18. Панченко В. С. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок / В. С. Панченко. – К. : Твім інтер, 2004. – 288 с.
19. Ползікова Н. І. Крик, гамір та шуми як засоби створення фільмічної реальності / Н. І. Ползікова // Наукові записки НаУКМА. – 2007. – Т. 62: Теорія та історія культури. – С. 9–12.
20. Ползікова Н. І. Роль тиші у звуковому кінематографі / Надія Ігорівна Ползікова // Наукові записки НаУКМА. – 2008. – Т. 75 : Теорія та історія культури. – С. 12–16.
21. Ползікова Н. Феномен крику в кінематографі: види, специфіка, особливості застосування / Надія Ползікова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. праць. – К., 2008. – Вип. 2–3. – С. 135–146.
22. Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури / Ярослав Поліщук // Слово і Час. – 2006. – № 12. – С. 15–27.
23. Процюк С. Маски опадають повільно : Роман про Володимира Винниченка / Степан Процюк. – К. : ВЦ «Академія», 2011. – 304 с.
24. Селіванова В. Б. «Порожній дискурс» у драмах Лесі Українки та Володимира Винниченка / В. Б. Селіванова // Collegium. – 2004. – № 14. – С. 29–40.
25. Сливинський О. Мовчання як ієрогліф: до проблеми жанрово-нарративної гри у прозі болгарських неомодерністів / Остап Сливинський // Проблеми слов'язознавства : зб. наук. праць / Львівський національний ун-т ім. І. Франка. – 2008. – Вип. 57. – С. 153–161.
26. Сливинський О. Мовчання як іншість. Літературно-антропологічна перспектива / Остап Сливинський // Слово і Час. – 2002. – № 8. – С. 59–68.
27. Швачко С. О. Когнітивно-комунікативні аспекти мовчання (на матеріалі англомовного дискурсу) / С. О. Швачко // Studia Linguistica : зб. наук. праць / Київський національний ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – Вип. 5. – Ч. 2. – С. 319–326.
28. Шляхтер Н. А. Проблема характеру в романе Д. Г. Лоуренса «Радуга» / Н. А. Шляхтер // Проблема характеру в зарубіжних літературах : сб. науч. тр. – Свердловск : Изд-во Свердловского гос. пед. ин-та, 1991. – С. 53–63.
29. Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття : монографія / Ф. М. Штейнбук. – К., 2007. – 292 с.
30. Юнг К.-Г. Тэвістокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика / К.-Г. Юнг. – М. АСТ МОСКВА, 2009. – 252 с. – (Philosophy).
31. Яремко М. Традиція мовчання у художній літературі / Мар'яна Яремко // Наукові записки. Вип. 96. Серія : Філологічні науки (мовознавство). У 2 ч.

Ч. 1. / Кіровоградський держ. пед. ун-тет ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2011. – С. 250–253.

Л. Золотюк. Крик и молчание в творчестве Владимира Винниченко

В статье рассмотрены крик «Антрепренера Гаркуна-Задунайского» и молчание героев повести «Голь». Антрепренер представлен как персонаж с крикливым нравом. Он веселит читателя и динамизирует фабулу. Но его крик возникает из «разлома» взглядов – уверенно-идеализированного представления Гаркуна о себе как о мастере в творчестве и видения другими творчества антрепренера как «пустозвонной». Молчание в повести «Голь» время от времени делает возможным голос другого героя или закадровый голос рассказчика, граничит с «психологической тишиной», выполняет «функцию связности».

Ключевые слова: голос, крик, человеческое молчание, «психологическая тишина».

L. Zolotyuk. Scream and Silence in Volodymyr Vynnychenko's Creation

The article deals with a scream of «Impresario Harkun-Zadunajskyj» and a silence of heroes of a story «The ragamuffins». The impresario is represented as a character with clamorous nature. He cheers a reader and makes dynamic plot. But his scream arises up from conflict of views, which is Harkun-Zadunajskyj's confident and idealized notion about himself as a master of creativity and the other's visions of impresario's art as a windbag. The silence in the story «The ragamuffins» from time to time makes possible voice of another character or off-screen narrator's voice, borders on «psychological quietness» and realizes connective function.

Key words: voice, scream, human silence, «psychological quietness».