

**ПОРТРЕТ У РОМАНІ «НОВА ЗАПОВІДЬ»  
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

Червона пика та білий ніс – я бачу  
у дзеркалі клоуна на негативі.

У свої тридцять років я все ще не спроможний  
подивитися в очі красивої дівчини не  
почервонівши.

Ні, це ж треба мати таку вразливу натуру.

Моє обличчя стало гранатовим.

Я одним духом вихилив рюмку віскі.

Фредерік Бегбедер, «L'amour dure trois ans»

Винниченкознавці – однодумці у питанні психологічної настроєвості у творчості митця. Наприклад, на думку Валентини Хархун, «Винниченко формує часопросторову горизонталь на розмежуванні (але й співіснуванні) зовнішнього та внутрішнього світів» [16, с. 112]. Альона Дубровська вказує «психологічне портретування» [9, с. 7] серед художніх засобів «оприявлення парадоксального Еросу в романах В. Винниченка» [9, с. 7]. Навіть у таких творах (здебільшого великій прозі), як «Нова заповідь», «Лепрозорій» чи «Слово за тобою, Сталіне!» тощо, у яких психологізм посунутий на другий план через філософські дискусії, письменник залишається «чесним» і послідовним у своїй традиції якщо не описувати докладно, то ретельно фіксувати емоції, переживання, почуття, психічні стани – усе те, що складає внутрішній портрет того чи іншого персонажа: «І все ж, – підсумовує Лідія Голомб, – українська критика 20 ст. помітила найхарактерніші прикмети письменницької манери Винниченка, позначеної новим підходом до зображення людини у всій складності її внутрішнього життя, а саме: відсутність традиційної схеми поділу персонажів на лихих і добрих, можливість розвитку характерів і подій у певному руслі в залежності від ситуації, настрою, збігу обставин, від якихось, здавалось би, випадкових чинників, зрештою від суперечностей, закладених у самій природі людини (спостереження Олени Пчілки, Павла Христюка, Миколи

Данька, Микити Сріблянського, Олександра Грушевського, Антона Крушельницького та ін.)» [6, с. 27]. І у своїх ранніх прозових творах, і в романах, і навіть у ремарках до драм В. Винниченко – «тонкий фізіономіст», як його охарактеризував Віктор Гуменюк: «У нього, як правило, лише кілька промовистих портретних штрихів дають уже певне уявлення про характер і внутрішній світ персонажа» [8, с. 41].

Серед різноманіття таких «портретних штрихів» можна виокремити колір обличчя героїв, який у багатьох художніх ситуаціях стає «містком» між зовнішнім портретом і почуваннями персонажів. Це саме ті випадки, коли обличчя, за визначенням Валерії Гавриленко, є медіумом психічного стану, коли воно надозначає інші частини тіла [4, с. 35]<sup>1</sup>. Ця теза виправдовує себе в інтерпретативній практиці. Оксана Вечірко й Олена Вибрик, досліджуючи художній психологізм «Санаторійної зони» М. Хвильового, так пишуть про анарха: «І, нарешті, момент душевної кризи виражається через зміну кольору обличчя, характеру ходи» [2, с. 83]. Ксенія Сізова згадує про кольори обличчя в контексті романтизму: «Романтичний напрям розробив дещо примітивну та стереотипну номенклатуру зовнішніх проявів емоційно-почуттєвої сфери: хвилювання героя передається тим, що він зблід або шепоче; якщо персонаж почервонів, то сердиться; опустив очі – отже, сумує тощо» [15, с. 48]. Певно, у час модернізму романтичний спосіб «кольоровияву» і посилюється, і поглиблюється, бо: «У модерністському мистецтві, – пише Олена Костенко, – специфіка психологізму виявляється протилежним чином: потаємні бажання є настільки інтенсивними, що не піддаються свідомому опору, несподівано виринаючи назовні. Така видима прозорість між тілесним і душевним не є ознакою поверховості психологічного аналізу, навпаки – вказує на існування прихованого внутрішнього конфлікту, де *несвідоме претендує на домінування*» [11, с. 9].

---

<sup>1</sup> В. Гавриленко протиставляє це відоме бачення художнього портрета своєрідній одновимірності в епосі Гомера, «де не розрізняються “внутрішнє” та “зовнішнє”» [4, с. 34]. Як пише дослідниця, Гомер не знає захоплення перед загадковим «внутрішнім» тілом людини, прикритим шкірою, отже, й відкривати йому внутрішні тілесні світи не доводиться [4, с. 34].

Утім, цей зв'язок між зовнішнім і внутрішнім не є настільки прямолінійним, бо часто у ньому «вплутані» сприйняття та враження Інших героїв – не тільки той, хто виявляє та відчуває барву на обличчі, але й той, хто бачить її, тлумачить. На цих особливостях, зокрема, акцентує Анфіса Горбань: «Модальність, яку надає зовнішня свідомість естетичному предмету, на портретах [ідеться про мистецькі полотна письменника. – Л. З.] виявляється ще й у кольорі. Барва для В. Винниченка – це не просто частина спектру, а вимір тепла чи холоду. Уточнимо: не стільки температури зображуваного, скільки “теплих” чи “холодних” почуттів художника, віталізм якого виливається у насиченість барв» [7, с. 63]. Читаючи щоденники В. Винниченка, В. Нарівська звертає увагу на синтез живописного й літературного, гру кольорів, їхню контрастність, що увиразнює психологічні характеристики: «Живописна техніка Винниченка активно застосовувалася ним у назвах творів – “Контрасти”, “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” та ін. Це імпувало І. Шмельову» [13].

У прозовій творчості В. Винниченка колір обличчя героїв – один із засобів психологічного портретування. Автор не обмежує цю палітру одним кольором. На портретних кольорах акцентує Лідія Малець, вивчаючи поетику прози письменника для дітей: «Характерним для всіх портретів подібних персонажів є переважання фізичної основи над духовною, до того ж фізичної – потворної, огидної, хворої, зношеної. Думок чи переживань зовсім не видно у цих персонажів, лише найпримітивніші почуття – лють, страх, ласість. Характерний добір кольорів для змалювання їхньої зовнішності – неприродних, нездорових: жовті, червоні, сизі обличчя, жовті й червоні очі, сизі носи» [12, с. 68]. «Подібними персонажами» дослідниця вважає «портрети негативних героїв», які у творах «позначені» некрасивим чи нездоровим кольором лица [12, с. 67]. Однак і портрети «дорослих» персонажів не позбавлені кольорів та відтінків. Так, у Винниченковому стилі «забарвлювати» портрети своїх героїв саме рум'янцями. Такого портретного кольору найбільше у прозі письменника, зокрема у романі «Нова заповідь», у якому чимало почувань персонажів мають цей «кольоровий» – червоний та синонімічні до нього відтінки.

Цікаво, що вже на початку твору рум'янець «пробивається» у тексті: він – одна із портретних ознак, яка збиває з пантелику товариша Кішкіна: «Панас Скиба завдавав йому непорозуміння. Невже оцей кремезний дядько з широчезними плечима й могутніми руками міг знати європейські мови? І це лице, цей неначе запечений на щоках рум'янець з золотим пушком, ці хлопчачі простодушні очі! Куди ж вони годяться для такого завдання?» [3, с. 4]. Той факт, що саме від рум'янцю почувають дискомфорт і спантеличення не тільки почервонілий, але й той, хто споглядає його, доводить інший портрет, відтак інший указаний колір обличчя – «бронзовий»: «Товариш його [товариш Панаса – Гриць Савенко. – Л. 3.] вже більше придавався б для цього: тонкий, невеликий, лице досить інтелігентне, бронзовий брюнет – дуже добре італійця міг би вдавати» [3, с. 4]. Якщо товариш Кішкін відразу придумує «практичне застосування» бронзовому відтінку шкіри Гриця, то рум'янець Панаса викликає розгубленість та двояке враження. Втім, Гриць Савенко, який згодом «набуде» псевдонім Кіндрата Сліпчука [3, с. 17], теж не застрахований від червоного завдяки своїй «бронзі». Під час однієї із суперечок із Петром Вишнятинським (таким став «хлоп'ячий» Панас Скиба [3, с. 17]), Кіндрат стає запальним і червоніє, відповідно у художньому, навіть у власне мистецькому вираженні кольори змішуються, як фарби: «Кіндрат аж почервонів усім чолом. Смуглявість лица йому стала темніша, губи вмент зробилися немов пухкіші, очі блискучіші.

– Де? Коли? В чому я слухаюсь? Що не хочу пристати на твій божевільний плян? Так?» [3, с. 101]. Це не єдиний випадок риторичного та полемічного почервоніння портрета в романі. Коли герої представляють своєму оточенню «нову заповідь», неодноразово вони червоніють, бо, як не дивно, «сором – це також і сказання, оскільки с-казати – значить показати, оголосити, дати бачити, чути, вивести на світло» [5, с. 195]. Червоніє, наприклад, Жак Ленуар, тлумачачи нові соціально-філософські альтернативи однопартійцям: «Смугляві вилиці Жака пойнялися густим рум'янцем. Звичайну стриманість і немовби задумливість обличчя здуло, воно витяглось, напружилось» [3, с. 119]. У даному випадку рум'янець на обличчі Жака Ленуара видається чіткою межею між

«налаштованою» для публіки Персоною («звичайна стриманість і немовби задумливість») і тим, що «по той бік» Персони – чуттєве, стресове, напружене та безсоромне, що «виявляє себе “фарбою сорому” на обличчі» [5, с. 194]. Схоже, це «розполовинене» обличчя – не той контраст, полярні точки якого утворюють привабливу гармонію, бо «сором – один із різновидів екстатички, втрата рівноваги, вихід із себе: Я, втративши рівновагу, не встигає її відразу ж відновити і тому “падає”, “б’ючись у бруді обличчям”, принижується. Я падає, оскільки не залишається нічого для опору» [5, с. 196]. Справді, для Жака Ленуара дискусія не складає легкого випробування: після направленою «до Жака стисненого кулака», крику Тріпона [3, с. 119] та його американських манер [3, с. 120], здається, Ленуару залишається небагатий вибір: або відповісти такою ж полемічною агресивною «взаємністю», що не личило би «адепту» мирної «нової заповіді» та відразу «спрацювало» би як контраргумент проти нього, або етикетно, зі сором’язливим і напруженим рум’янцем відступити на певний час. Вибрано другий шлях:

– Це все, що ти мав нам сказати, Ленуаре?

– Так, це все... – тихо відповів Жак і поклав бльокнот та окуляри в кишеню. Підняття його вже стислось, як і губи [3, с. 120]. Привертає увагу це портретне порівняння – «підняття його вже стислось, як і губи», що вкотре доводить «рух» на осі від зовнішнього образу до внутрішнього світу та навпаки у Винниченковій прозовій творчості.

Водночас не тільки стресові обставини викликають «густий рум’янець» на обличчі Ленуара. Коли Жан Рульо зустрічається з Жаком Ленуаром у ресторані, щоб обговорити ідеї колектократії зокрема (розділ IV), то Жан бачить Жака таким: «І коли Жак Ленуар нарешті з’явився, коли його худорлява, тоненька, чепурненька, як і тоді, постать заклопотано просувалась між столиками, трошки ніяково озираючись на всі боки, Жан відчув, що в суті своїй Жак не змінився, що не тільки була та сама чорнява голова, ті самі злегка пукаті очі й чисто голене лице з горбатим носом, але й та сама лагідність, делікатність. Та сама соромливість і те саме сердження на себе за неї» [3, с. 32]. Збережений погляд Жана як Іншого. Причому цей погляд виявляє більше, ніж перше враження абоощо; у ньому – і споглядання, і відчування, і

«читання тілесно-душевної» зовнішності [1] і у-пізнання Жака. Тут Жан постає «всеохопним» обсерватором. Спочатку він фіксує зовнішні «параметри» постаті товариша (худорлявий, тоненький, чепуренький), потім удивляється в обличчя (чорнява голова, трохи пукаті очі, голене лице, горбатий ніс) – далі він розуміє, що не змінилася делікатна, лагідна, сором'язлива суть Жака. Рульо складає портретний опис Ленуара так, аби, як уже зазначалося вище, зовнішність мала внутрішній психологічний «грунт». У даному випадку сором'язливість не проявляється у рум'янці, зате сказано, що Жак Ленуар трошки ніяково озираться на всі боки. Отже, якщо вірити висновкам Жана, то сором'язливість – одна із рис вдачі Ленуара, і сердиться він через неї тому, що й сам Жак усвідомлює / відчуває її завдяки рум'янцям: «Ви переживаєте сором'язливість тільки тоді, коли усвідомлюєте це, незалежно від того, як тримаєте себе на публіці» [10, с. 22], – пише Філіпп Зімбардо.

Жана і Жака поєднують не тільки процес упровадження нових ідей, давня дружба, але й рум'янці. Жан знає про них не лише зі споглядання зовнішності – суті Жака, а зі свого публічного досвіду: «І Жан Рульо, з гарячими плямами хвилювання на лиці, повів очима по обличчях товаришів. Але на них таких плям не було» [3, с. 87]. Якщо рум'янець Ленуара ділив тільки його портрет на до- і після о-соромлення, то у ситуації з Жаном рум'янець більше розмежовує масовий, публічний портрет на своїх – чужих, на реформаторів та консерваторів тощо, і зроблено це, звісно, за допомогою кольорового контрасту: рум'яне обличчя Жана проти звично-блідих слухачів, учасників ще одних дебатів. А ось іншому герою, який також долучився до реалізації спроб переоблаштування світу, рум'янець личить. Ідеться про героїню – «товариша усього життя, з яким я [Жак Ленуар. – Л. З.] прожив тридцять два роки» [3, с. 46] – Матільду: «І Матільда, вся порожевела і гарна, сіла на своє місце, як справжній оратор» [3, с. 189].

Коли Мабель, Мері, Стовер і Петро беруться писати полемічну книгу – «відповідь комуністам» [3, с. 252] – то з усього авторського гурту червоніє найбільше містер Віш, він же Петро та Панас. Важливо простежити «процес» почервоніння містера Віша (розділ XXIV):

– Петре, не звертайте уваги, я бачу, що й ви обурюєтесь таким поведженням місіс Мабель, але ми з тим покінчимо [...].

Петро, уже з червоними вухами і стисненими устами, наготувався далі записувати. Мабель скоса поглядала на нього [3, с. 277].

«Петро підвів лице від запису, залився рум'янцем, хотів щось сказати, але зараз же низько нахилив голову, ніби розбираючи недобре написане. Мабель уважно, як на хворого, якому дано серйозного ліку, подивилася на нього й перезирнулася з Мері» [3, с. 283].

«Зібравши нашвидку свої речі зо столу, вона поспішно вийшла. За нею підвівся й Петро. Він був увесь червоний навіть на шиї» [3, с. 291]. Бачимо, що поступово рум'янець «заливає» портрет Петра повністю – від вух через обличчя до шиї. Це може свідчити і про «багатоаспектну філософію» сорому, і про заплутану художню ситуацію, в якій всесвітні ідеї змішані з приватними інтригами. У всіх процитованих «червоних» сценах так чи інакше фігурує Мабель. У третій – із кімнати Петро виходить услід за Мабель і такий крок не тільки етикетний – він натякає і на закохане «підпорядкування» Петра у стосунку до Мабель. Власне, ця героїня – і натхненниця книжкового проекту, й одна із головних інтриганок «Нової заповіді», яка в одночасі старається впіймати кількох зайців: «...починаймо нашу кампанію за завоювання містера Віша», – спонукає вона Мері [3, с. 252]. Відтак містер Віш опиняється загнаним у кут із подвійною силою (певно, у тексті недарма цей повтор «за» – як прийменника і як префікса). З одного боку, Петро – таки центральна фігура у процесі «за завоювання», він навіть має певні повноваження сигналізувати «у тих місцях, де Мері говоритиме кричущу неправду, буде злегка своєю ногою надушувати на її [Мабель. – Л. 3.] ногу» [3, с. 253]. Із другого боку, за задумом, Вішеві-Петру не вділено «крісло» абсолютного авторства, йому відведено більше роль виконавця чужої авторської волі, скажімо, він як творчий службовець: «Бо він же не зможе сам одповідати вам чи вашому братові [брату Мері. – Л. 3.]. Він знає стенографію і буде записувати наші дебати. А потім повинен буде звести в одну цілісність і скласти нам книгу. Наодинці зо мною він буде відповідати вам, а я буду переказувати це на загальному зібранні, немовби від себе» [3, с. 252], – уявляє собі Мабель. До того ж, Петро та Кіндрат

зобов'язані писати рапорти про події в палаці Стовера. Водночас «зверху» їх зазідали в опозиційності. Відтак, як висловився сам Петро, вимучлива комедія склалася [3, с. 292], для якої він не має сили [3, с. 292]. Грати-жити в таких обставинах виснажливо для «чесного» світогляду. Втім, чи не найчеснішим залишається тіло: «Тіло, – як визначає К. Г. Юнг, – наш найбільш ненадійний компаньйон, який постійно подає нам неприємні сюрпризи [...]. Тіло частіше від усього, власне, втілює тіньовий бік еґо. Інколи це набуває форми приватної чи сімейної таємниці, яку, природно, кожен намагається позбутися. Думаю, тепер більш чи менш зрозуміло, що я вважаю суб'єктивними компонентами. Це притаманна нам схильність реагувати певним чином, яка не завжди визнається» [17, с. 33]. Тому в умовах «заблокованого» світогляду рум'янець вважаємо чесною та відвертою реакцією тіла, конкретніше – обличчя-портрета Петра. Крім того, біля нього постійно «крутиться» Мабель, і цій художній парі «суджено» пройти разом до фіналу роману, тому ці рум'янці виказують ще й еротичне зникання Петра «як первинну форму сорому» [5, с. 218]. Уже й раніше винниченкознавці спостерегли, що «увага до людського тіла у творах Винниченка – це той спосіб, через який виражається дискурс бажання» [14, с. 142].

Мабель до «кампанії за завоювання Віша» підходить не тільки творчо, а й суто по-жіночому: «А Мабель підбігла до ліжка, вхопила слабо простягнену до неї руку Петра, стала на коліна перед ліжком і почала жадібно невідривно цілувати її. Петро заплющив очі, й на лиці його чи від приливу крові [підкреслення мос. – Л. З.], чи від легкої блаженної посмішки почала немовби танути схудлість» [3, с. 335]. Навіть тяжку хворобливу синявість обличчя Петра [3, с. 335] може на мить «призупинити» червоний колір. Бачимо, як вітальні поцілунки Мабель «керують» портретом Петра, як «прикликають» його до життя – начебто одна зі зворушливих мелодраматичних сцен, добре пізнавана через художньо-стильову манеру В. Винниченка. До речі, «швидка медична допомога», надана постраждалому із зовнішнього, навіть стороннього боку Мабель, ще раз підкреслює безсилля Петра. Утім, чи насправді кохання творить дива? Такий сумнів виникає, бо кількома абзацами вище, до поцілунків Мабель та приливу крові від них у портрет Петра, сказано: «Коли вони вже мали ввійти в двері



клініки, вона [Мабель. – Л. 3.] швиденько вийняла з торбинки дзеркальце і червоний для уст олівець і злегка провела ним по губах. Потім скинула рукавичку і мізинцем розмазала на них фарбу» [3, с. 334–335]. На перший погляд, героїня удається до жіночих кокетливо-косметичних хитрощів, проте в контексті цієї любовної лінії «Мабель – Петро» та «червоного» епізоду, в якому «тане худлість» його портрета, декорування губ, та ще й червоним олівцем, може вказувати на все ще відстань поміж героями, «слід» від попередніх непорозумінь. На мить здається, що не поцілунки Мабель дієві, а червоний колір косметичного олівця для губ «перелито» в обличчя Петра, ось тому він червоний, відтак начебто годі сподіватися на happy end. Мабуть, оповідач теж прогнозує цю читацьку недовіру до щирості Мабель, принаймні у цьому епізоді, тому поспішає збільшити кількість поцілунків до «каскадної», певно, сподіваючись, що в котрийсь момент олівець зітреться з губ Мабель і таки відбудеться справжній вітальний поцілунок: «– Мій Петро! О, мій дорогий Петро! – час од часу виривалось у Мабель, і вона знову цілувала бідну схудлу велику руку.

Потім вона, не випускаючи руки, підвелась, нахилилась над ним і легкими, ніжними, материнськими поцілунками почала вкривати його волосся, чоло, щоки. Петро не розплющував очей, не рухався, тільки злегка ніби тягся до неї за кожним дотиком її уст» [3, с. 336].

Мабель – кмітлива винахідниця різних способів приховати свої думки та почуття, натомість здатна «вивести» на портретну поверхню почуття інших: « – А я їх, – червонійте, Мері, – як вам, зрештою, відомо, мала не одного. А такого стану, як за ці дві хвилини, і що ми стояли отут удвох, я ніколи ні від чого в житті не мала. Ні від чого!» [3, с. 247], – інтригує вона Мері до почервоніння, розповідаючи про дещо з досвіду з чоловіками, хоча після цього «червоних» реакцій Мері у тексті не зафіксовано, хіба «Мері блідо посміхнулась» [3, с. 248]. Іншим разом Мабель так бачить організацію творчого процесу написання книги: «– І не вагайтесь мене ляяти, навіть ображати. Примусьте мене почути сором. Розумієте, Мерінько?» [3, с. 276]. І таки у дискусії Мері закликає Мабель соромитися: «...ви робите такий закид його [режиму. – Л. 3.] жертвам! Сором вам!» [3, с. 287]. Окрім абстрактних, дискусійних і риторичних фігур про сором, чи знає Мабель про сором «на власній шкірі»,

чи виявляється рум'янець і через її портрет? Виявляється. В одній із тет-а-тетних зустрічей із Петром легкий рум'янець пасує Мабель, і від того для її портрета більше ефекту, ніж, певно, від косметичного олівця для губ: «Мабель одразу вся змінилася. Дивно, незрозуміло змінилася: вся стала матово-ясна, тепла, рожева, наче засвітилася зсередини, очі зробилися м'які, губи дитячі, овал ніжніший, навіть волосся, здавалося, порожевіло й матово затеплилося» [3, с. 238]. Важливо врахувати, що «дивні зміни» детально спостерігають закохані очі Петра, які довго не витримують триматися поглядом за таку красу: «Петро не міг дивитися на неї, – ця зміна в її лиці, в голосі, в усій постаті була нестерпно хвилююча. І він знову встромив очі в ніготь свого пальця й знизав плечима» [3, с. 238]. Вочевидь, від романтичного почуття Віша портрет героїні настільки осяяний: він і матово-ясний, і теплий, і рожевий, і з внутрішнім світлом, і «навіть волосся, здавалося, порожевіло й матово затеплилося», словом, портрет створено теплими пастелями. Утім, причина світла сорому криється не тільки в постаті того, хто соромить (Петро), а у третьому символі, через який Лідія Газнюк пояснює сором: «Людина, яка соромиться, символізує розрив, через який земля освітлюється світлом» [5, с. 204], а «образ “земля” в ситуації сорому вказує на Іншого як одну із важливих сторін цієї ситуації: соромляться у спів-бутті з Іншим. Інший у соромі – значимий для Я інший, Ти, а не Він. Сором є визнання людиною, яка соромиться, людини, яка соромить – і навпаки – своїм» [5, с. 206–207]. Цікаво, що сором соромом і викликаний. Коли Мабель допитується у Віша, чи згадував він ті зустрічі до прибуття в палац [3, с. 237], він відповідає: «Ну, згадував! – рішуче й злісно глянув на неї Петро. – То що? Ну! Згадував. І теж із соромом [підкреслення моє. – Л. З.], люттю й одчаєм» [3, с. 238]. Невипадково сором згадується з люттю й одчаєм, бо, робить висновок Л. Газнюк, «сором взаємопов'язаний з такими переживаннями, як страх, гнів, образа, провина, які виникають в результаті “агресії” з боку Іншого, але відрізняються іншим відношенням до Іншого і викликають насолоду і біль, задоволення і страждання...» [5, с. 236]. Відтак сором і рум'янци зближують героїв, ріднять їх, тому «червоним світлом» реагує портрет Мабель на можливе прощання:

– Ну, от і ясно. Прощайте, місіс Стовер.

І він ще раз простягнув їй руку. Мабель почервоніла й руки не прийняла [3, с. 241].

Отже, герої роману «Нова заповідь» В. Винниченка яскраві тим, що неодноразово постають червонощокими. Червоний портретний колір наскрізний для цього твору. Він проявлений як у час публічних дискусій, так і в приватних стосунках. Однак в обох художніх комунікативних ситуаціях червоним кольором облич позначено сором, сором'язливість героїв, в які «вміщено» страх чи еротичне переживання тощо. Цей екзистенційний стан [5, с. 4] і зовнішній вияв поведінки людини [5, с. 8] – як психологічна «пастка», якої не вдається оминати багатьом героям, незважаючи на «маскувальний» темніший колір шкіри чи життєвий досвід. До того ж, переживання/проживання сорому – процес не самотніх здебільшого. Тобто через те, що одним зі зовнішніх виявів сорому є рум'янець, – доволі помітна ознака для оточення – актуалізується бачення Іншого у «червоних» сценах.

#### **Література**

1. Вербицька О. Тіло як текст: семіотика постмодерністичного розуміння / Ольга Вербицька // Вісник Львівського університету. Серія філософська. – Львів, 2009. – Вип. 12. – С. 85–91.
2. Вечірко О. Психологічний аналіз у повісті М. Хвильового «Санаторійна зона» / Оксана Вечірко, Олена Вибрик // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград, 2004. – Вип. 56. – С. 78–90.
3. Винниченко В. Нова заповідь : роман / Володимир Винниченко; післям. Галини Сиваченко. – К. : Знання, 2011. – 349 с.
4. Гавриленко В. В. Тіло та людина в епосі Гомера / В. В. Гавриленко // Наукові записки НАУКМА. Т. 49 : Теорія та історія культури. – 2006. – С. 34–38.
5. Газнюк Л. Сором: переживання і соматичний вияв / Лідія Газнюк // Газнюк Л. Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття : [монографія] / Лідія Газнюк. – К. : ПАРАПАН, 2008. – С. 188–236.
6. Голомб Л. «Воля до гармонії» в художньому світовідчутті Володимира Винниченка / Лідія Голомб // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії : зб. ст. – Нью-Йорк, 2005. – С. 26–34.

7. Горбань А. Портрети в жанрі натюрморту та пейзажі анфас (до питання психологізму малої прози В. Винниченка) / Анфіса Горбань // Літературознавчі обрії : пр. молодих учених. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2003. – Вип. 4. – С. 60–65.
8. Гуменюк В. І. Особливості поезики ранньої прози Володимира Винниченка / В. І. Гуменюк // Ученые записки Симферопольского государственного университета. Сер. филол. – Симферополь, 1998. – № 10 (49). – С. 41–45.
9. Дубровська А. С. Дискурс ірраціонального в романістиці В. Винниченка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Альона Сергіївна Дубровська. – Харків, 2011. – 19 с.
10. Зимбардо Ф. Застенчивість / Филипп Зимбардо; пер. с англ. С. С. Степанов. – М. : Педагогика, 1991. – 208 с.
11. Костенко О. Мала проза Володимира Винниченка: особливості психологічного мотивування / Олена Костенко // Літературознавчі обрії : пр. молодих учених. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – Вип. 18. – С. 5–12.
12. Малець Л. Поетика прози Володимира Винниченка для дітей / Лідія Малець // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: зб. ст. – Нью-Йорк, 2005. – С. 59–68.
13. Нарівська В. Д. В. Винниченко та І. Шмельов: сторінки московського буття та побуту 1917 року / В. Д. Нарівська // Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика та літературознавство. – Бердянськ, 2009. – Вип. IV. – С. 118–126.
14. Сиваченко Г. М. Становлення психоаналітичного дискурсу: Винниченко і фройдизм / Г. М. Сиваченко // Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст / Г. М. Сиваченко. – К. : Альтернативи, 2003. – С. 141–150.
15. Сізова К. Зображення людини як художній вимір літературного напрямку / Ксенія Сізова // Питання літературознавства : наук. зб. – Чернівці : ЧНУ, 2009. – Вип. 78. – С. 42–49.
16. Хархун В. Володимир Винниченко і Станіслав Пшибишевський: типологія художніх практик / Валентина Хархун // Наукові записки НаУКМА. – 1999. – Т. 17 : Філологія. – С. 111–115.
17. Юнг К. Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика / Карл Густав Юнг; пер. с англ. В. И. Менжулина. – М. : АСТ, 2009. – 252 с. – (Philosophy).