

МІНСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра загального і слов'янського мовознавства

Кваліфікаційна робота
освітній ступінь – бакалавр
на тему: «ТИПИ МОВЛЕННЯ ТА ЇХ ВЗАЄМОДІЯ У РОМАНІ ЮРІЯ
ВИННИЧУКА "ТАНГО СМЕРТІ "»

Виконала: студентка 4-го року навчання,
напряму підготовки
6.020303 «Філологія»
Джим Вікторія Сергіївна

Керівник Куранова С. І.,
кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент

Рецензент Кучерова Олена Олександрівна
кандидат філологічних наук, доцент кафедри
англійської мови НАУКМА

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою « _____ »
Секретар ЕК _____
« _____ » _____ 20 ____ р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1	6
КОНТЕКСТНО-ВАРІАНТИВНЕ ЧЛЕНУВАННЯ ТЕКСТУ	6
1.1 Лінгвістичний аналіз та контекстно-варіативне членування тексту ...	6
1.2 Типи персонажного та авторського мовлення у тексті.	10
Висновки до розділу 1	16
РОЗДІЛ 2	17
ТИПИ АВТОРСЬКОГО МОВЛЕННЯ У РОМАНІ Ю. ВИННИЧУКА «ТАНГО СМЕРТІ»	17
2.1 Власне авторське мовлення.	17
2.2 Передовірене авторське мовлення	27
Висновки до розділу 2	33
РОЗДІЛ 3	34
ТИПИ ПЕРСОНАЖНОГО МОВЛЕННЯ У РОМАНІ Ю. ВИННИЧУКА «ТАНГО СМЕРТІ»	34
3.1 Діалогічне персонажне мовлення.	34
3.2 Внутрішнє персонажне мовлення.	43
Висновки до розділу 3	49
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52
ДОДАТКИ	56

ВСТУП

Лінгвістичний аналіз тексту є важливим не лише з погляду дослідження формальних складників тексту. Заглиблення у смислову частину, осягнення зв'язків між частинами твору, з'ясування особливостей авторського стилю – це ті аспекти, які відкривають надзвичайно широкий горизонт інтерпретацій. Контекстно-варіативне членування тексту, до якого ми звертаємося у роботі, дає змогу поглянути на аналіз зовсім під іншим кутом, адже тут стають у центрі уваги типи авторського і персонажного мовлення та їхня взаємодія.

Чітке розуміння важливості кожного із типів, його функцій та ролі у конкретному тексті приводять до розуміння законів творення сюжету і динаміки подій у романі Юрія Винничука «Танго смерті». Уміння поєднувати різні види нарації, протилежні кути зору, компоувати діалоги та плавно передавати оповідь від персонажа до персонажа свідчить про неабияку майстерність письменника.

Актуальність роботи полягає у тому, що вона є однією із небагатьох праць такого спрямування. Аналіз контекстно-варіативного членування тексту не є широко використаним для інтерпретації художніх творів, проте є надзвичайно важливим та продуктивним, адже ідеться про безпосереднє дослідження типів мовлення та зв'язків між ними. Наукове і практичне значення теми полягає у тому, що Юрій Винничук є сучасним письменником, а його роман «Танго смерті» з'явився трохи більше одного десятиліття тому. Дослідження типів мовлення допомагає визначити, які інструменти і прийоми письменник використовує, описуючи такі трагічні події – Друга світова війна, Голокост. Розвиваючи пропонувану тему та досліджуючи інші романи Ю. Винничука, можна виокремити основні тенденції та особливості авторського стилю – творення сюжету, підбору персонажів та використання специфічної лексики. Дані дослідження можуть бути використані у викладанні курсів «Лінгвістичний аналіз тексту», «Актуальні питання сучасної лінгвістики», спецсемінару з герменевтичного аналізу.

Серед праць, які ми залучили до нашого дослідження є, перш за все, підручники з лінгвістичного аналізу тексту Т. Єщенко, І. Кочана, М. Крупи, А.

Загнітка. Підручники і статті, що апелюють до контекстно-варіативного членування тексту, написані В. Кухаренко, Г. Матковською, Г. Олейніковою і П. Македонською, Ю. Гайдено, І. Сидоренко.

Об'єктом дослідження є роман «Танго смерті» Юрія Винничука.

Предмет дослідження – типи авторського (власне авторського, передовіреного) та персонажного (зовнішнього та внутрішнього) мовлення та їх взаємодія.

Метою роботи є дослідити, яку функцію виконує кожен із типів мовлення у структурі роману Ю. Винничука; як взаємодія типів мовлення впливає на зміну сюжетних етапів; яким чином типи мовлення допомагають у творенні художнього світу і психології персонажів у романі.

Для досягнення мети необхідно виконати такі **завдання**:

- уважно опрацювати текст роману та ідентифікувати типи авторського та персонажного мовлення;
- диференціювати власне авторське та передовірене мовлення, визначити основні відмінності між ними;
- з'ясувати, які типи АМ (авторського мовлення) та ПМ (персонажного мовлення) впливають на рух сюжету;
- дослідити типи АМ та ПМ, які є важливими для опису історичного часу тексту;
- визначити лексеми, що підсилюють стилістичні та емоційні характеристики типів мовлення;
- порівняти значення та вираження одних і тих самих типів мовлення для різних сюжетних ліній.

Методологічна основа дослідження передбачає залучення таких методів: *метод лінгвістичного аналізу тексту; аналіз та синтез; структурний метод* (дослідження структури тексту і окремих його частин); *описовий* (виокремлення і систематизація типів мовлення); *дистрибутивний* (встановлення функцій того чи іншого типу мовлення у тексті); *зіставний* (порівняння функцій типів мовлення для різних сюжетних ліній); *трансформаційний аналіз* (простеження за

зміною типу для досягнення певної комунікативної мети); *метод кількісних підрахунків* (встановлення частотності використання різних типів мовлення).

РОЗДІЛ 1

КОНТЕКСТНО-ВАРІАНТИВНЕ ЧЛЕНУВАННЯ ТЕКСТУ

1.1 Лінгвістичний аналіз та контекстно-варіативне членування тексту

Лінгвістичний аналіз є найбільш релевантним інструментом у процесі інтерпретації тексту. Він дає змогу описати систему категорій тексту, визначити мовні складники форми та змісту, висвітлити різновиди зв'язків між частинами і правилами вираження цих зв'язків [14; 9]. Окрім цього, лінгвістичний аналіз сприяє глибшому розумінню авторського задуму, висвітлює особливості авторського стилю та тенденцій до підбору мовних засобів. Об'єктом лінгвістичного аналізу тексту є будь-який твір не залежно від стилю, форми та будови, а предметом виступає виділення в тексті мовних одиниць різних рівнів. І. М. Кочан зазначає, що теорія і практика лінгвістичного аналізу і досі продовжують розвиватися і поповнюватися новими поняттями.

До аналізу художнього тексту можна підійти із різних аспектів. Т. Єщенко подає схему, котра ілюструє відмінності літературного та лінгвістичного аналізів. Літературний аналіз можемо застосовувати лише до художніх творів, ідучи за принципом «від змісту до форми», тоді як лінгвістичний аналіз ставить на перше місце форму, вивчаючи співвідношення мовних елементів тексту і встановлюючи «функцію плану вираження у формуванні плану змісту». Лінгвісти використовують іманентний спосіб дослідження на відміну від літературознавців, які послуговуються проекційним методом для розуміння історичного та соціально-культурного контексту. Принциповою відмінністю є те, що літературний аналіз концентрує увагу на тексті з позиції автора, а лінгвістичний насамперед із позиції читача. Залучення літературознавчих і лінгвістичних прийомів допомагає провести ефективніше дослідження.

Перейдімо до більш конкретних лінгвістичних категорій, а саме до питання про членування тексту. Художній твір своїм завданням вбачає презентувати цілісне зображення навколишнього світу, проте цілісність і зрозумілість можлива тоді, коли гармонійно поєднані окремі частини. Г. Матковська у своїй статті «Структурні особливості композиції художнього тексту» доходить висновку, що

«...будова твору детермінує його цілісність, завершеність і єдність. Композиція тексту зумовлена авторськими інтенціями, жанром, змістом літературного твору. Вона втілює систему поєднання усіх його елементів» [23; 42].

У цій статті Г. Матковська також посилається на типи членування за І. Гальперінім, яке є фундаментальним для нашого дослідження. Ідеться про об'ємно-прагматичне та контекстно-варіативне членування тексту. Об'ємно-прагматичне бере до уваги обсяг частин тексту і оперує поняттями «том або книга, частина, розділ, абзац, надфразова єдність» [23; 42]. Членуючи твір таким чином, ми бачимо, як саме автор намагається утримувати увагу читача. І. Гальперін наводить приклади, де чітко простежуємо причиново-наслідкові зв'язки між частинами тексту. Доцільними є роздуми про те, як саме, пишучи твір, письменник вирішує закінчувати один розділ і починати інший.

Контекстно-варіативне членування спирається на поділ за типами мовлення у тексті і реалізується через такі поняття: авторське мовлення (розповідь, опис природи, опис зовнішності, роздуми автора), чуже мовлення (діалог персонажів, цитування), невласне-пряме мовлення. Чергування різних форм мовлення спрощує сприйняття інформації реципієнтом та надає авторові широкі можливості для розвитку ідеї.

Роман Юрія Винничука «Танго смерті» є неординарним із погляду обох типів членування і відкриває поле можливостей для інтерпретації та аналізу. Розгляньмо коротко особливості його об'ємно-прагматичного поділу, який переплітається із контекстно-варіативним. Перш за все, текст членовано за типами нарації – оповідь від третьої та від першої особи є різнооформленою, тобто частини, що мають «надійного» наратора пронумеровані від 1 до 31, а ті, де присутня «я-нарація» – від а до z. Ці дві сюжетні паралелі чергуються між собою і створюють ефект погляду із двох точок: зсередини та ззовні. Їхні відрізки не є однакового обсягу, що також дозволяє роздумувати про їхню змістово-концептуальну роль. Часто вони обриваються на незавершеній думці персонажа або мають риторичні запитання. Можемо припустити, що В. Винничук таким чином прагне заінтригувати читача, зберегти його зацікавленість до кінця твору.

Дослідженню контекстно-варіативного членування присвячено практичні розділи роботи, проте зазначмо декілька моментів, які є загальними для роману. Перш за все, віртуозне поєднання різних типів мовлення допомагає досягти незвичного стилю оповіді, коли читач «перемикається» між кутами зору. Це створює ефект динамізму і певною мірою «оживлює» оповідь. По-друге, кожен із типів авторського і персонажного мовлення реалізується у межах одного абзацу, тобто тут можемо говорити про співіснування об'ємно-прагматичного та контекстно-варіативного членування.

Говорячи про типи, зачепимо ще одну важливу для нашого аналізу категорію. У своєму підручнику Т. Єщенко подає детальну характеристику текстів за характером побудови. Оскільки центральним об'єктом мови є комунікант і граматична особа є однією із фундаментальних категорій мови, то лінгвістичний аналіз обов'язково має враховувати тип нарації. Важливо брати це до уваги також і тому, що граматична особа «оформлює участь мовця у мовленні і здебільшого визначає його побудову» [14;67]. Особові займенники є основними виразниками учасників творів і саме вони формують структуру висловлювань. Ідеться про три типи текстів: «я-текст», «ти-текст», «він/вона/воно-текст» – і кожен із них має свої диференційні особливості.

Найпростішими і найприроднішими є «я-тексти», де оповідь оформлена займенниками я, ми. Аналізуючи такий художній текст, важливо розмежовувати суб'єкта мовлення та автора, адже збігатися вони можуть лише в автобіографічному творі. Трапляється, що автор співвідносить себе із одним із персонажів тексту і веде оповідь від його імені. Цей прийом допомагає яскравіше і повніше розкрити психологію героя, безпосередньо показати його почуття та емоції від зображуваних подій.

У «ти-тексті» існує невідповідність суб'єкта мовлення та того, хто витворює мовлення, оскільки висловлення належать першій особі однини, а побудовані від другої особи однини або множини [14;70]. До таких текстів здебільшого належать публіцистичні, адже використовують прийоми психології впливу на читача (слухача) і трапляються у рекламі, агітаціях та проповідях. Мовець ніби дає

читачеві можливість уявити себе на його місці, відчуті ті емоції і переживання, які має творець мовлення. Такі тексти створюють ефект максимальної близькості і єдності, хоч трапляються вони нечасто, проте є дуже цікавими. Прикладом «ти-тексту» у художній літературі є відома поезія В. Симоненка «Ти знаєш, що ти людина».

«Він/вона/воно-текст» також відображає невідповідність мовця і суб'єкта мовлення, яку можемо інтерпретувати, як спостереження автора за героями твору. Такі твори є позбавленими суб'єктивної модальності, що робить їх менш емоційними та дещо відсторонює автора від переживань героїв, а тому основним завданням «він/вона/воно-тексту» є описати, розповісти, викласти міркування. За словами Т. Єщенко, цей тип текстів актуальний не лише для художнього стилю. Його активно використовують у науковій та офіційно-діловій літературі, адже потрібно об'єктивно описати дослід, підбити підсумки, розповісти про дослідження. Цей тип дає широке поле можливостей для експерименту із стилем викладу, оскільки автор має можливість не зациклюватися на експресивності і докладності опису почуттів.

Роман «Танго смерті», як ми зазначали раніше, складається із двох великих структурних частин, які характеризуються не лише різноформленістю, але і різними типами будови. Більша частина, у якій ідеться про Яроша і його пошуки у наші дні, написана за типом «він/вона/воно-текст». Це «класична» розповідь про життя чоловіка, його роботу, сім'ю і захоплення наукою. Незважаючи на дистанцію між мовцем і суб'єктом мовлення, у романі збережено експресивність, увагу до деталей і акцент на внутрішньому стані героїв і особливо – головного. У вічі одразу впадає жартівливо-іронічний характер оповіді, який свідчить про те, як добродушно і співчутливо автор ставиться до своїх героїв. Друга частина написана у стилі «я-текст», де герой сам розповідає про своє життя у довоєнний період і під час Другої світової війни. Стель оповіді також є іронічним, герой розповідає про низку комічних подій, у яких сам брав участь. Поєднання двох типів оповіді, які обертаються навколо однієї речі – мелодії танго смерті, допомагає створити об'ємне зображення, показати величезну кількість деталей і

нюансів, які було б неможливо розкрити за допомогою лише «він/вона/воно-тексту» або «я-тексту».

1.2 Типи персонажного та авторського мовлення у тексті.

Для повноцінного контекстно-варіативного аналізу нашого роману маємо звернути увагу ще на одну специфічну класифікацію текстів. Т. Єщенко розглядає типи текстів за кількістю учасників у мовленні, а саме говорить про діалогічні, монологічні та полілогічні тексти. Окрім очевидної різниці у кількості мовців, вони мають ряд диференційних ознак і особливостей, завдяки чому виконують необхідні функції у структурі тексту. За Ф. Бацевичем, існує декілька принципів побудови діалогічного тексту. Перш за все, діалог має структуру, яка сприяє ефективному обміну інформацією: початок, середина і завершення. Окрім головної теми, навколо якої побудований діалог, співіснують другорядні, що характеризуються порівняно меншою кількістю реплік. «Літературний діалог будуть за принципами усномовного, щоб письменник не порушив вимоги художньої достовірності» [14;95]. Незважаючи на принцип правдоподібності, автор усе ж художньо модифікує діалог. Він скеровує репліки персонажів у напрямку розкриття мети спілкування, що є важливою загалом для всього твору, а також не використовує (зазвичай) спрощені чи ненормативні мовленнєві форми, властиві для живого діалогу. Цей вид мовлення важливий для художнього тексту, адже виконує художньо-естетичну функцію і найчастіше використаний для змалювання характерів персонажів та їхньої самохарактеристики.

Монологічні тексти, за Д. Баранником, є складнішими за діалогічні. Вони, на відміну від попередніх, виражають не колективне спілкування індивідів, а є «індивідуальною мовленнєвою діяльністю, своєрідною словесною творчістю». Монологічні тексти типізують за сферами вживання, функціонально-комунікативною належністю, способом організації та формою втілення. Зазначимо, що монологічні тексти бувають безпосередньо-контактні, або аудиторні, та посередньо-контактні. У першому випадку маємо справу із монологом, який виголошують перед слухачами у режимі «офлайн». Посередньо-контактний монолог є одностороннім мовленням, котре долинає до

читача через засоби масової інформації, зокрема радіо та телебачення. Він відрізняється від попереднього виду мовною та синтаксичною структурою, на яку впливає синтаксис писемної мови, а також меншою емоційністю. Монологічний текст виконує функцію характеристики персонажів і показує, як ставиться до них автор.

Наймасштабнішим за кількістю творців мовлення є полілогічний текст. Довгий час його співвідносили із діалогічним, оскільки вони однаково мають декілька мовців, котрі чергують свої репліки, проте зрештою їх розділили, виокремивши у полілогу специфічні характеристики. Перш за все, він відрізняється своєю структурою, адже, окрім згадуваних уже початку та основної частини, він має підсумковий монолог ведучого та підсумковий діалог – такий собі аналіз обговореного. По-друге, полілог характерний високим рівнем спонтанності мовлення та майже однаковою участю усіх учасників в обговоренні, проте наявність «красномовного мовчання» також вважають участю у полілозі. На відміну від діалогу, у полілозі є значна амплітуда смислового і формального зв'язків кожної із реплік, а також можливе розгалуження основної теми на декілька другорядних. Використаний у літературі, театрі чи кіно, полілог допомагає зобразити масштабність подій, залучення до обговорення проблеми великої кількості характерів та точок зору.

Тепер, коли ми взяли до уваги класифікації текстів за кількістю учасників у мовленні та за характером побудови, можемо перейти безпосередньо до опису типів мовлення. В. Кухаренко пропонує розрізняти чотири типи викладу – «авторське мовлення (АМ), діалогічне мовлення (ДМ), внутрішнє мовлення (ВМ), невластно-пряме мовлення» [22; 140]. *Авторське мовлення* буде одним із аспектів, які ми будемо досліджувати у нашій роботі. Воно поділяється на *власне авторське* та *передоручене*. Власне авторське мовлення характерне високим рівнем оцінності, адже розповідаючи про явище чи предмет дійсності, мовець завжди мимохіть висловлює своє ставлення до нього. Будь-який художній твір за своєю природою обов'язково висвітлює авторську оцінку і модальність, «авторська точка зору виходить на поверхню і виражається експліцитно» [К;

140]. Актуалізація також є важливою характеристикою, яка разом із сигналами концепту реалізується в авторському мовленні. Характеризуючи цей тип мовлення, огляньмо його композиційно-мовленнєві форми, а саме роздум, опис та оповідь. Якщо опис і роздум є статичними формами, які місять відповідно інформацію про ознаки предметів та дані про причиново-наслідкові зв'язки у тексті, то оповідь є динамічним елементом, що бере на себе сюжетне навантаження.

Роздум покликаний висвітлювати безпосередньо авторську позицію. «Оскільки це завжди узагальнене представлення авторської точки зору, воно досить автономне і може бути вжито до декількох подібних ситуацій...»[22; 141]. Логіко-смілова універсальність роздуму дає змогу не «прив'язувати» його до конкретного контексту. У випадку, коли роздум стосується ранішого чи пізнішого сюжетного елементу, автор використовує спеціальні словесні конструкції. Структурно роздум завжди оформлюють в окремий абзац або декілька абзаців, часом навіть в окремий розділ. Для того, аби наголосити на просторовій і часовій відірваності роздуму, автор може використовувати іншу часову форму дієслів і таким чином поглиблювати контраст уже на рівні мовних засобів. Беручи до уваги обсяг, зміст і форму можемо говорити про роздум як про «ліричний відступ» і констатувати, що роздум, за Кухаренко, є рупором авторських ідей, які існують не у канві твору, а «назовні» і висвітлюють особливості світосприйняття, покладені в концептуальну основу тексту

Опис у художньому твору реалізується у двох формах – портрет та пейзаж. Вони несуть повідомлення про зовнішні ознаки персонажа та обставин, у яких він перебуває. Портрет включає у себе фізичні ознаки героя, опис його зачіски, одягу, аксесуарів, а також манери і поведінку. Словом, він показує індивідуальність героя через його зовнішній вигляд. Портрет збагачує розгорнутою інформацією, одяг героя свідчить про пору року, час доби та епоху, у якій відбуваються події. Портрет завжди номінативний і оцінний, адже безпосередньо несе авторську оцінку і модальність і показує авторське ставлення до персонажа. І портрет, і пейзаж виконують семіотичну функцію. Для портрету

вона реалізується у наскрізному повторенні одного із штрихів. «Семіотична функція пейзажу пов'язана із спільністю відчуттів різних людей при сприйнятті подібних картин природи»[22; 141]. За пейзажем закріпилось означення статичного опису природу, проте йому притаманна динамічність, яка показує зміну сюжетного ходу і витупає перемикачем дії.

Найбільший обсяг авторського мовлення зосереджений у формі оповіді. Вона зосереджує в собі «акціонарний бік твору» і розрізняє основні сюжетні елементи. За Г.Фрейтагом, існує схема, на базі якої автор будує сюжет твору. До неї входять експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, спад дії, розв'язка, епілог. Ця схема є умовно, адже залежно від твору, компоненти можуть накладатися один на одного (кульмінація і розв'язка) або бути асиметричними. У літературі останніх десятиліть часто трапляється розбіжність між хронологією подій у творі та порядком композиційних елементів – фабула не збігається із сюжетом. В оповіді немає місця для авторських роздумів та оцінок, а отже вона є «найменш варіативною композиційною формою».

Передоручене мовлення робить оповідь більш достовірною, адже передбачає безпосереднє осмисленні і виклад того, що відбувається усередині твору. Оповідач є правдивим очевидцем подій і подає власну точку зору. Його основною функцією є підтримувати автентичність зображення. Залежно від досвіду і культурного розвитку оповідача оповідь може розвиватися більш або менш послідовно, мова тексту може змінюватися і переходити від рафінованої до знижено-розмовної. Особливості оповідача визначають стилістичні характеристики оповіді.

Розрізняємо два типи передорученого мовлення: оповідь від першої особи та сказання. Другий тип передбачає оповідь, що є максимально наближеною до усного мовлення із низкою його дефектів: порушеннями орфоепічних та граматичних форм, нечіткість синтаксичних структур, вживання зниженої лексики. Розповідаючи від першої особи, оповідач впускає читача у свій світ. Він має таку можливість, оскільки він сам є частиною світу художнього тексту, тоді

як оповідь від третьої особи передбачає оповідача, котрий об'єктивно зображує дійсність і не зацікавлений у тому чи іншому перебігові подій.

Питання, що впливає із цього, полягає у тому, як відрізнити автора від оповідача, коли оповідач не позначений ні оповіддю від першої особи, ні відмінним стилем мовлення. Коли позиція та оцінки автора й оповідача збігаються, оповідь є однонаправленою (наприклад, «Великий Гетсбі» Ск. Фіцджеральд), та навпаки, коли вони різняться, оповідь набуває рис різнонаправленої (наприклад, «Дуже коротке оповідання» Е. Гемінгвей). Збіг позиції оповідача та автора приводить до творення легенд про життя та особистість автора. Іноді у творі співіснує декілька точок зору, що допомагає показати зображуване із різних сторін. Такий текст називають поліфонічним. Персонажі художнього твору задають конфлікт, що є основним елементом денотативної структури твору. Вони розвивають або заперечують авторські ідеї, саме тому аналіз їхнього мовлення є важливим для інтерпретації структури тексту. Значну частину персонажного мовлення займає діалог.

Діалогічне мовлення характеризує героя твору із різних аспектів, насамперед із погляду його освіченості, соціального статусу, професійної належності та загальної культури. У діалозі прозового твору, як і в розмовному мовленні, відображено елемент спонтанності мовлення, що створює ефект реалістичності. Для збереження достовірності та емоційності діалогу автор вводить у репліки окличні знаки, стилістично забарвлену лексику, творить питальні конструкції, скорочує довжину речень і спрощує їхню структуру. Синтаксична організація та добір лексики суттєво відрізняють діалогічне мовлення від авторського.

В. Кухаренко говорить про ідіолект кожного мовця як сукупність мовних рис, які характеризують персонажа. В ідіолекті вона вирізняє три яруси: перший – загальнорозмовний, до якого належить стандартна розмовна лексика, розмовні кліше, стягнені дієслівно-займенникові і дієслівно-заперечні форми, зменшення обсягу фрази; до другого, групового, ярусу входить стилістично забарвлена лексика, порушення орфоепічних та граматичних норм, «стандартизований

постійний графон»; третій ярус – індивідуалізуючий, тому містить «оказіональний графон» та слова з індивідуально-асоціативним значенням. Для різнопланового зображення ситуації, у якій перебувають персонажі, та їхніх характерів автор вводить вульгаризми та сленг, що здебільшого відображається на третьому рівня ідіолекту. Використання лексики цих розрядів надає висловлюванню бажаного відтінку грубуватості та фамільярності.

Внутрішнє мовлення також є «складовою мовленнєвої партії персонажа», проте на відміну від діалогічного, воно не бере участі у сюжетному русі, а мотивує сюжетні зміни, показує причиново-наслідкові зв'язки та відкриває справжню суть. Внутрішнє мовлення не розраховане на участь у комунікативному акті, отож характерне самонаправленістю, оскільки мовець та адресат є однією особою. Складність для автора полягає у тому, щоб зробити незрозуміле за своєю природою внутрішнє мовлення персонажа зрозумілим і логічним для читача. Існує декілька форм, у якому реалізується цей тип мовлення. Найбільшими та найменш розчленованими формами є внутрішній монолог та потік свідомості. Остання форма є складною для втілення і з боку автора, і з боку читача. Автор витворює оповідь, яка балансує між раціональним та ірраціональним, свідомим та підсвідомим, реальністю та вимислом [К; 171]. Читач має відшукати логічні зв'язки – зловити невидиму нитку думки і поступово розплутувати її. Такий текст дає надзвичайно широкі можливості для різних інтерпретацій. Яскравим прикладом потоку свідомості є фінальний фрагмент із роману Дж. Джойса «Улісс», який має обсяг 45 сторінок і технічно є одним реченням без розділових знаків. В. Кухаренко зазначає, що цей приклад є межею зображення внутрішнього мовлення, змазаного, розпливчатого, проте такі експерименти є не частими. Найпоширенішим обсягом потоку свідомості є кілька сторінок, які не поділяються на абзаци.

Основною формою внутрішнього мовлення є внутрішній монолог, коли герой на одинці із собою, нічого не приховуючи та не соромлячись, висловлює свої роздуми та плани. Читач має змогу «заглянути» у душу персонажа, ближче познайомитись та пізнати його. Смісловим змістом цієї форми є

«ретроспективна оцінка теперішнього в зв'язку з розгорнутими ремінісценціями, планами на майбутнє» [22; 179]. Хоч для хронології подій цей елемент не відіграє жодної ролі, проте його вилучення із структури тексту може призвести до порушення причинно-наслідкових зв'язків, а також значного збідніння характеристики персонажа. За обсягом внутрішній монолог реалізується здебільшого в одному або декількох абзацах.

Внутрішня реакція та пов'язані з нею малі вкраплення внутрішнього мовлення необхідні для відображення миттєвої реакції персонажа на події, які відбуваються. Зазвичай її обсяг не перебільшує однієї фрази у межах речення. Внутрішню завжди оформлюють пунктуаційно за допомогою тире, лапок або дужок. Вона характерна підвищеною емоційністю, яку виражає стилістично забарвлена лексика.

Аутодіалог уособлює змагання раціонального та ірраціонального у свідомості людини. Він виражений двома голосами, кожен із яких наводить свої аргументи і намагається визначити поведінку персонажа. За визначенням М. Бахтіна, у цьому випадку «свідомість діалогізується» [22; 177]. Так, аутодіалог оформлений репліками – запитання та відповідь. Ця форма внутрішнього мовлення найчастіше виникає у моменти емоційного напруження героя, коли він має зробити вибір, керуючись однією із сторін своєї свідомості. Іноді аутодіалог виростає із внутрішнього монологу. Реалізується він у межах абзацу.

Висновки до розділу 1

Отже, лінгвістичний аналіз дає змогу описати систему категорій тексту, визначити мовні складники форми та змісту, висвітлити різновиди зв'язків між частинами і правилами вираження цих зв'язків. Він сприяє глибшому розумінню авторської ідеї твору, висвітлює особливості стилю та тенденції до підбору лексики. Він також ефективно працює у тандемі із літературним аналізом, коли ідеться про художній твір. Існує два типи членування тексту за І. Гальперінім: об'ємно-прагматичне, яке звертає вагу на обсяг частин, та контекстно-варіативне, що досліджує типи мовлення і їх взаємодію. Важливим для аналізу тексту також є особливості його побудови, про які детально розповідає Н. Єщенко у своєму

підручнику, а саме ідеться про «я-текст», «ти-текст» та «він/вона/воно-текст». Художній твір складається із двох «пластів» мовлення, а саме авторського та персонажного, які у свою чергу поділяються на декілька різновидів. Існує власне-авторське та передоручене мовлення. Перше реалізується у трьох формах: опис, роздум, оповідь. Вони важливі тим, що виконують функції оцінності, актуалізації, модальності. Передоручене мовлення часто можна сплутати з авторським, проте стиль оповіді та/або використання першої особи для оповідача найчастіше розв'язують цю проблему. Персонажне мовлення поділяється на зовнішнє, або діалогічне, та внутрішнє. Існує декілька форм, у яких реалізується внутрішнє мовлення, серед яких внутрішній монолог, потік свідомості, внутрішня реакція, або малі вкраплення внутрішнього мовлення, та аутодіалог.

РОЗДІЛ 2

ТИПИ АВТОРСЬКОГО МОВЛЕННЯ У РОМАНІ Ю. ВИННИЧУКА «ТАНГО СМЕРТІ»

2.1 Власне авторське мовлення.

Авторське мовлення є одним із основних мовленнєвих потоків художнього тексту, отож його аналіз допомагає проникнути у структуру тексту і побачити

сміслові зв'язки між його частинами. Цей тип мовлення особливий тим, що містить у собі авторську оцінку та відношення, і саме у ньому виходить на поверхню безпосередня авторська точка зору. Традиційно класифікуємо авторське мовлення за композиційно-мовленнєвими формами і дослідимо, як вони представлені у романі «Танго смерті» і яку роль відводить Юрій Винничук для кожного із них.

Опис є формою, яка має найбільш оцінну конотацію, отож у тексті він є одним із найважливіших виразників характерів персонажів та їхньої доби, до того ж, Ю. Винничук майстерно поєднує різні види опису і створює насичений, колоритний і стилістично багатий текст. Впадають в очі детально пропрацьовані портрети персонажів, серед яких особливої уваги заслуговують характеристики Орестових друзів – головних діячів цієї сюжетної лінії. Автор вдається не лише до суто формального змалювання зовнішності персонажа, проте робить невеликий екскурс у його минуле і викриває риси характеру і особливості світогляду.

Йосько з нас чотирьох був найменший, і за віком, і за зростом, а ще він був худий, в окулярах і зі скрипкою, можете собі уявити це видовище, як він теліпається з тою скрипкою, що ледь не більша за нього, тому ми мали над ним опіку, бо кожен хотів такого курдупеля образити, мені й самому, якби то не мій товариш, а зобачив його десь на вулиці, рука б потяглася здерти з нього кашкет і закинути на гілляку, але то був наш кумпель, і то такий, що ще пошукати. Коли ми почали пробувати курити, то не хто як Йосько приносив нам папіроси, які він крав у свого вчителя музики, хоча сам не курих, був дуже слухняною дитиною, недурно пані Голда казала: «Мій Йосьо! То золота дитина! Шкода, що його татуньо не зможе ним натішитися» (ст. 12).

Цей портрет є авторизованим та виконує характерологічну функцію та функцію індивідуалізації. Ретроспективні елементи надають портретові достовірності та глибини, оскільки розкривають образ персонажа усебічно. До прикладу, про Вольфа оповідач каже, що той «бувало, підбере горобчика, якого бешкетники катапулькою* поцілили, хухає на нього, гладить, ще й додому

принесе і виходжує» (ст. 12), проте з вигляду був грізним і суворим, а Ясь мав чудові фізичні дані, *«що навіть Полтву перестрибнув»*, якби захотів (див. ДОДАТКИ). Про себе оповідач зазначає коротко: *«...від тата я успадкував подовгасте обличчя, оздоблене орлиним гострим носом, і сині очі, в яких тонули дівчата»* (ст. 13). Погляд у дитинство також поглиблює конфлікт минулого та сучасності, перше з яких асоціюється із безтурботним часом, тоді як майбутнє є трагічним і непередбачуваним. Ці портрети уже з перших сторінок натякають на те, розвиватиметься сюжет, оскільки діючі персонажі наділені такими шляхетними рисами.

Описи героїв твору часто доповнюють картину історичної доби в цілому. Це можемо сказати про наступний портрет перекупки із ринку, який відрізняється особливою емоційно-забарвленою лексикою та сміливими порівняннями.

... мовби то були писані кралі, хоча переважно були товстулями, що дибали качиними кроками на слонячих ногах, перевалюючись із боку на бік. Глусте надуте обличчя бурячкової барви, обвітрене й присмажене сонцем, надзвичайно живі проникливі очі, які будь-якого покупця вмить оцінять з голови до ніг, пухкі руки з м'ясистими ковбасками пальців, які спритно ховають гроші поміж два великі бальони грудей. Кого така краса могла привабити?»(ст. 26)

Цей портрет є стереотипізованим образом перекупок, після якого у тексті ідеться про їхні звичаї облаштовувати особисте життя – перш за все вони переймаються за благополуччя дітей. Читач має цілісне уявлення про Львів початку 20 століття та його мешканців. Описи, що представлені від особи Ореста, насичені гумористичними елементами, що додає їм насиченості та експресивності. Простежуємо це і у випадку із друзями наратора, і з описом перекупки.

Опис персонажа, який є ще й сюжетно важливим, належить Данці – студентці і коханці Яроша. Він значно відрізняється від портретів його колишніх жінок на рівні стилістики та лексики. Він є набагато поетичнішим та проникливішим. Можливо, таким чином автор залишає читачеві натяк на те, що

ця героїня не просто так з'явилася у канві твору – вона важлива для сюжету і не зникне уже за декілька сторінок, як це було із Русею та Надійкою.

Панна мала на ім'я Данка, була високою, з подовгастим обличчям, обрамленим темно-каштановим природним волоссям, яке злегка кучерявилося, спадаючи на плечі, римський гострий носик надавав їй величного вигляду, а коли вона ступала своїми рівними довгими ногами, то спину тримала штовхливо, і в цій ході теж проявлялася якась величність. Її голос не скидався на бабський, був глибоким і виразним, без зайвої солодкавості (ст. 27).

Вартий уваги опис інтер'єру будинку Люції – тітки Яроша, яка після своєї смерті залишила будинок племінникові. Ю. Винничук і тут залишає приховану підказку, яку читач може вловити лише уважно читаючи текст. Виявляється, що тітка Люція це кохана Яська – друга Ореста, отож ідеться про родинний зв'язок Яроша із головними діячами паралельної сюжетної лінії. Це ще більше пов'яже між собою два різні історичні часи і поглиблює зв'язок між персонажами.

У спіжарні на полицях красувалося безліч слоїків: конфітури, серед яких обов'язковим було варення з пелюсток рожі, вишикувалися в міру досягання ягід і фруктів, але не були закручені металевими покриттями, а накриті спеціальним скляним папером, який, зволоживши, тітка прикладала до слоїка, після цього він тверднув і творив щільне накриття, на самій конфітурі теж лежав кружечок скляного паперу, змоченого у спирті, аби та не цвіла... (ст. 8)*

Ідеться про найбільше захоплення Люції, яке зрештою і погубило її, проте в її будинку є ще багато дивних антикварних речей. Ярош знайшов велику колекцію годинників, ремонтом яких займався його дідусь. Цікавою деталлю є старе австрійське піаніно, яке Ярош тепер використовував як сейф. Опис інтер'єру допомагає зрозуміти особистість Люції, а через неї відчутти атмосферу давно минулих часів. Опис насичений специфічною лексикою, яка також передає колорит доби, до прикладу «спіжарня», «конфітур», «вуджений», «пивниця». Привертають увагу довгі речення, що концентрують у собі значну кількість інформації і висловлюють її за один раз.

Ідейно і сюжетно важливим є наступний тип авторського мовлення, який ми ідентифікуємо як оповідь із елементами опису. Ідеться про спогади Ореста про Львів, коли він ще не був охоплений війною, а розмірено і щасливо процвітав. Пейзаж міста змальовано із вражень безпосереднього глядача, а розповідь підсилює духовний зв'язок персонажа із рідним містом, адже ідеться про людей, які створювали ту неповторну атмосферу, про ігри Ореста і його друзів, про звичаї і традиції львів'ян.

З самого малечку я сприймав і вбирав у себе Львів за запахами, їх безліч, і за ними можна розпізнати пору року, навіть не виходячи з хати і не визируючи з вікна. Восени гостро пахли квашені огірки, присмачені запашним кропом, часником і хроном, з передмість долинав мінорний запах паленого картопління, перехід з осені на зиму був ознаменований запахом квашеної капусти, а взимку напередодні Різдвяних свят уже панували в повітрі запахи диму, на якому ледь не весь Львів вудив ковбаси, шинки, полядвіці і шпондерки... Щосуботи цілим містом котилися гучні виляски, схожі на постріли, але ніхто не стріляв, то господині тріпали, розвісивши на рейках, килими, доріжки, перини й подушки. Раз на місяць кухня перетворювалася на Африку — то був День Великого Прання, коли королевою кухні ставала прачка (ст. 30).

Цей тип авторського мовлення, який ми визначили як симбіоз опису та розповіді, є об'ємним і розгортається у межах цілого розділу. Оповідач рухається послідовно, розкриваючи тему за темою та приправляючи оповідь власними оцінками. Маємо колоритну лексику, яка може бути незрозуміла читачеві, проте це додає текстові унікальності і заохочує інтерпретаторів до глибшого аналізу. Ідейно цей уривок фундаментальний, адже розриває особливості формування світогляду Ореста та його ровесників. Він є відображенням ставлення персонажа до своєї маленької батьківщини і водночас рефлексією над минулим — пригадуванням і перегляданням спогадів, переосмисленням речей і явищ, які були нормальними і звичними для життя маленького Ореста. Для сюжету ця оповідь із елементами опису є фундаментальною, адже проливає світло на традиційні речі, які можуть бути незрозумілі читачеві із вузького контексту. Може

здатися, наче вона сповільнює зміну сюжетних елементів, проте цей екскурс у минуле заповнює лакуни.

Оскільки оповідь зосереджує у собі найбільше смислове навантаження твору і є структуровано сімома основними етапами, у романі «Танго смерті» також можемо говорити про дотримання автором послідовності творення сюжету, проте звернемо увагу на один цікавий епізод. На початку твору ми маємо такий уривок:

Там нагорі падає сніг, каркають ворони, тріщать дерева від морозу, а десь далеко порипує сніг під чоботами убивць. Їхнє наближення відчувається в усьому — ось десь із далини чути загрозливий гавкіт собак... Четверо молодих чоловіків сидять у схроні, прислухаються до гавкоту, потім, презирнувшись, палять якісь папери, з продухвини виповзає дим... Рука зі смичком торкається скрипки, і лунає мелодія танга. Тепер гавкіт собак і людські голоси змушені прориватися крізь цю мелодію, та не тільки крізь мелодію, але й крізь спів — четверо чоловіків співають щось тихо-тихо. А потім рука одного з них тягнеться до в'язанки гранат... (ст. 3)

По суті автор виносить на початок закінчення однієї із сюжетних ліній, оскільки оповідач Орест не зміг би сам написати, що сталося, адже він був серед тих чотирьох чоловіків. Ця частина тексту за своїм змістом є розв'язкою, проте Юрій Винничук надає їй зовсім іншого функціонального значення, ставлячи її попереду усього тексту. Перш за все, вона утверджує основну думку тексту, яка полягає у захопленні незламністю чотирьох приятелів зі Львова під час Другої світової війни та засудженні жорстоких воєнних злочинів, зокрема Голокосту. Уривок позначений великою напругою, він зосереджує в собі найвищий рівень трагізму, який здатен викликати у читача сильні емоції та спонукнути читати далі, аби знайти відповіді на запитання. Друге значення впливає із особливостей читацької рецепції, адже такий прийом автора відкриває безмежний горизонт сподівань, надто якщо прочитане заінтригувало. Читач має змогу уявити абсолютно різні історії, які зрештою привели до такого трагічного фіналу, а потім порівняти власне бачення ситуації та авторське.

Дві сюжетні лінії передбачають дві різні розв'язки, отож погляньмо, як закінчилася історія із дослідженням Яроша. На відміну від попереднього, цей фінал є щасливим, адже здійснилася найбільша мрія і мета життя Йосипа Мількера – його учениця змогла заграти «Танго смерті», ідеально відтворивши усі спеціальні ноти, що перетворюють мелодію на магічну. За збігом обставин у цей самий час до Мількера ідуть Ярош із Данкою, і стається нечуване – до героїв повертається пам'ять їхніх минулих життів.

Кроки наближаються, Ярош вдихає повітря і відчуває, як немилосердно сильно гупає серце, ось кроки зупиняються, хтось переступає з ноги на ногу, потім двері відчиняються... Серце в Яроша стискається, він намагається теж усміхнутися тремтячими вустами, хоча те, про що він щойно здогадався, усе ще примарне, мерехтливе і до кінця неусвідомлене, він усе ще не вірить самому собі, коли хоче промовити: «Данусю!», але з вуст його виривається: «Ліє?!» (ст. 244)

Кінцівка дає сильне переконання у тому, як тісно у романі все взаємопов'язане і як дивно, що велика кількість випадкових події привела до дійсно щасливого завершення. Розв'язки обрамлюють роману, проте роблять це контрастно – перша лякає та інтригує читача, а друга вселяє надію.

Юрій Винничук використовує ще один цікавий прийом, будуючи оповідну структуру роману – він вводить у канву тексту ще один текст. Прикладом є розповідь Йосипа Мількера про воєнні події, коли до нього додому приходить Ярош. Автор акцентує, що молодший персонаж вмикає диктофон, аби зафіксувати і пізніше видати ці спогади.

Ярош кивнув і увімкнув диктофон. — Я жив у гетті, але мав перепустку і, поки грав у «Брістолі», міг бачитися і з Орком, і з Яськом. У березні 1942-го з'явився в Янівському концтаборі унтерштурмфюрер Рокіта... (ст. 208)

Ця розповідь є однією із точок дотику двох сюжетних ліній. Вона додає відтінок автентичності, та що найважливіше – відкриває ще один бік тих страшних подій, адже Орест не міг знати всього, не міг розповісти, що відбувалося із Мількером, чия доля відрізнялась, адже він був єдиним євреєм

серед компанії друзів. Історія розгортається послідовно, персонаж маркує її точними датами, що особливо цінно. Аби урізноманітнити композицію твору, автор вводить елементи текстів, які читав Ярош для свого дослідження, серед яких «Книга порад», «Книга Ятір», «Книга Мурашник», «Зниклі слова» (Див. ДОДАТКИ). Вони є важливими для Ярошевого дослідження, адже також містять розповіді про дивні книжки, з якими доводилось мати справу Люцилію. Ці елементи підкріплюють мотив магічності і макабричності, який існує у романі, а ще вивищують Яроша як інтелектуала, котрий опановує складну літературу заради власного дослідження.

Серед розповідних елементів, які допомагають краще зрозуміти описану добу, є сцени любовних відносин між персонажами. У сюжетній лінії Яроша маємо розгорнуті і детальні сцени любощів, їх доволі багато, тоді як у сюжетній Ореста їх всього одна і вона описана лише одним завуальованим реченням. Пов'язуємо це із бажанням автора поглибити контраст між долями двох героїв, на які вплинув і історичний час, і події приватного життя. Двадцять перше століття частіше порушує проблему гендерних любовних стосунків, тоді як двадцяте століття, у нашому випадку, є консервативнішим і скромнішим.

Роздум як тип авторського мовлення також є присутнім у романі «Танго смерті». Аналізуючи його в обох сюжетних лініях, ми помітили деякі відмінності та схожості. Одним із важливих міркувань оповідача я-тексту є епізод спогадів про свого батька та батьків друзів, які загинули героїчно у трагедії під Базаром.

Кожен з нас ставив себе на місце батька і намагався уявити і втечу, і помсту, і повернення, а найбільше нашу уяву сколочувала така цікава деталь, про яку теж ми довідалися з часописів: серед ночі один із поранених бійців випорпався з могили, доповз до селянських хат, там його підлікували, а опісля помогли перейти польський кордон. Хто був тим козаком 4-ї Київської дивізії, якому вдалося вижити і врятуватися? А що як це хтось із наших батьків? А ще я не раз ставив собі питання: якщо мій тато загинув за Україну, то за що згинули батьки Яся, Вольфа і Йоська? Та й вони самі теж цього не знали, і це нас найбільше мучило (ст. 11).

Роздуми Ореста більшою мірою спрямовані на пошуки відповідей на глибокі філософські питання. Тема боротьби часто спливає у його розповіді і це не дивно, адже і його покоління, і покоління його батька стали у центрі творення історії. Актуалізуючи цю тему знову і знову, автор тримає постійний рівень напруги сюжету та наголошує на важливості національної пам'яті. Цей уривок є частиною «ознайомчої» розповіді Ореста про факти власної біографії. Роздум досконало вплетений у структуру іншого типу авторського мовлення, зовсім не вибивається із нього і не сповільнює рух сюжету. Він будує причиново-наслідкові зв'язки, які пояснюють особливості характеру і вчинки Ореста та його друзів. Ще одним фундаментним епізодом є роздум Ореста над своїми уподобаннями.

На відміну від моїх друзів я не мав жодного бажання учитися, точніше не так, я не мав бажання учитися в наукових закладах, а волів учитися сам, переважно на своїх же таки помилках, я рухався навпомацки, але упевнено, я любив самозаглиблюватися в себе, і якщо й уявляв якесь місце своєї праці, то це була маленька залізнична станційка, де я міг би собі жити і працювати будником, зустрічаючи потяги, які ніколи там не зупиняться, але для яких з часу до часу треба перевести стрілки, і мав би собі котика і песика, і одну курочку, яка б щодня мені зносила яєчко, і одну козу, та й усе, більше нікого, і навіть паперу не треба, бо я б писав свої роздуми на піску, а взимі на снігу... (ст. 55)

Цей роздум – філософська сповідь персонажа, розуміння і прийняття своєї долі. Орест хоче обрати шлях усамітнення, умалення. Воліє вдовольнитися малим, адже саме стільки йому і потрібно для підтримання життя. Чим викликане це бажання втечі від соціуму і від благ, які він пропонує? Далі у тексті знаходимо історію про Йоська, якого змушували навчатися в консерваторії та навіть найняли вчителя івриту. Сумні інтенції відходять на другий план, коли Орест розповідає комічну історію про Йоськового вчителя пана Каценеленбогена. Серйозні роздуми у тексті контрастують із цілком гумористичними розповідями, проте це не є їхньою основною функцією. Вони є виразниками життєвих позицій персонажа та певною мірою автора, проте не варто абсолютно ототожнювати погляди Юрія Винничука й Ореста. Будуючи плани на життя, оповідач стає

ближчим до читача. Ми вкотре переконаємося, що Орест був звичайним юнаком, котрий мав певні мрії та сподівання.

Надію на щасливий кінець розбиває найпесимістичний роздум сюжету, де вирінає проблема гріха та смерті.

Я складав у думках перелік усіх своїх гріхів, переді мною з'являлися ті, кому я завдав якоїсь прикрості, дивилися мені у вічі, але мовчали, і я не знав — відпускають вони мій гріх чи ні... Подумавши про смерть, я відчув, що мені стає легше, не страх смерті був найдіймавішим, а страх перед тортурами, щодо смерті, то я б волів вибирати, якою смертю померти, найкраще, коли в бою, коли ідеши в атаку, коли несе тебе уперед якась потужна сила, але до смерті від кулі в потилицю я готовий не був (ст. 213).

Апелюючи до цих філософських проблем, автор наближає кульмінаційний момент твору і певним чином готує до цього читача. Орест є цілком свідомим свої життєвої позиції та приймає наслідки. Він фактично повторює долю свого батька, вважаю це єдиним рішенням, яке не суперечить його совісті.

Роздуми, що наявні в іншій сюжетній лінії, є менш трагічними та більш наближеними до буденності, проте також не уникають політичних тем. Сюжет розпочинається авторськими міркуванням на тему шлюбу у ранньому віці.

Замолоду ми всі є ніким, навіть найбільші генії, чий кар'єра і визнання попереду, приходять у цей світ не надто пристосованими до життя, тому й не дивно, що одружившись, наражаємо себе на неабиякі випробування, які рідко завершуються щасливо, а частіше все ж таки розлученням. Саме в таку пастку й потрапив молодий Мирко Ярош... (ст. 4)

Автор чітко окреслює позицію щодо одруження, коли людина ще не є «пристосованою» до життя, оскільки це може заважати її особистісному зростові, що і сталося із Ярошем. Здається, ніби автор заперечує офіційні стосунки, адже далі мова іде про те, що Ярош не підпускав нікого близько до себе, а натомість віддавався науці і став успішним відомим дослідником, проте це не зовсім так. Його стосунки із Данкою є прикладом кохання, яке не лише не перешкоджає самореалізації, а ще й підносить її, адже обоє людей до нестями

закохані і в одну справу. Роздум органічно поєднаний із розповіддю: далі автор розгортає і аргументує свою думку, наводячи казуси із подружнього життя Яроша і Роми. Цікаво, що текст навіть не містить опису зовнішності чи рис характеру колишньої дружини головного героя.

Для зображення політичних настроїв Яроша автор вводить роздум, який стосується ситуації у Львові у 1988 році.

Ярош раптом відчув у собі дух бунтарства і з головою кинувся у політику, але напередодні перших демократичних виборів до парламенту він помітив дивну і непередбачувану річ — переважна більшість кандидатів у депутати усіх рівнів були людьми недалекими, малоосвіченими, а часом і близькими до всесильного КГБ, який усюди мусив мати свої кадри. Насадив він їх і в середовищі демократів. Довкола найчільнішого проводиря руху за незалежність України закопошилися темні істоти з потойбічного світу... Оці всі недоучки, примітиви і таємні агенти дуже швидко відтіснили таких, як Ярош, лишивши їм тільки задвірки культури... (ст. 15).

У цьому епізоді бачимо деяку схожість Яроша з Орестом, адже обоє прагнули справедливості перемоги добра. Реальність не була такою чудовою, як Ярошеві здавалося і це спонукнуло його поринути у політику. Відчутним є серйозне розчарування персонажа, яке на лексичному рівні виявляється у використанні автором емоційно забарвленої лексики. «Недалекі», «малоосвічені», «темні істоти із потойбічного світу», «дивовижні покручі», «недоучки» та «примітиви» – це все про тих людей, котрі мали отримати владу та перекрити повітря освіченим активістам, як Ярош.

2.2 Передовірене авторське мовлення

Роман «Танго смерті» містить чимало прикладів передовіреного авторського мовлення, що можна пояснити прагненням до стилізації тексту як абсолютно достовірного щоденника спогадів. Маємо два типи передорученого мовлення. Один із них є легко розпізнаваним, оскільки оповідь розгортається від імені безпосереднього учасника подій. Я-текст є яскравим прикладом цього типу авторського мовлення, і ми з'ясуємо особливості його творення. Інша сюжетна

лінія – розповідь про Яроша – також містить передовірене авторське мовлення, проте ідентифікувати його складніше, адже воно не позначене ні першою особою, ні відмінним стилем мовлення. Основною ознакою типу у цьому випадку є зміст мовлення.

Передовірене мовлення у тексті від третьої особи майстерно та органічно поєднане з іншими типами мовлення, а тому необхідно докласти зусиль, аби виокремити його із цілісного потоку. Найочевидніше, на що ми звернули увагу, де дієслова-маркери, які вказують на зміну точки зору та апелюють до конкретного персонажа.

Тепер він усвідомив, що стоїть перед однією невідвратною дилемою – мусить щось принести в жертву: або родинне життя, або науку... Ярош дуже скоро зрозумів, що так можна пробамкати усе життя у поїздках та контактах, не встигнувши завершити задумане, й обмежився висиланням статей... і Ярош пригадав, що справді чув серед ночі шум вітру і шелест гілля, в саду побачив опалі яблука і став збирати, вони довго не полежать, але можна начавити соку (ст. 6).

Ці уривки не заглиблюють увагу у розлогі і філософські роздуми персонажа, вони вияскравлюють його миттєві, спонтанні реакції на певні явища, проте це також є важливим для цілісності психологічного портрету героя та уявлення про його життя. Перші два речення ілюструють думки Яроша перед переломними моментами його життя: розлученням із дружиною та зміною наукової діяльності. Автор дає змогу читачеві «почути» персонажа і вирішити, чи згоджуватися з ним, чи засуджувати.

Наступні приклади передовіреного мовлення характерні тим, що більшою мірою апелюють до емоційної складової образу. Деталізованість опису почуттів і дає підстави вважати, що це мовлення є передовіреним. Автор ніби проникає у душу персонажа, знаходить потрібне і робить його видимим для читача.

Дурна рутинна праця у школі гнітила його і вимучувала, він сам собі дивувався, як так сталося, що став учителем, ненавидячи цю професію ще в школі. Приходив додому втомлений, і єдине, що могло стимулювати його до

наукової роботи, — це вино. Перший келих знімав цілоденну напругу, другий — вивільняв думки, зривав з них усі кайдани, і тоді перо його починало літати по паперу, мов навіжене (ст. 4).

Поетичності додають метафори: «вивільняв думки», «зривав кайдани», «перо починало літати по паперу, мов навіжене». Складається враження, наче Ярош по секрету розповів Ю. Винничукові свій метод розслаблення і свій психологічний стан, викликаний вином, адже як по-іншому автор зміг дізнатися, що відбувається у свідомості героя. Таке ж враження справляє і наступний уривок.

Управившись із порядками, він сів на канапу біля вікна і розгорнув нью-йоркське видання роману Томаса Пінчона «Gravity's Rainbow», і це читання завше впливало на нього на диво заспокійливо, дозволяло відмежуватися від зовнішнього світу, а багатозначність англійських слів та фраз викликала каскади асоціацій, які роїлися в голові, як бджоли (ст. 51).

Такий прийом наближує персонажа до читача і певною мірою заміщує роль внутрішніх діалогів, яких у тексті небагато, адже і в монологах, і в передовіреному мовленні увага спрямована усередину свідомості Яроша, до його справжніх почувань. Уривки не містять спеціальних слів, які би вказували на передання відповідальності за розповідь іншому оповідачеві. Синтаксично і стилістично вони продовжують власне авторське мовлення, проте їхній зміст є занадто приватним. У цьому і полягає майстерність письменника – не використовуючи спеціальних лексичних засобів описувати явища із різних сторін, проникати у думки персонажа.

Деякі приклади передовіреного мовлення, що стосуються Яроша, відрізняються синтаксичними особливостями.

Для не надто заможного, але й не злиденного існування достатньо було двох-трьох публікацій на місяць. А головне, що ніхто тобі не капає на голову...

Зокрема він з подивом натрапив на дбайливо спаковану в полотняний мішок повну уніформу польського поліцейського, та коли розгорнув мундир, то побачив діру від кулі й сліди засохлої крові. Що б це мало означати? У поліцію

українців не брали — отже, її наречений був поляком? Його поранили, він утік і сховався в Люції? Мабуть, потім перевдягнувся у цивільне... Що з ним далі було?(ст. 8)

Перша репліка має розмовний стиль і апелює до всім добре відомого крилатого вислову, а надто фраза «капати на голову» підсилює те роздратування, яке відчував головний герой, коли жив із батьками дружини і потерпав від неповаги у свій бік. Другий уривок містить елементи прямої мови, які не оформлені пунктуаційно за правилами правопису, що дає підставу ідентифікувати їх як передовірене мовлення. У цьому випадку автор артикулює ті запитання і теорії, які виникають у персонажа. Чому саме у персонажа, а не в автора? Адже автор розповідає про те, як Ярош знаходить загадковий поліцейський мундир у будинку тітки Люції. Персонаж пам'ятає трагічну історію тітчиного коханого, якого вона чекала все життя, проте ніколи не розповідала, що з ним сталося і ким він був. Це є суто сімейною інтригою, яку Ярошеві вдається розгадати, крок за кроком.

... Давні арканумці вірили в те, що кожна людина має дві душі, одну смертну і другу безсмертну, яка й переселяється в іншу людину. Пісні з «Книги Смерті» виконували не після смерті, а перед, тобто людині ще живій, але умираючій... (ст. 27)

Цікавим елементом є детальна розповідь про Арканум і його «Книгу Смерті». Автор зазначає, що Ярошеві вдалося знайти чимало інформації про цю таємничу книгу, а далі ми маємо фактично передовірений монолог, у якому з'ясовані ті дослідження. Це є своєрідною розповіддю у розповіді, адже вона ненадовго зупиняє рух основного сюжету і робить екскурс углибину одного із його елементів.

Передовірене мовлення з'являється і в епізодах із Йосипом Мількером.

Тут минуло його дитинство і юність, ця Гицлева гора пам'ятає стільки подій, усі ці дерева з воронами, вони ж були й тоді... тоді, коли євреїв з Клепарова виганяли з будинків і змушували переселятися на Замарстинів, бо тетто мало

таку ж властивість, як і шагренева шкіра, і він тоді так тужив за цим краєвидом, за грабами, кленами і ясенами... (ст. 34)

Уривок є частиною довгої авторської розповіді про спогади дев'яностолітнього музиканта. Так само, як і у випадку з Ярошем, передовірене мовлення апелює до дуже особистих переживань і спогадів, які може знати і описати лише безпосередньо сам персонаж. Йосип детально пам'ятає, які події відбувалися тоді з євреями, адже сам був залучений до них, отже історичні факти передані максимально достовірно. Велика частина розповіді є прикладом передовіреного мовлення, зокрема і наступний фрагмент.

Мількер згадав, як узимку міліція зусібіч рушила на гору, усі кинулися навтьоки, слизькаючи на снігу, що його розковзали дітлахи, дехто падав і котився вниз..., але Мількер не розгубився, він, сівши зверху на торбу, повну книг, з'їхав на ній, як на санях, міліціонери намагалися, розчепіривши руки, затримати його, але він промчав повз них, як вихор, зупинившись якраз біля своєї брами... (ст. 35)

Ця розповідь є особливо колоритною та захоплюючою, адже характеризує Йосипа Мількера ще з одного боку – він авантюрист, котрий відданий власним пристрастям. Це історія про нелегальні книжкові базари, що відбувалися у 1970-1980 роках.

Прикладом передовіреного мовлення, який відрізняється від усіх вищезазначених, є мовлення сусідки Яроша пані Стефи (див. ДОДАТКИ). Воно має незвичну структуру, адже починається як власне авторська оповідь із елементами прямої мови персонажки, а згодом з'являється фігура самої оповідачки, про що свідчить використання займенників «я», «мій» та особових форм дієслова «отерпла», «кинулася», «дивлюся». Зміст уривка такий: пані Стефа розповідає про казусні ситуації, що трапилися із сусідами, а потім згадує свій сон, у якому фігурував її чоловік і наказав їй викопати жоржини, адже будуть приморозки.

Передовірене мовлення у сюжетній лінії «я-тексту» також заслуговує особливої уваги, адже має відмінну специфіку. Загалом уся оповідна частина від

імені Ореста є передовіреном мовленням. Його особливістю є не лише очевидний тип нарації, а й мовно-стилістичні елементи, що відрізняють мовлення Ореста від авторського мовлення іншої сюжетної лінії. Перш за все, привертає увагу емоційно-забарвлена лексика: «до дідька», «витворяла», «волоцюги», «засмарованими», «ломака». Такі слова домагають творити комічний стиль викладу, звеселяють читача, завойовуючи його прихильність до персонажів. Оповідь Йоська простодушна і збагачена гумором, він часто кепкує зі своїх сучасників і описує їх досить карикатурно.

... як бабця плакати скінчила, а відтак заплатив гроші, повернувся додому, напився чаю з ромом, закупив дороге цигаро і помер, бо так йому сподобався той плач, що не годен був дочекатися своєї останньої хвилини... (ст. 45)

Ідеться про те, що один пан замовив репетицію поминального плачу Орестової бабці, яка була фаховою плачкою. Мешканці Львова в оповіді Ореста часто здаються чи то наївними, чи то недалекими, проте завжди за ними дуже цікаво спостерігати. Комічною є історія про дідуся оповідача, який колись був військовим, а на схилі літ йому запропонували незвичну роботу: працювати відлунням у печері.

«Кому не спиться в ніч лихую!» — гукали туристи, а дідусь відразу підхоплював своїм замогильним голосом три останні букви і з натхненням катуляв ними, поволі затихаючи. Батяри вигадували ще дотепніші фрази на зразок «Із вікон мухи попи здували», а дідусь, проникливо вловивши тонкий підтекст, уже не якісь там букви, а обидва останні слова чіпляв на язик і тягнув їх у глиб печери, наче яку полонянку (ст. 47).

Маємо і вульгаризми, і гру слів – усе це створює той колоритний і неповторний образ простої людини довоєнного Львова.

Прикладом передовіреного мовлення є епізод із бабусею Ореста, коли та привела любого онука влаштовувати на роботу у похоронне бюро.

І бабуня розповіла про свого коханого онука, який тільки й мріє про поховальний заклад, і ще змалку Майстрував з сірникових пуделочок труни, в яких

ховав різних жучків, закопував із почеснями в землю і ставив хрести з віночками, які сам же ж і виплітав із травинок... (ст. 76)

Вчувається деяке перебільшення та награна характеристика персонажа, щ також свідчить про риси характеру тогочасних людей. Бабуся тут від свого імені гіперболізує захоплення Ореста і говорить про ті речі, які мала змогу споглядати самотійно. Наступний епізод є розлогим і інформативним, адже оповідач передає відповідальність за історію іншому персонажеві. Ідеться про зміну точки зору із Орестової на Йоськову.

Тепер скористаюся зі щоденника Йоська і старанно перепишу те все, що відбувалося у місті, коли я сидів у цюпі. Йосько, якого мали арештувати, як і Лію, сховався на стриху і просидів там цілий місяць (ст. 219).

Далі автор відкриває лапки і провадити структуровану за датами розповідь про долю Йосипа Мількера у тій війні. Цей прийом є важливим не лише для сюжету, проте і для ідеї твору, адже розкриває ще одну проблему – трагічне становище євреїв під час Другої світової війни. Йосип є безпосереднім учасником цього дійства, а отже його історії можна вірити.

24 червня, вівторок. Учора я стояв на Казимирівській навпроти Бригідок і грав на скрипці. Мене ніхто не чіпав, бо я передбачливо вбрав чорні окуляри, а під ногами в мене лежали костур і капелюх, люди кидали мені копійки, а я грав для Орка, Яська і Лії в надії, що вони почують і їм буде не так страшно (ст. 219).

Передовірене Йоськові мовлення плавно закінчується і повертається звична оповідь від імені Ореста. Можливо, якби автор дав голос ще Вольфові та Яськові, отримав би ще більш об'ємне зображення тої страшної доби, проте розповідь Йоська уже достатньою додає тривожності і трагічності. Вона не відрізняється лексично чи стилістично, її маркерами є Орестова фраза, наведена вище, та власне зміст.

Висновки до розділу 2

Отже, типи власне авторського мовлення у романі «Танго смерті» представлені у трьох основних композиційних формах: опис, розповідь, роздум. Проінтерпретували їх, ми побачили, що кожен із них не лише виконує свою

пряму функцію, а й містить те смислове навантаження, яке є необхідним для глибшого розуміння тексту, наприклад, описи було використано не лише для зовнішньої характеристики – подекуди вони навіть містили інформацію про можливий наступний сюжетний поворот. Передовірене мовлення також є невід’ємною частиною авторського мовлення у романі «Танго смерті». У романі співіснують два види передовіреного мовлення – від першої та третьої особи. Якщо у я-тексті передовірене мовлення є очевидним, то у сюжетній лінії Яроша, він/вона/воно-тексті, цей тип мовлення ідентифікувати важче, адже воно відрізняється лише за змістом. Основною його функцією є створювати ефект автентичності та достовірності зображуваного.

РОЗДІЛ 3

ТИПИ ПЕРСОНАЖНОГО МОВЛЕННЯ У РОМАНІ Ю. ВИННИЧУКА «ТАНГО СМЕРТІ»

3.1 Діалогічне персонажне мовлення.

Персонажне мовлення у романі «Танго смерті» поділяємо на діалогічне та внутрішнє. Як і авторське, вони мають свої особливості і виконують чітко відведені функції у наративній структурі роману. Діалогічне мовлення становить одну із найбільших частин загального тексту, отож варто надати особливої уваги його аналізу. За В. Кухаренко ми з’ясували: те, що персонаж говорить від себе,

є його самохарактеристикою. Це свідчить про його характер, рівень освіченості, загальну культуру. У діалозі можуть розкриватися факти біографії персонажа, що сприяє глибшому розумінню його особистості. Через тенденції до підбору слів, інтонації та риси мовної поведінки можемо говорити про темперамент і ставлення до інших персонажів. В уста своїх героїв Ю. Винничук вкладає слова, які допомагають зрозуміти особливості описаної культурно-історичної спільноти. Зустрічаємо тут і полонізми, і запозичену лексику, і застарілі слова, і діалектизми, вульгаризми, неологізми, у тому числі й авторські. Діалоги роману несуть суттєве стилістичне навантаження. Вони, по суті, є рушіями сюжетних поворотів, адже виконують основні комунікативні завдання, розповідають про плани персонажів, сумніви і роздуми над явищами і подіями. Цей тип мовлення протиставляється внутрішньому персонажному мовленню ще й тому, що останнє менше залучене у сюжетну канву твору. Натрапляємо на поодинокі полілоги із більшою кількістю учасників, ніж два, і помічаємо, наскільки вони пришвидшують дію і водночас показують її з різних сторін. У цьому підрозділі простежимо те, яку роль відіграють мовні засоби та різноманітні синтаксичні фігури у діалогах, а також дослідимо, чому цьому типові мовлення відведено так багато місця.

Однією із рис художнього мовлення роману «Танго смерті», яка найяскравіше проступає у діалогах, є активне використання полонізмів і діалектної лексики. Це є зрозумілим і закономірним, оскільки Ю. Винничук пише про Львів. Ці запозичення і активне залучення діалектних елементів є своєрідним маркером, яким позначені жителі довоєнного Львова, ті, що виринають у розповіді Йосипа Мількера.

— *Пані Голдо, як ся маєте!*

— *Гут, гут, пані Влодзю. Лікоть мені цілий день болит. А ось і паня Ядзя! Пані Ядзю, шо купилисьте? Каляфйори* нинька подуріли в ціні!*

— *То не каляфйори подуріли, а люди. Де ж бо такі ціни правити!*

— *Пані Ріто! І ви тут! Як то файно, жи ми ся всі докупи зійшли, не?*

— *Я купила два телячі хвости, пучку кропу і петрушки.*

— *Буде зупа кроликова?*

— *Я ледве-м зіпсованого корона не купила.....(ст. 25)*

Непідготовлений читач може відчути спротив матеріалу і буде дезорієнтований значною кількістю слів із незрозумілим значенням. Полонізми та діалектизми становлять ідіолект львів'ян, яких Винничук зображує у творі. Різні за віком та статусом персонажі послуговуються цими шарами лексики у повсякденному спілкуванні, отож ідеться про маркування хронотопу роману – маємо чітке уявлення про місце та час перебігу подій в одній із сюжетних ліній. Важливо зазначити, що у мовленні молодших персонажів такі елементи трапляються значно рідше, ніж у старших: мам головних героїв, продавців на ринку та пересічних львів'ян (див. ДОДАТКИ).

— *І шо з нев?*

— *Та шо-шо! Пляцок картофляний та ше й зі шкварками!...— Я щойно звідти, спеціально прибігла, жиби вам оповісти, і біжу назад. То той шпондерок, жи ви його перед Великоднем вудили?*

— *Той-той, ви вже його смакували. Прецінь дала вам такий шмат — на півліктя, не?*

— *Жиби аж на півліктя?(ст. 19)*

Діалог ілюструє особливості мовлення мами Ореста (оповідача) та мами Йосипа, тоді як репліки синів і їхніх друзів майже повністю складаються зі слів літературної мови. Ю. Винничук докладно показує, у якому мовному середовищі зростало молодше покоління та що воно всотувало в себе. Звісно, значний вплив здійснили також зміна історичних обставин, адже на час життя Ореста, Йоська, Вольфа та Яся припала Перша світова війна. Відіграли роль також суспільний розвиток, рівень освіти та індивідуальний темперамент кожного із персонажів. Цікавим є діалог Йоська із одноліткою Лією, у якому відчутно ще й культурну складову світогляду молоді. Дівчина запитує: «*А що, Йоселку? Найняв собі шабестоя? Може, хай би нам ще й кльоцки зготував на завтра?*». Здивований Йосько запитує, що означає слово шабестгой, а Лія пояснює: «*Коли жид не може*

виконати якоїсь роботи в суботу, то кличе на поміч нежиди, і такий помічник називається шабестоєм» (ст. 56).

У діалогах знаходимо неординарні факти, що свідчать про ідеологічні погляди жителів довоєнного Львова. В одному із них присутній родич Ореста вуйцьо Льодзьо, член ОУН. Переконаємося, що біографію героя (у тому числі мовну), рівень його ерудиції та вподобання Ю. Винничук відтворив за допомогою лексики, яку вклав до уст кожного з персонажів.

— *Ото підростеш, і ми з тобою вчинимо атеннат.*

— *А що таке той атеннат?*

— *Замах. Ми з тобою підірвемо якогось польського міністра.*

— *Навіщо?*

— *Як то навіщо? Бо такий отримаємо наказ. А наказ треба виконувати. Якщо мене викличуть до головної команди і скажуть: «Нині маєш кинутися з гранатами під потяг поспішний число 368 дріб 2, котрий буде на Підзамчі о 19.30», то я тільки вдарю пальцями по мазепинці і, вигукнувши «Розказ!», побіжу відразу на колію. І ні хвили не вагаючись, впаду просто під колеса. В очах мені буде горіти полум'яна звитяга, а з вуст лунатиме «Не пора, не пора нам лягу, москалеві служити!» (ст. 46).*

Для збереження достовірності діалогічного мовлення автор модифікує не лише лексичний склад, проте і синтаксичну організацію реплік. У перших двох наведених діалогах простежуємо активне використання запитальних і окличних речень, які додають розмові емоційності та динаміки. Наявність повторів однакових слів, коротких та обірваних речень свідчить про темперамент персонажів та швидкість, із якою відбувається зміна тем діалогу. Дізнаємося, як між собою спілкуються представники старшого покоління у своєму рутинному житті та у стресових ситуаціях, і можемо їхній створити стереотипований психологічний портрет, рисами якого є дружелюбність, наївність, іронічна надмірна зацікавленість у житті інших.

Полонізми та діалектизми допомагають стилізувати сюжетну лінію, зробити її колоритною відповідно до епохи. На контрасті з другою історією вона

виглядає автентичною і сповненою таємниць. Сюжетна лінія, у якій фігурує Ярош та його дослідження, сповнена маркерів, які символізують уже зовсім про інший історичний час – про той, у якому живемо ми. У діалогах краще пізнаємо характер Яроша та його захоплення. Оскільки він є основним рушієм дії у цій частині твору, можемо говорити, що його голос певною мірою уособлює голос доби із її специфічними термінами та поняттями. Ідеться про активне використання неологізмів, що поглиблює відмінність між двома світами, акцентуючи увагу на технічному прогресі суспільства, та робить Яроша, Данку, Марка близькими читачеві.

— *Якщо маєте при собі флешку, я вам можу скинути ті файли з мого словника, які вже опрацьовані, — сказав він і, коли Данка радо погодилася, додав: — Перейдімо до мого кабінету, щоб не заважати Маркові (ст. 53).*

Репліки Яроша пересипані науковими термінами на кшталт «фонограмами», «ідеограми», що допомагає скласти уявлення про його світогляд, життєві орієнтири та пріоритети (див. ДОДАТКИ). Із біографії героя знаємо, що заради науки він рішуче покинув родину та звільнився з роботи. Часто довжина реплік цього персонажа є значною, і це свідчить про особливості характеру Яроша – він надзвичайно захоплений тим, чим займається, і прагне ділитись своїми знаннями із іншими. Сюжетна лінія довоєнного Львова здається «вікном у минуле», містичним об'єктом, на який спрямований погляд науковця Яроша.

Однією із функцій діалогу є відображення у словах та інтонаціях ставлення до співрозмовника. Неочікуваним сюжетним поворотом є кохання Яроша та дівчини його сина Данки, проте Ю. Винничук залишив невеликі натяки, які ще до зізнань свідчили про теплі почуття, що зароджуються. Показовим є діалог, де персонажі обговорюють Борхеса: Ярош розповідає цікаві факти його біографії, а Данка підхоплює репліки на півслові і продовжує їх (Див. ДОДАТКИ). Палка розмова показує не лише спільні академічні інтереси, а й ілюструє почуття, які має Данка: повага до високого, зачарованість інтелектом і особистістю Яроша. Зі слів її матері розуміємо, що ці двоє дуже схожі одне на одного: *«Вона не принесе*

себе в жертву на віттар сім'ї. Бо знає, що це її поховає, як науковця, перекладача» (ст. 189). У репліках Данки часто трапляються трикрапки, які свідчать про вразливість її характеру, непевність та емпатію.

— Чесно кажучи, я відразу відчула якийсь щем... Таке враження, що... Коли вона вмовкла і замислилась, Ярош запитав:

— Що?

— Ні, це я так... — струснула вона свої думки, наче краплини дощу. — Дивно... тут, де все це відбувалося, люди садили картоплю, помідори, огірки, потім збирали... і їли... А мертві... мертві були їм за добриво?

— Не перебільшуйте... Ці люди зеленої уяви не мали про концтабір... (ст. 86)

Діалоги не лише відіграють роль у маркуванні історичних епох та зображенні персонажів, а й впливають на перебіг подій та зміну сюжетних етапів. У спілкуванні персонажів зароджуються ідеї, що спричиняють низку специфічних вчинків. Перший переломний момент твору ілюстрований у діалозі Яроша із директоркою школи (див. Додатки), де він повідомляє, що більше не може працювати, виправдовуючись вигаданою смертельною хворобою. Цей епізод є розривом життя Яроша на «до» та «після»: персонаж закінчує сімейне життя, яке не дає йому вповні реалізувати свій потенціал, і віддається науковій праці. Сюжет не мав би продовження і багатьох захоплюючих поворотів, якби персонаж змирився із незгодами побутового життя та неулюбленою роботою.

Фундаментальним діалогом для цієї сюжетної лінії є перша розмова Яроша із Данкою. Вона закладає ідею, навколо якої обертатиметься дослідження науковця.

— «Танго смерті»? — перепитала Данка. — Це цікаво. Таке танго дійсно було... Під час війни.

— Справді? — пожвавився Ярош. — Я не чув.

— Це танго було створене в Янівському концтаборі під час війни. Мені про це розповідала бабуся. Німці зобов'язали кількох єврейських музикантів створити оркестр і грати різні мелодії приреченим на розстріл. Серед тих мелодій було танго, яке назвали «Тангом смерті».

Ярош не приховував свого подиву. Дивно — і як він це проочив?(ст. 51-52)

Цей діалог відіграє важливу роль у побудові сюжету, адже прокладає «місток» між головними та другорядними персонажами. У процесі дослідження «Танго смерті» виринає Йосип Мількер (до речі, бере участь в іншій сюжетній лінії), письменник Курков та його приятель із стамбульської бібліотеки, і навіть агент СБУ, котрий має власні плани на дослідження. Кожен із персонажів, які з'явилися, відіграв специфічну роль для Яроша. Письменник Курков і Орхан допомогли знайти рідкісні книги. Їхнє знайомство відбулося у літаку до Стамбулу, куди Ярош прямував на конференцію, і виявилось продуктивним, адже саме приятель Куркова Орхан відвіз Яроша у місце, де він побачив танець дервішів.

Агент СБУ у діалогах зі своїм начальником розкриває правду, яка шокує і персонажів, і читача — ідеться про те, що багато подій у житті Яроша не були випадковими, а ретельно спланованими і втіленими державними органами, наприклад, знайомство із Данкою. Попри «штучність» знайомства, почуття між героями виникають справжні і палкі. Початок їхніх приязних стосунків простежуємо у діалозі:

— Що змусило вас вивчати мертву мову? — запитала вона.

— Безсмертя. Адже воно матеріалізується у словах, слово має магічну силу. Господь творив світ за допомогою слова. І коли я починаю розмовляти арканумською, то в мені оживають тисячі арканумців. Арканум не загинув, він воскрес і живе в тих, хто вивчає його.

— Вас змусило безсмертя, а мене змусили ви (ст. 53).

Дуже скоро Ярош переконується, що ця дівчина не є такою, як інші, котрих він зустрічав. Вона багато у чому схожа на нього: серйозне, проте надзвичайно трепетне ставлення до науки і готовність пожертвувати особистим життям заради неї.

Йосип Мількер усвідомлює магічну силу «Танго смерті» і хоче одного дня зустріти тих, кого втратив під час війни. Він не може самотійно заграти мелодію, адже втратив руку, тому намагається знайти і навчити іншого музиканта.

Наступний діалог є доленосним, адже із нього починається велика історія повернення минулого. Ярка знаходить старого Мількера і говорить про свої амбіції вчитися грати.

— *Вибачте, маестро, що я вас потурбувала. Я давно вже хотіла з вами зустрітись.*

Маестро? Мількер давно вже не чув цього слова, здавалося, воно долинуло до його вух з глибини років, він заковтнув повітря, але не промовив ні слова.

— *Моя мама вчилася у вас... багато мені розповідала. Я теж граю на скрипці, але мама казала, що ваші уроки були неповторні. Та коли я почала довідуватися про вас щось більше, то з'ясувалося, що ви вже уроків не даєте (ст. 96).*

Йосип нарікає, що до нього потрапляли лиш «*неуки, або студенти, для яких музика не була чимось головним*», проте дає дівчині шанс і зрештою досягає бажаного – мелодія танго звучить і душі давнопомерлих друзів і коханих знову зустрічаються.

У сюжетній лінії від імені Ореста діалоги спочатку відіграють роль елементу ідилічного світу, який тепер існує лише у пам'яті оповідача. Він записує значущі події свого життя і додає їм динаміки і достовірності, вводячи розмови своїх друзів та родичів. Діалоги урізноманітнюють оповідь від першої особи і підкріплюють слова наратора, ілюструючи думки і характери інших персонажів. Орест оповідає про своє довоєнне життя із неприхованою іронією, часто вдаючись до глузування над близькими, а подекуди чорного гумору. Діалоги допомагають стилізувати оповідь у дусі комічності і передають її максимально яскраво, оскільки ілюструють справжні комунікативні ситуації. До прикладу, справляє враження розмова пані Голди з її «клієнткою».

— *Каже, що йому тяжко там лежати, бо він не відчуває вашої туги.*

— *Та йой! Та шо він таке меле! Та я вже спласла, як маца! Мало того, шо мене за життя усе шпігав, то ще й по смерті!*

— *Він каже, що йому було б легше, якби ви на гробівцю вибили якийсь гарний напис, який би засвідчив вашу тугу (ст. 37-38).*

Орест пояснює, що його мама мала поетичний талант і могла складати невеликі віршики на замовлення, а пані Голда була відома своїми спіритичними сеансами, тому жінки завжди працювали у парі, підкріплюючи «бізнеси» одна одною. Це епізод у легкому комічному ключі творить стереотипний образ мешканця тогочасного Львова. Про власні смішні пригоди оповідач також не соромиться розповісти, тому згадує, як брутально пожартували над вчителем Йоська, а далі наводить діалог, у якому анекдотично розмовляє із паном Сальомоном, суворим батьком дівчини, яка сподобалась.

— *Пане Сальомон, я хочу запитати, який задовгий у вас телефонічний дріт.*

— *Досить довгий.*

— *Але докладно, на метри, це потрібно для статистики.*

— *Біля трьох метрів.*

— *То можете на ньому повіситися!*

Іншого разу телефонував Вольф і цікавився, чи має пан Сальомон теплу воду.

— *Зараз перевірю, — сказав шинкар, а за хвилю повернувся і повідомив, що є.*

— *Ну, то мийте ноги і лягайте спати (ст. 82).*

Це діалог вповні ілюструє безтурботне юнацьке життя, коли персонажі твору навіть не здогадувались, які випробування на них чекають у майбутньому. Згадуємо одразу фразу, яку сказав вчитель Йоська, зустрівши Ореста за декілька років: *«Нічого, нічого, скоро настане такий час, що ти ще будеш заздрити тим, хто помер, а найбільше тим, хто не народився»* (ст. 58). Вона вносить тривожний настрій і попереджає про жахливу біду, яка наступає. Наведений діалог допомагає зрозуміти ментальність тогочасної молоді і показує, що вони, як і будь-які підлітки, мали свої проблеми, розваги та плани на майбутнє, і шукали можливості вратись зі складнощами. Орестові мама і бабуся були заклопотані тим, аби влаштувати «синочка» на роботу, проте щоразу трапляються комічні чи навіть абсурдні ситуації.

Фундаментальним елементом сюжету є прийняття Ореста на роботу у бібліотеку, оскільки це спрямовує події зовсім в інше, потрібне для автора русло. Саме у бібліотеці відбуваються пригоди з пошуку чотирьох втрачених нот, які увійдуть до мелодії «Танго смерті». Із розмови персонажів стає зрозуміло, що бібліотека є зачарованим місцем і поєднує у собі велику кількість вимірів. Насторожує вже і сама пані Конопелька, яка має сто років від народження і досі чудово виконує обов'язки бібліотекаря.

— *А хто то був?*

— *Директор і моя мама.*

— *Справді? Директор? А я думала, він давно помер, — потім подивилася на мене уважно і додала: — тут інколи кояться дуже дивні речі... тут уже не один заблукав у цих паперових нетрях, тож ви мусите пильнуватися і рухатися суворо за стрілками, ніколи не збиваючись із маршруту (ст. 91).*

Сюжетно важливим є діалог Ореста із Йоськом, у якому перший розповідає про незрозумілу знахідку, а музикант розтлумачує і пояснює, що він віднайшов втрачений трактат Калькбренера. «У 1640 році львівський аптекар і медик Йоганн Калькбреннер створив музику, почувши яку, людина може пригадати всі деталі свого попереднього життя. Щоправда, за умови, що вона чула ту саму музику перед смертю» (ст. 100). Хронологічно ця згадка трактату є найпершою, що виникла у творі, і саме вона задала основну мету життя персонажів обох часових парадигм – віднайти звучання «Танго смерті» і знову зустрітися із втраченими друзями і родиною. Виявляється, що відшукати останні чотири ноти досить складно, проте пані Конопелька допомагає Орестові розшифрувати послання. Їхній діалог (Див. ДОДАТКИ) прокладає маршрут шукань, який виявляється успішним.

3.2 Внутрішнє персонажнє мовлення.

Внутрішнє мовлення персонажів роману Юрія Винничука є не менш цікавим і важливим для дослідження, адже воно творить ґрунт для глибшої і детальнішої інтерпретації зображуваних подій. Так само, як і діалогічне,

внутрішнє мовлення є складовою мовленнєвої партії персонажа, проте у ньому відчувається ближчий контакт із читачем, оскільки внутрішнє мовлення є чимось приватним і особливо правдивим. За своєю природою воно не розраховане на участь у комунікативному акті і є дещо хаотичним, що ускладнює завдання автора – зробити текст зрозумілим для читача.

Сюжетна лінія, у якій ідеться про життя Ореста і його близьких, структурно належить до я-текстів, на відміну від сюжетної лінії про дослідження Яроша, де оповідь розгортається від третьої особи. Я-текст написаний у формі особистого щоденника безпосереднього учасника подій, що допомагає «торкнутися душі» читача, актуалізувати пам'ять про події сторічної давнини та звернути увагу на проблеми сьогодення. Твори його, Ю. Винничук майстерно поєднує авторське та персонаже мовлення, і це ускладнює аналіз. У цьому підрозділі ми розглядатимемо «я-текст» як монолог, що поєднує у собі, ба навіть скріплює між собою інші типи мовлення, такі як діалог, внутрішній монолог, внутрішня реакція, аутодіалог.

Зазначимо, що текст містить обмежену кількість прикладів внутрішнього персонажного мовлення. Автор намагається змістити акцент із психології персонажів, із їхнього душевного стану на тривожність і трагічність подій, що з ними відбуваються. При цьому, йому вдається тонко підловити їхні настрої та описати психологічний стан за допомогою лексики, яку вкладає до їхніх вуст. Уже згадували, що канва тексту пересипана елементами комічного, яке підбадьорює читача упродовж усієї «подорожі» сюжетом. Таких елементів багато у мовленні Ореста, що надає особливої харизматичності та упізнаваності його персонажа серед інших. Його розповідь сповнена гумору та ностальгії за минулими щасливими днями. Орест із енергійним запалом описує події, проте рідко обертає оповідь у протилежний бік і висловлює власні переживання і роздуми.

Оповідь Ореста містить багато описів його рідного міста, що переплітаються із уривками почуттів, викликаних спогадами про певні місця. Виокремлюємо два **внутрішні монологи**, які проливають світло на психологію

образу Ореста і відграють фундаментальну роль для сюжету, оскільки перший із них є початком оповіді.

«Горобчику, — щебече матуся, — ти вже прокинувся? То біжи хуленько гамцяти, бо кашка вистигне», — цей ніжний щебет матінки супроводжує мене усе життя, і навіть зараз, коли її поруч немає, я чую цей щебет, ці ніжні переливи звуків, ці лагідні, пеленаючі слівця, з якими прокидався щоранку, а потім сідав за стіл, де вже чекала манна каша з родзинками та горішками, набирав повну ложку рідкого майового меду і тонюсіньким струмочком дзюркотів на поверхню каші, вирисовуючи фантазійні картини, в яких вгадувалися замки і гори, ліси і луги, ріки і непролазні болота. І все це тільки для того, аби поступово, ложка за ложкою, руйнувати цей казковий край, щоразу уявляючи, що саме зникає у вустах — гора, ліс, ріка, замок (ст. 10)...

Перед нами – ідилічний опис безтурботного дитинства персонажа, ретроспективна оцінка. Орест розповідає про це із особливим трепетом, згадуючи свою матір і порівнюючи її із «грубкою», яка дарувала тепло і в цьому теплі Орест насолоджувався останніми хвилинами ранкового сну. На рівні синтаксису цей внутрішній монолог нагадує усне мовлення, перш за все, складністю і довжиною речень. Орест підхоплює думку, а розвиваючи її, уплітає у синтаксичну конструкцію ще декілька думок. Звідси велика кількість граматичних основ та однорідних членів речення. Деякі конструкції є обірваними, що свідчить про підвищену емоційність оповідача, який ніби намагається виграти час, аби опанувати себе. Лексичний склад цього монологу є рівним, підібрані слова не виходять за рамки норм літературної мови, що свідчить про особливості мовної біографії персонажа та почасти характеризує його світ. Монолог розгортається у межах одного абзацу та органічно продовжується авторською розповіддю. Він є важливим для тексту, оскільки поглиблює контраст між минулим і майбутнім життям героїв роману. Він увиразнює трагічність їхньої долі, адже перед читачем вони постають, перш за все, як звичайні діти, котрі мали свої мрії і плани, але були несправедливо вбиті війною.

Другий монолог – це сповідь уже дорослого Ореста, який відчув на собі жорстокість світу. Він рефлексує над філософською проблемою гріха, проектуючи її на власне життя.

Я складав у думках перелік усіх своїх гріхів, переді мною з'являлися ті, кому я завдав якоїсь прикрості, дивилися мені у вічі, але мовчали, і я не знав — відпускають вони мій гріх чи ні, гріхи приходили по черзі, але того найголовнішого не було й не було, і я вже тишив себе думкою про чистоту своєї душі, коли раптом саянуло — може, твій найбільший гріх ще не стався, може, власне зараз його зерно кільчитьесь і збирається проростати, і, коли ти знову опинишся на допиті, твій найбільший гріх випове з тебе, наче гадюка.... Подумавши про смерть, я відчув, що мені стає легше, не страх смерті був найдіймавішим, а страх перед тортурами, щодо смерті, то я б волів вибирати, якою смертю померти, найкраще, коли в бою, коли ідеши в атаку, коли несе тебе уперед якась потужна сила, але до смерті від кулі в потилицю я готовий не був (ст. 213-214).

Композиційно він є майстерно складеним, адже думки персонажа плавно рухаються від рефлексії на тему найбільшого у житті гріха до тривоги за долю близьких, зокрема «*проймав страх за Лію, худеньку, хворобливу дівчину з тонкими рисами і тендітними руками*» (ст. 214). Далі Орест описує, що відбувалося у в'язничній камері і як йому вдалося уникнути страти, і одразу робить висновок щодо свого страху смерті. Отож внутрішній монолог обрамлений приватними роздумами оповідача, тоді як усередині зачіпаються суто сюжетні елементи. Цей тип мовлення розгортається у межах одного великого абзацу та поєднаний із щоденниковим записом про події червня 1941 року. Серед синтаксичних особливостей монологу відзначимо довжину речень, яка, як і в попередньому, є значною. Автор вимагає від читача вдумливості та швидкості для того, аби без втрати суті розмови легко рухатися текстом. Монолог містить емоційно забарвлені лексеми, що посилюють відчуття безвиході персонажа. Він говорить, що на допиті його основний гріх «*випове...наче*

гадюка», що він «*боязуз*», проте «*намагався викурити з голови ці жорстокі думки*» (ст. 214).

Цей внутрішній монолог ненадовго спиняє рух сюжету, проте відіграє роль для розуміння психології персонажа і встановлює причиново-наслідкові зв'язки між майбутніми вчинками Ореста.

Внутрішні реакції влучно доповнюють і стилізують трагікомічний образ Ореста. Вони відображають його миттєву емоційну реакцію на вражаючу для нього подію та часто викликають сміх у читача. Внутрішні реакції є помітними у тексті не лише змістовно, але і візуально, оскільки автор відокремлює їх від основного тексту за допомогою пунктуації.

Синочок! Нічого собі! Мені вже дев'ятнадцять, а все ще синочок? (ст. 89)

Активне використання знаків оклику та знаків питання підкреслює інтенсивність почуттів персонажа. Короткі речення створюють ефект спонтанності мовлення та стилізують написане під розмовний стиль. Введення внутрішніх реакцій до тексту «олюднює» героя роману, ставлячи його приблизно на рівень із читачем.

«От же ж Господь наділив чоловіка прізвищем! — подумалося мені, а потім я подивився на його пику і подумав: — От же ж Господь пикою наділив!» (ст. 139)

Ця мовленнєва партія Ореста викриває його зневажливе ставлення до одного із представників правоохоронних органів комісара Кайдана, що був відомий жорстоким ставленням до затриманих. Оповідач наголошує на походженні комісара – «*українець з роду, який відрікся своєї віри*» – може тому реакція Ореста сповнена гіркої сатири. Повтори слів «От же ж Господь наділив» також додають висловлюванню розмовності та невимушеності, а емоційно забарвлена лексика із відтінком згрубілості, на зразок «*пика*», увиразнює ненависть персонажа.

Що вам сказати! Покійник виглядав тепер ліпше, як за життя (ст. 194).

Цей вислів оповідача характеризує ще одну екзотичну ситуацію, коли Лія вдарила сковорідкою енкаведиста, що намагався її звалтувати. Герої були

переконані, що він помер, і влаштували для нього незвичний похорон (як і всі похорони у романі), проте сталося нечуване – покійник прокинувся, сів у труні і спитав: «А где я?».

Перезирнувшись із Йоськом, я вже почав розглядатися за якоюсь доброю ломакою, щоб відправити «дзядзя» назад у тому самому напрямку, в якому рухалася його грішна душа, але якогось дідька завернула назад, аби завдати нам ще більше прикростей, та пан Кнофлик спинив мене... (ст. 194)

Ця реакція не є спонтанною, навпаки, усвідомленою та виваженою. Лексичні засоби допомагають створити ефект комічності так, що ситуація здається майже абсурдною. Висловлювання передає атмосферу тогочасного життя, коли було складно зберегти свою безпеку і відстояти гідність, але народ швидко зрозумів, що радикальні методи – їхнє найкраще рішення. Часто натрапляємо на реакції Ореста щодо політичної ситуації.

А ще я не раз ставив собі питання: якщо мій тато загинув за Україну, то за що загинули батьки Яся, Вольфа і Йосипа? Та вони теж цього не знали, і це нас найбільше мучило (ст. 11).

Це висловлювання містить елемент **аутодіалогу**: персонаж сам собі ставить запитання, проте не може знайти на нього відповіді. Оскільки події роману пов'язані із політичними проблемами доби, Орест не може дистанціюватися від них і не висловлювати свої враження.

... джаз було названо ворожою провокацією, і тоді в їхньому ресторані вивісили плакат: «Сьогодні слухаєш ты джаз, а завтра Родину продашь». Хто б подумав: як багато спільного у Сталіна і Гітлера! (ст. 230)

Внутрішні реакції доповнюють портрет доби, а тому є невід'ємною частиною тексту. Вони не впливають на перебіг сюжету, навпаки – виокремлюються із канви тексту і подають погляд на події «зовні». Він/вона/воно-текст, що є сюжетною лінією дослідження Яроша, майже не містить внутрішнього персонажного мовлення. Пов'язуємо це з тим, що автор тут зосереджений більше на розповіді про події і вже в процесі цього невеликими штрихами «малює» психологічні портрети персонажів, однак маємо декілька

прикладів **аутодіалогу**, що відбувається у свідомості Яроша. Вони не є великими за обсягом, проте дозволяються краще зрозуміти настрої і почуття героя. До прикладу, перший із них відбувається після неочікуваного поцілунку Яроша і Данки.

Вона чудово володіє собою, про мене цього не скажеш, подумав Ярош і відчув, що зірвів од хвилювання, а коли вони вийшли, перевдягнув сорочку, потім став проти дзеркала і запитав у свого відображення: що це було? Можливо, там, у задзеркаллі прокотилося відлуння його слів, відповіді він не отримав... (ст. 185)

Цей аутодіалог вповні показує реакцію Яроша на переломний момент його життя – він відчувається невпевненим у собі і водночас щасливим. Цей тип мовлення розгортається у межах одного абзацу і поєднаний із авторською оповіддю так само, як і наступний.

...Що вона тут робить? Ага, та ж вони домовлялися разом прийти до старого, але вона задзвонила, що запізниться, щоб ішов сам, а вона прийде незабаром. Він ще хотів назвати їй адресу, але вона сказала, що знає.... Чому вони усі так дивно до нього всміхаються? Вони щось знають більше за нього? А сходи знову голосно порипують під чиймись кроками, цього разу піднімається не одна людина, а здається, двоє, а може, й троє... (ст. 244)

Аутодіалог відбувається в останньому епізоді роману, коли нарешті лунає «Танго смерті» і персонажі згадують свої минулі життя. Він обрамлений авторським мовленням з обох боків, а також частково переривається ним, проте це не заважає розумінню суті, навпаки – автор підігрує і додає важливі сюжетні деталі. Свідомість Яроша уже затуманена магичною мелодією, що підсилює ефект дискусії раціонального та ірраціонального.

Висновки до розділу 3

Отже, діалогічне мовлення у романі «Танго смерті» відіграє дві важливі ролі. По-перше, воно є виразником особливостей історичної доби (довоєнний Львів і Львів наших днів) і вповні показує темпераменти персонажів (обсценна лексика у репліках, полонізми, неологізми, комічне). По-друге, діалоги

впливають на хід подій твору. Вони є передвісниками, які вказують на зміну сюжету, спонукають персонажів до певних вчинків або змінюють їхнє сприйняття дійсності. Внутрішнє персонажнє мовлення у романі репрезентоване різними типами, серед яких внутрішній монолог, внутрішнє реакція, аутодіалог. Здебільшого внутрішнє мовлення притаманне сюжетній лінії, написаний у формі я-тексту та її головному герою Оресту. Маємо два фундаментальні внутрішні монологи, які допомагають скласти психологічний портрет оповідача, а внутрішні реакції свідчать про його темперамент, адже орієнтовані на спонтанне мовлення. Аутодіалоги розгортаються у відомості сучасного персонажа Яроша та засвідчують переломні моменти його життя.

ВИСНОВКИ

Отже, лінгвістичний аналіз дає можливість не лише описати систему категорій тексту та визначити мовні складники форми та змісту а й висвітлити різновиди зв'язків між частинами і правилами вираження цих зв'язків. За допомогою нього ми можемо глибше розуміти і більш детально проінтерпретувати авторську ідею. Роман Юрія Винничука «Танго смерті» аналізували із погляду контекстно-варіативного типу членування тексту, що досліджує типи мовлення і їх взаємодію. Оскільки художній текст складається із двох пластів мовлення – авторського та персонажного, аналіз кожного із них відкриє не лише нові перспективи для інтерпретації, а й допоможе заглянути всередину канви тексту і віднайти нові смислові зв'язки між частинами. Авторське мовлення поділяється на власне авторське та передовірене. Перше реалізується у трьох основний композиційних формах: опис, роздум, розповідь.

Передоручене мовлення часто є схожим на авторське, проте стиль оповіді та/або використання першої особи для оповідача найчастіше розв'язують проблему диференціації.

Проаналізувавши власне авторське мовлення, ми побачили, що крім своїх основних функцій (оцінність, модальність, актуалізація, сигнали концепту), воно містить те смислове навантаження, яке є необхідним для детальнішого розуміння тексту. Наприклад, описи було використано не лише для зовнішньої характеристики – подекуди вони містили інформацію про можливий наступний сюжетний поворот. Передовірене мовлення у тексті має два види. Воно розгортається від першої та третьої особи. Якщо у я-тексті передовірене мовлення є очевидним, то у сюжетній лінії Яроша, він/вона/воно-тексті, цей тип мовлення ідентифікувати важче, адже воно відрізняється лише за змістом. Ми визначили його основну функцію як творення ефекту автентичності та достовірності зображуваного.

Персонажне мовлення поділяється на зовнішнє, або діалогічне, та внутрішнє. Існує декілька форм, у яких реалізується внутрішнє мовлення, серед яких внутрішній монолог, потік свідомості, внутрішня реакція, або малі вкраплення внутрішнього мовлення, та аутодіалог. Діалогічне мовлення у романі «Танго смерті», перш за все, є містить особливості зображуваної історичної доби (довоєнний Львів і Львів наших днів) і вповні показує темпераменти персонажів (обсценна лексика у репліках, полонізми, неологізми, комічне). По-друге, діалоги впливають на хід подій твору – це передвісники, які вказують на зміну сюжету та спонукають персонажів до певних вчинків. Щодо внутрішнього мовлення, то воно здебільшого притаманне сюжетній лінії, написаній у формі я-тексту та її головному герою Оресту. Маємо два важливі внутрішні монологи, які допомагають скласти психологічний портрет оповідача, а внутрішні реакції свідчать про його темперамент, адже орієнтовані на спонтанне мовлення. Аутодіалоги розгортаються у відомості сучасного персонажа Яроша та засвідчують переломні моменти його життя.

Типи авторського та персонажного мовлення нерівномірно наявні в обох сюжетних лініях, тому для наочності та статистики ми внесли дані у таблицю (див. ДОДАТКИ). З'ясували, що у сюжетна лінія Яроша характерна більшим відсотком власне авторського мовлення, тоді як лінія Ореста складається із передовіреного мовлення. Діалоги однаковою мірою присутні в обох сюжетних лініях, а внутрішнє мовлення розвивається з більшою інтенсивністю в оповіді Ореста, хоч Ярош також вдається до внутрішніх реакцій та аутодіалогів. Потік свідомості не використаний у тексті жодного разу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. К. : Видавничий центр Академія, 2004. 344 с.
2. Бехта І. А. Дискурсна зона персонажа у фактурі художнього тексту. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2012. Випуск 29. С. 248-250.
3. Бибик С. П. Оповідність в українській художній прозі : монографія. К. ; Луганська : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
4. Бондар Ю. О. Особливості персонажного діалогічного мовлення. Міжнародна науково-практична конференція «Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії». Львів. 9-10 жовтня 2015. С. 23-25.
5. Борисенко Н. Д. Проблема статевої диференціації сучасного англійського мовлення. Актуальні питання вивчення мови, мовлення і перекладу: *Вісник*

- Київського державного лінгвістичного університету. Дослідження молодих вчених. Серія Філологія. К.: КДЛУ. 1997. Вип. 2. С. 11-15.*
6. Борисенко Н.Д. Гендерний аспект репрезентації персонажного мовлення в англійських драматичних творах кінця ХХ століття : автореф. дис. канд. філ. наук. Київ, 2003. 22 с.
 7. Боросовська І. «Віртуальний історизм» як проблема текстотворення у сучасному українському романі (на матеріалі львівської белетристики Юрія Винничука). URL : <https://hdl.handle.net/20.500.12528/1659> (дата звернення: 11.05.2024).
 8. Винничук Ю. П. Танго смерті. К. : Фоліо, 2015. 384 с.
 9. Гайденко Ю. О. Композиційно-мовленнєві форми: типологічний аспект. INTERNATIONAL FORUM: PROBLEMS AND SCIENTIFIC SOLUTIONS. Melbourne : 2022. № 114. С. 222-226.
 10. Гайденко Ю. О., Сергєєва О. О. До проблеми визначення композиційно-мовленнєвих форм. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2021. № 50. Том 1. С. 50-53.
 11. Гендерний аналіз у лінгвістиці: Навчальний посібник. Житомир: Поліграфічний центр ЖДПУ, 2000. 31 с.
 12. Григорчук І. Використання львівського сленгу в романі Юрія Винничука «Танго смерті». *Магістерський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2018. Випуск 30. С. 73-75.
 13. Даценко А.В. Функціонування тропів у творі Ю. Винничука «Танго смерті». *Магістерські студії : альманах*. Вип. ХХ. Херсон : ХДУ, 2020. С. 58-61
 14. Донець О. Р. Типи авторської модальності у мовленні персонажів. *Philology, Sociology And Culturology*. Львів. № 14. С. 25-26.
 15. Єщенко Т. А. Лінгвістичний аналіз тексту : навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2009. 264 с.
 16. Загнітко А. П., Монастирецька Г. Лінгвістика тексту : хрестоматія. Донецьк : ДонНУ, 2009. 164 с.

17. Камишова, Т. М., Сиротіна, К. В. Авторське мовлення у романі Е. Хемінгуей «Прощавай, зброє» як різновид оповідної техніки. Актуальні проблеми функціонування мови і літератури в сучасному поліетнічному суспільстві: *матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф.* Мелітополь. 27-28 вересня 2018 р. С.165-168.
18. Кауза І. Б. Складники персонажного дискурсу в наративному текстовпросторі. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація»*. С. 73-77.
19. Косарева Г. Проблема ідентичності персонажів у часопросторових площинах в українсько-польській сучасній прозі (на матеріалі роману Юрія Винничука «Танго смерті» та повісті Лукаша Сатурчака «Галіція»). URL : <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/6431> (дата звернення: 18.04.2024).
20. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту : навч. посіб. 2-ге вид. перероб. і доп. К. : Знання, 2008. 423 с.
21. Крижановська В. П. Композиційно-мовленнєві форми німецькомовної новели. *Вісник ХНУ*. 2010. № 930. С. 158-163.
22. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. Т.: Підручники, посібники, 2005. 416 с.
23. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту : підручник. В. : НОВА КНИГА, 2004. 272 с.
24. Матковська Г. О. Лінгвостилістичні особливості композиційно-мовленнєвих форм художнього тексту. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Київ, 2013. Випуск 39. С. 178-181.
25. Морозова І. І. Стереотипізація персонажного мовлення. URL : <https://doi.org/10.26565/2227-8877-2018-87-09> (дата звернення: 25.04.2024).
26. Олейнікова Г., Македонська П. Композиційно-мовленнєві форми як одиниці членування художнього тексту. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Серія «Філологічні науки»*. Випуск 47. С. 57-62.

27. Олімська А. К. Композиційно-мовленнєві форми у синтаксичному просторі поетичної драми Т. С. Еліота «Суїні-Анагоніст». *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки»*. 2015. №4. С. 126-132.
28. Селіванова О. О. Актуальні напрямки сучасної лінгвістики (аналітичний огляд). К. : Фітосоціоцентр, 1999. 148 с.
29. Сєнічева О. А. Засоби вираження внутрішнього мовлення у художньому творі : автореф. дис. канд. філ. наук. Донецьк, 2005. 21 с.
30. Сєнічева О.А. Визначення внутрішнього мовлення в категоріях лінгвістики тексту . Проблеми семантики слова, речення та тексту: зб. наук. праць. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2003. Випуск 9. С. 354-361.
31. Сєнічева О.А. Внутрішнє мовлення та його функції в художньому тексті. Актуальні питання слов'янської філології: зб. наук. праць. Київ: Знання України, 2005. Випуск 10. С. 154-163.
32. Сєнічева О.А. Внутрішнє мовлення: структура, семантика та функції. Актуальні питання слов'янської філології: зб. наук. праць. Київ: Знання України, 2003. Випуск 8. С. 34-42.
33. Сидоренко І. А. Архітектоніка та композиція художнього твору як елементи авторського ідіостилю. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2019. № 1 (17). С. 19-26.
34. Борисенко Н. Д. Статева диференціація мовної поведінки. *Методологічні проблеми психології мовленнєвої та мовної діяльності: Studia Methodologica*. Тернопіль : Тернопільський державний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, 1997. Випуск 3. С. 62-63.
35. Сухова А. В. Композиційно-мовленнєві форми англomовної новели. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». Х. : 2015. Випуск 56. С. 296-299.
36. Хоміченко В. В. Композиційні типи поліфонічної оповіді в романах модернізму. Львівський національний університет ім. І. Франка. Львів. 2014. С. 257-263.

- 37.Ціхоцький І. Л., Боросовська І. І. Мова та стиль історичної белетристики Юрія Винничука (на матеріалах діалогії «Аптекарь» і «Сестри крові»). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Журналістика»*. Львів, 2021. Том 32 (71). №2. Ч. 1. С. 72-76.
- 38.Шередько А., Голубінка І. Засоби комічного в індивідуальному стилі Юрія Винничука. Українська мова в просторі й часі : *матеріали Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції, 17–19 квітня 2019 р.* Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2019. С. 89-90.
- 39.Kukharensko V. A. A Book of Practice in Stylistics . 2 - е видання . Nova Knyga, 2000. 160 p.
- 40.Tannen D. Conversational Strategy and Metastrategy in a Pragmatic Theory: The Example of Scenes from a Marriage. Oxford University Press, USA. 1996. P. 137-175.

ДОДАТКИ

Портрети друзів Ореста – Вольфа та Яська.

Вольф був здоровилом, старшим за мене на два роки, мало, що високим, то ще й грубим, з такими пампулями, що вух не було видно, рум'янець грав на них, як на ябках, зате ж і потужний був. Та йому й зайве було силу свою демонструвати, доста було йому підійти, побачивши, що бійка затівається, і так легенько, так по-доброму посопіти, примруживши очі, то відразу все вляглося, і тихенько всі вишвалися. Його й старші хлопці остерігалися, а в душі він був добряка і такий, що хоч до рани приклади, бувало, підбере горобчика, якого бешкетники катапулькою* поцілили, хухає на нього, гладить, ще й додому принесе і виходжує, ми не раз із нього кепкували, цікавлячись, чи не ридеє він, коли росі з курчати хлебче, бо ж те курча нічим не гірше за горобчика, у відповідь Вольф сміявся і гладив себе по животу, приказуючи, що всі вони тут, усі ті курчата, яких він спожив, усі тут, у животі, і там їм затишно, тепло і радісно, а як хто не вірить, то може прикласти вухо до його живота і послухати, як вони щасливо*

квокчуть, і ми прикладали вуха і справді чули якесь квоктання, схоже на курчаце, а Вольф сміявся, і живіт його подригував. Вольф був майстром на всі руки, умів і вітрильника змайструвати, і літачка моторового, а взимку шопки робив, та такі, що там тріє царі й Ісусик були, як живі, а віслючок, волик і коник кивали головами, а коли Вольф смикав за ниточку, то маленький Ісусик махав ручками і ніжками і нюняв «Ве-е-е!», пані Ріта казала, що то гріх так над Ісусиком знущатися, а ми того не могли зрозуміти, бо яке тут знущання, та ж то немовлятко, не може воно ще Слово Боже проповідувати, тому й каже «Ве-е-е!». Ми з тою шопкою ходили колядувати і на Замарстинів, і на Личаків, і всюди мали шалений успіх. Навіть Йосько з нами ходив і, хоч не колядував, але пригравав на скрипці. Колядували ми на трьох мовах і навіть їздили у Винники, де була німецька колонія, і колядували для німців, а ті не могли натішитися, бо там залишилися уже здебільшого старші люди, а молоді повиїжджали до фатерлянду, і не було кому їм рідною мовою заколядувати, аж поки ми не з'явилися. О-о, то ми там животи понабивали! Ще й на дорогу нам давали.

А Ясь був худа тичка, мав довгі ноги, довгі руки і лазив по деревах, як мавпа, і не було такого рівчака, якого б він не перестрибнув, тому ми й не дивувалися, коли він хвалився, що навіть Полтву перестрибнув, хоч ми того чуда-дива й не бачили. Таким бути, як Ясь, мрія кожного. Коли його мама часом у хаті зачиняла, щоби не гайсав, а уроки вчив, то він через квартиру вилазив. Ми з Яськом захопилися пригодницькими книжками і спочатку мріяли бути піратами, потім індіанцями і ковбоями, а вкінці ми вже остаточно перетворилися на козака і гусара і билися на шаблях, як Богун зі Скшетуським*. Шаблі у нас були дерев'яні, але часом все ж таки не обходилося без ран. А ще ми малювали карти, на яких позначали закопані скарби, і ховали ті карти в бляшані пуделочка та підкидали комусь у льохи, ану ж хто знайде і, збагнувши, що то мапа скарбу, вирушить на пошуки. То така була забава, а насправді нам страшенно хотілося знайти який-небудь скарб. (ст. 12-13)

Одна із химерних книг, які знайшов Ярош.

Книга «Мурашник»

Ця книга могла будь-кого роздратувати, навіть такого терплячого читача, яким був Люцилій. І лише його святобливе ставлення до книг не дозволяло шпурнути її у вогонь. А річ у тім, що книга мала свій секрет. Отже, якщо її просто розгорнути, то можна побачити лише мурашник літер, які копошаться й розповзаються подалі від ваших очей, тікають зі сторінки на сторінку, не дозволяючи вам виловити жодного слова. Але якби хтось виявився настільки спритним, що розгорнув би цю книгу так рвучко, що букви ще не встигли б розбігтися, і піймати таким чином одне-єдине слово (не має значення навіть, котре саме), то це б відразу підкорило книгу, і вона б дозволила себе прочитати. Але всі намагання Люцилія підстерегти букви в стані порядку, перш ніж вони розприснутьися, виявлялися даремними. Жодного разу не зміг їх заскочити зненацька. Букви наче б постійно перебували в тривозі і щомиті готові були перетворити текст на хаос. Либонь, таким був їхній спосіб

існування, і це їм справляло задоволення. Люцилія дуже цікавило, хто був автором книги і як йому вдалося написати це. Але й імені автора неможливо було вичитати. Нічого, жодного слова. Чи ж варта існування така книга? Але якщо ніхто її не спалив за сотні літ до мене, думав собі Люцилій, то і я не спалю. Ану ж комусь таки вдасться приручити її... (ст. 102)

Передовірене мовлення, що стосується персонажки пані Стефи.

Ранньою пташкою була і сусідка пані Стефа, щойно засіріло, вона уже вигулькувала на городі і поралася коло грядок, а побачивши Яроша, повідомляла що-небудь з вуличних новин — наприклад, про те, що «пан Коцюба вчора помер, бо «швидка» приїхала запізно, а в пані Поцілуйко козеня зламало ногу, і тепер його мусять зарізати, а Крицькі віддають доньку заміж за негра, і світ, напевно, котиться в прірву, бо якими ж ті діти будуть, хоч той негр і балакає українською, і, чуєте, вчора йшов попри мене та й каже, Слава Йсу, а я — Слава Навіки — і отерпла, і заціпило мене, і негодна вже ніц, іно дивлюся йому вслід, а нині вночі прийшов до мене мій покійний чоловік, котрого ви, може, ще пам'ятаєте, і погладив мене по голові та й каже, викопай жоржини, бо будуть приморозки, ну і я кинулася викопувати, бо він їх колись посадив, то не подарує мені, якщо померзнуть». (ст. 41-42)

Діалог Ореста і Йоська, який свідчить про відмінність їхнього покоління від покоління їхніх мам.

— Ну, ось поглянь, — пояснював Йосько. — У сучасній практиці прийняті такі назви нот: до, ре, мі, фа, соль, ля, сі. Усі вони походять з гімну Павла Диякона на честь Івана Хрестителя. За назви нот узяті перші склади рядків гімну, що співався у висхідній октаві. Назви усіх шести нот увів Гвідо д'Арецо. Правда, нота ДО в нього називалася УТ, а перший рядок співався так: «*UT queant laxis*». Але згодом УТ замінили на ДО. У 1574 році додали ще й ноту СІ. Отже, перший вірш гімну виглядав так: *DOminus, Lord REsonare fibris MIra gestorum FAmuli tuorum, SOLve polluti LABii reatum, Sancte Ioannes*.

— І що це означає?

— А те, що над окремими нотами є крапочки, які вигулькнули щойно на світлинах. І оці ноти з крапочками — не ноти, а літери. При виконанні музики ці ноти треба пропускати. Одна крапочка означає першу літеру, яка йде після назви ноти. Якщо це *SOL*, то перша літера після назви цієї ноти в рядку гімну

буде «v». Якщо LA, то — «b». Дві крапочки — друга літера і так далі. То робота марудна, але я нею захопився. (ст. 121-122)

Діалог, який показує колоритність жителів довоєнного Львова.

— *Він буде вішатись?* — запитав я.

— *Здається. Але це не надто приємне видовище.*

— *Чому?*

— *Бо м'язи розслабляються і все, що в животі, вивалюється з нього зі страшним смородом.*

Чоловік рухався дуже нервово, а при цьому мав такий бадьорий вигляд, ніби виграв у лотерею двісті злотих.

— *Я б на його місці так не тішилася,* — сказала мамця.

— *А чому?*

— *Та тому, що той балькон на ладан дихає. Я то помешкання добре знаю — там жив колись пан фризієр* Помпка. Одного разу вся балюстрада йому на бальконі обвалилася. Ото він, аби вигідно продати помешкання, підрихтував балькон як-будь, а балюстраду зробили му з гіпсу. Там нема жодного металевого прута.*

— Ой, то треба тому панові сказати, — щиро захвилювався я.

— Ну, спробуй. Хоча я таким фацетам* не йму віри. Йому допоможи порадою, а він тебе потім обізває пультатою ропухою.

— Прошу пана! — гукнув я, приклавши долоні до вуст. — Заждіть хвильку, не кваптеся. Тота балюстрада з гіпсу вас не витримає.

— Шо? Не пхай свого носа до чужого проса. Ти — мігляниц*!

— Мій син правду каже, — втрутилася і мамця. — Пан фризієр Помпка змахлював і зробив нову балюстраду зі звичайного гіпсу. Але як ви прив'яжете шнурка до того залізного ліхтаря над вашою головою, то буде значно певніше.

— Закрий клапачку, ти, пультата ропухо! — гаркнув чоловік роздратовано.

— А я не казала? — зітхнула мамця і зі щирим смутком стежила, як той накинув петлю на шию, покрутив туди-сюди головою, мовби припасовуючи її до шиї якнайзручніше, і скочив додолю. Летіти йому довелося трохи довше, ніж він розраховував, бо гіпс таки не витримав і тріснув, балюстрада обвалилася, а чоловік зугупнув на бруківку і злавав обидві ноги.

— А шо? — скрушно кивала головою мамця. — Теперички маєте неабиякий клопіт. Мусите лежати кілька місяців у шпиталі і хтозна чи не ціле життя шкутильгати. А якби послухали мене, то зараз би не стогнали і не сичали від болю. Ходімо, сину. Не можу дивитися на тих невдячних скурвих синів. Він думає, що він комусь ліпше зробить. А тепер його бідна жінка буде з ним ціле життя мучитися замість того, аби файно поховати і знову заміж вийти. (ст. 21-22)

Діалог, який змінює хід сюжету – Ярош звільняється зі школи.

— *Ви не можете просто так серед навчального року кидати школу!* —
справедливо обурилася директриса.

— *У мене дуже серйозні причини.*

— *Можна довідатися які?*

— *Хвороба.*

— *Хвороба? — споважніла директриса. — Невже аж така?*

— *На жаль, діагноз невтішний, — повторив він фразу, почуту в якомусь
фільмі, і зітхнув.*

— *Ну, що ж... тобто... поки ви будете лікуватися, місце буде за вами...*

— *Ні-ні, лікування зайве... хвороба невиліковна, розумієте? Це без сенсу. —
І куди ви йдете? Ви маєте нову роботу?*

— *Ні. Я просто хочу пожити решту відпущених мені днів у своє
задоволення. Розумієте, про що я?*

— Звичайно. Це дуже слушно. І справді, який сенс ішачити... але трудову книжку можете залишити в нас... щоб стаж не переривався... ой, який вже там стаж!.. але все одно, аби клопоту не мати... бо ану ж у міліцію потрапите, а там поцікавляться місцем праці... тунєядство пришиють... так воно безпечніше...

— Звичайно. Дуже дякую за турботу.

— Нема за що. І пам'ятайте, що весь наш колектив завше вами пишався. І діти вас любили. Їм буде важко без вас. (ст. 6)

Діалог, де Данка продовжує розповідь Яроша.

— А я читав Борхеса спочатку польською і чеською... а вже відтак російською і українською. Я зачитувався ним і дуже «радів, коли випала нагода відвідати Буенос-Айрес. Там відбувалася наукова конференція, присвячена давнім літературам, у вільний час я гуляв містом, намагався відшукати самотужки сліди Борхеса. — Тут він помітив, як Данка, просто таки їсть його очима, і продовжив: — Буенос-Айрес очевидно будувався на взір ідеальної шахової дошки, але з часом бічні вулички стали жити своїм окремим життям і кинулися врозтіч, заплутуючись і зникаючи в хитросплетіннях павутини, або навпаки, вдаряючись лобом у глуху стіну, і такі сліпі вулички стали небавом справжньою карою для мандрівця, що вирішив прогулятися на самоті. Власне, це мене й підстергло, коли я спробував сам відшукати за картою будинок № 994 на вулиці Майпу, де Борхес прожив понад сорок років у майже чернечій келії...

— ...яка була відгороджена від спальні його матері дерев'яною перетинкою, — перебила Данка, демонструючи свої знання Борхесової біографії.
— У тій його келії ледве вистачило місця на ліжко і письмовий стіл.

— Так, але це помешкання не збереглося, зате збереглася книгарня навпроти, куди Борхес ходив щоранку диктувати свої твори, коли осліп. Збереглася і Національна бібліотека на вулиці Мехіко, де він працював скромним бібліотекарем...

— ...настільки скромним, — підхопила знову Данка, — що працівники бібліотеки навіть не підозрювали, що він той самий Борхес, чиї книги вони видавали читачам... (ст. 87)

Діалоги, які ілюструють відмінність мовлення Яроша, порівняно із персонажами іншої сюжетної лінії.

— Варто бути впевненішою, — сказав Ярош, — для дівчини це особливо важливо. І не соромитися консультуватися. Я ж так розумію, що мені доведеться бути й вашим науковим керівником? Тому при нагоді радо перегляну ваші переклади. Ви очевидно користуєтеся моїм арканумсько-англійським словником, але скоро я завершу роботу над арканумсько-українським.

— Це було б чудово. Звичайно, я ще арканумської мови не вивчила, щоб самій перекладати з оригіналу, тому перекладаю з ваших англійських підрядкових перекладів. Але це теж складно, бо мало того, що англійські слова багатозначні, то ще й арканумські ієрогліфи мають по кілька значень. Як ви вважаєте: чи під силу мені вивчити арканумську?

— Чому ні? Якщо розібратись, то це набагато легше, ніж вивчати китайську або японську. В арканумській мові більшість ієрогліфів були фонограмами і означали збіг двох або трьох приголосних — пр, мн, вкр, пт і т. д., або окремі приголосні — усього 24. Голосних ієрогліфи не позначали взагалі.

— Так само, як і в єгипетській.

— Так. І так само, як і в єгипетській, були серед ієрогліфів ідеограми — знаки, що відповідали окремим словам та поняттям. Арканумці комбінували фонограми й ідеограми за певними правилами з тим, що переважали фонограми. Усього існувало триста найуживаніших арканумських ієрогліфів.

— Це удвічі менше, ніж у єгиптян.

— Але з часом у єгиптян, особливо в греко-римську епоху, кількість ієрогліфів виросла, а в арканумців не змінилося нічого аж до занепаду їхньої держави. Крім того, ви будете здивовані, наскільки багато є збігів з українською мовою. Практично щодруге слово. Пта — птах, ескле — скеля, стрх — стріха і стрих, дм — дим, ехта — хата... (ст. 52)

— Книгу Ібліса написав великий суфійський поет, класик перської і турецької літератури Джалал ад-Дін Мухаммад Румі.

— А написав він її з допомогою Ібліса?

— Ні. Ця назва штучна, винятково для окованнювання. Така назва, на думку суфіїв, до яких належав Румі, мала би відлякувати від цієї книги людей випадкових. Насправді він її написав зі слів Аль-Хідра*, який був учителем Мойсея. Аль-Хідр, або аль-Хізр, був, та, зрештою, як твердять легенди, і є, наділений вічним життям. (ст. 125)

Діалог Ореста і поні Конопельки, у якому вони з'ясовують, де треба шукати втрачені ноти мелодії.

— Так, Ринок, 2... Палац Бандіnellі... «A 1739 D:28 AVG»... Це скорочено, а повністю має звучати так: «ANNO 1739 DIEI 28 AVGUSTI». Себто «Року 1739 дня 28 серпня». Але нас цікавлять лише цифри, тому виписуємо тільки їх. 1739 і 28. Перша — номер стелажа, друга — номер полиці. Ринок, 4... «MA SR», а нижче — «MD CL».

— Що то за абракадабра?

— «MARTINUS ANCZEWSKI SECRETARIUS REGIS MEDICINAE DOCTOR CONSUL LEOPOUENSIS». Себто «Мартин Анчевський, секретар короля, доктор медицини, львівський райця».

— Але тут нема цифр.

— *Помиляєтесь, є. Ці літери — водночас і римські цифри. С — 100, L — 50, D — 500, M — 1000. У верхньому ряду маємо номер стелажа: M — 1000, у нижньому — номер полиці. Оскільки сотої полиці у нас нема, а є п'ятдесята, то й маємо: 1000 і 50... Далі — Ринок, 23... Тут цитата з Біблії «TURRIS FORTISSIMA NOMEN DOMINI» і цифра «PROVERBIA 18», себто «Господнє ім'я — несхитна вежа. Приповідки, 18», не вказано лише рядок цитати. Але рядок легко знайти. Дивимося в Біблію... так... ось ця цитата... 10-й рядок. Записуємо: 18 і 10. Бачите, як просто і як хитро? Далі. Ринок, 36. «HIS DIE 1 MA IULY» та «MARIA ANNO DOMINI 1730». Себто «Ісус дня 1 липня» і «Марія року Божого 1730». Витисуємо 1730 і 1.*

— *А місяці? — запитав я. — Вони ж теж мають свої цифрові відповідники.*

— *Мають. Але вони нам не потрібні. Всюди має бути по два числа, те з них, що більше, означає номер стелажа, а менше — полицю. Або я остання дурепа, коли це не так. Ви ж мене за дурепу не маєте?*

— *Боже борони. Я просто ошелешений вашими глибокими знаннями.*

— *Е-е, колись учили... не те, що зараз...*

— *Але наскільки ви певні, що більше число — це номер саме стелажа?*

— *А ви можете собі уявити полицю № 1730? Ні? І я не можу, бо наша книгозбірня не хмародряп. Зате стелажів у нас — гай-гай! Отже, що маємо? Стелаж №? 1739, полиця 28. Стелаж № 1000, полиця 50. Стелаж № 18, полиця 10. І стелаж № 1730, полиця 1. (ст. 106)*

Таблиця 1. Частота використання типів авторського і персонажного мовлення у романі Ю. Винничука «Танго смерті»

Тип мовлення	Сюжетна лінія Ореста¹	Сюжетна лінія Яроша
Передовірене мовлення		
Власне авторське		
Діалогічне мовлення		
Внутрішній монолог		
Внутрішня реакція		
Аутодіалог		
Потік свідомості		

¹ Маємо на увазі «я-текст» та «він/вона/воно-текст» відповідно.

*Умовні позначення

Активне використання (більше 50% ² тексту)	
Менш активне використання (40% тексту)	
Помірне використання (30% тексту)	
Незначне або поодинокі використання (10% - менше 10% тексту)	
Не використано у тексті	

² Відсотки є приблизним значенням.