

УДК 821.161.2.0(092)

DOI: <https://doi.org/10.31499/2415-8828.2.2020.220591>

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ 'ЗОВНІШНІСТЬ ЛЮДИНИ' В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ (на матеріалі роману «Танго смерті» Ю. Винничука)

Олена Дуденко

кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та методики її
навчання Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

(Умань, Україна)

e-mail: nusik2009@meta.ua

ORCID: 0000-0002-9168-6321

У пропонованій розвідці з'ясовано стан дослідження елементів людської зовнішності в українському мовознавстві; визначено зміст і структуру концепту 'зовнішність людини'; проаналізовано комплекс засобів вербальної репрезентації досліджуваного концепту при розкритті образів персонажів в романі Ю. Винничука «Танго смерті»; визначено специфічне в процесі змалювання людської зовнішності, що характеризує ідіостиль письменника.

Зазначено, що в Ю. Винничука портрет – це не просто малюнок, а один із провідних засобів характеротворення, розкриття соціального статусу героїв. Автор використовує розлогі описи, причому це не залежить від того, кого описує: чи головного героя, чи випадкового перехожого. В арсеналі засобів митця – епітети, метафори, порівняння, синонімічні ряди, демінутивні суфікси і мейоративно чи пейоративно конотовані лексеми.

За специфікою зображення елементів портрета чи одягу впізнається і ставлення автора до зображуваного, тобто яскраво виражена прагматика тексту. У цілому автора роману можна назвати майстром опису зовнішності.

Ключові слова: концепт 'зовнішність людини'; ідіостиль Ю. Винничука; засоби вербальної репрезентації концепту.

Dudenko Olena. Verbalization of «human appearance» concept in modern artistic discourse (based on the novel «Tango smerti (Tango of death)» by Yu. Vynnychuk).

The description of the characters' appearance in a piece of fiction helps to reveal their inner world, personalities, points of view and values, which is important for the interpretation of the author's work.

The proposed investigation clarifies the state of research concerning elements of human appearance in Ukrainian linguistics; the contents and structure of «human appearance» concept are determined; the variety of means for verbal representation of the analysed concept to describe the characters in Yu. Vynnychuk's novel «Tango smerti (Tango of death)» is studied; some specific issues in the process of depicting human appearance are identified as they are characteristic features of the writer's idiosyncrasy.

The concept structure includes such subconcepts as «head», «body», «limbs», «physique / figure» and «clothes», which also comprise microconcepts, segments and elements.

The portrait in Yu. Vynnychuk's works is stated not to be just a kind of describing but one of the leading means for developing character and depicting the social status of the heroes. The author uses extensive descriptions, and it does not depend on the person being described, as they are employed for portraying both the main character and a passer-by. Among the writer's linguistic means there are epithets, metaphors, comparisons, synonymic chains, diminutive suffixes and lexemes with derogatory or complementary connotation.

The author's attitude is revealed by the peculiarities of depicting different elements; i. e. pragmatics of the text is clearly presented. This is especially noticeable in the imaginary division of the characters into opposition camps of supporters and strangers. The first group includes various strata of Lviv residents in the 1920s and 1940s such as Professor Yarosh and his friends while another group embraces everybody who violated somehow the peaceful coexistence of the people in the city (the Bolsheviks, their wives, People's Commissars for Internal Affairs, who later turned into security guards, etc.)

In general, the author of the novel can be called a master of describing human appearance.

Keywords: «human appearance» concept; idiosyncrasy of Yu. Vynnychuk; means of the concept verbal representation.

Сучасне мовознавство активну увагу приділяє когнітивній лінгвістиці, чільне місце в якій посідає антропоцентричний аспект. Учені досліджують як теоретичні питання когнітивної лінгвістики, так і конкретні концепти в українській мові або на матеріалі кількох мов (Т. Крижановська, О. Левченко, М. Мамич, Н. Мех, В. Ганечко та ін.; І. Голубовська, О. Пальчевська, Т. Сорока та ін.).

Сьогодні лінгвістів цікавить семантика й функціонування лексичних одиниць, для вивчення яких здебільшого обирають мову художньої літератури, адже та ґрунтується на живих конструкціях народного розмовного мовлення. Тому одним із актуальних напрямів стало дослідження ідіосинкримів письменників з метою з'ясування ролі тих лінгвістичних засобів, за допомогою яких виражається ідейний та пов'язаний із ним емоційний зміст літературних творів.

Увагу мовознавців насамперед привертають концепти, які відображають специфіку народу. До них належить і концепт 'зовнішність людини'. У вітчизняному мовознавстві він малодосліджений. Здебільшого лінгвісти акцентують на портретній характеристиці людини (М. Бабенко, О. Бірюкова, М. Братусь, І. Гоцинець, І. Іванова, І. Підгородецька, Л. Строченко, Т. Ткаченко, С. Форманова та О. Шкуран та ін.), одязі та взутті (Г. Гримашевич, Н. Клименко, Т. Ковальова Г. Краєвська, Г. Хмара), а також на внутрішньому стані людини (Л. Водяна, В. Капась, В. Красавіна, А. Малиновська).

Безпосередньо до характеристики зовнішності людини в сучасному мовознавстві звернулася Т. Валюкевич, проте її дослідження ґрунтується на англійській мовній картині світу, відображеній у художніх творах британських авторів [Валюкевич 2015]. З останніх досліджень заслуговує на увагу робота Т. Ліщук, у якій зосереджено увагу на дослідженні концепту 'зовнішність людини' у творчості В. Винниченка, М. Стельмаха та Ю. Андруховича [Ліщук 2018].

Тож посилена увага сучасних філологічних студій до антропоцентризму, необхідність цілісного підходу до проблеми репрезентації концепту 'зовнішність людини' в українській мовній та концептуальній картині світу й зумовили **актуальність** теми пропонованого дослідження.

У роботі взято до уваги особливості ідіосинкриму львівського письменника Юрія Винничука (роман «Танго смерті» (2012), який приніс авторові другу літературну перемогу «Книгу року Бі-Бі-Сі»). **Мета** роботи полягає у визначенні вербальних засобів вираження концепту 'зовнішність людини' як фрагмента ідіосинкриму Юрія Винничука та всебічній характеристиці мовностилістичних засобів, використаних у процесі опису людської зовнішності письменником.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**: з'ясувати стан дослідження елементів людської зовнішності в українському мовознавстві; визначити зміст і структуру концепту 'зовнішність людини'; проаналізувати комплекс засобів вербальної репрезентації досліджуваного концепту при розкритті образів персонажів в ідіостилі Ю. Винничука, водночас з'ясувати специфічне у способах репрезентації зовнішності людини.

Уже давно дослідники намагаються довести зв'язок тілобудови із психологічними особливостями людини (досить згадати трактати Піфагора, Аристотеля; 5 типів людської фігури за Еженом Ледо (1815); досягнення таких галузей знань, як фізіогноміка, хіромантія, астрологія, графологія тощо) [Москаленко 2008, с. 486]. «Словесний портрет», методи й засоби його фіксації та використання для розкриття та розслідування злочинів використовуються у криміналістичній габітології.

Дослідження концепту 'людина' набуло значного поширення в мовознавчому просторі (В. Андрієвська, І. Андрусак, О. Борисович, А. Башук, Н. Битко, Д. Герасимова, А. Головня, М. Жулінська, Н. Медвідь, Н. Мильнікова, М. Нестерова, Н. Підсівалова, С. Радзівська, Ю. Феценко, Н. Ярова).

Зокрема, деякі дослідження стосуються елементів зовнішності, серед яких виокремлюють власні ознаки (елементи й ознаки зовнішності людини, що виявляються в процесі її життєдіяльності) та супутні (предмети одягу, що впадають в око) [Біленчук & ін. 2001, с. 183]. З-поміж власних ознак зовнішності виокремлюють: 1) загальнофізичні ознаки (стать, вік, зріст); 2) анатомічні ознаки (фігура загалом; голова, волосся, шия, плечі, спина, стегна, руки, ноги; 3) функціональні ознаки (загальна манера тримати себе, поза, статура, хода, міміка, жестикуляція, побутові звички, спеціальні навички) [Снетков 1979, с. 77].

В. Маслова виокремлює анатомічні характеристики, естетичні якості, динамічні характеристики, фізичний стан і соціальний статус, які тісно переплітаються із зовнішністю [Маслова 2001]. Г. Старікова називає такі основні компоненти портрета: тіло людини і його частини; одяг, взуття, головні убори; міміка, поза, жести [Старікова 1985]. Т. Гамалей на матеріалі сучасної російської мови виокремлює в зовнішності не лише анатомічні ознаки людини, а й предмети одягу [Гамалей 1989]. М. Левіщенко під час дослідження гіперконцепту 'human' (людина) виокремлює гіпоконцепти, серед яких і 'одяг / clothes' [Левіщенко 2011, с. 7]. Отже, мовознавці одноставні в тому, що до характеристик зовнішності людини належать не лише її фізичні характеристики, а й специфіка одягу, взуття, аксесуари – усе, що в комплексі дає «картинку» людини.

Опис портрета й одягу персонажа в кожному художньому творі допомагає розкрити внутрішній світ людини, її характер, почуття, погляди й цінності. Тому концептуальні ознаки зовнішності є вкрай важливими для пізнання й інтерпретації твору.

У сучасних мовознавчих студіях відсутня комплексна характеристика вербалізаторів зовнішнього вигляду людини. Окремі елементи такої класифікації наявні в працях низки науковців, як вітчизняних (М. Бабенко, Г. Гримашевич, В. Дворянкіна, О. Істоміна, Н. Клименко, І. Павлова, М. Ющенко), так і зарубіжних (Т. Гамалей, О. Коротун, Г. Старікова).

Узагальнивши напрацювання науковців (Т. Євтушиної, В. Іващенко, О. Кагановської, А. Підгорної, Ю. Феценко), Т. Ліщук запропонувала власну

класифікацію концепту 'зовнішність людини', у структурі якого визначила підконцепти, мікроконцепти, сегменти та елементи [Ліщук 2018]. На думку дослідниці, у його структурі варто виокремлювати шість основних підконцептів: 'голова', 'тіло', 'кінцівки', 'шкіра', 'статура / постать' та 'одяг'. Кожен підконцепт включає мікроконцепти: підконцепт 'голова' містить мікроконцепти 'обличчя', 'волосся', 'вуха', 'потилиця', 'форма черепа'; підконцепт 'тіло' – мікроконцепти 'шия', 'груди / перса', 'плечі', 'спина', 'живіт', 'м'язи', 'статеві органи'; підконцепт 'кінцівки' включає мікроконцепти 'ноги', 'руки'; підконцепт 'статура / постать' – 'поставу', 'зріст', 'стан', 'талію'.

Досить складну будову має підконцепт 'одяг', у структурі якого виокремлено такі мікроконцепти: 'святковий (урочистий) одяг', 'буденний одяг', 'чоловічий / жіночий / дитячий одяг', 'верхній одяг', 'поясний одяг', 'спідне', 'взуття', 'частини одягу', 'прикраси', 'аксесуари', 'головний убір' [Ліщук 2018, с. 67–68].

Т. Ліщук у структурі концепту 'зовнішність людини' виокремлює ядро, приядерну зону та периферію. На її думку, **ядро** поля 'зовнішність людини' виражено лексемами та еквівалентними їм словосполученнями, що вказують на різноманітні ознаки частин зовнішності, зокрема анатомічні та їхні кінетичні характеристики. Усі вони є репрезентантами підконцепту 'голова' та підпорядкованих йому 5 мікроконцептів, 17 сегментів й 14 елементів. До **приядерної зони** належать лексеми, що відображають підконцепти 'тіло', 'статура / постать', 'кінцівки' та 'шкіра' з відповідними складниками (13 мікроконцептів, 22 сегмента і 2 елемента). **Периферія** вміщує супутні ознаки зовнішності, зокрема підконцепт 'одяг' з усіма його структурними елементами (11 мікроконцептів та 9 сегментів) [Ліщук 2018, с. 70].

Зазначимо, що в аналізованому творі не виокремлюватимемо підконцепт 'шкіра', адже він дотичний до мікроконцепту 'обличчя', коли автор акцентує на його кольорі залежно від фізичного чи психічного стану.

Кожен складник концепту репрезентований низкою мовних засобів (вербалізаторів), із-поміж яких слід виокремити дистрибутиви (прикметники, дієприкметники, інші частини мови, що вказують на колір, розмір, форму тощо), деривати (похідні слова та цілі словотвірні ланцюжки), гіперо-гіпонімічні елементи (родо-видові поняття), синоніми.

Портрет як засіб психологічного аналізу вміщує в собі не лише «змалювання зовнішності людини, її рис обличчя, виразу очей, пози, особливостей рухів, її одягу, взуття» [Фещенко 2007, с. 3], а й «видиму мову душі» (відтворення психічних станів і психологічних властивостей персонажа через міміку та пантоміміку).

У Ю. Винничука портрет – це не просто малюнок, що несе інформацію, а один із провідних засобів характеротворення. (Зауважимо, що спочатку варто призвичаїтися до львівської говірки письменника, якою він послуговується в романі «Танго смерті». Йдеться про 1930-ті рр., далі про події Другої світової. До 1939 р. Львів був польським, потім радянським, пізніше фашистським.)

Цікаво, що автор любить давати розлогі характеристики, приміром: *З родини в Яроша ще жива була старша сестра його матері **тета Люція** ... **Тета** була **огрядною** жінкою з обвислим **підгорлям**, мала **товсті ноги**, ходила, **перевалюючись, як качка**, і пахла **валідолом**, хоча в юності виглядала **дуже привабливо** (Танго, с. 10).*

У романі (у частині про довоєнний Львів) центральними є чотири герої (українець, поляк, німець і жид), батьки яких разом загинули у 1920-х, а матері, львів'янки, здружилися, познайомившись на кладовищі.

Автор докладно змальовує хлопців у дитинстві, аби в читача виникло яскраве уявлення про них, напр.: *Йосько з нас чотирьох був найменший, і за віком, і за зростом, а ще він був худий, в окулярах і зі скрипкою ...* (Танго, с. 17); *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 моцний був ...* (Танго, с. 18); *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 ...* (Танго, с. 19); *Щодо мене [Орест Барбарика], то я не виділявся нічим, не був ані високим, ані курдупелем, не товстим і не худим, від тата я успадкував подовгасте обличчя, оздоблене орлиним гострим носом, і сині очі, в яких тонули дівчата* (Танго, с. 19).

З гумором, щиро, по-доброму зобразив своїх героїв автор. Одному з них, євреєві Йосипу Мількеру, вдалося дожити до 90 років, до третього часового зрізу, зображеного в романі – сучасних днів. Тоді, у свої поважні 90, він постав трохи в іншому образі, напр.: *... двері відчинилися, і в напівтемряві з'явилася згорблена худа й висока постать ... Голос нагадував скрипіння сходів, специфічна галицька вимова і гаркаве рокочуче «р» лунали, мов звуки якоїсь доісторичної істоти, та це й не дивно, бо старий галицький єврей – це така ж дивовижа, як і динозавр ...* (Танго, с. 99).

Автора роману можна назвати майстром опису зовнішності. Іноді зовсім випадковий перехожий чи торговець якимсь крамом постає перед читачем у повній красі. Наприклад, ось як Ю. Винничук зображує перекупок давнього Львова: *Я завше любувався тими поважними персонами, більшість із яких пережили не одного свого чоловіка і хуленько віддавалися за іншого так, 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 покуця 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? А однак овдовіла перекупка недовго переймалася самотністю, і вочевидь причина тут крилася у її зарадності, умінні заробити на хліб і собі, й дітям* (Танго, с. 38). Отже, портрет не самоціль, а радше чинник розкриття характеру та соціального статусу останніх.

Ось портрет випадкових перехожих: *... ідуть йому назустріч дідусь із онуком, тримаючись за руки і про щось жваво розмовляючи, дідусь був вбраний у білу сорочку і камізельку, з кишеньки якої звисав срібний ланцюжок дзигарка, на голові мав чорного капелюха, чорні наваксовані вуса стирчали догори, хлопчик був у коротких штаних на шлейках і брунатних підколінках* (Танго, с. 65).

Такі портрети хоч і зображують не писаних красунь чи красенів, зате виписані з любов'ю. Варто порівняти, як саркастично описує автор дружин «визволителів», коли Львів окупували сталінські війська, напр.: *Чи помітили ви, як виглядають їхні жінки? ... Усі в червоних беретках, насунутих аж на брови, обличчя непривітні, тонкі губи, сірі й заспані очі, худюще напацькане обличчя, довга вузька спідниця, френч і чоботи. Свою приналежність до*

інтелігентської «кляси» зазначують коротко підстриженим волоссям та грубо пофарбованими вустами ... (Танго, с. 307).

Зате тих, кого любить, автор зображує красивими, особливо жіноцтво. Наприклад, портрет Данки, студентки, яка перейнялася проблемами розшифрування арканумської мови і подружилася з професором Ярошем, знавцем цієї мови, теж центральною фігурою роману, досить привабливий: *Панна мала на ім'я Данка, була високою, з подовгастих обличчям, обрамленим темно-каштановим природним волоссям, яке злегка кучерявилася, 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* (Танго, с. 40).

Або портрет Лії, подруги, а потім і дружини одного з героїв – Ореста Барбаріки, напр.: ... з роками *Лія* ставала дедалі вродливішою і вродливішою, вже підлітком вона була *така гарна, як лялька*, чорні кучері обрамляли її голівку, а в очах з'явився звабливий блиск і рум'яні на щоках, до того ж у неї набубнявіли перса, кожне з яких уже б і не помістилося в долоні, а потому заокруглились стегна, і сідничка стала випирати так, що я мусив відводити очі набік (Танго, с. 93).

В епізодичних героїв бачимо саме ті риси, які першими впадають в очі. Ось якими бачить читач батьків Данки: *Її батько був товстунюм з великою, круглою як м'яч головою, яку він дбайливо вибривав. На короткій ший виднівся масивний золотий ланцюжок, на одному з пальців – золота печатка. Донька вочевидь вдалася у матінку – та була ще доволі вродливою, зберегла стрункість і пишне волосся* (Танго, с. 285).

Порівняймо з описом випадкового дідуся, зустрітого серед стелажів бібліотеки: *Коли ми вже намірилися рушати далі, з-за стелажів раптом вигулькнув маленький сухенький чоловічок зі зморщеним кривоносим обличчям і маленькими вузькими очима, вбраний був у якесь старосвітське манаття, добряче обтріпане і зашмульгане* (Танго, с. 179).

Отже, можемо зробити висновок, що письменник не шкодує епітетів, демінутивних суфіксів і деталей на описи зовнішності своїх персонажів, незалежно від того, вагому чи епізодичну роль виконують вони в романі.

Оскільки вище було розкрито структуру концепту 'зовнішність людини', покажемо, які автор використовує вербалізатори для елементів зовнішності, названих підконцептами, мікроконцептами та ін.

Ю. Винничук у процесі опису підконцепту 'голова' рідко використовує сам номен, як-от: *Ярош вкладався спати з головою, повною давніх ієрогліфів, глиняних таблиць і папірусів ...* (Танго, с. 6). Частіше підконцепт вербалізується через окремі мікроконцепти: 'обличчя', 'волосся', 'погляд' та ін. і їхні сегменти – 'рот', 'очі', 'ніс', 'щоки' і под.

Прямим виразником вроди та втілення внутрішнього світу персонажа є *обличчя*. Автор, пишучи про нього, обов'язково супроводить епітетною характеристикою, що доповнює образ персонажа, напр.: *Сам пан Курковський виглядав досить життєрадісно, його рожеве обличчя, оздоблене тоненькими вусиками, нагадувало великоднього поросятка ...* (Танго, с. 112); ... *вона (Рома) вдавала, що слухає, навіть примружувала очі і напинала вуста, а обличчя її ставало настільки одухотвореним, що він усе дужче і дужче закохувався в неї ...* (Танго, с. 5).

Для позначення мікроконцепту 'обличчя' письменник використовує такі вербалізатори: *обличчя – пика – писок – мармиза – мордяка*, які відтворюють позитивне або негативне ставлення автора до персонажа. Серед тих, що будуть нижче, лише перше є відносно нейтральним, решта – з пейоративною конотацією: *Найбільше дивували львів'ян обличчя визволителів, серед них було дуже мало європейських, здебільшого то були обличчя вилицюваті, обвітрені, худі й недобрі, в очах світилася осторога і недовіра ...* (Танго, с. 259); *... відчинилося віконечко, і якась бородата мармиза, зблиснувши одним оком, уважно мене дослідила ...* (Танго, с. 163); *... і пан Кнофлик вручив мені ще й руду бороду, сиву перуку і коробку з фарбами для писка* (Танго, с. 293); *Покійник виглядав тепер ліпше, як за життя. Колишня його вилицювата мордяка, налита кров'ю, злагіднівши, дуже добре надавалася до образу втихомиреного і задоволеного колишнім життям дзядзя* (Танго, с. 294); *От же ж Господь наділив чоловіка (комісара Кайдана) прізвищем! – подумалося мені, а потім я подивився на його пику і подумав: – От же ж Господь пикою наділив!* (Танго, с. 211).

Колоритним доповненням до опису обличчя та характеристики внутрішнього світу персонажів є зображення таких елементів, як 'посмішка', 'уста / губи', 'голос', які належать до структури сегмента 'рот', що в автора функціонує з прямим значенням – «частина обличчя»: *Лії було тоді одинадцять років, а мені чотирнадцять, очі у неї були, як дві жарини, а повні вишневі вуста виглядали так, мовби вона щойно випила кварту крові* (Танго, с. 92); *Зверніть увагу на цей свіжий вираз обличчя, на ці добрі усміхнені й радісні вуста, з яких вочевидь не могло злетіти жодне криве слово! Згадку про цю щасливу усмішку ви пронесете крізь усе своє життя* (Танго, с. 115); *Він, як і раніше, усміхнений, але усміх уже не такий ...* (Танго, с. 284); *Вона це говорила зі сміхом, і очка її світилися й грали на сонці ...* (Танго, с. 299).

Автор не просто малює усмішку на вустах своїх персонажів, а доповнює її характеристикою, що свідчить про внутрішній стан героя, напр.: (про Ярошеву знайому) *... усмішка багатобіччюча і перспективна ...* (Танго, с. 7); *Тут вона (Данка) поглянула на Яроша з-під лоба, а на її вустах заграла підступна багатозначна посмішка* (Танго, с. 296); *Аж ось і Данка, на її обличчі грає радісна усмішка ...* (Танго, с. 305); *У Кнофлика була красуня дружина. Червня 1937-го вона приїхала знову, засмагла й усміхнена, і була, як лялька, а може, як Діва Марія, і така ж сумна, хоч і усміхнена, бо усміх той був не надто радісний, а радше розпачливий, вочевидь, вона серцем перебувала ще там, звідки приїхала ...* (Танго, с. 118); *У березні 1942-го з'явився в Янівському концтаборі унтерштурмфюрер Рокіта, мав трохи за п'ятдесят, з його круглої червоної мармизи ніколи не зникав улесливий усміх* (Танго, с. 355).

Здається, голос складно вважати елементом власне зовнішності, але, думаємо, він дуже доповнює сегмент 'рот' і багато додає до опису внутрішнього портрета, напр.: *Мені завше було приємно дивитися на Власту, така вона вся була просвітлена і сонячна, і голос мала медовий, глибокий, і коли вона з'являлася у нашій конторі, то, здавалося, що кількість вікон миттєво зростає, бо ставало ясніше й свіжіше* (Танго, с. 119).

Сегмент 'щоки' доповнює опис обличчя, зокрема елементами ямочки і рум'янець, що свідчать про привабливість його господарки, напр.: *Як ся маєте, пане Йосипе? – засміялася до нього жінка, яка виглядала так, що хоч зараз бери її на рекламу молока: на обличчі грав рум'янець, а великі повні перса аж*

нависали над прилавком (Танго, с. 172); *Вона лежить, як жива. Бачите ці ямочки на щоках? А ці рум'яніці? Я постарався. Навіть вуста її окреслені помадою таким чином, щоб демонстрували нам ледь помітний усміх задоволеної життям людини* (Танго, с. 117).

Елемент *вуста* колористично доповнює сегмент 'рот', уяскравлюючи ситуацію, про яку йдеться, напр.: *Волошка була приваблива і мала великі вишневі вуста ...* (Танго, с. 200); *А потім притулила свої вуста до його вуст, і він відчув, які вони м'які і податливі, які гарячі і солодкі ...* (Танго, с. 280).

У процесі опису людини, змалювання її привабливості / звичайності письменник постійно звертає увагу на **волосся**, його колір, причому робить це, використовуючи різні засоби, зокрема різноманітні якісні прикметники: *... старий підвів голову і побачив дівчину з пишним кучерявим волоссям і вогнистими очима. Великі, наче вивернуті назовні вуста усміхалися, демонструючи білі разки зубів (Ярка)* (Танго, с. 144); *Так само бравово виглядали і німецькі вояки, вони крокували вільно й невимушено, теж усі молоді, їхні ясноволосі кучері не прикриті ані шапками, ані шоломами, коміри у всіх розстебнуті, рукави закочені ...* (Танго, с. 334); *... раптом перед ним (гицелем) з'явилася жінка в зеленій сукні і з розпущеним зеленим волоссям. Вона сильно розгнівалася на гицля, вихопила з його рук кицьку, а схили яру в одну мить стулилися до купи, поховавши навіки і гицля, і його халабуду* (Танго, с. 52).

Не забуває автор вказати і на засоби, що заміняють красиве волосся (перуки), або ж негарне, рідке волосся чи засоби для його прикраси, напр.: *... наостанок матінка насадила на голову перуку, з якою вона, виходячи на люди, не розлучалася ніколи. Та перука була така висока, що матінка в хаті мусила завше пильнуватися, аби не зачепити нею одвірок* (Танго, с. 28); *... голова пані Голди в папільотках* (Танго, с. 28); *... пан Цапський <...>, задерши догори свою голову, оздоблену тридцятьма двома волосинами, усміхаючись на рівні моїх грудей, бо був курдупелем, проплямкав: «Дуже приємно!* (Танго, с. 133).

Щоправда, на кольорі очей автор наголошує зрідка: *Вони (незвідані істоти – ні риби, ні люди) вдягаються, як і ми, але мають великі зелені очі і ходять босо, бо їхні ластоподібні ноги не влізуть у жоден черевик* (Танго, с. 177). Негативне ставлення до їх господаря автор передає лексемою *очка*, напр.: *... обличчя завкафедри було налякане і благальне, очка бігали, пальці тремтіли ...* (Танго, с. 251); *Перед підполковником Книшем у кабінеті головного лікаря закладу для божевільних сидів чоловічок років шістдесяті і виразно хвилювався, закидаючи то ліву ногу на праву, то праву – на ліву, при цьому очка його наполохано бігали, а коли зустрічалися з проникливим поглядом Книша, ховалися, мов равлики, під повіки* (Танго, с. 327). Позначене порівняння тут не стандартне, свіже.

Також до цього сегмента належить елемент 'погляд', який автор удокладнює не випадково, а за його допомогою вказує, наприклад, на підступність КДБ-іста, злість воїна-окупанта та ін.: *Озирнувся і побачив якогось невисокого жиливого чоловіка з примруженими очима, оцей примружений погляд відразу викликав асоціації з повоєнними роками, коли сидів перед чекістами, які його допитували, коли всі його відповіді на їхні запитання вони вислуховували, примруживши очі, мовби даючи знати, що не вірять жодному слову* (Танго, с. 174); (Про Книша, який працював у КДБ): *Неймовірно гидкий тип. Таке враження, що, дивлячись на людину, він її роздягає* (Танго, с. 297); *Минаємо безліч панцерників і страшенну масу руских*

вояків. *Дивляться на нас, як вовки. Очі злі, недобрі, писки якісь вугласті, гейби витесані з брили* (Танго, с. 247); *Сновигають вулицями красноармійці, які скидаються на сухітників із сірими обличчями, дивляться тупо і замогильно, чоботи в усіх важкі й брудні ...* (Танго, с. 306); *Вже цілий тиждень тягнулися безперервні валки большевицького війська, повзли гармати і танки, обличчя вояків утомлені і похмурі, в очах читався страх і нерішучість, уже ніхто не кидав на натовпи львів'ян переможні погляди, не намагався забалакати, військо сунуло мовчки* (Танго, с. 332).

Зрідка письменник використовує і вказівку на такі елементи, як *сльози, зір* – вони теж доповнюють опис фізичного (добрий зір / поганий) чи психологічного (зворушення, розпач тощо) стану носія, напр.: ... *помітив, що Данка дивиться не на текст, ... у кутиках її очей помітив блискітки, так блищати могли тільки сльози, але вони не текли, вони застигли на узбережжі очей* (Танго, с. 279); *Незважаючи на свій поважний вік, – продовжив пан директор, – наша пані Конопелька має соколиний зір і, вийшовши на танок, бачить, як на Високому Замку п'ють на терасі каву ...* (Танго, с. 134).

Аналогія людського нюху з тваринним допомагає авторові підкреслити тваринне, хижацьке в зображуваному герої, на противагу людському, моральному, напр.: *Книш дивився на нього, примруживши очі, і чекав, він умів чекати, як лис, що причаївся у куцах, його очі, вуха і ніздрі були напоготові, здавалося, що він чує навіть пульс Яроша, стукіт його серця і плин крові* (Танго, с. 255).

Сегмент *вуха* відбиває фізичні особливості деяких типів людей. У наведеному контексті автор підкреслює особливості зовнішності євреїв – клаповухість: ... *для Йоська така афера могла б закінчитися трагічно: його худе гостре обличчя і клапачі вуха відразу викликали б підозру* (Танго, с. 344).

Лише раз згадується й такий сегмент обличчя, як *борода*, причому у прямому значенні, як доповнення образу мудреця: *Усі, кому доводилося його (аль-Хідра) бачити, описують його, як нестару ще людину, хоч і з довгою білою бородою, досить жваву і рішучу* (Танго, с. 190).

Елемент *підборіддя* характеризує типаж персонажа (фізіогномічно). Зокрема, квадратне підборіддя є символом жорстокої людини, рішучої: *Чоловік на фото був середнього віку, високий, худорлявий і з квадратним підборіддям, у його погляді вгадувалася рішучість і енергія* (Танго, с. 199).

Отже, можемо стверджувати, що Ю. Винничук досить багато уваги звертає на деталізацію зовнішності людини, зокрема вербалізує мікроконцепти, сегменти й елементи підконцепту 'голова', доповнюючи їх епітетними атрибутами, що виконують характеризувальну функцію.

У романі «Танго смерті» важливу роль у портретній характеристиці людини теж відіграє змалювання таких її підконцептів, як 'кінцівки', 'статура / постать' та 'тіло'.

Зокрема, погляд автора неодноразово концентрується на верхніх кінцівках людини: він повертає увагу читача як до жіночих, так і до чоловічих рук, пальців, їх форми, розміру, кольору тощо. З одного боку, красиві жіночі руки викликають у чоловіків певні еротичні фантазії, і автор підкреслює це, напр.: *Ярош дивився на її білі-пребілі руки, вкриті тоненькими рудими волосинками, і уявляв собі її ноги, мабуть, такі ж волохаті, і це навіть викликало в нього бажання дослідити цей іще ніким не вивчений континент з усіма прихованими закамарками* (Танго, с. 7–8); ... *а я милувався її тоненькими палюшками з рожевими пелюстками нігтиків, здавалося, ті нігтики цюйно*

тільки спурхнули з квітки, і мені хотілося торкнутися її **пальців**, узяти їх у долоню і відчутти їхню пружність, а потім притулитись вустами і вдихнути їхній запах ... (Танго, с. 119).

В інших контекстах потиск руки або її доторк свідчить не стільки про інтимізуючі моменти, скільки про довіру чи прагнення викликати її, напр.: *Ох, повірте мені, – Ярка поклала свою долоню на його – свою **тонку ніжну долоню** з вузькими рожевими **нігтиками** на його суху і зморщену, на його кістяві **пальці** з видовженими, акуратно підстриженими **нігтями**, поклала і відчула холод його руки, пульсування синьої жилки і надію на те, що він починає її довіряти* (Танго, с. 147).

Тендітні руки символізують слабкість, навіть якусь крихкість зображених жінок, напр.: *... а ще мене проймав страх за Лію, худеньку, хворобливу дівчину з тонкими рисами і **тендітними руками**, можливо, її допитують так само, як і мене, знуцаються і твалтують* (Танго, с. 324). Руки робітниць письменник, навпаки, показує міцними, грубими, напр.: *... приходила до нас **прачка**, здорова дівка з **грубими руками і ногами** ...* (Танго, с. 45).

Портрети євреїв, або жидів, як називає їх автор, обов'язково доповнено характеристикою рук (власне коротких) і товстих пальців (які метафорично називає ковбасками), напр.: *Пан Сальомон стояв над нами, як гора, склавши свої **короткі товсті руки** на животі, і задоволено хитав головою, любуючись, як ми уплітаємо його смаколики ...* (Танго, с. 122); *... над усім цим королював пан Зумпф, застебнутий на всі гудзики, завжди з ввічливим усміхом, пан Зумпф, невисокий, з **короткими, але жвавими руками**, увінчаними **ковбасками пальців** ...* (Танго, с. 283).

Жест «розкинуті руки» свідчить про гостинність персонажа, його радість від зустрічі, напр.: *Яким же було моє здивування, коли я застав пана Кнофлика при гарному настрої, у випрасуваному одязі, гладко зачесаного і поголеного, уздрівши мене, він пішов одразу назустріч з **розкинутими руками** й обняв мене ...* (Танго, с. 272). Згадано руки і в епізодичних контекстах у прямому значенні, це стосується зазвичай чоловіків: *Старий (Йосип Мількер) запросив сидати у фотель, сам теж уместився навпроти, поклав **суху поморщену правицю** на худих колінах, замість лівої – порожній рукав, заправлений за ремінь ...* (Танго, с. 100).

Відтворюючи фізіологічну організацію персонажа, митець вдається до натуралізації деталей тілобудови, характеристика яких свідчить про сутність персонажа, напр.: *... я надто вже скрушно прицмокував над **розкішним тілом** прекрасної панни, яка отруїлася з розпачу ... як мала отако замолоду згинуті і запакувати в землю таку красу, такі **повні перса**, такий **гладесенький** без жодного перчика **живіт**, такі **круті опуклі стегна** ...* (Танго, с. 117).

Інколи відчувається аж захоплення автора зображуваною жінкою чи чоловіком, і його він передає лаконічно, кількома реченнями, зате з місткими порівняннями, напр.: *Дварішнього року поховали перекупку з Личаківської. То була **баба грім, здорова, як бицьо**. ... **Ще не була така дуже стара**. Але раз лягла спати і більше не встала ...* (Танго, с. 120).

Підконцепт 'статура / постать' автор вербалізує за допомогою характеристики мікроконцептів, серед яких:

1) 'постава', причому письменникові подобається порівнювати поставу своїх персонажів, наприклад, із фараонівською, імператорською чи, жартома, з проковтнутою тичкою, напр.: *Але пан Кнофлик дуже тішився, і робота горіла в його руках, а коли він правив катафалком, тримаючи в одній руці віжки, а в*

другий батоба, то нагадував з **вигляду єгипетського фараона на колісниці** ... (Танго, с. 119); У пана Кнофлика була **красуня дружина**, значно молодша за нього, вона нагадувала мені Венеру Мілоську, іно що з руками, коли вона йшла, то здавалося, що то йде не дружина директора поховального закладу, а сама **імператриця**, бо вона не йшла, а несла себе звабливою гойдливою ходою, гейби їхала верхи, і неможливо було від неї одвести очей ... <> Така пишна **кобіта** (Танго, с. 118); ... то треба було бачити, як мама траскала фуня, **велично несучи свою перуку і випинаючи груди так, ніби ненароком проковтнула тичку на kwasолі**, адже вона належала до жінок, яким увечері буває двадцять шість, а вранці – сорок ... (Танго, с. 57).

Тут обов'язково слід указати на опозицію **товстий / худий**, яку автор реалізує за допомогою порівнянь, напр.: *Але даймо на те, жи тота найстаріша прапрапраматір, яка від старості зісохлася на скінку і скидалася на карачкувату галузку* ... (Танго, с. 69); *Товста, як бочка, стара перекупка Валахоньова продавала кишки* ... (Танго, с. 44); ... була двірничка пані Хомикова, **товста кобіта** з товстими руками і ногами ...; *Пан Холик теж був двірником, але чоловіком делікатним, худим і тихим* ... (Танго, с. 62). Доповнює автор характеристику постави опозицією **стрункий / горбатий**, напр.: *Я побачив невеличкого горбатого чоловічка на худих ногах з великою кудлатою головою* ... (Танго, с. 163);

2) 'зріст'. Цікаво, що персонажів, яким автор симпатизує, він описує за допомогою лексем з мейоративною конотацією; наприклад низький зріст позначає прикметником **маленький**, зате несимпатичних персонажів – а це сталінських вояків, представників «органів» – називає зниженими лексемами **курдупель, коротун**. Пор.: *Йосько мав на любовному фронті проблеми – маленький, худенький, клаповухий окулярник, йому подобалася Рута, ... але то була дівчина з гонором, вища за Йоська* ... (Танго, с. 94); *Зустрічає нас такий собі курдупель в танкістському шоломі. Полковник Іванов* (Танго, с. 247); *З-за столу підхопився жвавий чоловічок його віку, як усі коротуни, він робив швидкі рухи, вихляючи усім тілом, і простягнув руку, назвавшись «підполковник Книш»* (Танго, с. 251).

На протривагу останнім, галицьких воїнів і взагалі галичан автор показує красенями або дуже видними, використовуючи епітети й порівняння: *За передніми відділами німецьких вояків промарширував український відділ з бадьорою піснею на устах, то були самі молоді хлопці, які втекли з Галичини перед приходом Червоної армії, усі, як дуби, високі, здорові й добре вбрані* ... (Танго, с. 334); *Один лише пан Кутерного чого був вартий! – Ая-я, – погодився пан Кнофлик, – метр вісімдесят завдовжки і вісімдесят сантиметрів завширшки. То був теньгий хлоп* (Танго, с. 121);

3) 'вік'. Про нього автор особливо наголошує при зображенні п. Конопельки: *Пані Конопелька – головний бібліотекар, недавно їй виповнилося сто років, але вона ще при силі і своєму розумі, ми її нізащо не хочемо відіслати на емеритуру, бо в її голові зберігається геть увесь каталог нашої бібліотеки, голова пані Конопельки – всенародний скарб* (Танго, с. 134);

4) мікроконцепт 'груди' вербалізується неодноразово, але всі жінки в романі мають гарні груди, які автор називає **персами**: ... і він бачить, як з-під сукні випирають її **перса**, як вирисовуються її **стегна** ... (Танго, с. 305).

Отже, у романі «Танго смерті» автор багато акцентує на поставі, зрості, особливостях рук і ніг своїх персонажів.

Завершальним доповненням зовнішності людини є підконцепт 'одяг', структура якого розмежовується на мікроконцепти 'головний убір', 'верхній одяг', 'взуття', 'спідне', 'грудний', 'аксесуари', 'прикраси'. Традиційним є твердження, що саме одяг допомагає визначити матеріальне і суспільне становище людини, зокрема з'ясувати її належність до певного класу. Саме одяг свідчить про належність людини до певної етнічної групи (жиди, гуцули, бойки), до політичної чи військової групи (більшовики, фашисти), майнового стану (бідні / заможні) тощо. Порівняймо описи етнографічних груп населення Карпатського регіону, про які йдеться на сторінках роману: *Любили ми бігати на Ринок і дивитися на гуцулів у чорних капелюхах, обв'язаних крайками, в грубих полотняних портках і таких самих сорочках, густо гаптованих червоно-чорними хрестиками ...; Бойки з довгими вусами і з обов'язковою вигнутою файкою в зубах торгували яблуками, грушами ...* (Танго, с. 44).

Якщо автор не симпатизує комусь, то й убрання його викликає відразу, вони виписане за допомогою лексем з пейоративною конотацією: якщо колір, то *землистий, сірий*, якщо довжина сорочки, то *довга аж до колін*, він брудний, не за розміром тощо, напр.: *Правим хідником входили до Львова більшовики, вигляд їхній був якийсь дикий, мовби вийшли вони з підземелля у своїх землястого кольору довгих шинелях і так само довгих аж до колін «гімнастюрках», а широчезні галіфе, що метлялися при ході, кирзаки, з яких визирали сірі брудні онучі, гвинтівки на шнурках і шпичасті «будьоновки» з червоними зірками творили з них карикатуру на військо, якби не військова техніка, якби не танки й гармати, якими польське військо похвалитися не могло* (Танго, с. 258).

Автор підкреслює, що зображене військо радше нагадує карикатуру на військо. Звичайно, то суб'єктивна оцінка, проте, напевне, такою вона була в більшості містян, мешканців Львова того часу, а йдеться про 1939 р.

Інколи в романі одяг вказує на спрямованість поведінки персонажа, напр.: *... вона (працівниця книгарні) належала до тих перестарілих дівчиць ... Сигнальним прапором був увесь її гардероб, який покликаний приховувати всі випуклості її тіла, як у черниці, бо вона чекала на «серйозні стосунки», «флірт її не цікавив»* (Танго, с. 7).

Оскільки в романі йдеться про довоєнний (до Другої світової війни) Львів, то часто згадуються жиди, які мешкали там і були вбрані у властивий їм верхній одяг, напр.: *Бо Голда найняла для Йоська учителя івриту, пана Каценеленбогена, який завше, навіть серед спекотного літа, носив чорного сурдута і чорного широкополого капелюха, з-під якого на всі боки теліпалися пейси ...* (Танго, с. 82); *Кракідали – це справжнє царство жидівське, тут можна побачити і вбраних на європейський манір поважних пань та панів, і бородатих хуситів з довгими пейсами в чорних атлясових халатах і капелюхах, і засмальцьованих жидівок, які, понатягавши на себе незліченне манаття, скидалися на головки капусти* (Танго, с. 48); *Пополудні ми з мамою бували в «Де ля Пе», прозваному «Де ля Пейс», бо за дня в ресторації збиралися жиди у своїх чорних-чорнюцих сурдутах і капелюхах* (Танго, с. 57).

Якщо про жидів автор пише із симпатією, навіть із гумором, то представники «нової» влади (коли восени 1939 р. Львів зайняли сталінські загони) такої симпатії в автора не викликають, навпаки, їхній одяг показує з іронією, а то й із сарказмом. Автор підкреслює їхнє невміння одягатися до випадку, ситуації, ніби глузує, напр.: *Наша нова викладачка, яка приїхала з Харкова, накупила собі різного вбрання і щодня тепер дефілює в чомусь*

іншому, – підхопила Лія. – *Одного разу прийшла в шифоновій сукні, другого – в новому шляфроку, третього – в моряцькій блюзці і плісованій спідничці, як яка-небудь гімназистка, але вершиною гардеробу була, звичайно, довга до землі вечірня сукня з вирізом на спині по саму талію, і коли вона надто рвучко рухалася, то з вирізу визирав краєчок голубих майталесів ...* (Танго, с. 308); *А я чув, що відповідальні працівники, які оселилися в готелі «Жорж», одного разу поприходили на сніданок у ресторацію в піжамах* (Танго, с. 308); *Що й казати, найбідніша наша служниця виглядає багатіше вбраною за жінку офіцера* (Танго, с. 310).

У романі фіксуємо лексеми на позначення мікроконцепту 'головний убір'. Традиційно виокремлюють чоловічі та жіночі убори. Наприклад, картинку довоєнного вечірнього Львова митець малює так: ... *починаючи з шостої вечора і геть за дев'яту, сновигали тлуми спацеровичів – пані в капелюхах, пані в чорних мельюниках, військові в мундирах, студенти в корпоративних шапках – адже саме тут відбувалися рандки ...* (Танго, с. 46).

Про чоловічі головні убори згадано зрідка, та й то побіжно, напр.: *У Львові справдешній Вавилон, населення зросло удвічі завдяки утікачам з Польщі й колонізаторам із Союзу, щораз частіше можна побачити сині й зелені картузи енкаведистів* (Танго, с. 306). Про жіночі головні убори, навпаки, автор згадує часто. Як правило, це *капелюшки, беретки* та ін., напр.: *Пан Цапський був дуже втішений, побачивши мою маму у світло-зеленому жакетику до колін і червоному береті, який грайливо прикривав ліве мамине око ...* (Танго, с. 132); *Там далі, вгорі я побачив Люцію біля будки з лимонадою, вона порпалася у торбинці, шукаючи дрібні, мала на собі білу в квіточки сукню, мешти на низьких підборах, очевидно, щоб легше було давати драчки, а волосся заправлене в беретку* (Танго, с. 205).

Пропонуємо до уваги метонімічне зображення мам чотирьох друзів – головних героїв роману: *Коли посеред Ринку зустрічаються оздоблені квіточками і пір'ячками два капелюшки, це подія звична і повсюдна, на неї жоден перехожий уваги ніколи не звернув би, та коли до купи сходяться аж чотири капелюшки, о-о, тоді кожен дивиться на цю сцену, роззявивши рота, та ще й намагаючись вловити окремі фрази, бо ж очі під тими капелюшками аж горять, а їхні власниці лопочуть, не переводячи духу, закликаючись словами і враженнями ...* (Танго, с. 36).

Капелюшки із суничками є розпізнавальними елементами двох епізодичних героїнь роману – бабусь у капелюшках, яких автор далі так і називав «пані-сунички», напр.: ... *з цвинтаря вийшло двоє стареньких жінок у чорному, в капелюшках з чорними вуальками, які сягали їм до рота ...* (Танго, с. 206); *За хвилю до кімнати увійшли дві старші пані, котрих я зустрів біля цвинтаря, ... обидві повбирали на себе строкаті сукні, а капелюшки мали оздоблені декоративними квіточками і листочками, з тією лише різницею, що в однієї з-поміж квіточок і листочків ще й грайливо визирали червоні сунички* (Танго, с. 212).

Автор вустами своїх героїв відкрито глузує з жінок-«большевичок», напр.: *А чули жарт? Чому большевички носять червоні беретки? Щоб і воші мали свій «червоний куток»* (Танго, с. 308).

Письменник наголошує на моральному боці «визволителів». Десь згадує головні убори не з метою показу зовнішності, а підкреслюючи внутрішній світ цих представників, напр.: *Советські люди, які прибули в Галичину, викликали в нас неабиякий подив, вони геть інші, вони не звикли вітатися на вулицях,*

піднімаючи капелюха чи кашкета, не просять вибачення, коли когось штовхнули, всюди, де є черга чи більше скупчення людей, поводяться, як дикуни, лаються і грубіянять, а найпопулярнішим словом серед міліції, двірників і взагалі будь-якого советського урядовця є «давай»: «давай назад», «давай вперьод», «давай прахаді», і всім вони тикають, незважаючи на те, якого віку людина, зайшовши до галичан у хату, ніхто з них не скине шапки (Танго, с. 307).

У контексті головний убір воїнів є вирізняльним елементом, що підкреслює належність до певної армії. Польські воїни носили, наприклад, *«рогатівки»*: ... одного лише разу почувся вигук когось із натовпу, і стосувався він полонених польських вояків, які ... на головах ще мали *«рогатівки»* ... (Танго, с. 332).

Про елементи **верхнього одягу** нерідко згадано в тексті. Особливо це стосується вбрання військових – військові події там були й у 20-х роках, і наприкінці 30-х, і на початку 40-х минулого століття, напр.: ... *мій тато Олександр Барбарика загинув 22 листопада 1921 року, коли мені було чотири роки, у пам'яті зберігся ще неясний спогад, як хтось великий у довгій шинелі і в кудлатій шапці зі шликом бере мене на руки ...* (Танго, с. 15).

Один із головних героїв роману (Барбарика) пішов працювати в поховальне агентство, тому на сторінках не раз ідеться про ритуальний одяг при похованні, напр.: ... *він буде нести перед катафалком хреста. Дам йому чорного фрака, чорного циліндра і чорні мешти* (Танго, с. 113); *Я найму хор жіночої гімназії, вони вберуться в білі зрецькі туніки з вельонами і віночками, мовби то ідуть зрозначені наречені, і будуть, заламуючи руки, оплакувати героїв, як то робили троянки, оплакуючи троянців* (Танго, с. 273).

Тому ж героєві, юному Барбаріці, довелося працювати у старовинній бібліотеці, читачеві вона здається якоюсь фантазмагоричною, тому наведемо епізод, де автор описав одяг її працівників: *Того дня пан директор скликав термінові збори, і я побачив цілу зграю людей різного віку і різної статі, яких, проте, єднало одне: вбрані вони були так, ніби випірнули з минулого сторіччя за бабці Австрії, – чорні витерті сурдуги, чудернацькі манкети, краватки і китички флердоранжу в петельках чоловіків, довгі чорні сукні з білим мереживом на грудях у старших пань і світлі з гудзиками на спині у молодших ...* (Танго, с. 138).

Зображуючи своїх персонажів за будь-яких обставин, письменник обов'язково називає, у що вони вбрані. Коли йдеться про жінок, описує їхні сукні, спідниці, жакети, бодай фасон або колір, напр.: *Яке ж було мое здивування, коли з'явилася Міля. Вона була вбрана в ситцеву сукенку з великими плечима, а на її чарівній бузі розквітала чарівна усмішка* (Танго, с. 215); *Поруч на столі чекала на свою чергу пані Топольська. Була в тілі і вбрана в темно-синю сукню з білими коронками ...* (Танго, с. 294); ... *відтак поважна пані шимонова, вбрана в чотири спідниці, чотири светри і чотири хустки, сідала на ослінчику біля самісінького вогню ...* (Танго, с. 41).

Автор уводить у свій дискурс навіть дещо інтимні подробиці, у яких згадано спідній одяг. Коли розповідалося, як хлопці познущалися над учителем-репетитором, підливши йому проносного в газовану воду, довелося описувати і «наслідки» такого експерименту, напр.: *Отже, пані Голда мусила роздягнути вчителя, нагріти виварку води і викупати його в балії, а потім ще й випрати його гачі і підштаники разом із двома сорочками, не кажучи про панчохи з під'язками, і навіть мешти* (Танго, с. 84).

Автор саркастично висміює вбрання *советських жінок*, які потрапили до воєнного Львова, їхній несмак. Чого варта картина їхнього відвідування театру, напр.: *На одних – довгі вечірні сукні, спущені по халлявах кирзаків, на других – уже муслінові сукні ясно-рожевої барви, і жодна навіть не здогадується, що це жіночі нічні сорочки! А треті вбрали на себе нічні вишивані сорочки «мілянез», які мають велике декольте ...* (Танго, с. 308).

Наступну ланку у структурі вказаного підконцепту займає мікроконцепт 'взуття'. Його побіжно згадувано не раз як *мешти* (у львів'ян), *кирзак* (у військових зі Сходу), *чоботи і черевики* (у військових із Заходу), напр.: *... порипує сніг під чоботами убивць; ... ноги збиті, без чобіт і черевиків, пообмотувані різнобарвним ганчір'ям (полонені); ... кирзак*, з яких визирали *сірі брудні онучі* (більшовики) та ін.

Про прикраси в романі майже не йдеться, зате згадано аксесуари. До вербалізаторів мікроконцепту 'аксесуари' належать лексеми *парасолька, окуляри*. Зокрема, репетитор Йоськи з івриту пан Каценеленбоген завжди носив парасольку: *Аж ось суне пан Каценеленбоген у чорному капелюсі і з другим таким самим під пахвою, та ще й підпираючись парасолькою, з якою ніколи не розлучався ...* (Танго, с. 83). Про окуляри згадано кілька разів. Хтось носив їх через вади зору (*Ярош, щоб не зрадити зайвий раз свого подиву, скинув окуляри і почав їх протирати хустинкою ...* (Танго, с. 131), а хтось одягав з іншою метою, для приколу: *Але ці ваші окуляри викликають у мене неабиякий інтерес. Я вас ніколи в них не бачив. У вас плюс чи мінус? – Це прості скельця. Я вдягаю їх для приколу. Переважна більшість хлопців до окулярниць ставляться з осторогою, підозрюючи, що мають справу з такими мудрагеліками, з якими не варто й зачинати. От я і вбираю їх, ідучи на першу здибанку* (Танго, с. 230).

Отже, підконцепт 'одяг' у творчості Ю. Винниченка є вагомим елементом опису зовнішності персонажів. Він допомагає розкрити не лише вирізняльні зовнішні ознаки, але й суттєво додає до внутрішнього портрета персонажів.

Зазначимо, за специфікою зображення елементів портрета чи одягу читач упізнає і ставлення автора до зображуваного, тобто яскраво виражена прагматика тексту. Особливо відчутно це при уявному поділі персонажів на опозиційні табори свій / чужий, де до першого належать різні верстви мешканців Львова пори 1920–1940-х років, професор Яроша та його друзі; до протилежного табору потрапляють «окупанти», тобто всі ті, хто так чи так порушив мирне співіснування містян (більшовики, їхні дружини, енкаведисти, КДБ-істи, які згодом перелицювалися у працівників служби безпеки, тощо). Загалом автора роману можна назвати майстром опису зовнішності.

ЛІТЕРАТУРА

Біленчук, П. Д., Гель, А. П., Салтєвський, М. В. і Семаков, Г. С. (2001). *Криміналістика (криміналістична техніка)*. Київ, 216 с.

Валукевич, Т. В. (2015). *Концепт ЗОВНІШНІСТЬ ЛЮДИНИ в англійській мовній картині світу*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Спец. 10.02.04 «Германські мови». Харків, 20 с.

Гамалей, Т. В. (1989). *Система лексико-синтаксических средств описания внешности человека в современном русском языке*. Автореф. дисс. ... канд. філол. наук. Спец. 10.02.01 «Русский язык». Ленинград, 21 с.

Левіщенко, М. С. (2011). *Лінгвокультурні особливості пізнього вікторіанського дискурсу (на матеріалі англомовної художньої прози кінця XIX ст.)*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Спец. 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 22 с

Лішук, Т. Д. (2018). *Вербалізація концепту «зовнішність людини» в художньому мовленні XX – початку XXI ст.* Дис. ... канд. філол. наук. 10.02.01. Хмельницький, 230 с.

Маслова, В. А. (2001). *Лінгвокультурологія*. Москва, 208 с.

Москаленко, В. В. (2008). *Соціальна психологія*. Вид. 2-ге, випр. та доп. Київ, 688 с.

Снетков, В. А. (1979). *Габитоскопія*. Волгоград, 216 с

Старикова, Г. В. (1985). *Лексика портретних описаній*. Автореф. дисс. ... канд. філол. наук. Спец. 10.02.01 «Русский язык». Ленінград, 16 с.

Фещенко, Ю. І. (2007). *Ідіоматичний простір «НОМО SOCIALIS» у сучасній англійській мові: лінгвокогнітивний та комунікативно-функціональний аспект*. Дис. ... канд. філол. наук. 10.02.04. Київ, 223 с.

ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ

Танго – Винничук, Ю. П. (2015). *Танго смерті*. Харків, 379 с.

Подано до редакції 16.09.2020 року

Прийнято до друку 21.10.2020 року