

22. Roxana: Defoe D. "Roxana" "The Fortune Mistress". – USA : A Signet Classic, 1979. – 946 p.
23. SJ: Sterne L. A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick. – М. : Прогресс, 1980. – 224 p.
24. TJ: Fielding H. The History of Tom Jones, a Foundling. – Penguin Book, 1975. – 858 p.
25. TS: Sterne L. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. – М. : Прогресс, 1980. – 352 p.
26. VW: Goldsmith O. The Vicar of Wakefield; 'A Tale'. – Leipzig : Paris, 1800. – 244 p.

УДК 811.11 '221.2

Рибалко М.-М.О.
(Київ, Україна)

ФУНКЦІОНУВАННЯ ЛІНГВОКУЛЬТУРНОГО КОНЦЕПТУ «ARGENTINE TANGO» У ФІЛЬМІ-МЮЗИКЛІ *MOULIN ROUGE!*

Стаття присвячена дослідженню особливостей функціонування лінгвокультурного концепту ARGENTINE TANGO в дискурсивній тканині англомовного фільму-мюзиклу «Moulin Rouge!». Із застосуванням методів семіотичного і дискурсивного аналізу систематизовано релевантні комунікативні засоби на поверхневому, нарративному і глибинному рівнях танцювального мікро-дискурсу аргентинського танго.

Ключові слова: дискурс, вербальні і невербальні комунікативні засоби, семіотичний аналіз, аргентинське танго.

Статья посвящена исследованию особенностей функционирования лингвокультурного концепта ARGENTINE TANGO в дискурсе англоязычного фильма-мюзикла «Moulin Rouge!». С применением методов семиотического и дискурсивного анализа систематизировано релевантные коммуникативные средства на поверхностном, нарративном и глубинном уровнях танцевального микро-дискурса аргентинского танго.

Ключевые слова: дискурс, вербальные и невербальные коммуникативные средства, семиотический анализ, аргентинское танго.

The article is focused on functional peculiarities of the linguocultural concept of ARGENTINE TANGO in the discourse of the Moulin Rouge! musical film. In terms of semiotic and discourse analysis some relevant communicative means have been established at the upper, narrative and deep levels of the dance micro-discourse of Argentine tango.

Key words: discourse, verbal and non-verbal communicative means, semiotic analysis, Argentine Tango.

Упродовж останніх трьох десятиліть аргентинське танго (далі – АТ) набуло світового поширення, розвинувшись із монокультурного, закоріненого у південноамериканську

дійсність танцю в міжкультурний феномен сучасності. Надзвичайно висока ефективність передачі інформації оцінної, емотивної й навіть фактичного характеру і під час танцювальної взаємодії безпосередньо, і в загальнішому, опосередковано-танцювальному контексті дає підстави вважати АТ автономною комунікативною системою з власними особливостями дискурсивної реалізації та когнітивного наповнення. За В.Масловою, дискурс може розглядатися водночас як сукупність апеляцій до концептів і як обширний концепт, який існує у свідомості носіїв мови [5, 53]. У термінах когнітивної лінгвістики лексема tango, або ж ширше – словосполучення Argentine Tango, репрезентує у дискурсі певну ментальну сутність, яка охоплює значний фрагмент англомовної картини світу. Особливий інтерес АТ становить для лінгвістики – як комунікативна система, потенціал якої реалізується в максимально концентрованому вигляді, та для суміжної з нею семіотики – як потужний міжкультурний код початку ХХІ ст.

Нині АТ широко й багатогранно використовується в мистецьких контекстах – літературних, образотворчих, ігрових. На відміну від інших танцювальних течій АТ має потужний екзистенційний вимір і значний потенціал художньої виразності. Тому кінорежисери вдаються саме до цього танцю, аби виокремити риси характеру героїв, означити їхні світоглядні орієнтири, емоційні стани, окреслити настроєві тенденції картини, увиразнити її ідейні та смислові акценти [6, 312]. У кіно, зокрема у фільмах-мюзиклах, функціонування «парасолькового», багатогранного лінгвокультурного концепту ARGENTINE TANGO в специфічному танцювальному дискурсі має свої особливості. Ми маємо на меті з'ясувати роль і особливості розгортання танго-дискурсу у фільмі «Мулен Руж» (*Moulin Rouge!*, 2001), а саме: застосовуючи метод семіотичного аналізу А.Греймаса, систематизувати релевантні комунікативні засоби на поверхневому рівні безпосереднього сприйняття АТ, простежити основні трансформації наративної структури його вербального компонента, виявити базові цінності глибинного рівня танго-дискурсу, а також установити, як вони корелюють із ширшим контекстом усього художнього твору. Інакше кажучи, які грані концепту ARGENTINE TANGO роблять танго-дискурс упізнаваним, виразним, універсальним виражальним засобом, до якого радо звертаються режисери, які значення, ідеї, цінності він транслює, які внутрішні закони функціонування цілісної, закритої та автономної системи танго-дискурсу в кінокадрі.

Жанр фільму-мюзиклу передбачає певну декоративність у манері подачі сюжетних колізій, у сценографічному вирішенні, поєднуючи традицію театральної умовності та потужний арсенал засобів сучасного кіномистецтва. З огляду на предмет дослідження нашу увагу привертає широке використання прийому багатократного подвоєння, множинного віддзеркалення художньої реальності, одним із засобів реалізації якого і слугує танго-дискурс. Дозволимо собі розлогу цитату: «в елементарному факті подвоєння певного об'єкта семіотична ситуація прихована як чиста можливість. Як правило, вона лишається неусвідомленою для наївної свідомості, не зорієнтованою на знакове сприйняття світу. Інакше ситуація складається, коли відбувається подвійне подвоєння, подвоєння подвоєння. У таких випадках явно проступає неадекватність об'єкта і його відображення, трансформація останнього в процесі подвоєння, що, природно, привертає увагу до *механізму подвоєння*, тобто робить семіотичний процес не спонтанним, а усвідомленим» [4, 389]. Так, театралізована танго-сцена у контексті історії із життя театру, акторів, меценатів слугує

своєрідним дзеркалом, збільшувальним склом, яке фокусує увагу глядачів на окремих мотивах розказаної у фільмі історії, адже «можливість кодування одних і тих самих онтологічних об'єктів різними знаками пояснюється тим, що побутує ідея сутності даного явища і додаткові ідеї втілення даної сутності» [8, 94].

El Tango de Roxanne із мюзиклу «Мулен Руж» є чи не найдраматичнішою кіноінтерпретацією АТ. Обраний жанр дав змогу режисерові, Базу Лурманові, застосувати граничну стилізацію часопросторих меж, у яких розгортається танцювальна взаємодія, а відтак комунікація героїв. Лаконічно оформлений закритий простір, який асоціюється з вулицею червоних ліхтарів, заповнюють мовчазні постаті. З їхнього кола виходить чоловік і виголошує-викрикує перед цим своєрідним колективним свідком викривальну промову на адресу однієї з жінок, вихопленої з натовпу, Роксен: *Prostitute! The man falls in love. First there is DESIRE, then – PASSION, then – SUSPICION, JEALOUSY, ANGER and BETRAYAL [...] No TRUST! Without trust there is no LOVE! Jealousy, yes! Jealousy will drive you mad!* Цей монолог Оповідача, який говорить від імені чоловіків загалом, супроводиться танцем – його діалогічною взаємодією з Роксен, яка уособлює Жінку, жадану і зрадливу. Третім обов'язковим, дискурсотвірним компонентом танго-взаємодії є музика. Музично-вокальний супровід сцени має визначальну вагу для її цілісності.

Можна констатувати паралельне розгортання мікродискурсу АТ в макродискурсі мюзиклу на двох рівнях: вербальному і невербальному. Манера подачі тексту (невербальний рівень комунікації) – гучно, голос хрипкий, сповнений емоцій широкого спектру зривається на розпачливий крик – наділяє всю сцену потужним емотивним потенціалом. У зачині майже всі іменники актуалізують у свідомості глядача відповідні концепти. Афектованість їхньої презентації спонукала нас виділити їх великими літерами у тексті монологу. Кілька важливих концептів лишаються неословлені, вони виражаються імпліцитно, далі ми візьмемо їх у квадратні дужки. У розгорненому вигляді вони представлені в танго-дискурсі вербально і невербально.

На вербальному рівні – у вигляді предикативних центрів висловлювань: *DESIRE – feelings I can't fight; SUSPICION – don't deceive me; JEALOUSY – his eyes upon your face; his hand upon your hand; his lips caress your skin; why does my heart cry?; BETRAYAL – without trust there is no love; you're free to leave me; TRUST – believe me; LOVE – I love you; [MADNESS] – it's more than I can stand; jealousy will drive you mad; [SIN] – you don't have to put on that red light; walk the streets for money; you don't have to wear that dress tonight; you don't have to sell your body to the night.*

Концепт *PASSION* актуалізується в дискурсивній тканині імпліцитно, через невербальні комунікативні засоби, такі як міміка – тривалий візуальний контакт, погляд з-під лоба; голос – хрипкий крик, волювання; пластика тіла – відверті, закличні жести, ручкість рухів, різкі випадки, збуджене дихання; артефакти – мінімум одягу, стилістично марковані аксесуари (панчохи-сіточка, корсети), розхристаність, відсутність обов'язкових елементів гардеробу. Концепт *ANGER* також переданий через пластику – жорстку, грубу манеру ведення партнерки, а також засобами голосу.

Фокус глядацької уваги швидко розширюється: до пари на паркеті приєднуються інші чоловіки, які конкурують за партнерку і ділять її. Простежується паралель з історією зародження самого танцю (порівн.: середовище іммігрантів, представників соці-

альних низів, значний гендерний дисбаланс, будинки розпусти – часто згадувані в історичних екскурсах стосовно виникнення АТ). Дуже швидко сцену заповнюють інші пари танцівників, що справляє враження узагальнення: танго як модель любовних взаємин чоловіка і жінки.

У термінах семіотичного аналізу, на поверхневому, найбільш співвідносному з фізичним світом рівні дискурсу можна виокремити кілька значущих семантичних груп – ізотопій.

Актори: the man, I, you, [he] – останній член імплікований через маркери тілесності – his eyes, his hands, his lips. До цієї ж групи лексем можна залічити і концептуальну домінують JEALOUSY, оскільки вона дистанційована від конкретних людей і впливає на низ із-зовні, як непероборна, доленосна сила.

Час: first, then, tonight – маркери часу не вказують на жоден конкретний період, окрім часу доби, натомість підсилюють динаміку розгортання дискурсивної тканини.

Місце: upon your face, upon your hand, the streets – стосуються жінки, об'єкта пристрасті.

Об'єкти: red light, the dress, money, body – теж стосуються саме жінки і матеріального світу, тілесного, меркантильного, речового. До цієї лексичної групи належить і низка лексем на позначення почуттів, емоцій: love, desire, passion, suspicion, anger, betrayal, no trust – вони стосуються закоханого чоловіка. Прикметно, що у межах мікро-дискурсу АТ, жінка, третя вершина цього любовного трикутника, позбавлена індивідуальності, безлика. Вона як об'єкт пристрасті двох суперників описується опосередковано через її взаємодію з ними. Брак індивідуальних рис, конкретики щодо її особистості посилюють враження її знеособленості, пасивності: «Об'єкт – не що інше, як точка прагнень суперників. Прагнення суперників викликають до життя порожнє місце, куди потім поміщають об'єкт» [3, 200].

У межах основних ізотопій виразними є такі опозиції: I (the man) vs you [Roxanne] vs [he]; активна особа, суб'єкт vs пасивна особа, об'єкт; психоемоційний досвід і способи самовираження vs тілесний досвід і способи самовираження.

На другому, наративному рівні дискурсу спостерігаємо таку схему розгортання оповіді. Мотив (Roxanne) спонукає Суб'єкта (the man) вирушити на пошуки Об'єкта (реалізації свого любовного дискурсу). Втіленню його наративної програми сприяють Помічники (love, desire, passion, trust) і перешкоджають Антагоністи ([he], jealousy). Цікаво, що Суб'єкт і його Антагоніст, суперник, віддзеркалюють одне одного стосовно Об'єкта свого пошуку діють аналогічно: «‘Конкуренція’ чи ‘суперництво’ між кількома людьми, які мають на оці одну й ту саму мету, уточнює поняття суперництва, наділяючи противників одним і тим самим прагненням об'єкта й паралельними наративними програмами» [3, 200]. Головний герой, оповідач, означає себе через власні психо-емоційні стани (the man falls in love; I love you; believe me; feelings I can't fight; it's more than I can stand) на противагу своєму суперникові і зрадливій жінці, які описані фрагментарно, через маркери тілесності (his eyes upon your face; his hand upon your hand; his lips caress your skin). Проте поступово оповідач теж дистанціюється від свого «я», своїх особистісних характеристик і сприймає себе через тілесний досвід (why does my heart cry?).

Обидвоє чоловіків проходять той самий шлях у свій час, і доля одного дає уявлення про те, що чекає в недалекому майбутньому другого.

На глибинному рівні досліджуваний дискурс розкриває ціннісні трансформації даного фрагмента художнього твору. Зокрема йдеться про протиставлення таких характеристик, як, з одного боку, мужність, активність, емоційність, а з іншого – жіночність, пасивність, тілесність, а також про перетікання першого набору якостей в другий під впливом емоції, від якої людина дистанціюється, яку намагається, хоч і безуспішно, побороти. Отже, на глибинному, ціннісному рівні конкретного танго-дискурсу фіксуємо втрату чоловіком власної індивідуальності, суб'єктності, його знеособлення через ревності як непереборну фатальну силу.

Виклад подій, які розгортаються на паркеті між Роксен, Оповідачем і його суперниками, має притчевий характер. Їх можна розглядати як метафору любовного трикутника головних героїв мюзиклу – поета Крістіана, актриси й куртизанки Сатін та герцога. Цей схематичний, театралізований світ танго-дискурсу сповнений похмурих барв і зловісних символів, він натякає на трагічний фінал історії, яка описана у межах макродискурсу всього твору. Змодельований мікросвіт АТ і художня реальність фільму-мюзиклу перемижуються кожні кілька секунд. Зрештою обидва плани накладаються на звуковому рівні представлення. Шепіт Сатін сприймається як комунікативна тиша перед кульмінаційним моментом крайнього напруження і вибуху почуттів – криком розпачу, болю, ненависті, в який зливаються голоси героїв. На візуальному рівні напруга нагнітається за рахунок шаленого темпу, в якому круяться пари на паркеті, зрештою відцентрова сила відкидає партнерок на підлогу, жінки падають. Сцена завершується символічно: ритуальним, демонстративним убивством знеособленої зрадливої жінки в колі мовчазних свідків і спільників її переступів. За кілька хвилин, які триває танець, глядач, завдяки вербальній і невербальній актуалізації відповідних концептів, дізнається про майбутній розвиток сюжетних ліній усього фільму-мюзиклу – Крістіан сповна зазнає мук зрадженого кохання (LOVE, BETRAYAL, JELOUSY), згубна пристрасть штовхне на приниження і злочин герцога (DESIRE, SUSPICION, ANGER, MADNESS, SIN), Сатін загине (LOVE, TRUST, [DEATH]).

Отже, орієнтуючись на мікро-дискурс АТ можна прокреслити когнітивну мапу макродискурсу всього художнього твору, що свідчить про смислоорганізуючу і прогностичну роль досліджуваного лінгвокультурного концепту ARGENTINE TANGO в англomовному фільмі-мюзиклі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт. – М., 2003. – С. 270.
2. Бронуэн М., Рингхэм Ф. Словарь семиотики / М. Бронуэн, Ф. Рингхэм. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 256 с.
3. Греймас А., Фонтаний Ж. Семиотика страстей: От состояния вещей к состоянию души / А.Греймас, Ж.Фонтаний. – М.: Издательство ЛКИ, 2010. – 336 с.
4. Лотман Ю. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) / Ю.Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург, Гуманитарное агенство «Академический проект», 2002. – 551 с.
5. Маслова В. Когнитивная лингвистика: учеб. пособие / В.Маслова. – 3-е изд., перераб. и доп. – Минск: ТетраСистемс, 2008. – 272 с.

6. Рибалко М.-М. Функціонування танго-дискурсу в сучасних англомовних фільмах / М.-М.Рибалко // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог: Видавництво національного університету «Острозька академія». – Вип. 30. – 2012. – С. 309–312.
7. Сєрякова І. Магія невербальної комунікації. Навч. посібник / І.Сєрякова. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2004. – 95 с.
8. Соломоник А. парадигма семиотики: Очерки по общей семиотике / А. Соломоник. – М.: Издательство ЛКИ, 2011. – 336 с.

УДК 81'42+8137

Соболева Л.И.
(Минск, Беларусь)

КАТЕГОРИАЛЬНЫЕ И ГРАММАТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ ДВУХ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Статтю присвячено порівняльному аналізу категоріальної структури і граматичної семантики відмінка двох поетичних текстів, в яких реалізується асиметрія гендерної приналежності авторів і ліричних героїв.

Ключові слова: категоріальна структура тексту, кількість, час, простір, гендерні мовленнєві стратегії, загальне значення відмінка, приватне значення відмінка, частотність відмінкових форм.

Статья посвящена сравнительному анализу категориальной структуры и грамматической семантики падежа двух поэтических текстов, в которых реализуется асимметрия гендерной принадлежности авторов и лирических героев.

Ключевые слова: категориальная структура текста, количество, время, пространство, гендерные речевые стратегии, общее значение падежа, частное значение падежа, частотность падежных форм.

In this paper, we investigate categorial structure of two poetic texts instantiating the phenomenon of gender asymmetry between the author and the lyrical subject. Specifically, we compare the semantics of case-marking as presented in both texts.

Keywords: categorial structure of a text, quantity, time, space, gender-specific communicative strategies, general and individual semantics of case-marking, frequencies of case-marked forms.

В 1923 г. Марина Цветаева написала стихотворение «О путях твоих пытать не буду...», своеобразным ответом на него стало стихотворение Бориса Пастернака 1949 г. «У людей перед праздником уборка...». Оба стихотворения можно рассматривать и как реплики в ситуации речи (в диалоге двух поэтов), и как реплики в ситуации описания (в диалоге Христа и Марии). Поскольку текст Цветаевой – это обращение Христа к Марии, а текст Пастернака – это обращение Марии к Христу, возможна гендерная идентификация текстов