

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2020.85.92.005

Репрезентация национальных культурных кодов в кинематографе: переводческие находки и потери

Бурукина Ольга Алексеевна

Кандидат филологических наук, доцент,
Российский государственный гуманитарный университет,
125993, Российская Федерация, Москва, Миусская пл., 6;
Аспирант,

Институт законодательства и сравнительного правоведения
при Правительстве Российской Федерации,
117218, Российская Федерация, Москва, Большая Черемушкинская ул., 34;
e-mail: obur@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются коннотация и культурные коды как неразрывно взаимосвязанные явления языка, национального менталитета и культуры, оказывающие значительное влияние на качество художественного перевода и потому требующие особого внимания при обучении иностранным языкам и письменному переводу. Автором выдвигается собственная концепция коннотации как триединого явления языка, менталитета и культуры, предлагаются определения коннотации и культурного кода и обосновывается взаимообусловленность и взаимозависимость этих явлений.

Эмпирической основой проведенного исследования стали известные американские кинофильмы “Liar Liar” / «Лжец, лжец» (Т. Шадьяс, 1997) с Дж. Керри и М. Терни в главных ролях и “Kate & Leopold” / «Кейт и Лео» (J. Mangold, 2001) с Х. Джекманом и М. Райан, а также другие явления британской и американской национальных культур, репрезентирующие национальные культурные коды, закрепленные в соответствующих менталитетах и нашедшие отражение в исследуемых произведениях.

Автором раскрывается собственная концепция коннотативного подхода в обучении переводу и обосновывается необходимость более внимательного отношения к коннотации и культурным кодам при обучении общему, научному и художественному переводу, а также таким специализированным видам перевода, как публицистическому, историческому, юридическому и др. Выводы, предлагаемые автором, могут быть полезны коллегам-преподавателям английского и других иностранных языков и письменного перевода с английского языка на русский.

Для цитирования в научных исследованиях

Бурукина О.А. Репрезентация национальных культурных кодов в кинематографе: переводческие находки и потери // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 3А. С. 40-56. DOI: 10.34670/AR.2020.85.92.005

Ключевые слова

Культурные коды, коннотация, кинематограф, переводоведение, переводческая потеря, переводческая находка.

Введение

Окружающий мир приходит в индивидуальное сознание через личное восприятие языковых и культурных фактов: именно так формируется культурно-языковая, а впоследствии – межкультурная компетенция как неотъемлемая часть языковой личности. Мы узнаем и принимаем (либо отвергаем) явления другой культуры, и вырабатываем готовность к встрече с новыми, прежде неизвестными культурно-лингвистическими феноменами, коррелирующими с определенными культурными кодами, которые далеко не всегда очевидны носителю иной культуры без дополнительных усилий по их идентификации, анализу и интерпретации.

Анализ культурных кодов позволяет сравнивать и дифференцировать национальные культурные различия в отдельных компонентах языковой картины мира носителей конкретного языка и представителей конкретной культуры.

Культурные коды, значимые для одной нации и отражающие ее реальное социальное устройство, могут способствовать или наоборот препятствовать формированию и развитию новых отношений между ее представителями и между носителями разных культурно-языковых традиций.

Уникальная ситуация, сложившаяся на основе глобализации в первой половине XXI века, определяет сегодня характер межкультурной парадигмы через межкультурный подход, описывающий как общие универсальные явления национальных культур, так и различия, воплощенные в языке, менталитете и национальных традициях.

Современный кинематограф, постепенно превратившийся из «окна в мир» в «инструмент влияния», по-прежнему служит одним из главных источников знания о других культурах, репрезентирующих культурные коды, но в новой межкультурной парадигме их корректная интерпретация приобретает особое значение.

Культурологический и коннотативный анализ вариантов переводов кинофильмов на русский язык, позволяет выявить их достоинства и недостатки и при наличии последних предложить альтернативные варианты, позволяющие более точно передать значимые культурные коды и коннотацию оригинала на языке перевода и, таким образом, внести свой вклад в преодоление межкультурного недопонимания.

Национальные культурные коды

Так же, как национальный язык отражает языковую картину мира конкретной нации (общеизвестны значительные различия между британским и американским вариантами английского языка, вариантами испанского и португальского языков, а также многочисленными вариантами арабского языка), национальные культурные коды отражают национальные картины мира.

В любой культуре и в любой теме всегда существует большое разнообразие значений и несколько способов ее интерпретации или представления. Прежде всего, культурно обусловленные значения организуют и регулируют социальные практики, оказывают влияние и поведение и, следовательно, имеют реальные практические последствия [Hall, 1997].

Культура неизменно вовлечена во все те социальные практики, несущие для их участников смысл и ценность, которые должны быть осмысленно интерпретированы другими членами одной и той же культурной группы [там же].

Члены одной культуры (одной культурной группы) разделяют одни и те же культурные коды. В этом смысле мышление и язык являются системами репрезентации культурных кодов.

Мы согласны с выводом К. Леви-Стросса, что «язык является особым способом существования культуры, одним из факторов формирования культурных кодов» [Levi-Strauss, 1958]. Однако нельзя согласиться с мнением А. Колевой, что язык является основным фактором в процессе формирования культурных кодов [Koleva, 2010]. Языковая система – манифест концентрированного культурно-исторического опыта каждого народа. Язык действительно «поддерживает самую тесную связь с культурой», развиваясь в ней и отражая культурные достижения [там же], но роль языка в формировании культурных кодов не является примарной, хотя язык, безусловно, играет основополагающую роль в хранении и передаче национальных культурных кодов.

Вместе с тем невозможно ограничивать понимание культурных кодов и подходом, выдвинутым К.В. Манеровой (2016), согласно которому культурный код понимается как «вторичная символическая система для исследования мифологического, символического, национального значения слова или идиомы» [Manerova, 2016]. Данный подход сближает понимание культурного кода с явлением коннотации и создает сумятицу в достаточно тонких материях.

По нашему мнению, коннотация представляет собой эмоционально-когнитивный механизм, стимулирующий познавательные и творческие процессы в сознании и бессознательном индивида. По сути, это тринитарная структура, функционирующая одновременно как гносеологическая универсалия, как психолингвистический механизм индивидуального восприятия и мышления и как система функционирования слов в сознании индивида и коллективном сознании этноса (в рамках коннотативных полей слов)¹.

Коннотация тесно связана с культурными кодами, поскольку компоненты культурных кодов и коннотативных полей отчасти совпадают, и их функции накладываются друг на друга.

Поскольку человеческое восприятие эмоционально, а мышление ассоциативно, эмоции стимулируют примарный / первичный процесс познания как произвольный, так и произвольный. Коннотация – эмоционально-когнитивный механизм, движущий / стимулирующий познавательные процессы в сознании, но, что еще более важно, в бессознательном индивида.

Опираясь на прагматический подход, Дж. Хайатт и Х. Симонс (1999) определяют культурные коды как символы и системы значений, имеющие отношение к представителям определенной культуры (или субкультуры). По мнению исследователей, эти коды могут использоваться для облегчения общения внутри «внутренней группы», а также для сокрытия значения «внешних групп» [Hyatt, Simons, 1999].

Действительно, культурные коды могут использоваться их носителями как осознанно, так и неосознанно, и их трудно распознать тем, кто находится вне конкретной культурной группы. Если коды конкретной культурной системы не распознаны и/или не поняты, находящийся вне этой системы будет колебаться в мире предположений, догадок и ложных предпосылок [Hyatt, Simons, 1999].

Как справедливо указывает М. Кундера: «...у всех нас есть вписанные в нас причины наших действий, которые немцы называют Grund², – код, определяющий суть нашей судьбы» [Кундера, 2011].

¹ Бурукина О.А. Исследование коннотации в междисциплинарной научной парадигме // Вестник Северного (Арктического) федерального университета, Том 1, 2010. – С.69–72.

² Grund в переводе с нем. – причина, суть, основа, почва.

Неспособность выявить и надлежащим образом использовать культурные коды, которые косвенно, если не прямо, направляют общественную жизнь, могут препятствовать пониманию конкретного контекста и приводить к недопониманию и конфликтам, а иногда и к результату, прямо противоположному поставленной цели.

Исходя из вышеизложенного, мы под культурным кодом понимаем совокупность компонентов культуры и менталитета (архетипов, стереотипов и автостереотипов, концептов, социальных представлений и установок, образцов поведения, ментальных репрезентаций культуры, элементов коллективной памяти и национальной идентичности и др.), значимых для конкретного этноса, нации или субкультурной группы [Бурукина, 2019: 17].

Понимание культурных кодов достаточно сложный процесс даже для носителей одной культуры, поскольку коды – система слов, символов и/или моделей поведения, используемых для передачи сообщений, связанных определенным контекстом. Культурные коды обычно выражаются на наблюдаемом уровне посредством вербальных и невербальных средств, но являются результатом воздействия и взаимодействия с другими уровнями культуры, в том числе неосознаваемыми архетипами, стереотипными и прочими установками, а также неявными убеждениями.

Поскольку культурные коды, представляя собой закрытую инсайдерскую информацию, открытую только для носителей конкретной культурной группы, они могут быть труднодоступны или недоступны для посторонних. Даже в рамках одной культуры отдельные коды могут быть понятны лишь носителям, принадлежащим к определенному поколению (например, могут быть недоступны представителям младшего или, напротив, старшего поколения), к определенной профессии (например, культурные коды врачей или юристов) или субкультуры (например, культурные коды готов, культуры хип-хоп, рейва и т.д.).

Важно понимать, что значения культурных кодов не являются прямыми и прозрачными, и не сохраняются в неизменном виде при прохождении через представление реципиентов. На самом деле их значение всегда конвенционально: коррелируя с новыми ситуациями, культурные коды могут восприниматься и пониматься всякий раз по-новому.

Репрезентация национальных культурных кодов тесно связана как с национальной идентичностью, так и с общественным знанием (либо знанием, общим для членов конкретной культурной группы).

Под репрезентацией культурных кодов мы вслед за С. Холлом понимаем воплощение культурно значимых понятий в символических формах, которые можно передать и осмысленно интерпретировать [Hall, 1999]. Поскольку человеческое мышление ассоциативно и коннотативно, передача культурных кодов, особенно национальных, не всегда происходит в вербализованной форме. На наш взгляд, символическая составляющая культурных кодов в большинстве случаев имеет первостепенное значение, и это одна из черт, объединяющих культурные коды с коннотацией.

Репрезентация культурных кодов функционирует в форме диалога, подразумевающего наличие общих культурных кодов между источником, репрезентирующим культуру, и реципиентом, при этом культурные коды могут гарантировать общее понимание членов одной культурной группы, но не гарантируют неизменность интерпретируемых значений.

Взаимодействуя, члены одной и той же культуры должны делиться множеством концепций, образов и идей, позволяющим им воспринимать мир, думать и интерпретировать мир примерно одинаковыми способами. Иными словами, они должны иметь одни и те же «культурные коды». В этом смысле мышление и чувства сами по себе являются «системами репрезентации», в которых усвоенные нами концепты, образы и эмоции «замещают» или представляют в нашей

психической жизни явления действительности [там же], существование которых подтверждено нашим личным опытом или допускается на основе наших конвенциональных представлений в мире.

Точно так же, чтобы передать эти значения другим людям, участники любого значимого обмена должны иметь возможность использовать те же культурные коды – чтобы в очень широком смысле «говорить на одном языке» и понимать друг друга. Мы согласны с мнением С. Холла, что актуализированный смысл – это диалог, всегда понимаемый лишь частично, то есть это всегда неравный обмен. Развивая идею С. Холла, добавим, что «диалог» в данном случае означает двустороннюю коммуникацию индивида с явлениями природы и культуры (как родной, так и иной), а также любыми ее репрезентантами, а не только коммуникацию между двумя индивидами.

По мнению А. Хигсона (2000), традиционное понимание нации несовместимо с современными кинематографическими процессами кинопроизводства и потребления, поскольку в рамках «современных коммуникационных сетей» такие процессы действуют на «все более транснациональной основе», и «культурные товары широко обмениваются через национальные границы» [Higson, 2000: 66].

Современный мир все больше трансформируется в динамичное транснациональное пространство, в котором смысл создается и обменивается между постоянно развивающимся культурно разнообразным обществом. При этом в силу глобализации и других крупных трансформационных процессов национальные культуры интенсивнее обмениваются значимыми элементами, входящими в ядро национальной идентичности.

Мы согласны с идеей А. Хигсона (2000), что в современном глобализованном мире, в котором интенсивнее проходят процессы миграции населения, средства массовой информации играют центральную роль в поддержании идеи государственности, «переосмысливая рассредоточенные и разрозненные народы как сплоченные общности, разделяющие единую систему ценностей» [Higson 2000: 64] и, таким образом, укрепляя на культурной основе идею национальной идентичности.

С другой стороны, СМИ в целом и кинематограф в частности как одно из наиболее эффективных средств межнациональной коммуникации, играют все возрастающую роль в экстраполяции национальных идей и ценностей в транснациональной парадигме. Интересно, что отдельные национальные легенды и элементы национальной философии нередко заимствуются в кинематографических произведениях, а позднее «импортируются» к зрителям, принадлежащим к культуре, из которой и были заимствованы оригинальные элементы. Показательной в этом отношении можно считать тенденцию, сформировавшуюся в кинопроизведениях компании Дисней (The Walt Disney Company), Drea, Works Animations и других. Яркими примерами могут служить анимационные фильмы «Мулан» / “Mulan” (1998) с сиквелом (2004) и «Кунг-фу панда» / “Kung-fu Panda” (2008) с двумя сиквелами (2011 и 2016).

Кинематограф как инструмент репрезентации культурных кодов представляется нам одним из наиболее перспективных средств трансляции значимых элементов и ценностей национальных культур, обладающих высоким потенциалом.

Мы полагаем, что кинематографические произведения, несмотря на транснациональный характер кинопроизводственных компаний и нарастающее взаимопроникновение культур, продолжают оставаться эффективными репрезентантами национальных культур и чаще всего воспринимаются зрителями как носители культурно-специфических моделей поведения и особенностей межкультурной коммуникации.

Однако в современной теории кинематографии сформировались и противоположные тенденции «универсализации» национальных идей и национально-культурного восприятия современного кинематографа, отрицающие культурно-специфические особенности.

Так, на основе комплексного анализа ряда современных кинематографических теорий европейских и американских исследователей (Anderson & Anderson, 1996; Dancyger, 2002; Croft, 2006; Danan, 2006 и др.) М.А. Семеге (2015) пришел к выводу, что эти теории в основном оперируют смутными концепциями «персонажа» и «зрителя», таким образом формируя тенденцию универсализации принципов киноповествования. Такие теории также декларируют общность культурных моделей, расплывчатых представлений об общности человечества и некоторых свободных идей глобализации, оправдывающих теоретические утверждения [Semege 2015].

Вследствие нежелания отдельных европейских и американских авторов теорий, объясняющих восприятие кинопроизведений, признать культурно обусловленные и контекстуально детерминированные системы отсчета, а также их культурные и контекстуальные ограничения, эти теоретические притязания усугубляются значительным дефицитом сравнительных исследований кинематографического повествования. В результате возникает тенденция гомогенизировать влияние культурных контекстов на киноповествование и теоретизацию его восприятия.

Теоретики, отрицающие культурную обусловленность воздействия и восприятия кинопроизведений, также упускают из вида культурную специфику повествования – упущение, подразумевающее нейтральное повествование, в которое может идеально вписаться любая история из любой культуры. Это становится особенно очевидно при анализе когнитивных теорий понимания нарратива, описывающих зрителя как «реального» / «настоящего» [Bordwell 1985, Plantinga 2009] без разграничения «реальности» зрителя для разных культурных контекстов, которое, на наш взгляд, имеет кардинальное значение.

Исследование М.А. Семеге (2015) поднимает вопрос о том, опираются ли в своих теоретических положениях авторы проанализированных теорий восприятия кинематографического повествования на культурно-специфические европейские и американские модели мышления и поведения, и в какой степени они связаны с соответствующими им культурно обусловленными паттернами. Проведенный анализ ставит под сомнение обоснованность этих теорий, основывающихся на универсализации восприятия кинопроизведений и, как следствие, их переносимости в другие культурные контексты [Semege 2015].

По мнению М.А. Семеге, в отличие от своих европейских и американских коллег, индийские теоретики кинематографического повествования предпринимают эффективные попытки выделить конкретные образцы индийской культуры, на которых основываются и которые популяризируют кинофильмы на хинди (Gokulsing & Dissanayake 1998; Mishra 2008; Banaji 2012). В качестве примера В. Мишра (2008) ассоциирует престиж персонажа «мать» в индийских кинофильмах с основной чертой индийской культуры, а именно индийский взгляд на «мать» как источник всех генеалогических секретов: такое отношение приоритезирует категорию «мать» как имеющую решающее значение для передачи генов, что играет особенно важную роль для индийского социума в плане поддержания кастовой системы и социальной иерархии [Mishra, 2008].

Аналогично, М. Пендакур (2003) в своих исследованиях связывает центральную роль мужского персонажа в популярных фильмах на хинди с моделью «правильного» поведения,

воспринятого из *manusmriti* – ключевого текста ортодоксального индуизма [Pendakur 2003].

Следует отметить, что, как верно указывают П. Голдинг и Г. Мёрдок (1991), хотя кинематограф имеет ряд общих черт с другими областями культуры и экономики и все больше интегрируется в общую производственную структуру, он отличается от других форм промышленного производства, поскольку производит товары, «играющие ключевую роль в организации образов и дискурсов, с помощью которых люди понимают мир» [Golding & Murdock 1991: 15].

И действительно, кинематограф традиционно вносит несопоставимый с другими средствами массовой информации вклад в укрепление национальной системы ценностей и в продвижение основополагающих компонентов национальной культуры на международной арене, особенно если это продвижение подкрепляется национальной идеологией и высокоразвитой системой пропаганды, как в случае американского кинематографа.

Исследование кинематографического дискурса, то есть анализ сложной семиотической системы кинофильмов берет свое начало в идентификации символических кодов. Использование системы символов, подобной национальному языку, поднимает вопросы репрезентации и позиционирования – в социальном и идеологическом отношении – в категориях, которые эта система помогла создать. Таким образом, кинофильм, как и язык, может восприниматься и исследоваться как дискурс – как процесс и результат создания очевидного смысла.

Как подчеркивали Л. Альтюссер (1996) и Ж. Лакан (2004), эти «обманчиво реальные созвездия явно фиксированного значения» могут стать отличной средой для укрепления и распространения идеологии и укоренения «мнимых представлений о себе». При анализе дискурса кинофильмов выявляются их симбиотические отношения с идеологией, с которой они находятся в неразрывной связи, став эффективным средством ее передачи [Prince, 1993].

Таким образом, история кино – это история становления кинематографического дискурса, и отношение между фильмом и миром – вопрос репрезентативного соглашения. Как указывает Стивен Хит: «Существующая реальность, совпадение фильма и действительности – это вопрос репрезентации, а репрезентация – это, в свою очередь, вопрос дискурса...» [Heath, 1981: 26].

Обоснование выбора кинофильмов

В качестве эмпирической основы исследования были выбраны популярные американские художественные фильмы “Liar Liar” / «Лжец, лжец» (режиссер Том Шедьяк, 1997) с непревзойденным комическим актером Джимом Керри в главной роли и “Kate & Leopold” / «Кейт и Лео» (режиссер и автор сценария Джеймс Мэнголд, 2001) с Хью Джекманом и Мэг Райан. Интертекстуальность этих кинопроизведений вовлекла в фокус исследования и другие произведения британской и американской культуры, выступающие в качестве репрезентантов культурных кодов, закрепленных в американском и британском менталитетах.

Популярность и коммерческий успех фильма “Liar Liar” / «Лжец, лжец» (при бюджете в 45 млн кассовые сборы которого составили почти 302,7 млн долл. США) изначально обусловлены, по мнению Роджера Эберта, кинокритика “Chicago Sun-Times” и обладателя Пулитцеровской премии за выдающуюся критику, двумя ключевыми компонентами сценария – «якорными понятиями»: залом суда, в котором и вокруг которого происходит основное повествование, и «проклятием», которое навлекает на главного героя его любящий маленький сын в исполнении очаровательного и не по возрасту мудрого Джастина Купера, загадавший на день рождения

желание, чтобы его отец – профессиональный и весьма успешный адвокат – оказался неспособен солгать в течение одного дня [Ebert, 1997].

В результате в одно мгновение наглый и совершенно не обремененный идеями честной игры адвокат Флетчер Рид, профессионально вынужденный лгать и от природы склонный ко лжи, в течение 24 часов оказался неспособен говорить неправду ни в каком виде – ни в виде профессиональных уловок, ни в виде отговорок, ни даже «белой лжи во благо». Это 24-часовое «проклятие» развенчало основной постулат «взрослой» жизни – «Лгут все».

Т. Шедьяк талантливо совмещает фарс социокультурных отношений главного героя с бывшей женой, коллегами, клиентами, интересы которых он защищает в суде, с трогательной – на грани трагичности – истории любви отца-трудоголика, озабоченного получением партнерства в юридической фирме, к пятилетнему сыну, искренне любящему своего отца и воспринимающему его «белую ложь», считающуюся безобидной в жестком, взрослом мире, равносильной предательству.

Таким образом, талантливо подобранная киногруппа поднимает чрезвычайно важный вопрос о том, что же на самом деле лежит в основе современной американской культуры и общественного устройства: профессиональный обман, неотвратимо проникающий и в личную жизнь тоже, или искренняя самоотверженная любовь?

Второй из выбранных фильмов – «Кейт и Лео» / “Kate & Leopold” – романтическая комедия с элементами фантастики о путешествиях во времени, в котором волею обстоятельств третий герцог Олбанский из Нью-Йорка 1876 года попадает в Нью-Йорк начала XXI века.

Несмотря на многочисленные парадоксы, связанные с путешествием во времени, и романтическими перипетиями, данный кинофильм – своего рода вызов, противопоставляющий порядочность и верность принципам, внешне выражающуюся в элегантных британских манерах и рафинированном произношении герцога Олбанского, американской системе манипулирования во всех сферах жизни – как профессиональной (в системе маркетинга продовольственных товаров, в которой трудится главная героиня), так и в личной, в которой босс главной героини, имеющий весьма расплывчатые представления о порядочности, пытается добиться ее манипулированием и ложью.

Помимо морально-этических антитез, представляющих несомненный исследовательский интерес, выбор указанных кинофильмов обусловлен спецификой их профессионального дискурса: в первом случае по большей части юридического (судебного), во втором – маркетингового, инженерно-физического и культурологического, а также большого количества диалогов с персонажами, принадлежащими к разным социальным слоям американского общества XX в. и XIX и XXI вв. соответственно.

Передача культурных кодов при переводе кинофильмов составляет значительную проблему, коренящуюся во взаимоотношениях коннотации и культурных кодов, при этом важно понимать, что оба явления оказывают значительное влияние на качество художественного перевода и потому требуют особого внимания при переводе художественных фильмов.

Уточним понятие художественного перевода. По определению В.Н. Комиссарова, «художественный перевод – это перевод произведений художественной литературы», противопоставляемых «всем прочим речевым произведениям благодаря тому, что для всех них доминантной является художественно-эстетическая или поэтическая» [Комиссаров, 1990]. При этом теоретик переводоведения справедливо указывает, что основной целью художественного произведения является «достижение определенного эстетического воздействия, создание художественного образа» [там же].

Заметим, что, поскольку художественный фильм – это произведение киноискусства и продукт художественного творчества, в основе которого лежит вымышленный сюжет, созданный сценаристом, творчески интерпретированный режиссёром и реализованный средствами актёрской игры или мультипликации, перевод художественных фильмов, безусловно, относится к художественному переводу [Художественный фильм, 1987].

Однако необходимо подчеркнуть сложность и многокомпонентность кинофильма как художественного произведения, в котором художественные образы создаются и творческие замыслы передаются, в отличие от произведений художественной литературы, не только на вербальном, а сразу на многих уровнях: света и цвета, мимики и жеста, музыки и речи, а нередко и текста.

Кстати, о тексте: названия обоих фильмов имеют не только информативное, но и культурно-репрезентативное значение, поскольку они передают коды американской культуры. Так, название фильма “Liar Liar” представляет собой частичную цитату на известную американскую детскую дразнилку “Liar Liar Pants on Fire³”, которую американские дети любят кричать друг другу, уличая друг друга во лжи. Детям также нравится использовать эту дразнилку в адрес взрослых, рассказывающим им истории о феях и прочие небылицы. Обратим внимание на орфографию этой паремии: для полноценной цитаты в названии фильма также отсутствует запятая – “Liar Liar”.

Таким образом, название фильма раскрывает сразу несколько культурных кодов: (1) референцию к устному американскому народному творчеству – детской дразнилке, выражающей уличение в неприкрытой лжи, в том числе взрослых детьми; (2) оповещение потенциального зрителя о том, что в фильме будут и дети, и взрослые, уличенные по лжи, и (3) омофоническую игру слов “lawyer” – “liar” / «адвокат» – «лжец», которая подтверждается в первой же сцене фильма, в которой на вопрос воспитательницы детского сада, кем работает его отец, Макс отвечает, что он работает «лжецом» и уточняет, что «он носит костюм, ходит в суд и разговаривает с судьей». Разумеется, в переводе на русский язык название фильма «Лжец, Лжец» все указанные референции к культурным кодам утратило.

Многочисленным для носителей английского языка и особенно американских кинозрителей является и название второго фильма – “Kate & Leopold”. Обратим внимание на написание имен главных персонажей: Kate подано в сокращенном варианте (от Katherine), а Leopold – в полном варианте. В данном случае также представлены национальные культурные коды на основе противопоставления двух противоположных национальных тенденций: использования полного имени в британской традиции, особенно XIX века и традиционного использования сокращенного имени в американской традиции на всех уровнях американского общества: например, полное имя президента Билла Клинтона – William Jefferson Clinton, а полное имя оscarоносного актера Лео Ди Каприо – Leonardo Wilhelm DiCaprio. Таким образом, уже название фильма сигнализирует носителям английского языка о двух разных национальных традициях – американской и британской, что позволяет им предположить об интриге, основанной на многовековом столкновении этих двух традиций. Кстати, в последней трети фильма, принося Кейт письменные извинения и приглашая ее на ужин, Леопольд, в обращении к ней называет ее полным именем – Katherine, что выражает его уважение и подчеркивает

³ Дословно: «Лжец, лжец – штаны в огне». Интересно, что в русской культуре есть схожая поговорка, обращенная ко взрослым – «На воре и шапка горит».

серьезность намерений.

Однако при переводе на русский язык было принято решение преподнести русскоязычным зрителям название «Кейт и Лео», которое у носителей русского языка не вызывает никаких ассоциаций, кроме ассоциации с Лео Ди Каприо, вводящей потенциальных кинозрителей в заблуждение, притом что ни разу на протяжении кинофильма герцога Леопольда Олбанского не называют «Лео».

Немаловажное значение имеет и цвет названия на оригинальной афише фильма: слова “Kate” и “Leopold” написаны белым цветом, а знак “&” – красным. Амперсанд (&), или логотип, заменяющая союз «и», возник как лигатура буквосочетания *et*⁴ (по лат. «и»).

Заметим, что амперсанд (&) указывает на более тесное сотрудничество, чем союз “and” / «и». Так, амперсанд используется Гильдией писателей Америки для обозначения тесного сотрудничества двух писателей в работе над одним сценарием. Использование союза “and” может означать работу двух авторов над одним произведением (например, сценарием) в разное время, а амперсанд означает одновременное сотрудничество двух авторов над одним произведением [Trottier, 2010: 142].

Как справедливо указывает К. Финч в статье «Жизнь как амперсанд» (“Life as an Ampersand”) (2016), амперсанд символизирует «разорванную» бесконечность, означая, что, с одной стороны, ничто не длится вечно, но, с другой стороны – всегда есть «и».

Таким образом, очевидно, что *амперсанд красного цвета* на фоне белых имен главных героев означает возможность начала новой истории – «с чистого листа», то есть возникновения между ними романтических отношений, несмотря на временную, сословную и социально-культурную пропасти, их разделяющие.

В переводе кинопроизведений особенно явно проявляются проблемы передачи культурных кодов и коннотации, поскольку процесс перевода, особенно художественного, представляет собой процесс дезинтеграции культурных кодов, актуализированных в тексте оригинала, и их последующей реинтеграции в тексте перевода; при этом коннотация оригинального произведения далеко не всегда может быть корректно выражена средствами языка перевода.

Преодолеть культурно-коннотативные разрывы во многих случаях поможет применение при переводе коннотативных переводческих приемов: коннотативной замены, коннотативного опущения, коннотативного добавления и гендерного слайда [Бурукина, 1998].

В частности при переводе кинофильма “Liar Liar” переводчику удалось подобрать адекватные варианты перевода на основе переводческого приема коннотативной замены. Так, главный герой несколько раз по ходу фильма называет своего сына словом ‘creep’ / ‘creepу’, имеющим следующие основные значения: «пресмыкающийся», «ползучий», «медленнодвигающийся», «бросающий в дрожь», «вызывающий мурашки». Как указано в Словаре городского сленга (Urban Dictionary), слово ‘creep’ в современном американском сленге имеет значение «молодой, кудрявый мужчина с накачанными ягодицами», а слово ‘creepу’ стало любимым «словечком» американцев, склонных к мелодраматизму и использующих его при любом удобном случае – так, что слово практически утратило смысл [Urban Dictionary, 2020].

⁴ Амперсанды обычно встречаются в названиях компаний, образованных в результате партнерства двух или более людей, таких как Johnson & Johnson, Dolce & Gabbana, Marks & Spencer, A & P (супермаркеты) и Tiffany & Co., а также в некоторых устойчивых сокращениях, таких как AT & T (американский телефон и телеграф), R & D (исследования и разработки), D & B (ударные и бас), R & B (ритм-энд-блюз), B & B (размещение с завтраком) и P & L (прибыль и убыток) [Nares, 2011].

При переводе кинофильма на русский язык переводчик называет мальчика «мырёнок» и «мыррик». Любопытно, что в самой душещипательной сцене – встрече с сыном главного героя Флетчера Рида, сумевшего остановить взлетающий самолет, на котором увозили его сына, и сломавшего при этом обе ноги, – главный герой вновь называет своего сына “creep”, однако на русском языке, руководствуясь именно коннотацией данной сцены, переводчик использовал коннотативную замену и назвал мальчика «сынок».

Поскольку оба анализируемых кинофильма изобилуют культурными кодами и культурно-специфическими коннотациями, в силу ограниченности рамками статьи нам приходится ограничить количество примеров. Но, пожалуй, приведем еще один пример переводческой находки: главный герой для общения со своим сыном придумал забавную игру, в ходе которой у него якобы начинала чесаться правая рука, которая затем трансформировалась в “claw” / «клешня», «коготь», «лапа с когтями». При переводе на русский язык был использован вариант «лапа», хотя и не совсем адекватно передававший жест главного героя, рука которого была «страшно» трансформирована, но коннотативно более подходивший сцене веселой погони за сыном и женой, чем вариант «клешня» или «коготь».

Весьма иллюстративными нам представляются и примеры из кинофильма “Kate & Leopold”, часть из которых иллюстрирует переводческие находки, а часть – переводческие потери.

В одном из официальных переводов кинофильма на русский язык, размещённом на сайте hdrezka.ru, в первую очередь вызывают недоумение ошибки переводчика: почему герцога Олбани / Duke of Albany⁵ в переводе называют «князем», не говоря уже об обращении к нему «Ваше Святейшество» (обращение к Папе Римскому, кардиналам и другим священнослужителям высокого ранга).

К переводческим находкам можно отнести замену слова ‘priest’ / «священник» в ситуации, когда дядя герцога Олбанского обсуждает «никчемное», с его точки зрения, устройство, предназначенное “to take priests to the bell tower” / «поднимать священников на колокольню». В переводе дядя герцога говорит, что устройство нужно, чтобы «поднимать звонарей на колокольню».

Данная замена, имеющая в своей основе разницу в культурных кодах, на наш взгляд, вполне адекватна по двум причинам: во-первых, в русской церковно-религиозной традиции в колокола звонят не священники, а специально обученные звонари, а во-вторых, в ситуации, в которой дядя герцога с презрением высказывается о «бесмысленных» изобретениях герцога Олбанского, слово «звонари» коннотативно подходит гораздо больше, чем «священники».

Примером менее удачного изменения коннотации при переводе может служить передача «дворянского» имени, придуманного Кейт в заключительной сцене фильма, когда Леопольд представляет высокочтимому собранию свою невесту. Подыгрывая Леопольду, Кейт МакКей говорит, что она из рода МакКеев из Массapeки. Массapeка – поселение, расположенное в южной части города Ойстер-Бэй в юго-восточном округе Нассау на Лонг-Айленде, к востоку от Нью-Йорка. Выбор Кейт представляется нам вполне разумным: девушка указала на поселение недалеко от Нью-Йорка, существовавшее в XIX в.

⁵ Герцог Олбани был титулом пэра, который иногда присваивался младшим сыновьям в шотландской, а затем британской королевской семье, особенно в домах Стюарта и Виндзора.

К сожалению, переводчик решил «подшутить» над высоким собранием и вложил в уста Кейт слова, что она из рода МакКеев из Диснейленда. В данной ситуации поступок Кейт выражает, как минимум, неуважение к ее возлюбленному герцогу Олбанскому и собравшемуся в доме его дяди «цвету» нью-йоркского общества, которому, разумеется, был неизвестен Диснейленд, созданный компанией Уолта Диснея в 1967 году, но в оригинале цель Кейт состояла не в «одурачивании» собравшихся, а в подборе себе адекватного, но малоизвестного титула.

Исправленную в переводе коннотацию находим и в сцене первой встречи герцога Олбанского с Кейт в современном Нью-Йорке. Герцог даёт Кейт следующую характеристику: “I’ve been warned about you. That you were dangerous, though you hardly look it. A lady in trousers isn’t dangerous, merely plain. I take it you’re a career woman.” В том же официальном переводе предлагается следующий вариант: «Я предупреждён о Вас...что Вы опасны, хотя по виду не скажешь. Леди в брюках неопасна, это очевидно. Думаю, Вы деловая женщина».

На самом деле при переводе утрачен целый ряд культурных кодов и соответствующих им коннотаций. Например, в данной ситуации герцог Олбани Леопольд понимает характеристику, данную Кейт Стюартом двойко: “dangerous” применительно к женщине в понимании англичанина XIX в. может означать опасна как преступница (убийца), но в большей степени опасна как соблазнительница. Поскольку герцог не может счесть привлекательной женщину в брюках, он приходит к следующему выводу: “A lady in trousers isn’t dangerous, merely plain. I take it you’re a career woman.” Данные характеристики в устах англичанина XIX в. звучат совсем нелестно: “plain” означало «простой, незнатный (о происхождении)», а также «некрасивый».

О нелестности характеристики, выраженной словом “plain”, свидетельствует также его использование в описании своей покойной жены Кентервильским призрак в одноименной сказке (The Canterville Ghost) О. Уайлда в качестве объяснения причины, по которой он ее убил: “My wife was very plain, never had my ruffs properly starched, and knew nothing about cookery.” – «Моя жена была совсем незнатного происхождения, никогда не могла добиться, чтобы мои воротники и рюши были накрахмалены как должно, и ничего не смыслила в кулинарии».

Что же касается характеристики “career woman”, она опять-таки звучит скорее как осуждение, ведь на протяжении XX века в начале 30-х гг. XX века словосочетание “career woman”, введенное в дискурс в начале 1930-х гг., должно было напоминать женщинам, что карьера не имеет большего значения, чем муж и семья. Этот термин использовался в основном с негативной коннотацией до середины 1990-х гг. [Orange, 2017].

К тому же слово “lady”, употребленное герцогом, в указанном контексте невозможно перевести на русский язык словом «леди», поскольку ни значения, ни коннотации этих слов в данном случае не совпадают. Так, слово “lady” было употреблено герцогом в значении «женщина», а в русском языке слово «леди» имеет более узкое значение – «Жена лорда, а также замужняя женщина аристократического круга» [Ожегов, 2013].

По этим причинам перевод высказывания герцога с положительной коннотацией («Леди в брюках неопасна, это очевидно. Думаю, Вы деловая женщина») нам представляется неадекватным оригиналу, поскольку он нарушает все указанные культурные коды и соответствующие им коннотации, искажает интенции автора оригинального произведения и вводит в заблуждение русскоязычных кинозрителей.

В данном случае в большей степени соответствующим оригиналу нам представляется

следующий вариант: «Женщина в брюках неопасна, а всего лишь простолюдника, не имеющая шансов выйти замуж и посвятившая себя работе». Но опять же, в контексте романтической комедии этот вариант звучал бы неприемлемо грубо, поэтому в качестве окончательного предлагаем следующий вариант: «Женщина в брюках неопасна. Вы, видимо, девушка из народа, посвятившая себя работе».

Оба фильма – и “Liar Liar”, и “Kate & Leopold” вызывают значительный исследовательский интерес, предлагая равнодушному зрителю множество культурных кодов и коннотаций, выявление и передача которых в переводе представляют собой вызов для каждого компетентного переводчика.

Выводы

На основе изложенного выше можно сделать следующие выводы:

Кинематограф является одним из наиболее эффективных средств репрезентации культурных кодов и культурно детерминированной коннотации, идентификация которых носителями языка и культуры оригинала (целевой аудиторией) происходит чаще всего без особых затруднений.

Идентификация культурных кодов и соответствующей им коннотации носителями другой культуры чаще всего крайне затруднена, поэтому переводчикам необходимо прилагать дополнительные усилия для их выявления и особенно для их сохранения или корректной замены в переводе, поскольку вербальное сопровождение кинофильма на языке перевода не всегда адекватно передает замысел авторов оригинального киноповествования и может не совпадать и даже противоречить визуальному ряду.

Перевод художественных кинофильмов является разновидностью художественного перевода, но значительно более сложной в силу специфики сочетания визуальных и вербальных средств выражения авторского замысла, требующей более высокой квалификации и более внимательного отношения переводчиков.

При переводе кинофильмов “Liar Liar” и “Kate & Leopold” имели место переводческие потери, а именно:

- была утрачена игра слов в названиях обоих кинофильмов.
- утрачен целый ряд культурных кодов по ходу кинофильмов.

Тем не менее, переводчикам удалось выявить и сохранить ряд культурных кодов и соответствующих им коннотаций, а отдельные варианты перевода можно отнести к переводческим находкам.

Переводческие потери не только не позволяют русскоязычным зрителям воспринимать кинофильмы (в том числе рассмотренные в данной статье) во всей полноте их культурно обусловленных смыслов, но и создают инвертированное впечатление об американских реалиях и отношениях в обществе.

Выявление заключенных в оригинальном тексте коннотаций и культурных кодов, как интенционально заложенных в него автором оригинала, так и возникших в тексте благодаря его включенности в культуру оригинала, в частности, в некое подобие интертекста в ее составе, и корректная их передача при переводе позволяет:

- верно интерпретировать намерения и замыслы авторов оригинальных текстов и более точно передавать их средствами принимающего языка для дальнейшей интеграции в принимающую культуру;

- расширить горизонты понимания исходной культуры носителями принимающего языка и менталитета и обогатить восприятие исходной культуры в коллективном сознании носителей принимающего языка и в принимающей культуре;
- более точно выявлять и более полно передавать замысел и особенности идиолекта автора оригинала, что позволит более корректно представить его на принимающем языке и в итоге создать о нем более точное представление в сознании носителей принимающего языка, воспринимающих его произведение в переводе;
- избегать создания в тексте перевода ситуаций коннотативного и когнитивного диссонанса и на их основе неверного или даже превратного толкования произведений автора, поскольку традиционно переведенное произведение на принимающем языке воспринимается аудиторией читателей / зрителей-носителей принимающего языка и культуры как «тождественное» оригинальному произведению.

Библиография

1. Бурукина О.А. Проблема культурно детерминированной коннотации в переводе. Дис... канд. филол. н.: 10.02.20. – М.: МГЛУ, 1998.
2. Бурукина О.А. Метаотношения культурных кодов и коннотации в «культурном переводе» // Международный журнал исследований культуры, 2019. №2 (35): Пограничные коды культуры. – С. 16–30.
3. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.
4. Кундера М. Бессмертие. – М.: Азбука, 2011. – 416 с.
5. Ожегов С.И. (2013). Толковый словарь русского языка. - М.: АСТ, 2013.
6. Художественный фильм // Кино: Энциклопедический словарь / С.И. Юткевич. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 640 с.
7. Althusser, L.P. (1996). *Writings on Psychoanalysis: Freud and Lacan* trans. Jeffrey Mehlman (New York: Columbia University Press, 1996).
8. Anderson, J. & Anderson, B. (1996). The Case for an Ecological Metatheory. In: David Bordwell and Noel Carroll, eds. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. The University of Wisconsin Press, London.
9. Banaji, Shakuntala. (2012). *Reading Bollywood: The Young Audience and Hindi Films*. Palgrave Macmillan, New York.
10. Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of the Wisconsin Press. London.
11. Croft, S. (2006). Reconceptualizing National Cinema. In V. Vitali and P. Willemsen (eds.). *Theorising National Cinema*. London: British Film Institute: 44–60.
12. Danan, M. (2006). National and Post-National French Cinema. In V. Vitali and P. Willemsen (eds.). *Theorising National Cinema*. London: BFI: 172-185.
13. Dancyger, K & Rush J. (2002). *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*. Boston: Focal Press.
14. Finch, K. (2016). Life as an Ampersand. There's always an 'and.' Retrieved from <https://www.theodysseyonline.com/life-as-an-ampersand>.
15. Gokulsing, K. Moti and Dissanayake, Wimal. (1998). *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*. Trentham Books, Staffordshire.
16. Golding, P. & Murdock, G. (1991). Culture, Communications, and Political Economy. In J Curran and M Gurevitch (eds.). *Mass Media and Society*. London And New York: Routledge, Chapman and Hall: 15–23.
17. Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (Culture, Media and Identities series)*. SAGE Publications Ltd; First Edition, 1997. – 408 p.
18. Heath, S. (1981). *Questions of Cinema*. New York: Macmillan, 1981.
19. Higson, A. 2000. The Limiting Imagination of National Cinema. In M. Hjort and S. MacKenzie (eds.). *Cinema and Nation*. London and New York: Routledge: 63–74.
20. Hyatt, J. & Simons, H. (1999). Cultural Codes – Who Holds the Key? The Concept and Conduct of Evaluation in Central and Eastern Europe. SAGE Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, Vol 5(1): 23–41.
21. Koleva, A. (2010). The Intercultural Paradigm – Basis of Contemporary Educational Foreign Language Environment. *Trakia Journal of Sciences*, Vol. 8, 2010, Suppl. 3, pp. 240–242.
22. Lacan, J. M. É. (2004). The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason since Freud. In *Écrits: A Selection translated by Bruce Fink*. W. W. Norton & Company, 2004.
23. Levi-Strauss, C. *Antropologie Structural*, Paris, Plon, 1958.
24. Manerova, K.V. (2016). Kulturcode „Religion“ in der deutschen und in der russischen Idiomatik. In: *Sprachen verbinden. Beiträge der 24. Linguistik- und Literaturtage, Brno/Tschechien, 2016*. Eds. By Vera Janikova, Alice

- Brychova, Jana Velickova, Roland Wagner Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 6: 71–84.
25. Mishra, V. (2008). "Towards a Theoretical Critique of Bombay Cinema." In Rajinder Dudrah and Jigna Desai, eds. *The Bollywood Reader*. Open University Press, New York.
26. Nares, R. (2011). *A Glossary*. Cambridge University Press.
27. Orange, M. (2017). *Professional Lives: Career Women on Film*. *Virginia Quarterly*. 93: 178–181.
28. Pendakur, Manjunath. (2003). *Indian Popular Cinema: Industry, Ideology and Consciousness*. Hampton Press, New York.
29. Plantinga, C. (2011). "Spectatorship". In Praisly Livingston and Carl Plantinga, Eds. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Routledge, London and New York.
30. Prince, S. (1993). *The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies* *Film Quarterly*, Vol. 47, No. 1 (Autumn, 1993): 16–28.
31. Semege, M.A. (2015). *Cultural Specificity and Cinematic Narration*. MA Dissertation. Wits School of Arts, Faculty of Humanities, University of the Witwatersrand, Johannesburg, 20 March 2015.
32. Trottier, D. (2010). *The Screenwriter's Bible* (5th expanded & updated ed.). Silman-James Pr. 424 p.
33. Urban Dictionary (2020). Creep – Creepy. Retrieved from <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=creep>.

Representation of national cultural codes in cinema: translation finds and losses

Ol'ga A. Burukina

PhD in Philological Sciences, Associate Professor,
Russian State University for the Humanities,
125993, 6 Miuskaya ave., Moscow, Russian Federation;
Graduate student,
Institute of legislation and comparative law
under the Government of the Russian Federation,
117218, 34 Bolshaya Cheremushkinskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: obur@mail.ru

Abstract

The article considers connotation and cultural codes as inextricably interrelated phenomena of language, national mentality and culture that have a significant impact on the quality of literary translation and therefore require special attention when teaching foreign languages and translation. The author puts forward his own concept of connotation as a triune phenomenon of language, mentality and culture, offers definitions of connotation and cultural code, and substantiates the interdependence and interdependence of these phenomena.

The empirical basis of the study was the well-known American films "Liar Liar" / "Liar, liar" (T. Shadyac, 1997) with J. Kerry and M. Turney in the lead roles and "Kate & Leopold" / "Kate and Leo" (J. Mangold, 2001) with X. Jackman and M. Ryan, as well as other phenomena of British and American national cultures, representing national cultural codes, fixed in the corresponding mentalities and reflected in the works studied.

The author reveals his own concept of the connotative approach in teaching translation and justifies the need for a more attentive attitude to connotations and cultural codes when teaching General, scientific and artistic translation, as well as such specialized types of translation as journalistic, historical, legal, etc. The conclusions proposed by the author may be useful to colleagues who teach English and other foreign languages and translation from English to Russian.

For citation

Burukina O.A. (2020) Rezentatsiya natsional'nykh kul'turnykh kodov v kinematografe: perevodcheskie nakhodki i poteri [Representation of national cultural codes in cinema: translation finds and losses]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 10 (3A), pp. 40-56. DOI: 10.34670/AR.2020.85.92.005

Keywords

Cultural codes, connotations, cinematography, translation studies, translation loss, translation finding.

References

1. Burukina O.A. The problem of culturally determined connotation in translation. PhD Thesis (philology): 02.10.20. – M.: MSLU, 1998.
2. Burukina O.A. Meta-relations of cultural codes and connotations in “cultural translation” // *International Journal of Cultural Studies*, 2019. No. 2 (35): Border codes of culture. – S. 16–30.
3. Komissarov V.N. *Theory of Translation (Linguistic Aspects)*. Moscow, Higher School, 1990. 253 p.
4. Kundera M. *Immortality*. – M.: ABC, 2011. – 416 p.
5. Feature film // *Cinema: Encyclopedic Dictionary / S.I. Yutkevich*. Moscow, Soviet Encyclopedia, 1987. 640 p.
6. Althusser, L.P. (1996). *Writings on Psychoanalysis: Freud and Lacan* trans. Jeffrey Mehlman (New York: Columbia University Press, 1996).
7. Anderson, J. & Anderson, B. (1996). The Case for an Ecological Metatheory. In: David Bordwell and Noel Carroll, eds. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. The University of Wisconsin Press, London.
8. Banaji, Shakuntala. (2012). *Reading Bollywood: The Young Audience and Hindi Films*. Palgrave Macmillan, New York.
9. Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of the Wisconsin Press. London.
10. Croft, S. (2006). Reconceptualizing National Cinema. In V. Vitali and P. Willemsen (eds.). *Theorising National Cinema*. London: British Film Institute: 44–60.
11. Danan, M. (2006). National and Post-National French Cinema. In V. Vitali and P. Willemsen (eds.). *Theorising National Cinema*. London: BFI: 172-185.
12. Dancyger, K & Rush J. (2002). *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*. Boston: Focal Press.
13. Finch, K. (2016). *Life as an Ampersand. There's always an 'and.'* Retrieved from <https://www.theodysseyonline.com/life-as-an-ampersand>.
14. Gokulsing, K. Moti and Dissanayake, Wimal. (1998). *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*. Trentham Books, Staffordshire.
15. Golding, P. & Murdock, G. (1991). Culture, Communications, and Political Economy. In J Curran and M Gurevitch (eds.). *Mass Media and Society*. London And New York: Routledge, Chapman and Hall: 15–23.
16. Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (Culture, Media and Identities series)*. SAGE Publications Ltd; First Edition, 1997. – 408 p.
17. Heath, S. (1981). *Questions of Cinema*. New York: Macmillan, 1981.
18. Higson, A. 2000. The Limiting Imagination of National Cinema. In M. Hjort and S. MacKenzie (eds.). *Cinema and Nation*. London and New York: Routledge: 63–74.
19. Hyatt, J. & Simons, H. (1999). Cultural Codes – Who Holds the Key? The Concept and Conduct of Evaluation in Central and Eastern Europe. SAGE Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, Vol 5(1): 23–41.
20. Koleva, A. (2010). The Intercultural Paradigm – Basis of Contemporary Educational Foreign Language Environment. *Trakia Journal of Sciences*, Vol. 8, 2010, Suppl. 3, pp. 240–242.
21. Lacan, J. M. É. (2004). The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason since Freud. In *Écrits: A Selection* translated by Bruce Fink. W. W. Norton & Company, 2004.
22. Levi-Strauss, C. *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958.
23. Manerova, K.V. (2016). Kulturcode „Religion“ in der deutschen und in der russischen Idiomatik. In: *Sprachen verbinden. Beiträge der 24. Linguistik- und Literaturtage, Brno/Tschechien, 2016*. Eds. By Vera Janikova, Alice Brychova, Jana Velickova, Roland Wagner Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 6: 71–84
24. Mishra, V. (2008). “Towards a Theoretical Critique of Bombay Cinema.” In Rajinder Dudrah and Jigna Desai, eds. *The Bollywood Reader*. Open University Press, New York.
25. Nares, R. (2011). *A Glossary*. Cambridge University Press.
26. Orange, M. (2017). Professional Lives: Career Women on Film. *Virginia Quarterly*. 93: 178–181.
27. Ozhegov S.I. (2013). *The explanatory dictionary of the Russian language*. - M.: AST, 2013.

28. Pendakur, Manjunath. (2003). *Indian Popular Cinema: Industry, Ideology and Consciousness*. Hampton Press, New York.
29. Plantinga, C. (2011). "Spectatorship". In Praisly Livingston and Carl Plantinga, Eds. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Routledge, London and New York.
30. Prince, S. (1993). *The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies Film Quarterly*, Vol. 47, No. 1 (Autumn, 1993): 16–28.
31. Semege, M.A. (2015). *Cultural Specificity and Cinematic Narration*. MA Dissertation. Wits School of Arts, Faculty of Humanities, University of the Witwatersrand, Johannesburg, 20 March 2015.
32. Trotter, D. (2010). *The Screenwriter's Bible* (5th expanded & updated ed.). Silman-James Pr. 424 p.
33. Urban Dictionary (2020). Creep – Creepy. Retrieved from <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=creep>.