

КУЛЬТУРНО ОБУСЛОВЛЕННАЯ КОРРЕЛЯЦИЯ КОНФЛИКТА И КОМИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА В ДИСКУРСЕ АМЕРИКАНСКОГО ИГРОВОГО КИНО

В статье рассматривается использование пародии или сатиры в дискурсе американского игрового кино как один из способов решения на экране напряженности имплицитно или эксплицитно присущей межкультурной коммуникации из-за культурного и/или языкового разнообразия.

Ключевые слова: конфликт, комический эффект, кинодискурс, культурный код, межкультурная коммуникация.

Ніколенко А.Г.. Культурно обумовлена кореляція конфлікту і комічного ефекту в дискурсі американського ігрового кіно. У статті розглядається використання пародії або сатири в дискурсі американського ігрового кіно як один із способів вирішення на екрані напруженості імпліцитно або експліцитно притаманної міжкультурної комунікації через культурне та/або мовне розмаїття.

Ключові слова: конфлікт, комічний ефект, кінодискурс, культурний код, міжкультурна комунікація.

Nikolenko A.G. Culturally specific correlation of the conflict and comic effect in the American cinematic discourse. The article discusses the use of parody or satire in the American cinematic discourse as a way of solving the on-screen tension implicitly or explicitly inherent in inter-cultural communication because of cultural and / or linguistic diversity.

Key words: conflict, comic effect, cinematic discourse, cultural code, cross-cultural communication.

Неотъемлемой составляющей коммуникативной компетенции в мультикультурном обществе является культурная компетенция [1]. Овладение основами культуры того лингвокультурного сообщества, на языке которого ведется общение, является необходимым и обязательным условием успешности этого общения [2; 3; 4; 5; 6].

В статье объектом исследования выступают кинофильмы американского игрового кино, в которых представлена межкультурная коммуникация. Предметом анализа являются особенности межкультурной коммуникации в многокультурном контексте в дискурсе американского игрового кино. Цель исследования – изучение культурно обусловленной корреляции конфликта и комического эффекта в дискурсе американского игрового кино, которая будет осуществляться на материале мультикультурных кинофильмов американского игрового кино. Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью всестороннего изучения влияния процессов глобализации на межкультурную коммуникацию в дискурсе американского игрового кино.

Одним из способов решения на экране напряженности имплицитно или эксплицитно присущей межкультурной коммуникации из-за культурного и/или языкового разнообразия является использование пародии или сати-

ры в дискурсе американского игрового кино. Так, в музыкальной комедии *Night at the Opera* [9] юмор используется для изучения многообразия последствий перевода для американского общества, демонстрируя нюансы языкового разнообразия, вынеся на первый план запутанную языковую политику Нового Света на экране. Фильм предсказуемо начинается в Старом Свете в Риме, хотя все киноперсонажи говорят на английском языке и только визуальные образы и формы обращения, такие как *signore*, и *signora*, и знаки, такие как *Entrata*, *Platea*, предупреждают зрителя о том, что это не Нью-Йорк, а Рим. Еще одним метонимическим напоминанием в кинофильме о чужеродности является использование акцента. Фиорелло говорит стереотипным итальянским акцентом на английском языке на протяжении всего фильма: *Fiorello: The Manager he a fix everything* [9].

Следует отметить, однако, что в то время как Фиорелло имеет ярко выраженный акцент и использует неправильный для английского языка синтаксис, его соотечественники Роза и Рикардо говорят на безукоризненном английском языке. Старый Свет был лингвистически переведен на Новый Свет, а для поддержания иллюзии Старого Света режиссер прибегает к случайной череде вывесок, иностранному акценту и зарубежным продуктам питания, т. е. приемы по отношению к языковой разнице создали ощущение чуждости без ущерба мифа о прозрачности о том, что перевод на экране демонстрирует возможность постичь культуру Старого Света на языке Нового Света.

В кинофильме *Night at the Opera* [9] юмористический потенциал неправильного перевода построен на многозначности речевого ряда. В сцене с контрактом, в которой Фиорелло и Дрифтвуд заключают договор привести итальянского тенора в Нью-Йорк происходит отчасти игра диалектов английского языка и возникает недоразумение в результате неправильного понимания условия контракта, ср.:

Driftwood: The party in the first part shall be known as the party in the first part the party in the second part shall be known as the party in the second part.

Fiorello: That sounds a little better this time.

Driftwood: It grows on you. Would you like to hear it once more?

Fiorello: Just the first part.

Driftwood: What you mean? The party of the first part?

Fiorello: No. The first part of the party of the first part.

Driftwood: All right. It says, The first part of the party of the first part shall be known in this contract as the first part of the party shall be known in this contract. Look, Why should we quarrel about this? We'll take it out.

Fiorello: Yeah. It's too long anyhow. Now what do we got left?

Driftwood: I got about a foot-and-a-half. It says, The party of the second part shall be known in this contract as the party of the second part.

Fiorello: Well, I don't know about that.

Driftwood: Now what's the matter?

Fiorello: I don't like the second party either.

Driftwood: Well you should have gone to the first party, we didn't get home till four in the morning. I was blind for three days

Fiorello: Hey look, Why can't the first part of the second party be the second part of the first party? Then you got something [9].

В каламбуре *party* Дрифтвуд, используя своё превосходное знание английского языка, опирается на полисемантический характер языка, который оказывается очевидной ловушкой для не носителя английского языка, к тому же и плохо им владеющего. На непонимании игры слов, игнорирования контекста и неправильном восприятии на слух английских слов основан комический эффект заключительной части сцены чтения контракта:

Driftwood: We've got a contract, no matter how small it is.

Fiorello: Wait, wait. What does this say here?

Driftwood: That? That's the usual clause. That's in every contract. That just says, If any of the parties participating in this contract are shown not to be in their right mind the entire agreement is automatically nullified.

Fiorello: Well, I don't know.

Driftwood: It's all right. That's in every contract. That's what they call a sanity clause.

Fiorello: You aint foolin' me. There aint no Sanity Clause [9].

Фиорелло оказывается жертвой невольного каламбура пункта *sanity clause* → *Sanity Clause* → *Santa Claus* – он переводит то, что он слышит в то, что он знает, но знание и понимание не всегда взаимозаменяемые понятия в дискурсе американского игрового кино. Мигрант переводит то, что он слышит ссылаясь на известный ему культурный референт, но несовершенное знание языка создает благодатную почву для межкультурных непониманий и недоразумений.

Часть драмы для мигрантов в том, что они должны приобрести идентичность, которая не только имеет юридическую основу, но также адекватно воспринимает язык принимающей страны, ср.:

Fiorello: What'll I say?

Driftwood: Tell them you're not here.

Fiorello: Suppose they don't believe me?

Driftwood: They'll believe you when you start talking [9].

Имплицитным в остроумных репликах Дрифтвуда является мысль о том, что информативность речи иностранца, выступающего перед толпой не на своем языке, может быть такой незначительной, что в определенном смысле, он может также быть «не здесь». Фиорелло громко аплодировали в конце его речи, хотя она являлась полной белибердой. В начале фильма, когда Дрифтвуд впервые встречает Фиорелло, он хочет знать имя тенора, которого он представляет, на что Фиорелло отвечает: *Who cares? I can't pronounce it.* Его замечание указывает на особенности значения имен для иммигрантов при вхождении в новую культурную среду и усвоении нового языка.

Кинофильм *A Night at the Opera* [9] остается поучительной историей для любого поверхностного бинарного деления людей, языков и их куль-

тур, или легкого эссенциалистского различия между иммигрантами и местными жителями. Например, Миссис Клейпул, как социально амбициозный член общества в Новом Свете, стремится ухватиться за ту культуру, которая предлагает капитал, ассоциируя себя с художественными проектами Готлиба. Принимающее общество в США в кинофильме не представлено как недифференцированная структура с растворившимися классовыми различиями в утешительном тигле представительной демократии. Первая сцена кинофильма *A Night at the Opera* [9], в которой властная миссис Клейпул акцентом высшего класса обращается к иностранному официанту, связана с классовым вопросом в новом и старом обществе. Экспресс миссией Дрифтвуда является внедрение миссис Клейпул в «общество». Как будто, чтобы указать сферу своих амбиций, Дрифтвуд обращается к своей покровительнице, как *my good woman* – фраза сознательно повторенная для повышения пародийной неуместности социального восхождения миссис Клейпул, которая тем не менее указывает, что различия в обществе прежде всего связаны с языком: если миссис Клейпул хочет поднять свой социальный статус, она должна не только субсидировать художественные амбиции Готлиба, но она должна также перейти в другой языковой регистр, использовать новый тип языка, который социально обновит её.

Значение этого внутриязыкового перевода подтверждается в обратном направлении в расширенной сцене премьеры оперы *Il Trovatore* в Нью-Йорке. Сцена сама по себе построена в основном на противопоставлении культуры элиты и массовой культуры – Дрифтвуд случайно роняет цилиндр из своей ложи и обращается к зрителю: *Hey Jordie, will you toss up that Kelly*. Когда ему возвращают цилиндр, Дрифтвуд, бросает ему вниз деньги на чай: *Atta boy, here, give yourself a stogie*. Совершенно неподходящий регистр языка является хорошо продуманным Дрифтвудом оскорблением социального положения зрителей оперы – хотя опера по иронии судьбы уходит корнями в итальянскую массовую культуру, она последовательно стала жанром искусства ассоциируемым с классовой привилегией.

Одни и те же комедийные элементы или участки кинодискурса не кажутся одинаково смешными и даже могут показаться совершенно не смешными представителям разных иммигрантских групп [7, 254]. Частично нахождение смешными одинаковых элементов в кинодискурсе часто обуславливается общностью языка зрителей, чем и объясняются особые трудности, с которыми сталкиваются переводчики в попытке передать юмор оригинального текста на языке перевода [6]. Но есть и другая форма юмора, непосредственно связанная с процессом перевода – сама попытка перейти с одного языка и культуры в другую и становится центром комического. Юмором здесь выступает то, что можно найти в переводе, а не в оригинальном тексте или речевом ряде кинодискурса.

Кинофильм *Borat: Cultural Learnings for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* [8] постоянно утрирует культурную идентичность, чтобы исследовать самую самобытность культур, подчеркивая опасности культурного посредничества и бесконечный потенциал неправильного перевода для трагикомического эффекта при межкультурной коммуникации. В кинофильме

неидиоматический и безграмотный английский язык сигнализирует эффект перевода – извращенный смысл текста в английском языке, основанный на синтаксисе и лексиконе языка оригинала. Эти переводы являются псевдо-переводами так, как они возникают не в результате каких-либо нарушений подлинного текста исходного языка, а созданием эффекта вымышленного перевода в английском языке.

Когда тележурналист и ведущий Борат Сагдиев, который отправляется в США по поручению Казахстанского Министерства информации, чтобы по его словам, собрать как можно больше информации об одной из «величайших стран мира» «СШ и А» впервые появляется в кадре, то зритель сразу слышит его нелепый английский язык:

Borat: This my house. Entry, please. He is my neighbor, Nursultan Tulyakbay. He is pain in my assholes. I get window from a glass, he must get window from a glass. I get a step, he must get a step. I get a clock radio, he cannot afford. Great success [8].

Солецизмы используются многократно на протяжении всего фильма и отличительной чертой характера Бората является домысли его переводной речи. Трудность для собеседников Бората в том, что они не уверены, сколько на самом деле теряется в переводе и является ли это тем, что они должны объяснить ему, или он делает вид, что не понимает. Эта неопределенность означает, что часто то, что остается скрытым или неявным знанием о культуре должно быть переведено в эксплицитную плоскость, даже если некоторые женоненавистнические взгляды будут рассматриваться как ненаучные и неприемлемые, или считается неуместным высмеивать те или иные группы общества.

Восприятие окружающими Бората как не носителя английского языка и американской культуры позволяет ему высказываться об убеждениях, идеях и ценностях с такой откровенностью и наивностью, которые обычно не приняты в англоязычной среде американского общества. Кинофильм демонстрирует, что приезжему, незнающему культурный код принимающей страны, позволено, до некоторой степени, нарушать табу из-за языковой наивности. Так, когда Борат появляется на родео в Салеме, штат Вирджиния, в качестве иностранного гостя, чтобы спеть национальный гимн США, то, прежде чем начать петь, он произносит короткую речь, срывая аплодисменты присутствующих на родео зрителей:

Borat: My name-a Borat. I come-a from Kazakhstan. Can I say first... we support your war of terror!... May we show our support to our boys in Iraq. May U.S. And A. Kill every single terrorist. May George Bush drink the blood... of every single man, woman and child of Iraq! May you destroy their country... so that for the next thousand years... not even a single lizard will survive in their desert. [8]

Зрители не аплодировали бы, если бы они слушали более внимательно, что говорит Борат, заменяя предлог *on na of*, что резко меняет смысл его заявления и призывает к уничтожению всего населения Ирака. Более чем вероятно, что публика в то время как бы без сомнения осознала на каком-

то уровне странность речи, согласилась с тем, что она приняла за патриотические чувства Бората. Если то, что прозвучало в речи Бората было искаженным переводом того, что он намеревался сказать, то оговорка должна быть сделана на ошибках вербальных трансформаций при переводе.

Но злоупотребление культурным кодом имеет свои пределы. Когда Борат начинает петь гимн США со словами якобы от Казахского национального гимна, толпа начинает недовольно гудеть. В сцене на родео перевод функционирует на двух уровнях: с одной стороны, субтитры через пародийное преувеличение издеваются над принудительным самовосхвалением государственных гимнов как жанром; с другой стороны, совокупность переводческих эффектов в речи Бората добавляет нарративу что-то вроде вербального троянского коня, при котором коммуникативные отношения могут быть выявлены в пределах коммуникативного сообщества через тщательную обработку языковых нарушений.

Одно из таких нарушений выявляется в рамках самого языка перевода и в вариативности языка. На своем пути, чтобы встретиться и жениться на актрисе Памеле Андерсон в Калифорнии, Борат встречается с группой афроамериканской молодежи. Он интересуется их одеждой и, в особенности, в специфике их речи. Позже, желая поселиться в фешенебельный отель, Борат, подражая стилю городской афроамериканской культуры, опускает штаны пониже, так что видно нижнее белье, что в этой ситуации является вопиющим нарушением рекомендуемого стиля одежды. Конфликтная ситуация усугубляется тем, что Борат обращается к администратору гостиницы – к американцу европейского происхождения, используя недавно выученные фразы из речевого арсенала афроамериканцев:

Borat: What's up with you, vanilla face? Me and my homey ass just parked our slab outside.

Receptionist: (to the security officer) Please.

Borat: We're looking for somewhere to post up our black asses for the night. So, uh, bang, bang, skid, skid, nigga. We're just a couple of pimps, no hos.

Receptionist: Sir, sir, you got to leave. Okay. Either leave now, or we're gonna call the cops and we'll have you taken out [8].

В этой сцене кинофильма американский зритель становится свидетелем использования афроамериканского городского сленга в совершенно неуместном контексте, более того, возникают четкие противоречия связанные с языком и расой. Мобильность Бората, как иностранца, в доступе к различным группам в американском обществе может быть гораздо более проблематичной для самых членов этого общества. Однако, мобильность не только социальная, но и лингвистическая. Борат может переводить свои мысли на различные варианты английского языке по своему выбору, но перевод, как и язык является социальным явлением и члены социума реагируют на использование конкретного варианта языке в процессе коммуникации. Условия высказывания оказываются такими же значимыми, как и содержание высказывания. Использование языка производит определенные эффекты, которые определяются тем, кто, как и в каком контексте говорит.

Зона перевода демонстрирует какими могут быть эти эффекты и какие отношения они могли бы выразить.

Решающее значение для раскрытия личности Бората и эффективности фильма является наличие нескольких параллельных звуковых дорожек для передачи языковой разницы: Саша Барон Коэн (Sacha Baron Cohen), который исполняет роль Бората, англоязычный подданный Великобритании и не говорит ни на русском, ни на казахском языках; в фильме он говорит в основном на иврите интерполируя фразы, которые имеют некоторое сходство с польским и другими славянскими языками; продюсер, Азамат Богатов, который сопровождает Бората в его поездке по США, говорит на армянском языке. Начало фильма было снято в Румынии и жители, в том числе и жена Бората, Оксана, говорят на румынском языке. Поэтому звуковой ряд, который выдается в кинофильме как казахский, никакого отношения к этому языку не имеет. В фильме представлено подобие языка инаковости. Во время горячего спора Бората и Азамата они на самом деле общаются на взаимно непонятных языках и, вдобавок ко всему, Борат и селяне с его «родного» села говорят на разных языках. Позже, когда после короткой разлуки Борат снова встречается с Азаматом, у них снова возникает разговор на повышенных тонах при наблюдающими с недоумением американцами, которые олицетворяют внутри диегетических представителей большинство американских кинозрителей, не владеющих ивритом, армянским, русским или казахским языками и не понимающих о чём на самом деле говорят Борат и Азамат.

Одним из характерных способов рефрейминга иностранной реальности для Бората является перевод культурных реалий на английский язык, с которыми он предположительно знаком. Поэтому, на пути в Вашингтону на встречу с конгрессменом республиканцем Бобом Барром Борат описывает Вашингтон как дом могущественного военачальника США, премьера Буша, а Барра – как официальное партийное лицо правящего режима:

Borat: First stops on our journey was Washington, D.C.s, home of mighty U.S. Warlord, Premier Bush. ...We arrive here to learn from American politic. Azamat arrange interview with party official from ruling regime. We are good friend, Bob Barr, yes?

Bob: Barr: I hope so.

Borat: It is custom have a cheese at the start.

Bob: Thank you.

Borat: Uh, my wife, she, uh, make this cheese.

Bob: Very nice.

Borat: She make it from-a milk from her tit.

Bob: (gulps) [8].

Термин *warlord* на английском языке, как правило, означает военачальник, командующий или полководец, который не всегда ограничен в соответствии с принципами либеральной демократии и для которого ведение войны является образом жизни. Обозначение избранного представителя словом, которое в английском языке, как правило, используется для представителей тоталитарных режимов также несет в себе двойной смысл: С

одной стороны, Борат якобы переводил американские политические реалии в недемократические политические реалии, с которыми он, видимо, знаком. С другой стороны, представление избранного члена Республиканской партии, как простой слуги президентского режима сигнализирует отношения между законодательной и исполнительной властью, которые не могут быть демократическими. Неоднозначность переводческого эффекта в речи Бората оставляет пространство для интерпретации зрителю, который, в конечном счете не совсем уверен, что именно высмеивается.

Таким образом, являясь одним из наиболее успешных форм массовой культуры, кино выступает в качестве инструмента для представления классового напряжения в американском обществе. Дискурс американского игрового кино доводит до кинозрителя, что культура всегда многогранна, и никакая культурная форма не может претендовать на неоспоримое господство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воркачев С. Г. Лингвокультурный концепт: типология и области бытования. / С. Г. Воркачев. – Волгоград: ВолГУ, 2007. – 400 с.
2. Воробьева В. В. Лингвокультурология: теория и методы / В. В. Воробьева. – М., 1997. – 331 с.
3. Даштоян Е. Н. Становление дискурсивного мышления при овладении вторым языком в условиях учебного двуязычия: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 – Теория языка / Е. Н. Даштоян. – Саратов: Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, 2005. – 205 с.
4. Евсюкова Т. В. Лингвокультурологическая концепция 'словаря культуры': Диссертация на соискание учёной степени доктора филологических наук 10.02.19 – теория языка. / Т. В. Евсюкова. – Нальчик: Кабардино-балкарский государственный Университет имени Х.М. Бербекова, 2002. – 304 с.
5. Залевская А. А. Национально-культурная специфика картины мира и различные подходы к ее исследованию // Языковое сознание и образ мира: Сб. ст. / Отв. ред. Н.В. Уфимцева. / А. А. Залевская. – М., 2000. – С. 39-54.
6. Delabastita D. There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet. / D. Delabastita. – Amsterdam: Rodopi, 1993. – 185 p.
7. Phillips A. Promises, Promises. / A. Phillips. – London: Basic Books, 2002. – 280 p.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

8. Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan (Larry Charles, 2006).
9. Night at the Opera (Sam Wood, 1935).

Стаття надійшла до редакції 20.03.2013 р.