

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
ИННОВАЦИОННЫЙ ЕВРАЗИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Ж.Г. Абикенова

**СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ МЕТАКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ
ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫХ ФЕНОМЕНОВ В АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМАХ И
ИХ ПЕРЕВОДАХ**

Магистерская диссертация на соискание
академической степени магистра филологии
по специальности 6М020500 - Филология

ПАВЛОДАР – 2013

Министерство образования и науки Республики Казахстан

Инновационный Евразийский университет

Допущен к защите:
зав. кафедрой «Теория и практика
иностраных языков и перевода»,
к. филол. н., доцент

_____ Г.А. Хамитова

«__» _____ 20__ г

Магистерская диссертация

**СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ МЕТАКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ
ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫХ ФЕНОМЕНОВ В АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМАХ И
ИХ ПЕРЕВОДАХ**

специальность: 6М020500 - Филология

Магистрант

Ж.Г. Абикенова

Научный руководитель,
к.филол. н., доцент

Г.А. Хамитова

ПАВЛОДАР – 2013

**Список научных и научно-методических публикаций
магистранта группы Фил(а)М-202 Абикеновой Жании Гумаровны**

№п/ п	Наименование работы, вид	Форма работы	Выходные данные	Объем в печатных листах	Соавторы
1	Сопоставительный метакогнитивный анализ лингвокультурных феноменов в американских фильмах и их переводах (обзорная статья)	научная статья	Материалы международной научно- практической конференции «Европейская наука XXI века». Т. 20. – Пшемысль: Nauka i studia, 2013. – С. 96-99.	0, 125	-
2	Американские ценности как основа лингвокультурных феноменов	научная статья	В печати		-

Научный руководитель
к. филол. наук, доцент

Г.А. Хамитова

Заведующий кафедрой
к. филол. наук, доцент

Г.А. Хамитова

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1 Современные направления в лингвистике.....	6
1.1 Новая парадигма знаний и место в ней лингвокультурологии	6
1.2 Понятие лингвокультурного феномена.....	12
1.3 Особенности кинотекста как содержание лингвокультурных феноменов.....	13
2 Ценностный аспект лингвокультурного феномена.....	30
2.1 Американские ценности как основа лингвокультурных феноменов.....	30
2.1.1 Индивидуализм.....	32
2.1.2 Право на частную жизнь.....	41
2.1.3 Равенство, неформальность в отношениях.....	43
2.1.4 Вера в будущее, прогресс, гуманность.....	49
2.1.5 Возможность достижения цели своими усилиями.....	52
2.1.6 Прямота и уверенность.....	57
2.1.7 Вера в Бога.....	59
2.1.8 Семейные ценности.....	63
2.1.9 Патриотизм.....	65
3 Экспликация лингвокультурных феноменов в американских фильмах.....	73
3.1 Переводческие трансформации.....	73
3.2 Обзор классификаций переводческих трансформаций.....	73
3.3 Приемы экспликации лингвокультурных феноменов.....	77
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	85
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	89

ВВЕДЕНИЕ

Происшедшие во второй половине XX – начале XXI вв. изменения в коммуникативной реальности предъявляют новые требования к лингвистическому исследованию. Все меньшее место в массовом потреблении текстов занимают сугубо вербальные произведения, свободные от элементов других семиотических систем. Невербальная составляющая стремительно превращается из вторичного, подчиненного источника информации в равноправный компонент текста, не уступающий по значению словесному ряду. Книга утрачивает свои позиции в дискурсе развлечений, ее вытесняют медиатексты. В связи с этим представляется неизбежным ускорение процесса интеграции лингвистики и семиотики. Одной из сфер пересечения этих наук становится изучение креолизованных текстов [1].

Среди восторжествовавших в культуре креолизованных текстов ведущее место принадлежит кинотексту. Кино стало «самым массовым из искусств», поставщиком моделей поведения для среднего носителя современной культуры. Именно кинематограф и его позднейшее ответвление – телевидение – являются источником большинства текстовых реминисценций (цитат, аллюзий, упоминаний), функционирующих в повседневной коммуникации. Однако парадоксальным образом именно современное массовое кино нашло наименьшее отражение в научной литературе, в том числе лингвистической. Большинство исследователей обращается к феномену элитарного (т.е. маргинального) кинотекста, с неоправданным высокомерием игнорируя «кино для всех» [1].

В рамках данной работы в качестве **материала исследования** использовались кинотексты американского кино 1980-2013 гг. При отборе моделируемых кинотекстов мы постарались охватить основные жанры популярного американского кинематографа: комедию, приключения, военный фильм, мелодраму. Все отобранные фильмы были признаны международными критиками и удостоены престижной награды («Оскар», «Золотой глобус»).

Объектом исследования магистерской диссертации является американский кинотекст.

Предметом исследования выступают лингвокультурные феномены, содержащиеся в американском кинотексте.

Цель нашей магистерской диссертации заключается в выявлении лингвокультурных феноменов из американских кинотекстов, и их связи с ценностями американского общества.

В соответствии с целью исследования необходимо было выполнить следующие **задачи**:

- Изучить основные подходы к изучению культурно-обусловленной лексики в современной лингвистике.
- Рассмотреть особенности кинотекста американских фильмов различных жанров.
- Установить основные способы экспликации лингвокультурных феноменов в американском кинотексте.

- Выявить наиболее частотные способы перевода лингвокультурных феноменов американского кинотекста.

В связи с поставленной целью нами выносятся на защиту следующие положения.

Положения, выносимые на защиту:

1. Кинотекст является видом текста, насыщенным культурной информацией и требующим особого подхода при его анализе.
2. Для более полного понимания кинотекста необходимо вычленить лингвокультурные феномены, соотносимые с содержанием традиционных ценностей американского общества.
3. Основным приемом экспликации лингвокультурных феноменов можно считать подбор аналога и описательный перевод.
4. Для понимания и восприятия лингвокультурных феноменов необходим лингвокультурный комментарий, раскрывающий ценность и значимость данного феномена в культуре американцев.

Необходимо подчеркнуть, что до сих пор малоизученным остается вопрос о типологии подобного рода феноменов в кинотексте и систематизации соответствующих средств их языкового оформления.

Методологической и теоретической базой магистерской работы послужили труды российских лингвистов, таких как Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова, Ю.М. Лотман, Ю.Н. Тынянов, Т.А. Винникова, И.К. Федорова, М. Б.Ворошилова, Е.Б. Иванова, П.П.Пазолини, Ю.Н.Усов, Ю. Г.Цивьян, У. К. Эко и др.

Теоретическая значимость дипломной работы заключается в разработке подхода анализа культурно-маркированной лексики в американских кинотекстах.

Практическая ценность работы заключается в возможности применения полученных результатов в вузовских курсах лексикологии английского языка (американский вариант), межкультурной коммуникации, страноведения, спецкурсах по лингвокультурологии, лингвострановедения. Материалы работы могут быть использованы при чтении лекционных курсов и курсов по выбору, при разработке тематики курсовых и дипломных работ.

Научная новизна работы состоит в выделении лингвокультурных феноменов в их взаимосвязи с традиционными ценностями американского народа, а также в разработке лингвокультурного комментария к описанию лингвокультурных феноменов.

Методология исследования. В данной магистерской работе используется комплексный функциональный анализ, направленный на изучение и определение лингвокультурных феноменов, представленных в американских кинотекстах.

Публикации результатов исследования. Основные результаты исследования опубликованы в сборниках докладов двух научных конференций

(общий объём - 0,625 п.л.).

Апробация. Основное содержание работы опубликовано в материалах IX Международной конференции «Европейская наука» 19 выпуск «Филологические науки» и «Научный прогресс на рубеже тысячелетий».

Структура работы. Магистерская работа состоит из введения, трех глав и заключения. К работе также прилагается список использованной литературы и приложение.

1 Современные направления лингвистики

В данной главе мы рассмотрим современные направления лингвистики, различные подходы к изучению языковых единиц в лингвокультурологическом аспекте. Изучим особенности лингвокультурологических феноменов, в том числе на материале кинотекстов.

1.1 Новая парадигма знаний и место в ней лингвокультурологии

Наша диссертационная работа выполнена в рамках антропоцентрической парадигмы. Антропоцентрическая парадигма означает переход от исследований объектов познания на субъект. Изучается «человек в языке и язык в человеке». По словам И. А. Бодуэна де Куртэне, «язык существует только в индивидуальных мозгах, только в душах, только в психике индивидов или особей, составляющих данное языковое общество» [2].

Идея антропоцентричности языка — ключевая в современной лингвистике. В наше время целью лингвистического анализа уже не может считаться просто выявление различных характеристик языковой системы [3].

Антропоцентрическая парадигма выводит на первое место человека, а язык считается главной конституирующей характеристикой человека, его важнейшей составляющей. Человеческий интеллект, как и сам человек, немислим вне языка и языковой способности как способности к порождению и восприятию речи. Если бы язык не вторгнулся во все мыслительные процессы, если бы он не был способен создавать новые ментальные пространства, то человек не вышел бы за рамки непосредственно наблюдаемого. Текст, создаваемый человеком, отражает движение человеческой мысли, строит возможные миры, запечатлевая в себе динамику мысли и способы ее представления с помощью средств языка [3].

Переход лингвистики на антропологическую парадигму, совершившийся в последние десятилетия XX в., стимулировал быстрое развитие междисциплинарных областей гуманитарных исследований, в основе которых лежит триединство "человек - язык - культура". Это такие дисциплины, как этнолингвистика и социоллингвистика, лингвострановедение и лингвокультурология. Различные направления антропологической лингвистики восходят, как известно, к концепции В. фон Гумбольдта, который видел в языке воплощение и проявление духа народа, его миропонимания и менталитета. "Мы мыслим мир таким, каким нам оформил его сначала наш язык. Различия в философии и духовной жизни стоят в неосознаваемой зависимости от классификации, которую осуществляет язык". Л. Вайсгербер считает язык "промежуточным миром", который находится между реальным миром и человеком, его сознанием [3].

Основными направлениями в современной лингвистике, которые формируются в рамках данной парадигмы, являются когнитивная лингвистика

и лингвокультурология, которая должна быть «ориентирована на культурный фактор в языке и на языковой фактор в человеке». Можно сделать вывод, что «лингвокультурология — продукт антропоцентрической парадигмы в лингвистике, которая развивается в последние десятилетия»[4].

Язык очень тесно связан с культурой: он переплетается с ней, дополняет ее и всячески выражает различные культурные явления [5].

«На основе этой идеи возникла новая наука — лингвокультурология, которую можно считать самостоятельным направлением лингвистики, оформившимся в 90-е годы XX в. Термин «лингвокультурология» появился в последнее десятилетие в связи с работами фразеологической школы, возглавляемой В.Н. Телия, работами Ю.С. Степанова, А.Д. Арутюновой, В.В. Воробьева, В.А. Масловой и других исследователей. Если культурология исследует самосознание человека по отношению к природе, обществу, истории, искусству и другим сферам его социального и культурного бытия, а языкознание рассматривает мировоззрение, которое отображается и фиксируется в языке в виде ментальных моделей языковой картины мира, то лингвокультурология имеет своим предметом и язык, и культуру, находящиеся в диалоге, взаимодействии [6].

Если традиционный способ осмысления проблемы взаимодействия языка и культуры заключается в попытке решить лингвистические задачи, используя некоторые представления о культуре, то в нашей работе изучаются способы, с помощью которых язык воплощает в своих единицах, хранит и транслирует культуру [7].

В лингвокультурологии к сегодняшнему дню оформилось несколько направлений [1, 26].

1. Лингвокультурология отдельной социальной группы, этноса в какой-то яркий в культурном отношении период, т. е. исследование конкретной лингвокультурной ситуации.

2. Диахроническая лингвокультурология, т.е. изучение изменений лингвокультурного состояния этноса за определенный период времени.

3. Сравнительная лингвокультурология, исследующая лингвокультурные проявления разных, но взаимосвязанных этносов.

4. Сопоставительная лингвокультурология. Она только начинает развиваться. На сегодняшний день она представлена лишь несколькими работами, наиболее интересной из них является работа М.К. Голованивской «Французский менталитет с точки зрения носителя русского языка», в которой особенности французского менталитета изучаются с позиций носителя русского языка и культуры. Материалом для анализа послужили абстрактные существительные в русском и французском языках — *судьба, опасность, удача, душа, ум, совесть, мысль, идея* и др. [8].

5. Лингвокультурная лексикография. Словари, непосредственно связанные с задачами и потребностями лингвокультурологии, можно подразделить на четыре группы:

1) культурологические словари философской ориентации;

2) лингвострановедческие словари учебно-справочного характера, посвященные отдельным странам и культурам; подготовлен комплексный словарь пяти англоязычных стран;

3) специальные лингвострановедческие словари - справочники по сферам деятельности и отраслям знаний;

4) толковые и энциклопедические словари, несущие лингвокультуроведческую информацию.

В самом конце XX века в Москве сложились четыре лингвокультурологические школы [9].

1. Школа лингвокультурологии Ю.С. Степанова, которая по методологии близка концепции Э. Бенвениста, целью ее является описание констант культуры в их диахроническом аспекте. Верификация их содержания проводится с помощью текстов разных эпох, т. е. как бы с позиции внешнего наблюдателя, а не активного носителя языка.

2. Школа Н.Д. Арутюновой исследует универсальные термины культуры, извлекаемые из текстов разных времен и народов. Эти термины культуры также конструируются с позиции внешнего наблюдателя, а не реального носителя языка.

3. Школа В.Н. Телия, известная в России и за рубежом как Московская школа лингвокультурологического анализа фразеологизмов; В.Н. Телия и ее учениками исследуются языковые сущности с позиции рефлексии носителя живого языка, т. е. это взгляд на владение культурной семантикой непосредственно через субъект языка и культуры. Эта концепция близка позиции А. Вежбицкой (ментальной лингвистики), т.е. имитация речедейательностных ментальных состояний говорящего.

4. Школа лингвокультурологии, созданная в Российском университете дружбы народов В. В. Воробьевым, В. М. Шаклеиным и др., развивающими концепцию Е.М.Верещагина и В.Г.Костомарова [10].

На данном этапе в Казахстане лингвокультурология является одной из бурно развивающихся наук. Проблемой лингвокультурологии занимаются такие казахстанские исследователи как Э.Д. Сулейменова, Л.К. Жаналина, Г.М. Алимжанова, З.К.Темиргазина, А.К. Каиржанов, Г.А. Кажигалиева, Г.М. Алимжанова, В.В. Субботина [11].

Общепринятого определения, единого мнения относительно статуса, предмета и методов лингвокультурологии нет. Теоретико-методологическая база этой дисциплины на настоящий момент находится на стадии становления. Общепринятым является определение лингвокультурологического исследования как изучения языка в неразрывной связи с культурой.

Лингвокультурология представляет собой «целостное теоретико-описательное исследование объектов как функционирующей системы культурных ценностей, отражённых в языке, контрастивный анализ лингвокультурологических сфер разных языков (народов) на основании теории лингвистической относительности» [12].

В. А. Маслова определяет лингвокультурологию как «отрасль

лингвистики, возникшую на стыке лингвистики и культурологии», как «гуманитарную дисциплину, изучающую воплощённую в живой национальный язык и проявляющуюся в языковых процессах материальную и духовную культуру» или как «интегративную область знаний, вбирающую в себя результаты исследований в культурологии и языкознании, этнолингвистике и культурной антропологии» [5].

По мнению В. В. Воробьева, лингвокультурология - это «комплексная научная дисциплина синтезирующего типа, изучающая взаимосвязь и взаимодействие культуры и языка в его функционировании и отражающая этот процесс как целостную структуру единиц в единстве их языкового и внеязыкового (культурного) содержания при помощи системных методов и с ориентацией на современные приоритеты и культурные установления (система норм и общечеловеческих ценностей)» [14].

Основным объектом лингвокультурологии автор называет «взаимосвязь и взаимодействие культуры и языка в процессе его функционирования и изучение интерпретации этого взаимодействия в единой системной целостности», а предметом данной дисциплины являются «национальные формы бытия общества, воспроизводимые в системе языковой коммуникации и основанные на его культурных ценностях», - всё, что составляет «языковую картину мира» [15].

Изучение лингвокультурологических объектов предлагается проводить с помощью системного метода, заключающегося в единстве семантики, сигматики, синтактики и прагматики и позволяющего получить «целостное представление о них как единицах, в которых диалектически связаны собственно языковое и внеязыковое содержание» [15].

В. В. Красных определяет лингвокультурологию как «дисциплину, изучающую проявление, отражение и фиксацию культуры в языке и дискурсе, непосредственно связанную с изучением национальной картины мира, языкового сознания, особенностей ментально-лингвального комплекса» [15].

Предлагается использование лингво-когнитивного подхода к коммуникации, поскольку он позволяет проанализировать как её общелингвистический аспект, так и национально-детерминированный компонент. Однако автор не проводит чёткой границы между этнопсихолингвистикой и лингвокультурологией: утверждается общность их проблематики, теоретической предпосылкой возникновения и той, и другой считается гипотеза Сепира-Уорфа, не выявляются различия в методах исследований [16].

Несмотря на многочисленность определений и подобные различия, в нашей работе мы придерживаемся определения профессора В.В. Воробьева.

Как часть науки о человеке, лингвокультурология ориентирована, с одной стороны, на человеческий фактор в языке, с другой – на языковой фактор в человеке. К многочисленным определениям культуры с указанием на ее онтологические свойства добавляется еще одно: это "мировидение и миропонимание, обладающее семиотической природой". Культура – часть

картины мира, закреплённой в языке [17].

Предметом лингвокультурологии является изучение культурной семантики языковых знаков, которая формируется при помощи двух разных кодов – языка и культуры. В этой связи можно говорить о «культурном барьере», который может возникнуть даже при условии соблюдения всех языковых норм. Культурный барьер связан с различиями в нормах речевого поведения, а ещё с различными значениями [18].

Лингвокультурология как самостоятельная отрасль знаний должна решать свои специфические задачи и при этом ответить на ряд вопросов, которые в наиболее общем виде можно сформулировать так:

- как культура участвует в образовании языковых концептов;
- к какой части значения языкового знака прикрепляются «культурные смыслы»;
- осознаются ли эти смыслы говорящим и слушающим и как они влияют на речевые стратегии;
- существует ли в реальности культурно-языковая компетенция носителя языка, на основании которой воплощаются в текстах и распознаются носителями языка культурные смыслы;
- каковы концептосфера (совокупность основных концептов данной культуры), а также дискурсы культуры, ориентированные на репрезентацию носителями одной культуры, множества культур (универсалии);
- как систематизировать основные понятия данной науки [19].

При решении данных задач нужно учитывать одну чрезвычайно важную особенность, создающую дополнительную трудность в изучении данной проблемы: культурная информация языковых знаков имеет по преимуществу имплицитный характер, она как бы скрывается за языковыми значениями [20].

В. Н.Телия предлагает свой способ интерпретации национально-культурных смыслов языковых единиц — с позиции внутреннего наблюдателя, «изнутри» языка. Например, при интерпретации коллокации *больная совесть* в лингвокультурном аспекте важна не только ценностная модальность (как если бы совесть страдала от болезни), но и то, что это обуславливает психологический дискомфорт, потому что нравственный изъян вызывает неодобрение, осуждение в обществе, и говорится это в неформальных условиях речи при определенном раскладе социально-культурных статусов и ролей собеседников [21].

Кроме предлагаемого В.Н.Телия способа интерпретации необходимым следует признать и анализ языковых фактов с позиции внешнего наблюдателя [22].

Перейдем к рассмотрению методологии лингвокультурологии.

Методы лингвокультурологии – совокупность аналитических приемов, операций и процедур, используемых при анализе взаимосвязи языка и культуры. Всякий конкретный метод научного исследования имеет свои рамки применения, т.е. аксиомой современной науки является тезис об ограниченности любого метода. В лингвокультурологии можно использовать

лингвистические, а также культурологические и социологические методы. Данные методы вступают в отношение взаимодополнительности, особый сопряженности с разными познавательными принципами, приемами анализа, что позволяет лингвокультурологии исследовать свой сложный объект – взаимодействие языка и культуры. Аппарат анализа метафоры, предложенный Дж. Лакоффом, обладает большой объяснительной силой и позволяет получить результаты, важные для проблемы языка и культуры. Знаменитый ученый В.Н. Телия предложила для лингвокультурологического описания макрокомпонентную модель знания. Кроме макрокомпонентной модели мы предполагаем активно использовать в лингвокультурологическом описании психосоциокультурологический эксперимент, а также шире задействовать готовые тексты разных типов, потому что культурная информация в языковых единицах имеет преимущественно скрытый характер за их собственно языковым значением характер. Особая область исследования – лингвокультурологический анализ текстов, которые как раз и являются подлинными хранителями культуры. Приобщение человека к культуре происходит путем присвоения им «чужих» текстов [23].

Объектом лингвокультурологии является исследование взаимодействия языка, который есть транслятор культурной информации, культуры с ее установками и предпочтениями и человека, который создает эту культуру, пользуясь языком. Предметом исследования этой науки являются единицы языка, которые приобрели символическое, эталонное, образно-метафорическое значение в культуре и которые обобщают результаты собственно человеческого сознания. При этом одна лингвокультурологическая единица может одновременно принадлежать нескольким семиотическим системам [24].

Предмет исследования в лингвокультурологии составляют девять типов лингвокультурных единиц и явлений:

- безэквивалентная лексика и лакуны, а поскольку лингвострановедение является составной частью лингвокультурологии, то они становятся и ее предметом;
- мифологизированные языковые единицы; архетипы и мифологемы и пр.;
- паремиологический фонд языка;
- фразеологический фонд языка;
- эталоны, стереотипы и символы;
- метафоры и образы языка;
- стилистический уклад языка;
- речевое поведение;
- область речевого этикета [1, 30].

Рассмотрим их подробнее.

1. Слова и выражения, служащие предметом описания в лингвострановедении, включая безэквивалентную лексику. В эту категорию входят цитаты из русской классики: *человек в футляре*, *лишние люди*, *горе от ума*, а также лозунги и политические дискурсы советской и постсоветской эпох: *путевка в жизнь*, *борьба за урожай*, *"прихватизация"* и т.п. [25].

2. Мифологизированные культурно-языковые единицы: обрядово-ритуальные формы культуры, легенды, обычаи, поверья, закрепленные во фразеологизмах, пословицах, образно-метафорических единицах. В их основе, как правило, лежит мифологема, или архетип. Мифологема - важный для мифа персонаж или ситуация, его "главный герой", который может переходить из мифа в миф. В основе мифа лежит архетип - устойчивый образ, обобщенный символ, присутствующий в индивидуальном сознании и имеющий распространение в культуре. Фразеологизмы и пословицы с компонентом "хлеб" основаны на архетипе хлеба как символа жизни и материального достатка [25].

3. Паремнологический фонд языка, так как пословицы - это стереотипы народного сознания, обладающие широким прагматическим спектром. Одна и та же пословица может служить упреком, утешением, советом, нравоучением.

4. Символы, стереотипы, эталоны, ритуалы. Человек живет, по мысли Э. Кассирера, в "символической вселенной". Символ - это вещь, награжденная смыслом, конкретный предмет, выражающий высокую абстракцию [25].

Культурные стереотипы - это модели поведения, навязываемые нам культурой и усваиваемые в процессе социализации человека. Стереотипы поведения и целеполагания, восприятия и понимания, стереотипы общей картины мира определяют единство и целостность культуры. При их реализации человек может не осознавать целей, ради которых действие совершается [25].

Как способ разрешения социальной драмы ритуал имеет условный, конвенциональный характер и совмещает в себе три функции: снятие агрессии, обозначение круга своих и отторжение круга чужих. Действие становится ритуалом, когда оно теряет целесообразность и становится семиотическим знаком [25].

Эталон - это сущность, измеряющая свойства и качества предметов и явлений, это мера вещей, представленная в образной форме. В языке эталоны существуют в виде устойчивых сравнений или словосочетаний, передающих высокую степень признака: глуп как сибирский валенок; как птичка весела; сыт по горло; влюблен по уши [25].

5. Важнейшей языковой сущностью, в которой содержится основная информация о связи слова с культурой, являются образы. Образность, т.е. способность слова или фразеологизма вызывать в нашем сознании наглядные представления, "картинки", связана с внутренней формой слова, которая выводится из прямых значений составляющих его морфем [25].

6. Лингвокультурология занимается такими проблемами, как стилистический уклад языков, соотношение между литературным языком и другими формами его существования [25].

7. Лингвокультурной спецификой обладает речевое поведение. В каждой культуре поведение людей регулируется представлениями о том, как следует вести себя в стереотипных ситуациях, в соответствии с социальными ролями [25].

8. Область речевого этикета - важный компонент общения, зона

"социальных поглаживаний". Речевой этикет - это социально заданные и культурно-национально-специфические правила речевого поведения в ситуациях установки, поддержания и размыкания контакта коммуникантов в соответствии с их социальными ролями и отношениями в официальной и неофициальной обстановке общения. По мнению исследователей, коммуникативная истинность выше по ценности для культурной общности людей, чем искренность [25].

Предмет исследования лингвокультурологии наглядно представлен в схеме 1.



Рисунок – Предмет исследования лингвокультурологии

1.2 Понятие лингвокультурного феномена

Не требует доказательств тот факт, что явления этнокультуры зафиксированы в кинотекстах при помощи определенного набора выразительных средств, что соответствует тезису о сосуществовании собственно лингвистического и экстралингвистического в выражении категорий культуры средствами языка [26].

На сегодняшний день существующих достаточно количество смежных понятий лингвокультурологии, которые раскрывают особое культурологическое содержание языковых единиц. Так, Ю.А. Сорокин трактует эти лексемы как

лакуны, "следствие неполноты или избыточности опыта лингвокультурной общности" [27]. На передний план выступает "пустота", расположенная как бы на границе между понятием и его текстовым воплощением. Другие исследователи полагают, что лакуны – это элементы чужой культуры, воспринимаемые коммуникантом как "непонятные", "странные", "неизвестные", "неточные", "необычные", "экзотичные" [28]. Их наличие порождает конфликт при неприятии явления иной этнокультуры. Рядом ученых лакунами признаются слова, отображающие подобные элементы культуры [29].

Еще более подробно рассматривает проблему лакунарности в условиях межкультурной коммуникации Г.В. Быкова [30]. Ведя речь о возникновении самого термина "лакуна" в лингвистике, она отмечает: "Национально-специфические... элементы в лексических системах языков и культурах в последние десятилетия описываются зарубежными и отечественными исследователями с помощью термина лакуна (от франц. *lacune* – пустота, брешь)" [30]. Лакуной, по определению Г.В. Быковой, является семема, представляющая в системе языка виртуальную лексическую единицу, занимающую соответствующее место в лексической системе в статусе нулевой лексики. Она может явиться ощутимым препятствием для взаимопонимания как представителей разных культур, так и общающихся на одном языке, что создает неудобства в речевой практике [30].

В приведенном выводе спорным, как представляется, видится проведение границы между представителями разных культур и общающимися на одном языке (возникает ощущение, что коммуниканты, использующие для общения один язык, не могут принадлежать к разным этническим культурам). Однако очевидно одно: и при этом подходе подчеркивается наличие лакун в процессе межкультурной коммуникации.

Нельзя не отметить, что при определении национально-специфической лексики используется также термин "реалии национально-культурной специфики" [31]. Лексемный характер таких реалий подчеркивается рядом исследователей, понимающих под реалией слова, выражающие понятия и предметы, специфичные для данного народа, выражающие все то, что составляет самобытность данного этноса [32].

Культурологические расхождения текстов различных этносов на уровне отдельных лексических единиц анализирует также А.Вежбицкая, которая под уникальными культурно-специфическими лексемами понимает

лингвоспецифичные слова, которые в ряде случаев являются ключевыми, особенно важными и показательными для отдельно взятой культуры [33]. Ключевые слова рассматриваются как культурные символы, при помощи которых люди общаются между собой и на основе которых фиксируются и развиваются их значения и знания о жизни и жизненные установки [33].

Итак, многообразие принципов, лежащих в основе того или иного понимания уникальной с точки зрения этнокультуры лексики языка не подлежит сомнению. Но самым существенным при анализе данных тенденций является тот факт, что в приведенных трактовках речь идет об отдельных лексемах, представляющих известную сложность для понимания иной социоэтнической группы.

При всем многообразии единиц, исследующих взаимосвязь языка и культуры и раскрывающие уникальные характеристики локальной культуры, нам представляется уместным использовать термин, введенный В.В. Красных "лингвокогнитивный феномен" [16]. Лингвокультурный феномен актуализирует когнитивный аспект, т.е. специфику усвоения и обработки информации, заложенной в феномене [17]. Кроме того, описываемые феномены содержат информацию, относящуюся к сфере культуры конкретного этноса. Таким образом, "лингвокультурный феномен" (ЛКФ), на наш взгляд, наиболее полно отражает сущность взаимоотношения "язык - культура" применительно к американскому кинотексту. "Лингвокультурный феномен" рассматривается как явление этноспецифичного культурологического характера, которое находит свое языковое воплощение в тексте. Языковая манифестация лингвокультурных феноменов (ЛКФ) весьма разнообразна, что обусловлено разнообразием их типов.

Лингвокультурный феномен в прецедентном тексте далеко не всегда совпадает в плане выражения с отдельной лексемой. Семантика лингвокультурного феномена (ЛКФ) в прецедентном тексте часто кроется в высказывании как минимальной единице коммуникации [35]. Попутно отметим, что термин "высказывание" у ряда авторов заменяется терминами "предложение", "конкретное предложение" [36]. Многие исследователи, тем не менее, проводят между предложением и высказыванием четкую границу, исходя из множества факторов [37].

Для того, чтобы эксплицировать смысл ЛКФ, необходимо обладать фоновыми знаниями, по определению Е.М. Верещагина.

Для описания культурных реалий в кинотексте целесообразно, на наш взгляд, использовать понятие

лингвокультурного феномена (ЛКФ). Таким образом, в задачу дальнейшего исследования входит классификация лингвокультурных феноменов с учетом данных современных исследований, а также поиск адекватного алгоритма экспликации соответствующего ЛКФ с последующей систематизацией языковых средств их оформления в тексте.

1.3 Особенности кинотекста как источника лингвокультурных феноменов

В настоящее время кино и видеопродукция приобретают все большую популярность среди людей всех возрастов. Киноиндустрия занимает существенное место в комплексе социальных коммуникаций не только индустриально развитых, но и развивающихся стран. Пользуясь современными техническими достижениями, мы можем смотреть фильмы разных режиссеров, разных стран и на разных языках, как с переводом, так и без него. Фильмы прочно вошли в нашу жизнь и теперь уже считаются отдельным видом искусства [38].

В нашей исследовательской работе мы будем рассматривать художественный (игровой) вид кинематографии. Художественная (игровая) кинематография имеет множество жанров [39].

Существуют различные классификации американского художественного (игрового) кино. Классификация жанров художественных (игровых) фильмов разработанная В.С. Колодяжной: *фильм ужасов; вестерн; музыкальный фильм; комедия; историко-биографический фильм* [39].

Классификация жанров по Т.Г. Голенпольскому: *вестерн; гангстерский фильм; политический фильм; фильм ужасов; комедия; исторический фильм; фильмы катастроф; космическая фантастика; боевик* [40].

Американский кинематограф можно по праву считать проводником «американской мечты» - мечты о лучшей жизни, о справедливости, о прекрасном будущем. Не случайно Голливуд называют «фабрикой грез» [42]. Американский кинематограф развивался в течение многих лет и внес огромный вклад в киноиндустрию всего мира.

Для целей нашего исследования нам необходимо рассмотреть понятие «кинотекст». Термин «кинотекст» встречается в литературе довольно часто. О произведении киноискусства как о тексте писали Ю.М. Лотман (1992), Ю.Г. Цивьян (1984), Ю.Н. Усов (1980), А.В. Федоров (2000), Е.Б. Иванова (2000) и другие.

Ю.Г. Цивьян пишет: «В определенном приближении любой фильм можно определить как дискретную последовательность непрерывных участков текста. Назовем эту последовательность кинотекстом. Непрерывные сегменты кинотекста будем называть кадрами. ... Кинотекст — это цепочка ядерных кадров. ... Таким образом, некое сообщение, присущее кинотексту, может быть выявлено лишь после рассмотрения как минимум двух ядерных кадров и

выяснения, какой из типов присоединения они осуществляют. То есть, единицей кинотекста всегда является пара ядерных кадров. Назовем ее базовой цепочкой или базовой синтагмой кинотекста» [43]..

Кинотекст в виде последовательности кадров на киноплёнке интересует только специалиста, зрителю же он предъявляется способом проецирования киноплёнки с магнитной звуковой дорожкой на экран со скоростью 24 кадра в секунду. Киноаппарат и киноплёнка — способ фиксирования и хранения кинотекста, причем в настоящее время далеко не единственный. Материальным носителем кинотекста может быть видеокассета, а точнее, видеоплёнка с магнитной записью, и DVD, на котором кинотекст записывается в цифровом виде. Но во всех случаях необходимым условием репрезентации кинотекста является наличие экрана. Собственно говоря, это вид текста, появление и функционирование которого связано с появлением и развитием средств массовой коммуникации, или массмедиа, и невозможно без них. Кинотекст может быть определен как медиатекст. Тогда он становится в один ряд с экранными текстами, к которым также относятся телетексты (телефильм), видеотексты (видеофильм) и компьютерные тексты (видеоигра). Отличия этих медиатекстов друг от друга заключаются, безусловно, не только в технических средствах создания, хранения, тиражирования и т.д., но и в целях и задачах, которые ставятся перед ними, а также в количественном соотношении информации, переданной визуальным и аудиоспособом. Мы хотим отметить, что медиатексты образуют единую группу по способу восприятия (аудиовизуальному) и способу предъявления реципиенту (экранному). Медиатексты обладают способностью взаимопереводимости из одной аудиовизуальной техники в другую, следствием чего является возможность посмотреть один и тот же фильм на кино-, телеэкране и на дисплее компьютера. Кинофильм на видеокассете не становится другим текстом.

Многочисленные определения раскрывают лишь отдельные характеристики кинотекста, не отражая его как коммуникативное целое. «Зафиксированное на киноплёнке сообщение получило в научной литературе название кинотекста» (Энциклопедия Кирилла и Мефодия, 2002, CD-ROM). «Кинотекст — сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре кинематографа (игровой, документальный, анимационный, учебный, научно-популярный фильм)» [43]. Эти определения указывают, в основном, на коммуникативный характер и жанровое разнообразие кинотекста.

Согласно определению, принадлежащему основоположнику отечественной медиапедагогики Ю.Н. Усову, кинотекст есть динамическая система звукозрительных образов, или «динамическая система пластических форм, которая существует в экранных условиях пространственно-временных измерений и аудиовизуальными средствами передает последовательность развития мысли художника о мире и о себе» [44]. Это определение учитывает такие важные факторы, как «экранность», пространственно-временной способ существования кинотекста и аудиовизуальный способ его восприятия, но не отражает его коммуникативной направленности.

В современной лингвистике текст определяется как продукт речи, детерминированной потребностями общения, то есть не только как отражение действительности, но и как сообщение о ней. Коммуникативная направленность кинотекста не подлежит сомнению, ибо он адресован зрителю и создается специально для восприятия массовой аудиторией.

Классификация кинофильма как текста затрудняется тем, что нет таких различительных признаков, которые, являясь основой для оппозиции кадров, обеспечивали бы разнообразие внутри кинотекста. Иными словами, в языке кино не существует кода, состоящего из узнаваемых и выделяемых единиц и способов их организации, который являлся бы общим для всех фильмов. В трудах исследователей выражаются сомнения в возможности приобщения искусствоведения к семиотике. Так, Ю.М. Лотман признает, что есть фильмы, в которых «расчленение на дискретные единицы всегда производит впечатление искусственного приема. Но если нет дискретных единиц, нет знаков. Но возможна ли знаковая система без знаков?» [45]; о том же пишет В.В. Иванов: «... фильм плохо поддается этому искусственному описанию, предполагающему выделение в фильме дискретных «слов» и «фраз», хотя нельзя спорить, что отдельные дискретные элементы ... в живописи и кино выделяемы» [46].

В элементах музыки, живописного полотна, орнамента нет и не может быть унификации элементов, подобной алфавиту вербального языка, ибо они наделены функцией и приобретают смысл только в системе каждого конкретного текста и не могут быть вычленены из последнего без утери каких-то важнейших свойств. Исследователи полагают, что к таким понятиям, как «знак», «символ», «код», «язык искусства» в особенности относится размытость терминологии и вследствие этого произвольность в истолковании явлений [47]. Ц. Тодоров говорил, что поиски общего признака, свойственного всем возможным знакам, приводят к крайне убогому результату: «это будет, приблизительно, синоним «ассоциативности» или «эквивалентности». Опора на этот признак малопродуктивна в научном смысле» [48]. К тому же существует экстрасемиотическое (или парасемиотическое) значение слова «знак» — «нечто, репрезентирующее нечто другое». Если перенести его в семиотику, термин «знак» будет означать любую форму для выражения мысли или вещи. «Такое употребление термина «знак» предполагает особую концепцию языка, язык понимается как запас «этикеток», которые прикрепляются к уже существующим предметам, подобно обыкновенной номенклатуре» [49]. Суть вышесказанного сводится к следующему: трудности, с которыми столкнулась семиотика кино, пытаясь выяснить, что есть знак и язык в кино — трудности общесемиотического характера.

Кинофильм, как уже указывалось, невозможно однозначно отнести к числу языковых либо неязыковых процессов. Его сущности отвечает введенное Е.Е. Анисимовой понятие креолизованного текста, в структуре которого наряду с вербальными средствами задействованы и иконические: рисунки, фотографии, таблицы, схемы. При этом изображение мыслится как неотъемлемая часть текста. Креолизованный текст есть «особый лингвовизуальный феномен, текст,

в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата» [50]. Понятие «креолизированный текст» не следует отождествлять с понятием «иллюстрированный текст». Ю.Н. Тынянов, размышляя о связи иллюстрации с текстом художественного произведения, приходит к выводу, что любая иллюстрация есть частный случай истолкования, искажающий и сужающий текст произведения и потому представляющий сомнительную ценность. Автор указывает на два случая «законного» использования графики в сочетании со словом, и оба они «вне иллюстрации». Первый случай — когда рисунок окружает текст, не связывая слово с живописью предметно, как, например, рисунки Пушкина в рукописях, второй — когда рисунок выступает как эквивалент слова, как «элемент выражения в словесном искусстве» [51]. Второй тип сочетания графики и слова соответствует понятию креолизованного текста.

Е.В. Козлов, рассматривая свойства комикса как явления лингвокультуры, доказывает, что комикс есть креолизированный текст, которому присущи универсальные текстовые категории, такие, как цельность, связность, членимость, изолированность, стилевая оформленность, эмотивность. Наличие буквенного текста манифестирует связь комикса с литературой. Графический компонент занимает по меньшей мере равную вербальному часть сигнификативного пространства комикса. Комикс стоит намного ближе к литературе, чем к кинематографу, так как в ходе восприятия комикса реципиент должен воссоздать мир звуков и движений, производимых персонажами и предметами [52].

Кинотекст является более сложным феноменом по сравнению с комиксом. Изображение движется, а вербальный компонент представлен не только в виде письма, но и в виде звучащей речи, обычно при смысловом и количественном доминировании последней.

Ю.М. Лотман говорит о том, что устный текст уже невозможно определить как чисто вербальное явление: «живой устный рассказ, конечно, не представляет собой словесного текста в чистом виде. В него включаются иконические знаки — мимика, жест, а для повышенно эмоциональной или детской речи (равно, как и при разговоре с собеседником, недостаточно владеющим данным языком) — элементы театральной игры. Когда монолог разыгрывается — перед нами активное вторжение иконических знаков в речь. Нам приходилось с интересом наблюдать, как один известный актер в домашней беседе сначала высказывал мысль при помощи словесной фразы, а затем непроизвольно (ему казалось, что он просто повторяет то же самое второй раз) разыгрывал ее в жестах» [53]. Другими словами, устный рассказ есть также креолизированный текст, включающий вербальный и невербальный компоненты. К числу невербальных компонентов этого креолизованного текста в первую очередь следует отнести оптико-кинетическую систему знаков, которая в целом предстает как более или менее отчетливо воспринимаемое свойство общей моторики, преимущественно различных частей тела (рук — жестикуляция, или

жестика; лица — мимика; позы — пантомимика). Моторика отображает эмоциональные реакции человека, придавая тексту дополнительные нюансы (которые могут оказаться неоднозначными при употреблении, например, одних и тех же жестов в различных национальных культурах). Восприятие оптико-кинетической системы знаков может оказаться невозможным, если коммуникация осуществляется по телефону или по радио. Однако в условиях коммуникации с помощью видеотелефона в креолизованном тексте «живой устный рассказ» будет присутствовать еще один нелингвистический знак, воспринимаемый визуально, — изображение самого рассказчика. Разговор по видеотелефону не является кинотекстом, но в нем уже присутствует кинотекстовый материал. Он отчасти сопоставим с синематографом Люмьеров, когда неподвижная камера фиксировала подлинное движение вещей. Оптико-кинетическая система дополняется паралингвистической и экстралингвистической системами знаков. Паралингвистическая система — это система вокализации, т.е. тембр голоса, его диапазон, тональность. Экстралингвистическая система — включение в речь пауз, а также таких компонентов, как покашливание, плач, смех и, наконец, темп речи. Включенность в текст паралингвистических и экстралингвистических средств наряду с лингвистическими придает текстовым формам большую лаконичность, прагматичность и экспрессивность и усиливает воздействие текста на реципиента.

Невербальные компоненты креолизованного текста выполняют техническую, информативную и эстетическую функции. Техническая функция состоит в организации визуального восприятия текста, информационная — в передаче содержания текста, эстетическая — в актуализации художественной интенции автора [54].

Как указывает Ю.М. Лотман, кино по своей сути — синтез двух повествовательных тенденций: изобразительной («движущаяся живопись») и словесной. Слово представляет собой не факультативный, дополнительный признак киноповествования, а обязательный его элемент (существование немых фильмов без титров или звуковых фильмов без диалога только подтверждает это, поскольку зритель постоянно ощущает здесь отсутствие речевого текста; слово дано в них как «минус-прием») [54].

У. Эко выделяет в составе кинотекста образы, музыку, звуки и речь. Кинотекст как сообщение основан на трех основных кодах, включающих в себя несколько субкодов, поддерживающих различные уровни смысла. Основными кодами кинотекста предлагается считать портретный, лингвистический и звуковой. Видеоряд кинотекста обслуживается портретным, или иконическим кодом. Иконические изображения — фотографические изображения людей и предметов — становятся знаками этих людей и предметов и выполняют функцию лексических единиц кинотекста [55]. «Идеографические знаки изобразительны. Это означает, что в данном случае между планом содержания и планом выражения существует прямая связь, вернее, еще не произошло отчуждения этих планов» [54]. Понятие художественного образа не

перечеркивает понятие иконического знака, а дополняет его, тем более что одним из наиболее точных и удачных переводов *icon* (иконический знак) признан как раз «образ» [55].

Согласно классификации У. Эко, в рамках портретного (иконического) кода наиболее важными являются иконологический субкод и субкод монтажа. Иконологический субкод базируется на традиционной закреплённости за образом определенного смысла. Улыбающийся старик и счастливый ребенок, несущийся к нему с распростертыми руками, означают «дедушку и внука». Иконологический субкод предлагает парадигму образов, субкод монтажа предлагает серию синтагм. Он устанавливает для образов правила комбинации в соответствии с кинематографическими правилами. Человек, который не знаком с языком кино, не поймет, что два последовательных кадра — один снятый спереди, а другой со спины — обозначают одного и того же человека. Субкод монтажа сообщает — путем чередования отдельных кадров — о встрече ребенка и пожилого мужчины (иконический код), а иконологический субкод передает отношения внук дед. Субкоды выделяются и в лингвистическом (речь), и в звуковом (музыка) кодах [55].

Данная классификация вызывает существенные замечания. Налицо смешение двух антиномий знаков: по каналу восприятия (визуальный и звуковой) и по характеру задействованной семиотической системы (лингвистическая и нелингвистическая). В приведенной выше классификации звуковой код противопоставляется лингвистическому. К звуковому коду автор относит речь героев фильма, музыку и естественные шумы. Первая вписывается в лингвистический код, остальные можно трактовать как иконические знаки и включить в иконический код, который в этом случае должен мыслиться шире, чем портретный код. Что же касается монтажа, то совершенно очевидно, что его действие невозможно ограничить рамками портретного кода — оно в такой же степени простирается и на аудиоряд. Таким образом, статус субкода портретного кода не соответствует действительной роли монтажа в кинотексте. Кроме того, стерто различие между знаками и кодами, которые принято трактовать как единицы и способы их организации.

Обобщая все сказанное выше, мы приходим к следующему определению состава кинотекста. Кинотекст состоит из образов, движущихся и статических, речи, устной и письменной, шумов и музыки, особым образом организованных и находящихся в неразрывном единстве. В кинотексте присутствуют две семиотические системы, - лингвистическая и нелингвистическая - оперирующие знаками различного рода. Согласно классификации Ч. Пирса, знаки по характеру соотношения означающего и означаемого подразделяются на три группы:

- знаки-иконы, формируемые на основе подобия означающего и означаемого;
- знаки-индексы, создаваемые отношением смежности означающего и означаемого;

- знаки-символы, порождаемые установлением связи означающего и означаемого по условному соглашению [57].

Лингвистическая система кинотекста обслуживается знаками-символами, нелингвистическая – знаками-индексами и знаками-иконами.

Лингвистическая система в кинотексте представлена двумя составляющими: письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма — плакат, название улицы или города, вход и выход, письмо или записка и т.д.) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т.д.), которые выражены при помощи символических знаков — слов естественного языка. Титры подразделяются на инициальные, финальные и внутритекстовые. Инициальные титры включают название фильма, название киностудии-производителя фильма, обозначение коллективного автора фильма. Финальные титры современных фильмов в плане содержания представляют собой расширенный вариант начальных титров. Помимо коллективного автора фильма, в них подробно перечисляются все, кто в той или иной степени имел отношение к созданию фильма, упоминаются лица и организации, предоставившие реквизит или интерьеры для съемок, различного рода услуги (например, телефонную связь). В плане оформления финальные титры имеют тенденцию к унифицированности, в современных фильмах это ползущий снизу вверх текст на черном фоне. Внутритекстовые титры чаще всего служат для обозначения хронотопа: сообщают об изменении места либо времени действия в фильме.

Нелингвистическая система кинотекста включает иконические и индексальные знаки. Она также имеет звуковую часть — это естественные шумы (дождь, ветер, шаги, голоса животных и птиц), технические шумы и музыка. Естественные шумы в кинотексте, также, как и документальные эпизоды в художественном кинотексте, по-видимому, следует отнести к индексальным знакам. Кроме того, в нелингвистическую систему входит видеоряд — иконические и/или индексальные знаки (люди, животные, фантастические существа, предметы), осуществляющие последовательность (цепочку) движений, которые также являются иконическими и/или индексальными знаками (жестика, мимика, пантомимика, манипуляции с предметами, различного рода перемещения и прочие действия, например, взрывы, крушения и природные катаклизмы, осуществляемые при помощи спецэффектов). Все вышеперечисленное представляет собой лексику кинематографа, или единицы кинотекста. Этот кинотекстовый материал схематически можно представить следующим образом:

Таблица 1 - Знаки кинотекста

Знаки кинотекста	Лингвистические	Нелингвистические
Звуковые	Речь персонажей, закадровая речь, песни	Естественные шумы, технические шумы, музыка

Визуальные	Титры инициальные, финальные и внутритекстовые, надписи как часть интерьера или реквизита	Образы персонажей, движения персонажей, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты
------------	---	---

Собственно кинотекст из этого материала создается при помощи кинематографических кодов, к числу которых относятся ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство, монтаж. В эпоху немого кино главенствующая роль в создании кинотекста приписывалась монтажу. С точки зрения современных исследователей, любой из вышеназванных кинематографических кодов может стать (а может и не стать) элементом режиссерского языка, посредством которого зрителю будет передана многозначная чувственно-смысловая информация. «Весь механизм сопоставлений и различий, связывающий кинообразы в повествование, может быть охарактеризован как принадлежащий грамматике кинематографа» [58]. Авторы фильма должны организовать этот материал, зафиксировав, отобрав и собрав изображения и соединив их со звуком.

М. Мерло-Понти подчеркивает особую временную форму сочетания знаков в кинематографе. Фильм не является суммой изображений. Смысл изображения зависит от предшествующих изображений, а их последовательность в целом создает новую реальность. «Поскольку в фильме помимо выбора кадров (или планов), их порядка и длительности, составляющего монтаж, существует отбор сцен или эпизодов, их порядка и их длительности, составляющий раскадровку, то фильм выступает в качестве исключительно сложной формы, внутри которой весьма многочисленные действия и реакции осуществляются ежесекундно. Законы этой формы не изучены, но интуитивно постигаются чутьем или тактом режиссера, пользующегося кинематографическим языком, как в речи мы пользуемся синтаксисом, специально о нем не думая и не всегда, будучи в состоянии сформулировать правила, которые неосознанно соблюдаем» [58]. Подобно тому, как видеоряд фильма не является простой движущейся фотографией драмы, так и звук в кино — это не просто механическое воспроизведение шумов и слов, но и определенная форма, внутренняя организация, которую должен создать автор фильма. Соединение изображения и звука еще раз создает новое целое, не сводимое к составляющим его элементам — изображение видоизменяется из-за соседства звука. Единство звука и изображения осуществляется не только в каждом из персонажей (голос, фигура и характер персонажа составляют неразрывное единство), оно характеризует фильм как целое. Музыка, например, должна не располагаться рядом с кинотекстом, но внедряться в него, не комментировать чувства и образы, подобно книжной иллюстрации, но отмечать смену стиля в фильме, например, переход от сцены действия к внутреннему миру персонажа, к напоминанию о предшествующих сценах или описанию

пейзажа [58]. Взаимодополняемость музыки и других информационных рядов кинофильма возвращает нас к определению кинотекста как креолизованного текста.

Рассмотрим подробнее некоторые особенности кинотекста.

В кинотексте роль титульного листа играют инициальные титры: они включают название киностудии-производителя фильма, имена режиссера, автора сценария, оператора, композитора, дирижера, автора песни, звукооператора, гримера, костюмера, редактора, автора монтажа, директора картины, исполнителей ролей — обычно от главных к эпизодическим, название фильма. Титры обычно проходят на фоне первых кадров фильма и сопровождаются основной музыкальной темой фильма, изредка — репликами персонажей. Последний план инициальных титров должен служить плавным переходом к началу собственно действия фильма. Современные титры изготавливаются компьютерным способом, что позволяет создать самый фантастический видеоряд, точнейшим образом совместив живые сцены, графические образы, письменный текст и музыку.

Диалогической и внутренней (монологической) речи героев книги в кинотексте соответствуют реплики персонажей и закадровая речь, а также звучащие за кадром стихи («Служебный роман») или смысловая песня («Ирония судьбы или с легким паром»). Отметим необходимость дифференцировать смысловую песню в фильме и фоновую. Последняя, характеризуя историческую эпоху или окружающую героя обстановку, часто звучит диссонансом по отношению к его внутреннему настрою. Стихи и смысловая песня в фильме служат средством выражения душевного состояния героя, одновременно повышая эстетическую ценность кинотекста. Песня часто является визитной карточкой кинотекста, т.е. средством апелляции к нему.

Закадровый текст, если он не передает размышлений героя, раскрывая его внутренний мир, обычно максимально информативен и сообщает факты, необходимые для смыслового понимания сюжета. Например, в фильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» с помощью закадрового текста герой Костя Иночкин представляется и представляет взрослых сотрудников пионерлагеря, одновременно давая им краткую характеристику. Часто закадровый текст сообщает об изменении места и времени действия.

Вербальное выражение в кинотексте (и, естественно, в тексте) находят также различного рода надписи, являющиеся частью интерьера или реквизита — мира вещей, окружающих героев фильма. Это записки, письма, названия улиц и номера домов, названия ресторанов, кинотеатров и прочих заведений, объявления, афиши, лозунги: *Женищина — она тоже человек* в кинофильме «Белое солнце пустыни», *Пионер — в весельи пример*, *Дети — хозяева лагеря* в фильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», *30 апреля ровно в 8 вечера открытие нового манежа* в фильме «Цирк». Вербально выражены также внутритекстовые титры. Они могут резюмировать ситуацию: *Так Костя Иночкин потерял одного друга*, *Так стало ясно, что родительского дня не избежать*, *Так Костя Иночкин перешел на нелегальное положение* в

фильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»; сообщать об изменении времени и места действия: *Одесса. Квартира Лени Андриканиса* в сериале «Марш Турецкого», *Берн, Швейцария* в сериале «Семнадцать мгновений весны». Послесловие в кинотексте иногда указывает на то, что во время съемок не пострадали животные, что лица и события вымышлены и всякое сходство является случайным; в нем может кратко рассказываться о дальнейшей судьбе героев фильма.

В кинотексте комментарии могут быть вплетены в основную ткань повествования как, например, характеристики действующих лиц в сериале «Семнадцать мгновений весны», но никогда не оформляются как самостоятельная отдельная часть кинотекста. Это связано с тем, что до появления видео не предполагалась возможность возвращения к эпизоду в рамках одного просмотра кинофильма.

Последовательность эпизодов в фильме изначально не нуждалась в перечне такого рода, так как кинозритель был лишен возможности по своему желанию перейти к другой части кинофильма.

Невербальное выражение в кинотексте обычно находят внешность, одежда, предметы быта; пейзаж, в том числе городской и фантастический, интерьер, средства передвижения; жест, мимика, пантомимика, проксемика. Фильм обращается к способности реципиента расшифровывать мир и людей, не прибегая к языку. Вниманию зрителей предлагается естественный способ бытия в мире (общение героев с вещами и себе подобными), который они видят в мимике, жестах, взгляде и который с очевидностью определяет знакомые им ситуации.

Кино редко передает мысли человека, обычно оно демонстрирует поведение человека. В кино головокружение, размышление, удовольствие, боль, любовь, ненависть могут быть выражены невербально, как формы поведения [58]. К невербалике в кинотексте относятся естественные шумы, музыка, паралингвистические и экстралингвистические характеристики звучащей речи, которые в тексте могут быть изображены только путем дескриптивного словесного описания.

Монтаж как метод текстопостроения давно известен и широко используется в литературе. Именно у литературы кино позаимствовало все основные монтажные приемы, применив их к визуальному ряду. Параллельный монтаж не что иное, как известное литературное «А в это время...». Монтаж «по крупности» — воспроизведение дескриптивного описания в художественном тексте при помощи сочетания визуального образа и плана изображения, когда наиболее важная, значимая деталь дается крупным планом.

В кинотексте музыка звучит в натуральном виде и естественным образом вызывает те же чувства.

Следует отметить тесную связь литературного текста с кинотекстом в том смысле, что первое часто предшествует второму. Многие сценарии мирового и отечественного кино написаны на основе литературных произведений.

Экранизация — перевод художественного произведения с языка искусства словесного на язык искусства экранного.

Существует также и «обратная связь» — в последнее время все большую популярность приобретают книги, представляющие собой пересказ, литературную запись или запись диалогов популярного кино- или телесериала. Например: Хилсбург П. *«Изгнание из Эдема». Зарубежный кинороман по мотивам одноименного телесериала*; Сарджент Э. *Литературная запись по фильму «Бумажная луна»; «Богатые тоже плачут». В 3-х книгах. История 3-х поколений одной богатой мексиканской семьи. В книге полностью воспроизведен текст (диалог) русского варианта 248 серий телефильма «Богатые тоже плачут»* и т.д.

Порождение кинотекста связано с многократной семиотической трансформацией текста. За кинотекстом стоит авторский литературный сценарий. Это произведение художественной литературы со специфическими признаками, связанными с воплощением словесного текста в звукозрительном виде на экране. На основе литературного сценария при участии оператора-постановщика и художника создается режиссерский (или монтажный) сценарий, выполняющий функции производственного и технического проекта фильма. В нем содержится монтажная разработка структуры всего фильма и каждой отдельной сцены, планируется метраж эпизодов и отдельных кадров, указывается содержание каждого кадра, дикторский текст, диалоги и звук (музыка, натурные шумы), определяется прием съемки кадра: характер освещения, расположение съемочной камеры и т. д.

Непосредственно в ходе съемок режиссёр организует и согласует между собой творчество актеров, декорации, костюмы, музыку, освещение, работу оператора и звукооператора и др. В конечном итоге текст сценария частично сохраняется в виде звукоряда (звучащая речь героев фильма), частично транспонируется в видеоряд (действия, игра актеров, изображающих происходящие с героями события на фоне пейзажа или соответствующего интерьера). Авторская позиция просматривается в манере актерской игры, операторских приемах, отборе и последовательности эпизодов. Оформленное таким образом сообщение фиксируется на киноплёнке, причем последовательность кадров неоднократно переосмысливается и изменяется режиссером. В результате вышеописанных семиотических трансформаций образуется кинотекст.

Таким образом, имеет смысл говорить о коллективном авторе кинотекста, так как в его порождении в различной степени участвует весь штат съемочной группы. «Безусловно, режиссер находится как бы над всеми остальными, но при этом ... не представляется возможной редукция съемочной группы как творца только к фигуре режиссера» [59]. Коллективное авторство является одним из наиболее важных отличий кинотекста от литературного текста.

Кинотекст несет большой объем информации, которую необходимо переработать в заданном авторами фильма темпе в установленные сроки. Восприятие кинотекста сопоставимо с поверхностным, беглым чтением. Если

учитывать возможность просмотра кассеты на видеомэгнитофоне, следует признать, что видеомэгнитофон формирует принципиально новое понимание кино. Видео приближает кинофильм к телефильму, уничтожая некоторые изначально присущие ему качества. Исчезает темный кинозал, в котором близость зрителя с происходящим на экране достигает апогея. Фильм перестает быть неделимым пространством, так как появляется возможность вернуться к эпизоду в рамках одного просмотра фильма. Тем самым теряется «иллюзия жизни» — ведь жизненный процесс невозможно повернуть назад, и кинотекст в некотором смысле приближается к литературному тексту.

Природе кинофильма свойственна виртуальность. Кинофильм исчезает из восприятия, если, например, гаснет электричество, т.е. он нестабилен. Кинофильм для предъявления зрителю требует сложной электроаппаратуры [60].

В кинотексте помимо визуального информационного ряда имеется также аудиоряд. Киноповествование, подобно устному тексту, структурировано в гораздо меньшей степени [59].

Кинофильм рассказывает о жизни в формах самой этой жизни, за которыми возникают логос, смысл, слово. Кинематографический образ подобен театральному образу — это не только рассказ о событии, но и фактически само событие [61]. Кинотекст легко вербализуется. Его, как и литературное произведение, можно пересказать словами.

Человек в кино не является вещью среди вещей. Он выступает духовным центром отображаемой реальности, художественное высказывание оператора и режиссера остается высказыванием от имени человека. Но в кино человек дан как человек в мире. Образ киногероя — результат творчества коллективного автора, при этом актер может играть далеко не ведущую роль в создании этого образа. Большое значение имеет работа костюмера, гримера, режиссера и т.п. В то же время актер (точнее, его изображение на экране в образе героя фильма) является частью кинотекстового материала, иконическим знаком кинотекста.

Перейдем теперь к рассмотрению характерных черт и особенностей кинотекста как текста. Количество и состав текстовых категорий в разных исследованиях часто не совпадает, это связано как со сложностью объекта исследования, так и с различием целей его изучения. В.А. Кухаренко предлагает выделять двенадцать основных категорий художественного текста: членимость, связность, перспекцию и ретроспекцию, антропоцентричность, локальную и темпоральную отнесенность, информативность, системность, целостность, модальность и прагматическую направленность [61].

Таким образом можно сделать следующие выводы:

а) кинотексту в полной мере присущи универсальные текстовые категории, которые исследователи считают обязательными для художественного текста;

б) кинотекст выполняет коммуникативную функцию при взаимопроникновении двух принципиально отличных семиотических систем

(лингвистической и нелингвистической), то есть является специфичной формой креолизованного текста.

Все вышесказанное позволяет выделить аудиовизуальный феномен «кинотекст» как особый тип текста. Кинотекст как связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и /или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями[60].

Рассмотрим лингвистическую составляющую кинотекста (речь в кадре, за кадром или во внутритекстовых титрах), которая обнаруживает свою принадлежность к тому или иному стилю. Речь в кинотексте обычно не ограничивается одним стилем, однако черты включенных стилей не противоречат основному, и функциональный стиль сохраняет целостность.

Поскольку кинотекст является креолизованным текстом, представляется возможным выделить классы кинотекстов по общетекстовым признакам:

1. По адресату:

а) по возрастному признаку: детский — семейный (для совместного просмотра различными возрастными группами) — взрослый (детям до 16 лет смотреть не рекомендуется);

б) по степени закрытости: массовый — элитарный. К элитарному кинотексту можно отнести не только авторское экспериментальное художественное кино, рассчитанное на узкий круг любителей, но также научное и производственное кино, представляющее интерес в основном для специалиста.

2. По адресанту: профессиональный — любительский. В последнее время возрос интерес к личным любительским киноархивам, материалы из которых включаются в телепередачи и документальные фильмы для более достоверного воссоздания атмосферы эпохи. Кадры непрофессиональной видеосъемки (любительские видеокамеры практически вытеснили любительские кинокамеры) используются в новостях, в репортажах из «горячих точек».

3. По степени оригинальности сценария: оригинальный — переработка литературной или кинематографической основы — развитие (продолжение) литературной или кинематографической основы.

4. По жанру. Наряду с кинороманом, драмой, мелодрамой, комедией, сказкой, детективом, вестерном, военным, приключенческим и фантастическим фильмами встречаются и такие рубрики, как психологическая драма, романтическая мелодрама, трагикомедия, романтическая комедия. Появились такие жанровые определения, как боевик, комедийный боевик, фантастический боевик, мистика и мистический боевик, фильм ужасов, триллер, фильм-катастрофа, рождественская история. Жанровый рубрикатор объединяет однотипные кинотексты, распознаваемые по структуре, и служит сигналом, направляющим зрительские ожидания в определенную сторону.

5. По ценности для данного лингвокультурного сообщества: прецедентный – непрецедентный[60].

Выводы

Таким образом, рассмотрев направления лингвокультурологической дисциплины, определения лингвокультурологии, предложенные разными учеными-лингвистами, задачи и цели науки, объект и предмет исследования, методологию и методы исследования данной дисциплины можно отметить, что лингвокультурология – это наука, изучающая язык сквозь призму культурного знания человека.

Предметом лингвокультурологии является материальная и духовная культура, отраженная в языке, что и составляет языковую картину мира носителя языка. В качестве объектов исследования лингвокультурологии выступают также речевое поведение, речевой этикет, взаимодействие языка и культуры и текст как лингвокультурологическая универсалия. Основной единицей исследования указанной научной дисциплины является лингвокультурема, рассматриваемая как единица, соединяющая в себе как собственно языковое содержание, так и тесно связанную с ним внеязыковую культурную среду.

Наряду с этим мы узнали, что особенности кинотекста, относящегося к художественному стилю литературы, в настоящее время подвергается исследованию многих ученых, в том числе лингвистов.

2Ценностный аспект лингвокультурных феноменов американского кинотекста

В данной главе будут рассмотрены ценности американцев, их взаимосвязь с лингвокультурными феноменами, представленными в кинотекстах известных американских художественных фильмов. Для раскрытия содержания лингвокультурных феноменов предлагается лингвокультурный комментарий.

2.1 Американские ценности как основа лингвокультурных феноменов

Ценности – социально одобряемые и разделяемые большинством представления о том, что правильно или неправильно, желательно или нет, соответствует норме или противоречит ей. Ценности – это то, что обладает особой важностью для человека, то, что он готов оберегать от посягательств и разрушения, то, что определяет его принадлежность к группам внутри общества и к какому-либо конкретному обществу, нации [63].

Существуют различные классификации ценностей. Шварц и Билски разработали типологию базовых ценностей человека, исходя из того, что ценности выражают три универсальные потребности человеческого существования:

- потребности человека как биологического организма;
- потребности людей в координированном взаимодействии;
- потребности выживания и благополучия группы, сообщества.

На основе анализа ценностей, авторами были выделены следующие признаки ценности:

- одобряемость большинством;
- соответствие нормам общества;
- стандарт, с которым индивид соотносит реальное положение вещей;
- важность, значимость для существования отдельного человека;
- побудитель действий человека [63].

Таким образом, ценности играют одну из самых важных ролей в формировании идентификации человека, осознании им принадлежности к обществу. Тем не менее, необходимо учитывать, что даже базовые ценности могут иметь свою специфику в разных обществах. В данном контексте речь идет о национальной и этнической идентичности – осознании себя частью единой нации или этноса.

Различия между американцами существуют как на этническом, так и на территориальном уровнях. Известно, что представители южных штатов, за исключением Флориды, отличаются гостеприимством, сравнительно медленным ходом жизни, уважением к традициям. Жители Новой Англии спокойны и менее экспрессивны, чем представители других штатов. Техасцы – более самонадеянные, волевые личности, чем жители штатов Северного центра. Американцы китайского происхождения придают большую значимость образованию, чем американцы в основной массе. Афроамериканцы и

американцы итальянского происхождения более экспрессивны чем американцы, предками которых были выходцы с севера Европы [63].

Принимая во внимание все это разнообразие, при рассмотрении ценностей американцев следует учитывать следующее: в какой-то мере все люди схожи, в какой-то степени каждый человек уникален, между группами людей есть сходства.

В начале шестидесятых Альберт Уильямс обратил особое внимание на следующие характерные черты американцев:

- активный подход к жизни, основанный на постоянном мастерстве, чем на пассивном восприятии событий;
- акцент на достижение и успех, понимаемые в значительной степени как материальное благополучие;
- моральные качества, ориентированные на такие добродетели пуритан, как долг, трудолюбие и трезвость;
- религиозная вера;
- научный подход и рациональность, поддерживающие представление о Вселенной как об упорядоченной, познаваемой, акцентируя внимание на внешних, а не внутренних представлениях о мире;
- прогрессивный, а не традиционалистский или статический взгляд на историю, руководимый оптимизмом, уверенностью в завтрашнем дне, и верой, что прогресс может быть достигнут усилиями;
- равенство, с горизонтальным или уравнительным, а не иерархическим вид общественных отношений;
- высокая оценка личности, а не коллективной идентичности и коллективной ответственности;
- уверенность в своих силах;
- гуманизм;
- терпимость к разнообразию;
- эффективность и практичность;
- свобода;
- демократия;
- национализм и патриотизм;
- идеализм и перфекционизм;
- • мобильность и изменения [64].

Отчеты агентств, центров при университетах (Common Dreams; International Center; Drake University; United States Information Agency; The Center for American Values in Public Life), работы по американскому образу жизни (Robin M. Williams, E.D. Steele, W.C. Redding, C. Хантингтон), справочники для иностранцев, прибывающих в США (A Guide for Foreigners in the United States) позволили выделить следующие ценности:

Индивидуализм (individualism), свобода (freedom), принцип соревнования (challenge), личная жизнь (privacy);

- Равенство (equality), неформальность в отношениях (informality);
- Вера в будущее (future), изменения (change), прогресс (progress), гуманность (humanity);
- Возможность достижения цели своими усилиями (achievement, action, work, materialism);
- Прямота и уверенность (directness, assertiveness);
- Вера в Бога (religious faith);
- Семейные ценности (family values);
- Патриотизм.

При описании лингвокультурных феноменов мы будем опираться на систему американских ценностей.

2.1.2 Индивидуализм

Главная отличительная черта американцев от нас в том, что их независимость построена на убеждении, что каждый человек лучше всего сам позаботится о своих интересах. Корни этого убеждения уходят в протестантскую религию, которая утверждает, что каждый человек отвечает перед Богом за свои деяния и что Богу угодны люди, добросовестно работающие и многого достигшие. Поэтому в системе воспитания в США акцент делается на индивидуальном развитии каждой личности. Отсюда и дух соперничества даже в отношениях между друзьями, и стремление молодежи как можно раньше начать самостоятельную жизнь, и многие другие особенности [64].

Mrs. Kelmeckis (Charlie's mother) and Charlie are talking. Mrs. Kelmeckis has begun to criticize Charlie's way of living. Finally Charlie is going to explode with it.

Mrs. Kelmeckis

- *Charlie you shouldn't mix with those guys. They are criminal and then you will be involved in their dirty business... and your new girlfriend. I don't like her. Look at her, she doesn't love you just use.*

Charlie

- *Mom, please stop it!*

Mrs. Kelmeckis

- *Charlie, we worry about you, me, your father, grandmother and your grandfather. You must do as I have told. If you don't...*

Charlie (in anger)

Миссис Кельмекис, мать Чарли и ее сын Чарли разговаривают. Миссис Кельмекис начинает критиковать стиль жизни Чарли. Наконец Чарли не выдерживает и начинает злиться на то, что ему постоянно указывают.

Миссис Кельмекис

Чарли, ты не должен общаться с теми парнями. Они преступники и скоро ты станешь таким же. И твоя новая подружка, она совсем не нравится мне. Пойми же, она не любит тебя, она просто пользуется тобой.

Чарли

Мама, пожалуйста, не начинай.

Миссис Кельмекис, мать Чарли

- *Чарли, я, твой отец, твои бабушка с дедушкой, мы все переживаем за*

- *What? What you gonna do to me? Mom, please understand. I am not a child. Stop treating me like this. I am not a sheet you can correct your own mistakes on. I am a person! I am an individual! I don't wanna live according to your cliché. Take it into your consideration, please!* тебя. Ты должен нас послушать, иначе...
Чарли (в ярости)
Иначе что? Что вы сделаете? Мама, пожалуйста, когда же ты поймешь, что не нужно обращаться со мной как с ребенком. Я не лист бумаги, на котором ты можешь делать работу над своими ошибками. Я взрослый человек! Я такой, какой есть! И я не хочу следовать вашим шаблонам. Примите, пожалуйста, это к сведению!
- *Перевод: Е. Колесниковой*

Другая сцена из кинофильма «Оптом дешевле» (англ. Cheaper by the Dozen) — фильм-комедия 2003 года, режиссер Шон Леви. Разговор между дочерью и отцом

- Kitchen. Tom Baker tries to manage with housekeeping and 12 children. Lorraine (coming in the kitchen)* Кухня. Том Бэйкер пытается справиться с домашним хозяйством и 12 детьми.
Лоррейн
- *Hey, Dad.* Привет, пап!
 - *Tom (with Jessica who has got hurt her forehead)* Том (с маленькой Джессикой на руках, которая поранила себе лоб)
 - *Oh, good. Can you get a Band-Aid?* О, хорошо, что ты пришла. Ты не знаешь, где лейкопластырь?
 - *Lorraine (murmuring)* Лоррейн (начинает ворчать)
 - *No need to say hello. Not one other kid in this neighborhood does chores.* Да, совсем необязательно здороваться. Ни один соседский ребенок не ходит постоянно с ранами.
 - *Tom* Том
 - *Well, we're not like any other family in the neighborhood. We should take it as it is, darling.* Да, мы не такие как другие семьи по соседству. И мы должны принять это.
 - *Перевод: Е. Колесниковой*

Американский индивидуализм качественно отличается от индивидуализма, как он понимается у нас. На старом континенте он воплощается в своеобразии внутреннего мира личности, в США — в своеобразии поступков[65].

Индивидуальность — фундаментальное свойство природы, всего живого мира. С самого раннего детства, а может даже до рождения американцы стараются донести и доносят это своим детям [65]. Пример из фильма «Оптом дешевле 2» (англ. Cheaper by the Dozen 2) — комедия Адама Шенкмана 2005 года. Старшая дочь семейства Бейкер ждет первенца. Все большое семейство в ожидании ребенка готовятся к его появлению. Отец Норы (будущая мама) Том Бейкер, будучи тренером футбольной команды, мечтает о внуке-чемпионе. И уже называет его «чемпионом», что очень не нравится будущим родителям т.к. они считают, что Том еще до рождения ребенка навязывает ему футбольную карьеру, в то время как они собираются считаться с мнением маленького ребенка и уважать любой его выбор.

Backyard. Pregnant Nora Baker-McNulty and her husband Bud McNulty are reading book. Tom Baker is coming. *Задний двор. Беременная Нора Бейкер-МакНалти и ее муж Бад МакНалти читают книгу. К ним подходит Том.*

- *What are you doing? Reading?* *Том*
- Bud* - *Что вы делаете? Читаете?*
- *Yeah, doctor advised us reading and speaking to our baby.* *Бад*
- Tom* - *Да, доктор сказал нам читать и разговаривать с нашим малышом.*
- *Don't spoil our champion* *Том*
- Nora* - *Не разбалуйте нашего чемпиона.*
- *Dad, please!* *Нора*
- Bud* - *Папа, ну хватит, пожалуйста.*
- *Tom look, he will be a person, a very individual person. And he will decide to be a champion or not.* *Бад*
- Nora Baker-McNulty and Bud McNulty are leaving backyard and coming into house.* *Том, послушайте, прежде всего это человек и у него будет свой характер. Он сам решит быть ему чемпионом или нет.*
- *Перевод: Е. Колесниковой*

Идея свободы и смысл существования человека являются базисными ценностями мультикультурализма Америки. Уже в XVIII-XIX веках этим ценностям в американской философии придавалось большое значение. На этой основе были определены основные модели философского понимания сущности человека (пуританская, просветительская, прагматистская).[66]

Также в США свобода слова защищается Первой поправкой к Конституции США, она ограничивается рядом законов и судебных решений.

На сайте американской организации «Freedom House», финансируемой на 80 % правительством, США в 2009 г. помечены зелёным цветом, что означает «свободная страна»[67].

По рейтингу «Индекс свободы слова в мире за 2008 год» США занимают 36 место из 173. Есть случаи автоцензуры непристойности. Некоторые испанские газеты (в частности барселонская «АВУИ» и мадридская «Мундо»)

считают, что свобода слова в США надёжно защищена и является частью американской культуры. Однако, в целом, в США принцип свободы слова соблюдается лучше, чем в подавляющем большинстве стран мира[68]. Это нам наглядно демонстрирует фрагмент из фильма «Умница Уилл Хантинг» (англ. Good Will Hunting) - американский фильм режиссёра Гаса Ван Сента, снятый в 1997 году. Фильм посвящён памяти Аллена Гинзберга и Уильяма Берроуза. Фильм входит в список 250 лучших фильмов по версии IMDB[69].

Courtroom - Day

Will stands before Judge Malone being arraigned. It is fairly unceremonious, the courtroom nearly empty, save Will and the prosecutor. Lambeau walks in from the back.

Will

- *There is a lengthy legal precedent, Your Honor, going back to 1789, whereby a defendant may claim self-defense against an agent of the government where the act is shown to be a defense against tyranny, a defense of liberty.*

The Judge interrupts to address the prosecutor.

Judge Malone

- *Mr. Simmons, Officer McNeely who signed the complaint isn't in my courtroom. Why is that?*

Prosecutor

- *He's in the hospital with a broken knee, Your Honor. But I have depositions from the other officers.*

Will

- *Henry Ward Beecher proclaimed, in his Proverbs From Plymouth Pulpit back in 1887, that "Every American citizen is by birth, a sworn officer of the state. Every man is a policeman." As for the other officers, even William Congrave said; "he that first cries out 'stop thief' is 'oft he that has stolen the treasure."*

Prosecutor

- *Your Honor - Will cranks it up.*

Will(to Prosecutor)

- *I am afforded the right to speak in my*

Зал заседания - День

Уилл стоит перед судьей Мэлоун слушая обвинения. Все довольно бесцеремонно, не помпезно, зал почти пустой, за исключением Уилла и Прокурора. Ламбе заходит.

Уилл

Был истинно законный прецедент, Ваша Честь, в 1789, посредством чего обвиняемый мог попросить самозащиту от агента правительства. Этот акт представлен как защита от тирании, защита свободы.

Судья перебивает, чтобы обратиться к прокурору.

Судья Мэлоун

Мр. Симмонс, Офицер МакНили, который подписал заявление отсутствует в зале суда. Почему?

Прокурор

Он в больнице со сломанным коленом, Ваша Честь. У меня есть показания других офицеров.

Уилл

Генри Уорд Бичер заявил в своих Записках Проповедника Плимута в 1887, что «Каждый американский гражданин с рождения является присягнувшим офицером государства. Каждый человек полицейский.» Что касается других офицеров, даже Уильям Конгрэйв сказал: «тот кто первым крикнул остановите вора, зачастую и является таковым.»

Прокурор

own defense by our constitution, Sir. The same document which guarantees my right to liberty. "Liberty," in case you've forgotten, is "the soul's right to breathe, and when it cannot take a long breath laws are girded too tight. Without liberty, man is a syncope."

Ваша Честь - Уилл вмешивается.

Уилл (к прокурору)

Мне разрешает говорить в свою защиту наша конституция, Сэр. Тот же документ, который дает мне право на свободу. "Свобода," может вы забыли между делом "право дышать, и если дышать тяжело, значит законы затянуты слишком туго. Без свободы, человек синкопа"

Перевод

Е.Клавдиенко

Генри Уорд Бичер(англ. Henry Ward Beecher; 24 июня 1813 — 8 марта 1887 гг.) о котором упоминается во фрагменте фильма, был видным американским религиозным деятелем-конгрегационалистом, социальный реформатор, аболиционист и оратор второй половины 19-го столетия, собиравший многотысячные аудитории[69].

Кроме свободы слова и свободы вообще как таковой, американский народный дух проявляется также в конкуренции. Она у них вездесуща. Будь то это бизнес, либо просто пари между двумя подростками. Как известно, капитализм подразумевает борьбу за выживание. Американский уровень жизни позволяет перевести эту борьбу в более цивилизованное русло, превращая ее в соревнование. В частности, это свойство американского характера может проявиться в обычном споре, обмене колкостями или шутками. Американец любит, чтобы последнее слово оставалось за ним. В качестве примера приведем два случая конкуренции. Первый случай фрагмент из фильма «Оптом дешевле 2». У героев фильма Тома Бейкера и Джимми Мёрто привычка детства - всегда и во всем состязаться, никто не хочет уступать звание «крутого» парня. И теперь будучи почти стариками, они решили устроить соревнования между их семьями и определить, чья же семья круче. Для этого они договорились устроить соревнование по гребле на байдарках, тем самым проверить, кто сильнее и быстрее.

Competition on paddling a boat between Murtaughs and Bakers. Jimmy Murtaugh is nervous.

Jimmy

- Go faster!

His daughter Annie is going to give up cause doesn't like this. Annie has stopped paddling.

Jimmy

- Annie, what are you doing? What are

Соревнования по гребле на байдарке между семьей Мёрто и семьей Бэйкер. Джимми Мёрто нервничает.

- Быстрее!

Его дочь Энни больше не может вынести это соревнование. Ей не нравится это. Энни бросает весло.

Джимми

- Что ты делаешь? Суперзвезда, что ты делаешь? Гребни.

you doing, superstar? Paddle.

Annie

- *I'm not a superstar, Dad. I'm just a person. Who's trying to have her own life. And this is not my idea of living. It's yours. Like my tattoo?*

- *Annie is going to leap from the boat into the lake.*

Jimmy

- *Annie, get back in this boat.*

Annie

You'll have to win it without me too.

Энни

- *Я не суперзвезда. Я человек, который пытается жить своей жизнью. А эта жизнь не моя. Это твоя жизнь. Как тебе моя татуировка?*

Джимми

Вернись в лодку.

Энни

- *Тебе придется побеждать без меня.*

Перевод Е. Колесникова

Данный феномен можно отнести сразу к двум подгруппам: соревнование и индивидуальность как черта характера американцев. Как мы уже изложили выше, соревнование у американцев проявляется везде, даже в обыденной жизни между старыми друзьями. Что касается подгруппы индивидуальности, то мы относим данный феномен в эту подгруппу т.к. видим, что в конце фрагмента дочь Джимма Мёрто Энни бросает соревнование и наконец говорит своему отцу то, что не могла сказать в течении фильма. А именно то, что она устала вместо своей жизни проживать жизнь своего отца - ей надоело делать, то что ей говорят и она считает себя достаточно взрослой чтобы жить по своему. Тем самым проявляет свою индивидуальность.

Следующий лингвокультурный феномен из кинофильма «Брюс Всемогущий» (англ. Bruce Almighty) — комедия, США, 2003. Режиссёр — Том Шэджак. Не смотря на фантастический характер фильма, в нем присутствуют феномены, которые четко отражают народный дух американцев. В данном случае конкуренцию за престижное место работы. Обиженный на несправедливость жизни герой по имени Брюс вдруг обретает всемогущую силу и решает творить свое правосудие. В первую очередь он хочет получить престижную должность, к которой стремился много лет. Приходя на студию записи, он начинает делать все, чтобы его соперника Эвана отстранили от должности телеведущего выпуска новостей[69].

Newsroom

Bruce heads out as the eyewitness news opening plays on several monitors.

Susan Ortega opens.

Susan

- *Good evening and welcome to Eyewitness News at six. I'm Susan Ortega.*

Evan

- *And I'm Evan Baxter. And here's what's making news...*

This stops Bruce. He watches Evan on a

Студия эфира новостей

Брюс проходит мимо студии новостей замечает на экранах очередной выпуск «Новостей глазами очевидцев». Программу открывает

Сьюзан Ортега

Сьюзан

- *Добрый вечер и добро пожаловать в программу «Новости глазами очевидцев» на 6 канале. Меня зовут Сьюзан Ортега.*

Эван

news monitor. A devilish smile forms on Bruce's face.

Evan

- *A potential scandal with the Buffalo P.D. surfaced today when...*

Evan's voice suddenly becomes high pitched, like a girls.

Evan (falsetto)

- *...the mayor demanded that Chief of Police issue...(clears his throat)...Uh-hum, that the Chief of Police...*

Evan tries to clear his throat again, but his voice remains high pitched

Evan (falsetto)

- *...the Chief of Police issue response over allegations made*

Jack's office - same time

Jack

- *What the hell is that?*

Evan is starting to visibly sweat.

Evan (falsetto)

- *I'm sorry. There seems to be something.*

Evan shoots Susan a look to cover for him. Susan tries to cover with a joke.

Susan

- *Looks like my new co-anchor may need a glass of water.*

She laughs, Evan laughs in a ridiculous high pitched girly laugh that makes it even worse. He sips the water and his voice returns.

Evan

- *Ah, there we go. Sorry about that. The Prime Minister of Sweden visited Washington today as my little tiny nipples moved to France.*

Evan stops cold, staring at the teleprompter.

TV Studio - continuous. The Director in the booth reacts.

Director

- *What did he just say? Check the prompter.*

The Console Operator checks the text

А я Эван Бакстер с последними новостями.

Тут Брюс останавливается. Он смотрит на Эвана с дьявольской улыбкой на лице.

Эван

- *Сегодня в полицейском управлении Буффало едва не разразился скандал, когда мэр...*

Неожиданно голос Эвана меняется, обретая высокий тон, как у девушки

Эван

- *Когда мэр потребовал (кашляет) чтобы....когда мэр, потребовал чтобы...хмм..начальник полиции*

- *Эван пытается привести свой голос в норму, но все равно голос держится на высоком тоне.*

Эван

- *Начальник управления полиции ответил на заявление, где утверждается, что...*

В это же время, рабочее место Джека

Джек

Какого черта, что с ним?

Эван начинает покрываться потом.

Эван

Простите, должно быть...

Эван подает знак Сьюзан, чтобы та его прикрыла. Сьюзан старается перевести ситуацию в шутку.

Сьюзан

Кажется, мой новый коллега хочет пить.

Она начинает смеяться, Эван тоже начинает посмеиваться в забавной манере из-за высокой тональности своего голоса, что только портит ситуацию. Он пьет воду и его голос приходит в норму.

Эван

- *Прошу прощения. Продолжим. И так, премьер министр Швеции*

- being fed to Evan.*
Console operator
- *It's fine.*
Director
 - *Well, signal for him to keep going.*
The Stage Manager motions to Evan, he reluctantly continues reading.
TV studio and newsroom monitor
Evan
 - *The White House reception committee greeted the Prime Rib Roast Minister and I do the cha cha like a sissy girl... (urged to keep going, so continues slowly). I like do da cha cha...* -
In desperation, Evan shifts from the prompter to the paper script on his desk.
Evan
 - *Sorry, we're having a few technical difficulties, here...(reading) In other n-n-n-n....n-n-n-n...*
Evan's nose starts bleeding. A sudden stream out of one nostril. Susan reacts. So does Jack. Bruce smiles. Evan sees the blood, tries to stop it but it only streams faster. He keeps talking, but the stream increases. Susan gets up, tries to help.
Susan
 - *Somebody get some napkins. Dallas, help me.*
Dallas
 - *I'm not touching him (realizing he's on camera) I mean, I'm not really qualified.*
Evan's hair ignates.
Susan
His hair's on fire! Dallas runs off.

Susan reaches for a water pitcher, as a crew man steps in and blasts Evan's head with a fire extinguisher. Evan is in shock, his face now white. The screen cuts to a "please stand-by" title card,

прибыл сегодня в Вашингтон, а моя маленькая грудь полетела во Францию. Эван останавливается и внимательно смотрит на экран с бегущей строкой текста.
Студия. За кадром. Директор программы в недоумении от происходящего.
Директор
Что он только что сказал?
Проверьте бегущую строку.
Оператор проверяет текст.
Оператор
Все в порядке!
Директор
Дайте ему сигнал, чтобы продолжал
Менеджер студии подает сигнал
Эвану, чтобы он не останавливал
чтение с экрана.
ТВ студия, съемочная площадка новостей.
Эван
В Белом Доме прямоком из Стоку был оказан радушный прием, а я танцую ча-ча-ча.
В отчаянии Эван переключает свой взгляд на бумаги, где написан текст.
Эван
Простите, кажется у нас технические неполадки. Далее, в списке новостей ммм...
Вдруг у Эвана из носа начинает течь кровь. Сьюзан быстро реагирует на ситуацию, также как и Джек. Брюс улыбается. Эван видит кровь, пытается остановить ее, но кровотечение только усиливается. Он продолжает рассказывать новости, кровотечение усиливается еще больше. Сьюзан поднимается с кресла, пытается оказать помощь.
Сьюзан
Кто-нибудь, дайте платок. Далас помоги мне.

*then cut to an episode of "Dragnet."
Bruce
It's fun to be God.*

- Даллас*
- *Я не притронуся к нему (обнаруживает себя в камере). Я хотел сказать, что я не знаю, как оказать первую помощь в такой ситуации.
Тут же загораются волосы Эвана.*
- Сьюзан*
- *Его волосы горят!*
- Даллас убегает из студии.
Сьюзан дотягивается до стакана с водой и выливает ее на голову Эвана. Эван в шоке от происходящего. Его лицо стало бледным. На экране высвечивается заставка «пожалуйста, оставайтесь с нами»*
- Брюс*
- *Забавно, быть Богом.*
 - *Перевод: Е. Колесникова*

Понятие "успех" в американском обществе часто измеряется размером доходов человека, количеством заключенных им сделок и числом принадлежащих ему домов, автомобилей и других материальных ценностей. Но не стоит всех американцев стричь под одну гребенку. Широкий круг вполне материально благополучных американцев, которые уделяют больше внимания духовным, культурным и просто человеческим аспектам жизни, нежели наращиванию своего богатства[70].

2.1.3 Правоначастнуюжизнь

Кроме индивидуализма и конкуренции, американцам присуще отстаивать свое право на свободу и личную жизнь. Американец никогда не будет смешивать бизнес и личную жизнь, а делится ее с кем-то тем более. Они считают, что их частная жизнь никак не должна влиять на их роль в обществе. От них всегда можно услышать фразу *«Itbreaksmyprivacy»* (*Это нарушает мое право на личную жизнь*). Особенно часто они применяют эту фразу, если кто-то пытается сделать вывод о профессиональных качествах индивида, затрагивая его личную жизнь. Пример из фильма «Однажды» (англ. *Onceuponatime*) - мелодрама 1999 года выпуска, фильм затрагивает тему семьи, измены и прочих вытекающих из этой ситуации обстоятельств. Молодая семья Стюарт решает нанять няню для их 3-х летнего сына Бреди. Супруга Линда Стюарт не хочет рассматривать кандидатуру потенциальной няни из-за ее сексуальной ориентации т.к. опасается, что это как-то отразится на ее единственном ребенке.

Stewart's house. Linda and George are going to sleep. Linda is asking George about new babysitter for their son.

Linda

- *George, what we gonna do?*

George

- *Honey, what do you mean?*

Linda

- *A mean can we get a smart babysitter for Brady?*

George

- *Today I've expressed my point of view. I suppose Luisa to be a qualified babysitter for our boy.*

Linda

- *George, please. Are you serious? Do you really think that this abnormal girl will take care of our Brady?*

George

- *Did you say abnormal?*

Linda

- *Yes, her mother is alcoholic and she has a girlfriend. Girlfriend!!! What kind of person will be our only one child due to babysitter like she is? Can you imagine?*

George

- *Linda, darling her private life is not our business. She righteous to live like she wants. You speak in such way like she killed somebody. She just lesbian, not criminal. She likes children and Brady likes her. He didn't want her to go away. Honey please our boy should grow up among kind and open-hearted persons. I am sure she won't teach him something bad.*

Linda

- *Are you really sure?*

George

- *Yes, I am.*

Linda (kissing George)

- *Ok, I'll call her tomorrow. Good night! - George*

Дом семьи Стюарт. Линда и Джордж готовятся ко сну. Линда спрашивает Джорджа о новой няне для их сына.

Линда

- *Джордж, что делать?*

Джордж

- *Милая, о чем ты?*

Линда

- *Я о том, сможем ли мы найти хорошую няню для Бреди.*

Джордж

Я уже выразил свое мнение сегодня. Я считаю, что Луиза подходящий вариант для нашего мальши.

Линда

Джордж, пожалуйста. Неужели ты серьезно считаешь, что эта ненормальная будет хорошо смотреть за нашим Бреди?

Джордж

Ненормальная?

Линда

Да, ненормальная. Ее мать алкоголичка, а она живет со своей девушкой. С девушкой!!! Ты можешь представить, каким вырастит наш единственный ребенок благодаря ей?

Джордж

Линда, дорогая ее личная жизнь нас совершенно не касается. Она вправе жить так, как хочет. Ты говоришь так, будто она кого-то убила. Она всего лишь лесбиянка, а не преступник. Она любит детей и Бреди любит ее. Он так не хотел, чтобы она уходила. Милая пойми, пожалуйста, наш мальчик должен расти среди добрых и искренних людей. Я уверен, что она не научит мальшика ни чему плохому.

Линда

Ты, правда, уверен?

Джордж

Good night, my darling.

- Да
Линда (целует Джорджа)
- Хорошо, я позвоню ей завтра.
Спокойной ночи!
Джордж
- Спокойной ночи, моя дорогая.
- Перевод Е. Клавдиенко

Американцев ничто так не возмущает, как то, что кто-то пытается узнать об их личной жизни. Они делятся своими личными проблемами только с близкими и доверенными лицами, но даже в такой ситуации они стараются изложить самую суть проблемы, избегая подробностей. А разговоры с незнакомцами для них вовсе не приемлемы. Фрагментизма фильма «Незнакомец» (англ. *The stranger*) - мелодрама 2004 года выпуска. Главная идея фильма заключается в необходимости ценить каждый день и как это важно не потерять дорогого человека. По сюжету два совершенно незнакомых человека встречаются в парке. Парень пытается завязать разговор с девушкой, но она не идет на контакт [69].

Evening. Park. Lora is sitting on bench. Stranger in dark jacket and brown shoes has sat next to her. After a while he began a conversation.

Stranger

- *What's wrong with you young lady? Lora just looked at him and turned away.*

Stranger

- *You know, I got everything what everyone dreams to have. But one mistake...and everything I had become ruin. And...*

Lora

- *Look, I am not psychologist and your problems aren't my business. I came here to listen silence.*

Stranger (smiling)

- *Listen silence??? It seems like you got serious problems? So what happened to you? You got fired? Maybe boyfriend found another one lover?*

Lora

- *I didn't fancy discussing my private life with strangers. So shut up...please.*

Вечер. Парк. Лора сидит одна на скамье. Незнакомец в темном пиджаке и в коричневых туфлях садится рядом. Через некоторое время он начинает разговор.

Незнакомец

Что с Вами юная леди?

Лора посмотрела на незнакомца и тут же отвернулась.

Незнакомец

Знаете, у меня было все, о чем можно мечтать. Но я совершил одну ошибку, и тут все превратилось в руины.

Лора

Слушайте, я не психотерапевт и Ваши проблемы меня не касаются. Я пришла сюда, чтобы послушать тишину.

Незнакомец (улыбаясь)

Послушать тишину? Звучит так, будто Вам действительно несладко. Вас уволили. А может парень нашел увлечение на стороне?

Лора

- *Меня совсем не привлекают разговоры о своей личной жизни с*

2.1.4 Равенство, неформальность в отношениях

Принцип равенства впервые был закреплён в США, в Декларации независимости (1776 г.). В ней было записано, что «все люди созданы равными». С тех пор этот принцип получил всеобщее признание. Так, преамбула Всеобщей декларации прав человека 1948 г. начинается с того, что признание достоинства, присущего всем членам человеческой семьи, и равных и неотъемлемых прав их является основой свободы, справедливости и всеобщего мира. Далее звучит та же мысль: «подтверждая веру в фундаментальные права человека и значимость человеческой личности, в равные права мужчины и женщины, а также малых и больших народов...». В первой статье этого документа провозглашается: «Все люди рождаются свободными и равными в своем достоинстве и правах. Они наделены разумом, совестью и должны поступать в отношении друг друга в духе братства». Идея равенства, как и человеческого достоинства, возникла из представления о том, что все люди имеют между собой нечто общее и все они равны. Равенство – основополагающий принцип взаимоотношений человека с государством, устанавливающий единый для всех уровень прав и свобод и запрещающий любую дискриминацию. Формальное равенство граждан, безотносительно к социальному и имущественному положению, было признано в качестве императива правового государства. Равенство перед законом, так же, как и осуществление абсолютного достоинства личности в праве, вытекает из того, что человек обладает определенной ценностью независимо от его индивидуальных качеств, профессиональной принадлежности, социального положения [71].

Идея равенства, как учат в американских школах, стала частью национального самосознания, элементом "американской мечты", за которой стремятся иммигранты из других стран. Исследователи национальной культуры отмечают, что равенство является для американцев более ценной категорией, чем даже свобода. Но отцы-основатели, как и большинство их свободомыслящих современников XVIII века, под "равенством всех людей" подразумевали только свободных мужчин (oilmen)[72]. На сегодняшний день ситуация полностью изменилась, теперь понятие «равенство» распространяется на всех жителей США.

Пример, фрагмент из фильма «В погоне за счастьем» (англ. The Pursuit of Happyness) — американский биографический фильм 2006 года режиссёра Габриэле Муччино о человеке, который прошёл путь от бедного торгового представителя до брокера — Крисе Гарднере. Сценарий Стивена Конрада основан на одноимённых мемуарах, написанных Крисом Гарднером вместе с Куинси Труп. В начале фильма в качестве идеи фильма появляется заставка с отрывком из Декларации Независимости США, автором, которого является Томас Джефферсон - выдающийся демократический деятель американской

революции, ученик и последователь французских просветителей, чьи передовые демократические идеи и были положены в основу Декларации независимости. В соответствии с этими идеями Джефферсон внес в проект Декларации пункт, предусматривающий уничтожение рабства, но богатые плантаторы и арендаторы, представленные большинством в Конгрессе, добились исключения его из окончательного текста Декларации.

Именно слова из Декларации Независимости, звучали в голове героя на протяжении всего фильма. Как показывает режиссер фильма, главный герой повторял их про себя, тем самым укреплял свою веру в лучшее и эти слова прибавляли ему стимул.

In the beginning (from the Declaration of Independence of the US) *В начале фильма (отрывок из Декларации Независимости США)*

<i>«We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights that among these are Life, Liberty, and the pursuit of Happiness».</i>	<i>«Мы исходим из той самой очевидной истины, что все люди созданы равными и наделены их творцом определёнными неотчуждаемыми правами, к числу которых относится жизнь, свобода стремление к счастью».</i>
--	--

Перевод Е. Колесникова

Равенство предполагает одинаковые возможности для всех граждан США, независимо от их происхождения, социального, должностного и положения, расовой и национальной принадлежности, пола, образования, языка, отношения к религии, рода и характера занятий, места жительства и прочих обстоятельств. Американское законодательство является отражением жесткой и четкой антидискриминационной политики, благодаря которой закон определяет, как работодатель должен и как не должен поступать в той или иной ситуации. Закон говорит о том, что работодатель, принимая решение, не может основывать его на таком признаке, как раса, национальность, пол и др. Закон не ограничивает свободу работодателя в вопросах найма, увольнения, продвижения по службе сотрудников, но только до тех пор, пока данные решения не будут основаны на параметрах, запрещенных законом. Экономический ракурс показывает, какую экономическую ценность будет иметь законодательное запрещение дискриминации и перевесит ли оно требования рыночной конкуренции. Успех законодательной борьбы с дискриминацией зависит не от презумпции того, что дискриминация является злом, а от оценки результативности ее запрещения для эффективности рынка. При оценке дискриминации с экономической точки зрения американские авторы выделяют две концепции, объясняющие ее существование на рынке труда даже при наличии в принципе антидискриминационного законодательства. Первая теория, разработанная Г. Беккером, касается положения афроамериканцев: многие работодатели, покупатели, сослуживцы не испытывают удовольствия от общения с ними и

пытаются оградить себя от подобного взаимодействия. В конечном итоге это влияет на трудоустройство, оплату и условия труда людей с черным цветом кожи. Вторая теория, выдвинутая Э. Фелпсом, обосновывает расовую дискриминацию низкой продуктивностью работы афроамериканцев. Порой работодателю выгоднее нанять белого работника, чья продуктивность намного выше, чем подстраиваться под афроамериканца. Стереотипы, существующие в обществе, понуждают работодателей воздерживаться от принятия на работу малоэффективного работника[70].

Пример из фильма «Плохой Санта» (англ. Bad Santa) — комедия режиссёра Терри Цвиггоффа, спродюсированный братьями Коэн, с Билли Бобом Торнтоном в главной роли и Тони Коксом в роли сообщника главного героя. Фильм номинирован на премию Золотой Глобус в 2004 году (Билли Боб Торнтон — премия за лучшую мужскую роль — комедия или мюзикл). Главный герой Вилли вместе с напарником (афроамериканцем и карликом) Маркусом грабят супермаркеты в период Рождества. Каждый год они переезжают из штата в штат, где устраиваются в новый супермаркет в качестве Санты Клауса и гнома. В очередном супермаркете, менеджер по персоналу Боб Чипеска не хочет нанимать их на работу т.к. считает, что нецензурная брань это недопустимо, особенно если работа связана с детьми.

Bob Chipeska's office. Chipeska doesn't want to hire Willie and Marcus because he thinks Santa shouldn't use filthy language. Офис. Боб Чипеска не хочет нанимать Вилли и Маркуса т.к. считает, что Санта не должен использовать нецензурные слова.

Bob Chipeska

Боб Чипеска

- *Well, I have someone else interested in the position.*

Ну что ж, у меня есть другие кандидаты на эту работу.

Willie

Вилли

- *Before you do something stupid, you may want to think about this sh*t.*

Прежде чем сотворить глупость, хорошенько подумай.

Bob Chipeska

Боб Чипеска

- *What are you talking about?*

- *О чем это вы?*

Willie

Вилли

- *I'm talking about firing a little black midget. A colored, African-American small person. That's what I'm talking about. I'm talking about your face all over goddamn "USA Today". I'm talking about 150 of all over the sidewalk out there. Little picket signs, chanting and raving. Using little bullhorns and sh*t like that. Screaming and hollering your name out.*

Я об увольнении черного карлика. Цветной, афроамериканец маленького роста. Вот я о чем. О твоём портрете на обложке газеты «Юэсэй тудэй», о 150 таких же мелких с плакатами и дудками выкрикивающих твое имя и прочую фигню. Дискриминация. Ты понял?

Боб Чипеска

Bob Chipeska

- *Нет, нет, речь не о физических недостатках. Я ничего не имею против таких, как вы.*

- *No. No, no. This is not a handicap*

- thing. I have nothing against you people.* Вилли
- Willie* - «Таких, как вы»? Ты слышал это? Он сказал, таких как вы. Какие еще черт подери такие, как мы?
- *"You people"? Did you hear that, Marcus? He said, "You people". Who the hell is "us people"?* Боб Чипеска
- Bob Chipeska* - Нет, нет, стойте...нет-нет, вы неправильно поняли
- *Wait. Wait. No, no. I... You don't under...* Вилли
- Willie* - Что?
- Bob Chipeska* - Он... нет, нет. Хм...знаете, я думаю, будет лучше, если мы забудем об этом разговоре.
- *He...No, no. Um, you know, I think it's best if we just forget we had this conversation.* Вилли
- Willie* - Отлично, правильное решение. И не беспокойтесь за нас. Все будет хорошо.
- *Okay. Good thinking. And don't worry about us. We'llbefine.* Перевод Е. Клавдиенко

Понятие «равенство» американцы часто соотносят с понятием «закон». Американцы гордятся свободой, справедливостью и равенством граждан, в том числе равенством перед законом. Равенство граждан в качестве уголовно-правового принципа можно сформулировать следующим образом: Лица, совершившие преступления, равны перед законом и подлежат ответственности независимо от их происхождения, социального, должностного и имущественного положения, расовой и национальной принадлежности, пола, образования, языка, отношения к религии, рода и характера занятий, места жительства и других обстоятельств[72]. Но, к сожалению, известны случаи, когда преступники уходили от уголовной ответственности. Причиной этого могут быть защита прав человека, которым активно пользуются правонарушители (отказ от некоторых экспертиз, бесплатный адвокат, право хранить молчание и многие другие факты). Как раз об этом наш следующий пример из фильма «Право на убийство» (англ. Righteous Kill) — фильм, в жанре детективного триллера от режиссёра Джона Эвнета с такими актёрами в главных ролях как Аль Пачино, Роберт Де Ниро и 50 Cent. Фильм о полицейском, который не может согласиться с несправедливостью и решает вершить свое правосудие. В описанном фрагменте, подозревают детектива Коуэна и берут с него показания. Детектив рассказывает всю историю и зрителям тут же показывают ранний эпизод, когда он вместе со своим напарником планировали наказать одно из жестоких преступников, которому сначала удалось уйти от закона. Больше всего удивляет образ мышления обычного американского полицейского или копа как их называют в США. Главный герой отправляет в тюрьму, оправданных ранее преступников. Но на

этом он не останавливается и решает «очистить» мир от мусора, как он их называет в фильме, и планирует убийство.

The film starts from the Detective Tom Cowan's evidence giving. Фильм начинается с показания детектив Тома Коуэна.

Detective Simon Perez Детектив Саймон Перез

- *How did they start?* - С чего все началось?

Detective Tom Cowan Детектив Том Коуэн

- *Maybe this one started with a guy named Charles Randall. Randall was a child killer. He killed his girlfriend's daughter about four years ago. He was tried for the crime, but was acquitted by a jury of his peers. My partner and I found this unacceptable. My partner is a good man. Randall lost his freedom for the crime he didn't commit.* Возможно, началось все с парня по имени Чарльз Рандл. Рандл был детоубийцей. 4 года назад он убил дочь своей подруги. Его судили, но жюри присяжных оправдало его. Я и мой напарник посчитали это неприемлемым. Мой напарник хороший парень. Рандла посадили за решетку.

Earlier

Ранее

Detective David Fisk Детектив Дэвид Фиск

- *Are you really gonna do this thing?* - Ты действительно этого хочешь?

Detective Tom Cowan Детектив Том Коуэн

- *Do what?* - Чего именно?

Detective David Fisk Детектив Дэвид Фиск

- *You're going to take down Randall for a homicide he didn't commit.* Ты действительно хочешь посадить Рандла за убийство, которое он не совершал?

Detective Tom Cowan

- *What am I gonna do?* Детектив Том Коуэн

Detective David Fisk - А что мне еще делать?

- *You're my partner. You're my role model.* Детектив Дэвид Фиск

What am I gonna do without a role model? Ты мой напарник. Мой пример. Как же я без тебя?

Detective Tom Cowan Детектив Том Коуэн

- *We didn't have this conversation.* - Этого разговора не было.

Detective David Fisk Детектив Дэвид Фиск

- *What conversation? It got done.* - Какого разговора? Все будет сделано.

- *Перевод: Е. Клавдиенко*

Равенство чрезвычайно важно для американцев. Предполагается, что у всех людей равные возможности достичь жизненного успеха. Это определяет характер взаимоотношений между людьми: не подчеркиваются классовые различия, разница в возрасте, служебном положении. Американцы, даже малознакомые, обращаются друг к другу по имени[70].

Нередко раскованность американцев, простота их обращения шокируют иностранцев. В качестве примера приведем фрагмент из фильма «Семейные ценности» (англ. *It runs in the family*) - фильм 2003 года, режиссер Фред Скеписи.

Фильм повествует о семействе, члены которого очень разные люди (от преуспевающего юриста до юного бунтаря) и им порой бывает очень непросто найти общий язык. Тем не менее, они пытаются это делать.

Grombergs are going to have a dinner. Evelyn Gromberg asks her father in law to sit at the head of a table. Семья Громбергс собираются ужинать. Эвелин Громбергс просит своего свекра сесть во главе стола.

- *Alex, could sit at the head of a table?* - Алекс, не могли бы Вы сесть во главе стола?

Alex and other members are sitting and starting to say grace. Алекс и все остальные члены семьи садятся за стол и начинают читать молитву перед трапезой.

Перевод Е. Клавдиенко

Как мы видим, эта небольшая сцена охватывает сразу 2 категории исследуемых лингвокультурных феноменов. Первое, как мы уже сказали, это неформальность общения, даже с пожилыми людьми. У американцев все просто, обращаются только по имени. Второй, важный момент эта молитва перед едой. Как говорят американцы, они возносят дань Господу за то, что он им дал.

2.1.5 Вера в будущее, прогресс, гуманность

«Американский характер, — пишет историк Э.Элберт, — это оптимизм, уверенность в будущем, вера в прогресс, высокая оценка успеха трактуемого как процветание, которое может быть развито моральной инициативой, высокая мораль, так или иначе связанная с пуританской этикой, а именно с ориентацией на долг, серьезность, уверенность, практичность, религиозную веру, патриотизм» [73].

Действительно, система моральных ценностей в США была крепко замешана на пуританизме. Пуритане, основавшие свою общину в Новой Англии, стремились связать свою веру с сугубо практическими проблемами. Как отмечает Д. Бурстин в своей книге «Американцы», которая по сути своей является историей американской культуры, прекрасно документированной, «они в меньшей степени интересовались теологией самой по себе, чем приложением к теологии к повседневной жизни, и в особенности к обществу. Начиная с XVII в., их интерес к теологии носил практический характер. Пуританская “Новая Англия” была возвышенным экспериментом этой прикладной теологии» [73].

Американец неисправимый оптимист, он верит в научный прогресс, в особое предназначение для своей страны, верит в «американскую мечту», и, наконец, верит в будущее. Пример из фильма «Игры разума» (англ. A Beautiful Mind — «Прекрасный ум» (разум)) — биографическая драма Рона Ховарда по одноимённой книге С. Назар, рассказывающей о жизни Джона Форбса Нэша, лауреата Нобелевской премии по экономике. Книга в 1998 году была номинирована на Пулитцеровскую премию. Сценарий к фильму был написан

Акивой Голдсманом. Главную роль в картине исполнил Рассел Кроу. Фильм получил четыре «Оскара» (лучший фильм, адаптированный сценарий, режиссура, актриса второго плана — Дженнифер Коннелли), награду «Золотой глобус» (в частности, приз, получил Рассел Кроу за лучшую мужскую роль) и был отмечен несколькими премиями BAFTA. Во фрагменте, уже седой профессор Джон Нэш по привычке пишет на окне теорему. Будучи уже в немолодом возрасте, Джон стремится сделать открытие в науке и верит в свой успех [69].

Library. John Nash is writing on the window. Student Toby Kelly is coming over.

Toby

- *Did you just solve Riemann?*

John

- *And you'll notice that the work on the Riemann hypothesis is organized. And if you're a mathematician, I think it's quite cogent. I believe I'm making progress.*

Toby

- *You're John Nash, right? Toby Kelly.*

Kelly gives his hand to Nash.

John

- *Hello.*

Toby

- *I've been studying your equilibrium that you wrote here at Princeton.*

John

- *You know, I was young. I've been developing a theory.*

Toby

- *I believe I can prove as you have proved...*

Библиотека. Джон Нэш пишет на окне. К нему подходит студент Тобби Келли.

Тобби

- *Доказали теорему Реймана?*

Джон

Как ты видишь, гипотеза Реймана системна. Ну, если Вы математик, я думаю Вам это и так ясно. Я верю, что совершу открытие.

Тобби

- *Вы ведь Джон Нэш? Тобби Келли*

Келли протягивает свою руку Нэшу.

Джон

- *Здравствуй!*

Тобби

Я изучаю Ваше равновесие. То, что Вы вывели здесь в Принстоне - исключительно, оригинальная работа.

Джон

- *Ну, я тогда был молод, когда разрабатывал эту теорию.*

Тобби

- *Я верю, что как и Вы смогу доказать свою научную идею.*

Перевод: Е. Клавдиенко

«Заплати другому» (англ. Pay It Forward, другой перевод: «Плата вперёд» или «Заплати вперёд») — американский художественный фильм 2000 года. Снят по мотивам одноименного романа Кэтрин Райан Хайд. Главная идея книги и фильма заключается в новом принципе оказания помощи. Его суть в том, что существует одно условие: каждый должен помочь 3 людям, а каждый из этих 3 людей помогает еще 3. Таким образом, число добрых поступков увеличивается согласно геометрической прогрессии. Нужно отметить, что идея фильма лёгшей в основу фильма, породила также и реальное движение — фонд «заплати другому» [69].

An 11-year-old boy Trevor McKinney speaks to his mother Arlene McKinney about “pay it forward” movement.

Trevor

- *I believe we can change the world. We can make it better. All we need is to believe. Let's help people who really need us. Mom, please join me and Mr. Simonet.*

Arlene (smiling)

- *Do you really think I can? What if...*

Trevor

- *Mom, you can, I'm sure*

Arlene in response hugs her son Trevor

11-летний Тревор МакКинни рассказывает своей маме Арлин МакКинни о движении «заплати другому».

Тревор

Я верю, что можно изменить мир. Мы можем сделать его лучше. Все, что нам нужно - это вера. Давай поможем тем, кто действительно нуждается в нашей помощи. Мама, пожалуйста, присоединись к нам.

Арлин (улыбаясь)

- *Ты действительно, считаешь, что у меня получится? А что если...*

Тревор

- *Мама, у тебя получится, я уверен.*

Арлин обнимает своего сына, выражая свою любовь и поддержку.

Перевод: Е. Клавдиенко

Следующий пример из фильма «Спаси меня» (англ. *Saveme*) - фильм 2003 года, повествующий о молодой паре, которая еле сводит концы с концами, но, даже не смотря на это прекрасная половина этой семьи стремится помочь другим и убеждает остальных следовать ее примеру.

Adams' house. Evening. Martha is planning budget for the next month. Brad is coming in the room.

Brad

- *What are you doing?*

Martha

- *Counting our family budget. I've some good news.*

Brad

- *And?*

Martha

- *Due to rent reducing we can meet our budget. Even more I can give 30\$ to Greenpeace*

Brad (laughing)

- *Do you really think that it will be enough to save flora and fauna?*

Martha

- *May be. If everyone thinks in such way as your, our planet is gonna be dead.*

Дом семьи Адамс. Вечер. Марта делает расчеты по семейному бюджету на следующий месяц. В комнату заходит Брэд.

Брэд

- *Что ты делаешь?*

Марта

- *Считаю наш семейный бюджет и у меня для тебя есть хорошая новость.*

Брэд

Какая?

Марта

- *Благодаря тому, что мы добились снижения арендной платы, мы можем уложиться в бюджет. И более того, я могу перечислить 30 долларов в Гринпис.*

Брэд (смеется)

- *Ты, правда думаешь, что этого будет достаточно, чтобы*

сохранить флору и фауну.

Марта

- Возможно. Если каждый будет думать также как и ты, наша планета погибнет.

Перевод: Е. Клавдиенко

«Время убивать» (англ. A Time to Kill) — фильм 1996 года по одноимённому роману Джона Гришэма — первому опубликованному роману этого писателя.

Jake Brigance, defense attorney for Carl Lee Hailey asks for help his adviser Carl Lee Hailey, defendant. They are walking.

Jake

- *Remember when I came to you?*

Carl

- *In that ridiculous blue suit?*

Jake

- *You sat me down and said to me 'I cannot promise you riches. What I can offer you is a chance to save the world one case at a time'. I'm saying the same words back to you right now. How about it?*

Джейк Тайлер Бригенс, адвокат

просит помощи в новом деле у

своего наставника Карла Ли Хейли.

Они гуляют и беседуют.

Джейк

- *Помните, когда я пришел к Вам впервые?*

Карл

В этом нелепом синем костюме?

Джейк

Вы посадили меня и сказали:

«Молодой человек, я не могу

обещать богатств, но могу только

предложить возможность спасти

мир в каждом конкретном деле». И

сейчас, я обращаюсь с этими

словами к Вам. Ну как?

Перевод: Е. Клавдиенко

Таким образом, все выше приведенные примеры доказывают истину Шестакова В.П. описанную в его статье «Американская культура: в поисках национальной идентичности» о том, что американцы отзывчивый и великодушный народ, который, несмотря на свой врожденный индивидуализм, всегда интересуется жизнью общины, участвует в широко распространенных по всей стране добровольных ассоциациях — клубах, обществах, организациях[74].

2.1.6 Возможность достижения цели всего своими усилиями

Одно из распространенных представлений об американцах связано с убеждением в их традиционном прагматизме, постоянной погоне за материальным успехом. Это действительно одна из особенностей американского характера. Но при этом обычно забывается другая сторона дела — не менее настойчивое стремление американцев ко всякого рода идеальным проектам, к тому, что часто называют утопиям. Поэтому было бы более точно видеть в американском характере соединение прагматизма с утопизмом.

Большинство авторов, писавших о жизни и поведении американцев, отмечали их трезвость, расчетливость, практичность. Эта трезвость мышления, практические установки поведения на успех вошли в народные предания, что особенно видно в легендах о янки. Но, вместе с тем, американцам никогда не были чужды мечтательность и склонность к идеальным проектам. В конце концов, американцы — единственная нация, у которой понятие «мечта» вошло в национальный моральный кодекс и стало символом американских возможностей. К тому же, на протяжении всей истории американцы создавали различные социальные утопии и грандиозные проекты[8].

Американцы самостоятельны и независимы. С раннего детства американцы привыкают "крепко стоять на своих ногах", то есть надеяться только на себя. Об этом нам говорит сцена из фильма «Красота по-американски» (англ. American Beauty) режиссера Сэма Мендоса, 1999 г. Фильм завоевал 5 статуэток «Оскар», в том числе получил и главную награду за лучший фильм года.

<i>Burnham house -Jane's Bedroom</i>	<i>Дом семейства Бёрнэм.</i>
<i>Jane is sitting on her bed. There is a knock at the door.</i>	<i>Комната Джейн. Джейн сидит на кровати. Стук в дверь.</i>
<i>Jane</i>	<i>Джейн</i>
<i>Go away.</i>	<i>Уходи</i>
<i>Carolyn</i>	<i>Кэролин</i>
<i>Honey, please let me in.</i>	<i>Дорогая, пожалуйста, позволь мне войти.</i>
<i>Jane rolls her eyes, crosses to the door and lets</i>	<i>Джейн впускает Кэролин в свою комнату. В комнату входит Кэролин.</i>
<i>Carolyn in.</i>	
<i>Carolyn</i>	<i>Кэролин</i>
<i>I wish that you hadn't witnessed that awful scene tonight. But in a way, I'm glad.</i>	<i>Мне ужасно жаль, что ты стала свидетелем этой ужасной сцены, но с другой стороны я рада, что ты все увидела.</i>
<i>Jane</i>	<i>Джейн</i>
<i>Why, so I could see what freaks you and Dad really are?</i>	<i>Почему? Потому что я увидела, какие вы придурки?</i>
<i>Carolyn</i>	<i>Кэролин</i>
<i>Me?</i>	<i>Я?</i>
<i>She stares at Jane, then starts to cry.</i>	<i>Она смотрит на Джейн и начинает плакать.</i>
<i>Jane</i>	<i>Джейн</i>
<i>Aw, Christ, Mom.</i>	<i>Господи, мама. Прошу тебя.</i>
<i>Carolyn</i>	<i>Кэролин</i>
<i>No, I'm glad because you're old enough now to learn the most important lesson in life: you cannot count on anyone except yourself. It's sad, but true, and the sooner you learn it, the</i>	<i>Нет, я рада, потому что ты уже достаточно взрослая, чтобы усвоить одно из самых главных</i>

better.

правил жизни: Ты не можешь ни на кого рассчитывать, кроме себя самой. Это грустно, но это так.

В данной сцене главная героиня по имени Кэролин дает совет своей единственной дочери Джейн - надеяться только на себя. И дело совсем не касается того, что у Кэролин и ее мужа брак сложился крайне неудачно, и их дочь была свидетелем очередного скандала. Дело в том, что Кэролин хочет видеть свою дочь хозяйкой своей судьбы, а не жертвой стечения обстоятельств, какой сама оказалась Кэролайн. Кэролайн не может развестись со своим супругом т.к. по закону он имеет право на половину ее собственного бизнеса. И теперь она сожалеет о том, что однажды доверившись своим чувствам, не подумала о материальной стороне этого брака, который делает ее несчастной. Для американцев чрезвычайно важно «играть главную роль» в этой жизни, т.е. творить ее самому, а не плыть по течению. Для американцев успешный тот, кто держит любую ситуацию под контролем и в итоге добивается своей цели. Таким образом, данный феномен относится к категории «возможности достичь всего своими усилиями».

Именно поэтому поощряется желание детей подрабатывать, высоко ценятся такие качества, как аккуратность, пунктуальность, профессионализм. Возможно поэтому в современной Америке так много людей, которых называют "workaholics" (трудоголики). Возможно по этой же причине в Америке не получила такого распространения система блата. Когда кто-то просит устроить на работу родственника или знакомого, то в ответ часто может услышать: «А какова его квалификация и личные качества как работника?»

Пример из фильма «Любовь нельзя купить» (англ. *Can't Buy Me Love*) — молодёжная романтическая комедия, повествующая о жизни Рональда, который становится популярным благодаря дружбе с девушкой из группы поддержки Синди. Премьера состоялась 14 августа 1987 г. В 2003 году на основе картины был снят фильм *Любовь ничего не стоит* (*Love Don't Cost a Thing*).

Ronald and his family are eating at the table Рональд и его семья едят за столом.
Папа Рональда

Ronald's father - Тебе удалось скопить?

- *So have you saved up enough money?* Рональд

Ronald - Да, одна тысяча пятьсот долларов!

- *Yeah, One thousand fifteen hundred dollars! I mowed 331 miles of grass this summer. That's \$4.54 per mile.* Я подстриг 331 милю газона этим летом. А это 4, 54 доллара за каждую милю.

Ronald's brother Chack (laughing at Ronald) Брат Рональда Чак (смеясь над Рональдом)

- *Hmm, the Ronald Miller Story: My Life on a Mower.* Ммм, История Рональда Стоуна: Моя жизнь за газонокосилкой.

Ronald's mother Мама Рональда

- | | |
|---|---|
| - <i>How much is the microscope?</i>
<i>Ronald</i> | - <i>Сколько стоит микроскоп?</i>
<i>Рональд</i> |
| - <i>Telescope.</i>
<i>Ronald's mother</i> | - <i>Телескоп</i>
<i>Мама Рональда</i> |
| - <i>Oh, well.</i>
<i>Ronald</i> | - <i>Ну, да, телескоп</i>
<i>Рональд</i> |
| - <i>It's \$1,000, and it's on sale. Then I'm gonna deposit the rest in a money market account.</i>
<i>Ronald's father</i> | <i>Телескоп стоит 1 тысячу долларов на распродаже. А остаток я на счет в банке.</i>
<i>Папа Рональда</i> |
| - <i>I'm proud of you, son. You worked, you earned, and you saved.</i> | <i>Я горжусь тобой, сынок. Ты работал, ты заработал и скопил деньги.</i> |

Перевод Е. Клавдиенко

Средний американец с подозрением относится к неудачникам. Если известный поэт, писатель, интеллектуал не достиг финансового успеха, то, по их мнению, как профессионал он не состоялся.

- | | |
|---|--|
| <i>Christopher Gardner is playing basketball with Chris Jr.</i>
<i>Chris Jr</i> | <i>Кристофер Гарднер играет в баскетбол с Крисом младшим.</i>
<i>Крис младший</i> |
| - <i>Hey, Dad. I'm going pro. I'm going pro!</i>
<i>Christopher</i> | <i>Смотри, пап, я супер...Я супер! Классно?</i> |
| - <i>Okay. You'll probably be about as good as I was. That's kind of the way it works, you know. I was below average. You know, so you'll probably ultimately rank...somewhere around there, you know, so....I really-- You'll excel at a lot of things, just not this. I don't want you shooting this ball all day and night. All right?</i>
<i>Chris Jr.</i> | <i>Кристофер</i>
<i>Да, скорее всего, из тебя выйдет такой же баскетболист, как из меня. Наследственность, знаешь ли. А из меня ещё тот баскетболист, так что. Я к тому, что выше головы не прыгнешь, поэтому...у тебя масса талантов, но не спортивных, так что нет смысла тратить время, ошиваясь на баскетбольной площадке, верно?</i> |
| - <i>All right.</i>
<i>Christopher</i> | <i>Крис младший</i> |
| - <i>All right, go ahead.</i>
<i>Chris Jr. is feeling upset and putting the ball into the plastic bag. After a while Christopher is beginning to understand what he has said to his son.</i>
<i>Christopher</i> | <i>Верно.</i>
<i>Кристофер</i>
<i>Ну, давай бросай.</i>
<i>Крис младший расстроившись словам отца, кладет мяч в пакет. Кристофер, спустя несколько секунд начинает понимать, что он сказал сыну.</i> |
| - <i>Don't ever let somebody tell you.....you can't do something. Not even me. All right?</i>
<i>Chris Jr.</i> | <i>Кристофер</i>
<i>Эй, не слушай никого, кто скажет,</i> |

- *All right.* *Christopher* *будто ты чего-то не можешь.*
Даже меня. Понял?
- *You got a dream...you gotta protect it.* *Крис*
People can't do something *Понял.*
themselves...they wanna tell you can't *Кристофер*
do it. If you want something, go get it. *Если есть мечта - оберегай её.*
Let's go! *Люди, которые чего-то не могут,*
будут уверять, что и у тебя не
выйдет. Поставил цель - добейся. И
точка. Давай, вперед!

Американцы рассматривают добросовестный труд как путь к достижению личного успеха и материального благополучия. У американца с детства сформировано убеждение, что каждый человек, благодаря настойчивости, таланту и, главным образом, добросовестной работе, может достичь в жизни необычайно многого[70].

In the film beginning Mike Dorsey and his students (young actors) at the actor's courses.

- You gotta work. There's no excuse for not working. There's no excuse. There's unemployment. There was unemployment when my friends and I started acting. And it's not changed. You got 90 - 95 % unemployment. It's never going to change. You're an actor. You're in New York. There is no work. But you gotta find ways to work.

Именно поэтому поощряется желание детей подработать, высоко ценятся такие качества, как аккуратность, пунктуальность, профессионализм. Возможно поэтому в современной Америке так много людей, которых называют "workaholics" (трудоголики). Возможно по этой же причине в Америке не получила такого распространения система блата. Когда кто-то просит устроить на работу родственника или знакомого, то в ответ часто может услышать: «А какова его квалификация и личные качества как работника?»[70].

Пример из фильма «Любовь нельзя купить» (англ. *Can't Buy Me Love*) — молодёжная романтическая комедия, повествующая о жизни Рональда, который становится популярным благодаря дружбе с девушкой из группы поддержки Синди. Премьера состоялась 14 августа 1987 г. В 2003 году на основе картины был снят фильм *Любовь ничего не стоит* (*Love Don't Cost a Thing*).

Средний американец с подозрением относится к неудачникам. Если известный поэт, писатель, интеллектуал не достиг финансового успеха, то, по их мнению, как профессионал он не состоялся.

Американец жизнерадостен или, по крайней мере, улыбчив, особенно на работе. Начальник должен показать подчиненным, подчиненные — клиентам, посетителям, покупателям, что все идет о'кей! Быть угрюмым на работе — это все равно, что быть грязно одетым.

2.1.7 Прямота и уверенность

В Америке принято выражать свои мысли со всей возможной прямоотой. Американец всегда говорит то, что думает, даже если лучше бы оставить свою мысль при себе. Языковые изыски, скрытый смысл, ирония, которые так любят другие народы, сбивают американцев с толку: они привыкли воспринимать каждую фразу дословно, проверять на точность и пропускать мимо ушей то, чего не понимают. Вещи они называют своими именами, лопату, например, лопатой, или “устройством для перемещения грунта”, если работают на правительство, а сложные метафоры их только огорчают[70].

Американцы настолько уверены в себе и в своих возможностях, что не стремятся подчеркивать свой социальный статус с помощью внешнего вида. Главное для американца - комфорт. Яркий пример этому, фрагмент из фильма «Дьявол носит Прадо» - (англ. *The devil wears Prado*) молодой выпускницы колледжа Андрея Сакс, приехавшей в Нью-Йорк и получившей работу младшей ассистентки властной и требовательной Миранды Пристли, главного редактора известного модного журнала. Девушка, даже получив престижную должность, не хотела меняться внешне. По ее мнению, ее интеллект поможет ей сделать карьеру и внешний вид здесь совершенно не при чем. Фильм по разному отражает прямоту и уверенность американцев, все эти ситуации мы рассмотрим далее.

<i>Art director for Runway Nigel and Andrea is going to have a lunch at the café. Andrea decided to buy corn chowder. Nigel's reacting to this</i>	<i>Art-директор, Найджел и Андреа собираются пообедать в кафетерий. Андреа покупает кукурузный суп.</i>
<i>Hmm. Corn chowder. That's an interesting choice. You do know that cellulite is one of the main ingredients in corn chowder.</i>	<i>Начто Найджел реагирует: Ммм, кукурузный супчик, любопытный выбор. Знаете, ли Вы, что кукуруза приводит к образованию целлюлита.</i>
<i>Andrea</i>	<i>Андреа</i>

- *So none of the girls here eat anything?* - *Ваши сотрудницы ничего не едят?*
Nigel Найджел
- *Not since two became the new four and zero became the new two.* *Едят, с тех пор как изменили систему размеров и 0 стал 2.*
Andrea Андреа
- *Well, I'm a six.* *У меня 6.*
Nigel Найджел
- *Which is the new 14.* - *То есть 14*
Cash Register Clicking *Касса подает сигнал.*
Andrea Андреа
- *Okay. You think my clothes are hideous. But, you know, I'm not going to be in fashion forever so I don't see the point of changing everything about myself just because I have this job.* *Ладно, Вам кажется я странно одеваюсь. Я не собираюсь всю жизнь работать в журнале мод. Так, что я не вижу смысла менять свой облик только потому, что я здесь работаю.*
Nigel Найджел
- *Yes, that's true* - *Мда, это верно!*
- *Перевод Е. Клавдиенко*

Следующий пример ярко демонстрирует привычку американцев высказывать свое недовольство прямо. Американцы народ открытый, им чуждо таить обиду и злость. Для них важно, как они говорят расставить все точки над «і» здесь и сейчас. В данной сцене, Эмили приходит в ярость, когда узнает, что вместо нее с начальством в Париж поедет ее коллега. Как говорит Эмили, Андреа этого не заслужила, потому что вторая потребляет много углеводов, что крайне не приемлемо в модельном бизнесе.

Emily gets news that Miranda takes to Paris only Andrea.

Emily

I don't care if she was gonna fire you or beat you with a red-hot poker! You should have said no.

Andrea

Emily, I didn't have a choice.

Emily

Oh. Please.

Andrea

You know how she is.

Emily

That is a pathetic excuse. Do you know what really just gets me about this whole thing is that, you know, you're the one who said you don't really care about this stuff. And you don't really care about fashion. You just wanna be a journalist. What a pile of bollocks!

Andrea

Emily, I know you're mad.

Emily

I don't blame you. Face it, you sold your soul the day you put on that first pair of Jimmy Choo's. I saw it. And you know what really just kills me about this whole thing is the clothes that you're gonna get. I mean, you don't deserve them. You eat carbs, for Christ's sake.

Эмили узнает, что ее Миранда не берет в Париж. Едет только Андреа.

Эмили

Какая разница, даже если она грозила тебя уволить или пытаться раскаленным утюгом. Ты должна была сказать «нет!».

Андреа

Эмили, какой у меня был выбор?

Эмили

О, брось это!

Андреа

Ты же ее знаешь

Эмили

Это всего лишь нелепая отговорка. Знаешь, меня просто бесит во всей этой дурацкой истории? То, что ты говорила, мол тебе это все безразлично и к моде ты совсем равнодушна. Ведь ты хочешь стать журналистом. Сплошное вранье!

Андреа

Эмили, ты злишься на меня. Я все понимаю

Эмили

Андреа, признайся ты продала душу в тот день, когда одела туфли от Джимми Чу. Я же видела. Знаешь, что меня больше всего добивает? Все наряды достанутся тебе, а ты этого просто не заслуживаешь. Ты ешь углеводы, господи помилуй! Как это, Боже?

Перевод Е. Клавдиенко

2.1.8 Вера в Бога

Официальной религии в Америке не существует вообще, если не считать повального преклонения перед Маммоной и всеобщего культа Диснея. Насаждение религии запрещено Конституцией, кроме того, религия решительно отделена от политики. На школьных выпускных праздниках запрещено произносить молитвы, и не дай Бог какому-нибудь городскому совету в

рождественские дни потратить хоть цент муниципальных денег на макет стойла, где родился Христос.

Американцы имеют право исповедовать любую религию, какую им вздумается. Свобода совести дошла до того, что разрешается даже придумать свою собственную религию. Основать религию может любой желающий. Иногда это мероприятие приносит недурной доход, поскольку религиозные учреждения не платят налогов, и пожертвования в их адрес тоже налогами не облагаются. Таким новым церквям дают названия вроде Всеобщей Торжествующей Церкви, Всеобщей Церкви Жизни или Господней Церкви Библии-Скалы. Впрочем, самой влиятельной церковью американского происхождения остается Церковь Святых Последних Дней изЮты, также известная как секта мормонов, у которой миллионы последователей по всему миру, причем, чем дальше, тем больше.

В так называемом Библейском Поясе, который начинается где-то приблизительно в южной части Восточного побережья и распространяется куда-то примерно до Миссури или Канзаса, маленькие независимые секты растут, как кустики хлопка; все они обычно проповедуют вариации на любимые темы: эволюция - бред, грешников ждет ад, Господь возлюбил Америку больше всех [75].

Кинофильм «Дом большой мамочки» (англ. Bigmama'shouse) - американская криминальная комедия 2000 года, в которой офицер полиции Малкольм Тёрнер был вынужден носить костюм толстой негритянки. Главный герой, будучи на задании переодетый в одежду Хатти Мэй Пирс в воскресное утро отправляется в баптистскую церковь. Его принимают за саму Хатти Мэй Пирс, и ему ничего не остается делать, как выдавать себя за нее.

Sunday. Church

Воскресенье. Церковь.

Preacher's speech:

Проповедник начинает свою речь:

- *"Every Time I Feel The Spirit." Yes, good people, we are not havin' service this morning. This morning, we're havin' church! You know, the Lord got me to thinking the other day that maybe it's time that I stopped preaching and started listening! And maybe one of our saints here could offer us a word from above. All right! Earlier this week, I went to my phone and the Lord took my dialing finger. And after about three rings...Three rings! I heard a sweet, angelic voice say...
Preacher brings microphone to the Malkolm (Big mama - Hattie Mae Pierce)*
 - *Boy, you better get that thing outta my*
- «И всякое мгновение я чувствую присутствие Господа». Да, люди добрые, сегодня у нас не будет утренней проповеди. Сегодня у нас благослужение! Вы знаете, на днях Господь навел на меня мысли, что может быть пора читать проповеди и начать слушать. И может быть, один из наших верующих донесет до нас слово Божье. Как-то раз на этой неделе подошел я к телефону и Господь этой рукой набрал номера раздались 3 звонка...3 звонка! И я услышал приятный, ангельский голос, который говорил..*
- Проповедник подносит микрофон к*

face. Move, Rev! Go now.

Preacher (laughing surprised)

- *That's right. It was Hattie Mae Pierce. Saints, we can learn a lot from this lady. For she has been to sorrow's kitchen and licked the pot clean. Are you ready to testify?*

Malcolm

- *Oh, well, I guess I could say a few words.*

Malcolm begins to sing "Oh, Happy Day".

Малькому, переодетому в «большую мамочку»

Малькольм

Уберите от меня эту штуковину! Продолжайте дальше.

Проповедник (смеется от неожиданности)

- *Верно, это была Хатти Мэй Пирс.*

Друзья мои мы можем многому поучиться у этой леди. Потому что, Всевышний уготовил ей горькую чашу, которую она испила до дна. Готовы ли Вы выступить?

Малькольм

- *Ну ладно, не хочется Вам отказывать, Святой отец.*

Малькольм начинает петь песню «О, счастливый день».

Перевод Е. Клавдиенко

Говоря о баптизме США следует обратиться к истории его зарождению. Американская баптистская церковь возникла в 30-е гг. XVII века, в настоящее время насчитывает около 30 млн. приверженцев, то есть является вторым по численности (после католицизма) религиозным объединением страны. Начало истории баптизма обычно связывают с религиозной общиной Провиденс, основанной иммигрантом Роджером Уильямсом в 1639 г. После самостоятельного крещения община была объявлена независимой в церковных делах и состоящей из «возрожденных» людей. Вскоре после этого Уильямс покинул общину, объявив себя «искателем», однако его уход не спровоцировал исчезновение только зародившегося баптистского течения. В 70-х гг. XVII в. американская ассоциация баптистов насчитывала 4 прихода, полвека спустя – уже 13 церковных общин. В 1800 г. в США проживало 100 тыс. баптистов, тогда как к 1880 г. их число увеличилось в 23 раза. Чем же можно объяснить столь стремительный рост популярности данного течения? С самого начала религия баптистов строилась на отделении церкви от государства, поэтому отделение церкви от государства в США в конце XVIII века создало для баптистов благоприятную обстановку. Далее, баптисты приняли активное участие в освоении Запада, обслуживая разбросанные поселения колонистов. Кроме того, баптисты занялись обращением в христианство афроамериканского населения, особенно после Гражданской войны [75].

Несколько слов о вероучении баптистов. Во-первых, нужно отметить, что баптисты распадаются на два основных толка: «частных» и «общих» баптистов. Первые верят, что Христос искупил грехи не всех людей, а лишь избранных Богом к спасению. Особенность вероучения «общих» баптистов заключается в следующем: они не признают не только крещение путем погружения (а почти

все баптисты крестятся погружением), но и сам обряд крещения считают необязательным; они также делают упор на принципе спасения личной верой и допускают к причастию и некрещеных. «Частные» баптисты, полностью полагаясь только на истины Библии, выступают против воскресных школ, против миссий, потому что на этот счет в Новом завете нет никаких директив.

Американцы, в частности те кто, исповедует баптизм, относятся к Богу как доброму и старому приятелю. Проповеди, песни доказывают этот факт.

Следующий пример из кинофильма (англ. *Forrest Gump*) — культовая драма, девятый полнометражный фильм режиссёра Роберта Земекиса. Поставлен по одноимённому роману Уинстона Грума (1986), вышел на экраны в 1994 году. Наиболее успешный фильм режиссёра как среди зрителей (первое место по сборам в 1994 году), так и среди критиков и профессиональных кинематографистов (38 наград по всему миру, включая 6 премий «Оскар»). В этом отрывке главный герой попадает на ТВ шоу и его просят рассказать о Китае. Форест недоумевает, почему в Китае он не встретил ни одну католическую церковь. Для него очень важно посещать ее каждое воскресенье, как его учила мама. Это важно не только для героя этой картины, но для многих американцев. Многие дети в США посещают церковные школы, поют в церковном хоре. Религия и вера в Бога остается главным приоритетом многих граждан США.

- <i>TV Show. Presenter asks Forest</i> <i>Can you tell us, what was China like?</i> <i>Forest</i> <i>In the land of China, people hardly got</i> <i>nothin' at all. There isn't a church. I go</i> <i>to church every Sunday. Mother learned</i> <i>me to go to Church.</i>	<i>ТВ Шоу. Ведущий задает вопрос</i> <i>Форесту</i> <i>Расскажите нашим зрителям, на</i> <i>что похож Китай?</i> <i>Форест</i> <i>В Китае у людей ничего нет...ничего.</i> <i>В Китае не ходят в церковь.</i> <i>Форест</i> <i>А я хожу церковь каждое</i> <i>воскресенье. Меня так воспитала</i> <i>мама.</i> <i>Перевод Е. Клавдиенко</i>
---	---

В следующем примере описывается фрагмент из фильма «Сердце» (англ. *Heart*) - драма повествующая о двух лучших подругах, судьба которых складывается по разному и каждый расходится своими путями, но жизнь снова сводит их вместе. Главные героини встречаются в парке. Лесли просит свою лучшую подругу стать крестной мамой для ее новорожденного сына. Хотя Лесли и атеистка, но все-таки считает, что роль крестной мамы очень ответственная и ее можно лишь доверить только самому надежному человеку.

<i>Samantha and Leslie walking in the</i> <i>park.</i> <i>Leslie</i> - <i>We are going christen Freddy next</i> <i>week.</i>	<i>Саманта и Лесли гуляют в парке.</i> <i>Лесли</i> - <i>На следующей неделе мы хотим</i> <i>крестить Фредди.</i>
---	---

- | | |
|--|--|
| <i>Samantha</i> | <i>Саманта</i> |
| - <i>I thought you are an atheist</i> | - <i>Я думала ты атеистка</i> |
| <i>Leslie</i> | <i>Лесли</i> |
| - <i>Yes, I am. But Scotty's mother is very religious and she wants Freddy to be christened. Would you like to be godmother?</i> | <i>Да, это так. Но мама Скотта очень религиозна и она хочет, чтобы ее внук был примерным христианином. Хочешь быть крестной?</i> |
| <i>Samantha</i> | <i>Саманта</i> |
| - <i>Are you sure?</i> | - <i>Ты уверена?</i> |
| <i>Leslie</i> | <i>Лесли</i> |
| - <i>Yes, so what do you think?</i> | - <i>Да, но что ты думаешь?</i> |
| <i>Samantha</i> | <i>Саманта</i> |
| - <i>Of course, darling I will be a good godmother.</i> | <i>Конечно, дорогая, я с радостью</i> |
| | <i>Перевод Е. Клавдиенко</i> |

2.1.9 Семейные ценности

С рождением ребенка и его крещением связан ряд суеверий. Так в США в США друзья матери новорожденного часто устраивают специальное торжество, во время которого принято дарить подходящие к этому случаю подарки — «осыпания», «душ» (*ababyshower*). «Осыпания» организуют в США и по другим торжественным поводам — они устраиваются для невест, беременных женщин.

Фрагмент из фильма «Ой, мамочки» (англ. *Babymama*) - фильм 2008 года, реж. Майкл МакКаллерс. Фильм повествующий о незамужняя карьеристки Кейт Холбрук, которая всю жизнь ставила работу на первое место. В 37 лет она, наконец, решает родить ребенка, но выясняется, что все не так просто.

<i>Angie's baby shower. Rob coming into the back yard.</i>	<i>Вечеринка по поводу грядущих родов Энджи. Роб заходит в сад, где собрались все гости.</i>
--	--

<i>Rob</i>	<i>Роб</i>
<i>Hey, I know it's your <u>sister's</u> baby shower just you haven't called me in days. I thought maybe I did something wrong.</i>	<i>Привет, я понимаю, это торжество по поводу грядущих родов твоей сестры. Но я подумал, может я сделал что-то не так?</i>
<i>Kate</i>	<i>Кейт</i>
<i>No, you didn't do anything.</i>	<i>Нет, ты не сделал ничего такого.</i>
<i>Rob</i>	<i>Роб</i>
<i>Is it because I wanted to introduce you to my kid?</i>	<i>Это потому что я хотел познакомить тебя со своей дочерью?</i>
<i>Kate</i>	<i>Кейт</i>
<i>No, Rob, I just... I think you and I view the world differently.</i>	<i>Нет, Роб, просто мы по разному</i>

Suddenly Carl is appearing

Carl

Bad news people, party's over.

Angie

Who let him in here?

Carl (talking to Kate)

She hasn't told you. I thought since you guys were best friends, she probably told you everything.

Angie

Shut your mouth, Carl.

Kate

What is going on?

Carl

She's not even pregnant, okay?

смотрим на одни и те же вещи.

Тут внезапно появляется Карл

Карл

Плохие новости, вечеринка окончена.

Энджи

Кто позволил ему сюда прийти?

Карл (говорит Кейт)

Она должно быть все тебе рассказала. Вы теперь стали лучшими друзьями и, наверное, ты все уже знаешь.

Энди

Закрой рот, Карл!

Кейт

Что тут происходит?

Карл

Она даже не беременна, теперь понятно?

Перевод Е. Клавдиенко

В США как и во многих других странах, широко распространено планирование семьи (family planning), применение контрацептивов. Многие пары предпочитают заводить детей (start a family) позже. В США каждый третий, а в Великобритании каждый шестой ребенок рождается у матери, которая старше 30 лет.

Отрывок из фильма «Ой, мамочки».

In the beginning (Kate speaks to prospective father of her future child)

- *I did everything that I was supposed to do. I didn't cry in meetings. I didn't wear short skirts. I put up with the weird upper management guys that kiss you on the mouth at Christmas. Is it fair that to be the youngest VP in my company, I will be the oldest mom. That's part of the deal. I made a choice.*

В начале фильма (Кейт рассказывает о себе потенциальному отцу своего будущего ребенка)

Я делала все как положено. Не орала на собраниях, не носила короткие юбки. Терпела поцелуи подвыпившего начальства на Рождество. Немудрено, что я, самый молодой вице-президент компании, окажусь самой старородящей матерью. Что делать, таков закон. Я сделала свой выбор. Либо рожать, либо делать карьеру.

Перевод Е. Клавдиенко

В США после родов (как и в других медицинских случаях) высок процент судебных разбирательств по обвинениям врачей в неправильном лечении (litigation).

Рождение ребенка, как и во всем мире, огромное событие. Родственники и друзья посещают мать и новорожденного с цветами, подарками и поздравительными карточками. Родители выбирают имя ребенку и иногда помещают объявление с именем, весом и датой рождения в местную газету.

Позже проводится обряд крещения. В Великобритании родители обязаны сообщить о рождении ребенка в местный загс (*registrar*) и получить свидетельство о рождении (*birthcertificate*). В США рождение ребенка фиксируется в местном суде. В США предоставление отпуска зависит от каждого конкретного работодателя. Существует некоторая, незначительная материальная помощь нуждающимся матерям, однако в обществе бытует мнение, что если люди не в состоянии содержать ребенка, то им и не стоит производить его на свет. Некоторые женщины бросают работу, другие возвращаются на работу и возобновляют свою карьеру [70].

Для ухода за детьми в США иногда нанимают няню (*babysitter*) или отдают детей в ясли (*adaycarecenter*).

В Великобритании обеспеченные семьи приглашают нянь (*nannies*), которые живут в семье, или отдают их няне, которая присматривает за несколькими детьми (*BrE child-minder, AmE daycare provider*), или отдают в ясли (*BrE daynursery, AmE daycare center, nursery school*).

В наше время, когда работают в большинстве случаев оба родителя, в результате разводов и других причин существует множество неполных семей, дети постарше часто возвращаются из школы в пустой дом или квартиру, иногда им на шею вешают ключ от квартиры, поэтому их называют *latchkeykids*. Занятия в школе заканчиваются около 3 часов дня в США. Нуждающимся семьям выплачивается небольшое пособие на детей (*childbenefit*). В Великобритании оно составляет менее 15 фунтов в неделю на одного ребенка.

Публичные жалобы на несправедливое обращение ребенку или наказание дома могут привести к вмешательству полиции и судебных органов, к привлечению родителей к ответственности и даже к лишению родительских прав. Поэтому в США родители вынуждены вести себя осторожно и проявлять к детям больше уважения. Там не принято наказывать физически, и любое другое наказание должно обязательно сопровождаться разговором, когда родитель подробно объясняет ребенку, почему он наказан.

Пример из кинофильма «Кудряшка Сью» (англ. *Curly Sue*) — кинофильм производства Warner Brothers, вышедший в прокат в 1991 году. Последняя режиссёрская работа [Джона Хьюза](#). Персонаж фильма по имени Уолкер звонит в службу семьи, так как хочет отомстить Биллу Дэнсеру за то что тот увел у него девушку. Он хочет, что у Билла забрали его дочь.

Walker (calling to department of children and family service): Chicago. Уолкер (звонит в службу семьи и защиты прав детей): Чикаго. Department of Children and Family Services. Abuse and Neglect. Департамент по делам семей и детей. Жестокое обращение с

2.1.10 Патриотизм

Трудно представить себе политическую культуру США без такой политической ценности как патриотизм, который проявляется к первой в истории человечества Конституции, американскому флагу. Образование и развитие политической культуры оказали прямое воздействие на формирование национального менталитета и специфику внутрисоциальных отношений в современных Соединенных Штатах, продолжая оформлять отдельные черты внутренней и внешней политики. Внутренние культурные предпосылки определяют содержание ценностей, транслируемых вовне.

Культурная политика американского правительства на ранних этапах была достаточно сложной и разноплановой, но в одном она была практически всегда одинаково последовательной - в подавлении культурного разнообразия. Как ни парадоксально это звучит, но известное своей мультикультурной спецификой современное американское общество прошло на пути своего исторического формирования ряд неоднозначных этапов, первым из которых стало уничтожение коренного населения и создание резерваций для выживших. Немаловажную роль в формировании политической культуры этой страны сыграл колониальный период, сопровождавшийся давлением метрополий. В результате географического положения и политики властей в американских колониях среднего побережья сложился неоднородный состав населения в религиозном и этническом отношении. При обсуждении теологических вопросов необходимо было вести себя сдержанно во избежание конфликтов.

Провинциальная эра и характерные для неё усиление роли ассамблей и подъём религиозного сознания; Гражданская война, Первая и Вторая Мировые Войны; Мировой экономический кризис.

К началу войны за независимость были заложены основы политической культуры США. События революционных лет привели к резкому росту политического самосознания населения, расширению политического участия, демократизации политических институтов. Итог – создание единого самостоятельного государства. Завоевавшая независимость республика была легитимизирована посредством харизмы. Роль некоего харизматического лидера сыграл Дж. Вашингтон, сумев обеспечить себе поддержку всех слоёв населения и став символом единства. Первый президент США был последовательным приверженцем конституционных принципов, на основе которых создавалась система государственных органов молодой республики. За время его пребывания у власти сложились политические партии, ставшие неотъемлемой частью политического механизма демократии. Большую роль сыграло успешное развитие экономики, утверждение идей многопартийности. На дальнейшее развитие ПК оказали влияние гражданская война, отмена рабства, демократическое движение конца 19-начала 20-го вв., «великая депрессия» и

«новый курс» Ф. Рузвельта. С 30-х годов идёт переосмысление роли государства в жизни общества. В последующие десятилетия наблюдается рост значимости коммунитаризма[70].

Основными аспектами Политической культуры Штатов считаются народный суверенитет, индивидуальные права, политическое участие и индивидуализм.

Народный суверенитет. Американцы верят в то, что народ является источником правительственной власти. Каждый американский школьник знает слова А. Линкольна, что правительство его страны – это «правительство народа, из народа и для народа». Пройдя нелёгкий путь, народ США пришёл к пониманию того, что весь американский народ – единственный источник суверенитета. Его воля – превалярующая. Хорошо выверенный баланс между самостоятельностью и прочной интегрированностью является важнейшим фактором экономического процветания и политической стабильности[71].

Политическое участие. Политическое участие является очень важным для большинства американцев. Они считают федеральное правительство и правительство штатов «близкими к народу» в основном из-за своего активного участия в политической жизни. Президентская власть должна быть сильной, чтоб избежать возможного влияния демагогических лидеров.

Индивидуальные права. Почти все американцы свято верят в свои индивидуальные права. Законы США гарантируют гражданину беспрепятственное распоряжение собой и своим имуществом. Эксплуатация, бедность, преступность вызывают недовольство со стороны граждан, и они борются со всем этим. В то же время, разделяя мысль, что каждый волен жить так, насколько он свободен. Право собственности в Америке даёт широкие права хозяевам по управлению своими предприятиями, что позволяет использовать недемократические методы управления. Нигде в мире люди не защищают частную собственность столь яро, как в США. И капитализм там, пожалуй, более прочен, чем в любой другой стране[72].

Индивидуализм. Многие исследователи считают, что индивидуализм – базисная часть политической культуры США. Ценность отдельной личности, вера в её силы и возможности получили отражение в произведениях Г. Мельвилля, Г. Торо, У Уитмена. Они критиковали конформистов. Другие же считают, что современный гражданин должен быть просвещённым и образованным, а не строгим индивидуалом.

Политический плюрализм. Американское общество в условиях рыночной демократии по-настоящему плюралистично. Под плюрализмом понимается множественность механизмов разделения государственной власти. Общество воспринимается как совокупность групп, объединённых тем или иным интересом. Между группами осуществляется конкурентное взаимодействие по совместному решению политических проблем. Необходимо обеспечить равенство этих групп в доступе к ресурсам, информации, связи. Баланс интересов, к которому в конечном итоге приходят "заинтересованные группы", обеспечивает равновесие всей политической системы общества.

Роль государства в таких условиях сводится к тому, чтобы выступать в качестве незаинтересованного арбитра и фиксировать в своих решениях достигнутый баланс интересов. Эта политическая теория получила название "теории фракций".

Политические партии. Играть ключевую роль в политической жизни страны. Партии выполняют роль посредника между народом и властью, вовлекая активистов и претендентов в избирательный процесс и предлагая электорату различные программы.

Общенациональные политические партии представляют собой довольно свободные конфедерации местных партийных организаций, которые объединяются с целью поддержки своего кандидата на президентских выборах или для завоевания большинства мест в Конгрессе. Система федерализма способствует усилению партийных организаций в штатах (ценой ослабления общенациональной партии) ввиду распределения многих выборных должностей на уровне штатов и обеспечения поддержки на местах.

Важнейшей чертой партийной системы США является существование двух основных политических партий.

Современный облик Республиканской и Демократической партий оформился, во многом, в 1930-е гг. Их поддерживают разные слои американского общества. Республиканская партия считается более консервативной, в ней большим влиянием пользуются представители милитаристских кругов, ВПК, крупного капитала, руководства привилегированных университетов, религиозная элита преимущественно протестантских конфессий и т.д. Демократическую партию в значительной степени поддерживают представители национальных и религиозных меньшинств (например, афро-американцы и католики), демократически настроенные интеллектуалы (интеллигенция) и т.д.[73].

Пример из фильма «Лучший друг» (англ. The next best thing) – 1999г. реж. Джон Шлезингер. Фильм поднимает проблему сексуальных меньшинств США. Идея фильма в равенстве граждан США и неприкосновенности их личной жизни независимо от их сексуальной ориентации. В данном фрагменте главный герой фильма, гей признается своим друзьям, что у него была связь с их лучшей подружкой Эбби. На что двое других друзей начинают смеяться в ответ. Республиканская партия здесь упоминается не напрасно т.к. обычно геи не голосуют за нее из-за ее консерватизма.

Sam and Richard are laughing at Robert's close relation with Abby Сэм и Ричард смеются над близкой связью Роберта и Эбби

Сэм

- *Sam* - *Теперь он причешется как Дональд Трамп. И*
Next thing he'll be combing his hair like Donald Trump. *выпишет каталог дамского белья.*
Subscribing to Victoria's Secret catalogues. *Ричард*
И будет голосовать за республиканцев!
Хвала Господу, она преобразилась!

- | | |
|---|--|
| <p><i>Richard</i></p> <p>- <i>And voting Republican. Praise be to Lordy she's been reformed. Call Jerry Falwell</i></p> <p><i>Robert</i></p> <p>- <i>Shut up!</i></p> | <p><i>Позвоните проповеднику!</i></p> <p><i>Роберт</i></p> <p><i>Заткнись!</i></p> |
|---|--|

Перевод: С. Кафиян

Американцы гордятся политическими институтами, традициями своей страны, демократией. Убеждённость в избранности Америки стала неотъемлемым элементом того сплава идей, чувств, символов, которых принято называть «американизмом». Далее приведем примеры политических лингвокультурных феноменов связанных с Белым Домом.

Белый дом (англ. *the White House*) — [официальная резиденция президента США](#), расположенная в Вашингтоне (округ Колумбия) по адресу: Пенсильвания-авеню, 1600 (англ. *1600 Pennsylvania Avenue*).

Белый дом был официальной резиденцией всех Президентов США, за исключением Джорджа Вашингтона, который занимал этот пост с 1789 по 1797 годы. На момент завершения строительства Белого дома в 1800 году Президентом страны являлся Джон Адамс. В августе 1814 года Белый дом был сожжен британцами, после чего реконструирован и восстановлен[73].

Он представляет собой особняк в палладианском стиле (архитектор Джеймс Хобан). Строительство началось в 1792, окончилось [1 ноября 1800](#). В этот же день первым его хозяином стал второй президент США Джон Адамс. В Белом доме шесть этажей: два цокольных, два для общественных приёмов и два для семьи Президента. Посетители, приходящие в Белый дом на экскурсию, имеют возможность увидеть самые красивые и исторические помещения, включая Восточную комнату, Зелёную комнату, Голубую комнату, Красную комнату и Столовую для официальных мероприятий. Эти помещения используются Президентом и Первой леди для приёма гостей и руководителей из других стран. В Овальном кабинете Президент осуществляет свою деятельность по управлению страной – подписывает законопроекты и правительственные распоряжения и встречается со своими сотрудниками, посетителями и гостями[73].

Первоначально именовался «Президентский дворец» или «Президентский особняк», первое разговорное употребление термина «Белый дом» относится к 1811. Официальным название стало лишь в 1901 по распоряжению Теодора Рузвельта. С 1909 рабочее место президента находится в Овальном кабинете в левом крыле здания.

Пример из фильма «Американский президент» (англ. *The American President*) — кинофильм, созданный на стыке двух жанров — романтической комедии и драмы. Режиссёром выступил Роб Райнер.

<i>Democratic President Andrew Shepherd and political consulting for environment Sydney Wade are talking in the White</i>	<i>Президент США от партии демократов Эндрю Шеперд и политический консультант Сидни</i>
--	--

House' Hall.

Уайд беседуют в холле Белого Дома.

Andrew Shepherd

Эндрю Шеперд

- If I call you Sydney?

- Что если я буду звать тебя Сидни?

Sydney Wade

Сидни Уайд

- Ofcourse. Mr. President

- Конечно, я не против, Мистер

Andrew Shepherd

Президент

- Have you ever been in the Oval Office?

Эндрю Шеперд

Sydney Wade

- Ты когда-либо была в Овальном кабинете?

- I've just been on the regular tour. It didn't include...Mr. President.

Сидни Уайд

- Нет, мне только провели ознакомительную экскурсию и его туда не включили...Мистер Президент.

Перевод: С. Кафиян

Овальный кабинет (англ. Oval Office) — рабочий [кабинетпрезидента США](#) в Белом доме.

Находится в западном крыле здания, имеет три больших окна, выходящих на юг, и четыре двери. Восточная часть кабинета выходит в Розовый сад, западная в небольшой частный кабинет и столовую, северо-западная в коридор Западного крыла, северо-восточная в кабинет секретаря президента. Рабочий стол главы государства — перед южными окнами. С северной стороны находится камин.

Построен в 1909, первый хозяин — президент Уильям Тафт.

Большой диаметр равен 10,9 м, малый диаметр 8,8 м, высота потолка 5,6 м.

Следующий пример также взят из фильма «Американский президент».

Sydney Wade's office. Sydney

Офис Сидни Уайд. Ее

Wade's assistant David is planning her business appointment.

помощник Дэвид планирует ее деловые встречи.

David

Дэвид

- Hi. It's David in Sydney Wade's office. Yeah, I'll hold...It's David in Sydney Wade's office. I want to confirm her lunch with the congressman.

Здравствуйте, это Дэвид офис Сидни Уэйд. Да, подожду....Это Дэвид офис Сидни Уэйд. Она придет на встречу с Конгрессменом.

Sydney Wade is speaking on the phone sitting next to David.

Рядом сидит, Сидни Уэйд и говорит по другому телефону.

Sydney Wade

Сидни Уэйд

- We could do with a little party leadership. I mean, is the majority whip taking a break? Congress is in session, right? I'm not wrong about that...Well, have him get back to me.

Нам надо поработать с партией. Разве они в отъезде? Идет сессия Конгресса, я не ошиблась? Пусть он мне перезвонит

Перевод: С. Кафиян

Конгресс США (англ. *United States Congress*) — законодательный орган, один из трёх высших федеральных органов государственной власти США. Полномочия определены Конституцией США. Конгресс является двухпалатным, состоящим из Сената и Палаты представителей. Заседает в [Капитолии Вашингтона](#).

Связанных с Конгрессом существуют выражения, такие как *extraordinary congress* (внеочередной конгресс), *in a run-up to a congress* (в преддверии конгресса). Само слово «конгресс» впервые использовали именно в США в 1775 году для обозначения законодательных органов.

И еще один пример из фильма «Американский президент».

<i>A fragment Democratic President Andrew Shepherd's speech</i>	Фрагмент из речи Президента США от партии демократов Эндрю Шеперда
<i>Yes, I am a card-carrying member of the ACLU. But the more important question is, why aren't you, Bob? Now, this is an organization...whose sole purpose is to defend the Bill of Rights. So it begs the question: Why would a senator his party's most powerful spokesman...and a candidate for president choose to reject upholding the Constitution?</i>	Да, я член союза гражданских свобод. Но важнее другое: почему там до сих пор нет тебя, Боб? Это организация, чья главная цель — защищать Билль о правах. И тут напрашивается вопрос: Почему сенатор самый влиятельный в его партии кандидат в Президенты предпочитает не защищать Конституцию?

Перевод: Е. Колесникова

Американский союз защиты гражданских свобод (англ. *American Civil Liberties Union, ACLU*) — некоммерческая, неправительственная организация США, провозгласившая своей целью «защиту и охрану частных прав и свобод, гарантированных каждому человеку в этой стране конституцией и законами Соединенных штатов». Деятельность организации направлена главным образом на участие в судебных процессах, законотворчество и осуществление образовательных программ.

Американский союз защиты гражданских свобод основан в 1920 г. Кристал Истмэн (*Crystal Eastman*) и Роджером Болдуином (*Roger Baldwin*). В 1932—1954 гг. его возглавлял Корлисс Ламонт. По официальному сообщению ACLU, в конце 2005 г. организация насчитывала более 500 тыс. членов.

Организация обеспечивает юридическую помощь в судебных процессах, исход которых мог бы, по мнению ACLU, привести к ущемлению гражданских прав и свобод. ACLU может представлять стороны судебного процесса непосредственно или же обеспечивать консультативную помощь. Ряд судебных прецедентов, в которые ACLU был вовлечен, привели к изменениям в конституционном праве США.

Билль о правах (англ. *Bill of Rights*) — неофициальное название первых десяти поправок к Конституции США, которые закрепляют основные права и

свободы человека и гражданина. Поправки были предложены [Джеймсом Мэдисоном 25 сентября 1789 года](#) на заседании Конгресса США первого созыва и вступили в силу [15 декабря 1791 года](#). Впервые на общегосударственном уровне единообразно был определен правовой статус гражданина США, очерчены сферы федерального контроля за соблюдением гражданских прав и свобод, которые также впервые в истории конституционного законодательства были построены как запреты и ограничения, наложенные в первую очередь на сами законодательные органы.

Выводы

Американская система ценностей изначально строилась в сильном взаимодействии с европейской. Отношение американцев к Европе является ключом к пониманию многих особенностей их натуры. Оно представляет собой причудливую смесь «любви-ненависти»: отторжения и зависимости, откровенного презрения и скрытой оглядки. С одной стороны, в Европе оставались истоки, корни, и это никогда не забывалось. Влечение к первоисточкам, своего рода зов предков, не исчезали даже через несколько поколений, ощущались людьми, родившимися и выросшими в Америке. С другой стороны, дети, покинувшие свою мать по доброй или недоброй воле, часто таили в душе горькую обиду. Те, кто был вынужден уехать, не могли простить насилия. Те, кто добровольно покинул родину, сделали это, не найдя там покоя, счастья или достатка. И в том, и в другом случаях возникало своего рода отторжение от прошлого мира, рождавшее неприятие и протест. Доказать свое превосходство и независимость, догнать и перегнать ведущие европейские державы по экономическим, военным, социальным показателям стало важнейшей целью американского государства.

Американский характер складывался под воздействием множества факторов, и, чтобы понять его, надо прежде всего обратиться к истории. Правда, сами американцы свою историю не признают. Большинство из них с легкой снисходительной усмешкой скажут вам, что «истории у нас нет», что звучит странно для страны, заселенной еще в начале XVII века и получившей независимость уже в конце XVIII. Дело в том, что история американцам просто не нужна. Они устремлены в будущее, их не интересует, что было, для них важно, что будет.

«Совершенно новый мир» — такой представлялась далекая страна стремившимся в нее переселенцам. Большинство приезжало туда в поисках лучшей доли, для того, чтобы начать все с самого начала, чтобы тот, кто был никем, стал всем, а значит, только будущее имело значение. Может быть, именно поэтому в Америке так сильно поклонение всему новому. Для того чтобы продать что-то успешно, достаточно приклеить ярлык «новинка» — и успех обеспечен. Компания всегда отдаст предпочтение молодому, пусть неопытному, кадру перед старым. Никто так свято не верит в новые медицинские средства, как американцы, именно оттуда, как правило, начинают свой путь все модные лекарства.

3 Экспликация лингвокультурных феноменов в американских кинотекстах

В данной главе мы приводим анализ перевода, и предлагаем свой собственный вариант перевода лексики, содержащей фоновую информацию.

3.1 Переводческие трансформации

Трансформации — это межъязыковые преобразования, перестройка элементов исходного текста, операции перевыражения смысла или перефразирование с целью достижения переводческого эквивалента [77]. Поскольку переводческие трансформации осуществляются с языковыми единицами, имеющими как план содержания, так и план выражения, они носят формально-семантический характер, преобразуя как форму, так и значение исходных единиц [78].

Существует множество различных точек зрения о разделении трансформаций на виды, однако большинство лингвистов разделяют мнение, что все переводческие трансформации делятся на лексические, грамматические и лексико-грамматические (смешанные или комплексные).

Что касается разделения трансформаций на виды, существует множество различных точек зрения, однако большинство лингвистов разделяют мнение, что все переводческие трансформации делятся на лексические, грамматические и смешанные (или комплексные) [79].

Рассмотрим основные типы лексических трансформаций, применяемых в процессе перевода художественных фильмов с участием ИЯ (исходного языка) и ПЯ (переводящего языка).

3.2 Обзор классификаций переводческих трансформаций

Необходимо перейти к анализу классификаций переводческих трансформаций предлагаемых различными учеными.

Фитерман А. М. и Левицкая Т. Р. выделяют три типа переводческих трансформаций:

1. Грамматические трансформации. Сюда относятся следующие приемы:

перестановки, опущения и добавления, перестройки и замены предложений.

2. *Стилистические трансформации. К данной категории можно отнести такие приемы, как синонимические замены и описательный перевод, компенсация и прочие виды замен.*

3. *Лексические трансформации. Здесь нужно говорить о замене и добавлении, конкретизации и генерализации предложений, а также об опущении.*

Следующий ученый, Швейцер А. Д., предлагает делить трансформации на четыре группы.

1. *Трансформации на компонентном уровне семантической валентности подразумевают применение различного рода замен. Например, замена морфологических средств лексическими, другими морфологическими, синтаксическими или фразеологическими и прочие.*

2. *Трансформации на уровне прагматическом заключаются в следующих приемах: переводческие компенсации, замена тех или иных стилистических средств прочими, замена аллюзий (реалий) на аналогичные, а также интерпретирующий, поясняющий перевод и переводческие компенсации.*

3. *Трансформации, осуществляющиеся на референциальном уровне, - это конкретизация (или гипонимическая трансформация), генерализация (гиперонимическая трансформация), замена реалий (интергипонимическая трансформация), а также перевод с помощью реметафоризации (синекдохическая трансформация), метонимической трансформации, реметафоризации (замены одной метафоры другой), деметафоризации (замены метафоры ее антиподом - неметафорой). Сюда же относится та или иная комбинация названных трансформаций и трансформации комплексные (например, конверсивные).*

4. *Трансформации на уровне стилистическом – компрессия и расширение. Под компрессией подразумевается эллипсис, семантическое стяжение, опущение избыточных элементов и лексическое свертывание[80].*

Рецкер Я. И., напротив, называет лишь два типа трансформаций. Этот лингвист говорит о таких приемах их воплощения, как:

1. *Грамматические трансформации в виде замены частей речи или членов предложения.*

2. *Лексические трансформации заключаются в конкретизации, генерализации, дифференциации значений, антонимическом переводе, компенсации потерь, возникающих в процессе перевода, а также в смысловом развитии и целостном преобразовании[81].*

Также существуют и другие точки зрения. Например, Миньяр-Белоручев Р. К. называл три вида трансформаций – лексические, грамматические, семантические. К первому виду относил приемы генерализации и конкретизации; ко второму – пассивизацию, замену частей речи и членов предложения, объединение предложений или их членение; к третьему – метафорические, синонимические, метафорические замены, логическое развитие понятий, антонимический перевод и прием компенсации[82].

Концепция Комиссарова В. Н. сводится к таким видам трансформаций, как лексическая и грамматическая, а также комплексная. Говоря о лексических трансформациях, он называет *транслитерацию, переводческое транскрибирование, калькирование, некоторые лексико-семантические замены*. Например, *модуляцию, конкретизацию и генерализацию*. В качестве грамматических трансформаций выступают *дословный перевод (или синтаксическое уподобление), грамматические замены (замены членов предложения, форм слова, частей речи) и членение предложения*. Комплексные трансформации также можно именовать лексико-грамматическими. Сюда относятся *экспликация (по-другому, описательный перевод), антонимический перевод и компенсация*[83].

Бархударов Л. С., известный лингвист, называл четыре типа преобразований (трансформаций), имеющих место в ходе работы над переводом. Это перестановки, замены, опущения и добавления. Приемы, используемые при перестановке, - это изменение порядка расположения компонентов сложного предложения, а также изменение места слов и словосочетаний. К приемам замены Бархударов отнёс компенсацию, синтаксические замены в структуре сложного предложения, замену частей речи, компонентов предложения и словоформ, конкретизацию и генерализацию, членение и объединение предложения, замену причины следствием (и наоборот), антонимический перевод. Опущения и добавления имеют соответствующие типы трансформаций – опущение и добавление. Также необходимо подчеркнуть, что в системе Л. С. Бархударова преобразования генерализации и конкретизации, происходящие на лексическом уровне, относятся к заменам, поскольку при этом происходит замена элемента языка исходного текста. А у В. Н. Комиссарова и Р. К. эти же преобразования относятся к лексическим трансформациям. К заменам же, по Л. С. Бархударову, относятся такие трансформации как объединение и, наоборот, членение предложений, замены частей речи и членов предложения. В. Н. Комиссаров и Р. К. Миньяр-Белоручев относят подобные приемы к типу грамматических преобразований [84].

Классификация переводческих трансформаций у В. Н. Комиссарова и Р. К. Миньяр-Белоручева не совпадает по всем пунктам. Так, например, В. Н. Комиссаров считает антонимический перевод и компенсацию комплексными преобразованиями, а Р. К. Миньяр-Белоручев относит вышеуказанные приемы к семантическим трансформациям. Для сравнения, Л. С. Бархударов относит антонимический перевод и компенсацию также к заменам [84].

Классификации ученых содержат ряд приемов переводческой трансформации, которые не находят отражения в других классификациях. Так, Л. С. Бархударов и Р. К. Миньяр-Белоручев не относят к способам переводческих преобразований выделяемые В. Н. Комиссаровым приемы транслитерации и транскрибирования[84].

Однако, в общем, каждый из ученых, классифицируя переводческие преобразования, разделяя их на типы по своему мнению, имеет дело с одними и

теми же явлениями [84].

Авторы совместного труда, А. Б. Шевнин и Н. П. Серов, в своей классификации выделяют два основных типа переводческих преобразований:

- лексические трансформации, к которым они относят такие способы как, *компенсация, антонимический перевод, конкретизация, замена причины следствием и генерализация.*
- грамматические трансформации, к которым они относят опущения, *перестановки, добавления и транспозиции.*

В отличие от них, Л. К. Латышев выделяет шесть типов переводческих преобразований:

1. Лексические преобразования. К данному типу ученый относит замены лексем синонимами, зависящими от контекста.
2. Стилистические преобразования. В данном случае происходит трансформация стилистической окраски слова, подвергаемого переводу.
3. Морфологические преобразования. Сюда относится преобразование одной части речи в другую или замена ее несколькими частями речи.
4. Синтаксические преобразования. К ним исследователь относит трансформацию синтаксических конструкций (слов, словосочетаний и предложений), изменение типа придаточных предложений, изменение типа синтаксической связи, трансформацию предложений в словосочетания и перестановку придаточных частей в сложноподчиненных и сложносочиненных предложениях.
5. Семантические трансформации. В учебниках и монографиях по теории перевода это явление также именуется как «смысловое развитие». В данную графу Латышев Л. К. вписывает замены деталей-признаков.
6. Трансформации смешанного вида – это конверсная трансформация и антонимический перевод, по Л. К. Латышеву[85].

Следующий ученый, Щетинкин В. Е., называет следующие разновидности переводческих трансформаций:

- лексические. Сюда включены конкретизация, антонимический перевод, амплификация, генерализация, смысловое согласование, адаптация, компенсация, экспликация.
- стилистические. Исследователь убежден, что данный вид переводческой трансформации располагает одним общим приемом, который называется модуляция.
- грамматические. В. Е. Щетинкин разделяет все трансформации данного типа на четыре подтипа. Среди них – перестановки, опущения, замены, добавления.

Среди французских специалистов в области лингвистики следует отметить Жана Дарбельне и Жана-Поля Вине. Они не говорят о разновидностях переводческих трансформаций. Эти ученые предлагают некоторые приемы, которые стоит использовать в ходе переводческой работы. Так, в процессе косвенного перевода смысл текста может искажаться либо вовсе исчезать,

может наблюдаться изменение норм языка в сторону ухудшения. Связано это с тем, что осуществить прямой перевод в данной ситуации невозможно. Исходя из этого, Дарбельне и Вине выдвигают идею о двух группах технических приемов, используемых при переводе:

- а) приемы прямого перевода;
- б) приемы косвенного перевода.

К первой группе относят:

- дословный перевод
- калькирование
- и заимствование.

Ко второй:

- эквиваленцию (передача смысла предупредительных надписей, пословиц, афоризмов другими словами);
- транспозицию (замена одной части речи на другую);
- адаптацию (замена деталей сообщаемой истории прочими);
- модуляцию (изменение присутствующей точки зрения)[85].

3.3 Приемы экспликации лингвокультурных феноменов

Пользуясь классификацией трансформаций В. Н. Комисарова, мы провели переводческий анализ лингвокультурных феноменов в американских фильмах.

Транскрипция

Данный прием заключается в передаче не орфографической формы слова, а фонетической. В силу значительного отличия фонетических систем русского и английского языков, такая передача всегда несколько условна и воспроизводит лишь некоторое подобие английского звучания.

Транскрипция широко применяется в публицистике и довольно часто в художественной литературе в зависимости от характера текста (так, в приключенческом романе затранскрибированная реалья может являться элементом экзотики). В авторской речи или тексте с подробными описаниями транскрипция может быть наиболее удачным решением, так как в таких текстах шире возможность для раскрытия содержания реалии.

Одно из основных достоинств транскрипции как приема является максимальная краткость, что в ряде случаев является основной причиной транскрибирования.

Следует заметить, что транскрипцию, как и любой другой прием, следует применять с осторожностью, поскольку в некоторых случаях передача колорита, не являясь определяющим фактором, может оттеснить на второй план передачу смыслового содержания реалии, не выполнив тем самым коммуникативную задачу перевода.

Обилие транскрибированных слов может привести к перегрузке текста реалиями, которая не сближает читателя с подлинником, а отдаляет от него.

Говоря о транскрипции, необходимо упомянуть о явлении межъязыковой омонимии, то есть о наличии в языке перевода слов, близких фонетически к подлежащим переводу реалиям. «Транскрипции... опасны тогда, когда противоречат эстетическому чувству читателя, напоминая неприличные или смешно звучащие слова родного языка» [87].

Attend to it immediately, as we'll be needing it tonight to drive to the Hamptons. Займитесь этим сейчас же. Она понадобится нам сегодня вечером для поездки в Хэмптон (из к/ф Дьявол носит Прадо).

Or perhaps she'd lent it to a friend and it was currently occupying an expensive spot in a full-service garage somewhere on Park Avenue? Могло быть и так, что Миранда одолжила автомобиль подруге и теперь он занимал тепленькое местечко в гараже со всеми удобствами где-нибудь на Парк авеню (из к/ф Дьявол носит Прадо).

JimBerkley, butpeoplecallmeJ.B. - Называйте меня Джей-Би (из к/ф Красота по-американски).

Nextthinghe'llbecombinghishairlikeDonaldTrump. - Теперь он причешется как Дональд Трамп (из к/ф Дьявол носит Прадо).

Транслитерация

Данный метод заключается в передаче слова на английском языке русскими буквами.

Данный прием перевода является менее частотным, в основном используется для передачи имен собственных.

- *What do I have tomorrow ?That Pina lunch. BarbecueI imagine?* - Что у меня завтра? Обед с Пиной. Барбекю, я полагаю (из к/ф Супруги Морган в бегах).

- *Hi. It's David in Sydney Wade's office. Yeah, I'll hold...It's David in Sydney Wade's office. I want to confirm her lunch with the congressman. We could do with a little party leadership. I mean, is the majority whip taking a break? Congress is in session, right? I'm not wrong about that?* - Здравствуйте, это Дэвидофис Сидни Уэйд. Да, подожду.... Это Дэвидофис Сидни Уэйд. Она придет на встречу с Конгрессменом. Нам надо поработать с партией. Разве они в отъезде? Идет сессия Конгресса, я не ошиблась? (из к/ф Американский президент).

I think I'mgonnapasson rodeo. I'm sorry. Yeah sorry, me too. I've a lot of packing to do. - Думаю, я не пойду на родео. Простите. Да. Простите, я тоже. Мне нужно многое упаковать (из к/ф Супруги Морган в бегах).

- *She always, always, always wears a single white Hermes scarf somewhere on her outfit.* - Она всегда, всегда, всегда носит белый шарф «Гермес».

Прием опущения

He's in the St. Luis hospital with a broken knee, Your Honor. But I have depositions from the other officers. Он в больнице, Ваша Честь. У меня есть показания других офицеров (из к/ф Умница Уилл Хантинг).

Переводчик, применив прием опущения при переводе, исключил название больницы «St. Luis», а также причину «with a broken knee».

Возможный вариант перевода: *Он сейчас в больнице имени Святого Льюиса с переломанным коленом, Ваша честь. Уменьшается показание других офицеров*

Mr. President. I'm sure there isn't an appropriate thing to say at this moment.
Мистер Президент. Я просто не знаю, что теперь сказать (из к/ф Американский президент).

Возможный вариант перевода: *Мистер Президент. По правде говоря, не могу найти нужные слова, я растеряна.* В возможном варианте перевода, мы применили прием модуляции с целью получения адекватного перевода.

Yes, I am a card-carrying member of the ACLU. Да, я член союза гражданских свобод (из к/ф Американский президент).

Возможный вариант перевода: *Да, я полноправный член союза гражданских свобод.*

Прием добавления

Как лексические, так и грамматические трансформации нередко требуют внесения дополнительных слов. Введение дополнительных слов обуславливается рядом причин: различиями в структуре предложения и тем, что более сжатые английские предложения требуют в русском языке более развернутого выражения мысли.

- *Have you ever been in the Oval Office? Ты когда-либо была в Овальном кабинете Белого Дома?* (из к/ф Американский президент).

Возможный вариант перевода: Ты когда-нибудь была в Овальном кабинете? Мы считаем, что в данном предложении нет острой необходимости подчеркивать принадлежность предмета т.к. Овальная комната она одна и многие знают, что она находится в Белом Доме.

Прием целостного преобразования

Целостное преобразование является разновидностью смыслового развития. Прием целостного преобразования можно кратко определить как преобразование отдельного слова, а порой и целого предложения.

Then this girl gets killed, because she's always speeding. А потом девушка гибнет, потому что она вечно нарушает правила.

Andrea Sachs and Miranda Priestly, BFF. Андреа Сакс и Миранда Пристли друзья до гроба.

Генерализация

Данный прием заключается в замене частного общим, видового понятия родовым. При переводе с английского на русский он применяется реже, чем конкретизация. Это связано с особенностью английской лексики. Слова этого языка чаще имеют более абстрактный характер, чем слова на русском языке, относящиеся к тому же понятию.

Next thing he'll be combing his hair like Donald Trump. Subscribing to Victoria's Secret catalogues - Теперь он причешется как Дональд Трамп. И выпишет каталог дамского белья.

I thought Disneyland was the friendliest place on earth. Я думала наш парк был самым дружелюбным местом на Земле.

Now, which one of you is the best man? Итак, кто из вас свидетель?

My friends and I just drove all the way from Michigan...to find my fiancé the wedding dress that she deserves. Мы с друзьями приехали сюда издалека... чтобы найти для моей невесты достойное её платье.

And now it's almost midnight, and I still have essays to correct. Сейчас почти полночь, мне еще надо проверить тетради.

Конкретизация

Конкретизация – замена слова или словосочетания слова или словосочетания с широким значением более узким.

She said I'd exit right on 59th and would have to walk two blocks west to Madison. Она посоветовала мне ехать до Пятьдесят девятой улицы по шестой линии, сказав, что я выйду прямо на Пятьдесят девятую улицу и мне останется пройти два квартала на запад до Мэдисон авеню.

We cooked a simple dinner and fell asleep watching Letterman. Мы приготовили простой ужин и заснули как раз посередине шоу Леттермана.

He was holding a Scrabble box behind his back. Я заметила, что за спиной он прятал коробку с набором для игры в скрабл.

"So, tell me, what's really going on, Andy", - he said as handed me a wooden tile holder. – Давай рассказывай, что происходит, Энди, – сказал он, передавая мне коробочку с буквами, – тебя, наверное, сейчас переполняют эмоции.

What this sleazy-looking Aussie actually giving me attitude? Что позволяет себе этот грязный австралиец!

I had never seen women with such radiant blond hair, didn't know that those brand-name highlights cost six grand a year to maintain. Я в жизни не видала женщин с такими сияющими светлыми волосами, не знала, что на поддержание достигнутого эффекта они тратят по шесть тысяч долларов в год.

Смысловое развитие

Прием смыслового развития заключается в замене словарного соответствия при переводе контекстуальным, лексически связанным с ним. Учитывая, что все знаменательные части делятся на три категории: предмет, признак, процесс, то для передачи одного и того же содержания средствами другого языка предмет может быть заменен его признаком, процесс предметом, признак предметом или процессом и т.д.

Unfortunately, he's dead now - Он умер, к сожалению (из к/ф Малькольм Икс).

A quick stop in the Closet turned up a brand-new pair of knee-high maroon-colored Jimmy Choos that looked great with the Leather skirt I grabbed, tossing the suede pants in the "Couture Cleaning" pile (where the basic prices for dry cleaning started at seventy-five dollars per item). Быстренько в кладовую – переобуться в ультрамодные высокие (до колена) темно бордовые сапоги от Джимми Чу; они здорово смотрелись с юбкой из мягкой кожи, которую я надела, швырнув свои замшевые брюки в грудку вещей, ожидающих «суперделикатной чистки» (цены у них от семидесяти пяти долларов) (из к/ф Дьявол носит Прадо).

Компенсация

Компенсацией при переводе принято считать замену непередаваемого элемента ИЯ другим средством, который передает ту же самую информацию, не всегда в том же самом месте, что и в подлиннике.

Emily came back from the dining room with her usual lunch: an all-natural fruit smoothie and a small to go container of iceberg lettuce topped with broccoli and balsamic vinegar. Вошла Эмили; она принесла из столовой свой обычный обед: фруктовое пюре и салат из латука с брокколи, одобренный ароматным уксусом.

Замена части речи

В процессе перевода замене могут подвергаться грамматические единицы – формы слов, части речи, члены предложения, типы синтаксической связи.

Next thing he'll be combing his hair like Donald Trump subscribing to Victoria's Secret catalogues and voting Republican. Теперь он причешется как Дональд Трамп. И выпишет каталог дамского белья и будет голосовать за республиканцев!

В данном варианте перевода переводчик заменил герундий на глагол будущего времени.

We could do with a little party leadership. I mean, is the majority whip taking a break? Congress is in session, right? I'm not wrong about that? Нам надо поработать с партией. Разве они в отъезде? Идет сессия Конгресса, я не ошиблась? (из к/ф Американский президент).

Other than not knowing the difference between Harvard and Stanford... Кроме того, что он спутал Гарвард и Стэнфорд, что он солгал? (из к/ф Американский президент).

Возможный вариант перевода: Кроме того, он даже не знает разницу между Гарвардом и Стэнфордом.

Перестановка

Данный прием представляет собой изменение расположения языковых элементов.

I was visiting Lincoln Centre, Disneyland and Times Square - Я была в Диснейленде, на Таймс Сквер и в Линкольн Центре.

In a way it was a Jewish mother's dream, a real reason to visit doctor after doctor after doctor, making absolutely sure that every miserable parasite had abandoned her little girl. Сбылась мечта еврейской матери: у нее появилась законная возможность приглашать в дом одного доктора за другим, пока она совершенно не убедилась в том, что последний мерзкий паразит оставил в покое ее маленькую девочку.

Антонимичный перевод

Антонимичный перевод - это лексико-грамматическая трансформация, при которой замена утвердительной формы в оригинале на отрицательную форму в переводе или, наоборот.

So it begs the question: Why would a senator his party's most powerful

spokesman...and a candidate for president choose to reject upholding the Constitution? И тут напрашивается вопрос: Почему сенатор самый влиятельный в его партии кандидат в Президенты предпочитает не защищать Конституцию? Как мы видим, антонимичный перевод в данном контексте реализуется через глагол в отрицательной форме в английском языке, а в русском через глагол в утвердительной форме

Выводы

Подводя итоги нашего анализа различных классификаций переводческих преобразований советских, российских и зарубежных исследователей мы можем сделать вывод о том, что единой классификации типов переводческих трансформаций в современной лингвистической науке не существует. Также следует отметить, что создание единой классификации осложнено тем фактом, что разные лингвисты выделяют разное количество приемов переводческой трансформации.

Что касается самого переводческого анализа лингвокультурных феноменов, то результаты приведены в виде диаграммы на рисунке 2.

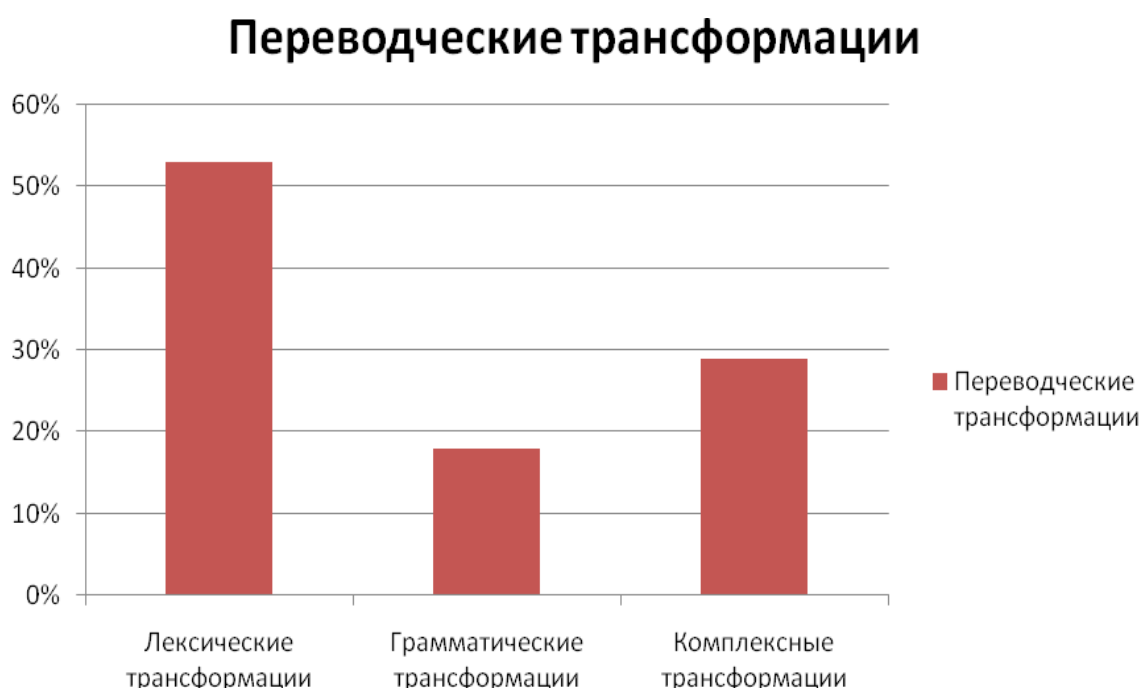


Рисунок 2 - Виды переводческих трансформаций примененных при переводе лингвокультурных феноменов

В результате проведенного нами исследования выявлено, что по частотности применения лексические трансформации являются наиболее продуктивными – 53%, грамматические трансформации 18%, комплексные трансформации - 29%.

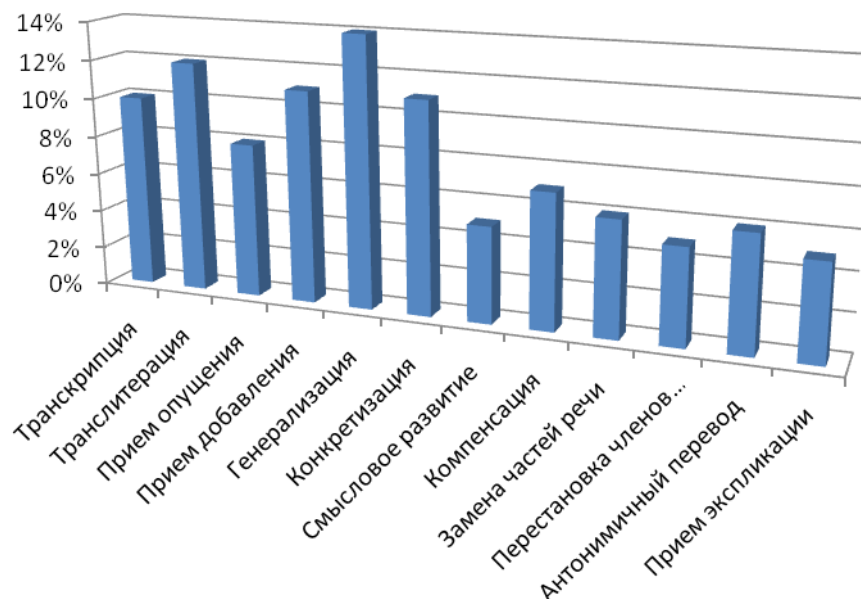


Рисунок3 - Виды переводческих трансформаций примененных при переводе лингвокультурных феноменов (подробная схема)

Подводя итоги всему, сказанному выше, необходимо отметить, что несовпадения в строе двух языков предоставляют большие трудности для перевода. Эти трудности колеблются в довольно широком диапазоне: от отдельных непередаваемых элементов до всего исходного текста. Решение таких проблем достигается умением правильно производить различные переводческие трансформации.

Все вышеупомянутые примеры демонстрируют разнообразие приемов, которые можно использовать при переводе реалий. Однако применение того или иного приема на практике ограничивается различными факторами (необходимость или необязательность передачи колорита, ориентирование текста на определенный круг читателей/слушателей и т.д.), от которых в конечном итоге зависит выбор способа перевода.

С точки зрения частоты употребления приемов практически все способы применяются часто, однако опущения реалий при переводе, несмотря на свою простоту, не находят широкого употребления. Это свидетельствует о предпочтении переводчиков придерживаться текста оригинала и при выборе того или иного приема руководствоваться авторским замыслом.

Следует также отметить зависимость выбора приема перевода реалии от опыта переводчика и его знания о получателе текста. Это в большей степени касается перевода реалий, имеющих регулярные соответствия в языке перевода. Однако, остановив свой выбор на определенном приеме, переводчик должен понимать, что он несет перед автором и получателем перевода полную ответственность за свою деятельность.

Следует отметить, что наиболее продуктивным приемом перевода лексики, содержащей фоновую информацию можно назвать лексическую

трансформацию – прием конкретизации. Мы считаем, что применение данного приема позволяет создать более адекватный перевод, учитывая прагматические задачи автора, что и является неотъемлемой частью при переводе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Большинство работ по исследованию культурологического содержания кинотекста не связано непосредственно с проблемой языкового воплощения уникальных этнокультурных элементов в ее тексте.

Вместе с тем в настоящее время в центре внимания ряда исследовательских лингвистических направлений находятся теоретические проблемы этноспецифически окрашенной лексики в текстах других жанров, которые успешно решаются в работах Ю.А. Сорокина, Е.М. Верещагина, В.Г. Костомарова, И.Н. Горелова, А. Вежбицкой, В.В. Красных, Н.П. Шамне, Г.В. Быковой, А.А. Кормилицына, Х. Кюглера, Х. Реша и других.

Означенный подход к исследованию непосредственно связан с глобальными проблемами теории языка: соотношения языка и речи, языка и мышления, языка, личности и общества, языка и культуры. Отмечается, что отношения внутри этих дихотомий прочны, непосредственны и взаимно обусловлены. В представленной системе взаимоотношений существенное для настоящего исследования соотношение "язык — культура" часто конкретизируется через оппозицию "язык — этнокультура".

Не требует доказательств тот факт, что явления этнокультуры зафиксированы в кинотекстах при помощи определенного набора выразительных средств, что соответствует тезису о сосуществовании собственно лингвистического и экстралингвистического в выражении категорий культуры средствами языка [20]. Иными словами, в экстралингвистическом плане уникальные характеристики локальной культуры представляют собой культуремы. Для обозначения единиц, фиксирующих подобные культуремы в тексте, В.В. Красных вводит термин "лингвокогнитивный феномен" [14]. При этом упор делается на когнитивный аспект, т.е. на специфику усвоения и обработки информации, заложенной в феномене [35].

Исходя из того, что описываемые феномены содержат информацию, относящуюся к сфере культуры конкретного этноса, мы используем предложенный В.В.Красных термин "лингвокультурный феномен" (ЛКФ), который, на наш взгляд, наиболее полно отражает сущность взаимоотношения "язык — культура" применительно к кинотексту.

Необходимо подчеркнуть, что до сих пор малоизученным остается вопрос о типологии подобного рода феноменов в

американских кинотекстах и систематизации соответствующих средств их языкового оформления. Большинство современных исследований в области изучения особенностей восприятия текста инокультурным реципиентом ориентированы на художественные тексты различных литературных жанров. Кинотекст предстает уникальным прецедентным текстом, обладающим рядом своих, не присущих никакому другому жанру особенностей.

Как известно, под прецедентным текстом понимается любая характеризующаяся цельностью и связностью последовательность знаковых единиц, обладающая ценностной значимостью для определенной культурной группы [67].

За прецедентным кинотекстом определенного этноса стоит, безусловно, своя уникальная система ментальных ассоциаций, вызываемых им в мышлении и сознании носителей языка и этнокультуры. Естественно предположить, однако, что кинотекст должен обнаруживать такие содержательные компоненты, сущность которых может представляться неясной и непонятной носителям иной этнокультуры.

В нашей работе мы соотносим лингвокультурные феномены, содержащиеся в прецедентном кинотексте, с традиционными ценностями американского общества. Устоявшийся набор традиционных ценностей американцев представляет собой следующие приоритеты:

- *Индивидуализм (individualism), свобода (freedom), принцип соревнования (challenge), правоначастную жизнь (privacy);*
- *Равенство (equality), неформальность в отношениях (informality);*
- *Вера в будущее (future), изменения (change), прогресс (progress), гуманность (humanity);*
- *Возможность достичь всего своими усилиями (achievement, action, work, materialism);*
- *Прямота и уверенность (directness, assertiveness);*
- *Вера в Бога (religious faith)*
- *Семейные ценности (family values)*
- *Патриотизм*

В качестве материала исследования были взяты кинотексты современных американских фильмов, разных жанров для более полного представления и выявления лингвокультурных феноменов.

Нами были отобраны около 100 лингвокультурных феномена, содержащихся в прецедентных текстах американских фильмов.

Для понимания сущности лингвокультурного феномена нами был разработан лингвокультурологический комментарий. Он дает основную фактологическую и лингвокультурологическую информацию о феномене, что значительно облегчает восприятие и понимание кинотекста.

В связи с целями нашего исследования, нами была предпринята попытка определить основные способы экспликации лингвокультурных феноменов. Среди основных способов можно выделить *подбор аналога, описательный метод*.

Таким образом, выполненное в рамках магистерской диссертации исследование лингвокультурных феноменов, уточняющих свое значение через лингвокультурологический комментарий способствует более лучшему восприятию кинотекста и глубже понять ценности американского общества, культивирующие через американский фильм.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Бернацкая, А. А. К проблеме "креолизации" текста: история и современное состояние Текст. / А. А. Бернацкая// Речевое общение: Специализированный вестник под редакцией А.П. Сковородникова / Красноярский Гос. ун-т. Вып. 3. Красноярск, 2000. - С. 104-110.
- 2 Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию. Т. 2. — М.: Академии наук, 1963. — 391 с.
- 3 <http://revolution.allbest.ru/languages/c00209308.html>
- 4 <http://www.petaref.com/?page=viewref&id=6439>
- 5 Маслова В. А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2001. — 208 с.
- 6 <http://revolution.allbest.ru/languages/c00207645.html>
- 7 <http://revolution.allbest.ru/languages/c45698349.html>
- 8 Воробьев, В. В. Лингвокультурологическая парадигма личности / В. В. Воробьев. — М.,
- 9 Голованивская М. К. Французский менталитет с точки зрения носителя русского языка. — М.: Диалог МГУ, 1997. — 283 с.
- 10 Слышкин, Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты. АДД. — Волгоград, 2004.
- 11 http://agu.kz/lib/tom_T1_20.pdf Амирова Н.Д. Лингвокультурология как самостоятельное направление лингвистики.
- 12 Бабаева, Е. В. Лингвокультурологические характеристики русской и немецкой аксиологических картин мира: диссертация на соискание степени д-ра филол. наук / Е. В. Бабаева. — Волгоград, 2004.
- 13 Воробьев В.В. Лингвокультурология: (теория и методы). — М.: Росс. Ун-та Дружбы Народов, 1997. — 331 с.
- 14 Красных В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. — М.: «Гнозис», 2002. — 284 с.
- 15 Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. — 656 с.
- 16 Мокиенко В.М., Сидоренко К.П. Школьный словарь крылатых выражений Пушкина. — Нева: Нева, 2005. — 832 с.
- 17 Чернов Н.В. Amerikana. Англо-русский лингвострановедческий словарь. — Смоленск: Полиграмма, 1996. — 1185 с.
- 18 Рум А.Р. Великобритания: Лингвострановедческий словарь. — М.: Рус. Яз., 1999. — 560 с.
- 19 Мальцева Д.Г. Германия: страна и язык: Лингвострановедческий словарь. — М.: Русские словари, 1998. — 382 с.
- 20 Муравлева Н.В. Австрия: Лингвострановедческий словарь. — М.: Русский язык-Медиа, 1997 — 656 с.
- 21 Николау Н.Г. Греция: Лингвострановедческий словарь. — М.: УРСС, 1995. — 288 с.
- 22 Томахин Г.Д. Страны Соединенного Королевства: Лингвострановедческий справочник. — М.: Просвещение, 1999. — 79 с.

- 23 Томахин Г.Д. США: Лингвострановедческий словарь. — М.: Рус. яз., 1999. - 576 с.
- 24 Веденина Л. Г. Франция: Лингвострановедческий словарь. — М.: Интердиалект; АМТ, 1997. — 1040 с.
- 25 Звегинцев В. А. Очерки по общему языкознанию. — М.: Либроком, 2009. — 384 с.
- 26 Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. — 656 с.
- 27 Маслова В. А. Введение в лингвокультурологию. — М.: Наследие, 1997. — 207 с.
- 28 Воробьев В.В. Лингвокультурология: (теория и методы). — М.: Росс. Ун-та Дружбы Народов, 1997. — 331 с.
- 29 Красных В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. — М.: «Гнозис», 2002. — 284 с.
- 30 Есин А. Б. Введение в культурологию: Основные понятия культурологии в систематическом изложении: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 1999. — 216 с.
- 31 Быстрова А. Н. Мир культуры (Основы культурологии). Учебное пособие. 2-е издание, исправленное и дополненное.— М.: Изд-во Фёдора Конюхова, 2002.— 712 с.
- 32 Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: (Учеб. пособие) — М.: Слово/Slovo, 2000. — 624с.
- 33 <http://moy-bereg.ru/harakteristika-kulturyi/mentalnyie-harakteristiki-kulturyi-4.html>
- 34 Luther S.Luedke. Making America. — Washington D.C, 1991. — 393 p
- 35 Стернин И.А., Стернина М.А. Американское коммуникативное поведение: Научное издание. — Воронеж: ВГУ-МИОН, 2001. — 224 с.
- 36 Канон, эталон, стереотип в языковом сознании и дискурсе: Научная дискуссия в Институте языкознания РАН // Язык, сознание, коммуникация. Вып. 9. - М., 1999.
- 37 Сукаленко Н. И. Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира. — Киев: Наукова думка, 1992. — 201с.
- 38 Стернин И.А., Стернина М.А. Очерк американского коммуникативного поведения. — Воронеж: Истоки, 2001. — 206 с.
- 39 <http://www.petaref.com/?page=viewref&id=6439>
- 40 <http://revolution.allbest.ru/culture/c00003057.html>
- 41 Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: Автореф. дис. канд. филол. наук. — Волгоград, 2001.
- 42 Садуль Ж. История киноискусства. От его зарождения до наших дней. — М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1957. — 463 с.
- 43 <http://ru.science.wikia.com/wiki/Кинематограф>
- 44 <http://www.ispu.ru/node/7631>
- 45 http://www.rudata.ru/wiki/Rbytvfnjuhfa_CIF
- 46 <http://kino-history.narod.ru/Hollywood.htm>

- 47 <http://kinorakurs.myl.ru/publ/1-1-0-184>
- 48 <http://www.hollywoodreporter.com>
- 49 <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/95453/Киноискусство>
- 50 Колодяжная В.С, Трутко И.И. История зарубежного кино, том 2. М.: Искусство, 1970. – 470с.
- 51 Голеньпольский Т.Т., Шестаков В.П. «Американская мечта» и американская действительность. – М.: Искусство, 1981. – 208 с.
- 52 Кокарев И.Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим. М.: Рос. фонд культуры : Рус. панорама, 2001. – 486 с.
- 53 Stallone S. An interview in Warner Brothers. 80th Anniversary. TCM Channel, 25.07.2001.
- 54 Криштул Б.И. Кинопродюсер. – М.: Российский Фонд Культуры, 2000. – 336 с.
- 55 Мэнвелл Р. Кино и зритель. – М.: Изд-во Иностранной литературы, 1957. – 290 с.
- 56 <http://gollivyd.com>
- 57 Вайль П. Гений места. – М.: Независимая газета, 2001. – 174 с.
- 58 Капельгородская Н.М. Стереотипы буржуазного экрана. – К.: Наук. думка, 1990. – 73 с.
- 59 Cinema Year by Year. London, Dorling Kindersly Limited, 2002.
- 60 Saydon M. La Vogue Du Karate, Cinema-75, 1975. – 197 p.
- 61 Althen G. American Ways. A Guide for Foreigners in the United States. Intercultural Press, Inc., Yarmouth, Maine, 1988.
- 62 Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст: Опыт лингвокультурологического анализа. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153с.
- 63 Ярцева В.П. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 686 с.
- 64 Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.
- 65 Белянин В. П. Основы психолингвистической диагностики. (Модели мира в литературе). / В надзаг. Российская академия наук, Институт языкознания. Фонд Чтения имени Н. А. Рубакина. — М.: Тривола, 2000. — 248 с.
- 66 Красильникова В. Г. Психолингвистический анализ семантических трансформаций при переводе и литературном пересказе художественного текста. Дис. канд. филол. наук: – М., 1998
- 67 Слышкин, Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты. АДД. – Волгоград, 2004.
- 68 Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
- 69 http://pda.coolreferat.com/Семантические_трансформации_возникающие_при_переводе_художественного_фильма_часть=12
- 70 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
- 71 Фёдоров А.В. Киноискусство в структуре современного российского художественного воспитания и образования. — Таганрог: Изд-во Таганрог. пед. института, 1999. – 68 с.

- 72 Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930. Рига, 1991.
- 73 Сонин А.Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов: Дис. д-ра филол. наук. – М., 2006.
- 74 Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблематика киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 124 с.
- 75 Усов Ю.Н. Основы экранной культуры. – М.: Новая школа, 1993. – 90 с.
- 76 Винникова Т.А. Особенности структурной организации кинотекста (на материале художественного фильма «The Queen») редакцией «Филология» 28 апреля 2009 г.
- 77 Кожина М.Н. Стилистика русского языка. – М., Просвещение, 1983. – 224 с.
- 78 Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для ин-тов и фак. иностр. яз. Учебное пособие – М.: Высшая школа, 1983. – 303с.
- 79 Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). — М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. — 224 с.
- 80 Казакова Т. А. Практические основы перевода – СПб.: Союз, 2003. – 320 с.
- 81 Васильев А.Д. Слово в телеэфире: Очерки новейшего словоупотребления в российском телевидении. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 224 с.
- 82 Федорова И. К. Перевод кинотекста в свете концепции культурного переноса: проблема переводческой адаптации Вестник Челябинского государственного университета. № 43 (181). 2009 Филология. Искусствоведение. Вып. 39. - С. 142–149.
- 83 Горшкова В. Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино): автореф. д-ра филол. наук. – Иркутск, 2006.
- 84 Оболенская Ю. Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. – М.: Высшая школа, 2006. – 336 с.
- 85 Снеткова М. С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов (на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля «Виридиана» и П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва») : автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 2009.
- 86 Ольшанский Д.А. Pour aborder la question du (transfert / traduction) // Языки профессиональной коммуникации./ Языки профессиональной коммуникации: Материалы международной научной конференции. – Челябинск, 2003.
- 87 <http://revolution.allbest.ru/languages/d00084255.html>
- 88 Милевич И.Г. Стратегии перевода названий фильмов // Русский язык за рубежом. 2007. № 5. - С. 65-71.
- 89 <http://www.labatr.bsu.ru/public/file/pub/07.doc>
- 90 Латышев Л.К. Технология перевода – М.: Академия, 2007. – 320 с.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

- 1 Almost Famous, directed by Cameron Crowe, 2000.
- 2 American Beauty, directed by Sam Mendes, 1999.
- 3 American Gangster, directed by Ridley Scott, 2007.
- 4 American Gangster, directed by Ridley Scott, 2007.
- 5 American Pie, directed by Paul Weitz, 1999.
- 6 American President, directed by Rob Reiner, 1995.
- 7 American Psycho, directed by Marry Harron, 2000.
- 8 Baby Boy, directed by John Singleton, 2001.
- 9 Bad Santa, directed by Terry Zwigoff, 2003.
- 10 Bandits, directed by Barry Levinson, 2001.
- 11 Big Mama's House, directed by Raja Gosnell, 2000.
- 12 Broken Arrow, directed by John Woo, 1996.
- 13 Brothers, directed by Jim Sheridan, 2009.
- 14 Bruiser, directed by George A. Romero, 2000.
- 15 Camp Rock, directed by Matthew Diamond, 2009.
- 16 Can't Buy Me Love, directed by Steve Rash, 1987.
- 17 Casino, directed by Martin Scorsese, 1995.
- 18 Cheaper by the Dozen 2, directed by Shawn Levy, 2003.
- 19 Cheaper by the Dozen, directed by Shawn Levy, 2003.
- 20 Cinderella Man, directed by Ron Howard, 2005.
- 21 Cleaner, directed by Les Mayfield, 2007.
- 22 Click, directed by Frank Coraci, 2006.
- 23 Crazy, Stupid, Love, directed by Glenn Ficarra, 2011.
- 24 Dangerous Minds, directed by John N. Smith, 1995.
- 25 Deception, directed by Marcel Langenegger, 2008.
- 26 Deconstructing Harry, directed by Woody Allen, 1997.
- 27 Devil Wears Prado, directed by David Frankel, 2006.
- 28 Die Hard 2, directed by Renny Harlin, 1990.
- 29 Double Jeopardy, directed by Bruce Beresford, 1999.
- 30 Due Date, directed by Todd Phillips, 2010.
- 31 El Cantante, directed by Leon Ichaso, 2007.
- 32 Erin Brockovich, directed by Steven Soderbergh.
- 33 Eternal Sunshine of the Spotless Mind, directed by Michel Gondry, 2004.
- 34 Falling Down, directed by Joel Schumacher, 1993.
- 35 Fast Track: No Limits, directed by Axel Sand, 2008.
- 36 Fight Club, directed by David Fincher, 1999.
- 37 Fireproof, directed by Alex Kendrick, 2008.
- 38 Forest Gump, directed by Robert Zemeckis, 1994.
- 39 Glengarry Glen Ross, directed by James Foley, 1992.
- 40 Godfather: Part III, directed by Francis Ford Coppola, 1990.
- 41 Good Will Hunting, directed by Gus Van Sant, 1997.
- 42 Goodfellas, directed by Martin Scorsese, 1992.
- 43 Guess Who, directed by Kevin Rodney Sullivan, 2005.

- 44 High Fidelity, directed by Stephen Fears, 2000
- 45 Hitch, directed by Andy Tennant, 2005.
- 46 Hotel Rwanda, directed by Terry George, 2004.
- 47 Hunger, directed by Steve McQueen, 2008.
- 48 Hustle & Flow, directed by Craig Brewer, 2005.
- 49 It Runs In the Family, directed by Fred Schepisi, 2003.
- 50 Malcolm X, directed by Spike Lee, 1992.
- 51 My Family, directed by Gregory Nava, 1995.
- 52 Pay It Forward, directed by Mimi Leder, 2000.
- 53 Pulp Fiction, directed by Quentin Tarantino, 1994.
- 54 Righteous to Kill, directed by Jon Avnet, 2008.
- 55 Schindler's List, directed by Steven Spielberg, 1994.
- 56 The Assignment, directed by Christian Duguay, 1997.
- 57 The Bad Lieutenant: Port of Call - New Orleans, directed by Werner Herzog, 2009.
- 58 The Ballad of Jack and Rose, directed by Rebecca Miller, 2005.
- 59 The Bank Job, directed by Roger Donaldson, 2008.
- 60 The Big Gay Musical, co-directed by Caruso and Casper Andreas, 2009.
- 61 The Butterfly Effect, directed by Eric Bress, 2004.
- 62 The Core, directed by Jon Amiel, 2003.
- 63 The Day After Tomorrow, directed by Roland Emmerich, 2004.
- 64 The Deep End, directed by Scott McGehee, 2001.
- 65 The Edge, directed by Lee Tamahori, 1997.
- 66 The Godfather: Part III, directed by Francis Ford Coppola, 1990.
- 67 The Hangover, directed by Todd Phillips, 2009.
- 68 The Hunting Party, directed by Richard Shepard, 2007.
- 69 The Insider, directed by Michael Mann, 1999.
- 70 The Marrying Man, directed by Jerry Rees, 1991.
- 71 The Next Best Thing, directed by John Schlesinger, 1999.
- 72 The Prestige, directed by Christopher Nolan, 2006.
- 73 The Pursuit of Happiness, directed by Gabriele Muccino, 2006.
- 74 The Shawshank Redemption, directed by Frank Darabont, 1994.
- 75 The Social Network, directed by David Fincher, 2010.
- 76 The Yes Men Fix the World, directed by Andy Bichlbaum, 2009.
- 77 Tyson, directed by James Toback, 2008.
- 78 U.S. Marshals, directed by Stuart Baird, 1998.
- 79 Uprising, directed by Jon Avnet, 2001.
- 80 V for Vendetta, directed by James McTeigue, 2006.
- 81 Whatever Works, directed by Woody Allen, 2009.
- 82 Who's Your Daddy?, directed by Andy Fickman, 2004.
- 83 Wilderness, directed by Michael J. Bassett, 2006.