



DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2019.1.11>

UDC 81'42  
LBC 81.055.1

Submitted: 14.10.2018  
Accepted: 30.01.2019

## ETHNO-CULTURAL INFLUENCES ON MULTIMODAL TEXT PERCEPTION

**Tatiana E. Nikolskaya**

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow, Russia

**Svetlana Yu. Pavlina**

Nizhny Novgorod State Linguistic University named after N.A. Dobrolyubov, Nizhny Novgorod, Russia

**Abstract.** The article investigates inter-cultural artistic communication which occurs through multimodal texts in general and feature films in particular. Artistic communication faces a challenge when its source and target belong to different ethnic and/or generational cohorts. The similarity or difference of communication codes depends on the level of adequacy of the sender's and the recipient's discursive competences. Discursive competences imply the ability to provide an adequate interpretation of situations depicted in the film, it is based on the knowledge and understanding of cultural, social and historical peculiarities of the society to which the creator belongs and which he or she depicts in the film.

If the recipients ignore one of the semiotic systems incorporated in the multimodal text, the complete comprehension of the artistic text message can become unattainable. The authors conduct comparative analysis of how the Russian film "Moscow Does Not Believe in Tears" is perceived by Russian and American college 'Gen Z' students. In case the culture codes of the work of art contradict some rules and codes ingrained in the society to which the recipient belongs, the interpretation of the author's message can be hindered, which entails the artistic communication disruption. The analysis yields factors that determine the interpretation of an artistic message.

The authors find that the differences in ethno-cultural backgrounds present a greater obstacle to the creator's artistic message successful decoding than a generation gap between the creator and the recipients.

**Key words:** inter-cultural communication, artistic communication, sender's code, receiver's code, decoding, multimodal text, artistic text, perception.

**Citation.** Nikolskaya T.E., Pavlina S.Yu. Ethno-Cultural Influences on Multimodal Text Perception. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2, Yazykoznanie* [Science Journal of Volgograd State University. Linguistics], 2019, vol. 18, no. 1, pp. 132-145. (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2019.1.11>

УДК 81'42  
ББК 81.055.1

Дата поступления статьи: 14.10.2018  
Дата принятия статьи: 30.01.2019

## НАЦИОНАЛЬНО ОБУСЛОВЛЕННЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ ПОЛИКОДОВОГО ТЕКСТА

**Татьяна Евгеньевна Никольская**

Литературный институт им. А.М. Горького, г. Москва, Россия

**Светлана Юрьевна Павлина**

Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова,  
г. Нижний Новгород, Россия

**Аннотация.** В статье на примере восприятия художественного фильма рассматривается межкультурная коммуникация, осуществляемая посредством поликодового текста. В центре внимания авторов находится ситуация, при которой адресант и адресат художественного сообщения принадлежат к разным нацио-

нальным и/или поколенческим группам, в результате чего межкультурная художественная коммуникация оказывается затрудненной. Совпадение или несовпадение кодов коммуникации обусловлено адекватностью дискурсивных компетенций получателя сообщения и его отправителя. Дискурсивная компетенция отражает умение адекватно интерпретировать увиденные на экране ситуации, зависящее от знания и понимания культурных, социальных и исторических особенностей того общества, к которому принадлежит автор и которое он показал в своем произведении. Игнорирование хотя бы одной из семантических систем, составляющих поликодовый текст, мешает реципиенту постичь смысл художественного высказывания полностью. Проведен сравнительный анализ особенностей восприятия фильма «Москва слезам не верит» американскими и российскими студентами, родившимися на рубеже XX–XXI веков. В ходе анализа установлены факторы, определяющие характер интерпретации художественного сообщения. В случае, когда культурные смыслы произведения противоречат установкам, представлениям, принятым в социуме, к которому принадлежит реципиент, возникает существенное препятствие при интерпретации авторского замысла, что приводит к нарушению художественной коммуникации. Сделан вывод о том, что национально обусловленные фильтры восприятия являются более серьезной помехой на пути адекватного авторскому замыслу декодирования произведения искусства, чем поколенческий разрыв между его автором и реципиентами.

**Ключевые слова:** межкультурная коммуникация, художественная коммуникация, код адресанта, код адресата, декодирование, поликодовый текст, художественный текст, восприятие.

**Цитирование.** Никольская Т. Е., Павлина С. Ю. Национально обусловленные аспекты восприятия поликодового текста // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. – 2019. – Т. 18, № 1. – С. 132–145. – DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2019.1.11>

## Введение

Межкультурная художественная коммуникация – это передача и восприятие произведения искусства, создатель и реципиент которого принадлежат к группам с несовпадающими культурными кодами. В рамках такой коммуникации особое место принадлежит ее, на наш взгляд, наиболее сложной разновидности – межнациональной коммуникации с вербальной составляющей, которая осуществляется посредством монокодовых (например, произведений художественной литературы) или поликодовых (например, оперы, песни, театральной постановки или кинофильма) текстов. Для того, чтобы художественная коммуникация состоялась, необходим как минимум перевод произведения искусства с одного языка на другой, интерпретация пара- и экстралингвистических кодов, а также культурно нагруженных кодов иного генезиса.

Межнациональная разновидность межкультурной художественной коммуникации, в частности, такой ее аспект, как восприятие инокультурного поликодового текста, является объектом исследования, представленного в настоящей статье. Предметом анализа выступают особенности понимания и интерпретации советских и российских художественных фильмов американской студенческой аудиторией. Материалом научного наблюд-

ения послужили устные дискуссии о фильмах, проводившиеся нами с 2007 по 2018 г. в ходе преподавания курса «Русская женщина: поиски идентификации в русских фильмах» в Колорадо Колледже (США) (Курс в каталоге колледжа: <https://www.coloradocollege.edu/academics/curriculum/catalog/detail.html?courseid=RS200>), и письменные работы студентов того же колледжа в форме свободных отзывов о просмотренных кинокартинах и эссе на заданные темы. Обычно в рамках курса студентам показывается около двадцати фильмов, о каждом из которых они пишут отзыв в своем так называемом «кинодневнике». Дать подробный анализ отзывов, полученных на все фильмы, в одной статье не представляется возможным, поэтому, хотя мы будем ссылаться на письменные работы по разным фильмам, основное внимание будет сосредоточено на откликах студентов на картину «Москва слезам не верит» (режиссер В. Меньшов, 1979 г.).

## Факторы, определяющие успешность художественной коммуникации

Художественная коммуникация, понимаемая как «процесс взаимодействия автора с реципиентом через посредствующее звено – художественное произведение» [Борев, 1997, с. 394], имеет знаковый характер и, следова-

тельно, может быть проанализирована в рамках семиотической теории. При таком подходе художественное произведение выступает как закодированное сообщение, автор – как отправитель сообщения (адресант), а читатель, зритель, слушатель – как получатель сообщения (адресат). Задача адресата состоит в декодировании произведения как сложного художественного целого. Для успешного решения этой задачи коды адресанта и адресата должны совпадать, однако, как пишет Умберто Эко, «сообщение может порождаться и восприниматься в различных социокультурных обстоятельствах (так что коды адресата могут отличаться от кодов отправителя), адресат может проявлять разного рода “встречные инициативы”, иметь свои собственные исходные предположения (*presupposizioni*, *presuppositions*), строить собственные объяснительные гипотезы (*abduzioni*, *abductions*) – и в силу всего этого сообщение (в той мере, в какой оно воспринимается адресатом и превращается в *содержание* некоего *выражения*) становится не более чем пустой формой, в которую могут быть вложены различные смыслы» [Эко, 2016, с. 16–17]. Следовательно, хотя получатель сообщения оказывается в зависимой позиции от отправителя, его роль для полноценного бытования произведения искусства не менее значима, чем роль автора.

Идеальный адресат, чей горизонт восприятия произведения совпадает с горизонтом авторского замысла, – это продукт взаимодействия многих составляющих: и целого комплекса его собственных знаний, представлений, психологических особенностей, и степени совпадения культурного, исторического, социального и личного опыта адресанта и адресата художественного сообщения, и того, насколько сам автор желает быть понятым (а также как именно он представляет свою целевую аудиторию), и характеристик декодируемого произведения.

В частности, фактором сближения кодов отправителя и получателя сообщения служит линейный текст. Нелинейные тексты, напротив, усложняют задачу адресата. Так называемые монокодовые нелинейные тексты («Монокодовый текст – это гомогенное линейное или нелинейное образование, включающее коды только одной семиотической системы,

прежде всего знаковой системы языка» [Большакова, 2008, с. 21]) предполагают большую самостоятельность адресата, умение считать аллюзии, реминисценции и способность к моментальному переключению с одной темы на другую. В качестве примеров нелинейных монокодовых текстов Л.С. Большакова приводит интертекст и некоторые виды гипертекста (энциклопедия, словарь, художественный текст с комментариями, но без иллюстраций). Еще более сложная задача стоит перед получателем сообщения в том случае, когда он воспринимает поликодовые тексты (они всегда нелинейны). Поликодовый текст – это гетерогенная семиотическая система, взаимодействие субкодов которой ведет к выражению смысла целого произведения. Примерами такого типа текстов служат «газетный текст, сопровождаемый фотоизображением» или видеоклип, который «является сложно организованным текстовым единством, в котором видеоряд, вербальный и мелодический компоненты могут находиться в различных отношениях друг с другом» [Большакова, 2008, с. 21].

Декодирование поликодового текста предполагает операции со всеми его семиотическими составляющими, а в случаях интерпретации особо сложных текстов, например, театральных постановок и в особенности художественных фильмов, декодирование, адекватное творческим интенциям автора, невозможно без глубокой дискурсивной компетенции реципиента. Так, фильм Андрея Звягинцева «Возвращение» может быть понят как «немудреная история про то, как пацаны-безотцовщина и вернувшийся невесть откуда папа не нашли общего языка, что и закончилось нелепой смертью отца» (цит. Бориса Тер-Степоянца по: [Митрофанова, 2004, с. 78]). В соответствии со шкалой В.В. Прозорова, разработанной для характеристики понимания художественных текстов, но вполне применимой и для анализа особенностей восприятия кинофильмов, это пример перцепции на базовом уровне – уровне внимания, когда в процессе просмотра фильма у зрителя возникает «временный или ситуативный интерес» [Прозоров, 1978, с. 12] к увиденному, который теряется после просмотра. На «уровне внимания» зрительская перцепция ограничена кинотекстом,

в то время как для выведения зрителя на более высокие уровни восприятия («уровень соучастия» и «уровень открытия», по В.В. Прозорову, когда адресат воспринимает художественное произведение через призму собственного жизненного опыта или же, на более высоком уровне, декодирует подтекст и проникает в суть замысла автора, в его идею, опираясь на культурно-исторические познания) необходимо обращение к кинодискурсу, «ведь кинодискурс воссоздает целые миры, новые реальности, где даже время подвластно замыслу режиссера, который при помощи специально организованных средств кодирует для зрителя микроподтексты (подтексты отдельных сцен) и макроподтекст кинодискурса в целом» [Зарецкая, 2008, с. 70]. В частности, обращение к кинодискурсу фильма «Возвращение» позволяет увидеть в нем не бытовую историю, в которой к тому же, с точки зрения реципиента, чье восприятие находится на «уровне внимания» или «уровне соучастия», много абсурдных сюжетных нестыковок, а своего рода медитацию на тему отношений Бога и людей, его детей. Именно обращение к визуальному ряду позволило выйти на «уровень открытия» обозревателю журнала «Фома» Алле Митрофановой, которая, анализируя многочисленные евангельские аллюзии в фильме, приходит к выводу, что «режиссер искал способ поговорить метафорически, и прежде всего – не о семейных проблемах, а о взаимоотношениях людей и Бога» [Митрофанова, 2004, с. 79]. Очевидно, что глубокое понимание обозревателем идеи, заложенной в фильме Андрея Звягинцева, или, иначе говоря, успешная художественная коммуникация, опирается на общность культурных фоновых знаний и идеологических установок режиссера и зрителя. Эта общность оказалась благоприятным фактором, позволившим А. Митрофановой воспринять и декодировать фильм во всей его полноте, а именно – как поликодовый текст.

Если же общность кодов у отправителя и получателя полностью или частично отсутствует, то художественная коммуникация затрудняется, что выражается, в частности, или в «непредвиденной интерпретации» [Эко, 2016, с. 24], то есть в искажении авторской идеи, или в отсутствии интерпретации значимого в смысловом отношении кода. И то и другое

приводит к разрыву связи между формой и содержанием, в результате чего происходит выхолащивание художественного произведения. Так, исследователи киноязыка Александра Сокурова обратили внимание на использованные в его картине «Одинокий голос человека» так называемого «черного кадра», который, по мнению М.Е. Тихоновой, можно было бы принять за перебивку, обозначающую определенный временной промежуток [Тихонова, 2011, с. 268]. Такая трактовка этого означающего была бы примером искажения авторской интенции. Только обращение в целом к особой системе кинематографических средств, с помощью которой Сокуров воссоздает собственное понимание бытия, позволяет понять истинный смысл сокуровского «черного кадра». М.Е. Тихонова отмечает пристальный интерес режиссера к метафизическому аспекту бытия, к тому, что «находится за границами видимой материальной действительности», и декодирует «черные кадры» как метафизическую границу между мирами, как указание на существование потусторонней реальности. Черные кадры позволяют «не только символически обозначить ее существование, но и дать ее осязаемо-чувственное воплощение» [Тихонова, 2011, с. 268].

Игнорирование хотя бы одной из семантических систем, составляющих поликодовый текст, мешает реципиенту постичь смысл художественного высказывания полностью. В частности, музыкальный ряд в художественном фильме несет не только эстетическую, но и в значительной степени семантическую нагрузку. В своей фундаментальной теоретической работе «Эстетика киномузыки» польский музыковед Зофья Лисса описала ряд функций звукового ряда в фильмах, среди которых особо выделила роль музыки как авторского эмоционального и/или идеологического комментария. При этом в некоторых фильмах, по наблюдениям музыковеда, семантика музыкального ряда противоречит семантике визуального ряда, и на стыке этих двух кодов рождается новый смысл (в качестве примеров приводятся финальные кадры советских фильмов «Мать», «Молодая гвардия» и «Жажда»). Кроме того, как считает З. Лисса, музыка может выполнять роль иронического или пародийного авторского комментария.

Такая музыка содержит послание, напрямую обращенное к зрителю. «Она помогает зрителю понимать показанные ситуации и судить о них соответственно замыслу авторов. В этой роли музыка функционирует уже не только как средство эстетического переживания, но и как средство идейного формирования сознания зрителя, как средство его воспитания. Выполняя эту функцию, музыка не только сопровождает кадры, но и глубоко проникает в сложные связи между фильмом и публикой» [Лисса, 1970, с. 188]. Если же зритель по какой-либо причине не имеет возможности декодировать музыкальный ряд, то и пафос фильма, и его подтекст с большой вероятностью останутся непонятыми.

Таким образом, уровень восприятия художественного сообщения зависит от того, насколько совпадают коды его отправителя и получателя. Совпадение или несовпадение кодов в свою очередь определяется адекватностью дискурсивных компетенций получателя сообщения и его отправителя. Дискурсивная компетенция предполагает и когнитивную составляющую – фреймовую и скриптовую «грамотность», то есть умение адекватно интерпретировать увиденные на экране ситуации и их компоненты, что в значительной степени зависит от знания и понимания культурных, социальных и исторических особенностей общества, к которому принадлежит автор и которое показанного в его произведении.

#### **Факторы, определяющие успешность межкультурной художественной коммуникации**

Декодирование представляет особую сложность тогда, когда художественная коммуникация носит межкультурный характер. Основания для отнесения коммуникантов к группам с неодинаковым культурным багажом различаются в зависимости от того, по какой оси проходит граница между ними. Так, адресант и адресат могут быть разделены временем и пространством, то есть принадлежать к разным поколениям и национально-этническим и языковым образованиям. В частности, затрудненность точной и достаточно глубокой интерпретации многих советских художественных фильмов для поколения родивших-

ся на рубеже XX и XXI столетий (так называемого «поколения Z») обусловлена не только и не столько возможными энциклопедическими лакунами, а, в первую очередь, иной, по сравнению с современной, системой идеологических и социальных ценностей, отраженных в этих фильмах.

Принадлежность адресанта и адресата художественного высказывания к разным национально-этническим и языковым образованиям с некоторой вероятностью приводит к полному непониманию или недостаточному пониманию как исторического контекста, отраженного в произведении искусства или оказавшего влияние на его создателей, так и ситуаций, мотиваций поступков героев.

Успешная межкультурная (межнациональная) коммуникация определяется набором факторов, связанных с тремя базовыми составляющими коммуникативного акта. Так, О.А. Леонтович считает, что «главным условием успешной МК (межкультурной коммуникации – *Т. Н., С. П.*) является целостность коммуникативной цепочки: от коммуникативной интенции адресанта через закодированное в вербальной или невербальной форме сообщение до содержания, понятого адресатом, и соответствующей обратной связи. При этом под пониманием имеется в виду не столько уяснение отдельных языковых единиц и синтаксических структур, сколько способность уловить суть сообщений – смысл, извлеченный из взаимосвязи пропозиций» [Леонтович, 2003, с. 363]. При этом целостность коммуникативной цепочки не теряет своей значимости и при обеспечении успешности межкультурной (межнациональной) художественной коммуникации, но содержание терминов «интенция адресанта», «закодированное сообщение», «понимание» будет несколько отличаться от наполнения тех же терминов, используемых для описания профессионального или бытового межличностного общения.

На интенции автора художественного произведения влияет тот факт, что он не находится в непосредственном контакте со своим потенциальным адресатом. Адресант не может менять свои коммуникативные стратегии исходя из особенностей реципиента, например, сделать собственное произведение более интересным или понятным, уточнить ка-

кие-либо моменты, так как реципиент художественного произведения, во-первых, удален от автора в пространстве и/или во времени, а во-вторых, носит коллективный характер. В связи с этим ведущей интенцией отправителя художественного сообщения является творческое самовыражение, эстетическое воплощение переживания, идеи, волнующего его вопроса. Если автор и ожидает от своего потенциального адресата какой-либо реакции, то это будет, скорее всего, реакция сопереживания, интеллектуального и эмоционального резонанса, но не ответного действия, кооперации, поступка или уточняющего вопроса, как могло бы быть в ситуации межличностного общения. Интенции адресанта отражаются в кодировании сообщения: план выражения художественного произведения намеренно сложен, что влечет за собой и усложнение процесса восприятия и понимания текста. Очевидно, что при прочих равных условиях успех межкультурной (межнациональной) художественной коммуникации зависит от большего числа факторов, чем успех межличностной межкультурной коммуникации, но в то же время, как ни парадоксально это звучит, адресат более свободен при интерпретации художественного сообщения, чем при интерпретации сообщения профессиональной, научной или бытовой тематики, так как отправитель нехудожественного текста с высокой степенью вероятности не прибегает к гиперкодированию, его высказывания однозначны и не предполагают вариантов декодирования, в то время как автор художественного произведения закладывает в текст несколько уровней интерпретации, создавая тем самым для своего потенциального адресата некоторую дельту понимания. Одним из звеньев «целостной коммуникативной цепочки», по словам О.А. Леонтович, служит «обратная связь» между коммуникантами, в ходе которой получатель сообщения может уточнить информацию, проверить правильность своего понимания. Такого рода обратная связь – скорее исключение, чем правило в межкультурной (межнациональной) коммуникации, поэтому в норме судить о том, насколько успешной была художественная коммуникация, не представляется возможным. Однако именно этот факт повышает роль всевозможных «затекстовых» комментариев,

способствующих росту дискурсивной компетенции получателя инокультурного художественного сообщения. Таким образом, можно считать, что условием успешной межкультурной художественной коммуникации является не возможность осуществления адресатом сообщения обратной связи, а наличие у него опыта эстетической интерпретации и лингво-дискурсивной компетенции.

Опыт эстетической интерпретации (причем совсем необязательно он должен быть национально специфическим) играет важную роль в тех случаях, когда художественная информация выражается на уровне подтекста, ассоциаций, с помощью невербальных кодов. Например, цветовая схема фильма, в которой чередуется черно-белое и цветное изображение с необходимостью несет художественную нагрузку, и, чтобы понять это, зрителю, как правило, не требуется специальных искусствоведческих познаний, достаточно представления о том, что перед ним – произведение искусства, где нет (или, по крайней мере, не должно быть) ничего случайного. Так, американские студенты без малейших затруднений декодируют цветовую схему фильма «...А зори здесь тихие» (режиссер Станислав Ростоцкий, 1972 г.), которая состоит даже не из двух, а из трех цветовых блоков: двух цветных и одного черно-белого. Цветные кадры представлены в двух решениях: реалистическом и условном. Реалистическое используется при показе современной зрителю действительности, а условное, напоминающее минималистическую цветовую стилистику советских агитационных плакатов, – при обращении к воспоминаниям героинь фильма. Черно-белые кадры относят зрителя к событиям военного времени. Приведем пример анализа чередования цветных и черно-белых фрагментов кинокартины, который показывает достаточно глубокое понимание американской студенткой художественной роли этого приема:

(1) The color portions of the movie represent two contrasting types of daydreams: the first are alternate realities, where everything is flawless, white and untouched by war and poverty. It's a glamorized interpretation of what their lives would be like if they weren't soldiers – but this colored daydream isn't realistic whatsoever. The women, as well as the Senior Sergeant, choose to idealize and embellish because

these fantasies serve as both fuel and distraction in an otherwise dark time. The other way color is used in «The Dawns are Quiet Here» is to represent flashbacks and memories. This cinematographic tool is brilliant and well-executed, because most films place memories and past recollection in black and white to show it's outdated and distant quality, whereas Vyacheslav Shumsky and Stanislav Rostotsky choose to put the present in black and white to show the bleakness of reality and the allure and vibrancy of a time before the war (Linnie Cole, 2018).

В то же время недостаточное внимание к визуальным аспектам киноповествования затрудняет понимание содержания фильма; отражение этого можно наблюдать в следующем отрывке из отзыва той же студентки, чей анализ чередования монохромных и полихромных кадров в фильме «...А зори здесь тихие» был весьма удачен. Фильм «Волчок» (режиссер Василий Сигарев, 2009 г.) снят в реалистической манере, но с выраженным доминированием ярко-синего цвета, на что и обратила внимание студентка. Подчеркнутая тема синего цвета создает у зрителя впечатление условности показанной истории, что неслучайно. Этот цвет в различных культурах символизирует божественное, духовное начало, и его использование в фильме преднамеренно: оно дает зрителю понять, что все показанное на экране – это воспоминания героини (Дочери), которые, как принято говорить, пронесли у нее перед глазами в последние секунды жизни. На это указывают соотнесенные друг с другом начальные и конечные эпизоды картины. Кроме того, неправдоподобно яркие краски на уровне подтекста передают идею создателей фильма, по всей видимости исповедующих христианство: Дочь оказалась в лучшем из миров, страшная реальность ее жизни осталась позади. На это указывает еще один момент в финале кинокартины, для интерпретации которого уже необходимы национально специфические знания. Единственная песня (если не считать той, что героиня поет своему «другу» – мальчику, похороненному на кладбище неподалеку от дома) – это традиционная русская колыбельная «Баю-баюшки-баю, / Не ложися на краю, / Придет серенький волчок / И ухватит за бочок». Колыбельная начинает звучать в момент гибели Дочери и исполняется мужским голосом. Сопос-

тавление музыкального и визуального ряда позволяет интерпретировать фильм в религиозном ключе: Дочь, не знавшая материнской любви в своей земной жизни, наконец-то обретает покой (синий цвет) и любовь Отца (мужской голос, поющий колыбельную) в жизни Небесной. Таким образом, доминирование синего цвета играет важную роль в выражении авторской позиции. Рассмотрение цвета как изолированного семантического средства, вне системы других кодов фильма, приводит к тому, что У. Эко называет «непредвиденной интерпретацией», и, хотя не мешает зрителю понять фильм в целом, все же препятствует перцепции на «уровне открытия»:

(2) «Woolfy» is shamelessly deceptive in giving us such vibrancy when the story line is so very bleak and cruel... The clothing of Daughter is consistently bright and characterized by blue – the color featured most in the film. We see blue in the structure of the cemetery, in the walls of households, in the inside of the ambulance, in the blue tank top of Mother, in the dresses and sweaters of Daughter. Blue is inescapable, but it is important to note that it is not a faded blue or a navy but a true, bright, obtrusive blue. Sigarev's use of color is ironic above all else, for these are the last two women in the world who should be dressed in cheery clothing. It alienates the viewer even more, for the color is dissociative and doesn't fit with everything else being communicated. Sigarev is creating discomfort in an incredibly unexpected way (Linnie Cole, 2018).

Очевидно, что интерпретации отдельных субкодов фильмов, подобные представленным выше, могли быть сделаны и русскими зрителями. В основном они строятся на общекультурной, не опирающейся на национальную специфику компетенции (пример углубления понимания роли цвета за счет привлечения музыкального ряда был приведен в качестве доказательства справедливости нашей интерпретации, с одной стороны, но с другой – если зритель-иностранец будет проинформирован о том, что за кадром исполняется колыбельная, то, вероятно, ему не потребуются подсказки для того, чтобы обратить внимание на нарушение традиционного для многих, если не всех, культур канона, когда колыбельную поет женщина, а не мужчина).

Неполное или неадекватное авторскому замыслу понимание фильма в целом или от-

дельных его фрагментов может быть спровоцировано недостаточной лингво-дискурсивной компетенцией студента-американца. При этом мы не имеем в виду знание русского языка, так как фильмы дублированы или снабжены субтитрами. Однако языковая составляющая остается доминирующим средством обрисовки характеров, ситуаций, сюжетного развития и требует основного внимания зрителя. Казалось бы, можно говорить о том, что зритель обладает достаточной лингвистической компетенцией, если он понимает сказанное и верно интерпретирует пара- и экстралингвистические средства, сопутствующие словам, звучащим с экрана. С одной стороны, это действительно так. С другой – в фильмах, как и в литературных произведениях, нередко остаются художественно значимые лексические единицы или высказывания, которые невозможно перевести на иностранный язык без потери смысла. Во-первых, это такие текстообразующие единицы, как личные имена людей, коннотативный потенциал которых в русском языке традиционно очень высок и активно используется в художественных произведениях, но без особого комментария вряд ли может быть «прочитан» иностранцем-реципиентом художественного сообщения. Во-вторых, это сами названия произведений, которые выполняют функции проспекции или ретроспекции и играют существенную роль в выражении идеи, заложенной в текст его создателем. В-третьих, это выбор фатических средств, отражающий об отношении между участниками коммуникации. Например, в фильме «Комбинат “Надежда”» (режиссер Наталья Мещанинова, 2014 г.) значимыми для понимания авторского замысла на уровне подтекста являются имена двух главных героинь – Света и Надя, а в фильме «Маленькая Вера» омонимия имени главной героини и апеллятива служит для создателей киноленты средством выражения оценки. Требуют лингвистического комментария в иноязычной аудитории такие названия, как «Третья Мещанская», «Интердевочка», «Волчок», «Москва слезам не верит». Выбор средств адресованности (в частности, чередование обращения на «вы» и «ты») играет важную роль в понимании образа Гали в фильме «Глянец» (режиссер Андрей Кончаловский, 2007 г.), поэто-

му тоже не должен остаться без внимания в ходе просмотра фильма.

Сложнее бывает предусмотреть возможность непредвиденной интерпретации в тех случаях, когда она вызвана несовпадением культурных кодов создателей художественного фильма и зрителей-иностранцев. Например, мы рискуем предположить, что для любого российского зрителя картина «...А зори здесь тихие» – это прежде всего фильм о героизме советских женщин в годы Великой Отечественной войны. Вряд ли зрители-россияне стали бы искать в нем проявления мужского шовинизма или свидетельства непрофессионализма Красной армии в целом и конкретных ее представителей, показанных в кинокартине, в частности. Между тем американские студенты как носители иной, по сравнению с российской и тем более советской, идеологии, отдавая дань смелости и патриотизму героинь фильма и, более того, нередко называя эту картину в числе самых любимых из всех просмотренных в рамках курса, обращают внимание на сексистский взгляд на роль женщины в войне, нашедший свое отражение в фильме:

(3) The first and most astonishing form of sexism in the depiction of the female soldiers is their lack of military professionalism. The women of the regiment often refer to the Sargent in mocking terms not only behind his back, as some backtalk and gossip is natural even among men in the military, but not directly to the officer. A group of soldiers being so openly disrespectful to their commanding officer wouldn't have happened in real life nor would it have been depicted that way if this detachment of soldiers were men... The scenes of colored imagery in the film were beautifully done, but they also existed as a source of rampant sexism in this film. The colored scenes were shot to take the audience into the minds of our leading characters. The subject matter of these introspective moments however, has only one topic, men. Though these women are at war and surrounded by many of comrades their only and constant thoughts are for their men, dead or otherwise gone. This particular sexism is so horrific in that it seems to tell the audience that no women went to war to fight for their country, but rather for their men (Johnathon Williams, 2018).

Очевидно, что ни Борис Васильев, автор повести, положенной в основу фильма, ни режиссер Станислав Ростоцкий не имели намерения показать непрофессионализм женщин-зе-

нитчиц и сделать его центральной темой. Однако, следуя своей идее, согласно которой война – жесточайшее из зол, если молодым женщинам, предназначение которых состоит в том, чтобы давать жизнь, приходится гибнуть под вражескими пулями, Ростовский все же показал в киноленте, что женщины не перестают заботиться о своей внешности даже в боевых условиях, что они не приспособлены для ведения боевых действий и подвержены романтическим порывам. Для российского зрителя эти детали – сентиментальные ноты, позволяющие увидеть в героинях фильма живых людей, а для молодого американского зрителя, воспитанного в духе феминизма и гендерного равноправия, – знаки мужского шовинизма.

Все вышесказанное позволяет считать, что постижение авторского замысла в значительной степени зависит от расшифровки культурных кодов фильма как поликодового художественного текста. В том случае, когда культурные смыслы произведения противоречат установкам, представлениям, принятым в социуме, к которому принадлежит реципиент, возникает существенное препятствие при интерпретации авторского замысла, что приводит к нарушению художественной коммуникации.

**Опыт сравнительного анализа особенностей восприятия художественного фильма «Москва слезам не верит» американскими и российскими зрителями поколения рубежа XX–XXI веков**

Для того, чтобы оценить особенности межкультурной коммуникации, осуществляемой при помощи поликодового текста, обратимся к художественному фильму «Москва слезам не верит». Это одна из самых любимых зрителем кинолент советского времени, лидер годового проката, который и сейчас вызывает интерес, особенно у старшего поколения, помнящего времена, показанные в фильме. Кроме того, картина «Москва слезам не верит» была удостоена премии Американской академии кинематографических искусств и наук и потому сравнительно хорошо извест-

на на западе. Причиной получения фильмом В. Меньшова «Оскара» нередко называют его идеологическую близость представлениям американцев об успешной карьере, реализации «американской мечты», в связи с чем нам показалось особенно интересным детально рассмотреть, как молодые американцы воспринимают и понимают этот фильм. В качестве контрольного материала, который позволил бы обнаружить особенности восприятия, обусловленные принадлежностью студентов именно к американской социокультурной среде, а не к возрастной группе, использовались отзывы на фильмы студентов 5 курса отделения английского языка переводческого факультета НГЛУ им. Добролюбова. В выборку вошли 20 эссе американских студентов 2007–2017 гг.) и 20 эссе, написанных на английском языке российскими студентами (2017 г.)

Как и предполагалось, мнения, содержащиеся в каждом из блоков эссе, демонстрируют определенную степень вариативности, поскольку фильм как поликодовый художественный текст подразумевает многообразие интерпретаций. В то же время анализ главных персонажей в рамках каждого из блоков обнаруживает сходство аксиологического характера, когда данные студентами морально-этические оценки поступков героев примерно совпадают.

Обращает на себя внимание практически единодушное негативное отношение американской аудитории к Гоше, главному мужскому персонажу фильма, который воспринимается студентами как воплощение мужского шовинизма. Абсолютное неприятие вызывают взгляды Гоши на роль мужчины в семье, которые характеризуются студентами как сексистские:

(4) The fact that Katia herself still thinks he is perfect, even with his **sexist mindset**, means that Katia herself accepts a lower subordinate role for herself in the name of love (Javier Corona, 2016).

Сексизм героя проявляется, по мнению американских студентов, в стремлении контролировать ситуацию, доминировать над женщиной:

(5) Gosha continues to emphasize his masculinity and his status as a man **to gain dominance** over Katia (Ingrid Sundstrom, 2014).

Американская аудитория видит в Гоше типичного мужчину с традиционными, патриархальными, взглядами, пренебрежительно относящегося к мнению женщин, которые не рассматриваются как равноправные партнеры в браке, а значит, не заслуживают того, чтобы с ними советовались:

(6) Men, just like Gosha, believed that they had to be making more money than the women and just automatically **make the decisions without consulting their women**, refusing to address them as equal partners in a marriage (Yuliya Muratov, 2010).

Описывая действия героя, студенты подчеркивают свое неприятие идеи мужского доминирования, власти над женщиной, что воплощается в анализируемых эссе при помощи таких языковых единиц как *to rule, to be in control, to command, to threaten, to be in charge*, приобретающих негативную контекстуальную оценочность. Студентов возмущает мужское высокомерие, грубость, бесцеремонность, которые они видят в Гоше:

(7) In his opinion the man should **be in charge**, earn more money and have a hire position than the wife, and generally is a bit of a **misogynist** (Frank Wiczorek, 2007).

Само появление героя в жизни Кати характеризуется американскими студентами как «bulling», своего рода насилие (*to bull – to act on with violence*):

(8) He **bulled** himself into the lives of Katya and Alexandra and left just as quickly as he had came (Frank Wiczorek, 2007).

Гоша воспринимается как захватчик, применяющий силу, и в ряде других работ, где утверждается, что решение героя жениться на Катерине и переехать к ней является своего рода «захватом», покушением на ее частную жизнь, лишением права самостоятельно принимать решение:

(9) She allows him to walk into her life and within a few hours, she has Gosha **taking over** her life and her decisions, saying things like they will marry and he will move in with them (Yuliya Muratov, 2010).

С точки зрения американских студентов, мужской шовинизм является настолько неприемлемым, что негативная оценка проециру-

ется и на другие личностные характеристики персонажа. Едва ли можно отнести к недостаткам умение искусно выполнять сложную работу, однако Гоша – мастер на все руки – получает ироничную оценку в эссе и в этом аспекте:

(10) The fact that she has to hide the truth from Gosha a **proletariat medal worker** demonstrates the women's issue (Charlie Noel, 2010).

Иные характеристики обнаруживаются в работах российских студентов. Гоша воспринимается как положительный персонаж, поскольку его появление в жизни главной героини расставляет все по своим местам, делает ее жизнь более гармоничной:

(11) She eventually finds these in Gosha (played by another great Soviet actor Aleksei Batalov), the simple work man who puts everything in her life in order (Ксения Зуева).

То, что характеризуется американской аудиторией как проявление агрессии, воспринимается российскими молодыми зрителями как действия «настоящего мужчины», который берет ответственность за свои поступки, чем, собственно, и привлекает главную героиню фильма. При этом в качестве несомненных достоинств выделяются доброта, ум, обаяние, надежность и «золотые руки» персонажа:

(12) He is kind, charming and intelligent, a reliable friend with «golden hands» (Светлана Пшеничная).

К сильным сторонам личности Гоши относят также его трудолюбие, любовь к профессии и принципиальность:

(13) We can see **all his strong points** that make him attractive to Catherine. He is a hardworking man in love with his occupation. We see that he is a man of principle when he stands up for Alexandra's boyfriend (Вероника Владимирова).

Очевидно, что эволюция взглядов на роль мужчины и женщины в семье, произошедшая с момента создания фильма, не могла не найти своего отражения в восприятии мужского персонажа фильма российскими студентами. Стремление Гоши играть доминирующую роль в ряде эссе подвергается критике, однако подобная оценка не является резко нега-

тивной. То, что характеризуется американцами как агрессия и насилие, описывается российскими студентами как решительность:

(14) Still he uses tough methods so typical of men. He is a simple man who thinks that a husband always **takes decisive steps** and the mere thought of being inferior to his wife makes him feel **uneasy** (Вероника Владимировна).

Критические высказывания носят некатегоричный характер, в значительной степени и за счет использования различных языковых средств митигации:

(15) For Gosha it is essential that he should have the role of the family provider; **he is more than reluctant to have his wife order him around**, as he noted without going into detail, he had already been in that sort of a relationship and it had not work out (Светлана Пшеничная).

Различия между взглядами российской и американской аудиторий становятся очевидными при анализе причин ухода Гоши, после того, как он случайно узнал о более высоком социальном положении Катерины. По мнению американских студентов, причиной служат его гордыня (*immensepride*) и высокомерие (*arrogance*). Более тонкий анализ проводится в одном из российских эссе, где в качестве мотива ухода рассматривается боль, которую испытывает герой, узнав об обмане Катерины, ее стремлении скрыть правду о своей должности, а не сам факт ее более высокого социального положения:

(16) His shock at the revelation about Katya's job is **understandable**; he certainly felt **betrayed** at the time, but to my mind it was the **deception** that stung the most and not the discrepancy in their salaries or statuses. If it was the other way around, Gosha would have never returned, no matter how hard Katya's friends tried to convince or persuade him (Светлана Пшеничная).

Существенные расхождения в оценке обнаруживаются и в характеристиках главной героини фильма, предлагаемых американскими и российскими студентами. Обращает на себя внимание единодушие американской аудитории в оценке стремления Катерины самостоятельно строить свою жизнь, рассчитывать только на свои силы, быть независимой,

женщиной-лидером, при этом к несомненным достоинствам реципиенты относят «стальной характер»:

(17) She is portrayed as this **woman of steel** every other place in the film, but when she is with Gosha, she is completely submissive (Yulia Muratov, 2010), порицается ее конформизм, возврат к традиционной патриархальной модели отношений в семье, что трактуется как отход от идей эмансипации. Абсолютное неприятие вызывает последняя сцена фильма, символизирующая воссоединение героев, в которой американская аудитория видит готовность героини пожертвовать независимостью ради стабильности. Именно стремление к стабильности, а не любовь рассматривается большинством американских студентов в качестве мотивационной основы ее отношений с Гошей:

(18) Nothing about their relationship **even implied love**, either; their interactions were friendly but formulaic, **lacking the passion** we have witnessed in other films. While Gosha offered stability, which could certainly **improve her quality of life**, this could come at the cost of her independence (Arina Abbot, 2014).

Рациональный, или прагматический, подход обнаруживается в утверждениях о том, что героиню привлекала стабильность отношений с Гошей, стабильность, позволяющая улучшить качество ее жизни. В приведенной цитате подчеркивается холодный, формальный характер отношений героев, при этом реципиент отрицает даже намек на любовь. В то же время важность эмоциональной составляющей подчеркивается в эссе российских студентов, что, несомненно, более точно отражает позицию автора фильма:

(19) It accentuates how our true nature and feelings are important when compared to our standing in a society (Светлана Пшеничная).

Интерпретация мотивов главных героев, их базовых характеристик, идейного содержания произведения основывается на культурном опыте адресатов поликодового художественного текста. Культурные смыслы, свойственные современному американскому социуму, служат фильтром при восприятии культурных кодов, заложенных в произведении, что часто приводит к искаженной интерпретации

авторского замысла. Едва ли В. Меньшов предвидел, что Гоша будет рассматриваться как женоненавистник, вызывающий чувство презрения:

(20) I **despise** Gosha's character. He is arrogant, opinionated and completely rude (Yuliya Muratov, 2010).

В замысел автора не входило и то, что зритель будет с сожалением, а не с сопереживанием воспринимать сцену плачущей в минуту слабости героини, называющей Гошу идеальным мужчиной, поскольку такой человек, по мнению адресата, ей абсолютно не нужен, а эмоциональный порыв героини вызывает только разочарование:

(21) She is too strong willed and mindful of where she wants to be in life to have such a man come into play; it genuinely irked and saddened me when she was crying over Gosha because to me she simply didn't need such a fellow and the fact that she wanted one **brought my esteem for her down a level or two**. I wanted better for her (Frank Wiczorek, 2007).

Анализ проблематики фильма, проведенный американскими студентами, содержит прямые указания на то, что мотивы героев воспринимаются как не вполне логичные, вызывающие скептицизм:

(22) While it is unclear how Gosha and Katia resolve their differences, the viewer should be **skeptical** that he instantly changes his ways to be with Katia, considering his demeanor and immense pride (Arina Abbot, 2014).

Возникает явное противоречие между картиной мира американцев, их представлениями о модели поведения независимой, эмансипированной женщины и действиями героини в финальной сцене фильма:

(23) The part that **bothers** me the most is the end when he comes and they look at each other and everything is now fine and dandy and he says he is hungry and if there is any dinner (Yuliya Muratov, 2010).

Прагматичный подход, подразумевающий главенство материального над духовным, обнаруживается и в ситуации, когда зритель не может поверить в то, что героиня, приложившая столько усилий для достижения материально-

го благополучия и высокого социального положения, выпускает в свою жизнь Гошу и позволяет ему забрать все, что она создала:

(24) And it is that fact, that Katya would allow Gosha to take over everything she has created herself that **I just don't understand** (Frank Wiczorek, 2007).

В целом ряде работ содержится указания на то, что режиссер, изображая героиню сильной, независимой женщиной, которая готова принять подчиненную роль во имя любви, посылает аудитории смешанные сигналы (mixed messages); это затрудняет понимание и даже приводит в замешательство:

(25) This causes a rather **disturbing** point to arise. Gosha is seen as the perfect man by Katia and all her friends. This is **troublesome** because Gosha has a very patriarchal mindset. The fact that Katia herself still thinks he is perfect, even with his sexist mindset, means that Katia herself accepts a lower subordinate role for herself in the name of love. This is **incredibly weird** as Katia exerts her agency throughout the second part of the film (Javier Corona, 2016).

В подавляющем же большинстве работ российских студентов содержатся утверждения о том, что фильм, созданный несколько десятилетий назад, является реалистичным и сохраняет свою актуальность, поскольку в нем идет речь о непреходящих ценностях, созвучных каждому из зрителей:

(26) All in all, this film is about life, a real one. It describes all its aspects such feelings as joy, happiness, disappointment. One cannot forget the jokes which are still cited and well-known to anyone not to mention the brilliant play of the actors. Many important issues are raised and the viewers cannot but compare them with their own lives. That is why it is undoubtedly relevant today and will always be so. It appeals to all people regardless of age and position as there are many such characters as these three girls (Дина Билялова, 2017).

Таким образом, можно заключить, что молодые российские зрители, несмотря на поколенческие и социокультурные различия, существующие между ними и создателями фильма, постигают замысел кинокартины на уровне сопереживания, соучастия, успешно декодируя заложенные в нем смыслы. Как представляется, у американских зрителей ког-

нитивный диссонанс при восприятии фильма возникает в силу того, что культурные коды, заложенные в художественном поликодовом тексте, и коды культуры, к которой принадлежит адресат, находятся в контрадикторных отношениях.

### Выводы

Принадлежность зрителей и создателей художественного фильма к различным лингво-национально-культурным средам позволяет квалифицировать просмотр кинокартины как межкультурную художественную коммуникацию. Успешность декодирования инокультурного высказывания определяется взаимосвязанными факторами: совпадением культурно-эстетических кодов и адекватностью дискурсивной компетенции адресанта и адресата. Культурно и социально обусловленные установки реципиента могут препятствовать адекватной интерпретации авторской интенции, в результате чего происходит коммуникативный сбой. На эмоциональном уровне, на уровне сопереживания ожидаемый автором эффект не достигается в силу того, что фильтр культурных смыслов адресата не пропускает коды иной культуры, которые содержатся в произведении.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Большакова Л. С., 2008. О содержании понятия «поликодовый текст» // Вестник Самарского университета. История. Педагогика. Филология. № 4 (63). С. 19–24.
- Борев Ю. Б., 1997. Эстетика. В 2 т. Т. 1. 5-е изд., доп. Смоленск : Русич. 576 с.
- Зарецкая А. Н., 2008. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. № 16 (117), вып. 21. С. 70–74.
- Леонтович О. А., 2003. Россия и США: Введение в межкультурную коммуникацию. Волгоград : Перемена. 399 с.
- Лисса З., 1970. Эстетика киномузыки. М. : Музыка. 445 с.

- Митрофанова А. С., 2004. Вечное возвращение // Фома. № 5 (22). С. 78–81.
- Прозоров В. В. 1978. Художественный текст и читательское восприятие (К теории вопроса) // Филологические науки. № 1. С. 11–17.
- Тихонова М. Е., 2011. Особенности мировоззрения и художественная картина мира в кинематографе А. Сокурова // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. № 3 (17). С. 266–270.
- Эко У., 2016. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. С. Серебряного. М. : АСТ : CORPUS. 640 с.

### REFERENCES

- Bolshakova L.S., 2008. On “Polycode Texts”. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istorija. Pedagogika. Filologiya* [Vestnik of Samara University. History. Pedagogics. Philology], no. 4 (63), pp. 19-24.
- Borev Yu.D., 1997. *Estetika* [Aesthetics]. In 2 vols. Vol. 1. 5<sup>th</sup> ed., revised. Smolensk. 576 p.
- Zaretskaya A.N., 2008. Subtext Actualization Peculiarities in Film Discourse. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], no. 16 (117), iss. 21, pp. 70-74.
- Leontovich O.A., 2003. *Rossiya i SSHA: Vvedenie v mezhkulturnuyu kommunikatsiyu* [Russia and the U.S.A.: Introduction to Intercultural Communication]. Volgograd, Peremena Publ. 399 p.
- Lissa Z., 1970. *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of Cinema Music]. Moscow, Muzyka Publ. 445 p.
- Mitrofanova A.S., 2004. Eternal Return. *Foma*, no. 5 (22), pp. 78-81.
- Prozorov V.V., 1978. Literary Text and Readers' Perception. *Filologicheskie nauki*, no. 1, pp. 11-17.
- Tikhonova M.E., 2011. The World View Features and the Art Picture in the Cinematography of A. Sokurov. *Vektor nauki Tolyattinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vector Nauki of Togliatti State University], no. 3 (17), pp. 266-270.
- Eco U., 2016. *Rol chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta* [The Theory of Signs and the Role of the Reader]. Moscow, АСТ; CORPUS Publ. 640 p.

### Information about the Authors

**Tatiana E. Nikolskaya**, Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor, Department of the Russian Language and Stylistics, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Tverskoy Bulvar, 25, 123104 Moscow, Russia, t.e.nikolskaya@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9571-5417>

**Svetlana Yu. Pavlina**, Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor, Department of the English Language and Translation Theory and Practice, Nizhny Novgorod State Linguistic University named after N.A. Dobrolyubov, Minina St., 31-A, 603155 Nizhny Novgorod, Russia, Pavlina.Svetlana@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8304-795X>

### Информация об авторах

**Татьяна Евгеньевна Никольская**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики, Литературный институт им. А.М. Горького, Тверской бульвар, 25, 123104 г. Москва, Россия, t.e.nikolskaya@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9571-5417>

**Светлана Юрьевна Павлина**, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики английского языка и перевода, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, ул. Минина, 31-А, 603155 г. Нижний Новгород, Россия, Pavlina.Svetlana@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8304-795X>