

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИЧЕСКИЙ.

кафедра культурологии

Выпускная квалификационная работа
ОСОБЕННОСТИ ЯПОНСКОЙ КИНОКУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ
ТЕОРИИ ТРАНСФЕРА (ВО ВНЕУЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
УЧАЩИХСЯ СТАРШЕЙ ШКОЛЫ)

Работу выполнила:

Студентка 942 группы

направления подготовки

44.03.01 Педагогическое

образование, профиль

«Мировая художественная культура»

Гусельникова Марина Сергеевна

(подпись)

«Допущен к защите в ГЭК»

Зав. кафедрой

кандидат исторических наук, доцент

Игнатьева Оксана Валерьевна

(подпись)

«__» _____ 2018 г.

Руководитель:

ассистент

кафедры культурологии

Пахомова Яна Игоревна

(подпись)

ПЕРМЬ

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Теория трансфера в исследовании культуры.....	8
1.1. Понятие «трансфер», его генезис и распространение.....	8
1.2. Основные составляющие метода трансфера в теоретических работах М. Эспаня.....	11
1.3. Теория «культурного трансфера» и компаративистика: общее и особенное	17
1.4. Возможности теории трансфера в исследовании кинокультуры	20
Глава 2. Трансформация японской кинокультуры в американском кинематографе.....	31
2.1. Эстетика японской кинокультуры	31
2.2. Использование метода трансфера в сравнительно-сопоставительном исследовании кинофильмов	41
2.2.1. «Семь самураев» реж. А. Курасава и «Великолепная семерка» реж. Д. Стерджеса	41
2.2.2. «Телохранитель» реж. А. Курасава и «За пригоршню долларов» реж. С. Леоне.....	45
Глава 3. Теоретическая разработка дорожной карты по теме «Особенности японской кинокультуры» для организации внеурочной деятельности учащихся старшей школы,.....	51
3.1. Внеурочная деятельность учащихся: теоретический концепт.....	51
3.2. Психолого-физиологические особенности учащихся старшего школьного возраста.....	54
3.3. Роль кинематографа в образовательной деятельности.....	57
3.4. Разработка дорожной карты по теме «Особенности японской кинокультуры»	60
Заключение.....	62
Список литературы.....	64

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Бытие современного человека проходит в условиях глобализации, стирающей границы между народами и странами. Локальные культуры как азиатских, так и европейских стран, включены в единое мировое культурное пространство. В условиях интеграции локальных культур становится неоспоримо важным понимание культуры, поведения, обычаев и традиций других народов с целью выстраивания с ними продуктивной коммуникации. Большинство стран на нашей планете многоконфессиональны, то есть в них проживают представители различных конфессий, этнических и религиозных групп. Не исключение и Россия. Поэтому делом первостепенной важности становится воспитание таких качеств как терпение и уважение к чужим традициям и культуре, воспитание чувства патриотизма, любви к Родине, и, конечно же, умение не провоцировать различные межнациональные конфликты. Чтобы сохранить мир в наши дни нужно учиться понимать другие народы, уважать их культуру, обычаи, идеалы и ценности.

Современные школьники обладают развитым визуальным мышлением, поэтому язык кинематографа более доступен для понимания и успешного усвоения учебного материала. Кинематограф отображает ценности современной культуры, транслируя основные ее идеи.

Степень разработанности проблемы. Изучением теории трансфера занимались зарубежные (М. Эспань¹, М. Вернер, К. Мэнь²) и отечественные ученые (И. Дементьев³, В. Демьяников, Е. Дмитриева⁴, И. Лагутина, Д. Лобачева⁵, И. Минеева⁶).

¹ Эспань М. О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. - М.: ИМЛИ РАН. - 2009. - С. 7-18.

² Мэнь К. Формальная эстетика И.-Ф. Гербарта и ее отражение в русском формализме // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. - М.: ИМЛИ РАН. - 2009. - С. 35- 76.

³ Дементьев И. О. Международная конференция «Контакты и культурный трансфер в историческом регионе восточной Пруссии (1700—2000)» // Вестник Балтийского Федерального университета им. Канта. - 2013. № 12. - С. 158-161.

В изучении японской культуры значительную роль сыграли труды Р. Бенедикт⁷, В. Овчинникова⁸, Н. Лещенко, М. Грачева, А. Мещерякова, В. Елисееффа, Н. Иофана, Я. Нагахаты, Ю. Тадзавы, И. Сабуро, В. Земенко и др.

Отдельную группу исследований составляют труды посвященные анализу кинотекста. Это работы У. Эко, Ю. Лотмана⁹, А. Швейцера¹⁰, Е. Бразговской, В. Горшковой¹¹, Е. Ивановой¹², Т. Морозовой и др.

Проблема исследования. Процессы глобализации устраняют межнациональные барьеры, открывая, тем самым, коммуникативные возможности национальных культур. В данном взаимодействии, как мы полагаем, происходит открытое заимствование «элементов»¹³ одной культуры другой с образованием новых смыслов и произведений искусства. Но всегда ли это идет на пользу? То, что имело одно значение в культуре определённого народа, приобретает совершенно иной смысл в культуре другого народа. Это все, как мы считаем, приводит к затруднению межкультурной коммуникации. Таким образом, можно говорить о том, что открытое заимствование элементов «чужой» культуры приводит к исчезновению уникальных и неповторимых особенностей национальной культуры.

⁴ Дмитриева Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // Новое литературное обозрение. - 2011. - № 4. - С. 302-313.

⁵ Лобачева Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий // Вестник ТГПУ. - 2010. - Выпуск 8 (98). – С. 23-27.

⁶ Минеева И. Н. Культурный трансфер: от истории идеи к методологии // Филологические исследования. Т. 4. - 2016. - URL: <http://academy.petrso.ru/journal/article.php?id=3006>.

⁷ Бенедикт Р. Хризантема и меч: Модели японской культуры. - Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, - 2013. - 256 с.

⁸ Овчинников В.В. Ветка сакуры // Сакура и дуб – М.: АСТ: Восток-Запад; Владимир: ВКТ, 2009. – С. 9 – 220.

⁹ Лотман Ю.М. Семиотика культуры // Избр. статьи: в 3 т. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. - Таллин: Александра, 1992. - 479 с.

¹⁰ Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. - 216 с.

¹¹ Горшкова В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино): автореф. дис. д-ра филол. наук : 10.02.05, 10.02.20 / Иркут. гос. лингвист. ун-т. Иркутск, 2006. - 35 с.

¹² Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. - 16 с.

¹³ На элементы культуры влияют такие факторы как основные этнические ценности общества. В понятие этнические ценности входит: совокупность жизненных установок, ориентиров, идеалов, культурных традиций, которые сами члены этноса считают наиболее характерными и важными для своего народа и, в конечном итоге, для бытия человека в целом.

Гипотеза: мы предполагаем, что взаимопроникновение элементов одной национальной культуры в другую приводит к излишней унификации, что негативно сказывается на диалоге культур.

Объектом нашего исследования выступает кинокультура Японии.

Предметом нашего исследования являются кинофильмы: «Семь Самураев» реж. А. Курасава, «Великолепная семерка» реж. Д. Стерджеса, «Телохранитель» реж. А. Курасава, «За пригоршню долларов» реж. С. Леоне.

Цель исследования состоит в концептуальном анализе культурного трансфера в японском кинематографе с последующей разработкой дорожной карты.

Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи:

1. Раскрыть понятие культурного трансфера, выявить его генезис и происхождение;
2. Выявить основные составляющие данной теории и раскрыть ее возможности в изучении кинокультуры;
3. Провести анализ кинофильмов с точки зрения теории культурного трансфера;
4. На основе полученных данных разработать дорожную карту на тему «Особенности японской кинокультуры в контексте теории трансфера».

Источники исследования.

В выпускной квалификационной работе источниками выступают следующие кинофильмы: «Семь самураев» (реж. А. Курасава)¹⁴, «Куклы» (реж. Такеши Китано)¹⁵, «Сонатина» (реж. Такеши Китано)¹⁶, «Унесенные призраками» (реж. Хаяо Миядзаки)¹⁷, «Ходячий замок» (реж. Хаяо

¹⁴ Семь самураев (кинофильм) / яп. 七人の侍 // реж. А. Курасава. – Япония: Toho, 1954. – 203 минуты.

¹⁵ Куклы (кинофильм) / яп. ドールズ // реж. Т. Китано. – Япония: Bandai Visual Company, 2002. – 114 минут.

¹⁶ Сонатина (кинофильм) / яп. ソナチネ // реж. Т. Китано. – Япония: Bandai Visual Co. Ltd, 1993. – 94 минуты.

¹⁷ Унесенные призраками (анимационный фильм) / яп. 千と千尋の神隠し // реж. Х. Миядзаки. – Япония: Studio Ghibli, 2001. – 124 минуты.

Миядзаки)¹⁸, «Ловцы забытых голосов» (реж. Макото Синкай)¹⁹, «Великолепная семерка» (реж. Д. Стерджес)²⁰, «Телохранитель» (реж. А. Курасава)²¹, «За пригоршню долларов» (реж. С. Леоне)²².

Методологические основания работы.

Для достижения поставленной цели мы активно использовали метод культурного трансфера в работах М. Эспаня. Для построения анализа кинофильмов применялись семиотический и сопоставительный методы научного исследования. Так же мы пользовались общенаучными методами исследования, такими как – метод анализа, синтеза информации, индукция и дедукция.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. Исследованы специфика, особенности и генезис культурного трансфера.
2. Приведена попытка рассмотрения теории трансфера применительно к киноискусству.
3. Проведен сравнительно-сопоставительный анализ кинофильмов.
4. Разработана дорожная карта для учащихся старшего школьного возраста.

Теоретическая и практическая значимость работы. Результаты выпускной квалификационной работы могут быть использованы для дальнейшего исследования возможностей теории трансфера в киноискусстве. Результаты исследования могут быть использованы в учебной и внеучебной деятельности учителя мировой художественной культуры, педагога дополнительного образования и преподавателя высшего учебного заведения

¹⁸ Ходячий замок (анимационный фильм) / яп. ハウルの動く城 // реж. Х. Миядзаки. – Япония: Studio Ghibli, 2004. – 120 минут.

¹⁹ Ловцы забытых голосов (анимационный фильм) / яп. 星を追う子ども // М. Синкай. – Япония: CoMix Wave Films: 2011. – 116 минут.

²⁰ Великолепная семерка (кинофильм) / англ. The Magnificent Seven // реж. Д. Стерджес. – США: The Mirisch Corporation Alpha Productions, 1960. – 128 минут.

²¹ Телохранитель (кинофильм) / яп. 用心棒 // реж. А. Курасава. – Япония: Toho, Kurosawa Production Co, 1961. – 112 минут.

²² За пригоршню долларов (кинофильм) / англ. A Fistful of Dollars // реж. С. Леоне. – США: Constantin Film Produktion GmbH, 1964. – 99 минут.

по дисциплинам «История кино», «История культур и цивилизаций», «Культурная антропология», «История и теория медиа культуры».

Апробация работы. Основные положения и полученные результаты были представлены и вынесены на обсуждение в ходе научных конференций: XIV, XV и XVI Межрегиональном научном форуме «Человек, общество, культура: Современное и историческое измерения» 15 апреля 2016 г., 11 апреля 2017 г. и 16 апреля 2018 г. (г. Пермь, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет) и Студенческой научно-исследовательской конференции «Symposium Alumni» 17-18 мая 2016 г. (г. Пермь, Пермский филиал «Высшая школа экономики»). Опубликовано две работы в научных журналах, а именно, в изданиях «Symposium Alumni. Актуальные вопросы социально-гуманитарных дисциплин» (г. Пермь, 2017 г.)²³, «Вестник Научной ассоциации студентов и аспирантов Исторического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия: *Studia historica juvenum*: науч. журн.» (г. Пермь, 2017 г.)²⁴.

Структура исследования. Полученные цели и задачи определили структуру дипломной работы. Его содержание изложено на 70 страницах. Дипломная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы насчитывающего 61 источник.

²³ Гусельникова М. С. Презентация образа японского этноса в мировом кинематографе (На материалах «Фестиваля японского кино», прошедшего с 29.09 по 04.10.2015 г. в г. Перми) // Symposium Alumni. Актуальные проблемы социально-гуманитарных дисциплин [Текст] : материалы VI открытой студенческой научно-практической конференции "Symposium Alumni" / Высшая школа экономики, национальный исследовательский университет, Пермский филиал ; [редакционная коллегия: Шабалин В. В., Ерахтина О. С.]. - Пермь : Ред.-издательский отд. НИУ ВШЭ - Пермь, 2017. – С. 128-134.

²⁴ Гусельникова М. С. Презентация образа японского этноса в национальном японском кинематографе (на примере творчества Акиры Куросавы) // Вестник научной ассоциации студентов и аспирантов исторического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия *Studia historica juvenum*. № 1 (12) / 2017: научный журнал / Перм. гос. гуманит.-пед. ун-т. – Пермь, 2017. – С. 400-405.

ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ ТРАНСФЕРА В ИССЛЕДОВАНИИ КУЛЬТУРЫ

1.1. Понятие «трансфер», его генезис и распространение

Данная работа строится вокруг такого понятия как культурный трансфер, поэтому для начала необходимо разобраться с тем, что представляет собой это понятие, его генезис и происхождение.

В настоящее время процесс глобализации проникает во все сферы жизни (политику, культуру, образование, экономику) и неизбежно находит свое отражение в научных поисках, требующих новых подходов к исследованию как национальных, так и межкультурных процессов. В последнее время таким интерпретаторским талисманом стал культурный трансфер (КТ) – «современный культурологический подход, получивший статус исследовательского направления в середине 1980-х гг. после публикации результатов исследований о культурных связях между Францией и Германией в трудах французских культурологов М. Эспаня и М. Вернера»²⁵.

На самом деле теория культурного трансфера зародилась в середине 1980-х годов в среде французских филологов-германистов, работавших над изданием хранящихся во Франции рукописей Генриха Гейне. Именно феномен Гейне, немецкого еврея, обосновавшегося во Франции и ставшего неотъемлемой частью французской интеллектуальной истории, заставил задуматься над рядом вопросов, давших непосредственный импульс новому методу. Отправной точкой стал вопрос о том, как «интерпретация немецкой философии (Г. Гегеля, И. Канта), предложенная французскому читателю Г. Гейне, находившемуся в то время под влиянием идей сенсимонизма, пришла в столкновение с уже имевшимися во Франции представлениями о немецкой культуре и немецкой философии»²⁶.

²⁵ Лобачева Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий// Вестник ТГПУ. - 2010. - Выпуск 8 (98) . – С. 54.

²⁶ Дмитриева Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность?// Новое литературное обозрение. – 2011. - №4. - С.303.

В самой Франции, где с середины 1990-х годов метод культурного трансфера получал все большее распространение, завоевав себе адептов и последователей также в Германии и США. Расширение области его применения и его распространение на все большее количество гуманитарных дисциплин (архитектуру, историю искусства и т. д.) повлекло за собой и определенную «передислокацию» теоретиков и практиков культурного трансфера. Так, например, Михаэль Вернер, покинув лабораторию, создал в Высшей школе социальных исследований (EHESS) Центр по изучению и исследованию Германии, интересы которого заметно сместились в сторону изучения историографии, а также применения методов социальных наук для изучения современной Германии. Мишель Эспань, оставшись во главе лаборатории, основал в 1994 году, совместно с известным специалистом по Центральной Европе Жаком Ле Ридером журнал «Revue Germanique Internationale». Тематические выпуски журнала, независимо от их ориентированности на ту или иную дисциплину - историю искусства, историю культуры, историю литературы и т. д. - вносили непосредственный вклад в дальнейшую разработку теории культурного трансфера. В 2007 году М. Эспанем, Ж. Ле Ридером и Э. Декюльто в Париже был выпущен объемный «Словарь германского мира», методологической основой которого также стала теория культурного трансфера. Метод культурного трансфера стал применяться и в медиевистике. «В последнее время данная теория оказалась весьма плодотворной, особенно в области изучения истории гуманитарных наук, истории искусства, а также исследования проблем современной урбанистики и садового искусства»²⁷.

Обосновывая введение в «French & German Studies» методологических принципов культурного трансфера, М. Эспань исходит из концепции, согласно которой, в ходе изучения европейской истории культуры необходимо отказаться от понятий «нация» и «страна». По мнению

²⁷ Дмитриева Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность?// Новое литературное обозрение. – 2011. – №4. – С. 304.

исследователя, Европа представляет собой «гетерогенное, но одновременно связанное воедино многочисленными «мостиками» трансферов культурное пространство». Поэтому, предпочтительнее условно выделять «культурные зоны» (французскую, немецкую и т.д.). Изучая обмены между «культурными зонами», нужно понимать, что они не существуют в чистом виде как «гомогенные образования». Каждая «культурная зона является результатом смешения различных культурных элементов, в ней есть части, более или менее подверженные влиянию трансферов»²⁸.

Кроме того, в рамках концепции культурного трансфера, М. Эспань считает важным переосмыслить отношения «центра» и «периферии», «принимающей» и «отдающей» сторон, отношения «влияния» и «власти», поскольку «обмен – это всегда двусторонний и творческий процесс»²⁹.

Хронологию и географию изучения культурного трансфера значительно расширил в 1990-е гг. известный немецкий историк Вольфганг Шмаль. С точки зрения исследователя, культурные трансферы могут быть обнаружены во всех исторических периодах и в разных культурных моделях — не только европейской, но и американской, еврейской, турецкой и т. д. В этом смысле «анализ культурных трансферов позволяет установить зарождение новых моделей (прежде всего в периоды активных географических открытий и функционирования Европейского Союза), выявить характер «конкуренции» между ними, определить их влияние на государственную и законодательную политику, уточнить семантику таких сложных феноменов и явлений как «культура», «национальное культурное пространство», «региональное культурное пространство», «европеизация»,

²⁸ Минеева И. Н. Культурный трансфер: от истории идеи к методологии // Филологические исследования. - Т. 4. - 2016. - URL: <http://academy.petrso.ru/journal/article.php?id=3006>. (дата обращения: 14.03.2018)

²⁹ Якушенко О. Мишель Эспань. Что такое культурный трансфер? Лекция, прочитанная 26 мая 2014 года в Европейском университете (С.-Петербург). – URL: <http://slon.ru/calendar/event/1109349/> (дата обращения: 14.03.2018)

«американизация», «модернизация», «Запад», «Восток», «макроистория», «микроистория», «граница», «самоидентификация»»³⁰.

В новом тысячелетии термин культурный трансфер приобрел статус устоявшегося и стал частью научной системы. Исследователи разных стран и научных школ расширили изначально европоцентристскую ориентацию его применения. Наступило время уточнения «смыслового поля, «тестирования» значимости и эффективности данного понятия, его методологических принципов и базовых элементов (пути перемещения, проводники, переводчики, инновации, осваивание «нового», присвоения, семантические сдвиги и т. д.) в широкой хронологической, междисциплинарной, транснациональной перспективе с привлечением новых материалов»³¹.

Таким образом, в последние годы понятие культурный трансфер все чаще стал употребляться в широком смысле как глобальное перемещение слов, концептов, образов, людей, животных, товаров, денег, оружия, медикаментов, предметов. Подобная полисемантичность вызывает закономерные полемики и дискуссии. В научном сообществе назрела острая необходимость в «критическом осмыслении и концептуализации данного феномена в новых социокультурных условиях и обобщении накопленного опыта его междисциплинарного исследования с целью дальнейшего применения и развития»³².

1.2. Основные составляющие метода трансфера в теоретических работах М. Эспаня

Среди основных составляющих метода культурного трансфера М. Эспань выделяет следующее:

³⁰ Минеева И. Н. Культурный трансфер: от истории идеи к методологии // Филологические исследования. - Т. 4. - 2016. - URL: <http://academy.petrso.ru/journal/article.php?id=3006>. (дата обращения: 14.03.2018)

³¹ Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути. - Париж, Самарканд: МИЦАИ, 2013. – С. 153.

³² Минеева И. Н. Культурный трансфер: от истории идеи к методологии // Филологические исследования. - Т. 4. - 2016. - URL: <http://academy.petrso.ru/journal/article.php?id=3006>. (дата обращения: 14.03.2018)

1) анализ сравниваемых культурных объектов «отправляющей» и «принимающей» сторонами в динамике их собственного генезиса, поскольку в «разные эпохи актуализируются разные контексты, и данный процесс не происходит одновременно в культурных зонах, между которыми происходит трансфер»³³;

2) рассмотрение «под микроскопом» и описание процесса перехода/восприятия объекта из собственного контекста, в котором он сформировался, в новый контекст, который его воспринял, вместо оценочных суждений о глубоком отличие оригинала от имитации;

3) определение способов и механизмов «экспорта» и «импорта» объекта;

4) анализ различных посреднических «инстанций», «анклавов обменов» и «агентов перемещений» (путешественник, переводчик, экспат, «персона, циркулирующая между странами»³⁴, ученый, книготорговец, издатель, библиотекарь, коллекционер, музей, академия, университет и т. д.); установление силы и характера их влияния;

5) выявление неизбежных семантических трансформаций/метаморфоз/сдвигов объекта, связанных с его импортизацией и восприятием («наблюдать над трансформацией контекста восприятия под влиянием культурного импортирования и, наоборот, определенное влияние контекста восприятия на смысл объекта»³⁵, «культурный обмен – это не процесс циркуляции предметов и идей как они есть, но их неустанная реинтерпретация, переосмысление, переозначивание»³⁶);

6) определение исходного контекста в национальных терминах, т. к. контекст восприятия и исходный контекст — это устойчивые величины, между которыми разворачивается динамика трансфера;

³³ Эспань М. О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. - М.: ИМЛИ РАН, 2009. - С. 8.

³⁴ Там же, с. 9.

³⁵ Там же, с. 9.

³⁶ Там же, с. 10.

7) внимание к природе импортируемого объекта, изначально имеющего гибридную форму («всякое национальное образование есть результат предыдущих скрещиваний»³⁷) и гибридности интеллектуальных усилий в освоении чуждого контекста;

8) изучение последовательности встреч в культуре, выделение устойчивых моментов и их рассмотрение как относительно однородных;

9) определение и анализ интеллектуальных средств, позволяющих разработку, перемещение, передачу (перевод, издательство, собрание книг, преподавание, научные дисциплины);

10) анализ потребности в экспорте идей и вещей в «исходной» культуре и динамики трансформаций в процессе трансфера, напрямую зависящей от потребностей «принимающей» культуры, ее готовности к восприятию;

11) реконструкция связей ««поверх границ», которые часто противоречат устоявшимся представлениям»³⁸.

В настоящее время понятие «культурный трансфер» находится в центре антропологической культурной парадигмы, в которой культура понимается как «совокупность образцов мышления, восприятия и действий представителей одного общества»³⁹. Процессы культурного трансфера могут протекать как между национальными культурами, так и между иными культурными пространствами. Понятие «культурный трансфер» охватывает как «интеркультурные, так и интракультурные взаимосвязи, является билатеральным процессом и акцентирует процессуальность самого феномена. Культурный трансфер должен рассматриваться как динамический процесс, связывающий три компонента: 1) исходную культуру, 2) инстанцию-посредника и 3) целевую культуру. Анализироваться должны

³⁷ Там же, с. 11.

³⁸ Эспань М. О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. - М.: ИМЛИ РАН, 2009. - С. 12.

³⁹ Лобачева Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий// Вестник ТГПУ. - 2010. - Выпуск 8 (98). - С. 24.

объекты, практики, тексты и дискурсы, заимствованные из исходной культуры. Вторую область составляет исследование роли и функции фигур и инстанций - посредников (переводчиков, издателей, исследователей, университетов, средств массовой информации, издательств и т. д.), при этом теорию межкультурных инстанций-посредников еще только предстоит выработать. В связи с целевой культурой в центре интереса находятся как способы отбора, так и формы усвоения и виды продуктивной рецепции (перевод, формы культурной адаптации, формы творческой адаптации, подражания)»⁴⁰.

Для исследования роли и места посредников в культурном трансфере, как правило, привлекается репрезентативный материал языковых и текстовых свидетельств самого разнообразного статуса (оригинальный и переводной, художественный и публицистический, эпистолярно-мемуарный и исторический), производится расшифровка и научное описание имеющихся архивных материалов по данной тематике. Наблюдения за отдельными участниками культурного трансфера позволяет выявить роль и функции всей социальной группы в целом, членом которой является данный посредник. Несмотря на то, что процессы культурного трансфера протекают в каждом отдельном случае по-разному, тем не менее, они всегда находятся в тесной взаимосвязи с историей жизни культурных посредников. В методологическом плане концепт культурного трансфера направлен на описание исходной историко-культурной ситуации, условий, путей и форм передачи культурных элементов, артефактов культуры. В данном случае речь может идти не только и не столько о материальных ценностях и благах, но о феноменах духовной жизни общества (научных теориях, идеях, произведениях искусств и художественного слова и т. д.), имеющих знаковое или символическое содержание для данной культуры. Выбор и последующие трансформации культурных элементов осуществляются принимающей

⁴⁰ Лобачева Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий// Вестник ТГПУ. - 2010. - Выпуск 8 (98). – С. 25.

средой. Воспринятые индивидуально или коллективно, они входят в контекст новой культуры иногда с полной утратой своих первоначальных, «чужеродных» для этой культуры функций. Этот механизм деконструкции приводит к выстраиванию нового, «удобного» образа культурного элемента: «чужеродность уходит, и впечатление гетерогенности отступает в пользу представления о гомогенности собственной культуры». Возникшие отклонения от оригинала следует принимать не за ошибку, а приспособление к новому контексту, при этом смещение смыслов или функций нового элемента можно воспринимать как открытие его новых функциональных возможностей»⁴¹.

Как показал анализ структуры культурного трансфера, релевантными для его изучения являются три исследовательских уровня: уровень исходной культуры, уровень целевой культуры, культурные артефакты. Трансфер в другую культурную систему является в свою очередь динамичным процессом и включает три основные фазы: процессы отбора (*Selektion*), передачи (*Vermittlung*) и рецепции (*Rezeption*). При отборе культурных артефактов значительную роль играют не только количественные или качественные характеристики объектов, но и интересы, цели и особые «дефициты» воспринимающей культуры. В ходе процессов передачи устанавливаются лица, организации и средства коммуникации, выполняющие роль посредников.

Своеобразие процессов рецепции заимствованных элементов в воспринимающей культуре высвечивает их новые формы, которые могут значительно отличаться от первоначального варианта. Только в самых простых случаях происходит точная передача оригинала, в этом случае речь идет о заимствовании. Трансформации культурных артефактов в связи со специфическими особенностями воспринимающей культуры, ее ценностными, эстетическими установками и т. д. приводят, как правило, к

⁴¹ Эспань М. О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. - М.: ИМЛИ РАН, 2009. - С. 12.

формам культурной адаптации. Межкультурный трансфер, требующий в воспринимающей культуре разъяснений или интерпретации, может инициировать создание различных форм комментариев, в том числе и художественных. Творческое усвоение чужих элементов становится результатом культурного переосмысления. Заимствование чужого культурного элемента и помещение его в новый культурный контекст представляет творческое преобразование исходного элемента, поэтому возникшие преобразования «выявляют не только процессы «удачного» трансфера культурных товаров, но и межкультурную ситуацию, в которой возможность восприятия культурного элемента не была осуществлена»⁴².

В этом случае речь идет об отказе, ментальном или культурном сопротивлении, отсутствии рецепции или же о замедленном восприятии. В то время как некоторые элементы разных культур творчески взаимодействуют, чтобы войти в систему воспринимающей культуры, в случае негативного культурного трансфера формальная структура чужих элементов сохраняется, а новое содержание и функции могут вступать в конфликт с имеющимися образцами. Процессы культурного трансфера имеют «временную протяженность и локальную концентрацию в контексте культурной системы, но не обязательно протекают одновременно и в одном направлении. Концепт культурного трансфера в таком понимании отличается от других теоретических моделей межкультурных взаимодействий тем, что описывает не результаты культурных контактов, а представляет собой комплекс их механизмов в динамике»⁴³.

Вместе с тем продуктивность концепта культурного трансфера в первую очередь касается принципиальной смены перспективы в оценке исходной и принимающей культуры. До сих пор внимание уделялось исследованию влияний исходной культуры, которая рассматривалась как

⁴² Эспань М. Что такое культурный трансфер? Лекция, прочитанная 26 мая 2014 года в Европейском университете (С.-Петербург). - URL: <http://slon.ru/calendar/event/1109349/> (дата обращения: 14.03.2018)

⁴³ Лобачева Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий// Вестник ТГПУ. - 2010. - Выпуск 8 (98). – С. 26.

запускной механизм, инициатор культурного трансфера; потребности воспринимающей культуры расценивались исключительно как необходимые условия этого процесса.

Таким образом, решающим фактором для трансфера являлась не потребность в экспорте, а готовность к импорту. Культурные различия и процессы усвоения выступают, в таких исследованиях, как нечеткие и размытые категории «влияния». Нередко для описания межкультурных процессов используются понятия «культурные взаимосвязи и культурный обмен, хотя и здесь исследователям приходится либо конкретизировать объем этих определений, либо, что происходит гораздо чаще, довольствоваться размытостью их формулировок»⁴⁴.

1.3. Теория «культурного трансфера» и компаративистика: общее и особенное

Теоретические размышления о сущности культурного трансфера позволяют судить о сложности его процессов, изучение которых требует, с одной стороны, анализа межкультурной перспективы, с другой - привлечения компаративистского метода с использованием теорий культурной антропологии. В отличие от методов рецептивной эстетики, анализ культурного трансфера позволяет рассмотреть культурные артефакты, и в том числе художественные тексты, в широком культурном контексте с учетом всех участников межкультурного взаимодействия. Если инструментом традиционной компаративистики является сравнение конечных результатов межкультурных процессов, то в «исследовании культурного трансфера речь идет о привлечении многочисленных свидетельств к исследованию динамики взаимосвязей»⁴⁵.

⁴⁴ Эспань М. О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. - М.: ИМЛИ РАН, 2009. - С. 7-18.

⁴⁵ Лобачева Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий // Вестник ТГПУ. - 2010. - Выпуск 8 (98). - С. 26.

Компаративистика – «(от лат. comparatio - равное соотношение, соразмерность, сравнение, сличение, взаимное соглашение) - 1) общее название совокупности сравнительных методов в различных областях гуманитарного знания (правоведение, литературоведение, языкознание, культурология, история и религиоведение); 2) философская теория сравнения как базисной логической операции рассудка. Появление нового круга вопросов, связанных с осмыслением природы многообразия и уникальности (культурной, языковой, правовой и т. д.), с одной стороны, и попытки обнаружения сходства в рамках этого многообразия, с другой стороны, привели к необходимости осознания сравнения как метода»⁴⁶.

Как неоднократно подчеркивал один из создателей теории Мишель Эспань, «компаративизму в гуманитарных науках, исходящему из идеи «особости» каждой культуры, даже когда речь идет о влиянии одной культуры на другую, теория культурного трансфера противопоставляет не просто изучение одновременно нескольких культурных и национальных пространств, но также и изучение имбрикаций, вкраплений, трансформаций, которые при всяком соприкосновении культур проявляются равно в воздействующей и в принимающей культурах. Тем самым в расчет уже берется не бинарная оппозиция - две культуры, одна из которых обязательно осмысляется как культура-реципиент, то есть культура принимающая,- но конструкция, гораздо более сложная. Сюда следует еще добавить изучение сопутствующих культурному трансферу факторов: в отношениях воздействующей и принимающей культур всегда присутствует некий «третий» (на самом деле, их гораздо больше) фактор. В качестве аналогии можно было бы привести работу лингвиста, который в изучении коммуникативной ситуации должен учитывать не только отношения

⁴⁶ Философская энциклопедия. – URL:: <http://www.вокабула.рф/энциклопедии/философская-энциклопедия/компаративистика> (дата обращения: 19.03.2018)

говорящего и воспринимающего, но и все те условия, что создают контекст ситуации говорения-восприятия»⁴⁷.

Интерпретируя факты, а также чужие и свои высказывания, человек обладает свободой, которая также может по-разному рассматриваться: в цивилизационном и/или культурном формате. В этом аналогия с диалогом, когда мы стремимся понять другого человека, понять себя, понять только текст и т. д. – в зависимости от своей техники понимания, от того, к чему мы подготовлены в большей степени своим предшествующим диалогическим опытом. Понимание – «одновременно и интерпретативная деятельность (в этом можно видеть культурную обусловленность), и идеал, к которому мы стремимся (и в этом – цивилизационная составляющая понимания). Однако, поскольку понимание – оценочный термин (ср. правильно, хорошо понять vs. неправильно, неадекватно понять), связанный с ценностями, а потому и с выбором из множества альтернатив, понимание обладает и своими культурами»⁴⁸.

Интерпретация же текста предстает перед нами как занятие, связанное с решением интеллектуальной задачи – с распознаванием значения, иногда глубоко спрятанного. И этот момент прекрасно уловила В. Телия: «Узнавание метафоры – это разгадка и смысловая интерпретация текста, бессмысленного с логической точки зрения, но осмысленного при замене рационального его отображения на иногда даже иррациональную интерпретацию, тем не менее, доступную человеческому восприятию мира благодаря языковой компетенции носителей языка»⁴⁹.

Итак, можно предположить, что в рамках различных языков не только хранятся различные данные о внеязыковой действительности, но и задаются различные пути трансфера знаний. Иначе говоря, пути познания одних и тех

⁴⁷ Дмитриева Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // Новое литературное обозрение. – 2011. - №4.- С. 303.

⁴⁸ Демьянков В.З. Языковые следы трансфера знаний // Когнитивные исследования языка. – 2015. - Вып. 23. - Лингвистические технологии в гуманитарных исследованиях. – С. 24.

⁴⁹ Там же, с. 25.

же (универсальных, цивилизационных) сущностей в различных языках и культурах различны.

Таким образом, в сопоставлении теории культурного трансфера и компаративистики можно выделить следующее:

- компаративистика и культурный трансфер направлены на исследование процессов межкультурного взаимодействия;
- теория культурного трансфера рассматривает не только национальные культуры, но и культурное пространство в целом. Таким образом, можно говорить о том, что поле исследования метода культурного трансфера шире по сравнению с компаративистикой;
- компаративистика исходит из идеи «особенности» каждой культуры, а культурный трансфер допускает наличие трансформаций, равно проявляемых при соприкосновении, в воздействующей и в принимающей культуре;
- специфика компаративистики заключается в сравнении результатов межкультурных процессов; культурный трансфер отличает исследование динамики взаимосвязей.

1.4. Возможности теории трансфера в исследовании кинокультуры

Проблематика культурных переносов представляет собой актуальный объект исследования, как в зарубежных, так и в отечественных гуманитарных науках. Поскольку «культурные переносы могут происходить между различными культурными пространствами, то само понятие, равно как и теория культурных переносов, применимы к любой эпохе и к любым культурным сообществам»⁵⁰. Развитие культуры, как и акт творческого сознания, есть акт обмена и постоянно подразумевает «другого» – партнера в осуществлении этого акта.

⁵⁰ Лотман Ю.М. Семиотика культуры // Избр. статьи: в 3 т. - Т.1. - Статьи по семиотике и типологии культуры. - Таллин: Александра, 1992. – С. 135.

На сегодняшний день существует несколько различных подходов к изучению культурных переносов, однако объединяет их общая направленность исследований, которая предполагает «изучение взаимодействий между культурами и обществами, анализ процессов передачи, распространения, рецепции и интерпретации инокультурного наследия, которые лежат в основе таких взаимодействий»⁵¹.

Среди продуктов культуры центральное место занимают тексты. «Имманентное развитие культуры не может осуществляться без постоянного притекания текстов извне. Определенное место в этом процессе занимают чужие тексты, пришедшие из иной национальной, культурной, ареальной традиции»⁵².

Б. Жуайе подчеркивает, что ведущую роль в культурных переносах играет письменная форма коммуникации. По мнению исследователя, «культурные переносы поддаются анализу благодаря возможности проследить намерения их участников и их мотивации. А такая информация приобретается нами только через погружение в дискурс»⁵³.

Кинотексты как продукты культуры представляют особый интерес для исследований культурных переносов. Так, кинотекст имеет все признаки «материального свидетельства» культуры ввиду того, что, по словам К. Райс, является особым видом аудио-медиаальных текстов, «зафиксированных в письменной форме, но поступающих к получателю через неязыковую среду в устной форме... воспринимаемой им на слух, причем экстралингвистические вспомогательные средства в различной степени способствуют реализации смешанной литературной формы»⁵⁴.

⁵¹ Там же, с. 138.

⁵² Лотман Ю.М. Семиотика культуры // Избр. статьи: в 3 т. - Т.1. - Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. - С. 148.

⁵³ Там же, с. 151.

⁵⁴ 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. - URL: <http://www.philol.msu.ru/~ref/avtoreferat2009/snetkova.pdf> (дата обращения: 24.03.2018).

В условиях современной коммуникации кинотексты занимают одно из ведущих мест в культурных переносах: «...для кинотекста в большей степени, чем для обычного вербального текста, характерна вовлеченность в процесс межкультурной коммуникации. Кино легко перешагивает границы породившей его культуры как во времени (от поколения к поколению), так и в пространстве (от нации к нации)»⁵⁵.

Смена принимающей среды, таким образом, дает повод для многочисленных культурных переносов, которые неизбежно сопровождают кинотекст при его предъявлении новому реципиенту. С другой стороны, исследователи, в частности А. Кастанье-да Диас, определяют сам кинотекст как «культурный объект, воспринимаемый через органы чувств»⁵⁶. По её мнению, «кино ... это текст, имеющий свои способы означивания действительности, которые зритель воссоздает при помощи мысли, выраженной в языке. По этой причине оно не перестает быть культурным феноменом, который определяет, укрепляет и преобразует мировоззрение зрителя. Изучать кинотекст – означает изучать культурно - значимый объект, поскольку он закодирован при помощи специфических элементов определенной культуры»⁵⁷.

Прежде чем перейти к рассуждениям о культурной составляющей кинотекста, попытаемся разобраться в том, что представляет собой культурный компонент любого текста и проследить связь текст–культура.

Для понимания сущности изучаемого явления могут представлять интерес следующие определения: Культурно-значимый компонент «предстает как фрагмент ценностного опыта»⁵⁸ и «вбирает в себя ... как

⁵⁵ Слышкин Г.Г. Ефремова М.А. Кинотекст. Опыт лингвокультурологического анализа. - М., 2004. - URL: <http://www.vfrsteu.ru/elib/> (дата обращения: 24.03.2018).

⁵⁶ Castañeda Díaz A.A. Le temps comme dimension de l'univers cinématographique (A propos du temps et de l'espace créatifs dans le cinégramme) // Langage, Temps et Temporalité: Actes du 29-e Colloque d'Albi Langages et Signification. Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail, 2008. - P. 121.

⁵⁷ Castañeda Díaz A.A. Le temps comme dimension de l'univers cinématographique (A propos du temps et de l'espace créatifs dans le cinégramme) // Langage, Temps et Temporalité: Actes du 29-e Colloque d'Albi Langages et Signification. Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail, 2008. - P. 123.

⁵⁸ Сорокин Ю.А., Марковина И.Ю. Культура и ее этнопсихолингвистическая ценность // Этнопсихолингвистика. - М.: Наука, 1988. - С. 6.

собственно языковое представление [«форму мысли»], так и неразрывно связанную с ним «внеязыковую культурную среду» (ситуацию, реалию)»⁵⁹.

Приведенные определения позволяют заключить, что культурный компонент текста представляет собой сложный знак, который функционирует в составе сообщения как единого целого. По нашему мнению, функционирование и восприятие культурного компонента затрагивают три основных уровня: языковой, глубинный и уровень пресуппозиции. «Языковой уровень представлен языковыми репрезентантами культурно-значимого компонента различной протяженности (довольно часто это лексемы). Глубинный уровень предполагает наличие экстралингвистического контекста (ситуации), а также знания об этом объекте/ситуации, присутствующие в сознании носителя определенной культуры»⁶⁰.

А. Швейцер определяет фоновые знания как «сходные знания, имплицитно присутствующие в высказывании»⁶¹. Глубинный уровень можно определить и более широко, как культурный фонд – «комплекс знаний, некоторый кругозор в области национальной и мировой культуры, которыми обладает типичный представитель той или иной культуры»⁶².

Как замечает Е. Бразговская, «любой знак, являющийся представителем другого текста, требует интерпретации и семантического кода для ее осуществления. В качестве такого кода выступает повторяемость этого знака в ряде текстов информационного пространства»⁶³.

Общеизвестно, что «формирование концепта текста в сознании носителя языка обусловлено рядом факторов, в том числе спецификой

⁵⁹ Тхорик В.И., Фанян Н.Ю. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация: учеб. пособие. - М.: ГИС, 2006. - С. 234.

⁶⁰ Федорова И.К. Кинотекст в инокультурной среде: к проблеме построения моделей культурных переносов// Вестник Пермского Университета, 2011. - Выпуск 1(13). – С. 64.

⁶¹ Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. - М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 132.

⁶² Тхорик В.И., Фанян Н.Ю. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация: учеб. пособие. - М.: ГИС, 2006. – С. 154.

⁶³ Бразговская Е.Е. Текст в пространстве культуры: Sny. Ogrody. Serenite Ярослава Ивашкевича / Перм. гос. пед. ун-т. Пермь, 2001. - С. 48.

культуры. Один и тот же текст может быть воспринят носителями различных культур совершенно по-разному»⁶⁴.

А. Швейцер обращает внимание на «учет расхождений в восприятии одного и того же текста со стороны носителей разных культур, участников различных коммуникативных ситуаций. Здесь сказываются различия в исходных знаниях, представлениях, интерпретационных и поведенческих нормах»⁶⁵.

Поэтому с позиций принимающей культуры культурно-специфическая информация может выступать как «нестереотипная, не соотносящаяся с содержанием этнического языкового сознания реципиента как сигнал специфических реалий, процессов и состояний, противоречащих узувальному опыту носителя того или иного языка (культуры)»⁶⁶.

История переводов составляет важный элемент во взаимоотношениях культур. Более того, «культурный компонент в переводе присутствует всегда; на практике переводчик постоянно сталкивается с «культурно окрашенными» контекстами даже в самых тривиальных ситуациях»⁶⁷. Как утверждает М. Эспань, «культурный перенос по своей сути есть перевод, поскольку предполагает переход от одного кода к другому»⁶⁸.

По мнению исследователей, «проблема переводимости связана с напряженностью, создаваемой или возникающей в процессе столкновения фоновых знаний в конкретном аргументативном пространстве, где понимание перевода должно представляться шире, чем внутриязыковой, межьязыковой или межсемиотический процесс»⁶⁹.

⁶⁴ Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст. Опыт лингвокультурологического анализа. - М., 2004. - URL: <http://www.vfrsteu.ru/elib/> (дата обращения: 26.03.2018).

⁶⁵ Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. - М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. - С. 142.

⁶⁶ Пшенкина Т.Г. Вербальная посредническая деятельность переводчика в межкультурной коммуникации: психолнгвистический аспект: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. - Барнаул, 2005. - С. 12.

⁶⁷ Там же, с. 14.

⁶⁸ Эспань М. О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. - М.: ИМЛИ РАН, 2009. - С. 16.

⁶⁹ Федорова И.К. Кинотекст в инокультурной среде: к проблеме построения моделей культурных переносов// Вестник Пермского Университета. - 2011. - Выпуск 1(13). - С. 65.

М. Снеткова справедливо замечает, что «эквивалентность текста перевода во многом обуславливается двумя факторами: его адресатом и типом переводимого текста... Предназначенность кинодиалога для мгновенного восприятия и невозможность введения комментария определяют во многом адаптационный путь передачи оригинального сообщения»⁷⁰.

Существует несколько приемов перевода кинотекста. Одним из самых употребляемых является прием униформизации текста. Популярность данного приема объясняется условиями современной жизни, всемирным процессом глобализации, увеличением роли всемирной сети Интернет. А. Уртадо Альбир определяет его как «вольный перевод, который в целом сохраняет информацию, содержащуюся в оригинале, но направлен на замещение какого-либо из сопутствующих элементов (уровень языка, литературный жанр, специфика эпохи и т. д.), в зависимости от целевой аудитории»⁷¹.

При переводе информации данного вида, сохраняются только общие, наиболее универсальные черты понятия или явления. При этом зачастую упускаются такие факторы как культурно-исторический контекст, практически не учитываются такие факторы как история создания произведения, традиционные и исторические предпосылки. Поэтому переводимый текст утрачивает связь с культурным контекстом оригинала.

Однако в условиях массовой коммуникации такой перевод также может представлять определенный интерес, поскольку восприятие фильма характеризуется «отсутствием непосредственного контакта со зрителем и значительной отсроченностью этого контакта во времени, что нередко приводит к утрате остроты восприятия происходящих на экране событий и

⁷⁰ Там же, с. 67.

⁷¹ Hurtado Albir A. «La fidélité au sens, un nouvel horizon pour la traductologie», Etudes traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch. - Paris: Lettres modernes, Minard 1990. - P. 78.

неполноценному пониманию вербального текста зрителями даже в рамках одной культуры»⁷².

Следующий механизм, который мы рассмотрим, называется культурная адаптация или механизм адаптационного перевода. Традиционно переводческая адаптация понимается как «прием вольного перевода, состоящий в замене элемента культуры оригинала на сравнимый элемент принимающей культуры»⁷³.

Для данной ситуации характерно нахождение подходящего эквивалента в принимающей культуре. Происходит некая замена культурного элемента на более понятный для типичного представителя иной культуры.

В этой связи современная глобализованная коммуникация, особенно в сфере телевидения и кино, предоставляет интересный материал для размышления. Очевидно, что отношения между культурой - отправителем и культурой - получателем не всегда могут строиться однозначно. Так, «важнейшим конститутивным признаком кинотекста является коллективный функционально дифференцированный автор»⁷⁴.

Логично предположить, что в условиях переноса «адресатом нового текста является предполагаемый типичный представитель принимающей культуры, обладающий знаниями и представлениями, общими для большинства членов языкового коллектива»⁷⁵.

Вместе с тем кинотекст воспринимается «виртуальным удаленным рецептором в устной форме в формате отсроченного контакта при отсутствии непосредственного обмена между коммуникантами. Соответственно,

⁷² Горшкова В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино): автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.05, 10.02.20 / Иркут. гос. лингвист. ун-т. - Иркутск, 2006. - С. 15.

⁷³ Schreiber M. Transfert culturel et procédés de traduction: l'exemple des réalités // De la traduction et des transferts culturels. Textes réunis par C. Lombez et R. von Kulessa / Ed. L'Harmattan, 2007. - P. 188.

⁷⁴ Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. - Волгоград, 2001. - С. 10.

⁷⁵ 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. - С. 22.

виртуальный рецептор сообщения (зритель) отличается множественностью, значительной социокультурной неоднородностью, неопределенной национальной принадлежностью в силу массовости кино и широты его распространения в мире в эпоху глобализации. Очевидно, что степень адекватного восприятия фильма будет значительно варьироваться в зависимости от приведенных выше факторов»⁷⁶.

Можно заключить, что реципиент как актант представляет собой «комплекс благоприятных условий (определяемых в каждом конкретном случае самим текстом), которые должны быть выполнены, чтобы данный текст полностью актуализировал свое потенциальное содержание»⁷⁷.

Анализ переводческих ситуаций указывает на необходимость пересмотра такого понятия, как адаптационная стратегия перевода, которое, на наш взгляд, должно получать расширенную трактовку для данного типа текстов. Так, изучение культурных переносов позволило выделить ряд антропологических идей о культурной гибридизации. Введение понятия «гибридизация» в обиход гуманитарных наук представляет собой очередную попытку сфокусировать исследования на взаимовлиянии и взаимопроникновении культур. Сегодня данное понятие ставится в центр любого культурно-обусловленного процесса. Б. Жуайе определяет данный термин как «пограничные зоны между культурами, языками, религиозными или политическими системами»⁷⁸.

С момента создания теория трансферов подвергает критике идею об однородности национальной культуры. По словам создателя данной теории (М. Эспань) исследования, посвященные культурным контактам, страдают излишним стремлением подчеркнуть идентичность сопоставляемых культур. Тот факт, что национальные культуры формируются благодаря определенной

⁷⁶ Горшкова В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино): автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.05, 10.02.20 / Иркут. гос. лингвист. ун-т. - Иркутск, 2006. – С. 18.

⁷⁷ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С.Д.Серебряного. - СПб.: Симпозиум, 2007. – С. 342.

⁷⁸ Joyeux B. Les transferts culturels. Un discours de la méthode // Hypothèses, année. 2002, numéro 1. - P. 154. - URL: <http://www.cairn.info/revuehypothèses-2002-1-page-149.htm> (дата обращения: 27.03.2018).

доле влияния других культур (а это влияние, в свою очередь, подвергается реинтерпретации и переформулировке) подвергает сомнению субстанциалистскую, унитарную концепцию культуры. По мнению М. Эспаня, культурные сообщества не являются замкнутыми средами. Каждая из них, так или иначе, участвует в формировании культурной идентичности другого сообщества. Отсюда, в любой культуре неминуемо присутствует инокультурный компонент, не только на глобальном уровне культурной системы, но и на уровне ее составляющих. Как справедливо замечает исследователь, «культурные различия могут проявляться в форме «частичного перекрывания». Это подтверждает идею о том, что большая часть культурных различий основывается не на абсолютном расхождении, а на частичном совпадении культурно-значимых фактов»⁷⁹.

В условиях культурного переноса переводчик сталкивается с ситуациями, когда необходимо вмешательство в культурно-значимый компонент оригинала. Это обусловлено тем, что «культурный перенос предполагает глубинную трансформацию, связанную с изменением конъюнктуры принимающей среды»⁸⁰.

Восприятие информации, содержащейся в фильме, возможно только через призму предшествующего опыта реципиента. Именно по этой причине «даже тогда, когда эквивалент реалии действительно существует и зафиксирован в словарях, переводчик далеко не всегда может быть уверен в том, что эквивалент входит в рецептивный словарь конечного получателя»⁸¹.

Ж. Мунэн указывает на коммуникативные ситуации, в которых «важно установить желаемую степень предсказуемости информации, что позволит избежать возможных ошибок и вместе с тем передать достаточно информации. Поскольку восприятие среды-отправителя и среды-получателя

⁷⁹ Эспань М. О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. - М.: ИМЛИ РАН, 2009. - С. 14.

⁸⁰ Joyeux B. Les transferts culturels. Un discours de la méthode // Hypothèses, année. - 2002, numéro 1. - P. 154. - URL: <http://www.cairn.info/revuehypotheses-2002-1-page-149.htm> (дата обращения: 27.03.2018).

⁸¹ Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. - М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. - С. 144.

неодинаково, переводчик должен постоянно пересматривать свой подход, более тонко подходить к анализу переводимого текста и выстраивать стратегии перевода для достижения ситуации значимого обмена»⁸².

Интересны в этом плане выводы западноевропейских, в частности французских, исследователей о наличии т.н. «общей культурной базы» между различными на первый взгляд культурами. По мнению М. Эспань, «точки пересечения между культурами возможны именно благодаря существованию общей культурной базы, которая была либо забыта, либо вытеснена на второй план»⁸³.

Таким образом, исходя из изученного материала, мы можем сделать вывод о том, что в условиях культурного переноса кинотекста адаптационная стратегия может строиться по двум направлениям, каждое из которых включает различные модели:

1) униформизация, которая может проявляться в виде а) замены культурно-специфического компонента на более универсальный компонент; б) замены культурно-специфического компонента на компонент с более широким и нейтральным значением.

2) гибридизация, которая проявляется в замене культурно-значимого элемента оригинала на аналогичный, но не равнозначный элемент третьей культуры, не вовлеченной в процесс переноса непосредственно. Гибридизация как модель культурного переноса выходит за рамки стратегии перевода и понимается шире как свойство текста отражать поликультурный характер среды, в которой он создаётся. Такая модель гибридизации может получить выражение уже в тексте оригинала. Соответственно перевод такого культурно неоднородного текста может разворачиваться «по двум возможным моделям: а) сохранение гибридизации исходного текста; б) замена культурно-значимых элементов текста, созданного в среде

⁸² Mounin G. Introduction a la sémiologie. - Paris: Minuit, 1970. – P. 47.

⁸³ Эспань М. О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. - М.: ИМЛИ РАН, 2009. - С. 14.

отправителя, на культурно-значимые элементы, близкие среде – рецептору»⁸⁴.

Другим важным аспектом является определение меры привнесения инокультурных элементов в переводимый текст. В этой связи мы полагаем, что в работе переводчика необходим постоянный анализ того, имеется ли общая культурная база между исходной и принимающей средой, с одной стороны, и с третьими культурными средами с другой. Это позволит, в частности, избежать «неоправданного привнесения в перевод инокультурных смыслов и тем самым успешнее построить стратегию переводческой адаптации»⁸⁵.

В первой главе нашего исследования мы пришли к следующим выводам. Под «культурным трансфером» мы понимаем современную методологическую основу для построения культурологических исследований динамики межкультурного взаимодействия национальных культур. Метод культурного трансфера направлен на одновременное изучение трансформации, при соприкосновении культур, как в воздействующей, так и в принимающей культуре. Теоретическая концепция культурного трансфера была разработана французскими исследователями М. Эспанем и М. Вернером. Первоначально данную методологию применяли преимущественно для исследования западноевропейской культуры, только в недавнее время появились исследования связанные с применением культурного трансфера для изучения азиатских культур.

⁸⁴ Федорова И.К. Кинотекст в инокультурной среде: к проблеме построения моделей культурных переносов// Вестник Пермского Университета. – 2011. - Выпуск 1(13). – С. 62.

⁸⁵ Федорова И.К. Кинотекст в инокультурной среде: к проблеме построения моделей культурных переносов// Вестник Пермского Университета, 2011 Выпуск 1(13). – С. 63.

Глава 2. ТРАНСФОРМАЦИЯ ЯПОНСКОЙ КИНОКУЛЬТУРЫ В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

2.1. Эстетика японской кинокультуры

В современном мире, Япония входит в одну из стран большой восьмёрки. Удивительно, но всего, за каких-то пятьдесят лет, Япония из полуаграрной страны, смогла превратиться в одну из самых технически развитых и оснащенных стран мира. Побывав в стране восходящего солнца люди с удивлением обнаруживают, что они «попадают в будущее».

Различные высокотехнологичные приспособления, умные роботы, умеющие выполнять работу не хуже людей – все это современная Япония. Одновременно с этим, говоря о Японии, представляется её традиционный колорит: японские садики, гостевые домики, самураи, рисовые поля, гейши. Как уживается традиционная культура с модернизированными роботами, небоскребами и бешеным ритмом жизни?

1950-е годы отражают всю изменчивость социальных процессов и уклада жизни того времени. Ведь именно тогда, Япония начала строить ту страну, которая сегодня является одним из ведущих лидеров, не только на востоке, но и во всем мире.

Что бы лучше понять эстетику японской кинокультуры, обратимся к рассмотрению национального характера и традиционной культуры Японии, отображаемой в японском кинематографе.

Менталитет японцев во многом необычен и абсолютно непонятен нам, европейцам. Как же Япония добилась такого успеха? Возможно дело в высокой личностной мотивации. Может в стране была создана конкурирующая социальная среда. Действительно большинство иностранцев замечает, насколько трудолюбивы японцы, можно сказать, что работа – национальный долг, можно даже предположить, что японцы получают огромное удовлетворение от большого количества работы. Вот с конкуренцией дела обстоят немного иначе. Как пишет в книге «Ветка сакуры» известный востоковед и специалист по Японии Всеволод

Овчинников: «лучше в десяти случаях иметь то же, что и другие, чем лишь однажды оказаться в чем-то позади всех – это мнение самих японцев»⁸⁶.

Трудолюбие связано с самосовершенствованием. Для японцев важно постоянно самосовершенствоваться. Не важно, на какой ступени ты находился в начале пути, важно, что ты осознал свое несовершенство, и имел мужество работать над ошибками. В процессе достижения результата, японцы умеют приспосабливаться к окружающим их людям и обстоятельствам, умеют работать в коллективе, усердно трудятся, когда это необходимо. Помимо упорной работы японцу не чужды и духовные ценности, в том числе некая созерцательность жизни, умение проникать в суть, искать истину, при этом продолжать наслаждаться жизнью.

Большинство туристов думает, что японцы невероятно вежливы, но в реальности дело обстоит немного по-другому, японцы вежливы только с определёнными людьми и в определённых обстоятельствах.

«Зрелище это поистине незабываемое. Заметив знакомого, японец считает долгом, прежде всего, замереть на месте, даже если дело происходит на середине улицы и прямо на него движется трамвай. Затем он как бы переламинается в пояснице, так что ладони его вытянутых рук скользят вниз по коленям, и, застыв еще на несколько секунд в согнутом положении, осторожно поднимает вверх одни лишь глаза. Выпрямляться первым невежливо, и кланяющимся приходится зорко следить друг за другом»⁸⁷. Со стороны же сцена эта производит впечатление, что обоих хватил прострел и они не в силах разогнуться. Токийские газеты подсчитали, что каждый служащий ежедневно отвечает таких официальных поклонов в среднем 36, агент торговой фирмы – 123, девушка у эскалатора в универмаге – 2560.

«Но посмотрите вслед японцу, который, только что церемонно раскланявшись с вами, вновь окунается в уличную толпу. С ним тут же происходит как бы таинственное превращение. Куда деваются его

⁸⁶ Овчинников В.В. Ветка сакуры // Сакура и дуб. – М.: АСТ: Восток-Запад; Владимир: ВКТ, 2009. – С. 13.

⁸⁷ Там же, с. 14.

изысканные манеры, предупредительность, учтивость! Он прокладывает себе дорогу в людском потоке, совершенно не обращая ни на кого внимания»⁸⁸.

До тех пор пока прохожие на улице или пассажиры в вагоне остаются незнакомцами, японец считает себя вправе относиться к ним как к неодушевленным предметам. Садясь в автобус, можно без зазрения совести отпихнуть от подножки женщину с младенцем за спиной. Можно, пустив в ход колени и локти, обменяться пинками с соседом. Полагается лишь обоюднo делать вид, что делаешь это как часть толпы, а не как отдельная личность.

«Если вновь окликнуть знакомого, который в толпе вдруг преобразился в грубияна, еще раз видишь такое же магическое перевоплощение. Он опять становится «улыбающимся, предупредительным, изысканно вежливым... по отношению к вам»⁸⁹.

Вообще для японцев свойственно копировать внешнюю форму, заполняя её своим содержанием. Они охотно и легко заимствуют материальную культуру, но в области культуры духовной им присуща уже не подражательность, а консерватизм, не восприимчивость, а замкнутость. «Убедившись, что образ, сложившийся по открыткам и рекламным календарям, довольно далек от реальности, иностранец вслед за этим задается вопросом: насколько же в самом деле осовременилась Япония и насколько живуче ее прошлое? То есть, в какой именно пропорции сочетаются в облике страны сегодняшний день со вчерашним?»⁹⁰.

«Вопрос этот не нов. Сопоставление поразительной восприимчивости к новому с самобытностью вековых традиций служит лейтмотивом всего, что пишется о Японии вот уже на протяжении целого столетия»⁹¹.

⁸⁸ Там же, с. 14.

⁸⁹ Там же, с. 14.

⁹⁰ Овчинников В.В. Ветка сакуры // Сакура и дуб. – М.: АСТ: Восток-Запад; Владимир: ВКТ, 2009. – С. 14 – 15.

⁹¹ Там же, с. 15.

«Говорят, что сердцем Япония – в старом, умом – в новом. Быть может, ум и сердце японского народа идут рука об руку. Но, во всяком случае, каковы те силы, которые есть в японской старине, силы, давшие народу умение принять все новое!

Я смотрю быт и обычаи японского народа, его этику и эстетику. Быт и обычаи поистине крепки, как клыки мамонта, – тысячелетний быт и обычаи, и сознание, перешедшее уже в бытие. И то, что в Японии все грамотны, и то, как организована японская воля. И этот тысячелетний быт, создавший свою особливую мораль, не оказался препятствием для западноевропейской конституции, заводов, машин и пушек»⁹².

Эстетика японской культуры основана на взаимосвязи философии и религиозно-философских учений буддизма и синтоизма. Японцы приняли из синтоизма чуткое отношение к красоте окружающего мира, в котором ценно созерцание живой, природной красоты. Понимание красоты, чувственного мира восходит к историческому прошлому Японии и связано с одушевлением мифологической картины мира, в последующем ставшей идейной основой для политических преобразований. (К примеру, синтоистская легенда о Дзимму, «завещавшем Японии собрать «восемь углов мира под одной крышей», послужила милитаристам в 1930-1940-е года XX века идейной основой для территориальных захватов под предлогом создания «великой сферы сопроцветания Восточной Азии»)⁹³.

В эстетике японской культуры особое место отводится природному ландшафту (горы, реки, озера, растительный мир, небесные светила). К примеру, символ Японии солнце (название страны буквально переводится как «место, где восходит солнце») имеет первостепенное значение в жизни японского этноса. «Страной восходящего солнца» прозвали Японию ее соседи. Но такое имя не прижилось бы у японцев, если бы не совпало с их мифологическими воззрениями и мироощущением. Японский народ почитал

⁹² Там же, с. 16.

⁹³ Там же, с. 27.

Аматэрасу – лучезарную богиню солнца, культ которой составляет основу обожествления природы.

Исконная японская религия синто (то есть «путь богов») утверждает, что «все в мире одушевлено и, стало быть, наделено святостью: огнедышащая гора, лотос, цветущий в болотной трясине, радуга после грозы... Аматэрасу как светоч жизни служит главой этих восьми миллионов божеств»⁹⁴.

Из подобных легенд и состоит священная книга синто, которая называется кодзики (что обозначает «летопись»). В ней, однако, вовсе нет каких-либо нравственных заповедей, норм праведного поведения или предостережений против грехов. Из-за отсутствия собственного этического учения синто, пожалуй, даже не назовешь религией в том смысле, в каком мы привыкли говорить о христианстве, исламе или буддизме.

В сущности, синто – это обожествление природы, рожденное восхищением ею. Японцы поклонялись предметам и явлениям окружающего мира не из страха перед непостижимыми и грозными стихийными силами, а из чувства благодарности к природе за то, что, несмотря на внезапные вспышки своего необузданного гнева, она чаще бывает ласковой и щедрой.

Именно синтоистская вера воспитала в японцах чуткость к природе, умение наслаждаться ее бесконечной переменчивостью, радоваться ее многоликой красоте.

Синто не требует от верующего ежедневных молитв – достаточно лишь присутствия на храмовых праздниках и приношений за исполнение обрядов. В быту же исповедующие синто проявляют себя лишь религиозным отношением к чистоте. Поскольку грязь отождествляется у них со злом, очищение служит основой всех обрядов.

Присущее японцам чувство общности с природой, а также чистоплотность имеют, стало быть, очень глубокие корни.

⁹⁴ Там же, с. 29.

Не будет большим преувеличением назвать культ красоты первостепенным элементом японской эстетики. Именно культ прекрасного, чувственного во многом определяется философией данного народа. Культ прекрасного сочетается с гармоничным восприятием окружающего мира как единого целого. Категория «прекрасного» непосредственно связана с художественным вкусом японского народа. Художественный вкус пронизывает весь уклад их жизни. Эстетизм японцев основывается на убеждении, что красота присутствует в природе всюду и от человека требуется лишь зоркость, чтобы увидеть ее. Любовь японцев к прекрасному коренится, таким образом, в их любви к природе. Вспомним, что в «основу религии синто легло поклонение природе не из страха перед ее грозными явлениями, а из чувства восхищения ею. Эта же черта окрашивает и японское искусство»⁹⁵.

Японцам присуща не столько решимость покорять, преобразовывать природу, сколько стремление жить в согласии с ней. Этой же чертой пронизано их искусство. Японские архитекторы возводят свои постройки так, чтобы они сливались с окружающей средой, были открыты ей. «Цель японского садовника – воссоздать природу в миниатюре. Ремесленник стремится показать фактуру материала, повар – сохранить вкус и вид продукта»⁹⁶.

Стремление к гармонии с природой – главная черта японского искусства. Она определяет подход художника к материалу. Как бы ни велика была общность культур Японии и Китая, здесь они в корне различны. Пафос китайского искусства утверждает всемогущество человеческих рук. «Японский же художник не диктует свою волю материалу, а лишь выявляет заложенную в нем природой красоту»⁹⁷.

В вопросах вкуса японцы очень просты и превыше всего ценят естественность, как и показывает их образ жизни. Японцы любят жить в

⁹⁵ Овчинников В.В. Ветка сакуры // Сакура и дуб. – М.: АСТ: Восток-Запад; Владимир: ВКТ, 2009. – С. 29.

⁹⁶ Там же, с. 29.

⁹⁷ Там же, с. 29.

доме, построенном из дерева. Садово-парковому ландшафту жилища японцы придают особое значение. Он может состоять из деревьев сакуры (вишня мелкопильчатая), хвойных и лиственных видов деревьев, полевых цветов, обычных трав – мятлика, овсяницы и др., а также небольшого водоема. «Когда дело касается наслаждения искусством или природой, японцы становятся заядлыми консерваторами, ибо верны лишь старым критериям. Они любят замшелые камни, карликовые кривые деревья, потому что во всем этом для них содержится особое очарование»⁹⁸.

Категория прекрасного у японцев отождествляется с четырьмя понятиями, три из которых (саби, ваби, сибуй) уходят корнями в древнюю религию синто, а четвертое (югэн) навеяно буддийской философией. Попробуем же разобраться в содержании каждого из этих терминов.

«Слово первое – «саби». Красота и естественность для японцев – понятия тождественные. Все, что неестественно, не может быть красивым. Но ощущение естественности можно усилить добавлением особых качеств.

Считается, что время способствует выявлению сущности вещей. Поэтому японцы видят особое очарование в следах возраста. Их привлекает Потемневший цвет старого дерева, замшелый камень в саду или даже обтрепанность – следы многих рук, прикасавшихся к краю картины.

Вот эти черты давности именуются словом «саби», что буквально означает ржавчина. Саби, стало быть, – это неподдельная ржавость, архаическое несовершенство, прелесть старины, печать времени.

Если такой элемент красоты, как саби, воплощает связь между искусством и природой, то за вторым словом – «ваби» – виден мост между искусством и повседневной жизнью. Понятие «ваби», подчеркивают японцы, очень трудно объяснить словами. Его надо почувствовать.

⁹⁸ Там же, с. 54.

Ваби – это отсутствие чего-либо вычурного, броского, нарочитого, то есть в представлении японцев вульгарного. Ваби – это прелесть обыденного, мудрая воздержанность, красота простоты»⁹⁹.

«Если спросить японца, что такое сибуй, он ответит: то, что человек с хорошим вкусом назовет красивым. Сибуй, таким образом, означает окончательный приговор в оценке красоты. Сибуй – это красота простоты плюс красота естественности. Это не красота вообще, а красота, присущая назначению данного предмета, а также материалу, из которого он сделан. Кинжал незачем украшать орнаментом. В нем должна чувствоваться острота лезвия и добротность закалки. Чашка хороша, если из нее удобно и приятно пить чай и если она при этом сохраняет первородную прелесть глины, побывавшей в руках гончара»¹⁰⁰.

«Можно сказать, что понимание красоты заложено в японцах от природы – от природы в самом буквальном смысле этого слова. И здесь уже можно говорить не только о влиянии синто, но и о том глубоком следе, который оставил в японском искусстве буддизм. Тайна искусства состоит в том, чтобы вслушиваться в несказанное, любоваться невидимым. В этой мысли коренится четвертый критерий японского представления о красоте. Он именуется «югэн» и воплощает собой мастерство намека или подтекста, прелесть недоговоренности»¹⁰¹.

«Югэн, или прелесть недосказанности, – это та красота, которая скромно лежит в глубине вещей, не стремясь на поверхность. Ее может вовсе не заметить человек, лишенный вкуса или душевного покоя»¹⁰².

Эстетика японской кинокультуры, на наш взгляд, в полной мере отражает эстетику японской культуры. Далее приведем аргументы для обоснования выдвинутого нами тезиса. Во-первых, японский кинематограф построен на визуальном ряде, созерцание которого вызывает чувственное

⁹⁹ Овчинников В.В. Ветка сакуры // Сакура и дуб. – М.: АСТ: Восток-Запад; Владимир: ВКТ, 2009. – С. 39.

¹⁰⁰ Там же, с. 40.

¹⁰¹ Там же, с. 41.

¹⁰² Там же, с. 42.

восприятие с эмоциональным и трепетным волнением, сопряженным с послевкусием. Примером может являться кинофильм «Куклы» реж. Такэси Китано (Япония, 2002 г.). Дальние планы красочных полей, засеянных луговыми цветами; крупные планы кленов с яркой бордово-красной листвой в импрессионистской манере создают художественное повествование. Природная умиротворенность противопоставлена, в данном фильме, трагическим историям из жизни главных героев.

Японские режиссеры сосредотачивают съемку на передаче деталей окружающего мира героев. Если происходят съемки в помещении, то внимание оператора сосредоточено на передаче мельчайших элементов интерьера. Если же идет панорамная съемка, то в объектив камеры обязательно попадает – сельский пейзаж, цветы, допустим гортензии, и даже мимолетный полет порхающей бабочки.

Во-вторых, в эстетике японской кинокультуры созерцательность соединяется с отображением тишины. Тишина, явственно наблюдается, в сценах молчания. В кинематографе встречаются примеры, когда герои почти не вступают в диалоги, и эмоциональным речевым окрасом не передают текущее настроение. Мы можем предположить, что привнесение тишины в японском кинематографе связано с буддийским учением об основе Вселенной, о «великой Пустоте».

В-третьих, в японском кинематографе присутствуют мифологические сюжеты. Примером могут служить анимационные кинофильмы – «Унесенные призраками» реж. Хаяо Миядзаки (Япония, 2001 г.), «Ходячий замок» реж. Хаяо Миядзаки (Япония, 2004 г.), «Ловцы забытых голосов» реж. Макото Синкай (Япония, 2011 г.). В данных фильмах мир людей населяют сказочные, мифологические существа, к примеру – драконы; происходит одушевление неживых элементов мироздания, так в «Ходячем замке» встречается говорящий и мыслящий огонь, способный принимать самостоятельные решения.

В-четвертых, иллюзорная простота и незамысловатость сюжетных линий. Данная особенность японского кинематографа способствует созданию безмятежного созерцания кинофильма, не отягощенного замысловатыми перипетиями. Примером может служить знаковый фильм «Сонатина» реж. Такэси Китано (Япония, 1993 г.).

В-пятых, влияние традиционного театра «Но» и «Кабуки» на эстетику кинокультуры. Из традиционного театра, японский кинематограф почерпнул всеобъемлющую эстетичность, цикличность и повторяемость сюжетных линий, замедленность действий, неспешный, размеренный ритм кинофильмов, созерцательность и минимизация диалогов.

Проанализировав основные принципы японской киноэстетики, мы можем сделать следующий вывод – японский кинематограф передает мельчайшие детали, не делая исключений между отображаемыми предметами. В фокусе кинокамеры может быть как человек, испытывающий глубокие переживания, так и предметы его окружающие. Для японских режиссеров становится важным создание неспешного ритма, погружающего зрителя в действие фильма. Таким образом, в японской киноэстетике становится значимой – созерцательность.

Подводя итоги можно сказать, что герои японских кинофильмов всегда жизненны, максимально близки к реальному человеку, имеющему свои проблемы, достоинства и недостатки, плюсы и минусы. Режиссеры намеренно не приукрашивают героев своих фильмов, показывая людей такими, какие они есть.

Для героев важна эстетическая составляющая, тесно связанная с природой Японии. Природа для режиссеров зачастую такой же персонаж, как и сами люди, она умеет тонко чувствовать, отражать состояние, то есть, представлена полноценным героем сюжета.

Режиссеры стараются придерживаться типичных для японца представлений о красоте, а именно, о саби – ваби – сибуй и югэн.

2.2. Использование метода трансфера в сравнительно-сопоставительном исследовании кинофильмов

2.2.1. «Семь самураев» реж. А. Куросавы и «Великолепная семерка» реж. Д. Стерджеса

«Великолепная семёрка» снята по мотивам фильма «Семь Самураев» режиссёра Акиры Куросавы. Ещё «Великолепную семерку» реж. Д. Стерджеса называют адаптацией фильма «Семь самураев». Верно и первое, и второе утверждение. Более того, Акира Куросава даже принимал участие в написании сценария «Великолепной семёрки». Насколько эти фильмы близки, и как пришлось адаптировать японскую историю западному зрителю?

«Семь самураев» (реж. А. Куросава) можно без сомнения отнести к классике кинематографа. «Великолепная семёрка» (реж. Д. Стерджес) принадлежит к категории коммерческого кино. Впрочем, границы в категориях кинематографа весьма условны. «Семь самураев», вероятно, непросто было приспособить к западному зрителю. Вдобавок, мексиканское правительство поставило продюсерам ряд условий, так как фильм снимался на территории Мексики. Удивительно, что крестьяне, работающие в поле, одеты в безупречно белые рубашки. Таково было одно из условий, чтобы облик местного жителя вышел положительным. Прежде всего, в фильмах различается время действия. В Японии история происходит в шестнадцатом веке. А. Куросава точно передал неказистый быт крестьян, манеры самураев. Зритель может видеть самураев, как воинов, и их военное искусство. В шестнадцатом веке, самураи рисуют карту местности, где расположена деревня, и соответственно, предстоящих боёв. На карте помимо топографии самураи указывают количество бандитов. И каждый раз, когда враги выбывают из строя, зачёркивают кружочки кисточкой. Из чего мы можем судить о самураях не только, как о воинах, владеющих мечом, но и о каллиграфах. У самураев есть флаг. Они придерживаются тактики обороны.

Время съёмок фильма «Великолепная семёрка» (реж. Д. Стердженс) пришло на пик популярности вестернов. Действие происходит в конце девятнадцатого века. Молодость цивилизации диктует свои законы. Завязка у обоих фильмов одинаковая: банда терроризирует крестьян, и те отправляются за помощью во внешний мир. Испытанием для самурая Камбэя Симады стало спасение ребёнка. В «Великолепной семёрке» главный герой хоронит умершего индейца на кладбище для белых. И для первого, и для второго случаев требуется мужество и благородство. Именно по этим критериям крестьяне и выбирают себе защитника. Бандиты в обоих фильмах намерены отобрать у крестьян урожай. Крестьяне бедны, им нечего предложить своим защитникам, кроме еды. В «Великолепной семёрке» крестьяне всё-таки предлагают Крису Адамсу деньги, но это оплата символическая. У самураев и стрелков разная мотивация. Камбэй Симада — опытный боец. Его ремеслом является война. Если сейчас ему не могут заплатить деньгами, то надо принимать любую плату, пусть даже еду и кров. И самураи в его команде руководствуются доблестью, честью, выполняют своё предназначение. В «Великолепной семёрке» у команды несколько другие причины. Один из старых знакомых Криса Адамса следует за жаждой наживы, Ли скрывается от закона, Вин проигрался в кости. Их мотивация органично вписывается в жанр вестерна и понятна западному зрителю.

В «Семи самураях» Капусиро Окамото и Кикутиё хотят стать учениками Камбэя. В «Великолепной семёрке» эти два персонажа объединены в образе молодого искателя приключений Чико. Мастеру меча самураю Кюдзо соответствует Бритт из «Великолепной семёрки». Он отличный стрелок и метатель ножей. Самурай должен биться мечом, а не с помощью ружья. Символично, что Кюдзо гибнет от пули. В «Великолепной семёрке» умение Бритта обращаться с ножом выглядит на фоне остальных несколько экзотично. В «Великолепной семёрке» нет сцены, где крестьяне убивают пленного бандита. В фильме А. Куросавы на жестокость отвечают жестокостью. Бандиты в «Семи самураях» обезличены, у них нет имён. В

западном варианте зло персонифицировано. Главаря банды зовут Кальвера. В нескольких эпизодах он общается с местными жителям, признаёт стрелков такими же, как он и члены его банды, охотниками за удачей. В фильмах разнятся истории любви. В «Семи самураях» влюблённые из разных сословий. Крестьянская девушка понимает, что ей и самураю никогда не быть вместе, и говорит об этом Капусиро Окамото. Юношу из благородной семьи должно бы это остановить, но чувство сильнее их обоих. В результате девушка опозорена.

В конце фильма юный самурай порывается подойти к ней, у зрителя появляется мысль, не останется ли он с ней? Девушка делает вид, что не замечает Капусиро Окамото, подтверждая свои слова, что им никогда не быть вместе. Это была только минута слабости со стороны юноши. Его ждёт другое предназначение. В «Великолепной семёрке» Чико возвращается к любимой девушке. Западному зрителю ближе такой вариант развития событий. Несмотря на различия, объединяющей становится философская составляющая фильмов. В конце обеих историй главные герои говорят, что они проиграли, а истинные победители в битве — это крестьяне, и так будет всегда.

Так в чем же фокус А. Куросавы? Чтобы его осмыслить, нужно заглянуть в историю средневековой Японии и осознать формальную нелепость «Семи самураев». Когда ты воспитан на былинах о богатырях, защищающих родную землю, бывает трудно понять, что самураи, при всем их сходстве с былинными богатырями, мыслили совершенно иначе. В истории Японских островов почти не было иноземных вторжений, и самураи в основном воевали не с монголами, китайцами, русскими и прочими географическими соседями, а друг с другом.

Как и европейские рыцари, самураи были воинами на службе князей. Последние формально уважали власть императора, но нередко были сами по себе, и они использовали самурайские армии, чтобы сражаться с соседними княжествами. При этом в сознание японцев была «вморожена» четкая

общественная иерархия. Император наверху, под ним – князья, еще ниже – самураи, а дальше – священнослужители, купцы и, в самом низу пирамиды, крестьяне. Хотя на крестьянах все держалось, их никто особенно не уважал и их никто не защищал. Если, конечно, крестьян не атаковали и не защищали в рамках войн между княжествами.

Важно понимать, что в феодальном обществе статус может быть не связан с деньгами. Конечно, лучше иметь деньги, земли и влияние, чем их не иметь. Но нищий, бездомный самурай, странствующий в поисках господина, был выше по положению, чем самый зажиточный и уважаемый крестьянин. Он был настолько более важной фигурой, что мог убить крестьянина просто для того, чтобы проверить остроту своего меча. Такое отношение к крестьянам было очень важной частью самурайского воспитания. В феодальном обществе каждый должен знать свое место.

Теперь давайте взглянем на «Семь самураев» глазами тех, кто воспитан на традиционной японской культуре. То есть глазами первых японских зрителей фильма. Что они там видят? Мир, перевернутый вверх дном. Если в самом известном самурайском повествовании «47 ронинов» самураи мстят за убитого господина (то есть остаются его верными слугами даже после его смерти), то в «Семи самураях» герои идут на службу к крестьянам. Они сражаются за крестьян и бок о бок с теми из них, кто может держать оружие, как будто крестьяне – это коллективный князь. С точки зрения японской культуры выглядит абсурдно.

Но, конечно, в этой нелепости – вся суть замысла фильма. Картина вышла в прокат через девять лет после того, как традиционная Япония потерпела свое окончательное поражение во Второй мировой войне. Правда, во второй половине XIX века в стране было проведено немало реформ, чтобы догнать западные страны, но социальная пирамида во многом осталась прежней, средневековой, с императором на вершине и крестьянами и рабочими у подножья. А. Куросава в «Семи самураях» показал, что пирамиду пора переосмыслить. Пора увидеть, что общество стоит не на

сильных мира сего, а на слабых. И что самураи – то есть армия, чиновники, полиция – должны служить интересам народа, а не интересам тех, кто испокон веку ввергал Японию в междоусобицы.

Поэтому для повествования «Семи самураев» очень важны и перепалки, которые возникают между самураями и крестьянами по ходу картины, и финальное признание самого мудрого из воинов, что победу одержали не самураи, а простые люди. Это исторический боевик, но на актуальную тему для послевоенной Японии. И идеологическая подоплека придает ему глубину.

Голливудская «Великолепная семерка» попыталась хотя бы отчасти воссоздать эту подоплеку, сделав героев американцами, а крестьян – мексиканцами. Однако во времена Дикого Запада между американскими ковбоями и мексиканскими фермерами была не такая социальная пропасть, как между сословиями средневековой Японии. Кроме того, настоящий американский герой не может быть снобом, и он должен с равным уважением относиться ко всем, кто попросит о помощи. Так что социального конфликта А. Куросавы в американском ремейке не получилось.

2.2.2. «Телохранитель» реж. А. Курасавы и «За пригоршню долларов» реж. С. Леоне

Великий мастер А. Курасава, помимо высокого кино, снял немало жанровых, коммерческих лент, большей частью исторических боевиков, или истернов, одновременно чрезвычайно похожих на голливудские вестерны и принципиально от них отличных. Как в чисто художественном смысле, так и потому, что сама суть восточной ментальности совершенно противоположна западной: герои-одиночки А. Куросавы, выброшенные за черту социального бытия средневекового японского общества, и деклассированные «лимонадные Джо» имеют лишь внешнюю схожесть.

В основе всего самурайского кино лежит старинный аристократический и боевой кодекс бусидо, подобно тому, как в основе всего японского общества (так было, по крайней мере, до XX века) заложена чрезвычайно жесткая иерархия, венчаемая прямым наследником богини Солнца Аматаэрасу, императором. В кодексе самураев бусидо «декларировалось презрение к собственной жизни, к страданиям и боли. Самоубийство по определенному ритуалу было для них безальтернативным, если следовало искупить вину или выразить протест против несправедливости для сохранения чести... Кроме того, личное и социальное «Я» японца отличались почти полным слиянием. Будучи в первую очередь членом определенной социальной группы, он должен был отвечать за все, что происходило в ней, чтобы предотвратить угрозу нестабильности <...> другие черты японского этноса, например, сдержанность и молчаливость с минимальным выражением чувств, склонность к интровертированной агрессии, значимость чувства стыда при несоответствии принятому в обществе идеалу. Интенсивное переживание стыда скрывалось, в противном случае не оставалось ничего, кроме как умереть...¹⁰³».

Жанр, использованный А. Куросавой (дзидайгэки) возникает на материале жизни средневекового воинства - самураев, которые, начиная с XII столетия, были господствующим сословием японского общества. Их путь к власти, к ее укреплению шел через кровавые междоусобицы и бесконечные военные столкновения.

Самурайская тематика разрабатывалась А. Куросавой во многих картинах: две серии «Сугато Сансиро», «Семь самураев», «Три негодяя в скрытой крепости», «Телохранитель». Кроме А. Куросавы, популярный жанр дзидайгэков разрабатывался и другими мастерами экрана (Масаки Кобаяси, Тадаси Имаи и др.). Но именно картины А. Куросавы не только придали

¹⁰³ Моховиков Н.А. Введение к историко-философскому разделу // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. - М.: Когито-Центр, 2001. - С. 14 - 15.

жанру «второе дыхание», но и вывели его за пределы Японии, а кроме того, каждый из опытов А. Куросавы в этом жанре заключал в себе пародию на дзидайгэки. Так, в рассматриваемой картине уже сам образ героя, не просто не находящего, но, пожалуй, и не желающего найти себе хозяина, задает ленте скорее ироническую, нежели собственно героическую тональность. После знакомства с работами А. Куросавы, новую жизнь обрел и любимый на Западе вестерн, причем не только в американских образцах, но и в европейском, главным образом итальянском кино, породившем свою вариацию жанра – «спагетти-вестерн», а в его лоне и классика - Серджо Леоне. Он, первый свой фильм в этом жанре («За пригоршню долларов») снял именно на основе «Телохранителя» реж. А. Куросавы.

Сюжет «Телохранителя» режиссер А. Куросава позаимствовал из книг Сюгоро Ямамото. Читая рассказы и романы этого талантливого писателя, «А. Куросава набрел на образ одинокого ронина (бродячего самурая, лишённого покровителя) Цубаки Сандзюро, продающего свой меч феодалам в эпоху междоусобных войн XIII века. Поначалу образ мыслился необычным, с комическими чертами: Сандзюро побеждает не столь доблестью и мастерством, сколь хитростью и рассудком. Ему часто достается, но он не унывает, не погибает. Что-то было в этом образе от Кикиутиё из «Семи самураев», да и в сюжете - героизм наемника - тоже. Правда, Кикиутиё защищал крестьян, а Сандзюро - торговцев, первый был прямодушен и добр, второй - хитер, скептичен. Но связь образа Сандзюро с фольклором, возможность намеков на современность, когда сильные мира сего нуждаются в вооруженной охране, - все это решило дело»¹⁰⁴.

Итак, один против всех, и этот один из всего возможного арсенала имеет только боевой меч и самурайский дух. К тому же он должен быть наделен комическими чертами. На главную роль приглашается любимый актер А. Куросавы Тосиро Мифунэ. Каким он видит образ своего героя,

¹⁰⁴ Юренев Р.Н. Одинокий всадник в тумане / Акира Куросава. М.: Искусство, 1977. С. 42 - 43.

скитальца, ищущего работу, выполняющего ее и отказывающегося от заслуженных лавров ради свободы?

Мы впервые встречаем Сандзюро на большой дороге, проходящей через маленький поселок, где суждено ронину вступить в бой. Впрочем, процитируем описание картины, содержащееся в давней и труднодоступной широкому современному читателю книжке Инны Генс «Тосиро Мифун». «Он появляется в небольшом поселке, открытом всем ветрам. Здесь дует ветер особого рода - ветер зла. Поселок разбился на два враждующих лагеря, во главе одного из них - торговец шелком, другого - торговец сакэ. Оба порядочные негодяи. Основная идея фильма - когда сталкивается зло, страдает народ. Сандзюро появляется в поселке, вмешивается в дела его обитателей, натравливает их друг на друга, чтобы затем со стороны наблюдать их взаимоистребление...»¹⁰⁵.

Сандзюро появляется в фильме насквозь пропыленный, небритый, грязный, в небрежно накинутом ветхом кимоно. С ироничным спокойствием поглядывает Сандзюро на развернувшуюся перед ним кровавую драку, временами поглаживая небритый подбородок. Этот привычный жест Мифунэ заметил А. Куросава и использовал его для внешней характеристики героя.

Когда Сандзюро пытается наняться в телохранители, Мифунэ играет нарочитую тупость, жадность, неразборчивость, демонстрируя своим будущим работодателям только физическую силу и ловкость. А в глубине его взгляда поблескивают ум, ирония и глубокое презрение к окружающим его подонкам...

В поселке появляется негодяй, законченный злодей, равный Сандзюро по уму и хитрости, к тому же единственный обладатель пистолета. Двойная игра Сандзюро разоблачена, он жестоко избит. С завидной ловкостью до смерти забитый новым злодеем Сандзюро выбирается из поселка и раны его мгновенно заживают.

¹⁰⁵ Там же, с. 43.

Наступает финальный поединок - вершина классического дзидайгэки. Вот он герой, застыл как изваяние в напряженном ожидании. На него медленно надвигается банда негодяев. Сандзюро суров, это уже не хитрый искатель приключений, а натянутый, как тетива, всеми нервами и мышцами готовый к смертельному поединку человек. Мертвую тишину прерывает резкий смешок Сандзюро - он как смерч бросается вперед, сокрушает своих врагов и, когда все кончено, не оборачиваясь, уходит. Уходит в неизвестность.

В чем секрет обаяния фильма А. Куросавы? По-видимому, секрет в нерасторжимом слиянии исторической и психологической правды содержания и сказочности сюжета. Данное слияние образует миф - историю для всех и навсегда. В мире тотального зла герой, уничтоживший хотя бы небольшую его часть, уже морален. А Сандзюро ведь обретает двух друзей, пусть слабых и боязливых, маленьких человечков, но в трудную минуту, жертвуя собой, отважившихся прийти ему на помощь.

60-е годы XX ст. малоизвестный режиссер Серджио Леоне запускает в производство свой первый вестерн «За пригоршню долларов». Фильм фактически является ремейком «Телохранителя», снятый японским режиссером Акирой Куросавой. С. Леоне берет за основу сюжет А. Курасавы, меняя при этом действия фильма, из Японии в Америку, из-за чего в дальнейшем у Серджио Леоне возникает конфликт с Акирой Куросавой и фильм задерживается в прокате. В фильме довольно простой сюжет, который местами в точности повторяет «телохранителя», но, несмотря на это С. Леоне создает кое-что совершенно новое ранее не виданное. На экранах перед зрителем появляется новый самурай, только вместо меча у него револьвер, а вместо кимоно пончо. Проводя параллели с самураями того времени, можно сказать, что Серджио Леоне создал своего американского самурая, но только совершенно с иными взглядами на жизнь. Американские самураи они же ковбои — это герои нового времени, у которых нет своего кодекса, но есть определенные правила и своя философия. Ковбой — это

не профессия, а стиль жизни. Таким образом, Серджио Леоне показывает нам, как же устроен мир глазами бродяг, которые странствуя ищут приключений и наживы.

Образ, созданный К. Иствудом в «За пригоршню долларов» яркий и запоминающийся. Это немногословный стрелок, надо сказать весьма меткий, в прищуре глаз которого таится неустрашимость и безразличие к смерти, а ещё можно прочесть холодный ум и расчёт, когда он берётся за дело.

Отметим и великолепное исполнение главного антагониста Джаном Марей Волонте. Честно говоря, от этого вечно пьяного главы бандитской шайки мурашки шли по телу. Ведь было же очевидно, что если ему будет неудобным какой-то человек, то его рука не дрогнет и нажмёт он на спусковой крючок и тут же позабудет об этом. «О, времена! О, нравы!», как говорил М.Т. Цицерон, когда-то убийство не считалось чем-то из ряда вон выходящим. Вообще, Дж. М. Волонте признаётся одним из лучших итальянских актёров. Что же, хотя бы с помощью ленты «За пригоршню долларов» в этом можно убедиться. Но ещё мы бы хотели сказать, что каждый из участвующих в действии оставляет о себе воспоминания. Это тот самый случай, когда каждый актёр знает, что ему делать, какой персонаж ему отведён и при этом нет никаких настроений сыграть «спустя рукава» - всё отточено и актёры прекрасно подобраны, даже массовка и та вроде бы не исполняет роли статистов, а именно участвует в действии.

Итак, во второй главе нашего исследования мы попытались рассмотреть эстетику японской кинокультуры, при рассмотрении которой, пришли к логическому выводу о трансляции ею эстетики японской традиционной культуры, основанной на религиозно-философских учениях - синтоизме и буддизме. Ведущим признаком в эстетике японской кинокультуры является, на наш взгляд, созерцательность, которая проявляется как в процессе киносъёмок, так и в структуре самих кинофильмов. Так же в данной главе мы попытались провести сравнительно-сопоставительное исследование двух пар кинофильмов.

Глава 3. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ДОРОЖНОЙ КАРТЫ ПО ТЕМЕ «ОСОБЕННОСТИ ЯПОНСКОЙ КИНОКУЛЬТУРЫ» ДЛЯ ОРГАНИЗАЦИИ ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ СТАРШЕЙ ШКОЛЫ

3.1. Внеурочная деятельность учащихся: теоретический концепт

Согласно Федеральному государственному образовательному стандарту внеурочная или внеучебная деятельность является составной частью учебно-воспитательного процесса и одной из форм организации свободного времени учащихся. Внеурочная деятельность понимается сегодня преимущественно как «деятельность, организуемая во внеурочное время для удовлетворения потребностей учащихся в содержательном досуге, их участия в самоуправлении и общественно-полезной деятельности. Цель внеурочной деятельности: создание условий для проявления и развития ребенком своих интересов на основе свободного выбора, постижения духовно-нравственных ценностей и культурных традиций»¹⁰⁶.

В требованиях к структуре основной образовательной программы начального общего образования определено, что внеурочная деятельность организуется по 5 направлениям развития личности (духовно-нравственное, социальное, общеинтеллектуальное, общекультурное, спортивно-оздоровительное).

Школа и учреждения дополнительного образования обеспечивают подлинную вариативность образования, возможность выбора.

- внеурочная деятельность – это часть основного образования, которая нацелена на помощь педагогу и ребёнку в освоении нового вида учебной деятельности, способна сформировать учебную мотивацию;
- она способствует расширению образовательного пространства, создаёт дополнительные условия для развития учащихся;

¹⁰⁶ Федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования: утвержден приказом Приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 17 октября 2013 года №1155 / Министерство образования и науки Российской Федерации. – Москва: 2013 г. – URL: <http://legalacts.ru/doc/prikaz-minobrnauki-rossii-ot-17102013-n-1155/>

- происходит выстраивание сети, обеспечивающей детям сопровождение, поддержку на этапах адаптации и социальные пробы на протяжении всего периода обучения.

А это уже выход на заданный образовательный результат - способность базовые знания осознанно применять в ситуациях, отличных от учебных. В общем, это и ситуации успеха для разных детей, и обеспечение социализации.

Принципы организации внеурочной деятельности:

- «соответствие возрастным особенностям обучающихся;
- преемственность с технологиями учебной деятельности;
- опора на традиции и положительный опыт организации внеурочной деятельности;
- опора на ценности воспитательной системы школы;
- свободный выбор на основе личных интересов и склонностей ребенка»¹⁰⁷.

Но в первую очередь – это достижение личностных и метапредметных результатов. Это определяет и специфику внеурочной деятельности, в ходе которой «обучающийся не только и даже не столько должен узнать, сколько научиться действовать, чувствовать, принимать решения и др.»¹⁰⁸.

Существует несколько классификаций моделей организации внеурочной деятельности общеобразовательным учреждением.

Классификация организационных моделей внеурочной деятельности представлена в Письме Министерства образования и науки РФ от 12 мая 2011г. № 03-296 «Об организации внеурочной деятельности при введении Федерального государственного образовательного стандарта общего образования».

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования: утвержден приказом Приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 17 октября 2013 года №1155 / Министерство образования и науки Российской Федерации. – Москва: 2013 г. – URL: <http://legalacts.ru/doc/prikaz-minobrnauki-rossii-ot-17102013-n-1155/>

В нашем исследовании мы будем опираться на модель дополнительного образования (на основе институциональной системы дополнительного образования). Связующим звеном являются такие формы её реализации, как факультативы, школьные научные общества, объединения профессиональной направленности, учебные курсы по выбору. Преимущества этой модели заключается в привлечении специалистов дополнительного образования, а также в организации образовательного процесса на практико-ориентированной и деятельностной основе, присущей дополнительному образованию.

Все виды внеурочной деятельности ориентированы на воспитательные результаты. «Результат – это то, что стало непосредственным итогом участия школьника в деятельности (например, школьник приобрел некое знание, пережил и прочувствовал нечто как ценность, приобрел опыт действия)»¹⁰⁹.

Первый уровень результатов – приобретение школьником социальных знаний (об общественных нормах, об устройстве общества, о социально одобряемых и неодобряемых формах поведения в обществе и т.п.), понимания социальной реальности и повседневной жизни. Для достижения данного уровня результатов особое значение имеет взаимодействие ученика со своими учителями (в основном и дополнительном образовании) как значимыми для него носителями социального знания и повседневного опыта.

1-й уровень – школьник знает и понимает общественную жизнь.

Второй уровень результатов – получение школьником опыта переживания и позитивного отношения к базовым ценностям общества (человек, семья, Отечество, природа, мир, знания, труд, культура), ценностного отношения к социальной реальности в целом. Для достижения данного уровня результатов особое значение имеет равноправное

¹⁰⁹ Там же.

взаимодействие школьника с другими школьниками на уровне класса, школы, то есть в защищенной, дружественной ему среде.

2-й уровень – школьник ценит общественную жизнь.

Третий уровень результатов – получение школьником опыта самостоятельного социального действия. Для достижения данного уровня результатов особое значение имеет взаимодействие школьника с социальными субъектами за пределами школы, в открытой общественной среде.

3-й уровень – школьник самостоятельно действует в общественной жизни.

Итак, достижение трёх уровней результатов внеурочной деятельности увеличивает вероятность появления эффектов воспитания и социализации детей. Эффект – это последствие результата; то, к чему привело достижение результата. Например, приобретенное знание, пережитые чувства и отношения, совершённые действия развили человека как личность, способствовали формированию его компетентности, идентичности. То есть, развитие личности ребенка – это эффект, который стал возможен благодаря тому, что ряд субъектов воспитания (семья, друзья, ближайшее окружение) в том числе, сам ребенок достигли своих результатов.

3.2. Психолого-физиологические особенности учащихся старшего школьного возраста

В юношеском возрасте происходят существенные морфофункциональные изменения, завершаются процессы физического созревания человека. Жизнедеятельность в юности усложняется: расширяется диапазон социальных ролей и интересов, появляется все больше взрослых ролей с соответствующей им мерой самостоятельности и ответственности. На этот возраст приходится много критических социальных событий: получение паспорта, наступление уголовной ответственности, возможность реализации активного избирательного права, возможность

вступить в брак. Многие молодые люди в этом возрасте уже начинают трудовую деятельность, задача выбора профессии и дальнейшего жизненного пути встает перед каждым. В юношеском возрасте в большой степени утверждается самостоятельность личности. Но наряду с элементами взрослого статуса юноша все же сохраняет определенную степень зависимости, идущую из детства: это и материальная зависимость, и инерция родительских установок, связанных с руководством и подчинением. «Неоднозначность положения юношества в семье и обществе и разноуровневость требований к нему сближает этот период с подростковым и находит отражение в своеобразии психики. Когда осуществляется переход от подросткового к раннему юношескому возрасту? Психологический критерий «вхождения» в юность связан с резкой сменой внутренней позиции, с изменением отношения к будущему»¹¹⁰.

В психологических периодизациях Д. Эльконина и А. Леонтьева ведущей деятельностью в юности признается учебно-профессиональная деятельность. Несмотря на то, что во многих случаях юноша продолжает оставаться школьником, учебная деятельность в старших классах должна приобрести новую направленность и новое содержание, ориентированное на будущее. Речь может идти об избирательном отношении к некоторым учебным предметам, связанным с планируемой профессиональной деятельностью и необходимым для поступления в вуз (например, химия и биология для будущих медиков), о посещении подготовительных курсов, о включении в реальную трудовую деятельность в пробных формах (помощь воспитательнице в детском саду, автомеханику во время ремонтных работ автомобиля и т.п.). «В других случаях юноши и девушки еще более приближаются к производственной сфере: продолжают образование в ПТУ, техникумах, колледжах, технических лицеях или начинают собственную трудовую жизнь, совмещая работу с учением в вечерних школах»¹¹¹.

¹¹⁰ Кагермазова Л. Ц. Возрастная психология. - М.: Аспект Пресс, 2010. – С. 172.

¹¹¹ Там же, с. 173.

Обучение в старших классах школы связано со значительным изменением и усложнением структуры и содержания учебного материала, увеличением его объема, что повышает уровень требований к учащимся. От них ожидают гибкости, универсальности, продуктивности познавательной деятельности, четкости, самостоятельности в решении когнитивных задач. Направленность на будущее, постановка задач профессионального и личностного самоопределения сказывается на всем процессе психического развития, включая и развитие познавательных процессов.

Интерес к школе и учению у старшеклассников по сравнению с подростками заметно повышается, поскольку учение приобретает непосредственный жизненный смысл, связанный с будущим. Также возникает выраженный интерес к различным источникам информации (книгам, кино, телевидению). Усиливается потребность в самостоятельном приобретении знаний, познавательные интересы приобретают широкий, устойчивый и действенный характер, растет сознательное отношение к труду и учению.

Индивидуальная направленность и избирательность интересов связана с жизненными планами. Происходит в эти годы и совершенствование памяти школьников. Это относится не только к тому, что увеличивается вообще объем памяти, но и к тому, что в значительной мере меняются способы запоминания. Наряду с произвольным запоминанием у старших школьников наблюдается широкое применение рациональных приемов произвольного запоминания материала.

«Старшие школьники приобретают метакогнитивные умения (такие, как текущий самоконтроль и саморегуляция), которые, в свою очередь, влияют на эффективность их познавательных стратегий. Совершенствуется владение сложными интеллектуальными операциями анализа и синтеза, теоретического обобщения и абстрагирования, аргументирования и доказательства. Для юношей и девушек становятся характерными

установление причинно-следственных связей, систематичность, устойчивость и критичность мышления, самостоятельная творческая деятельность. Возникает тенденция к обобщенному пониманию мира, к целостной и абсолютной оценке тех или иных явлений действительности»¹¹².

Психологической особенностью раннего юношеского возраста является устремленность в будущее. Важнейшим фактором развития личности в ранней юности является стремление старшеклассника строить жизненные планы, осмысливать построение жизненной перспективы. Жизненный план — широкое понятие, которое охватывает всю сферу личного самоопределения (род занятий, стиль жизни, уровень притязаний, уровень доходов и т. д.). У старшеклассников жизненные планы «зачастую еще весьма расплывчаты и не вычлениются из мечты. Старшеклассник просто воображает себя в самых разнообразных ролях, соизмеряет степень их притягательности, но не решается окончательно выбрать что-то для себя и часто ничего не делает для достижения задуманного»¹¹³.

Итак, по нашему мнению, важной особенностью юношеского возраста является устремленность в будущее. Внеурочная деятельность, исходя из психологических особенностей обучающихся, позволяет охватить большой спектр интересов старшеклассников, помогает им проявить себя в новой, зачастую прикладной деятельности, создать реальные продукты, оценить собственную заинтересованность в конкретной деятельности.

3.3. Роль кинематографа в образовательной деятельности

Киноискусство — одно из важнейших средств массовой информации, идеологического воздействия, нравственного и эстетического воспитания. Важное место кинематографа в процессе всестороннего воспитания молодежи связывается с социально-психологическими возможностями его воздействия на личность. Одной из причин, лежащих в основе воздействия

¹¹² Кагермазова Л. Ц. Возрастная психология. - М.: Аспект Пресс, 2010. – С. 174.

¹¹³ Там же, с. 176.

киноискусства на аудиторию, является высокая степень идентификации зрителя с экранным миром. Как известно, этому отводится весьма значительное место в процессе художественного восприятия. «Идентификация рассматривается как психологическое отождествление читателя, зрителя с героями произведения, как своеобразный «перенос» своего «я» — переживаний, оценок, мотивов, желаний, представлений и т. д. на героев художественного произведения»¹¹⁴.

Существующие виды и жанры искусства характеризуются различными способами реализации указанного процесса. Наиболее приспособленными к организации прямого переноса оказываются выразительные средства кинематографа. Здесь можно отметить и конкретность восприятия жизни на и экране, и способ изложения кинофильма, при котором, благодаря единству наблюдений позиции кинокамеры и зрителя, режиссер, меняя ракурс и «точку зрения» камеры, может заставить зрителя смотреть на все происходящее глазами героя фильма. Механизм идентификации при восприятии фильма функционирует в достаточно полной форме. Зритель попадает как бы внутрь изображаемой жизни, становится действующим лицом, сопереживает происходящему на экране. В результате процесс восприятия фильма и по существу и по форме становится аналогичным процессу накопления собственного опыта. И, следовательно, киноискусство обладает большими возможностями. Оно воспитывает у молодого человека «определенные взгляды на жизнь и общество, принципы, симпатии и антипатии, т. е. способствует формированию внутренних образцов, регуляторов поведения, которые в будущем сравнительно устойчивым образом будут влиять на его идейно-нравственное поведение»¹¹⁵.

¹¹⁴ Морозова Т.В. Роль киноискусства в развитии школьников // Роль искусства в развитии способностей школьников / Под ред. Е.К.Чухман. - М.: Педагогика, 1985. - С. 86.

¹¹⁵ Там же, с. 87.

Наряду с художественно-эстетической функцией, посредством которой только и могут быть выполнены основные задачи искусства (духовное обогащение личности), фильм является средством массовой информации и пропаганды, выполняет коммуникативно-досуговые функции. Мотив обращения к кино у большинства школьников, так же как и у большинства взрослых людей, лежит вне специфики кино как вида искусства. Первостепенную роль в процессе образования установки на искусство играют причины социального характера. Кинематограф в ряду других искусств является наиболее массовым, доступным и демократичным видом искусства. Это обстоятельство, а также «наличие ряда специфических особенностей кинопроизведений (зрелищность, сила непосредственного перцептивного воздействия, приспособленность выразительных средств к организации прямого перенесения, необычайная эмоциональность восприятия и др.) делают кинематограф искусством, с помощью которого самым активным образом удовлетворяются потребности в отдыхе, эмоциональной разрядке, отвлечении от повседневных жизненных забот, развлечении и т. д.»¹¹⁶.

В результате настойчивых попыток адекватно оценить ту роль, которую играют сегодня в жизни школьника кино, телевидение, видео, на данном этапе методическая наука пришла к следующим выводам:

- 1) экранный материал на уроке служит дополнительным источником сведений, благодаря которым возрастает аргументированность учебного материала;
- 2) кино повышает наглядность учебно-воспитательного процесса;
- 3) художественные произведения экранного искусства обладают большими возможностями в сфере нравственного и эстетического воспитания.

¹¹⁶ Морозова Т.В. Роль киноискусства в развитии школьников // Роль искусства в развитии способностей школьников / Под ред. Е.К.Чухман. - М.: Педагогика, 1985. - С. 88.

По данным ЮНЕСКО, человек, слушая, запоминает 15% речевой информации. При визуальном восприятии усваивается 25% того, что увидено, а когда человек слушает и одновременно смотрит, то в памяти его остается примерно 65% сведений. «Эффективность телевидения объясняется тем, что в процесс восприятия, кроме органов слуха, вовлечены органы зрения, через которые человек получает основную долю информации»¹¹⁷.

Таким образом, киноматериал способствует более интенсивному запоминанию: он дает обучающемуся одновременно речевую и визуальную информацию и оказывает, к тому же, эмоциональное воздействие на учащихся.

3.4. Разработка дорожной карты по теме «Особенности японской кинокультуры»

Этапы	Мероприятие	Дата	Цель	Результат
Знакомство	Вводная лекция о Японской культуре и кинематографе	10.05.18	-Выяснить общие знания ребят о Японии -Сформировать определенный образ в процессе лекции	Сформирован определенный образ Японии и японского этноса
- Подготовка видео материала, работа с отрывками из фильмов - Внедрение критериев	- Просмотр отрывков, деление на команды, выбор отрывка -Обсуждение критериев, по которым будет оцениваться будущий ремейк	17.05.18	-Создать условия для выбора отрывка в соответствии со вкусами и интересами учащихся -обсудить критерии работы	Сформированы команды по интересам Проговорены критерии ремейка

¹¹⁷ Семенова А.К. Учебное кино: исторический аспект // Современные проблемы науки и образования, 2015. - Выпуск 1 (часть 1) - С. 102.

Сбор необходимых ресурсов/ информации	Подготовка материала о культурных особенностях отраженных в их фильме	24.05.18	- разобраться в культурных особенностях - найти реквизит для съемок, -распределить роли	-сформирован желаемый культурный образ - Подготовлен материал для съемок
Изготовление собственного продукта (ремейка)	Съемка ремейка	24- 31.05.18	- Снять ремейк в соответствии с заданными критериями	- Составление целостного образа согласно заданным критериям
Презентация продукта Рефлексия	Показ ремейков, взаимооценка (рефлексия)	31.05.18	Презентовать ремейк Оценить ремейки других команд Проанализировать свой опыт	Презентация продукта Рефлексия

Таким образом, в третьей главе нашего исследования мы попытались рассмотреть теоретические обоснования внеурочной деятельности, и пришли к следующим выводам: внеурочная деятельность способствует самоопределению школьников, развивает интерес к различным видам деятельности, как познавательного, так и творческого характера. Медиапрактики во внеурочной деятельности наибольшим образом востребованы старшеклассниками ввиду актуальности и наилучшего усвоения аудиовизуального материала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исходя из поставленных задач, мы пришли к следующим выводам, которые раскрываются в следующих пунктах.

1. Теория культурного трансфера набирает все большую популярность и востребованность в наши дни. В условиях глобализации мы все активнее и активнее делимся информацией. Но всегда ли мы понимаем друг друга? Согласно теории трансфера мало донести информацию её еще нужно правильно перевести на язык принимающей культуры. С одной стороны, такое искусство как кинематограф наиболее удобно для восприятия, особенно для современных школьников, обладающих развитым визуальным мышлением. В целом кино воспринимается лучше, так как задействованы сразу несколько органов, мы можем видеть изображение, слышать аудиальный текст. Все это создает целостность восприятия. С другой стороны, у кинематографа отсутствует переводчик. Не с кем вступить в непосредственную коммуникацию с реципиентом, можно только воспринимать образы и картинки.

2. В данной работе мы предположили, что взаимопроникновение элементов одной национальной культуры в другую приводит к излишней унификации и это негативно сказывается на диалоге культур. Данную гипотезу нельзя полностью подтвердить или полностью опровергнуть.

3. Изначально любая культура является синтезом нескольких культур. Поэтому мы пришли к выводу, что все культуры, в какой-то степени унифицированы. Они обладают схожими чертами, схожей динамикой, обычаями и традициями. Благодаря такому процессу как унификация мы находим общий язык с элементами другой культуры только потому, что видим сходство их элементов с нашими. Данный процесс помогает перевести сложные и непонятные элементы на более простые и общедоступные. Коммуникация от простоты сообщения обычно только выигрывает, ведь чем

меньше символов скрывается за предоставляемой информацией, тем проще её понять и наладить успешную коммуникацию.

4. Такой процесс как культурная адаптация помогает нам приспособливаться к окружающему миру. Приспособившись, мы начинаем преобразовывать элементы культуры, таким образом, происходит их трансформация, рождающая новые смыслы и явления.

5. Чтобы успешно прочесть сообщение, нужно понимать социокультурные условия, в которых сообщение производилось. Иногда решающую роль играет исторический контекст, поэтому трактовать события следует с его учетом.

Поэтому мы можем сделать обобщающий вывод: некая универсализация необходима, так как без нее не получится выстраивать диалог между культурами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники:

1. Великолепная семерка (кинофильм) / англ. The Magnificent Seven // реж. Д. Стерджес. – США: The Mirisch Corporation Alpha Productions, 1960. – 128 минут.
2. За пригоршню долларов (кинофильм) / англ. A Fistful of Dollars // реж. С. Леоне. – США: Constantin Film Produktion GmbH, 1964. – 99 минут.
3. Куклы (кинофильм) / яп. ドールズ // реж. Т. Китано. – Япония: Bandai Visual Company, 2002. – 114 минут.
4. Ловцы забытых голосов (анимационный фильм) / яп. 星を追う子ども // М. Синкай. – Япония: CoMix Wave Films: 2011. – 116 минут.
5. Семь самураев (кинофильм) / яп. 七人の侍 // реж. А. Курасава. – Япония: Toho, 1954. – 203 минуты.
6. Сонатина (кинофильм) / яп. ソナチネ // реж. Т. Китано. – Япония: Bandai Visual Co. Ltd, 1993. – 94 минуты.
7. Телохранитель (кинофильм) / яп. 用心棒 // реж. А. Курасава. – Япония: Toho, Kurosawa Production Co, 1961. – 112 минут.
8. Унесенные призраками (анимационный фильм) / яп. 千と千尋の神隠し // реж. Х. Миядзаки. – Япония: Studio Ghibli, 2001. – 124 минуты.
9. Ходячий замок (анимационный фильм) / яп. ハウルの動く城 // реж. Х. Миядзаки. – Япония: Studio Ghibli, 2004. – 120 минут.
10. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования: утвержден приказом Приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 17 октября 2013 года №1155 / Министерство образования и науки Российской Федерации. – Москва: 2013 г. – URL: <http://legalacts.ru/doc/prikaz-minobrnauki-rossii-ot-17102013-n-1155/>

11. Эспань, М. Что такое культурный трансфер? Лекция, прочитанная 26 мая 2014 года в Европейском университете (С.-Петербург) / М. Эспань. - URL: <http://slon.ru/calendar/event/1109349> (Дата обращения: 24.04.2014)

II. Авторефераты диссертаций:

12. Горшкова, В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино): автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.02.05, 10.02.20 / Горшкова Вера Евгеньевна. – Иркутск, 2006. – 35 с.

13. Иванова, Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Иванова Екатерина Борисовна. – Волгоград, 2001. – 16 с.

14. Пшенкина, Т.Г. Вербальная посредническая деятельность переводчика в межкультурной коммуникации: психолингвистический аспект: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.02.19 / Пшенкина Татьяна Геннадьевна. – Барнаул, 2005. – 32 с.

15. 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: 10.02.05, 10.02.20 / Снеткова Марина Сергеевна. – М., 2009. – 30 с.

III. Литература:

16. Бенедикт, Р. Хризантема и меч: Модели японской культуры / Р. Бенедикт. - М., Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2013. - 256 с.

17. Бразговская, Е.Е. Текст в пространстве культуры: Sny. Ogrody. Serenite Ярослава Ивашкевича / Е. Е. Бразговская. - Пермь: Издание Перм. гос. пед. ун-та, 2001. - 114 с.

18. Дементьев, И.О. Международная конференция «Контакты и культурный трансфер в историческом регионе восточной Пруссии (1700—

- 2000)» / И.О. Дементьева // Вестник Балтийского Федерального университета им. Канта. - 2013. - № 12. - С. 158-161.
19. Демьянков, В.З. Языковые следы трансфера знаний / В.З. Демьяков // Когнитивные исследования языка. - 2015. - Вып. 23. - Лингвистические технологии в гуманитарных исследованиях. - С. 23-28.
20. Дмитриева, Е. Генрих Вельфлин в России: открытие Италии, барокко или формального метода в гуманитарных науках? / Е. Дмитриева // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. - М.: ИМЛИ РАН, 2009. - С. 98-132.
21. Дмитриева, Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? / Е. Дмитриева // Новое литературное обозрение. - 2011. - № 4. - С. 302-313.
22. Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. - М.: ИМЛИ РАН, 2009. - 288 с.
23. Елисеефф В., Елисеефф Д. Японская цивилизация / В. Елисеефф, Д. Елисеефф / Пер. с фр. И. Эльфонд. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 528 с.
24. Иофан, Н.А. Культура древней Японии / Н.А. Иофан. – М.: Наука, 1974. – 261 с.
25. История японской культуры : учеб. пособие для вузов / Отв. ред. А. Н. Мещеряков. – М.: Наталис, 2011. – 368 с.
26. Кагермазова, Л.Ц. Возрастная психология / Л.Ц. Кагермазова. – М.: Аспект Пресс, 2010. – 276 с.
27. Козлов, С., Дмитриев А. История филологии с прагматической точки зрения / С. Козлов, А.Дмитриев // НЛЮ. – 2006. – № 82. – С. 7-12.
28. Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути. – Париж, Самарканд: МИЦАИ, 2013. - 312 с.

29. Лагутина, И.Н. Россия и Германия на перекрестке культур: культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII - первой трети XX века / И.Н. Лагутина. – М.: Наука, 2008. – 342 с.
30. Литературный пантеон: национальный и зарубежный / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. – М.: Наследие, 1999. - 318 с.
31. Лобачева, Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий / Д.В. Лобачева // Вестник ТГПУ. – 2010. – Выпуск 8 (98). – С. 23-27.
32. Лотман, Ю.М. Семиотика культуры / Ю.М. Лотман // Избр. статьи: в 3 т. - Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – 479 с.
33. Макарова, Е.А. «Сибирский сборник» Н.М. Ядринцева в аспекте проблемы культурного трансфера / Е.А. Макарова // Обсерватория культуры. – 2013. – № 3. – С. 119-123.
34. Мартемьянова, С.С. Международная научно-практическая конференция «Перевод как научный и культурный трансфер» / С.С. Мартемьянова // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе. Орел: Орловский государственный институт искусства и культуры, 2013. – С. 288-291.
35. Минеева, И. Н. Культурный трансфер: от истории идеи к методологии / И.Н. Минаева // Филологические исследования. – Т. 4. – 2016. - URL: <http://academy.petrso.ru/journal/article.php?id=3006>.
36. Морозова, Т.В. Роль киноискусства в развитии школьников / Т.В. Морозова // Роль искусства в развитии способностей школьников. – М.: Педагогика, 1985. – С. 86-101.
37. Моховиков, Н.А. Введение к историко-философскому разделу / Н.А. Моховиков // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. - М.: Когито-Центр, 2001. - С. 14 - 15.

38. Мустафаев, Ш., Эспань, М., Горшенина, С., Рапэн, К., Бердимуратов, А., Гренэ, Ф. Теория «культурного трансфера» в приложении к Центральной Азии / Ш. Мустафаев, М. Эспань, С. Горшенина, К. Рапэн, А. Бердимуратов, Ф. Гренэ // Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути. – Париж, Самарканд: МИЦАИ, 2013. – С. 11-15.
39. Мэнь, К. Формальная эстетика И.-Ф. Гербарта и ее отражение в русском формализме / К. Мэнь // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 35- 76.
40. Мустафаев, Ш., Эспань, М., Горшенина, С., Рапэн, К., Бердимуратов, А., Гренэ, Ф. Теория «культурного трансфера» в приложении к Центральной Азии / Ш. Мустафаев, М. Эспань, С. Горшенина, К. Рапэн, А. Бердимуратов, Ф. Гренэ // Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути. – Париж, Самарканд: МИЦАИ, 2013. – С. 11-15.
41. Нагахата, Я., Мацубара, С., Окуда, С., Тадзава, Ю. История культуры Японии / Я. Нагахата, С. Мацубара, С. Окуда, Ю. Тадзава. – М.: Прогресс, 1992. – 260 с.
42. Овчинников, В.В. Ветка сакуры / В.В. Овчинников // Сакура и дуб. – М.: АСТ: Восток Запад; Владимир: ВКТ, 2009. – С. 9 – 220.
43. Романова, Ю. Как говорить сравнительно о сравнительном литературоведении? Русско-французский коллоквиум «Транснациональная история компаративизма: Сравнительно о сравнительном литературоведении» / Ю. Романова // Новое литературное обозрение. – 2012. № 118. – С. 479-489.
44. Сабуро, И. История японской культуры / И. Сабуро. – М.: Прогресс, 1972. – 260 с.

45. Семенова, А.К. Учебное кино: исторический аспект / А.К. Семенова // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – Выпуск 1 (часть 1). – С. 102.
46. Слышкин, Г.Г., Ефремова М.А., Кинотекст (Опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
47. Сорокин, Ю.А., Марковина, И.Ю., Культура и ее этнопсихолингвистическая ценность / Ю.А. Сорокин, И.Ю. Марковина // Этнопсихолингвистика. – М.: Наука, 1988. – С. 5–18.
48. Сэнсом, Дж. Б. Япония: Краткая история культуры / Дж. Б. Сэнсом. СПб. : Евразия, 1999. – 576 с.
49. Тротман-Валер, С. Народная литература, коллективный автор и социальные характеристики повествовательных форм: немецко-русский переход от психологии к формализму и структурализму / С. Тротман-Валер // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспань. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 20–40.
50. Тхорик, В.И., Фанян, Н.Ю. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация: учеб. пособие / В.И. Тхорик, Н.Ю. Фанян. – М.: ГИС, 2006. – 260 с.
51. Федорова, И.К. Кинотекст в инокультурной среде: к проблеме построения моделей культурных переносов / И.К. Федорова // Вестник Пермского Университета, 2011. – Выпуск 1(13). – С. 61 – 70.
52. Швейцер, А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты / А.Д. Швейцер. – М.: кн. дом ЛИБРОКОМ, 2009. – 216 с.
53. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 502 с.
54. Эспань, М. Межкультурная история филологии / М. Эспань // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 82. – С. 13–31

55. Эспань, М. О понятии культурного трансфера. Предисловие / М. Эспань // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 7-18.
56. Юренев, Р.Н. Одинокий всадник в тумане Акира Куросава / Р.Н. Юренев. – М.: Искусство, 1977. – С. 42 - 43.
57. Castañeda Díaz, A.A. Le temps comme dimension de l'univers cinématographique (A propos du temps et de l'espace créatifs dans le cinégramme) A.A. Castañeda Díaz // Langage, Temps et Temporalité: Actes du 29-e Colloque d'Albi Langages et Signification. – Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail, 2008. – P. 117–129.
58. Hurtado, Albir A. «La fidélité au sens, un nouvel horizon pour la traductologie», Etudes traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch / Albir A. Hurtado. – Paris: Lettres modernes, Minard, 1990. – P. 75–95.
59. Joyeux, B. Les transferts culturels. Un discours de la méthode / B. Joyeux // Hypothèses, année. – 2002, numéro 1. – P. 149–162.
60. Mounin, G. Introduction a la sémiologie / G. Mounin. – Paris: Minuit, 1970. – 253 p.
61. Schreiber, M. Transfert culturel et procédés de traduction: l'exemple des réalia / M. Schreiber // De la traduction et des transferts culturels. – Textes réunis par C. Lombez et R. von Kulessa / Ed. L'Harmattan, 2007. – P. 185– 194.