

**ТЕХНИКИ РАСШИРЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ  
СРЕДИ БИЛИНГВОВ ПОСРЕДСТВОМ РОУД МУВИ  
TECHNIQUES FOR EXPANDING CULTURAL AWARENESS AMONG BILINGUAL  
STUDENTS USING ROAD MOVIES AS THE MEDIUM**

*Аннотация:* в докладе речь идет о привитии двуязычным школьникам и студентам навыка культурного перевода через распознавание контекста при интерпретации фильмов. На примере двух фильмов-путешествий: «Возвращения», 2003 и «Thelma and Louise», 1991 - учителям и преподавателям русского как родного или второго языка предлагаются интерпретационные модели, посредством которых различаются изобразительные и выразительные средства кинематографа, в повествовании распознаются константы культурного фона и переменные авторского подхода и, в конечном итоге, расширяется поле культурного переводчика, живущего в «третьем пространстве» наложения культур, языков и страноведческого знания.

*Abstract:* this lecture covers Interpretation of Films and their contexts as one of the important abilities that bilingual students and pupils will need for a 'cultural translation'. In examples from two road movies – the Russian 'Return' from 2003 and the American 'Thelma and Louise' from 1991 – teachers of Russian as a mother tongue or second language are offered Interpretation models, with which the means of presentation and expression of the films are differentiated; in the narrative, the constants of the cultural background and the variables of the the Authors' approaches are identified and ultimately the field of the cultural translator, who lives in a 'third space' in the overlap of cultures, languages and regional geography, is expanded.

*Ключевые слова:* культурная компетенция, билингвизм, кинематографический анализ, фильм-путешествие, изобразительные и выразительные средства кино, гендерная тематика в медиа, новозаветные мотивы в искусстве, культурный перевод.

*Keywords:* cultural Competence, Bilinguismus, Film Analysis, Road Movie, Means of Representation and Expression in Film, Gender in the Media, Evangelical Motives in Art, Cultural Translations.

1. *Введение. Задачи. Методы.* Что такое роуд муви, или фильм-путешествие?<sup>2</sup> Если мы под это определение попытаемся подвести любой фильм, действие которого происходит по пути между пунктом А и пунктом В, то вскоре выяснится, что многие из фильмов-путешествий таковыми не являются ввиду отсутствия как четкого старта, так и определенной цели, да и движение происходит не обязательно буквально на дороге. Если попытаться дать более широкое определение, которое будет в себя включать прежде всего путешествие как таковое, не взирая на расстояние, транспорт и протяженность во времени, то тут уже речь будет идти не о жанре, а об определенном концепте (Путешествие с домашними животными, 2007; Елена, 2011 и др.). В этом концепте уже нет необходимых для роуд муви приключения, товарищеского духа между героями фильма и их стремления к смерти, равно как и вполне предсказуемого сюжета. Поэтому, определяя границы понятия "фильм-путешествие", стоит иметь в виду, что мы говорим о симбиозе жанра и концепта с прописанными традициями приключения и погони, с одной стороны, и с сюжетной предестинированностью действия в

---

<sup>1</sup> Благодарю за консультационную помощь доктора культурологии Елену Борисовну Витель.

<sup>2</sup> Понятие *роуд муви* впервые было применено к американским фильмам „Easy Rider“ [1969] и „Two Lane Blacktop“ [1971] о товарищах, путешествующих бесцельно – навстречу смерти.

пути, с другой. В роуд муви речь идет об игровом воплощении действия, временности бытия между отправлением и прибытием, при этом перемещение в пространстве происходит без собственного движения героев, поскольку движется машина, ассистируя героям. В этом свете фильм „Тельма и Луиза“ продолжают американскую традицию фильма-приключения и даже вестерна, в то время как фильм „Возвращение“ оставляет место для дискуссии, поскольку в нем отсутствует эта составляющая авантюры, но действия фильма происходит "на колесах", в беспрестанном движении к цели.

Давайте, прежде всего, определимся с целями и методами, которыми мы будем оперировать при анализе фильмов в студенческой аудитории или школьном классе. Первоочередной задачей является объяснение разницы между литературным и кинематографическим нарративом и передача инструментов анализа выразительных и изобразительных средств кинематографа. Другими словами, необходимо научить молодого человека говорить о фильме не как о книге и объяснить ему моноканальность искусств<sup>3</sup>, т.е. незаменимость музыки стихами, а кинематографа литературой, это, во-первых. Во-вторых, важно научить его понимать контекст, различимый носителем языка или жителем „третьего пространства“, билингвом<sup>4</sup>, способным считывать больше информации из фильма, чем иностранный зритель. На примере движения от обратного - непонимания контекста - можно продемонстрировать принципиальность владения контекстовой информацией. Следующей задачей ставится понимание культурного среза и его художественной тенденции через интерпретацию авторской интенции, т.е. умение определить среди переменных авторского повествования фильма константы, относимые к контексту. Здесь речь идет о распознавании элементов материальной культуры данной исторической эпохи, на фоне которых разворачивается действие. Конечная цель – привитие школьнику инструментов фильмового анализа как одного из ключевых культурологических навыков, направленных на тренировку способности культурного перевода.

2. *Основы киноанализа. Каталог критериев интерпретации.* Классическая интерпретация фильма строится на ответах на три вопроса: „О чем фильм?“ (передача сюжета), „Как сделан фильм?“ (выбор жанра, эстетического ключа, технических средств, организации места и времени в повествовании), „Кому адресован фильм и каково его послание?“ (авторская интенция, воздействие на зрителя).<sup>5</sup>

Я предлагаю начать с интерпретации американского фильма, настоящего роуд муви, который в международной кинематографической базе данных IMDb обозначен как „приключение, детектив, драма“ [ИП]. Мы будем двигаться параллельно, рассматривая действие фильма и то, какими средствами оно показано. Вопросы в скобках являются дидактической помощью для работы в группе. В заключение мы выкристаллизуем контекст и обозначим страноведческие, языковые и культурные константы. Для анализа действия я предлагаю общую схему, включающую: 1. Старт, пункт отправления, начало путешествия. 2. Цель поездки, пункт прибытия. 3. Ее продолжительность, геометрия пути во времени, ночлеги. 4. Изображение пути, география и специфика дороги. 5. Транспортные средства. 6. Остановки как „знаки препинания“ пути. Эти пять пунктов ложатся в основу каталога критериев, по которым будем интерпретировать фильм. Для анализа изобразительных и выразительных средств кинематографа, в отличие от литературоведческих терминов, следует придерживаться принятой дефиниции, относящей планы, ритмические переходы между ними, а также точку зрения камеры и ее движения к изобразительным, а организацию

<sup>3</sup> Понятие моноканальности ввел [Моль 2008].

<sup>4</sup> К теории культурного перевода (см., например, [Кушнина 2004], [Fuchs 1997]). К понятию „третьего пространства“ переводчиков и билингвов (см., например, [Breger, Döring 1998], [Bhabha 1990]).

<sup>5</sup> Для удобного анализа фильма рекомендуется конспект, т.н. протокол фильма, состоящий из таблицы с рубриками „номер сцены/плана“, „действие“, „диалог“, „музыка/шумы“, „движение камеры/план“, „хронометраж“.

времени и пространства с монтажом к выразительным средствам кинематографа [Rabiger 2009].

Однако, прежде всего, обратимся к основным понятиям киноанализа: структурному построению художественного продукта и функции его составляющих. Во-первых, кадр как минимальная единица кинематографа, раскладывается на условные содержание и форму. Т.е. отвечая на вопрос: „Что мы видим?“ - внимание обращено к декорациям и актерам, а отвечая на вопрос: „Как это сделано?“ - мы учитываем план (крупный, общий), движение камеры, наводку на резкость, наезды и отъезды объектива, свет, цветовые решения и композицию кадра. Говоря об эффекте или воздействии сцены на зрителя, необходимо учитывать, прежде всего, вид монтажа (параллельный, плавный), переход в склейках планов (мягкие, жесткие), монтажный ритм, компьютерную обработку при постпродакшн (“старение” картинки в исторических фильмах, размытие картинки для передачи взгляда засыпающего и т.д.). Звук в кинематографе различается по происхождению (шумы, речь, музыка) и присутствию в кадре или за кадром. Вопрос: “Каково послание фильма?”- складывается из осмысления увиденного, из анализа собственного восприятия и его причин и из оценки контекста, в котором фильм был создан и который вошел в фильм, т.е. из распознавания авторских интенций. Мы будем придерживаться герменевтических позиций, опираясь на гипотезу о существовании единственно правильного смысла, ведомому автору, значение которого мы пытаемся расшифровать посредством анализа.

1) *Фильм „Тельма и Луиза“ и американский отказ от женственности*<sup>6</sup>. История двух подруг, собравшихся в длинный выходной в загородный дом приятеля, начинается по всем законам кинематографа. В первых же кадрах мы знакомимся с обеими героинями и видим в одной из них зрелую и самостоятельную, а в другой молодую и зависимую от своего истеричного мужа женщину. В то время как обе пакуются, мы узнаем все больше деталей об их характерах: та, что постарше, пакуется организованно, аккуратно и целеустремленно, в то время как молодая быстро устает от мук выбора и засовывает в чемодан просто все, что видит в тумбочке. Чем дальше, тем больше в фильме будет подчеркиваться бинарная оппозиция из различий и тождеств, связанных с героинями фильма (*Вопросы к учащимся: Как вы охарактеризуете героинь в начале фильма? Почему они кажутся полными противоположностями? Какую роль здесь играет монтаж? Как изобразительное средство?.*)

Итак, поездка начинается в разных условиях. Молодая Тельма бежит тайком из дома с наспех упакованным чемоданом, в то время как Луиза покидает дом своего друга спокойно и достойно, но именно встреча подруг и погрузка в голубенький кабриолет при солнечной летней погоде и становится той отправной точкой путешествия, на которой они последний раз выглядят веселыми, женственными и беззаботными: этот момент сохранит снимок их поляроидной камеры (*Цвета служат средством выразительности. Почему машина голубая? Почему помада красная? Почему кабриолет? Почему лето и солнце? Если бы была другая погода, время года, машина, одежда, что изменилось бы в смысловой нагрузке начала фильма?.*)

Цель поездки четко обозначена: загородный дома приятеля. Названа и предположительная продолжительность путешествия, однако по ходу фильма понятие времени начинает вытесняться из повествования и зритель теряет ориентацию. Уже нельзя будет с точностью сказать, сколько дней женщины в пути прежде, чем закончится их путешествие (*Как вы думаете, почему длина действия остается неопределенной?.*) Конечная цель путешествия меняется неоднократно по ходу действия: траектория начинает меняться после убийства (Тельма решает съехать с трассы), потом она решает бежать в Мексику и намеревается проложить маршрут туда не через Техас, а по объездной и, в конце концов, мы слышим в ее телефонном разговоре с детективом, что цель путешествия – это вовсе не место, а действие, а

<sup>6</sup> Режиссер Ridley Scott [1991], „Оскар“ за лучший сценарий 1992г. (сценарист - Callie Khouri).

именно – не сдаться. Не сдаться полиции, обстоятельствам, прошлому. Ломаная кривая пути оформлена фотографическими средствами: чем сложнее ситуация подруг, тем живописнее делается природа. Если начальные титры на черно-белом фоне, а женщины пестро одеты и ярко покрашены, то преследование их по подозрению в убийстве делает их все более бесцветными (без косметики, грязная одежда, пыльная машина), а природа вокруг них все сочнее в красках (*Для чего служат эти средства выразительности? Почему режиссер обращается к таким средствам?*).

Как и в классическом роуд муви, действие и его распределение в фильме предопределено: остановка располагает к действию, т.е. время в машине служит для раскрытия черт характера в диалогах, в их товарищеском отношении друг к другу, в демонстрации выдержки и выносливости, в то время как время вне машины само действие фильма движет вперед. Остановки маркируют пункты, в которых маршрут начинает отклоняться от заданного курса, поскольку именно в этих сценах с героинями происходит что-либо, что делает возврат к маршруту невозможным. Как правило, это встреча с мужчиной. Назовем их:

- Встреча с местным красавчиком заканчивается его попыткой изнасиловать Тельму и его смертью – Луиза стреляет в него (*Какими средствами передана легкомысленность Тельмы? Почему насильник набрасывается на нее именно на парковке? Как вы интерпретируете символ автомобиля в данной ситуации?*).

- Встреча с мошенником Джей Ди, впоследствии ограбившим подруг (*Какими средствами передана его мнимая невинность? Как вы интерпретируете цвета, связанные с его образом?*).

- Ограбление в лавке: Тельма слово в слово повторяет то, чему ее научил уголовник Джей Ди, вынудивший пойти на преступление, украв ее деньги. (*Почему режиссер вкладывает в уста Тельмы дословную цитату Джей Ди? К чему он хочет подвести зрителя, видящего копирование Тельмой своего любовника?*).

- Трижды им попадается один и тот же агрессивный дальнобойщик, несущий в себе тот же уничтожительный заряд, что и каждый мужчина в фильме, и хотя первые два столкновения с ним подруги могут игнорировать его сексуальные выпады при обгоне на дороге, в третий раз они дают отпор, и уже он напуган, а не они. (*Какую гендерную символику вы видите в сцене возмездия? Вспомните одежду героев, форму автомобилей и т.д. Случайна ли цилиндрическая форма трейлера водителя и открытый автомобиль женщин?*).

- Встреча с детективом на краю обрыва, который единственный из окружения полицейских бежит вслед за их срывающейся в пропасть машиной. Но личной встречи с ним, знакомым лишь по телефону, они уже не допустят (*Как вы охарактеризуете геометрию фигур в кадре? Почему автор фильма выстраивает композицию кадра, как при расстреле?*).

- Даже расставание Тельмы и Луизы со своими мужчинами в фильме происходит только при функциональной замене партнеров. Друг Луизы, Джимми, приезжает попрощаться с Луизой. Он уходит, однако в ее жизни появляется новый мужчина - это детектив, с которым Луиза будет вести телефонные переговоры. Тельма тоже бросает своего мужа по телефону, но тут же закручивает роман с Джей Ди (*Почему в фильме такое количество мужчин? Какое впечатление это должно, по-вашему, произвести на зрителя? Что достигается этим изобразительным средством?*).

Как видно, фильм вращается в констелляционном треугольнике, состоящим из двух констант (женщин) и одной переменной (меняющихся мужчин, каждый из которых несет только несчастья, даже те, которые существуют в жизни героини только в воспоминаниях – Луиза была изнасилована в молодости, что и заставило ее выстрелить в насильника Тельмы. В попытке освобождения от мужчин, женщины обращаются к средствам, исторически приписанным мужчинам: они стреляют, грабят, берут в заложники, взрывают грузовики и, в конце концов, даже внешне приближаются к мужскому облику. От женственных хохотушек в начале фильма не остается и следа в этих джинсы, майки и бейсболки или ковбойские

шляпы облученных «оторвягах» (*Как вы понимаете такую гендерную трансформацию? Можно ли сказать, что это феминистский фильм?*).

Возвращаясь к теории действия, можно сказать, что действие, характеризующее этот фильм, – побег, поскольку лейтмотивом всей истории служит движение *от* чего-то: от прошлого, от мужчин, от подавления, а не к чему-то, что можно было бы как-то обозначить на карте. То есть цель этого путешествия – его старт.

Рассмотрим теперь контекст создания фильма и те страноведческие, языковые и культурные константы. Для этого я предлагаю попытаться перенести действие фильма для сравнения в другую страну и посмотреть, насколько то же самое повествование возможно, скажем, в европейских или российских условиях. Сразу же становится ясно, что роуд муви предполагает наличие такого пространства, на преодоление которого нужно долгое время, чтобы автор фильма мог раскрыть характеры героев, построить конфликт и подвести действие к развязке. Кроме того, завязка действия, построенная на непреднамеренном убийстве, предполагает и свободное ношение оружия, что тоже осложняет беспрепятственный перенос действия фильма в другие, не американские, условия. История двух подруг, загнанных мужским миром в состояние, вырваться из которого можно только ценой собственной жизни, может быть, и не является очень американской. В конце концов, подавление женщины – понятие не национального порядка, и наглого "дальнобойщика" можно встретить везде. Но именно просторы и удаленность населенных пунктов друг от друга дают режиссеру возможность демонстрации той анонимности и безнаказанности, с которой они могут „мужать“ и переходить за границы „женственности“. Контекст фильма полностью построен на восприятии индикаторов „американскости“ как коннотационного фона: мотели, развязки и трассы; автомобили, дорожный патруль и ковбойские шляпы; детективы, бейсболки и бары. Этот контекст является естественным для зрителя американского кино и потому внимание переключено на психологические портреты героев. Эстетика юга Америки с песками, кактусами и дорожной пылью функционализируется и ассоциируется со стрельбой, смертью и даже освободительным движением рабов. Этот фон использует автор для создания культурно-исторического контекста, в котором борьба за свободу двух подруг вписана в традиции и наследие американской культуры.

2) Фильм „Возвращение“ и русский вариант возмужания.<sup>7</sup> Если мы сохраним ту же схему анализа, то в русском роуд муви, обозначенным в IMDb как „драма, мистика, триллер“ [ИП], мы увидим историю двух братьев, столкнувшихся со своим отцом, виденным до того только на фотографиях. Фильм рассказан в форме дневника, с титрами - днями недели (*Как вы думаете, имеет ли значение, в какой день история начинается и заканчивается? Помните ли вы, в какой день отец появляется в жизни ребят и в какой умирает?*).

Итак, дети собираются с отцом в поход, что уже само по себе требует небольшого культурологического и страноведческого понимания контекста ситуации. Это не ночевка в палаточном городке и не питание из упаковок. Это полный риска для жизни поход в неизвестность, где есть и пить удастся только то, что наловил в реке или насобирал в лесу, где от того, как ты быстро можешь развести костер может зависеть, удастся ли поужинать, а от умения ставить палатку – удастся ли поспать в тепле (*Подумайте, как выглядела бы такая поездка в американских условиях? В немецких? Можно ли действие фильма перенести в другой культурный или географический контекст?*). В сопровождении доселе неведомого отца, поход начинает приобретать очень странный характер. Доминантный отец разговаривает с мальчиками только в повелительном наклонении. Старший Андрей всячески показывает приязнь к отцу и называет его „папа“, в то время как младший Иван беспрестанно пытается утвердиться в глазах отца и соревнуется с ним в упрямстве. Заканчивается фильм неожиданной смертью отца, о символике которой речь впереди. Теперь рассмотрим цель поездки, „знаки препинания“ в повествовании и транспорт (*Какими изобразительными*

---

<sup>7</sup> Андрей Звягинцев [2003].

*средствами воспользовался режиссер, чтобы показать значение фигуры отца для женщин: матери и бабушки? Вспомните сцену ужина перед отправкой в поход. Что вы можете сказать о построении кадра? К каким реминисценциям отсылает такая композиция кадра?)* Географическая цель путешествия в фильме ни разу не названа. На каждой остановке маленькими порциями дети узнают все больше и больше о том, куда и зачем они на самом деле едут. Если в „Тельме и Луизе“ маршрут все время меняется, то тут постоянно меняется количество путешествующих. На первой остановке отец отправляет Андрея на поиски еды и остается вдвоем с Иваном, потом он оставляет детей одних и идет искать хулигана, отобравшего у детей деньги. То отец сажает детей на пригородный автобус и отправляет их вдвоем домой, то опять забирает их, и они едут дальше. На следующий день он высаживает младшего Ивана и уезжает с Андреем, чтобы проучить упрямого сына и показать ему, за кем здесь последнее слово *(Какую роль играет такая скользящая констелляция? Меняется ли что-либо в характере или поведении героев с исчезновением одного из трех?)*.

Дорога как таковая в фильме исчезает, да и транспорт начинает меняться. Чем дальше по ходу фильма, тем сложнее делается путь, машина застревает и пробуксовывает на бездорожье, едет лесом, по дюнам и останавливается перед озером. Герои фильма движутся вперед, даже если пути дальше нет: они идут пешком, бегут, карабкаются, гребут на лодке, дети сами ведут машину и даже тащат мертвого отца на ветках березы *(Как вы думаете, почему детям приходится столкнуться с таким количеством транспорта? Что олицетворяет транспорт в действии фильма?)*. Еще одно отличие от „Тельмы и Луизы“ в изображении природы, которая все больше теряет цвет по ходу фильма. Сильнейшим средством выразительности становится контраст *(Вспомните сцену с отцовскими часами на запястье Андрея)*.

Отчасти фильм напоминает квест, приключенческую компьютерную игру, в которой нужно пройти этапы отгадывания загадок, чтобы выйти на следующий уровень. Среди них и необъяснимое (или необъясненное) появление отца, и неизвестность цели похода и пункта назначения, равно как и загадочность ящика, выкопав который, отец лишается жизни. Я предлагаю остановиться и рассмотреть некоторые варианты ответов, которые приведут нас к пониманию авторской интенции. Появление отца загадочно. Он просто вдруг есть в их доме, спящий на кровати. Они даже не уверены, их ли это отец, и для перепроверки бегут на чердак, к старой Библии, где между страниц заложена его фотография. Положение тела уже умершего отца будет все та же поза усопшего, уснувшего навеки, заснувшего вечным сном. Уходящая на дно лодка с покойником на борту уходит так же в никуда, откуда пришел отец. Круг отцовского присутствия замыкается, словно мальчикам все привиделось *(Есть ли другие аргументы за и против того, что это, например, сон?)*. Топографическая неясность, откуда пришел отец и куда он повез мальчиков, все же не мешает нам утверждать, что отец появляется, чтобы подвергнуть ребят жизненному опыту, делающим их мужчинами и ведущим к прозрению. Именно неназванность пункта назначения и насыщает смыслом цель путешествия: дети едут взрослеть, у этого места нет географии, имя ему – „зрелость“.<sup>8</sup>

Ответ же на вопрос, что же было в черном ящике, граничит с мистикой, а вернее со сказкой. Это не ящик, а словно ларец Кошечья Бессмертного. В нем хранится на конце иглы смерть, что в яйце, которое в утке, той, что в зайце. Кто к ней прикоснется, тот и принесет смерть владельцу ларца. Как только дети с откопанным ящиком уплывают на лодке рыбачить, они запускают цепь событий, в несколько приемов приведших к трагическим последствиям и смерти отца *(С каким еще литературным или историческим персонажем вы можете сравнить фигуру отца? Как вы расцениваете жестокое поведение отца? Что движет им?)*. Если рассмотреть библейские мотивы в фильме, то мы увидим, что автор кодирует на многих уровнях образ Христа и его последователей. Графически – в воспроизведении сцены

---

<sup>8</sup> Эта неназванность – выход из время-пространственного контекста – одна из характеристики современной художественной культуры (яркий пример в литературе – Г.Гессе "Паломники в страну Востока").

Последней Вечери, в гибели отца (в пятницу!) после восхождения вверх по лестнице, словно на Крест; ономастически – в именах сыновей Андрея и Ивана, как и рыбаков, ставших первыми апостолами, последователями и учениками Христа;<sup>9</sup> символически – отец, как и Христос, внезапно появляется из ниоткуда,<sup>10</sup> из пустыни, говорит рыбакам следовать за ним по воде на лодке на другой берег озера<sup>11</sup> (в фильме Иван из-за своей страсти рыбачить не пошел за отцом и был наказан), велит ничего не брать собой (спартанские рюкзаки мальчиков), лодка, как и в Новом Завете, попадает в бурю,<sup>12</sup> отец в пути пьет из одной чаши,<sup>13</sup> однако отказывается с ними вместе есть рыбу<sup>14</sup> и др. Образ Христа автор фильма прячет в фигуре сурового отца, любящего, карающего и погибающего из любви к сыновьям, не сумевшим разглядеть ее. Льнувший к нему Андрей, кричит ему перед смертью: *Не подходи, сволочь, сука! Ненавижу!* - а не признающий его Иван восклицает уже после его смерти: *Папа!* - когда видит тонущую с отцом лодку (*Как вы понимаете такие аллюзии? Что говорит за и против того, что отец – это Христос?*).

Если мы попытаемся соотнести фильм с определенным действием, то мы увидим, что основным действием фильма является не заявленное в названии возвращение, а скорее открытие. Одному из трех героев – отцу – цель была известна. Но поскольку это не история отца, а история сыновей, лейтмотивом становятся неожиданные открытия – об отце, о любви, о себе. Доминируют внутренние процессы как воспоминания, отгадывание, представление и предположение. Движение происходит внутри развития личности, а не в пространстве. Весь культурный контекст редуцирован в фильме: нет ни типичной русской квартиры, ни привычного пейзажа, ни знакомых персонажей. Но русский глаз интерпретирует жестокое поведение отца как константу: отец вернулся, наверняка, из тюрьмы, поэтому все закономерно, он только так и может себя вести. Мать с бабушкой не смеют послушаться отца – это проявления русского патриархального уклада. Машина застряла на бездорожье – еще одна константа русских реалий. Однако все эти элементы легко конвертируемы в культурном переводе и в дополнительном контекстуальном объяснении не нуждаются. История легко переносится в любые другие условия как американские, так и европейские именно за счет универсальности контекста и отсутствия культурной предопределенности сюжета.

3. *Заключение.* Давайте обобщим элементы, связующие оба фильма. Начнем с образа дороги или пути. Во-первых, концом пути является в обоих фильмах смерть, предвещенные в русском фильме угрозой, а в американском – высказанным предположением. Во-вторых, это выпадение из колеи, покидание горизонтальности пути и переход в его вертикальность. В „Тельме и Луизе“ героини решаются вертикально броситься на автомобиле вниз, в Гранд Каньон, у которого заканчивается их путь. В „Возвращении“ путь отца переходит из горизонтального в вертикальный, когда он карабкается вслед за сыном на маяк и срывается по неосторожности вниз. В обоих фильмах за рулем пьют, фотографируются, сталкиваются с соперниками, с прошлым и со смертью (*Почему, на Ваш взгляд, в названии одного фильма имена, а в другом субстантивированный глагол?*).

---

<sup>9</sup> Выходя из пустыни видит Симона и **Андрея, рыбаков с сетями**: Идите за мною и я сделаю вас ловцами человеков [Марк 1: 17 - 21]. И прошед оттуда немного, Он увидел Иакова Завдеева и **Иоанна, брата его**, так же в лодке починивающих сети. И тот час призвал их. И они, оставивши отца своего Зеведея в лодке с работниками, последовали за ним. [Марк 2: 13]

<sup>10</sup> Итак, бодрствуйте; ибо **не знаете, когда придет хозяин дома**, вечером или в полночь, или в пение пастухов, или поутру; [Марк 13: 35]

<sup>11</sup> И **сказал ученикам Своим, чтобы готова была для него лодка**, по причине многолюдства, дабы не теснили его. [Марк 3: 9]

<sup>12</sup> Вечером того дня сказал им: **переправимся на ту сторону** [Марк 4: 35]. И поднялась великая буря; **волны били в лодку, так что она уже наполнялась водою**, а он спал на корме на возглавии. Его будят и говорят ему: Учитель! Неужели Тебе нужды нет, что мы погибаем? [Марк 4: 37 - 39]

<sup>13</sup> **Чашу, которую я пью, будете пить.** [Марк 10: 39]

<sup>14</sup> Истино говорю вам, **один из вас, ядущий со Мною, предаст Меня.** [Марк 14: 18]

Кроме того, заметна гендерная тематика, связанная в американском фильме в отказе от женственности, а в русском – в примеривании мужественности. Женщины, словно снимают с себя женские образы, а мальчики – почти буквально надевают на себя возмужание, как Андрей – отцовские часы. Транскультурная переводимость фильмов является одним из лучших объектов для тренировки культурного перевода, опирающегося не на язык, а на семантику и передачу смыслов. Студенты и школьники получают посредством аудиовизуального анализа тренировку образного мышления, распознавания авторских интенций, умения вскрытия глубинных структур фильма и способность читать культурный контекст в его отделении от действия фильма.

### ***Список литературы:***

1. Евангелие от Марка.
2. Жабский М.И. Кино: Реалии и вызовы глобализации. - М., 2002.
3. Информационный портал (ИП). - [Электрон. ресурс]. Режим доступа: [http://www.imdb.com/title/tt0103074/?ref\\_=sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0103074/?ref_=sr_1).
4. Информационный портал (ИП). - [Электрон. ресурс]. Режим доступа: [http://www.imdb.com/title/tt0376968/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_3](http://www.imdb.com/title/tt0376968/?ref_=fn_al_tt_3).
5. Кушнина Л.В. Языки и культуры в переводческом пространстве. - Пермь, 2004.
6. Моль А. Социодинамика культуры: Пер. с фр. - М., 2008.
7. Aumont J. Figuren und Perspektiven. – Berlin, 2007.
8. Bachmann-Medick D. Übersetzen als Repräsentation fremder Kulturen. – Berlin, 1997.
9. Bhabha H. The Third Space: Interview with Homi Bhabha // Identity. Community. Culture. Difference / Ed. By Jonathan Rutherford. – London, 1990. - P. 207 - 221.
10. Breger C. Döring T. Figuren der /des Dritten: Erkundungen kultureller Zwischenräume. – Amsterdam – Atlanta, 1998.
11. De Certeaus M. Kunst des Handelns. – Berlin, 1988.
12. Deeken A. Reisefilme. Ästhetik und Geschichte. – Remscheid, 2004.
13. Fuchs M. Übersetzen und Übersetzt-Werden. Plädoyer für eine interaktionsanalytische Reflexion // Bachmann-Medick D. - Berlin. – 1997. - P. 308 - 328.
14. Jost R., Kammerer I. Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker. – München, 2012.
15. Laderman D. Driving visions. Exploring the road movie. – Austin, 2002.
16. Pauleit W. Travelling shots: Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen. – Berlin, 2007.
17. Rabiger M. Direction the Documentary. – Burlington, 2009.
18. Tomas D. Transcultural Space and Transcultural Beings. – Boulder, 1996.
19. Rowbotham Sh. A Century of Women: The History of Women in Britain and the United States. – London, 1997.

### ***Список фильмов:***

1. Возвращение“ [2003], Андрей Звягинцев. - [Электрон. ресурс]. Режим доступа: [http://www.imdb.com/title/tt0376968/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_3](http://www.imdb.com/title/tt0376968/?ref_=fn_al_tt_3).
2. Easy Rider [1969], Dennis Hopper. - [Электрон. ресурс]. Режим доступа: [http://www.imdb.com/title/tt0064276/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0064276/?ref_=fn_al_tt_1).
3. Two Lane Blacktop“ [1971], Monte Hellman. - [Электрон. ресурс]. Режим доступа: [http://www.imdb.com/title/tt0067893/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0067893/?ref_=fn_al_tt_1).
4. Thelma and Louise [1991], Ridley Scott. - [Электрон. ресурс]. Режим доступа: [http://www.imdb.com/title/tt0103074/?ref\\_=sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0103074/?ref_=sr_1).