

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «РГГУ»)

На правах рукописи

Колотаев Владимир Алексеевич

**Репрезентация моделей идентичности
в структуре драматургического конфликта
в игровом кино XX – XXI веков**

Специальность 17.00.09 – «Теория и история искусства»

Диссертация на соискание учёной степени
доктора искусствоведения

Москва – 2022

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Структурные особенности драматургического конфликта	52
1.1. Драматургический конфликт как основа повествовательной структуры игрового кино и формирования идентичности героя.....	52
1.2. Обряд инициации как основа композиции игрового кино и условие наделения героя идентичностью: миф, волшебная сказка, нарратив.....	68
1.3. Выводы.....	100
Глава 2. Феномен идентичности в киноискусстве и гуманитарном знании	106
2.1. Идентичность как предмет рефлексии в исследованиях киноискусства.....	106
2.1.1. Выводы.....	144
2.2. Идентичность как психосоциальный феномен.....	148
2.2.1. Культурно-историческая модель идентичности и ее функции в структуре драматургического конфликта.....	176
2.2.2 Выводы.....	181
Глава 3. Драматургия пути героя: инициация, идентичность, конфликт ...183	
3.1. Структура пути героя и особенности драматургического конфликта в зависимости от кризисов идентичности.....	203
3.1.1. Выводы.....	208
3.2. Структура драматургического конфликта и культурно-историческая модель развития идентичности в игровом кино.....	209
3.2.1. Драматургический конфликт стадии протоидентичности.....	209
3.2.2. Драматургия репродуктивной идентичности, конфликт «своих» и «чужих»	216
3.2.3. Конфликт продуктивной идентичности.....	222
3.2.4. Драматургия метапродуктивной идентичности: от образа к действию....	230
3.2.5. Выводы.....	238
Заключение	240
Список источников и литературы	245
Фильмография	295

Введение

Актуальность исследования художественной среды киноискусства, в которой по законам драматургии разворачиваются процессы формирования различных моделей идентичности, определяется как высокой социальной значимостью проблем самоопределения человека в современном обществе, находящих отражение в типах драматургического конфликта и способах его разрешения героями игрового кино, так и повышенным вниманием исследователей киноискусства к изучению структуры киноповествования¹, отражающей кризисные состояния идентичности.

Обращенное к массовому зрителю игровое кино с четко выраженной линейной организацией экранного повествования, имеющей мифо-фольклорные и обрядовые основания, подразумевающие преобразование героя, обретение им в процессе путешествия идентичности, представляется чрезвычайно удобным средством выражения переживаний человека относительно целостности своей личности, которую он вынужден постоянно отстаивать, утверждать, заново обретать, проходя испытания, преодолевая кризисы. В ситуации поисков устойчивых представлений человека о себе и своем месте в мире происходит научное осмысление феномена идентичности, с одной стороны, а кино передает средствами драматургии наиболее острые переживания утраты, поисков и ее обретений, с другой.

Многие исследования посвящены кризисным состояниям идентичности в эпоху глобальных изменений и власти медиа (З. Бауман², Э. Балибар³, Дж.

¹ О сложности определения понятия «киноповествование» см.: *Познин В. Ф.* Экранное пространство и время: Структурно-типологический и перцептивный аспекты. СПб.: ИД «Петрополис», 2021. 388 с.; *Казин А. Л.* Проблемы кинематографического синтеза // *Кино и современная культура: Сб. науч. трудов.* Л.: ЛГИТМИК, 1988. С. 19–36; *Разлогов К. Э.* Искусство экрана: проблемы выразительности. М.: Искусство, 1982. 158 с. *Березовчук Л. Н.* Очерки теории кино. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. 343 с.

² *Бауман З.* Индивидуализированное общество. М.: Логос, 2005. 324 с.

³ *Балибар Э., Валлерстайн И.* Раса, нация, класс: Двусмысленные идентичности. М.: Логос-Альтера, Ессе Ното. 2004. 272 с.

Бербэнк⁴, Р. Брубейкер⁵, И. Валлерстайн⁶, П. Вирильо⁷, Э. Гидденс⁸, В. М. Дианова⁹, И. Н. Ионов¹⁰, М. Кастельс¹¹, В. К. Кантор¹², И. В. Кондаков¹³, А. В. Костина¹⁴, Ф. Купер¹⁵, Р. Дж. Лифтон¹⁶, И. В. Малыгина¹⁷, Г.-П. Мартин¹⁸, В. И. Мильдон¹⁹, Т. Парсонс²⁰, К. Э. Разлогов²¹, В. М. Розин²², Р. Рорти²³, В. А.

⁴ *Бербэнк Дж., Купер Ф.* Великие империи: взлет и падение. М.: АСТ, 2015. 528 с.

⁵ *Брубейкер Р.* Этничность без групп. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. 406 с.

⁶ *Валлерстайн И., Балибар Э.* Раса, нация, класс: Двусмысленные идентичности. М.: Logos altera, 2004. 267 с.

⁷ *Вирилио П.* Информационная бомба: Стратегия обмана / Пер. И. Окуневой. М.: Гнозис; Прагматика культуры, 2002. 192 с.

⁸ *Гидденс Э.* Ускользящий мир: Как глобализация меняет нашу жизнь. М.: Весь мир, 2004. 120 с.
Гидденс Э. Последствия современности. М.: Практикс, 2011. 352 с.

⁹ *Дианова В. М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 1999. 240 с.

¹⁰ *Ионов И. Н.* Цивилизационная самоидентификация как форма исторического сознания // Искусство и цивилизационная идентичность. Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2007. С. 169–187.

¹¹ *Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М.: ГУ-ВШЭ, 2001. 608 с.

¹² *Кантор В. К.* Санкт-Петербург: Российская империя против российского хаоса. К проблеме имперского сознания в России. М.: РОССПЭН, 2007. 542 с.

¹³ *Кондаков И. В., Соколов К. Б., Хренов Н. А.* Цивилизационная идентичность в переходную эпоху. М.: Прогресс-традиция, 2011. 1024 с.

¹⁴ *Костина А. В.* Кризис современной идентичности и доминирующие стратегии идентификации в границах этноса, нации, массы (окончание) // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 1. С. 187–194.

¹⁵ *Брубейкер Р., Купер Ф.* За пределами идентичности // Мифы и заблуждения в изучении империи и национализма. М.: Новое изд-во, 2010. С. 131–192. 426 с.

¹⁶ *Lifton R. J.* The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation. Chicago: University of Chicago Press, 1993. 526 p.

¹⁷ *Малыгина И. В.* Российская идентичность в контексте цивилизационных разломов Запада и Востока // Культура культуры. 2016. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://cult-cult.ru/the-russian-identity-in-the-context-of-civilizational-rift-between-the-west-and/> (дата обращения 04.07.2017).

¹⁸ *Мартин Г.-П., Шуман Х.* Западная глобализация: Атака на процветание и демократию. М.: Альпина, 2001. 330 с.

¹⁹ *Мильдон В. И.* О дихотомии национальной идентичности // Искусство и цивилизационная идентичность. М.: Наука, 2007. С. 302–308.

²⁰ *Parsons T.* Some Theoretical Considerations on the Nature and Trends of Change of Ethnicity // Ethnicity: Theory and Experience / Ed. by N. Glazer, D. P. Moynihan, C. S. Schelling Cambridge: Harvard University Press, 1975. Pp. 53–83.

²¹ *Разлогов К. Э.* Множественная идентичность в условиях глобализации // Свободная мысль. 2008. № 10. С. 117–122.

²² *Розин В. М.* Искусство и личность в ситуации перехода и социальной трансформации // Искусство в контексте цивилизационной идентичности. В 2 т. Т. 2. М.: Государственный институт искусствознания, 2006. С. 3–20.

²³ *Рорти Р.* Обретая нашу страну: политика левых в Америке XX века / Пер. с англ. И. В. Хестановой и Р. З. Хестанова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. 128 с.

Тишков²⁴, Э. Тодд²⁵, Э. Тоффлер²⁶, Г. Л. Тульчинский²⁷, Х. Шуман²⁸, П. Штомпка²⁹, Ф. Фукуяма³⁰, С. Хантингтон³¹, Д. Хелд³², Э. Хобсбаум³³, Н. А. Хренов³⁴, А. Я. Флиер³⁵). Продолжает осмысляться «время текучей современности» (З. Бауман), создающее ситуацию недовольства собой, обретенным статусом и тем, как в процессе социального взаимодействия воспринимают и оценивают человека другие участники социальной драмы (Э. Гоффман³⁶, З. Бауман³⁷, У. Бек³⁸, М. де Серто³⁹).

В ряде работ идентичность рассматривается как незавершенный саморазвивающийся проект (Э. Гидденс⁴⁰), как «протеевская», разносторонняя, многогранная, постоянно меняющаяся идентичность (Р. Дж. Лифтон⁴¹, Н. А. Хренов⁴²), появление которой обусловлено реакцией на вызовы культуры потребления, требующие от человека смены чуждых ему ролей и масок (Э.

²⁴ Тишков В. А. Идентичность и культурные границы // Идентичность и конфликт в постсоветских государствах. М., 1997. 490 с.

²⁵ Тодд Э. После империи: Pax Americana – начало конца. М.: Международные отношения, 2004. 240 с.

²⁶ Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 2004. 781 с.

²⁷ Тульчинский Г. Л. Постчеловеческая персонология: Новые перспективы свободы и рациональности. СПб.: Алетея, 2002. 689 с.

²⁸ Шуман А. Н. Трансцендентальная философия. Минск.: Экономпресс, 2002. 416 с.

²⁹ Штомпка П. Теоретическая социология и социологическое воображение // Социологический журнал. 2001. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskaya-sotsiologiya-i-sotsiologicheskoe-voobrazhenie> (дата обращения: 19.09.2021).

³⁰ Фукуяма Ф. Идентичность: Стремление к признанию и политика неприятия. М.: Альпина Паблицер, 2019. 256 с.

³¹ Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М.: АСТ, 2003. 603 с.

³² Хелд Д., Макгрею Э., Гольдблатт Д., Перратон Дж. Глобальные преобразования: политика, экономика, культура. М.: Праксис, 2004. 576 с.

³³ Хобсбаум Э. Разломанное время: Культура и общество в двадцатом веке. М.: АСТ : CORPUS, 2017. 384 с.

³⁴ Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС. 2002. 448 с.

³⁵ Флиер А. Я. История культуры как смена доминантных типов идентичности // Личность. Культура. Общество. 2012. Т. 14. №. 2. С. 99–108.

³⁶ Гоффман Э. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-Пресс, 2000. 304 с.

³⁷ Бауман З. Текучая современность. СПб.: Питер, 2008. 240 с.

³⁸ Бек У. Что такое глобализация? М.: Прогресс-Традиция, 2001. 304 с.

³⁹ Серто М., де. Изобретение повседневности: Искусство делать. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 328 с.

⁴⁰ Giddens A. Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age. Stanford: Stanford University Press, 1991. 256 p.

⁴¹ Lifton R. J. The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation. Chicago: University of Chicago Press, 1993. 526 p.

⁴² Хренов Н. А. Русский Протей. СПб.: Алитея, 2007. 400 с.

Гоффман⁴³, П. Бергер⁴⁴). Э. Гидденс, развивая идеи Р. Лэйнга⁴⁵, описывает феномен «онтологической неуверенности» как важнейший признак личности современного человека постиндустриального общества, лишённого «корпуса идентичности» (С. Вакнин), способности ощущать непрерывность и продолжительность времени, воспринимать и подвергать анализу поступающую извне информацию, систематизировать опыт.

Социальные психологи изучают феномен множественной идентичности, определяемой групповой или культурной принадлежностью (Ч. Тейлор⁴⁶, А. Тэшфел, Дж. Тернер⁴⁷, Ю. Хабермас⁴⁸, М. Хог⁴⁹, С. Холл⁵⁰, Р. Дженкинс⁵¹, Вильямс⁵², Д. Мацумото⁵³, Г. К. Триандис⁵⁴). Сравнительно недавно появились труды о «сетевой» (Х. Уайт⁵⁵, М. Грановеттер⁵⁶, Т. Тейлор⁵⁷) и «возможной» (Х. Маркус⁵⁸) идентичности, модели которых реализует кино⁵⁹.

⁴³ Гоффман Э. Стигма: Заметки об управлении испорченной идентичностью // Русский социологический форум. 2000. № 1–4 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sociology.ru/forum/ogl3-4-2000.html> (дата обращения: 13.04.2021).

⁴⁴ Бергер П. Приглашение в социологию: гуманистическая перспектива. М.: Аспект Пресс, 1996. 168 с.

⁴⁵ Лэйнг Р. Д. Расколотое «Я». СПб.: Белый кролик, 1995. 352 с.

⁴⁶ Taylor Ch. Sources of the Self: The Making of the Modern Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

⁴⁷ Tajfel H., Turner J. C. An integrative theory of intergroup conflict // The social psychology of intergroup relations / Ed. by W. G. Austin, S. Worchel. Monterey, CA: Brooks-Cole, 1979. P. 33–48.

⁴⁸ Хабермас Ю. Понятие индивидуальности // Вопросы философии. 1989. № 2. С. 35–41.

⁴⁹ Hogg M. A. From uncertainty to extremism: Social categorization and identity processes // Current Directions in Psychological Science. 2014. Vol. 23. No 5. С. 338–342.

⁵⁰ Hall S. Introduction: Who needs identity? // Questions of cultural identity / Ed. by S. Hall, P. Du Gay. London: Sage, 1996. P. 1–17.

⁵¹ Jenkins R. Social identity. London: Routledge, 1996. 232 p.

⁵² Williams B. Problems of the self. London: Cambridge University Press, 1973. 273 p.

⁵³ Мацумото Д. Психология и культура. Современные исследования. СПб.: Прайм-Еврознак, 2002. 414 с.

⁵⁴ Триандис Г. К. Культура и социальное поведение: учебное пособие. М.: Форум, 2007. 382 с.

⁵⁵ White H. C. Identity and Control: How Social Formations Emerge. Princeton: Princeton University Press, 2008. 456 p.

⁵⁶ Granovetter M. Threshold models of collective behavior // American Journal of Sociology. 1978. Vol. 83. No. 6. P. 1420–1443.

⁵⁷ Taylor T. L. Living digitally: Embodiment in virtual worlds // The Social Life of Avatars / Ed. by R. Schroeder. London: Springer, 2002. P. 40–62.

⁵⁸ Markus H., Nurius P. Possible selves. American Psychologist. 1986. No 41 (9). P. 954–969.

⁵⁹ Каспэ И. М. «Я есть!»: позднесоветское кино через призму реляционной социологии Харрисона Уайта (et vice versa) // Социологическое обозрение. 2017. № 3. С. 174–206 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ya-est-pozdnesovetskoe-kino-cherez-prizmu-relyatsionnoy-sotsiologii-harrisona-uayta-et-vice-versa> (дата обращения: 08.05.2019).

Продолжает оставаться в поле зрения исследователей идентичность, конструируемая нарративом (М. М. Бахтин⁶⁰, Д. К. Деннет⁶¹, В. Я. Пропп⁶², П. Бурдые⁶³, Дж. Брунер⁶⁴, Дж. Брокмейр⁶⁵, Дж. Принц⁶⁶, П. Рикёр⁶⁷, Р. Рорти⁶⁸, К. Герген⁶⁹, Д. П. Макадамс⁷⁰, Р. Рорти⁷¹, Т. Д. Марцинковская⁷², Ф.-Р. Анкерсмит⁷³, Трубина⁷⁴, В. И. Тюпа⁷⁵), открывающая перед человеком возможность самостоятельно формировать свой собственный образ. Появляется перспектива стать автором самого себя или создателем гибридной идентичности (М. М. Бахтин). В тоже время существует опасность утратить способность к самовыражению, заменяя созидательные свойства автора на сериальное

⁶⁰ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. 424 с.

⁶¹ Деннет Д. К. Почему каждый из нас является новеллистом // Вопросы философии. 2003. № 2. С. 126–127.

⁶² Пропп В. Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.

⁶³ Бурдые П. Биографическая иллюзия // ИНТЕР. 2002. № 1. С. 75–83 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.isras.ru/files/File/Inter/2002-01/6Burdie.pdf> (дата обращения: 22.03.2022).

⁶⁴ Bruner J. Self-making and world-making // Journal of Aesthetic Education. 1991. No 25 (1). P. 67–78; Брунер Дж. Жизнь как нарратив // Постнеклассическая психология. Социальный конструктивизм и нарративный подход. 2005. No 1 (2). С. 9–29.

⁶⁵ Brockmeier J. Narrative: Problems and promises of an alternative paradigm // Narrative and identity: Studies in autobiography, self and culture. John Benjamins Publishing, 2001. P. 39–58. 307 p.

⁶⁶ Prince G. Narratology: the Form and Functioning of Narrative. Berlin; NY: Mouton Publishers, 1982. 185 p.

⁶⁷ Рикёр П. Повествовательная идентичность // Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. М.: АО «КАМИ», 1995. С. 19–37.

⁶⁸ Rorty R. Contingency, Irony and Solidarity. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 201 p.

⁶⁹ Gergen K. J., Gergen M. M. Narrative and self as relationship // Advances in Experimental Social Psychology / Ed. by L. Berkowitz. Vol. 21. San Diego, CA: Academic Press, 1988. P. 17–56; Gergen K.J. Realities and Relationships: Soundings in Social Constructionism, Cambridge, 1994; Gergen K. J. Narrative, Moral Identity and Historical Consciousness: a Social Constructionist Account, 1998. [Электронный ресурс]. URL: http://www.swarthmore.edu/sites/default/files/assets/documents/kennethgergen/Narrative_Moral_Identity_and_Historical_Consciousness.pdf (дата обращения: 12.02.2022); Веричева К. В. Социальное конструирование личности // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2012. №1 49 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnoe-konstruirovanie-lichnosti> (дата обращения: 24.09.2021).

⁷⁰ Макадамс Д. П. Психология жизненных историй // Методология и история психологии. 2008. № 3. С. 135–166.

⁷¹ Рорти Р. Обретая нашу страну. Политика левых в Америке XX века. М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. 128 с.

⁷² Марцинковская Т. Д., Турушева Ю. Б. Нарратив как методология исследования личности в ситуации транзитивности: Психологические исследования. 2017. № 10 (52) [Электронный ресурс]. URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения 5.07.2021).

⁷³ Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007. 612 с.

⁷⁴ Трубина Е. Г. Рассказанное Я: Проблема персональной идентичности в философии современности. Екатеринбург: УрО РАН, 1995. 152 с.

⁷⁵ Тюпа В. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Новосибирск: НГУ, 2002. Вып. 5. С. 5–31.

воспроизводство подобий (В. Беньямин⁷⁶, Р. Барт⁷⁷, М. Фуко⁷⁸, Ж. Делез⁷⁹, Ж.-Ф. Лиотар⁸⁰, Ж. Деррида⁸¹, Ж. Бодрийяр⁸², С. Жижек⁸³, П. Вирно⁸⁴, Н. Б. Маньковская⁸⁵).

Идентичность оказалась в центре процессов, вызванных цивилизационными сломами, возникновением постиндустриального общества (Д. Белл⁸⁶). Вокруг проблем новой социокультурной формации развернулась полемика, усилившаяся за счет постмодернистских и гендерных штудий (С. де Бовуар⁸⁷, Г. Поллок⁸⁸, Дж. Батлер⁸⁹, Л. Иригарей⁹⁰, Л. Нохлин⁹¹, Л. Липпард⁹², Д. Харауэй⁹³, Дж. Скотт⁹⁴, Ю. Кристева⁹⁵, Л. Малви⁹⁶, А. Каплан⁹⁷, Б. Фридан⁹⁸). Некоторые исследователи утверждают, что само понятие «идентичность»

⁷⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 239 с.

⁷⁷ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: 1994. С. 384–391.

⁷⁸ Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум: Изд. дом «Касталь», 1996. 446 с.

⁷⁹ Делёз Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 892 с.

⁸⁰ Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Ин-т эксперим. социологии. СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.

⁸¹ Деррида Ж. Голос и феномен: введение в проблему знаков в феноменологии Гуссерля. СПб, 1999. 166 с.

⁸² Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 389 с.

⁸³ Жижек С. Возвышенный Объект Идеологии. М.: Художественный Журнал, 1999. 237 с.; Он же. Щекотливый субъект: отсутствующий центр политической онтологии. М.: Дело, 2014. 528 с.

⁸⁴ Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ad Marginem Press, 2013. 176 с.

⁸⁵ Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с.

⁸⁶ Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество: Опыт социального прогнозирования. М.: Academia, 1999. 944 с.

⁸⁷ Бовуар С., де. Второй пол. М.; СПб.: Прогресс; Алетейя, 1997. 832 с.

⁸⁸ Pollock G. Beholding Art History: Vision, Place and Power // Vision and Textuality // Ed. by S. Mellivill, B. Readings. Duke University Press, 1995. P. 46–50.

⁸⁹ Батлер Дж. Психика власти: теории субъекции. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2002. 168 с.

⁹⁰ Irigaray L. What Method Have You Adopted for This Research? // Irigaray L This Sex Which Is Not One. Ithaca: Cornell University Press, 1985. P. 150–152.

⁹¹ Нохлин Л. Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство. М.: РОССПЭН, 2005. С. 15–46.

⁹² Lippard L., Chandler J. The dematerialization of Art // Conceptual Art: A Critical Anthology. London: MIT Press, 1968. P. 46–50.

⁹³ Харауэй Д. Манифест киборгов: наука, технология, и социалистический феминизм 1980-х. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 127 с.

⁹⁴ Scott J. W. The Fantasy of Feminist History. Durham; London: Duke University Press, 2011. 186 p.

⁹⁵ Кристева Ю. Силы ужаса. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.

⁹⁶ Mulvey L. Fetishism and Curiosity. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1996. 208 p.

⁹⁷ Kaplan A. E. Women and Film: Both Sides of the Camera. London: Routledge, 1983. 272 p.

⁹⁸ Фридан Б. Загадка женственности. М.: Прогресс, 1994. 480 с.

следует исключить из категориального аппарата, поскольку оно, с их точки зрения, не имеет аналитической ценности (Э. Хобсбаум⁹⁹, Р. Брубейкер, Ф. Купер¹⁰⁰) в эпоху нулевой или пустой (Ж. Липовецки¹⁰¹), отсутствующей (М. Оже¹⁰²) идентичности.

Отмечается, что постиндустриальный мир утрачивает ясность, определенность и человеку приходится прилагать все больше усилий, чтобы понять и обозначить свое положение, место в системе социокультурных координат. И это место, порождающее смутный, едва различимый образ себя, перестав быть надежным и предсказуемым, вызывает тревогу, неопределенность, страх, заставляет искать выход из ситуации постоянной неудовлетворенности собой.

Обретенный через усилия и борьбу статус или стиль идентичности (М. Берзонский¹⁰³) не гарантирует стабильности, уверенности, определенности и покоя. Идентичность переходит из разряда того, что дано или может быть получено как результат следования в русле социальных конвенций, в разряд того, что нуждается в конструировании, переосмыслении, постоянной перестройке, смене ролевых историй (К. Герген¹⁰⁴, Т. Сарбин¹⁰⁵), изменениях себя во взаимодействии с другими людьми¹⁰⁶.

Проект создания себя, постоянной перестройки своей идентичности становится навязчивой целью едва ли не каждого, но далеко не все с этим условием способны справиться, так как чаще всего возникает чувство неудовлетворенности от результатов такого рода конструирования, когда

⁹⁹ Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 г. М.: Алетейя, 1998. 306 с.

¹⁰⁰ Брубейкер Р., Купер Ф. За пределами идентичности // Мифы и заблуждения в изучении империи и национализма. М.: Новое изд-во, 2010. 406 с.

¹⁰¹ Липовецки Ж. Эра пустоты: Эссе о современном индивидуализме. СПб.: Владимир Даль, 2001. 330 с.

¹⁰² Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 136 с.

¹⁰³ Berzonsky M. D. Identity style: Conceptualization and measurement // Journal of Adolescent Research. 1989. No 5. P. 268–282.

¹⁰⁴ Gergen K. J. The saturated self: Dilemmas of identity in contemporary life. NY: Basic Books, 1991. 320 p.

¹⁰⁵ Sarbin T. R. Narrative as a Root Metaphor for Psychology // Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct. NY, 1986. 321 p.

¹⁰⁶ Turner J. Contemporary sociological theory. Thousand Oaks, 2013. 725 p.

образы, чаще всего предлагаемые медиа, создают иллюзию реальности. «...Существует широкая и растущая брешь между общественным положением людей де-юре и их возможностями стать индивидуумами де-факто, то есть управлять своей судьбой и выбирать варианты, которых они действительно желают. Именно из этой глубокой бреши выделяются наиболее ядовитые миазмы, отравляющие жизнь современных людей»¹⁰⁷.

Результатом попыток самоопределения становятся переживаемые кризисы идентичности, разрешение которых либо открывает путь к дальнейшему развитию личности, либо приводит к стагнации. Вариант разрешения кризиса зависит, как предполагается, от особенностей развития личности, определяемых, в том числе, ее отношениями с социальной реальностью, с символическими формами, распространенными в культуре, контролирующей ролевую активность субъекта (П. Берк¹⁰⁸ и Я. Стет¹⁰⁹), самовыражение и адаптацию к изменяющейся среде (С. Холл¹¹⁰). В свою очередь эта способность зависит от успешного проживания нормативных кризисов развития личности в процессе прохождения стадий жизненного цикла (Э. Г. Эриксон¹¹¹, Дж. Марсия¹¹², А. Ватерман¹¹³, М. Яромовиц¹¹⁴) и направленного взаимодействия с другими людьми с целью получения положительного отклика, подтверждающего значимость участника

¹⁰⁷ Бауман З. Текущая современность. СПб.: Питер, 2008. С. 42.

¹⁰⁸ Burke P. Identity control theory. Oxford, 2015 [Электронный ресурс]. URL: <http://wat2146.ucr.edu/Papers/05d.pdf> (дата обращения: 19.09.2019).

¹⁰⁹ Burke P., Stets J. Identity theory. NY; Oxford, 2009. 256 p.

¹¹⁰ Hall S. Representation: cultural representation and signifying practice. London: Sage Publication, 1997. 78 p.

¹¹¹ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996. 340 с.

¹¹² Marcia J. E. The ego identity status approach to ego identity // Ego identity: A handbook for psychosocial research New York: Springer-Verlag, 1993. P. 1–21.

¹¹³ Waterman A. S. Identity, the identity statuses, and identity status development: A contemporary statement. Developmental Review. 1999. No 19. P. 591–621.

¹¹⁴ Jarowic M. Self-We-Others schemata and social identifications // Social identity: International perspective. NY: Sage Publication, 1998. P. 44–52.

диалогического взаимодействия (У. Джемс¹¹⁵, Ч. Кули¹¹⁶, Дж. Мид¹¹⁷, Л. С. Выготский¹¹⁸, М. М. Бахтин¹¹⁹, Э. Гоффман¹²⁰, С. Шовье¹²¹, Дж. Дьюи¹²²).

Вызовы современности, требующие от человека постоянной перестройки идентичности, находят отражение в киноискусстве. Изображая на экране узнаваемые зрителем действия героя и ситуации, меняющие его жизнь, игровое кино открывает возможность формировать отношение к реальности в зависимости от изменений социального ландшафта, проходить кризисы идентичности как циклы испытаний, преодоления препятствий на пути к обретению себя.

Кино как вид искусства создает систему образов (категорий), используемых для восприятия реальности, взаимодействия с ней, видения мира, а также конструирует в соответствии с древнейшей, устойчивой повествовательной моделью пути героя, различные траектории жизненных стратегий, предоставляющих зрителю возможность переосмыслить индивидуальную историю, изменять отношение к себе и действительности. В художественном пространстве киноискусства, в способах репрезентации типов драматургического конфликта формируются адаптивные стратегии поведения и критически осмысляются деструктивные, что позволяет вырабатывать способность противостоять тотальному отчуждению, подчинению мышления и поведения стандартам глобальной культуры потребления. Механизмы развертывания экранных действий по законам драматургии, отождествление

¹¹⁵ Джемс У. Психология. М.: Педагогика, 1991. 367 с.; *Он же*. Личность // Теории личности в западноевропейской и американской психологии. Самара, 1996. 478 с.

¹¹⁶ Cooley C. H. The social self // *Social deviance: Readings in theory and research* Upper Saddle River, NY: Prentice Hall, 2005. P. 72–73.

¹¹⁷ Мид Дж. Г. Интернализированные другие и самость // *Американская социологическая мысль: Тексты*. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 224–227. 496 с.

¹¹⁸ Выготский Л. С. Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.

¹¹⁹ Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012. С. 9–179.

¹²⁰ Гоффман Э. Анализ фреймов: Эссе об организации повседневного опыта. М.: Ин-т социологии РАН, 2004. 752 с.

¹²¹ Шовье С. Субъективность, личность и идея самости // *Субъективность и идентичность*. М.: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2012. 366 с.

¹²² Дьюи Дж. Реконструкция в философии: Проблемы человека. М.: Республика, 2003. 496 с.

зрителя с кинообразом вызывают катарсис с последующей «инкорпорацией культурно-исторического опыта»¹²³.

Создавая психологическую историю немецкого кино, Зигфрид Кракауэр показал, как в фильмах 1920–1930-х гг., с одной стороны, учитывались бессознательные запросы массового зрителя, связанные с тревожным чувством нехватки позитивного образа идентичности, с другой – формировались необходимые идеалы, консолидирующие общество, которые активно эксплуатировались властью. Эта универсальная система взаимодействия образной среды фильма и бессознательного зрителя является важнейшим свойством киноискусства, главным в динамичных процессах конструирования востребованных обществом форм идентичности.

Установив в зеркальной теории киноискусства реципрокную связь между экранным образом и не всегда осознаваемыми ожиданиями публики, З. Кракауэр¹²⁴, а за ним и такие исследователи, как Д. Прокоп¹²⁵, Н. А. Хренов¹²⁶, М. И. Жабский¹²⁷, показали, что игровое кино, реагируя на события социальной реальности, отражает и воссоздает средствами художественной выразительности те варианты построения идентичности, в которых зритель может узнавать себя, свои чаяния, и эмоционально пережить увиденное за счет работы механизмов отождествления.

Киноискусство обладает, согласно Ю. М. Лотману¹²⁸, моделирующими возможностями воссоздавать средствами образной, прежде всего, по мысли Я. Мукаржовского¹²⁹ и В. Ф. Познина¹³⁰, пространственной выразительности, а также проявлять в типах драматургического конфликта актуальные внутренние,

¹²³ *Выготский Л. С.* Орудие и знак в развитии ребенка // Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Педагогика, 1984. 432 с.

¹²⁴ *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 442 с.

¹²⁵ *Prokop D.* Soziologie des films. Neuwied, Berlin, 1970.

¹²⁶ *Хренов Н. А.* Социальная психология искусства: переходная эпоха. М.: Альфа-М, 2005. 622 с.

¹²⁷ *Жабский М. И.* Социокультурная драма кинематографа: Аналитическая летопись (1969–2005). М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009. 775 с.

¹²⁸ *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.

¹²⁹ *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 446 с.

¹³⁰ *Познин В. Ф.* Экранное пространство и время: Структурно-типологический и перцептивный аспекты. СПб.: Петрополис, 2021. 388 с.

психические, и внешние, социальные, состояния. Это могут быть как модели успешного разрешения противоречий, построения или обретения идентичности в процессе прохождения испытаний, так и типы деструктивного реагирования героя на кризисные ситуации, которые чаще всего являются проекциями внутренних переживаний и негативно пройденных этапов развития личности. Оказавшись в положении выбора, когда отсутствуют ресурсы для разрешения конфликта, угрожающего жизненным устоям его участников, герой начинает действовать в зависимости от того, на какой стадии развития идентичности он находится и каким набором средств решения возникающих на его пути задач он может овладеть в процессе преодоления испытаний.

Игровое кино в силу своей структуры, восходящей к обрядам переходов, позволяет массовому зрителю за счет отождествления с экранным действием эмоционально пережить, испытать катарсис, осмыслить собственные кризисные состояния. Изучение закономерностей репрезентации идентичности в структуре драматургического конфликта игрового кино представляет собой исследовательскую проблему и имеет чрезвычайную важность в силу того, что процессы визуализации культуры приобрели глобальный характер, от знания их природы зависит способность общества поддерживать и развивать продуктивные явления и активно противостоять деструктивным.

Степень научной разработанности проблемы исследования

Научная проблематика отражения средствами художественной образности кризисных состояний социокультурной, национальной, этнической, гендерной, коллективной идентичностей в киноискусстве широко представлена в трудах Б.

Б. Андреева¹³¹, А. И. Антонова¹³², Г. О. Абикеевой, В. Е. Буденковой¹³³, Е. В. Головневой и И.А. Головнева, Т. Ю. Дашковой¹³⁴, А. В. Доброницкой¹³⁵, В. С. Жидкова¹³⁶, О. Б. Заславского¹³⁷, Г. И. Зверевой¹³⁸, Р. В. Иванова¹³⁹, И. М. Каспэ¹⁴⁰, О. Г. Кривилева¹⁴¹, Л. Х. Маматовой¹⁴², Е. Я. Марголита¹⁴³, В. Ю. Михайлина¹⁴⁴, Т. А. Михайловой¹⁴⁵, Ю. В. Михеевой¹⁴⁶, Н. И. Нусиновой¹⁴⁷, А.

¹³¹ Андреев Б. Б. Функциональное моделирование идентификационных процессов и эстетического пространства // Культура и инновации: интернет-журнал МПГУ. 2003 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.e-culture.ru/arhiv.htm> (дата обращения: 05.09.2007).

¹³² Антонов А. И. Кино и коллективная идентичность. Под общ. ред. М. И. Жабского. (ч. 3, гл.1. § 1–4, 6.). М.: ВГИК, 2013. С. 109–117.

¹³³ Буденкова В. Е., Савельева Е. Н. Идентичность как предмет теоретико-методологического анализа: модели и подходы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1 (21). С. 31–44.

¹³⁴ Дашкова Т. Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 256 с.

¹³⁵ Доброницкая А. В. Кино как средство конструирования этнической идентичности // Молодой ученый. 2016. № 27. С. 803–805. [Электронный ресурс]. URL <https://moluch.ru/archive/131/36592/> (дата обращения: 17.06.2018).

¹³⁶ Жидков В. С. Искусство как средство конструирования коллективной идентичности: Опыт большевистской социальной инженерии // Искусство и цивилизационная идентичность. М.: Наука, 2007. С. 454–504.

¹³⁷ Заславский О. Б. Деидентификация личности. О фильме Антониони «Профессия – репортер» // Киноведческие записки. 2013. № 102/103. С. 35–57.

¹³⁸ Зверева Г. И. Производство локальной пространственной идентичности в российском документальном кино 2000-х годов // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 8–2 (41). С. 294–311.

¹³⁹ Иванов Р. В., Полюшкевич О. А. Патриотизм и идентичность в современных российских фильмах // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. 2016. Т. 18. № 12. С. 44–55 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/patriotizm-i-identichnost-v-sovremennyh-rossijskih-filmah> (дата обращения: 29.04.2019).

¹⁴⁰ Каспэ И. М. «Я есть!»: позднесоветское кино через призму реляционной социологии Харрисона Уайта (et vice versa) // Социологическое обозрение. 2017. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ya-est-pozdnesovetskoe-kino-cherez-prizmu-relyatsionnoy-sotsiologii-harrisona-uayta-et-vice-versa> (дата обращения: 08.05.2019).

¹⁴¹ Кривилева О. Г. Поиск идентичности в европейском кино // Вестник Пермского университета. Серия: Политология. 2013. № 3. С. 158–168.

¹⁴² Маматова Л. Х. Модель киномифов 30-х годов // Кино: политика и люди (30-е годы). М.: Материк, 1995. С. 52–78.

¹⁴³ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 127–208.

¹⁴⁴ Михайлин В. Ю. Конструирование новой советской идентичности в «оттепельном» кино. Человек в условиях модернизации XVIII–XX вв. Екатеринбург: Изд. УРО РАН, 2015. С. 312–320.

¹⁴⁵ Михайлова Т. А. Дым Отечества: тело как территория, сексуальность как идентичность в фильме «Овсянки» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2013. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dym-otechestva-telo-kak-territoriya-seksualnost-kak-identichnost-v-filme-ovsyanki> (дата обращения: 08.05.2019).

¹⁴⁶ Михеева Ю. В. Образ провинции в российском кино 2000-х годов в фокусе гражданской идентичности // Вестник ВГИК. 2018. № 9 (4). С. 40–52.

¹⁴⁷ Нусинова Н. И. Новый взгляд на советское кино периода рассвета (1925–1928) // История кино: современный взгляд (киноведение и критика). По материалам конференции. М.: Материк, 2004.

Усмановой¹⁴⁸, А. Н. Огарков¹⁴⁹, В. А. Подороги¹⁵⁰, О. А. Полюшкевич¹⁵¹, А.-М. Плэмэдялэ¹⁵², К. Э. Разлогова¹⁵³, К. В. Резникова¹⁵⁴, И. К. Романова¹⁵⁵, Е. В. Сальниковой¹⁵⁶, Е. М. Стишовой¹⁵⁷, А. В. Севастеенко¹⁵⁸, В. В. Сенниковой¹⁵⁹, Е. Н. Савельевой¹⁶⁰, Н. Ю. Спутницкой¹⁶¹, В. А. Суковатой¹⁶², А. И. Туманов¹⁶³, В.

С. 27–50.

¹⁴⁸ Усманова А. Р. Репрезентация как присвоение: к проблеме существования Другого в дискурсе // Топос. 2001. № 4. С. 50–66.

¹⁴⁹ Огарков А. Н., Романова И. К. Превращенные формы желания в европейском кинематографе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. 2007. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prevraschennyye-formy-zhelaniya-v-evropeyskom-kinematografe> (дата обращения: 17.03.2022).

¹⁵⁰ Подорога В. А. Материалы к психобиографии С. М. Эйзенштейна // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. № 1. М.: Логос, 2001. С. 11–140. (Серия «Ессе homo»).

¹⁵¹ Иванов Р. В., Полюшкевич О. А. Патриотизм и идентичность в современных российских фильмах // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. 2016. Т. 18. С. 44–55.

¹⁵² Плэмэдялэ А.-М. Парадоксы идентичности в киноискусстве румынского ареала // Arta [Кишинёв]. 2014. № 2 (23). С. 52–55.

¹⁵³ Разлогов К. Э. Множественная идентичность в условиях глобализации // Свободная мысль. 2008. № 10. С. 117–122.

¹⁵⁴ Резникова К. В. Значение кинематографа для формирования общероссийской национальной идентичности // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=9580> (дата обращения: 03.05.2016).

¹⁵⁵ Огарков А. Н., Романова И. К. Превращенные формы желания в европейском кинематографе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. 2007. № 1. С. 106–111.

¹⁵⁶ Сальникова Е. В. Отечественное кино 1970-х: Между деревней и городом (Идентичность утраченная и обретаемая вновь) // Искусство и цивилизационная идентичность. М.: Наука, 2007. С. 505–533.

¹⁵⁷ Стишова Е. М. Российское кино в поисках реальности. Свидетельские показания. М.: Аграф, 2013. 464 с.

¹⁵⁸ Севастеенко А. В. Феномен киноидентичности // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. 2009. Т. 64. № 1–2. С. 131–156.

¹⁵⁹ Сенникова В. В., Савельева Е. Н. Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 251–262.

¹⁶⁰ Савельева Е. Н. Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX в. // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. 2015. № 4 (20). С. 14–24.

¹⁶¹ Спутницкая Н. Ю. Путешествие в зазеркалье: языковые стратегии любви и смерти в фильмах 2012 года и проблема конструирования идентичности // Хроники кинопроцесса. 2013. С. 146–162.

¹⁶² Суковатая В. А. От «Маскулинности травмы» – к «Маскулинности невроза»: гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре // Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 5. С. 37–46.

¹⁶³ Туманов А. И. Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности // Наука. Культура. Общество. 2021. Т. 27. № 3. С. 35–49.

М. Халипова¹⁶⁴, С. С. Хоружего¹⁶⁵, А. С. Шахова¹⁶⁶, Н. В. Черновой¹⁶⁷, Е.А. Чичиной¹⁶⁸. М. В. Шайдулиной¹⁶⁹, Е. Н. Шаройко¹⁷⁰.

Непосредственно проблемам внутреннего устройства мира героя и структуре киноповествования посвящены работы В. Б. Шкловского¹⁷¹, В. Н. Тынянова¹⁷², Б. Эйхенбаума¹⁷³, В. К. Туркина¹⁷⁴, Э. Лайоша¹⁷⁵, И. В. Вайсфельда¹⁷⁶, О. А. Тюляковой¹⁷⁷, С. С. Гинзбурга¹⁷⁸, Н. В. Крючечникова¹⁷⁹, В. И. Фомина¹⁸⁰, С. И. Фрейлиха¹⁸¹, Г. М. Фрумкина¹⁸², Е. С. Левина¹⁸³, В. П.

¹⁶⁴ Халипов В. М. Тендерные репрезентации в кино США // США и Канада: Экономика, политика, культура. 2016. № 6 (558). С. 67–87.

¹⁶⁵ Хоружий С. С. Азбука идентичности // Искусство кино. 2001. № 9 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/09/n9-article15> (дата обращения: 07.07.2018).

Хоружий С. С. Мытарства идентичности // Искусство кино. 2001. № 10 [Электронный ресурс] URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/10/n10-article13> (дата обращения: 07.07.2018).

¹⁶⁶ Шахов А. С. Кинематограф Арабского Востока: пути развития и поиски национальной идентичности: дис. ... д-ра искусствоведения. М.: ВГИК, 2015. 467 с.

¹⁶⁷ Чернова Н. В. Сталинская киномифология 1930-х начала 1950-х годов. Полководческий ракурс периода гражданской войны и интервенции в России. Берлин: Lap Lambert, 2011. 324 с.

¹⁶⁸ Чичина Е. А. Современный отечественный кинематограф: новая идентичность // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. 2014. № 1 (179) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyyu-otechestvennyu-kinematograf-novaya-identichnost> (дата обращения: 05.05.2019).

¹⁶⁹ Шайдулина М. В. Феномен эстетизированной жестокости в современном южнокорейском кинематографе как отражение национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С. 44–53.

¹⁷⁰ Шаройко Е. Н. Этнокультурная идентичность: к постановке проблемы белорусского игрового кино // Вестник Белорусского гос. ун-та культуры и искусств. 2018. № 1 (29). С. 35–41.

¹⁷¹ Шкловский В. Б. Заметки о сюжете в прозе и кинодраматургии (1956) // Виктор Шкловский за 60 лет работы в кино. М.: Искусство, 1985. С. 255–266.

¹⁷² Тынянов Ю. Н. Поэтика: История литературы: Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

¹⁷³ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб: РИИИ, 2001. С. 13–38.

¹⁷⁴ Туркин В. К. Драмматургия кино. М.: ВГИК, 2007. 320 с.

¹⁷⁵ Эгри Л. Искусство драмматургии: творческая интерпретация человеческих мотивов М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 429 с.

¹⁷⁶ Вайсфельд И. В. Мастерство кинодрамматурга. М.: Советский писатель, 1961. 304 с.

¹⁷⁷ Тюлякова О. А. Композиция фильма: методология и методика целостного изучения: дис. ... канд. искусствоведения. М.: ВГИК, 1990. 34 с.

¹⁷⁸ Гинзбург С. С. Очерки теории кино. М.: Искусство, 1974. 264 с.

¹⁷⁹ Крючечников Н. В. Драматический конфликт и сюжет // От замысла к фильму. М.: БЛОК, 1962. С. 124–164.

¹⁸⁰ Фомин В. И. Все краски сюжета. М.: Искусство, 1971. 167 с.

¹⁸¹ Фрейлих С. И. Драматургия экрана. М.: Искусство, 1961. 159 с.

¹⁸² Фрумкин Г. М. Сценарное мастерство. М.: Академический Проект, 2007. 224 с.

¹⁸³ Левин Е. С. О художественном единстве фильма. М.: Искусство, 1977. 119 с.

Демина¹⁸⁴, И. Л. Долинского¹⁸⁵, Л. Н. Нехорошева¹⁸⁶, В. В. Шаброва¹⁸⁷, Л. К. Козлова¹⁸⁸, Н. Н. Фигуровского¹⁸⁹, В. Волькенштейна¹⁹⁰, И. В. Евтеевой¹⁹¹, Л. И. Беловой¹⁹², Л. Д. Бугаевой¹⁹³, С. А. Огудова¹⁹⁴, Л. Погожевой¹⁹⁵, Е. С. Левина¹⁹⁶, В. П. Лесина¹⁹⁷, Н. Е. Мариевской¹⁹⁸, Н. А. Фокиной¹⁹⁹, Т. А. Дубровиной²⁰⁰, С. В. Дробашенко²⁰¹, Е. С. Добина²⁰², Л. Л. Геращенко²⁰³, А. Н. Червинского²⁰⁴, И. М. Маневича²⁰⁵, Дж. Г. Лоус²⁰⁶.

Неклассические формы драматургического конфликта в развертывании нелинейного развития действия в киноискусстве исследуются В. В.

¹⁸⁴ *Демин В. П.* Диалектика сюжета и фабулы в современной кинодраматургии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: ВГИК, 1973.

¹⁸⁵ *Долинский И. Л.* Драматургия фильма "Чапаев" (Проблемы развития стиля советского киноискусства): дис. ... канд. искусствоведения. М.: ВГИК, 1940. 325 с.

¹⁸⁶ *Нехорошев Л. Н.* Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 344 с.

¹⁸⁷ *Шабров В.* Конфликт и характер в кино. Л.: Искусство, 1969. 166 с.

¹⁸⁸ *Козлов Л. К.* Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. М.: Искусство, 1970. 288 с.

¹⁸⁹ *Фигуровский Н. Н.* Непостижимая кинодраматургия. М.: ВГИК, 2004. 96 с.

¹⁹⁰ *Волькенштейн В. М.* Драматургия кино. М.; Л.: Искусство, 1937. 141 с.

¹⁹¹ *Евтеева И. В.* Кинодраматургия и строение фильма: учебное пособие. СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. 292 с.

¹⁹² *Белова Л. И.* Сквозь время: Очерки истории советской кинодраматургии. М.: Искусство, 1978. 343 с.

¹⁹³ *Бугаева Л. Д.* О кинонарративе // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 2 (7). С. 6–10.

¹⁹⁴ *Огудов С.* К проблеме мимесиса в нарратологии: визуальные аттракторы в советском киносценарии 1920–1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2020. № 3. С. 134–144.

¹⁹⁵ *Погожева Л.* Новые черты драматического конфликта в современном киноискусстве // Вопросы киноискусства. Вып. 6. М.: АН СССР, 1962. С. 23–48.

¹⁹⁶ *Левин Е. С.* О художественном единстве фильма. М.: Искусство, 1977. 120 с.

¹⁹⁷ *Лесин В. П.* Проблемы композиции в кинопублицистике: учебное пособие. М.: ВГИК, 1985. 61 с.

¹⁹⁸ *Мариевская Н. Е.* Точки нарушения равновесия в динамике сюжета фильма и их структура // Вестник ВГИК. 2014. № 3. С. 22–38.

¹⁹⁹ *Фокина Н. А.* Драматический конфликт // Вопросы истории и теории кино. Вып. I. М.: ВГИК, 1965. С. 49–65.

²⁰⁰ *Дубровина И. М., Дубровина Т. А.* Очерки истории русской кинодраматургии. М.: МГУ, 1996. 81 с.

²⁰¹ *Дробашенко С. В.* Экран и жизнь. М.: Искусство, 1962. 240 с.

²⁰² *Добин Е. С.* Поэтика киноискусства: Повествование и метафора. М.: Искусство, 1961. 228 с.

²⁰³ *Геращенко Л. Л.* Конфликт в отечественном документальном кино 90-х гг. М.: Издат. Содружество А. Богатых и Э. Ракитской, 2003. 114 с.

²⁰⁴ *Червинский А.* Как хорошо продать хороший сценарий. М.: АСТ, 2019. 230 с.

²⁰⁵ *Маневич И. М.* Сценарий и фильм. М.: ВГИК, 1959. 34 с.

²⁰⁶ *Лоусон Дж. Г.* Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960. 352 с.

Коршуновым²⁰⁷, А. О. Гусевым²⁰⁸, М. Е. Бойко²⁰⁹, С. И. Расолом²¹⁰, Ю. А. Кошкиной²¹¹. На материале современной драматургии и под влиянием теории «постдраматического театра» Х.-Т. Леманна²¹² типологию конфликтов в произведениях новой драмы, повлиявшей на современное кино России, и лежащие в их основе кризисы идентичности, исследуют М. Н. Липовецкий²¹³, И. М. Болотян, С. П. Лавлинский²¹⁴. Авторы показывают, как идентичность литературного героя влияет на типологию драматургического конфликта в пьесах новой драмы и отражается в столкновении разных сил.

Психологической составляющей драматургического конфликта в экранном произведении и его восприятию зрителем посвящены работы Р. Арнхейма²¹⁵, О. В. Аронсона²¹⁶, Ю. Н. Арабова²¹⁷, Е. А. Артемьевой²¹⁸, Л. Д. Бугаевой²¹⁹, Т. Салахиевой-Талал²²⁰, В. А. Дмитриевой, В. В. Одинцовой, Д. М.

²⁰⁷ Коршунов В. В. Неклассические способы композиционного построения современного киносценария: дис. ... канд. искусствоведения. М.: ВГИК, 2014. 158 с.

²⁰⁸ Гусев А. О. Активные элементы композиции как фактор обновления кинодраматургии в авторском кинематографе второй половины XX века. СПб.: РИИИ, 2017. 293 с.

²⁰⁹ Бойко М. Е. Типологические и структурные особенности фабулы кинопроизведений второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 191 с.

²¹⁰ Расол С. И. Философия конфликта в экранной культуре А. Тарковского // Аналитика культурологии. 2012. № 22 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-konflikta-v-ekrannoy-kulture-a-tarkovskogo> (дата обращения: 26.03.2021).

²¹¹ Кошкина Ю. А. Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 1. С. 139–156.

²¹² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: Издательская программа Фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. 311 с.

²¹³ Липовецкий М. Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых. М.: НЛЮ, 2005. № 73. С. 245–250.

²¹⁴ Болотян И. М., Лавлинский С. П. Типология конфликтов в произведениях «Новой драмы» // Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей / ГОУ ВПО Кемеровский госуд. ун-т». Кемерово: ИНТ, 2010. С. 51–59.

²¹⁵ Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. 206 с.

²¹⁶ Аронсон О. Кинематографический образ: переизобретение чуда // Экранная культура. Теоретические проблемы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 206–226.

²¹⁷ Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. 104 с.

²¹⁸ Артемьева Е. А. Реализация функциональной модели В. Я. Проппа в современной отечественной кинодраматургии на примере киносценария Ярославы Пулинович «я не вернусь» // Известия ВУЗов. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2017. № 3 (43) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-funktsionalnoy-modeli-v-ya-proppa-v-sovremennoy-otechestvennoy-kinodramaturgii-na-primere-kinostsenariya-yaroslavy> (дата обращения: 13.07.2021).

²¹⁹ Бугаева Л. Д. Кино как модель сознания: Пия Тикка // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 1 (10) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kino-kak-model-soznaniya-piya-tikka> (дата обращения: 15.09.2021).

²²⁰ Салахиева-Талал Т. Психология в кино: Создание героев и историй. М.: Альпина нон-фикшн, 2019. 349 с.

Намди²²¹, П. Перссона²²², В. А. Подороги²²³, В. Ф. Познина²²⁴, М. Мерло-Понти²²⁵, К. Метца²²⁶, Г. Мюнстерберг²²⁷, Т. Эльзессер, М. Хагенер²²⁸. Различные формы отражения кризисных явлений идентичности в драматургическом конфликте изучаются К. Воглером²²⁹, У. Индиком²³⁰, Ю. А. Кошкиной²³¹, Н. Ю. Спутницкой²³².

Так как материалом диссертационного исследования в основном является игровое кино, обращенное к массовому зрителю, то для выявления связей идентичности с типами драматургического конфликта и изучения закономерностей изменения внутренних состояний героя в зависимости от стадии развития идентичности, влияющей на план содержания траектории пути в пространстве фильма, важными представляются труды теоретиков современной кинодраматургии. Такие авторы, как К. Воглер²³³, М. Бол²³⁴, Д.

²²¹ Дмитриева В. А., Одинцова В. В., Намди Д. М. Психология кино: учебно-методическое пособие. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2016. 44 с.

²²² Persson P. Understanding cinema: A psychological theory of moving imagery. Cambridge University Press, 2003. 296 p.

²²³ Подорога В. А. Материалы к психобиографии С. М. Эйзенштейна // Авто-био-графия: К вопросу о методе: Тетради по аналитической антропологии. № 1 / Под ред. В. А. Подороги. М.: Логос, 2001. С. 11–140. (Серия «Ессе homo»).

²²⁴ Познин В. Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептивный аспекты. СПб.: ИД «Петрополис», 2021. 388 с.

²²⁵ Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.

²²⁶ Метц К. Воображаемое означающее: Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с.

²²⁷ Мюнстерберг Г. Фотопись: Психологическое исследование (главы из книги) // Киноведческие записки. 2001. № 48. С. 242–277.

²²⁸ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. 439 с.

²²⁹ Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 476 с.

²³⁰ Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. 348 с.

²³¹ Кошкина Ю. А. Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 1. С. 139–156.

²³² Спутницкая Н. Ю. Особенности масштабирования протагониста в фильме А. Птушко «Новый Гулливер» и проблема идентичности в советском детском кино второй половины 1930-х гг. // Вестник РГГУ. Серия Философия. Социология. Искусствоведение. 2015. № 1. С. 73–83.

²³³ Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 474 с.

²³⁴ Bal M. Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: UP of Toronto, 1997. 286 p.

Бордуэлл²³⁵, Э. Браниген²³⁶, П. Д. Гулино²³⁷, Д. Говард и Э. Мабли²³⁸, У. Индик²³⁹, Я. Лоте²⁴⁰, Д. Лоусон²⁴¹, Р. Макки²⁴², С. Маккартни²⁴³, С. А. Михальченко²⁴⁴, А. В. Молчанов²⁴⁵, К. Уэйланд²⁴⁶, Т. Салахиева-Талал²⁴⁷, Л. Сегер²⁴⁸, Б. Снайдер²⁴⁹, Д. Труби²⁵⁰, С. Филд²⁵¹, Х. Фултон²⁵², М. Хейг²⁵³ описали на основе выделения функций волшебной сказки В. Я. Проппа и композиционных элементов мономифа Дж. Кэмпбелла, базируясь на учении К. Г. Юнга, пошаговую модель построения сценария для игрового кино, где в различных типах драматургического конфликта проявляются стремления героя обрести самость, раскрыть подлинную идентичность как основную ценность, обретаемую в результате прохождения испытаний, восходящих к обрядам посвящения.

Основное внимание в работах этих и многих других исследователей уделяется архитектуре пути героя, закономерностям построения арки персонажа. Усилия теоретиков сценарного мастерства направлены на описание процессов изменения героя, того, как перестраивается его личность после иницирующего

²³⁵ *Bordwell D.* Narration in the Fiction Film. Madison, 1985. 384 p.

²³⁶ *Branigen E. R.* Narrative Comprehension and Film. London: Routledge, 1992. 325 p.

²³⁷ *Gulino P. J.* Screenwriting: The Sequence Approach. NY: Bloomsbury Publishing, 2004. 230 p.

²³⁸ *Говард Д., Мабли Э.* Как работают над сценарием в Южной Калифорнии. М.: Альпина Паблишер, 2017. 352 с.

²³⁹ *Индик У.* Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. 348 с.

²⁴⁰ *Lothe J.* Narrative in Fiction and Film. Oxford: Oxford UP, 2000. 253 p.

²⁴¹ *Лоусон Д.* Теория и практика создания пьесы и киносценария. М.: Искусство, 1960. 612 с.

²⁴² *Макки Р.* История на миллион долларов. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. 456 с.

²⁴³ *Маккартни С.* 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 254 с.

²⁴⁴ *Михальченко С.* Азбука киносценария. М.: ВГИК, 2002. 92 с.

²⁴⁵ *Молчанов А. В.* Сценарий телесериала: книга-тренинг: основы написания сценария успешного сериала: когда ремесло становится искусством. М.: Эксмо, 2017. 237 с.

²⁴⁶ *Уэйланд К.* Создание арки персонажа. Секреты сценарного мастерства: единство структуры, сюжета и героя. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 180 с.

²⁴⁷ *Салахиева-Талал Т.* Психология в кино: Создание героев и историй. М.: Альпина нон-фикшн, 2019. 349 с.

²⁴⁸ *Сегер Л.* Как хороший сценарий сделать великим. М.: Манн, Иванов и Фебер, 2019. 320 с.

²⁴⁹ *Снайдер Б.* Спасите котика! Все, что нужно знать о написании сценария. М.: Манн, Иванов и Фебер, 2020. 304 с.

²⁵⁰ *Труби Д.* Анатомия истории: 22 шага к созданию успешного сценария. М.: Альпина нон-фикшн, 2016. 428 с.

²⁵¹ *Филд С.* Киносценарий. Основы написания. М.: Эксмо, 2016. 384 с.

²⁵² *Fulton H.* Film Narrative and Visual Cohesion. Narrative and Media. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 329 p.

²⁵³ *Хейг М.* Голливудский стандарт. Как написать сценарий для кино и ТВ, который купят. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 388 с.

события, нарушившего равновесное состояние сил, прервавшее ход обычной жизни и заставившее отправиться в путешествие, выйти на поиски «волшебного средства», устраняющего «нехватку», катастрофу, расколовшую единство обыденного мира. Путешествие мыслится как испытание, как проверка его способности остаться верным своему предназначению²⁵⁴.

А. Н. Митта, М. Хейг, У. Индик, К. Воглер, П. Д. Гулино пишут о том, что, попадая в ситуацию драматургического конфликта, тотальной угрозы жизненным ресурсам, преодолевая трудности, проходя испытания, герой оказывается перед необходимостью преодолеть коллизию, мобилизуя ресурсы, раскрывая свое настоящее, пребывающее в глубинах психики «Я», ядро, скрывающееся за слоями социальной личности. Благодаря встрече с «дарителем» в определенной точке пути запускается процедура «индивидуации», по К. Г. Юнгу, открытие и самостоятельная сборка героем своей личности, ее проявление как главной цели путешествия, воспринимаемой как сакральное начало, часто связанное с обретением сверхспособностей, невероятной харизмы, обеспечивающей успех и самоутверждение в социуме после испытаний.

Такое описание линейного развития повествования, спусковым механизмом которого является событие, представляющее угрозу для героя и толкающее его на принятие вызова, «выход на поиски» волшебного средства, отсылает к композиции волшебной сказки, чья структура воспроизводится на уровне нарративной организации фильмов игрового кино, в частности о Джеймсе Бонде, описанной с использованием метода В. Я. Проппа У. Эко²⁵⁵. Эффективность анализа фильмов по методу морфологического описания мотивной структуры нарратива, по В. Я. Проппу, подтверждают многочисленные работы и других исследователей²⁵⁶. Однако мало кто опирается

²⁵⁴ Наранхо К. Песни просвещения: Эволюция сказания о герое в западной поэзии. СПб.: «Б.С.К.», 1997. С. 95.

²⁵⁵ Eco U. Narrative Structure in Fleming // The Bond Affair / Ed. by E. del Buono, U. Eco. London: Macdonald. 1966. P. 35–75.

²⁵⁶ Bordwell D. Appropriations and Improprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative // Cinema Journal. 1988. Vol. 27. No 3. P. 5–20; Lesinskas J. Applications of Vladimir Propp's Formalist Paradigm in the

на другой не менее важный, чем «Морфология сказки» труд В. Я. Проппа, «Исторические корни волшебной сказки», из которого следует, что элементы фабульной структуры нарратива исторически восходят к обряду инициации и что этот обряд выполнял важнейшую социальную функцию – наделял члена общества идентичностью.

В отечественной гуманитарной науке сложилась весьма мощная традиция исторических разысканий в области сюжетосложения от древнейших мифопоэтических повествовательных форм до современных текстов с выявлением семиотических связей, отсылающих к обрядам перехода, к инициации. В большинстве работ Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, Вяч. Вс. Иванова, Е. М. Мелетинского, Е. С. Новик, С. Ю. Неклюдова, посвященных типологии и семиотике текста, обращается внимание на исходно мифоритуальную структуру сюжетов, связанных с описанием движения героя и пересечения им пространственно-временных границ (семантических полей), обусловленных переходами в промежуточное состояние умирания, а затем воскресения в новом качестве, с особыми способностями видения, пророческим даром или магическими способностями шамана. Ю. М. Лотман в своей работе «Происхождение сюжета в типологическом освещении»²⁵⁷ показывает с опорой на труды О. М. Фрейденаберг, В. Я. Проппа, М. Элиаде, что в центре культурного механизма, производящего тексты, находится миф с описанием обрядов перехода, состоящих из трех актов драмы обретения: «жизнь – смерть – воскресение», результатом которой является обновление героя, обретение им сверхъестественного дара. Ю. М. Лотман указывает на связь этих текстовых образований с обрядом инициации и обращает внимание на то, что «скрытый мифо-обрядовый каркас превратился в грамматически-формальную основу

Production of Cinematic Narrative. MA thesis. RMIT University. Melbourne, 2010. 168 p.; *Harriss Ch. Policing Propp: Toward a Textualist Definition of the Procedural Drama* // *Journal of Film and Video*. 2008. Vol. 60. No 1. P. 43–59.

²⁵⁷ *Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении* // Лотман Ю. М. Избранные статьи: Статьи по семиотике и типологии культуры. В 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 224–242.

построения текста об умирании «ветхого» человека и возрождении ясновидца»²⁵⁸.

Эта установка на изучение семантических связей и обнаружение у героя после преодоления порогов «жизни и смерти», прохождения испытаний, внутренних качеств, отличающих его от непосвященных, объединяет отечественных представителей структурно-семиотического направления с американскими исследователями кинодраматургии, опирающихся на учение К.-Г. Юнга. Мы же в своей работе, признавая весомый вклад сложившейся научной традиции в изучение киноискусства, рассматриваем не столько эзотерическую составляющую обряда инициации, открывающего в герое чрезвычайно ценное содержание души и дарующего ему комплекс возможностей влиять на реальность чудодейственным способом, зачастую восстанавливая космический порядок, спасая мир от сил хаоса, а описанный В. Я. Проппом социально значимый характер обряда посвящения, позволяющий человеку занять свое место в обществе, обрести более высокий социальный статус, то есть получить включенную в миф, в исторический нарратив, обеспечивающую временную непрерывность, логически связанную последовательность представлений о себе в структуре общества, идентичность. Именно этот процесс сосредоточен в драматургической ситуации, определяющей развитие экранного действия игрового кино.

Природу драматургического конфликта и его роль в композиционном развертывании произведения искусства осмыслили Аристотель²⁵⁹, Н. Буало²⁶⁰, Г. В. Ф. Гегель²⁶¹, Г. Э. Лессинг²⁶², В. Г. Белинский²⁶³, Г. Фрейтаг²⁶⁴, Т. Адорно²⁶⁵,

²⁵⁸ Там же. С. 233.

²⁵⁹ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч. В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 645–680.

²⁶⁰ Буало-Демрео Н. Поэтическое искусство. М.: Гослитиздат, 1957. 231 с.

²⁶¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. 311 с.

²⁶² Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л.: Academia, 1936. 455 с.

²⁶³ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. М.: Художественная литература, 1985. 550 с.

²⁶⁴ Freytag G. Die Technik des Dramas. 4 verbesserte Auflage. Verlag von G. Hirzel, 1881. 314 s.

²⁶⁵ Адорно Т. В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 526 с.

Д. Лукач²⁶⁶, М. М. Бахтин²⁶⁷, Л. С. Выготский²⁶⁸, Ю. М. Лотман²⁶⁹, Б. А. Успенский²⁷⁰, П. А. Флоренский²⁷¹.

Фундаментальное исследование эстетической категории «драматургический конфликт» как основной движущей силы сюжетного действия в словесном искусстве от Аристотеля до современных теорий драматургии осуществляли А. А. Аникст²⁷², Э. Бентли²⁷³, В. В. Виноградов²⁷⁴, П. Рикёр²⁷⁵, Л. И. Тимофеев²⁷⁶, В. Б. Томашевский²⁷⁷, В. В. Кожин²⁷⁸, В. И. Нефед²⁷⁹, В. А. Сахновский-Панкеев²⁸⁰, А. А. Карягин²⁸¹, Ю. В. Манн²⁸², О. И.

²⁶⁶ Лукач Д. Своеобразие эстетического. В 4 т. Т. 4. М.: Прогресс, 1987. 563 с.

²⁶⁷ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

²⁶⁸ Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.

²⁶⁹ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: Статьи по семиотике и типологии культуры: В 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 224–242.

²⁷⁰ Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 9–218.

²⁷¹ Флоренский П. А. Иконостас: избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993.

²⁷² Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. 456 с.; Он же. Шекспир. Ремесло драматурга. М.: Сов. писатель, 1974. 605 с.

²⁷³ Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. 368 с.

²⁷⁴ Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 360 с.

²⁷⁵ Рикёр П. Время и рассказ: Интрига и исторический рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. Т. 1. 313 с.

²⁷⁶ Тимофеев Л. И. Конфликт // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 5. М.: Коммунистическая академия, 1931. С. 457; Он же. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. 448 с.

²⁷⁷ Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

²⁷⁸ Кожин В. В. Коллизия // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 6. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. С. 656–658.

²⁷⁹ Нефёд В. И. Размышления о драматургическом конфликте. Минск: Наука и техника, 1970. 120 с.

²⁸⁰ Сахновский-Панкеев В. А. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л.: Искусство, 1969. 232 с.

²⁸¹ Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М.: Наука, 1971. 224 с.

²⁸² Манн Ю. В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М.: РГГУ, 2007. 510 с.

Федотов²⁸³, В. Е. Хализев²⁸⁴, Н. Д. Тамарченко²⁸⁵, В. Е. Головчинер²⁸⁶, А. В. Коваленко²⁸⁷, С. И. Кормилов²⁸⁸, В. А. Луков²⁸⁹, М. Н. Эпштейн²⁹⁰, П. Пави²⁹¹.

Основополагающий вклад в понимание драматургического конфликта как композиционной основы фильма, влияющей на характер героя и развертывание сюжета, внесли такие выдающиеся практики киноискусства, как С. М. Эйзенштейн²⁹², Л. В. Кулешов²⁹³, М. И. Ромм²⁹⁴, С. А. Герасимов²⁹⁵, В. Б. Шкловский²⁹⁶, Е. И. Габрилович²⁹⁷, Ю. Н. Арабов²⁹⁸, А. Н. Митта²⁹⁹, А. Г. Соколов³⁰⁰.

Общие вопросы композиционного строения фильма, определяемые психологической составляющей драматургического конфликта, освящены в

²⁸³ Федотов О. И. Основы теории литературы: В 2 ч. Ч. 1. М.: Владос, 2003. 269 с.

²⁸⁴ Хализев В. Е. Драма как род литературы: (Поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. 259 с.

²⁸⁵ Тамарченко Н. Д. Конфликт // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной, 2008. С. 104.

²⁸⁶ Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы // Вестник ТГПУ. 2000. №6 (22) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/deystvie-i-konflikt-kak-kategorii-dramy-1> (дата обращения: 08.08.2021).

²⁸⁷ Коваленко А. Г. О структуре художественного конфликта // Вестник РУДН. Серия «Литературоведение, журналистика». 2003–2004. № 7–8. С. 5–14.

²⁸⁸ Кормилов С. И. Конфликт // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: ИНТЕЛВАК, 2001. С. 392–393.

²⁸⁹ Луков В. А. Конфликт в художественном произведении [Электронный ресурс]. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Lukov_VI/ (дата обращения: 20.01.2022).

²⁹⁰ Эпштейн М. Н. Конфликт // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 166.

²⁹¹ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 480 с.

²⁹² Эйзенштейн С. М. Драматургия киноформы: статьи по истории кино. М.: Эйзенштейн-центр, 2016. 334 с.

²⁹³ Кулешов Л. В. Азбука кинорежиссуры. М.: Искусство, 1969. 132 с.

²⁹⁴ Ромм М. И. Беседы о кино и кинорежиссуре. М.: Академический проект, Культура, 2016. С. 125.

²⁹⁵ Герасимов С. А. Советская кинодраматургия: Сводоклад на Втором Всесоюзном съезде советских писателей. М., 1954. 40 с.

²⁹⁶ Шкловский В. Б. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.: Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Казанский, В. Б. Шкловский, А. И. Пиотровский, Е. С. Михайлов, А. Н. Москвин, Р. О. Якобсон, С. А. Тимошенко, Б. С. Лихачев. М.: Альма Матер: Академ. проект, 2016. С. 153–157.

²⁹⁷ Габрилович Е. И. Вопросы кинодраматургии. М.: ВГИК, 1984. 67 с.

²⁹⁸ Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. 106 с.

²⁹⁹ Митта А. Н. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. Москва: АСТ: Зебра Е, 2008. 505 с.

³⁰⁰ Соколов А. Г. Природа экранного творчества: Психологические закономерности. М.: Изд. А. Дворников, 2004. 277 с.

трудах Н. А. Агафоновой³⁰¹, Л. Н. Березовчук³⁰², М. Е. Бойко³⁰³, В. В. Виноградова³⁰⁴, В. Н. Ждан³⁰⁵, Вяч. Вс. Иванова³⁰⁶, И. И. Иоффе³⁰⁷, А. Л. Казина³⁰⁸, Л. Б. Ключевой³⁰⁹, И. В. Кондакова³¹⁰, Ю. М. Лотмана³¹¹, В. И. Мильдона³¹², Ж. Омон³¹³, С. Н. Пензина³¹⁴, Р. М. Перельштейн³¹⁵, В. Б. Познина³¹⁶, Г. С. Прожико³¹⁷, К. Э. Разлогова³¹⁸, О. К. Рейзен³¹⁹, Е. В. Сальниковой³²⁰, Н. А. Хренова³²¹, Ю. Г. Цивьян³²², Н. А. Цыркун³²³.

³⁰¹ Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. 392 с.

³⁰² Березовчук Л. Н. Очерки теории кино. СПб., 2014. 344 с.

³⁰³ Бойко М. Е. Типологические и структурные особенности фабулы кинопроизведений второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения. М.: Академия медиа индустрии, 2014. 191 с.

³⁰⁴ Виноградов В. В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или Мертвецы в отпуске. М.: Канон, 2012. 280 с.; *Он же*. Стилевые направления французского кинематографа. М.: Канон, 2010. 384 с.

³⁰⁵ Ждан В. Н. Эстетика фильма. М.: Искусство, 1982. 375 с.

³⁰⁶ Иванов Вяч. Вс. Функции и категории языка кино // Труды по знаковым системам (Тарту). № 7. 1975. С. 170–192; *Он же*. Фильм в фильме // Труды по знаковым системам (Тарту), № 14, 1981. С. 19–32; *Он же*. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I: Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: МГУ, Ин-т теории и истории мировой культуры, 1998. 911 с.

³⁰⁷ Иоффе И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л.: Гос. муз. науч.-исслед. ин-т, 1937. 412 с.

³⁰⁸ Казин А. Л. Философия искусства в русской и европейской духовной традиции. СПб.: Алетейя, 2000. 431 с.; *Он же*. Лики России: Очерки русского философского кино. СПб.: РИИИ; СПб гос. ун-т кино и телевидения, 1998. 201 с.

³⁰⁹ Ключева Л. Б. Трансцендентальный дискурс в кино: Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2012. 531 с.

³¹⁰ Кондаков И. В. Современная эристика, или «Драматургия» русской культуры XX века // Современная драматургия. 1988. № 4. С. 211–218.

³¹¹ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 135 с.

³¹² Мильдон В. И. Вершины русской драмы. М.: Изд-во МГУ, 2002. 256 с.

³¹³ Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 248 с.

³¹⁴ Пензин С. Н. Мир кино. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2009. 530 с.

³¹⁵ Перельштейн Р. М. Метафизика киноискусства. М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 320 с.

³¹⁶ Познин В. Ф. Экранное пространство и время: Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. СПб.: Петрополис, 2021. 389 с.

³¹⁷ Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 453 с.

³¹⁸ Разлогов К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности М.: Искусство, 1982. 158 с.

³¹⁹ Рейзен О. К. Бродячие сюжеты в кино. М.: Материк, 2005. 232 с.

³²⁰ Сальникова Е. Конфликтный путь // Современная драматургия. 1999. № 2. С. 147–155.

³²¹ Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М.: Альфа-М, 2005. 624 с.

³²² Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. Тарту: Изд. Тартуского ун-та, 1984. Вып. 17. С. 109–121.

³²³ Цыркун Н. А. Американский кинокомикс: эволюция жанра. М.: ВГИК, 2014. 242 с.

Непосредственно проблемам драматургического конфликта в кино посвящены работы В. Б. Шкловского³²⁴, В. Н. Тынянова³²⁵, В. К. Туркина³²⁶, Э. Лайоша³²⁷, И. В. Вайсфельда³²⁸, О. А. Тюляковой³²⁹, С. С. Гинзбурга³³⁰, Н. В. Крючечникова³³¹, В. И. Фомина³³², С. И. Фрейлиха³³³, Г. М. Фрумкина³³⁴, Е. С. Левина³³⁵, В. П. Демина³³⁶, Л. Н. Нехорошева³³⁷, В. В. Шаброва³³⁸, Л. К. Козлова³³⁹, Н. Н. Фигуровского³⁴⁰, В. М. Волькенштейна³⁴¹, И. В. Евтеевой³⁴², Л. И. Беловой³⁴³, Л. Погожевой³⁴⁴, Е. С. Левина³⁴⁵, В. П. Лесина³⁴⁶, Н. Е.

³²⁴ Шкловский В. Б. Заметки о сюжете в кинодраматургии // В.Б. Шкловский. За 60 лет. М.: Искусство, 1985. С. 255–266.

³²⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

³²⁶ Туркин В. К. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007. 320 с.

³²⁷ Эгри Л. Искусство драматургии: творческая интерпретация человеческих мотивов. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 429 с.

³²⁸ Вайсфельд И. В. Искусство в движении: Современный процесс: исследования, размышления. М.: Искусство, 1981. 240 с.; *Он же*. Композиция в киноискусстве. М.: ВГИК, 1974. 83 с.; *Он же*. Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961. 304 с.; *Он же*. О сущности кинодраматургии: Учеб. пособие по спец. «Драматургия кино». М.: ВГИК, 1981. 83 с.; *Он же*. Кино как вид искусства. М.: Знание, 1983. 96 с.

³²⁹ Тюлякова О. А. Композиция фильма: методология и методика целостного изучения: дис. ... канд. искусствоведения. М.: ВГИК, 1990. 36 с.

³³⁰ Гинзбург С. С. Очерки теории кино. М.: Искусство, 1974. 262 с.

³³¹ Крючечников Н. В. Сюжет и композиция сценария. М.: ВГИК, 1976. 120 с.; *Он же*. Драматический конфликт и сюжет // От замысла к фильму. М.: БЛОК, 1962. С. 124–164. *Он же*. Сюжет и композиция сценария. М.: ВГИК, 1976. 120 с.

³³² Фомин В. И. Пересечение параллельных. М.: Искусство, 1976, 359 с.; *Он же*. Все краски сюжета. М.: Искусство, 1971. 167 с.

³³³ Фрейлих С. И. Драматургия экрана. М.: Искусство, 1961. 159 с.; *Он же*. Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. 251 с.

³³⁴ Фрумкин Г. М. Сценарное мастерство. М.: Академический Проект, 2007. 224 с.

³³⁵ Левин Е. С. О художественном единстве фильма. М.: Искусство, 1977. 120 с.

³³⁶ Демин В. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966. 220 с.

³³⁷ Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 344 с.; *Он же*. Течение фильма: о кинематографическом сюжете. М.: Искусство, 1971. 134 с.

³³⁸ Шабров В. Конфликт и характер в кино. Л.: Искусство, 1969. 166 с.

³³⁹ Козлов Л. К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. М.: Искусство, 1970. 288 с.

³⁴⁰ Фигуровский Н. Н. Кинодраматургия и зритель: Проблема овладения вниманием: учебное пособие. М.: ВГИК, 1989.

³⁴¹ Волькенштейн В. М. Драматургия. М.: Советский писатель, 1969. 334 с.

³⁴² Евтеева И. В. Кинодраматургия и строение фильма: учеб. пособие. СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. 292 с.

³⁴³ Белова Л. И. Сквозь время: Очерки истории современной кинодраматургии. М.: Искусство, 1978. 343 с.; *Она же*. Современная кинодраматургия как род литературы // Художественный мир современного фильма. М.: ВНИИК, 1987. С. 85–113.

³⁴⁴ Погожева Л. Новые черты драматического конфликта в современном киноискусстве // Вопросы киноискусства. М.: АН СССР, 1962. Вып. 6. С. 23–48.

³⁴⁵ Левин Е. С. О художественном единстве фильма. М.: Искусство, 1977. 120 с.

³⁴⁶ Лесин В. П. Проблемы композиции в кинопублицистике: учебное пособие. М.: ВГИК, 1985. 61 с.

Мариеской³⁴⁷, Н. Фокиной³⁴⁸, Т. А. Дубровиной³⁴⁹, Л. Л. Геращенко³⁵⁰, А. М. Червинского³⁵¹, С. В. Дробашенко³⁵², Е. С. Добина³⁵³, Е. С. Левина³⁵⁴, И. М. Маневича³⁵⁵, Дж. Г. Лоус.³⁵⁶

Англоязычная литература об идентичности в кино представляет собой достаточно большой корпус текстов. Прежде всего это учебное пособие для сценаристов У. Индика «Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете» (2014). Автор использует модель жизненного цикла Э. Г. Эриксона и его понятие «нормативного кризиса» для описания и систематизации идентичности героя, представляющей собой центральный узел киноповествования, внутренний нерв фильма. Теоретик кинодраматургии показал зависимость поступков героев от развития идентичности, но оставил без внимания специфику драматургического конфликта и семантический план арки персонажа. Однако важным представляется его тезис о роли идентичности в эволюции персонажа: «...Формирование идентичности (или развитие образа) ... героев – главная задача (сценариста. – В. К.). Сюжет и события, происходящие в фильме, представляют его внешние атрибуты. А идентичность героя олицетворяет внутренний мир фильма – тот внутренний конфликт или кризис, который персонаж должен преодолеть, чтобы развиваться»³⁵⁷.

³⁴⁷ Мариеская Н. Е. Точки нарушения равновесия в динамике сюжета фильма и их структура // Вестник ВГИК. 2014. № 3. С. 22–38; Она же. О новейших концептах времени в структуре кинематографического произведения: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. 136 с.; Она же. Точки нарушения равновесия в динамике сюжета фильма и их структура // Вестник ВГИК. 2014. № 3. С. 22–38.

³⁴⁸ Фокина Н. Драматический конфликт // Вопросы истории и теории кино. Вып. I. М.: ВГИК, 1965. с. 49–65. *Вопросы истории и теории кино*: Сб. науч. тр. М.: ВГИК, 1979. 105 с.

³⁴⁹ Дубровина Т. А. Драматический конфликт и социально-политический пафос сценариев Е. И. Габриловича: дис. ... канд. искусствоведения. М.: ВГИК, 1984. 184 с.; Дубровина И. М., Дубровина Т. А. Очерки истории русской кинодраматургии. М.: МГУ, 1996. 81 с.

³⁵⁰ Геращенко Л. Л. Конфликт в отечественном документальном кино 90-х гг. М.: Издат. содружество А. Богатых и Э. Ракитской, 2003. 114 с.

³⁵¹ Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. М.: АСТ, 2019. 230 с.

³⁵² Дробашенко С. В. Экран и жизнь. М.: Искусство, 1962. 240 с.

³⁵³ Добин Е. С. Поэтика киноискусства: Повествование и метафора. М.: Искусство, 1961. 228 с.

³⁵⁴ Левин Е. С. Композиция сценария: (Развитие действия, кульминация, развязка): учебное пособие. М.: ВГИК, 1990. 78 с.

³⁵⁵ Маневич И. М. Сценарий и фильм. М.: ВГИК, 1959

³⁵⁶ Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М.: Искусство, 1960. 562 с.

³⁵⁷ Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. С. 120.

Такие авторы, как D. Martin-Jones³⁵⁸, H. Lee³⁵⁹, S. Chakravarty³⁶⁰, G. Nowell-Smith³⁶¹, рассматривают проблемы национальной идентичности к кино. Проблемы культурной идентичности под углом зрения этничности в мировом и региональном киноискусстве освещаются в статьях С. Celli³⁶², S. Hayward³⁶³, W. Everett³⁶⁴, D. Petrie³⁶⁵, P. Mosley³⁶⁶, W. Dissanayake³⁶⁷, S. Moorti³⁶⁸. Вне поля зрения англоязычных авторов остались собственно искусствоведческие проблемы представленности кризисных переживаний героев фильмов в структуре драматургического конфликта, то, как их идентичность влияет на развертывание художественной ткани экранного текста. Кроме того, идентичность понимается как некое стабильно существующее образование личности героя, не подлежащее изменениям или переосмыслению в зависимости от стадий развития и новых функций, развитых в следствие прохождения испытаний. В то время как идентичность, оставаясь неким стабильным личностным образованием в своей основе, предполагает изменения при попадании героя в ситуацию драматургического конфликта и проявление этих изменений в художественной организации фильма.

С философских позиций феномен идентичности в киноискусстве рассматривал С. С. Хоружий. В своих статьях «Азбука идентичности» (2001) и

³⁵⁸ *Martin-Jones D.* Deleuze. Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 256 p.

³⁵⁹ *Lee H.* Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics. Manchester: Manchester University Press, 2000. 256 p.

³⁶⁰ *Sumita S.* Chakravarty. National Identity in Indian Popular Cinema, 1947–1987. Austin: The University of Texas Press, 1993. 351 p.

³⁶¹ *Nowell-Smith G., Ricci S.* Film and Television Archive Hollywood and Europe: economics, culture, national identity, 1945–1995. London: BFI Publishing, 1998. 140 p.

³⁶² *Celli C.* National Identity in Global Cinema: How Movies explain the World. NY, Palgrave Macmillan, 2011. 190 p.

³⁶³ *Hayward S.* Cinema studies: The key concepts. Routledge, 2013. 630 p.

³⁶⁴ *Everett W. E.* European Identity in Cinema. Bristol: Intellect, 2005. 119 p.

³⁶⁵ *Duncan P. J.* Screening Europe: Image and identity in contemporary European cinema. British Film Inst., 1992. Vol. 1. 120 p.

³⁶⁶ *Mosley P.* 2001. Split Screen: Belgian Cinema and Cultural Identity. Albany: State university of New York press. 251 p.

³⁶⁷ *Dissanayake W.* Cinema and cultural identity: reflections on films from Japan, India, and China. Maryland: University Press of America, 1988. 214 p.

³⁶⁸ *Moorti S.* Desperately Seeking an Identity: Diasporic Cinema and the Articulation of Transnational Kinship // International Journal of Cultural Studies. 2003. № 6 (3). P. 355–376.

«Мытарства идентичности» (2001)³⁶⁹ ученый проследил историю субстанциональной идентичности в европейской философии от античности до наших дней, привлекая труды Платона, Аристотеля, Плотина, Блаженного Августина, Боэция, Лейбница, Декарта, Ницше, Соловьева, Бердяева, Бахтина, Бергсона, Гуссерля, Левинаса, Лакана, Фуко, Делеза и других мыслителей. Он показал, как игра актеров способна передать либо онтологическую, либо конструктивистскую природу идентичности. Лицо Жана Габена, по мысли С. С. Хоружего, передает субстанциональную идентичность, как то, что дано в качестве ядра самости и что подлежит проявлению в поступках, определяющих масштаб личности героя. Тогда как образ и роли Жана Пьера Лео, напротив, выражают постоянно меняющуюся, разрушаемую и вновь создаваемую, подвижную, «диффузную идентичность» (О. Ф. Кернберг), проявляющуюся за счет иногда ситуативных отождествлений со значимыми другими и свидетельствующую о неспособности личности интегрировать свое «Я» в единое целое³⁷⁰.

Понимание причин и источника появления постоянно мутирующей нарциссичной идентичности, возникшей на экране как предвестник постмодернистских изменений культуры, осталось за рамками исследования. В трудах С. С. Хоружего были обозначены вопросы, связанные с возникновением причин и источников постоянных изменений внутренних состояний героя новой волны, его эмоциональной нестабильности и стремления играть чужие роли? Какими кризисами развития личности объясняется неспособность заполнить постоянно возникающую пустоту и неспособность к стабильной коммуникации?

Несколько иначе проблема репрезентации идентичности в игре актеров рассматривает А. В. Севастеенко в работе «Феномен киноидентичности» (2009), посвященной сериальным видоизменениям идентичности персонажей и

³⁶⁹ Хоружий С. С. Азбука идентичности // Искусство кино. 2001. № 9 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/09/n9-article15> (дата обращения: 07.07.2018); Он же. Мытарства идентичности // Искусство кино. 2001. № 10 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/10/n10-article13> (дата обращения: 07.07.2018).

³⁷⁰ Кернберг О. Ф. Тяжелые личностные расстройства: Стратегии психотерапии. М.: Класс, 2000. 459 с.

трансформации их сексуальности. Концепция киноидентичности А. В. Севастеенко, основанная на идеях Ж. Делёза³⁷¹ и Ж. Бодрийяра³⁷², позволяет увидеть маятникообразную заданность перевоплощений героев фильмов, которая связана с их попаданием в точки сингулярности, в некие разрывы изобразительной ткани фильма, заставляющие их менять «маски субъективности» в отсутствие субстанциональной идентичности. Исследования А. В. Севастеенко³⁷³ представляют собой комплексное изучение феномена киноидентичности с философско-эстетических позиций и дают ключ к пониманию фильмов, имеющих нелинейную структуру пути героя, прерывающуюся точками бифуркации, меняющими направление движения смыслов и восприятия экранных образов.

Н. А. Хренов выявляет социокультурную проблематику идентичности в отечественном кино на всем протяжении его истории. Особое значение для темы диссертационного исследования имеет коллективная монография «Кино и коллективная идентичность» (2013), в которой Н. А. Хренов детально проанализировал процесс формирования советской коллективной идентичности и ее изменения, связанные с политическими процессами в стране. Он показал, как мифо-фольклорные архетипические образы, воплощенные в фильмах советских режиссеров, укрепляли коллективную идентичность массового зрителя, подчиняя ее идеологическим целям. Интересным и чрезвычайно важным представляется его объяснение феномена кинематографа оттепели стремлением режиссеров «восстановить меркнущую ауру революции»³⁷⁴.

Диссертационное исследование направлено на устранение пунктиром обозначенных Н. А. Хреновым лакун. В частности, предложенная нами модель

³⁷¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато. М.: АСТ, 2010. 895 с.

³⁷² Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула: Тульский полиграфист, 2013. 204 с.

³⁷³ Севастеенко А. В. Плюрализм как фактор формирования киноидентичности: сериальная форма реальных и виртуальных идентификаций // Эпистемы. 2005. № 4 [Электронный ресурс]. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/29069/1/episteme_2005_10.pdf (дата обращения: 03.05.2016); Она же. Феномен киноидентичности // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. 2009. Т. 64. № 1–2. С. 131–156.

³⁷⁴ Кино и коллективная идентичность / Под общ. ред. М. И. Жабского. М.: ВГИК, 2013. С. 66–202. Ч. 2, гл.1–7 (авт. Н. А. Хренов).

стадиального развития идентичность позволяет вывить и описать доминирующий тип советской идентичности, созданный кино классического периода 1930-х гг. Сталинская классика создает специфический тип «продуктивной идентичности», формирующей идеал, подчиняющей жизнь и устремления киногероя, видящего свою цель в преобразовании себя и окружающего мира.

Такие исследователи, как М. И. Жабский³⁷⁵, В. С. Жидков³⁷⁶, А. И. Антонов³⁷⁷, О. Л. Лебедь³⁷⁸, выявляют комплекс вопросов, связанных с организационно-техническими механизмами поддержания коллективной идентичности в советском киноискусстве. Авторы описывают процессы изменений экранных образов семьи как свидетельства кризисных явлений советского общества, отражаемых в тематиках поколенческих и гендерных конфликтов, скрывающих смену ценностей и идеологий.

В. И. Фомин³⁷⁹, Н. М. Зоркая³⁸⁰, Л. А. Зайцева³⁸¹, М. Туровская³⁸², Е. В. Сальникова³⁸³, Т. Ю. Дашкова³⁸⁴, В. А. Суковатая³⁸⁵, Е. Я. Марголит³⁸⁶, В. Ю.

³⁷⁵ Жабский М. И. Социокультурная драма кинематографа: Аналитическая летопись (1969–2005 гг.). М.: Канон, 2009. 774 с.

³⁷⁶ Жидков В. С. Искусство как средство конструирования коллективной идентичности: Опыт большевистской социальной инженерии // Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н. А. Хренов; Науч. совет РАН «История мировой культуры». М.: Наука, 2007. С. 454–504.

³⁷⁷ Кино и коллективная идентичность / Под общ. ред. М. И. Жабского. М.: ВГИК, 2013. С. 210–245. Ч. 3, гл. 1. § 1–4, 6 (авт. А. И. Антонов).

³⁷⁸ Там же. С. 246–277. Ч. 3, гл. 1. § 5 (авт. О. Л. Лебедь).

³⁷⁹ Фомин В. И. Кинематограф оттепели: документы и свидетельства. М.: Материк, 1998. 457 с.

³⁸⁰ Зоркая Н. М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.

³⁸¹ Зайцева Л. А. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы). М., СПб.: Нестор-История, 2017. С. 135–136.

³⁸² Туровская М. И. Зубы дракона: Мои 30-е годы. М., 2015. 658 с.

³⁸³ Сальникова Е. В. Эволюция визуального ряда в советском кино, от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. М.: ООО Вариант, ЦСПГИ, 2009. С. 335–358.

³⁸⁴ Дашкова Т. Ю. Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода // СССР: территория любви / Под ред. К. Богданова, Н. Борисовой, Ю. Мурашова. М.: Новое издательство, 2008. С. 146–169.

³⁸⁵ Суковатая В. А. От «Маскулинности травмы» – к «Маскулинности невроза»: гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 5 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-maskulinnosti-travmy-k-maskulinnosti-nevroza-gendernye-politiki-v-sovetskoj-i-postsovetskoj-massovoy-kulture> (дата обращения: 15.05.2019).

³⁸⁶ Марголит Е. Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов: сб. ст. / Лит. ред. В. Смирнова. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.

Михайлин³⁸⁷, А. Прохорова³⁸⁸ достаточно полно описывают на материале кино оттепели новые типы драматургического конфликта, конструирующие и новые модели идентичности советского человека в противостоянии с идеалами сталинского большого стиля. Как мы показываем в своей работе³⁸⁹, созданный на закате революционного киноавангарда психосоциальный конструкт советского субъекта с автономным дополнением в виде обязательной властной персоны идеологического контроля, направляющей героя к идеалу, подспудно присутствует в кино оттепели и продолжает проявляться как упорядочивающая сила в период 1970-х гг.

В докторской диссертации Г. О. Абикеевой «Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе» (2010) показано, как в новых кинематографии стран бывшего Советского Союза через архетипические образы отца, матери, ребенка конструируется новый тип этнической идентичности Казахстана, Узбекистана, Киргизии. Значительную роль в построении идентификационной модели средствами киноискусства играет национальная мифология, запечатлевшая исторический опыт прошлого³⁹⁰.

Автор убедительно раскрывает задачи и функции киноискусства стран Центральной Азии, показывая, как национальные кинематографии конструируют новые типы этнокультурных идентичностей постсоветских республик. Остался не вполне исследованным сам конструкт идентичности, созданный средствами экранной выразительности на основе обращения к мировоззренческим основам этносов, выраженных в космогонической мифологии. Важнейшей чертой такого типа идентичности является ее

³⁸⁷ Михайлин В. Ю. Конструирование новой советской идентичности в «оттепельном» кино // Человек в условиях модернизации XVIII–XX вв. Екатеринбург: Изд. УРО РАН, 2015. С. 312–320.

³⁸⁸ Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект. Издательство ДНК, 2007. 342 с.

³⁸⁹ Колотаев В. А. Эстетика отчуждения: конструирование нового человека средствами советского киноискусства // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8. Часть 2. С. 232–249.

³⁹⁰ Абикеева Г. О. Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе: дис. ... д-ра искусствоведения. М.: ВГИК, 2010. 319 с.

обращенность к некоему канону, содержащему фундаментальные ценности, которые обеспечивали сообществу и индивиду гармоничное существование в пространстве вмещающего ландшафта на протяжении сотен лет.

Проблемам национально-культурной идентичности в постсоветском кино посвящены также статьи Е. Н. Савельевой и В. Е. Буденковой, в которых раскрывается то, как современное кино отражает ситуацию раскола и неопределенности культурной идентичности в результате утраты ценностей советской идеологии³⁹¹. Также Е. Н. Савельева в работе «Художественно-образная модель Сибири и “сибирская идентичность” в отечественном кино XX в.» (2014) исследует способность киноискусства формировать модели региональной идентичности³⁹². Этой же теме посвящена статья Е. В. Головневой и И. А. Головнева «Образ Сибири в кинематографическом нарративе: конструктивистский подход» (2015)³⁹³.

Е. Р. Ярская-Смирнова рассматривает с позиций феминизма проблему гендерной идентичности в кино и показывает, как конструируется женская идентичность в зависимости от изменения господствующих социальных установок³⁹⁴. Автор весьма продуктивно применяет семиотический подход для исследования кино как пространства драмы отношений мужчины и женщины, выраженных на уровне поэтики фильма в структуре бинарных оппозиций. Проблемам гендерной идентичности в кино также посвящены работы Л.

³⁹¹ Савельева Е. Н., Буденкова В. Е. Образ Другого как отражение национально-культурной идентичности в советском и постсоветском кино // Вестник Томского государственного университета. История. 2017. № 45. С. 114–119.

³⁹² Савельева Е. Н. Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2015. № 4 (20). С. 14–24.

³⁹³ Головнева Е. В., Головнев И. А. Образ Сибири в кинематографическом нарративе: конструктивистский подход // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2015. № 4 (20) [Электронный ресурс]. URL: http://journals.tsu.ru/culture/&journal_page=archive&id=1371&article_id=28598 (дата обращения: 15.07.2018).

³⁹⁴ Ярская-Смирнова Е. Р. Социологический анализ кинотекста / В кн.: Одежда для Адама и Евы: очерки гендерных исследований. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 467–503.

Мэлви³⁹⁵, Т. де Лауретис³⁹⁶, Дж. Стейси³⁹⁷, Т. Ю. Дашковой³⁹⁸, И. Усмановой³⁹⁹, А. Н. Огаркова, И. К. Романовой⁴⁰⁰, Т. А. Михайловой⁴⁰¹, В. А. Суковатой⁴⁰², А. В. Севастеенко⁴⁰³, С. А. Смагиной⁴⁰⁴, Е. Р. Ярской-Смирновой⁴⁰⁵, В. А. Колотаева⁴⁰⁶, М. Мёрдок⁴⁰⁷, К. Хадсон⁴⁰⁸, М. Сарίδαки⁴⁰⁹.

Таким образом, проблемы отражения в образной среде киноискусства коллективной, этнической, национальной, региональной, культурной, гендерной идентичностей многими исследователями оцениваются как важные и имеют

³⁹⁵ *Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema* // Laura Mulvey. *Visual and Other Pleasures*. Houndmills: Macmillan, 1989 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey,%20Visual%20Pleasure.pdf> (дата обращения: 23.03.2022).

³⁹⁶ *Lauretis T. de. Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Macmillan Press, 1987. 168 p.

³⁹⁷ *Stacey J. Desperately Seeking Difference* // *Issues in Feminist Film Criticism* / Ed. by P. Erens. Bloomington, IN: Indiana State University, 1990. P. 365–380.

³⁹⁸ *Дашкова Т. Ю. Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода // СССР: территория любви. М.: Новое издательство, 2008. С. 146–169.*

³⁹⁹ *Усманова А. Р. Повторение и различие: или «еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // Новое литературное обозрение. 2004. № 69. С. 179–213.*

⁴⁰⁰ *Огарков А. Н., Романова И. К. Превращенные формы желания в европейском кинематографе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. 2007. С. 106–111. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prevrashchennye-formy-zhelaniya-v-evropeyskom-kinematografe> (дата обращения: 29.09.2021).*

⁴⁰¹ *Михайлова Т. А. Дым Отечества: тело как территория, сексуальность как идентичность в фильме «Овсянки» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2013. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dym-otechestva-telo-kak-territoriya-seksualnost-kak-identichnost-v-filme-ovsyanki> (дата обращения: 08.05.2019).*

⁴⁰² *Суковатая В. А. От «Маскулинности травмы» – к «Маскулинности невроза»: гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 5 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-maskulinnosti-travmy-k-maskulinnosti-nevroza-gendernye-politiki-v-sovetskoj-i-postsovetskoj-massovoy-kulture> (дата обращения: 15.05.2019).*

⁴⁰³ *Севастеенко А. В. Фантазм желания: Сирены как мифический образ женского наслаждения // Эпистемы. Екатеринбург: Изд-во Урал. Гос. ун-та, 2004. Вып. 3. С. 82–92.*

⁴⁰⁴ *Смагина С. А. «Публичная женщина или Публичная личность? Женские образы в кино». М.: Канон-плюс. 2019. 336 с.*

⁴⁰⁵ *Ярская-Смирнова Е. Р. Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики // ЖССА. 2001. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gender-vlast-i-kinematograf-osnovnyye-napravleniya-feministskoj-kinokritiki> (дата обращения: 29.09.2021).*

⁴⁰⁶ *Колотаев В. А. Мужские практики переодевания в современной экранной культуре // Современные трансформации российской культуры. М.: Наука, 2005. С. 360–379.*

⁴⁰⁷ *Murdoch M. The heroine's journey: Woman's quest for wholeness*. Boston: Shambala, 1990.

⁴⁰⁸ *Hudson K. The virgin's promise: Writing stories of feminine creative, spiritual and sexual awakening*. Studio City. 2016.

⁴⁰⁹ *Saridaki M. Heroine's Journey in a Broken World: Constructing Narrative and Identity Using Digital Storytelling* // ICGR 2018 International Conference on Gender Research. Academic Conferences and publishing limited, 2018.

высокую степень научной разработанности. Обзор показал, что идентичность героев игрового кино отражает доминирующие в обществах идеологические установки и актуальные, часто кризисные, состояния субъекта социального действия, направленного на поиск адаптивных форм поведения, сохранения себя в системе сложившихся ценностей и получения признания предъявляемой идентичности.

В большинстве своем исследователи опираются на сложившееся в трудах философов (Дж. Локк, Дж. Юм, Г. В. Ф. Гегель, К. Ясперс, М. М. Бахтин), социальных психологов (У. Джемс, Ч. Кули, Дж. Г. Мид, Э. Г. Эриксон, Дж. Марсия, Г. Тэджфел, Дж. Тернер, М. Берзонский), когнитивистов, ориентированных на нарративный подход (Дж. Bruner, Д. Макадамс, Т. Сарбин, К. Герген, А. Керби, Ч. Тейлор), понимание идентичности как свойство личности, выполняющее адаптивные функции, определяющее стили поведенческой активности и способы преодоления кризисных ситуаций, предоставляющее возможность осознавать себя как некую целостность при ответе на вопрос «кто я?». Механизмы идентичности проявляются в потребности осмыслить свой образ в контексте непрерывной временной длительности, используя языковые категории, в отношениях с другими участниками социальной драмы, в творческой и когнитивной деятельности, направленной на самореализацию и качественное преобразование внутреннего мира в ситуации кризиса.

Идентичность как ощущение непрерывного во времени тождества «Я» самому себе (Дж. Локк⁴¹⁰, Д. Юм⁴¹¹) описывается как конструируемая функция психики. Она является тем, что необходимо проявить как часто неосознаваемую ценность, находящуюся внутри структур личности героя фильма, интегрируемую и выражаемую в процессе прохождения им испытаний и во взаимодействии с иницилирующим персонажем, Другим.

⁴¹⁰ Локк Дж. Опыт о человеческом разумении // Локк Дж. Сочинения. В 3 т. Т. 1. М., 1985. С. 78–582.

⁴¹¹ Юм Д. Исследование о человеческом разумении. М.: Прогресс, 1995. 237 с.

При большом количестве работ, посвященных различным аспектам отражения проблем идентичности в кино, перспективным и недостаточно изученным остается направление исследования, связанное с выявлением зависимости структуры драматургического конфликта от той или иной стадии развития идентичности главного героя. Очевидно, что от переживаемого героем кризиса идентичности, от того, на каком этапе жизненного цикла он находится и как взаимодействует с доминирующими в культуре типами идентичности, зависит структура драматургического конфликта, его тип, а также способность героя в той или иной степени эффективности преодолевать препятствия на своем пути и тем или иным способом достигать цели.

Разработанная нами на материале киноискусства культурно-историческая модель стадийного развития идентичности⁴¹² позволяет существенно расширить имеющиеся представления о структуре драматургического конфликта и степени зависимости его конфигурации от того, на каком этапе становления идентичности находится герой фильма и как он изменяется в процессе разрешения конфликта, прохождения препятствий, составляющих композиционную основу киноповествования, восходящую к функциям волшебной сказки и структуре мономифа. При жесткой и четко заданной сюжетной композиции ее содержательные элементы, способы преодоления героем испытаний, разрешения им кризисных ситуаций, варьируются и зависят от определенного типа идентичности, носителем которого главный герой является.

Диссертационное исследование направлено на заполнение лакун в изучаемом предмете, на то, чтобы выявить закономерности влияния кризисных состояний идентичности, на содержание драматургического конфликта в игровом кино.

⁴¹² Колотаев В. А. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности // Вестник ВГИКа. 2010. № 5. С. 6–28.

Научная новизна диссертационного исследования

– Устанавливается историко-генетическая связь обрядов инициации, лежащих в основе повествовательной структуры фильма как типологически заданного набора композиционных элементов пути героя, с процессами обретения идентичности, определяющими семантическую составляющую драматургического конфликта;

– дополняется и уточняется понимание природы драматургического конфликта в киноискусстве не только как организующего киноповествование начала, но и механизма, обнаруживающего и проявляющего внутренние процессы преобразования героя, оказывающегося в кризисной ситуации решения задачи собственного выживания, сохранения в стабильном состоянии мира (космического порядка), противостоящего угрожающим ему деструктивным силам хаоса, неизбежное столкновение с которыми требует системной перестройки идентичности, обеспечивающей прохождение испытаний и решения возникающих на его пути сложных задач;

– раскрыто типологическое тождество устойчивых элементов композиции пути героя на основе функций волшебной сказки и структуры мономифа с этапами жизненного цикла, в рамках которого формируется продуктивный или негативный тип идентичности, определяющий характер и способы разрешения драматургического конфликта, запускающий процесс преобразования внутреннего мира героя;

– разработана и внедрена в научный оборот культурно-историческая модель построения идентичности, включающая в себя протоидентичность, репродуктивную, продуктивную, метапродуктивную стадии, которые воспроизводятся художественными средствами киноискусства и соответствуют доминирующим типам культуры, влияющим на способы преодоления героем кризисных ситуаций в ходе развития киноповествования;

– раскрывается функция киноискусства моделировать механизмы формирования культурно-исторических стадий развития идентичности,

определяющих план содержания фабульных элементов арки пути героя, его способности преодолевать препятствия за счет отождествления с предлагаемыми средой образами, социокультурными категориями;

– установлена зависимость содержания драматургического конфликта и смыслового наполнения композиционных элементов пути героя от уровня развития идентичности, влияющего на способность разрешать конфликт, преодолевая границы семантических полей художественного пространства фильма для достижения своей цели, опираясь либо на внешние силы (протоидентичность, репродуктивная и продуктивная стадии), либо за счет изменения себя и осознания условности сформированных культурой границ с учетом актуального контекста и потребностей других персонажей (метапродуктивная идентичность);

– выявлена взаимозависимость между типами идентичности и структурой драматургического конфликта: для протоидентичности в отсутствие внутренних границ герой оказывается в ситуации конфликта с внешним миром, для репродуктивной идентичности характерен конфликт между «своим» и «чужим», на продуктивной стадии конфликт развивается между идеалом и реальностью, метапродуктивная стадия позволяет герою преодолевать конфликт за счет преобразования себя, создавая собственный жизненный сценарий без опоры на Другого.

Объектом диссертационного исследования является подчиняющаяся законам драматургии повествовательная структура игрового кино, имеющая историко-генетическую связь с обрядами переходов, наделения посвящаемого идентичностью, кризисные состояния которой отражаются в содержании драматургического конфликта, в смысловых особенностях композиции фильма.

Предметом исследования является структура драматургического конфликта в киноискусстве, обусловленная культурно-исторической стадией развития идентичности героя, определяющей типологию, содержание и способы изображения кризисных состояний идентичности в процессе прохождения пути, преодоления испытаний.

Цель диссертационного исследования – выявить закономерности влияния кризисных состояний идентичности на содержание и структуру драматургического конфликта, смысловую составляющую устойчивых элементов композиции пути киногероя на характер происходящих с ним внутренних изменений при прохождении испытаний в художественном пространстве фильмов игрового кино.

Поставленная цель достигается за счет решения следующих **задач**:

– выявить, опираясь на труды по общим проблемам драматургии, структурные особенности драматургического конфликта как базовой составляющей киноповествования, устанавливающей порядок развертывания фильмического действия и изменений идентичности за счет выбора или выработки героем социокультурных категорий и отождествления с ними в ситуации кризиса идентичности;

– показать, что путь героя в фильмах строится по модели обряда инициации, лежащего в основе повествовательных структур волшебной сказки, по В. Я. Проппу, и мономифа, по Дж. Кэмпбеллу, и отражает процесс обретения идентичности через прохождение испытаний, требующих преобразований внутреннего мира героя, оказавшегося в точке драматургического конфликта, запускающего механизмы развертывания событий и действий в определенной последовательности;

– установить на основе историко-генетической теории происхождения постоянных элементов волшебной сказки В. Я. Проппа и трудов исследователей мифофольклорной поэтики, что драматургический конфликт и этапы путешествия героя в пространстве фильма строятся по модели обряда инициации и отражают процесс обретения или утраты (смены) идентичности через ритмически заданную череду испытаний, ухода-отдаления, временного умирания, воскрешения в новом качестве, обновления и возвращения;

– описать основные подходы к изучению художественной среды киноискусства, воссоздающей средствами драматургии различные типы идентичности, влияющие на форму и содержание киноповествования с тем,

чтобы выявить лакуны в знаниевой сети и заполнить их результатами исследования;

– дать определение идентичности как психосоциального феномена, организующего внутреннюю структуру личности героя игрового кино и влияющего на типологию драматургического конфликта, опираясь на труды М. М. Бахтина, Дж. Брунера, Д. Макадамса, М. Берзонского, У. Джемса, Ч. Кули, Ж. М. Лакана, Дж. Марсия, Дж. Г. Мида, А. Тэжфела, Дж. Тернера, З. Фрейда, Э. Эриксона;

– сформулировать основные положения культурно-исторической модели стадийного развития идентичности, состоящей из протоидентичности, репродуктивной, продуктивной и метапродуктивной идентичности и позволяющей устанавливать зависимость структуры драматургического конфликта от локализации кризисных состояний идентичности героя, определяющих план содержания узловых элементов киноповествования и способы преодоления испытаний героем на своем пути в пространстве фильма;

– выявить зависимость конфигурации драматургического конфликта от локализации решаемых героем проблем и от уровня глубины происходящих с ним внутриличностных изменений через сопоставление стадийной модели жизненного цикла Э. Эриксона с композицией пути героя волшебной сказки (В. Я. Пропп) и мифа (Дж. Кэмпбелл);

– описать механизмы драматургического конфликта, отражающего личностные изменения героя, соответствующие тому, на какой стадии культурно-исторической модели развития идентичности он находится;

– показать, что герой, являясь носителем протоидентичности, репродуктивной или продуктивной идентичности, преодолевая драматургический конфликт, использует инструменты и цели, предлагаемые другими персонажами или системами ценностей, опираясь только на внешние силы, внутренне не меняясь, не эволюционируя;

– установить, что герой, достигая уровня метапродуктивной идентичности, преодолевает конфликт и действует, полагаясь на внутренние

ресурсы, осознанно выбирая путь, перестраивая идентичность в соответствии с собственным видением цели, способностью ее конструировать с учетом социокультурного контекста.

Теоретические и методологические основания исследования

Изучение особенностей кинодраматургии, структурного и содержательного аспектов организации экранного действия, влияния различных состояний идентичности на конфигурацию драматургического конфликта предопределили использование историко-генетического метода исследования неизменных элементов повествовательных структур фильма, в основе которых лежит обряд инициации, выполняющий социокультурную функцию надления посвящаемого идентичностью после преодоления границ, отделяющих его состояние до и после перехода от состояния неофита к состоянию посвященного или «просвещенного» (К. Наранхо).

В основе анализа фильмов лежит морфологическая теория постоянных функций волшебной сказки В. Я. Проппа; теория мономифа Дж. Кэмпбелла, преобразованная К. Воглером и представленная в виде структурного единства этапов развертывания экранного действия на базе сюжетных паттернов универсальной схемы пути героя, воспроизводящей архаические модели обрядов инициации.

Теоретической основой изучения повествовательных структур игрового кино послужили труды В. Я. Проппа, А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденаберг, Е. М. Мелетинского, Ю. М. Лотмана, П. Сентива, В. Тёрнера, А. ван Геннепа и других исследователей, устанавливающих связь сюжетных элементов художественных текстов с обрядовыми практиками надления посвящаемых новым статусом и находящих отражение в драматургическом конфликте фильмов. Опираясь на историко-генетический подход, мы также обращались к работам Дж. Кэмпбелла, К. Воглера, М. Конфорти, методологической основой

которых является учение К.-Г. Юнга об архетипах коллективного бессознательного.

Для выявления внутренней специфики драматургического конфликта в диссертации применялся, с одной стороны, формальный метод, труды таких теоретиков сюжетосложения, как В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, Б. М. Томашевский; структурно-семиотический подход и исследования структурной организации текста Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского, Р. Барта. С другой стороны, необходимость изучения содержательных изменений внутреннего мира героя, психосоциальной перестройки его личности при разрешении драматургического конфликта, обусловила обращение к диалогическому методу М. М. Бахтина и его теории полифонии и гибридной идентичности, к онтологии пути П. А. Флоренского.

Также использовались теоретические труды по кинодраматургии, истории и теории киноискусства Р. Арнхейма, Б. Балаша, А. Базена, Ж.-Л. Бодри, И. В. Вайсфельда, Д. Вертова, Р. Грамса, Б. Казанского, А. Л. Казина, Л. В. Кулешова, З. Кракауэра, Ю. М. Лотмана, Л. Малви, К. Метца, Х. Мюнстерберга, Л. Н. Нехорошева, Э. Панофского, А. Пиотровского, В. Ф. Познина, В. И. Пудовкина, В.К. Туркина, Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского, С. И. Фрейлиха, Н. А. Хренова, Б. М. Эйхенбаума, С. М. Эйзенштейна.

Общим теоретическим основанием изучения процессов воспроизводства и построения разных состояний идентичности в художественной среде киноискусства являются исследования В. Ф. Познина, К. Э. Разлогова, Е. В. Сальниковой, Н. А. Хренова, С. С. Хоружего.

При формировании культурно-исторической модели идентичности на материале образной системы киноискусства рассматривались концептуальные положения теорий стадийного развития личности Ж. Пиаже, З. Фрейда, Л. С. Выготского, Э. Г. Эриксона, Ж. Лакана и научных парадигм Т. Куна.

Основные положения исследования, выносимые на защиту

– Содержанием драматургического конфликта являются кризисные состояния идентичности, влияющие на типологию конфликта и композиционные особенности киноповествования, на порядок развертывания фильмического (сюжетного) действия, задающие правила изменений внутреннего мира героя, стремящегося преодолеть противоречия и продолжить путь за счет выбора уже имеющихся (или самостоятельной выработки) социокультурных категорий и последующего отождествления с ними;

– этапы пути героя в пространстве фильма, арка характера строятся по модели обряда инициации, лежащего в основе повествовательных структур мифа и волшебной сказки, и отражают процесс обретения/утраты идентичности через прохождение испытаний, решения сложных задач, требующих внутренних преобразований героя, оказавшегося в ситуации драматургического конфликта;

– композиционные узлы киноповествования, этапы пути героя в пространстве игрового кино, выделенные теоретиками кинодраматургии на основе функций волшебной сказки В. Я. Проппа и теории мономифа Дж. Кэмпбелла, строятся по модели обряда инициации и отражают процесс обретения героем идентичности после прохождения испытаний и внутренних преобразований, позволяющих разрешить драматургический конфликт способом, определяемым стадией развития идентичности;

– драматургический конфликт проблематизирует внутриличностные состояния героя, его неспособность разрешить кризис несоответствия образа себя, ресурсов, средств и навыков, освоенных на предыдущих этапах становления идентичности, внешним вызовам, заставляющим их принимать и действовать в зависимости от того, на какой стадии идентичности он находится, чтобы перестроить внутренний мир под новую, адекватную вызовам, ситуацию;

– идентичность киногероя является функциональным свойством и мотивирующей потребностью определять себя посредством социокультурных категорий, языковых конструктов, и в ситуации драматургического конфликта

встраивать свой образ в структуру киноповествования, содержание которого определяется типом переживаемого кризиса и зависит от того, на какой стадии развития идентичности герой находится;

– киноискусство обладает моделирующей функцией и воспроизводит кризисные состояния личности героя игрового кино, процессы построения идентичности, находящие отражение в структуре драматургического конфликта, в способах прохождения испытаний, зависящих от того, на какой из четырех стадий культурно-исторической модели развития идентичности он находится: протоидентичности, репродуктивной, продуктивной или метапродуктивной идентичности;

– стадии формирования идентичности в рамках жизненного цикла Э. Эриксона и этапы пути героя имеют типологическое сходство и определяют специфические особенности драматургического конфликта в зависимости от характера происходящих с ним изменений в процессе преодоления испытаний;

– структура драматургического конфликта и его содержание обусловлено тем, на какой стадии развития идентичности находится герой: если сформировано только базисное доверие, то герой, проходя испытания, решает возникающие на его пути проблемы теми способами, которые были приобретены на стадии протоидентичности, и конфликт преодолевается за счет отождествления героя с проекциями других персонажей; если с положительным результатом пройден этап «автономия – стыд», то в ситуации кризиса герой реализует навыки носителя репродуктивной идентичности и конфликт реализуется в плоскости противоречия «своих» и «чужих»; если успешно пройден кризис «инициатива – чувство вины», то актуализируется продуктивная идентичность, а конфликт возникает между идеалом и реальностью («Я идеальное – Я реальное»);

– действия героя в ситуации драматургического конфликта определяются следующими закономерностями развития идентичности: если сформировано только базисное доверие, то происходит регресс на стадию протоидентичности; если сформированы границы, с положительным результатом пройден этап

«автономия – стыд», то в ситуации кризиса личность героя регрессирует на репродуктивную стадию идентичности; если сформировано чувство инициативы, успешно пройден кризис «инициатива – чувство вины», то внутренний или внешний конфликт актуализирует продуктивную модель идентичности и открывает возможность выйти на метапродуктивный уровень;

– конструктивное преодоление драматургического конфликта, внутриличностные изменения героя в плане самостоятельного преобразования себя как значимой цели путешествия в художественном пространстве фильма, возможны при переходе на метапродуктивную стадию идентичности, так как предыдущие состояния идентичности (протоидентичность, репродуктивная и продуктивная модели) предполагают снятие противоречий за счет опоры на внешние силы без внутренних изменений;

– этапы прохождения пути героя и уровень решаемых им задач-испытаний, формирующих арку характера, связаны с содержанием нормативных кризисов формирования идентичности и зависят от локализации внутреннего конфликта, когда герой решает задачи от уровня выживания до уровня обретения зрелой идентичности;

– в содержательной основе драматургического конфликта лежат кризисные состояния идентичности, нормативные кризисы жизненного цикла, дополненные культурно-исторической моделью идентичности, позволяющей рассматривать арку персонажа сквозь призму взаимодействия с социокультурным контекстом, с доминирующими в культуре типами идентичности;

– успешное прохождение стадий построения идентичности влияет на степень отождествления с социальными категориями, способствует осознанию их условности или, напротив, заставляет героя сливаться с ними, не различая внутреннее и привнесенное извне.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Результаты и выводы, полученные в процессе диссертационного исследования, достигнуты автором лично на основе анализа большого массива фильмов и исследований, посвященных проблемам отражения различных состояний идентичности в структуре драматургического конфликта, а также за счет междисциплинарного подхода к решению поставленных исследовательских задач, который позволил создать стадиальную модель развития идентичности, воспроизводимую в художественном пространстве киноискусства и определяющую типологию драматургического конфликта.

Высокая степень достоверности представленных выводов подтверждается многолетним практическим опытом автора как вузовского преподавателя и как исследователя, предлагающего научной общественности к широкому обсуждению результаты своего труда на конференциях и в печати в рецензируемых изданиях, входящих в перечень ВАК и в индексируемых базой Web of Science Core Collections Emerging Sources Citation Index.

Результаты исследования были апробированы в процессе чтения лекционных курсов по «Психологии кино» и «Социологии кино» (Всесоюзный государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК) (2005, 2006 гг.)), Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ) (2013, 2014, 2015, 2017, 2018, 2019, 2020, 2022 гг.), «Истории отечественного кино», «Истории зарубежного кино», магистрантам программы «Искусство кино», направления подготовки «История искусств» (РГГУ), а также учебного курса «Теория и история медиа» магистрантам программ «Арт-менеджмент и галерейное дело», «Визуальные медийные искусства», «Искусство кино», направления подготовки «Теории и истории искусств» (РГГУ) (2014–2022 гг.).

Обсуждение промежуточных и итоговых результатов исследования состоялось на конференциях:

50-я Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой. Кинотекст: Кино и мечта. Санкт-Петербург: Санкт-государственный университет (СПбГУ), 16-23 марта 2022.

VI Международная научная конференция «Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: диалог культур, традиция и современность». Москва: Российский государственный университет (РГГУ), 22-23 декабря 2021 г.

Международная научная конференция «Искусство вокруг реализма. Варианты и параллели». Москва: Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Общероссийская общественная организация «Ассоциация искусствоведов», 25–26 ноября, 2021 г.

Международная научно-практическая конференция «Вторая волна русского авангарда: региональные версии». Екатеринбург: Департамент искусствования, культурологии и дизайна Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 15–18 ноября 2021 г.

Международная научная конференция «Человек в ситуации изменений: реальный и виртуальный контекст». Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 12–13 апреля 2021 г.

Всероссийская научная конференция «Память и идентичность – III. Историк и его аудитория». Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 7 октября 2020 г.

Международная научная конференция «Теории и практики современного искусства». Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 26 октября 2020 г.

Международная конференция «Визуальные искусства и литература: визуализация сюжета в изобразительных искусствах и литературе». Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 14 мая 2020 г.

VI Международная научная конференция «География искусства». Москва, Российская Академия Художеств, Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, 14–16 мая 2020 г.

Международная научная конференция «Аттракционы экранной цивилизации и концепт человека». Москва: Государственный институт искусствознания (ГИИ), Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), 6–8 апреля 2020 г.

Всероссийская научная конференция «Современные методы изучения культуры – XII». Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 17–18 апреля 2020 г.

Научная конференция «Теории и практики современного искусства». Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 7 октября 2019 г.

Международная научная конференция «Психология субкультуры: феноменология и современные тенденции развития». Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 22–23 апреля 2019 г.

Международный форум «Старые и новые медиа: пути к новой эстетике». Москва: Государственный институт искусствознания, 26–29 марта 2019 г.

Международная научная конференция «Экран и зрелище». Москва: Государственный институт искусствознания, 28–30 марта 2018 г.

Международная научная конференция «Теории и практики современного искусства». Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 11–12 сентября 2018 г.

Международная научная конференция «Эстетическая парадигма в психологии: кросс-культурный подход» (памяти Т. Г. Стефаненко). «Шпетовские чтения». Москва: Институт психологии им. Л. С. Выготского, Российский государственный гуманитарный университет, 5–8 апреля 2018 г.

Международная научная конференция «Теории и практики современного искусства». Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 11–12 сентября 2018 г.

Международная научная конференция «Гражданская война 1918–1922 гг. в России: проблемы кинематографической мемориализации». Москва: Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, 14–15 ноября 2018 г.

Международная конференция: «Современный взгляд на роль искусства в эпоху радикальных социально-политических изменений». Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 3–4 октября 2016 г.

Международная конференция: «Современный взгляд на роль искусства в эпоху радикальных социально-политических изменений». Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 25–26 декабря, 2015 г.

Круглый стол «Социальное функционирование искусства в начале XXI века». Москва: Государственный институт искусствознания, Министерство культуры, Научный Совет Российской Академии Наук «История мировой культуры» комиссия междисциплинарного изучения художественной деятельности, 27 июня 2011 г.

Международная конференция «Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты». Москва: Государственный институт искусствознания, 17–19 мая 2010 г.

Всероссийская научная конференция «Человек перед экраном и монитором: расширенный поиск». Москва: Российская Академия Наук, Государственный институт искусствознания, Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина, 20–21 апреля, 2009 г.

Международная конференция «Искусство и цивилизационная идентичность (Опыт функционального анализа кризисных ситуаций в искусстве и социуме)». Москва: Государственный институт искусствознания, Научный Совет РАН «История мировой культуры», июнь 2006 г.

Международная научная конференция «Культура в эпоху цивилизационного слома». Москва: Российская академия наук, Научный Совет РАН «История мировой культуры», 12–14 марта 2001 г.

Теоретическая значимость исследования определяется тем, что введенная в научный оборот стадияльная модель развития идентичности киногероев дает возможность не только анализировать с помощью адекватного инструментария конкретные фильмы или творчество режиссеров, но и под иным углом зрения рассматривать историю киноискусства, соотнося ее с социокультурным контекстом. Данная работа может рассматриваться как вклад в методологию исследования процессов отражения в структуре киноповествования проблем, переживаемых личностью в ситуации кризиса идентичности.

Теоретическую значимость имеют разработанные и введенные в научный оборот понятия протоидентичности, репродуктивной, продуктивной и метапродуктивной идентичности, позволяющие не только адекватно описывать логику поведения героев фильма, но и раскрывать закономерности появления новых направлений в истории киноискусства.

Исследование связей повествовательных структур с обрядами переходов, а их – с процессами обретения идентичности, позволяет расширить рамки обсуждения проблем моделирующей функции искусства и формирования новых направлений, течений, стилей, появления новых школ в искусстве в пространстве диалога с представителями других наук и научных дисциплин, где обсуждается проблема стадияльного развития идентичности в дисциплинарном поле кинодраматургии, теории и истории киноискусства.

Практическая значимость

Результаты исследования реализуются в учебно-практической деятельности при чтении учебных дисциплин по истории и теории киноискусства, теории медиа, психологии и социологии киноискусства, психологии творчества, психологии искусства, а также при выступлении на открытых площадках с лекциями для заинтересованной в освещении проблем

отражения кризисных состояний идентичности в структуре драматургического конфликта аудитории.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и литературы и фильмографии. Общий объем диссертации 303 страницы.

Глава 1. Структурные особенности драматургического конфликта

1.1. Драматургический конфликт как основа повествовательной структуры игрового кино и формирования идентичности героя

Ключевым аспектом кинодраматургии является конфликт, порождаемый внешними или внутренними обстоятельствами, заставляющими героя фильма действовать в определенной последовательности, принимать те или иные решения, а зрителя – эмоционально сопереживать увиденному на экране, тому, как, герой, сталкиваясь на своем пути с неразрешимыми противоречиями и угрожающими не только ему, но и космическому порядку, деструктивными силами, преобразуется в процессе преодоления препятствий, утрачивает и вновь обретает свою целостность, идентичность.

Осмысление природы драматургического конфликта как важнейшей составляющей сути художественного произведения началось в античности, чему способствовало творчество величайших трагиков Эсхила, Софокла, Еврипида. Благодаря Аристотелю⁴¹³ были заложены теоретические представления о трехактной организации поэтического материала в связное повествование, направленное на то, чтобы проследить судьбу героя и добиться от зрителя сопереживания, заставив его пережить в определенном месте разворачивания произведения катарсис⁴¹⁴. Дальнейшее развитие эстетической мысли способствовало формированию принципов классической драматургии⁴¹⁵, сохранившихся до наших дней, хотя и адаптированных современными сценаристами под цели игрового кино.

Философско-эстетическая мысль Г. В. Ф. Гегеля, Г. Э. Лессинга, И. В. Гете, Ф. Шиллера, Н. Буало, Ф. Ницше способствовала пониманию драматургического (художественного) конфликта как движущей силы произведения искусства, ее композиционной основы. В рамках гегельянской

⁴¹³ *Аристотель. Об искусстве поэзии.* М.: Гослитиздат, 1957. 183 с.

⁴¹⁴ *Лосев А. Ф. История античной эстетики.* М.: Искусство, 1975. 775 с.

⁴¹⁵ *Асмус В. Ф. Эстетика Аристотеля.* М.: Либроком, 2010. 70 с.

эстетики конфликт рассматривается сквозь призму миметической теории Аристотеля как едва ли не главное, составляющее суть искусства, начало, определяющее его природу в действии. Смысл конфликта рассматривается как неустранимое противоречие между внешними силами (божественным промыслом, роком, судьбой) и человеком, а позднее – между внутренним столкновением чувства и разума⁴¹⁶. Это система противоречий, организующих художественное произведение на всех уровнях в структурное целое⁴¹⁷.

Наряду с понятием «конфликт» Гегель рассматривает «коллизию» как то, что содержит в себе некие основания действия, нарушающие сложившийся равновесный порядок⁴¹⁸. Что-то может или должно случиться, что нарушает гармонию: болезни, нарушение обычаев или законов, поступки людей, приводящие к разрушительным последствиям. Как показывают исследователи драматургии⁴¹⁹, при в целом сходном значении терминов «коллизия» и «конфликт» последний имеет большее отношение к драме, так как в контексте гегелевской философии конфликт является основой действия, проявляющийся в борьбе противоположностей. Коллизию можно рассматривать как предпосылку конфликта.

Столкновение противоборствующих сторон лежит в основе становления исторических процессов вообще, но также является движущей силой драмы, определяющей характер и последовательность действий, составляющей композиционное единство. Это завязка с экспозицией как начало действия, предвещающая конфликт, кульминация, когда конфликт доведен до предела, до высшей точки развития действия, и развязка, показывающая ситуацию

⁴¹⁶ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 6 т. Т.1. М.: Искусство, 1968. 547 с.

⁴¹⁷ Тимофеев Л. Конфликт // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 5. М.: Коммунистическая академия, 1931. С. 457.

⁴¹⁸ Гегель Г. В. Ф. Эстетик. В 6 т. Т.1. М.: Искусство, 1968. С. 213.

⁴¹⁹ Волькенштейн В. М. Драматургия. М., 1969. 335 с.; Аль Д. Н. Основы драматургии. СПб., 1995. 280 с.; Аникст А. История учений о драме. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. 454 с.; Фадеева Н. И. Конфликт как организующий принцип художественного единства драматического произведения: (На материале рус. и западноевроп. драмы конца XIX – начала XX в.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984; Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. 260 с.; Карягин А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971. 224 с.; Костелянец Б. О. Лекции по теории драмы: Драма и действие. Л., 1976. 503 с.; Ицук-Фадеева Н. И. Типология драмы в историческом развитии. Тверь, 1993. 61 с.

устранения конфликта, снятия противоречий за счет, например, устранения одного из участников столкновения или, когда безвыходная ситуация и невозможность ее решить разводит участников противостояния, по Гегелю, максимально далеко друг от друга. «Драматическое действие не ограничивается простым и спокойным достижением определенной цели; напротив, оно протекает в обстановке конфликтов и столкновений и подвергается давлению обстоятельств, напору страстей и характеров, которые ему противодействуют и ему сопротивляются. Эти конфликты и коллизии, в свою очередь, порождают действия и реакции, которые в определенный момент вызывают необходимость»⁴²⁰.

Как мы видим, у Гегеля все это движение сталкивающихся сил направлено на преодоление нарушения и должно привести к утверждению гармонии, к «неомраченному единству, спокойствию и завершенности в самом себе»⁴²¹. Если в основе сюжета лежит действие, то в основе действия лежит конфликт, столкновение разнонаправленных сил, выводящих систему из равновесия, требующий от героя устранения противоречий, диалектического снятия, или устраняющего нехватку, нарушившую баланс сил проблему, имеющую внутренний или внешний источник. Это преодоление конфликта необходимо автору, чтобы «не останавливаться на изображении раздвоения и связанной с ним борьбы», а показать зрителю, что «решение конфликтов этой борьбы приводит в качестве результата к гармонии»⁴²².

Таков взгляд на природу драматургического конфликта Гегеля, сформулированный в его «Эстетике». Он кардинально расходится с основной идеей его учения о диалектическом восхождении Духа к самому себе, изложенной в «Феноменологии духа» и убедительно представленной в интерпретациях А. Кожева⁴²³. В контексте гегельянской философии конфликт

⁴²⁰ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 6 т. Т.1. М.: Искусство, 1968. С. 219.

⁴²¹ Там же. С. 213.

⁴²² Там же. С. 214.

⁴²³ Кожев А. Источник права: антропогенное желание признания как исток идеи Справедливости // Вопросы философии. 2002. № 12. С. 154–166.

является основной движущей силой развития и становления субъекта, рассматриваемого в качестве инструмента Абсолютного Духа, промысел которого устремлен не к восстановлению гармонии и разведению участников коллизии на максимально большее расстояние друг от друга, а к снятию противоречия за счет признания одним из субъектов действия притязаний другого участника противостояния на определенный статус с фактическим преобразованием внутреннего мира. В основе этой готовности лежит мыслительная активность субъекта, направленная на принятие неотвратимости смерти, решимости умереть и способности развернуть воображаемую, но принятую как реальность, картину перехода тела из одного состояния в другое. Не физическая, а ментальная процедура смерти как обращение из живого и природного, циклического, в неживое, символическое, лежит в основе спиралевидного движения, становления субъекта как инструмента осуществления Идеи Абсолютного Духа. Спусковым устройством начала истории такого преобразования и является конфликт, наметившийся, например, в ситуации столкновения пары Господина и Раба.

Если опираться не только на эстетические суждения философа, а на его диалектику выведения Духа и само понимание субъекта как орудия Абсолютного Духа, то тогда складывается представление о драматургическом конфликте как главного условия развития любой системы через ее трансформацию, внутреннее преобразование, появление в результате диалектического взаимодействия (столкновения) двух непримиримых сторон третьего смысла. Будь то художественное произведение, направление в искусстве, социальный либо биологический организм, оказавшись в ситуации кризиса, все это имеет шанс перейти в определенных условиях к формированию нового образования. «Диалогический конфликт двух исходных текстовых группировок приобретает совершенно новый смысл с момента ... возникновения искусства... Конфликтующие системы не

отменяют друг друга, а вступают в структурные соотношения, порождая новый тип упорядоченностей»⁴²⁴.

Под углом зрения гегельянской феноменологии рассматривал природу драматургического конфликта Л. С. Выготский. Он видел в нем условие развития личности в культурно-историческом процессе освоения принципов знакового опосредствования, разыгрывающей на разных сценах социального взаимодействия и по определенным правилам «драму жизни»⁴²⁵.

Позднее философская модель выведения Духа ляжет в основу структуры жизненного цикла Э. Эриксона, где в основу эпигенеза был положен принцип нормативного кризиса как конфликта уже сложившихся представлений и возможностей личности и новых запросов социальной среды, предъявляемых к развивающемуся организму.

Исследователями различаются коллизии, основанные на проявлении сил, направленных, например, на подрыв физического состояния человека, также заложенные в природе общественных отношений или подрывающих душевную стабильность человека, переводя его чувства к наивысшему накалу (любовная страсть, жажда наживы, ревность), и те, которые приводят к духовным изменениям. В двух первых, по Гегелю, природных видах коллизий высокое входит в непримиримое противоречие с низким, уродливым, а последний вид конфликта, зависящий от воли самого человека, порождается несоответствием целей и интересов людей, представляющих разные стороны противостояния⁴²⁶. В поле зрения искусства чаще всего попадают обладающие эстетическим измерением коллизии духовного плана, когда их разрешение находится во власти самого человека, зависит от его воли.

⁴²⁴ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в его типологическом освещении // Ю. М. Лотман. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 237.

⁴²⁵ Рубцова О. В., Дэниелс Г. Р. Понятие «драмы» в концепции Л. С. Выготского: культурно-исторический и исследовательский контекст // Культурно-историческая психология. 2016. Т. 12. № 3. С. 189–207; Собкин В. Становление Л. С. Выготского как театрального критика: первые опыты // Развитие личности. 2016. № 4 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-l-s-vyotskogo-kak-teatralnogo-kritika-pervye-opyty> (дата обращения: 09.08.2021).

⁴²⁶ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 6 т. Т.1. М.: Искусство, 1963. С. 223.

Гегель выделяет объективные, зависящие от внешних сил типы конфликтов, и те, которые находятся в идеальной плоскости, внутренние, мотивированные психологическими противоречиями, типы конфликтов. Это гегельянское противопоставление, которое ввел философ, рассматривая драму, до сих пор остается теоретической основой изучения структуры драматургического конфликта наряду с такими категориями, как «сюжет», «фабула», «тема», «идея»⁴²⁷.

Многие авторы отмечают взаимосвязь типов конфликта с идеологическими ценностями, распространенными в тот или иной период развития общества⁴²⁸. В античной драме доминировал внешний конфликт сильного героя с судьбой, богами, в Средние века конфликт означал борьбу между божественным началом и дьявольским (между душой и телом), в эпоху Возрождения герой противостоит требованиям либо средневековых норм, либо нарождающимся установкам нового класса буржуазии. В классической драме сохраняются традиции античности, превалирующим остается конфликт между разумом и чувством, частной жизнью и общественной, личностью и государством⁴²⁹. Следующие эпохи и направления в искусстве (Просвещение, сентиментализм, романтизм, реализм) выдвигают на первый план характерные для данных мировоззренческих систем типы конфликтов⁴³⁰.

К концу XIX в. модернизм подготовил условия возникновения «Новой драмы», где внешний конфликт становится фоном развития действия, скрывающим глубинные психологические противоречия⁴³¹. В пьесах А. П.

⁴²⁷ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-пресс, 1996. 333 с.

⁴²⁸ Боннар А. Греческая цивилизация. Ростов н/Д.: Феникс, 1994.

⁴²⁹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1969–1973. С. 548–549.

⁴³⁰ Аникст А. А. Драматургия и театр. Франция // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. М.: Искусство. С. 136–164.

⁴³¹ Лотман Л. М. Драматургия Чехова: Идеи и формы // Русская литература 1870–1890-х годов: проблемы литературного процесса. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1985. С. 105–121; Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986; Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова. Л.: Детская литература, 1989.

Чехова, Б. Брехта, Г. Гауптмана, А. Стриндберг формируется тип конфликта с характерной эпической тематикой и структурой⁴³².

Постмодернизм до предела актуализировал проблему идентичности, самоопределения человека, оказавшегося в ситуации взаимного наложения множества конфликтующих между собой иерархий и утратившего целостное понимание своего места в структуре общества⁴³³.

Кризис идентичности становится важнейшим содержанием драматургического конфликта в современной драматургии⁴³⁴ и в таком массовом искусстве, направленном на взаимодействие с коллективным бессознательным зрителя, как игровое кино.

Под драматургическим конфликтом понимается ситуация невозможности сохранять и поддерживать прежнее равновесное состояние разнонаправленных и по-разному организованных сил и представителей ценностных установок. Конфликт может быть выражен в открытом столкновении и несоответствии «разных социальных форм сознания», по С. М. Эйзенштейну, политических, религиозных, моральных, клановых и прочих ценностей и идеалов. Разные исторические эпохи, мировоззренческие установки и идеалы накладывают свой отпечаток на характер конфликта.

Драматургический конфликт – это внешнее или внутреннее столкновение противоположных сил, которое заканчивается поражением одного из участников противостояния, одной из сторон борьбы. Традиционно выделяется внешний или внутренний конфликт⁴³⁵. В дальнейшем мы будем опираться на определение внутреннего конфликта как основной движущей силы развития действия в игровом кино и рассматривать модель жизненного

⁴³² Штейгер Э. Новая драма: Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман. СПб., 1902. 376 с.; Храповицкая Г. Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени. М., 1979. 110 с.; Тиме Г. А. У истоков новой драматургии в России (1880–1890-е годы). Л.: Наука, 1991. 154 с.

⁴³³ Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: НЛЮ, 2012. 376 с.

⁴³⁴ Болотян И. М., Лавлинский С. П. Типология конфликтов в произведениях «Новой драмы» // Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей. Кемерово: ИНТ, 2010. 168 С.

⁴³⁵ Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.; Он же. Драма как род литературы. М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.

цикла Э. Г. Эриксона (поэтапное проживание конфликтных ситуаций, мотивированных кризисами роста) как содержательную составляющую драматургического конфликта, обеспечивающую точную психическую мотивировку поступков героя фильма, а также изменений личности героя, оказавшегося в ситуации нормативного кризиса и стремящегося к преодолению испытаний за счет овладения новыми инструментами, соответствующими актуальной стадии развития идентичности.

Теоретики и практики киноискусства, опираясь на суждения Гегеля, рассматривают драматургический конфликт как главный фактор правдивых мотивировок поведения героя⁴³⁶, как сюжетообразующее начало, определяющее динамику развертывания сюжетной линии на экране средствами языка киноискусства. Это основа строения фильма, устанавливающая порядок и последовательность изображаемых на экране действий, развивающихся по законам логики повествования. По С. М. Эйзенштейну, конфликт поддерживает эмоциональное напряжение за счет столкновения и борьбы разнонаправленных энергий, противоположностей⁴³⁷. Это противостояние целей, ценностей, мировоззрений, типов исторического мышления, неспособных найти компромисс или точки соприкосновения, не позволяющие привести ход жизни участников столкновения в прежнее русло, в равновесное положение. Конфликт в кинодраматургии означает невозможность дальнейшей жизни героя в привычном измерении, так как событие, вызвавшее конфликт, представляет для него непосредственную угрозу, сопровождающуюся острым и интенсивным переживанием, болезненными реакциями, травмами, свидетельствующими о неготовности героя принять решение, сделать выбор.

Драматургический конфликт, по С. М. Эйзенштейну, является самым важным основанием и главным «принципом существования каждого произведения искусства... Ибо искусство есть всегда конфликт: 1. По

⁴³⁶ Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 344 с.

⁴³⁷ Эйзенштейн С. М. Избр. Произведения: В 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1964. С. 291.

социальному предназначению. 2. По своей сущности. 3. По своей методике. Так как задача искусства – выявлять противоречия всего сущего. Взвихрявая противоречия в зрителе и динамически сталкивая противоположные страсти, эмоционально выковывать правильное интеллектуальное понятие – формировать правильное воззрение. По своей сущности. Так как: оно, по своей сути, состоит в конфликте между природным бытием и творческой направленностью. Между органической инертностью и целенаправленной инициативой»⁴³⁸.

Значительный вклад в изучение структурных особенностей конфликта как основной движущей силы развития сюжета внесли представители русской формальной школы В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевский, Б. М. Эйхенбаум. Они рассматривали «фабульный» тип литературы как единую систему тематически объединенных причинно-следственной связью (вытекающих одно из другого) событий, участники которых имеют разные интересы, заставляющие их отстаивать в ситуации борьбы. Эта борьба персонажей, коллизия или конфликт лежит в основе развития повествования, является движущей силой сюжета драматургических форм литературы, пишет Б. В. Томашевский⁴³⁹. Столкновение в процессе развития фабулы, смены разных ситуаций борьбы персонажей или групп за свои интересы, должно привести к снятию противоречий, к развязке.

Как мы видим, формалисты дают описание теоретических понятий литературы, характеризуют драматургический конфликт, оставаясь в русле эстетики Гегеля. Эти идеи не вполне согласуются с его же феноменологией в части представления конфликта как борьбы противоположностей, приводящей систему к снятию противоречий либо за счет примирения сторон, разведения их на максимально удаленное расстояние (эстетика), либо к появлению в результате столкновения чего-то нового, иного (философия). Это

⁴³⁸ *Эйзенштейн С. М.* Драматургия киноформы: статьи по истории кино. М.: Эйзенштейн-центр, 2016. С. 517–518.

⁴³⁹ *Томашевский Б. В.* Теория литературы: Поэтика. М.: Аспект-пресс, 1996. С. 180.

противоречие пытается устранить в «Теории литературы» Б. В. Томашевский, когда сравнивает литературную интригу и собственно борьбу персонажей за свои интересы с историческими процессами развития общественных формаций. Конфликт антагонистических сил в обществе и борьба противоположностей являются двигателем истории, как и сходные правила управляют динамикой событий в литературном произведении.

«Фабулярное развитие можно в общем характеризовать как переход от одной ситуации к другой, причем каждая ситуация характеризуется противоречием интересов – коллизией и борьбой между персонажами. Диалектическое развитие фабулы аналогично развитию социально-исторического процесса, где каждая новая историческая стадия характеризуется как результат борьбы социальных групп в предшествующей стадии и в то же время как поле борьбы интересов новых социальных групп, из которых слагается наличный социальный "строй"»⁴⁴⁰. Такая ситуация характерна особенно для драматургии, пишет Б. В. Томашевский, не развивая в дальнейшем аналогию внутреннего развития составных элементов литературного произведения с историческим движением, борьбой антагонистов, приводящей к появлению новой формы. Соответствующий метод формальной поэтики оказал влияние на традицию, в русле которой продолжается изучение структуры текста и роли конфликта в организации сюжета, соединение событий в определенную последовательность.

Н. Д. Тamarченко дает определение драматургического конфликта как противостояние антагонистических сил и норм, столкновение, основанное на «противоречии между жизненными (как правило, нравственными) позициями персонажей, служащее источником развития сюжета в драме и обеспечивающее его специфическую структуру»⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Там же.

⁴⁴¹ Тamarченко Н. Д. Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М.: Академия, 2010. С. 104.

В. В. Кожин говорит о конфликте как о противоречии характеров, лежащем в основе действия художественного произведения⁴⁴². Само же действие составляет суть произведения, его энергию. Логически связанный порядок действий, приводящих к событиям, образует фабулу.

Сходным образом понимают конфликт В. Е. Хализев, В. Ю. Манн, С. И. Кормилов. В. Ю. Манн считает, что «художественный конфликт соотносит и координирует разнообразные элементы в различных плоскостях художественной структуры»⁴⁴³.

О. И. Федотов определяет конфликт в качестве «универсального организующего стержня» художественного произведения. Главное предназначение конфликта – «структурировать сюжет, вычленять его элементы, то есть в конечном итоге регулировать событийный план действий»⁴⁴⁴. Близкое определение конфликта предлагает В. А. Луков: «Конфликт в художественном произведении – противоречие, образующее сюжет, формирующее систему образов, концепцию мира, человека и искусства, особенности жанра, выражающееся в композиции, накладывающее отпечаток на речь и способы описания героев, могущее определять специфическое воздействие произведения на человека – катарсис»⁴⁴⁵.

В. В. Шабров показывает, что драматургический конфликт проявляет трансформации характера киногероя⁴⁴⁶. Также и В. И. Фомин считает, что развитие конфликта предполагает изменение характера героя, обретение подлинной личности в сложившихся обстоятельствах, в процессе преодоления возникающих на его пути трудностей⁴⁴⁷.

⁴⁴² Кожин В. В. Коллизия // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 3. М.: Сов. энцикл., 1966. С. 656–658.

⁴⁴³ Манн Ю. В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М.: РГГУ, 2007. С. 25.

⁴⁴⁴ Федотов О. И. Основы теории литературы: В 2 ч. Ч. 1. М.: Владос, 2003. С. 62.

⁴⁴⁵ Луков В. А. Конфликт в художественном произведении [Электронный ресурс]. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Lukov_VI/ (дата обращения: 20.02.2022).

⁴⁴⁶ Шабров В. В. Конфликт и характер в кино. Л.: Искусство, 1969. 166 с.

⁴⁴⁷ Фомин В. И. Характер композиции // Характер в кино. М., 1974.

Л. Н. Нехорошев пишет, что конфликт может проявляться в разном отношении персонажей «к одному и тому же предмету или явлению»⁴⁴⁸. Такого же определения конфликта придерживается и В. К. Туркин⁴⁴⁹, рассматривающий его как противоречие, несоответствие разных взглядов на жизнь. А. Червинский обращает внимание на внешнюю сторону конфликта как преграды на пути героя к своим целям и устремлениям, вызванной обстоятельствами.

И. М. Болотян, описывая векторы развития «Новой драмы», показывает, что они определяются конфликтом героя «с самим собой как с Другим; либо – с социальными Другими; либо конфликтом с самим собой как культурным Другим и/или Другими как культурными артефактами и/или носителями «иных», «чужих» ценностей; либо – с Другим как «чужим» (в качестве «чужого» выступает Высшее Начало, Бог)»⁴⁵⁰. Также И. М. Болотян и С. П. Лавлинский полагают, что драматургический конфликт является едва ли не главным художественным средством выражения кризиса идентичности в современной новой драме⁴⁵¹.

Доминирующая до настоящего времени гегельянская эстетика, в рамках которой конфликт понимается как самая суть драмы, адаптированная С. М. Эйзенштейном под понимание новых целей революционного киноискусства, где героем и субъектом действия является народная масса, дополненная марксистским смыслом исторических процессов, столкнулась с конкурирующей парадигмой фрейдянского толкования психосексуального развития личности. Фрейд внес существенное дополнение в понимание природы конфликта, рассматривая его как основу развития личности, с одной стороны, и как то, что, имея культурно мотивированную внутреннюю

⁴⁴⁸ *Нехорошев Л. Н.* Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 344 с.

⁴⁴⁹ *Туркин В. К.* Драматургия кино: учебное пособие. М.: ВГИК, 2007. 320 с.

⁴⁵⁰ *Болотян И. М.* Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: РГГУ, 2008.

⁴⁵¹ *Болотян И. М., Лавлинский С. П.* «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2010. № 2 (45) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-drama-opyt-tipologii-1> (дата обращения: 01.10.2021).

природу, находит проявление во внешних формах (симптомах), в проекциях содержания бессознательного вовне. Если представление о конфликте как основной движущей силы развития личности оставалось в русле гегельянства, то идея проекции внутреннего кризиса на внешние цели является новым достижением психоанализа Фрейдова поля. Эту мысль Фрейд и его последователи развивали и в своих взглядах на формирование личности, и на динамику социальных процессов, на массовую психологию⁴⁵². В таком контексте конфликт рассматривается как неспособность личности решить проблему имеющимися средствами, что заставляет искать способы внутренних изменений для овладения адекватными навыками адаптации за счет перестройки себя.

В эстетике на стыке гегельянства и фрейдизма М. М. Бахтин развивает идеи внутренней формы произведения как диалогического взаимодействия множества, зачастую непримиримых, конфликтующих между собой голосов, высказываний персонажей, пересекающихся, чтобы в непримиримых поединках появился новый смысл, произошло перерождение, обновление старого основания культуры, убеждения или даже сознания персонажа.

Применительно к киноискусству С. Ю. Штейн определяет конфликт как «ситуацию нарушения условной устойчивости, возникающую тогда, когда для человека нарушается константность его индивидуальной данности» и начинается ее трансформация⁴⁵³. Это всегда событие, нарушающее, выводящее из равновесия внутренний баланс системы. В монографии «Матрица гуманитарной науки» (2021) С. Ю. Штейн предлагает само понятие «конфликт» рассматривать вне его негативного контекста, хотя со времен античной эстетики и особенно в русле гегельянства конфликт однозначно понимается как нежелательное, вредящее гармонии столкновение чего-то с чем-то, вокруг какого-либо предмета, целей или ценностей. Автор методологического трактата сформировал, по сути, онтологию конфликта,

⁴⁵² Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого "Я". СПб.: Азбука, 2011. 190 с.

⁴⁵³ Штейн С. Ю. Матрица гуманитарной науки. М.: РГГУ, 2021. С. 56.

переведа её из сюжетного в информационное поле, благодаря чему появляется возможность применять термин «конфликт» без потери его однозначности к какому угодно материалу экранного искусства. Отталкиваясь от понимания, что любой внешний конфликт это проекция конфликта внутреннего, мы можем производить классификацию сюжетов и типологизацию драматургических конфликтов как того, что основывается на том или ином сюжетобразующем конфликте, а не конкретной ситуации⁴⁵⁴.

Заметный вклад в развитие представлений о природе драматургического конфликта в киноискусстве внесли такие исследователи, как В. Демин, В. И. Фомин, А. Н. Митта. Они полагают, что драматургический конфликт порождается внутриличностными состояниями героя, оказывающегося неспособным решить внешние противоречия имеющимися в его распоряжении средствами и способами. Это всегда кризисная ситуация неадекватности внутренних сил и состояний внешним вызовам, провоцирующим столкновение, заставляющим героя искать новые инструменты преодоления возникающих на его пути препятствий, осваивать навыки, меняться за счет этого самому. Именно так рассматривает драматургический конфликт А. Н. Митта, утверждающий, что это драматургическая ситуация, в которой оказывается герой, осознающий, что внешние условия и вызовы несоизмеримо сильнее, чем его внутренние силы, обеспечивавшие его нормальное существование до столкновения с противостоящей стороной⁴⁵⁵.

Драматургический конфликт проблематизирует внутриличностные состояния героя, его неспособность разрешить кризис имеющимися у него средствами, освоенными на предыдущих этапах становления навыками. Его душевная организация и его силы не адекватны внешней реальности, где представлены некие вызовы, сталкивающиеся в противоборстве силы,

⁴⁵⁴ Там же. С. 81–86.

⁴⁵⁵ Митта А. Н. Кино между адом и раем: Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. М.: Подкова, 2000. 471 с.

заставляющие героя пересматривать свое отношение к жизни, принимать вызов и начинать действовать в зависимости от того, на какой стадии развития идентичности он находится. Решение внешнего конфликта как проекции внутренних проблем обеспечивается за счет перестройки личности, через преодоление застойных состояний идентичности, в процессе изменения себя после осознания проблемы.

Так, в фильме Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» (1938) просто кузнец, обыватель, оказавшись в ситуации смертельной угрозы, военного столкновения с интервентами, осознает себя гражданином, защитником родины. Он перестраивает свое мировоззрение, раздает имущество, вооружая земляков, жертвуя собой во имя русской земли. Сам князь Александр изображен в начальных сценах фильма в образе человека, занимающегося повседневными хозяйственными делами. Однако миролюбивый «король-рыбак» попадает в ситуацию вызова, на его подданных напали враги, и он оказался перед сложно разрешаемой задачей, требующей от него выбора и незамедлительных действий. Герой принимает вызов, переходит из состояния идентичности «короля-рыбака» в систему координат мифологемы «короля-воина», вождя, принимающего на себя ответственность за судьбу русских земель, захваченных крестоносцами. «Зов», по Кэмпбеллу, или «недостача», по Проппу, открывает перед героем перспективу входа в мир иного измерения, как бы открывает портал в вечность.

В случае фильма «Александр Невский» герой под воздействием драматического события, внезапного нападения немцев, ситуации неразрешимого противоречия, смертельной угрозы русским землям, вынужден принять вызов и произвести переход из одной мифологемы в другую. Обусловленный драматургическим конфликтом переход сопровождается принятием вызова, выбором, и дальнейшим изменением себя за счет изменения оснований своей идентичности. В этом случае меняются принципы построения образа себя после осознанного выбора категорий и отождествления с ними, перехода из одного семантического пространства в

другое, иначе организованное⁴⁵⁶, где от героя требуются совершенно иные навыки, где сам герой становится Другим.

Пример внутренней перестройки идентичности после попадания героя в ситуацию драматургического конфликта также представлен в фильме Мела Гибсона «Храброе сердце» (1995). Стремясь к жизни простого обывателя, герой фильма пытается наладить свою семейную жизнь. Он любит девушку, которая согласна разделить с ним судьбу. Однако мечтам и любовной идиллии приходит конец при столкновении с грозной силой, англичанами, поработившими страну, Шотландию, и убившими его невесту. Ситуация драматургического конфликта требует от героя, мирного человека, мыслящего свою жизнь в крестьянской общине, принять вызов. Герой вынуждено втягивается в конфликт, убивает, хотя и неохотно, мучительно принимая решение, понимая последствия этого поступка для него как обывателя, кровного врага-англичанина, оскорбившего и его, и обычаи народа. Практически не имея шансов на успех, он поднимает восстание после гибели невесты и становится во главе народного войска.

Если в ситуации равновесия и стабильности он имел идентичность мирного селянина, то теперь, после нарушения состояния относительного покоя, жизни в «обыденном мире», принимая вызов, герой перестраивает себя, отождествляясь с образом родины, Шотландии. Теперь он в первую очередь шотландец, защищающий свою страну, и именно эта идентичность позволяет ему одерживать победы. Более того, драматургический конфликт обостряет главную проблему внутреннего состояния героя. Если бы он не уклонялся от принятия своей идентичности, если бы он с самого начала пути выбрал образ себя по типу «быть собой, значит, быть шотландцем» (а быть шотландцем значит бороться с врагами за свободу, утверждая свое право и независимость), то и его возлюбленная была бы жива. Принятое решение, отождествление с образом родины, увлекает героя через страдания в вечность. Он, как и

⁴⁵⁶ Лотман Ю. М. Анализ художественного текста. М.: Наука, 1970. 384 с.

Александр Невский, в дальнейшем превращается в важнейшую категорию, составляющую систему ценностей национальной идентичности.

1.2. Обряд инициации как основа композиции игрового кино и условие наделения героя идентичностью: миф, волшебная сказка, нарратив

Установленная В. Я. Проппом в «Исторических корнях волшебной сказки» (1946) историко-генетическая связь повествовательных структур сказок с обрядами посвящения стала важной вехой развития как гуманитарного знания вообще, так и науки о кино в частности. Мысль ученого о том, что композиция волшебной сказки восходит к обряду инициации и к сопровождающим ее мифам как источником жизненно важной информации, а в культурно-историческом контексте обрядовых практик первобытных обществ и самой жизнью⁴⁵⁷, не менее значима, чем открытие линейного порядка синтагматического развертывания функций действующих лиц, составляющих инвариантный набор мотивов волшебной сказки, сделанного им в «Морфологии сказки» (1928). Идеи В. Я. Проппа, обоснованные им в

⁴⁵⁷ О структуре и функциях мифа см.: *Малиновский Б.* Миф в примитивной психологии: Посвящение сэру Джеймсу Фрэзеру // Вестник культурологии. 2004. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-v-primitivnoy-psihologii-posvyaschenie-seru-dzheym-su-frezeru> (дата обращения: 20.11.2021); *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. М.: Правда, 1990. 429 с.; *Лосев А. Ф.* Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. 920 с.; *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.; *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. 573 с.; *Токарев С. А.* Ранние формы религии. М.: Политиздат, 1990. 622 с.; *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М.: Эксмо-Пресс, 2001. 512 с.; *Кэмбелл Дж.* Мифы, в которых нам жить. Киев: София; М.: Гелиос, 2002. 252 с.; *Фрейденоберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. 800 с.; *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1980. 832 с.; *Элиаде М.* Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.; *Элиаде М.*

Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1995. 238 с.; *Леви-Стросс К.* Мифологии. В 4 т. Т. 4. Человек голый. М.: СПб.: Университетская книга, 2007. 784 с.; *Франкл В.* Человек в поисках смысла. М.: Прогресс, 1990. 378 с.; *Лобок А. М.* Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. 688 с.; *Пивоев В. М.* Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск: Карелия, 1991. 111 с..

«Исторических корнях волшебной сказки», перекликаются с идеями Дж. Кэмпбелла⁴⁵⁸, У. Э. Х. Станнера⁴⁵⁹, В. Тернера⁴⁶⁰.

Открытая В. Я. Проппом и ставшая канонической композиция волшебной сказки повлияла на развитие современной кинодраматургии, на сценарные теории игрового кино, особенно Голливуда, чему способствовал перевод «Морфологии сказки» в 1958 году и распространение ее в среде американских сценаристов и теоретиков кинодраматургии⁴⁶¹. Историко-генетический метод В. Я. Проппа активно используется исследователями игрового кино, структура которого чрезвычайно близка структуре волшебной сказки, где главным с точки зрения повествовательной логики является ограниченный набор элементов сюжета, функций героя и ограниченное количество амплуа задействованных сказкой персонажей. Хотя некоторые исследователи с осторожностью относятся к возможности переноса функций волшебных сказок на структуру киносценария⁴⁶². В ряде случаев, особенно после успеха «Звездных воин» Джорджа Лукаса, считается, что мономиф Дж. Кэмпбелла – более продуктивная основа киноповествования. Но, судя по публикациям⁴⁶³, линейные последовательности композиции волшебной сказки стали эффективно применяться в сценарном производстве игрового кино в Голливуде, начиная, пожалуй, с фильмов о Джеймсе Бонде⁴⁶⁴.

⁴⁵⁸ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: Рефл-бук, АСТ; Киев: Ваклер, 1997. 384 с.

⁴⁵⁹ Stanner W. E. H. On Aboriginal Religion. Sydney: University of Sydney, 1960. 171 p.

⁴⁶⁰ Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.

⁴⁶¹ Земцовский И. И. “Do it with Propp!” (воспоминания из серии «В. Я. Пропп в Америке») // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2015. № 5 (150) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/do-it-with-propp-vozpominaniya-iz-serii-v-ya-propp-v-amerike> (дата обращения: 13.07.2021).

⁴⁶² Bordwell D. ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative // Cinema Journal. 1988. No 27 (3). P. 7.

⁴⁶³ Cawelty J. G. The Internationalization of Popular Genres. In: Mystery, violence, and popular culture: essays. Madison (Wis.): University of Wisconsin Press, 2004. P. 112-119; Chatman S. B. Story and discourse: Narrative structure in fiction and film. Cornell University Press, 1980. 138 p.; Harriss C. Policing Propp: Toward a Textualist Definition of the Procedural Drama // Journal of Film and Video. 2008. Vol. 60. No 1. P. 43–59; Hiltunen A. Aristotle in Hollywood: The Anatomy of Successful Storytelling. Bristol, 2002. 143 p.; Pretorius P. C. Popular Culture and the Narrative: The Case of the James Bond 007 Films. University of Johannesburg, 2006. 218 p.; Wollen P. North by Northwest: A morphological analysis // Film Form. 1976. Vol. 1. No 1. P. 19–34.

⁴⁶⁴ Eco U. Narrative Structure in Fliming // The Bond Affair / Ed. by E. del Buono, U. Eco. London: Macdonald. 1966. P. 35–75.

В отечественной науке о кино такие исследователи, как Н. А. Хренов⁴⁶⁵, В. И. Фомин⁴⁶⁶, Е. Я. Марголит⁴⁶⁷, М. И. Туровская⁴⁶⁸, Н. М. Зоркая⁴⁶⁹, Л. Х. Маматова⁴⁷⁰, А.-М. В. Пламаядла⁴⁷¹, М. Б. Ямпольский⁴⁷², Н. Ю. Спутницкая⁴⁷³, достаточно полно описали связи кино с фольклорными мотивами и образами волшебных сказок. Однако сформулированная В. Я. Проппом в «Исторических корнях волшебной сказки» в рамках историко-генетического подхода мысль, утверждающая, что в основе повествовательных структур сказки лежит обряд инициации, в процессе похождения которого посвящаемый, по сути, наделяется идентичностью, остается применительно к игровому кино до сих пор не вполне реализованной.

Особенно это касается правил развертывания линейной композиции киноповествования, специфики драматургического конфликта, воспроизводящего тот или иной вид испытания (по типу волшебной сказки) и определяющего трансформацию внутреннего мира героя в процессе его пути к обретению самости как главной ценности, к формированию идентичности как главного итога инициации. В. Я. Пропп показал в «Исторических корнях волшебной сказки», что узловые элементы нарратива волшебной сказки восходят к древнейшим социальным институтам, а именно к обряду

⁴⁶⁵ Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006. 701 с.

⁴⁶⁶ Фомин В. И. Правда сказки: Кино и традиции фольклора. М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2012. 276 с.

⁴⁶⁷ Марголит Е., Филимонов В. Происхождение героя: «Путевка в жизнь» и язык народной культуры // Киноведческие записки. № 12. 1991. С. 74–99.

⁴⁶⁸ Туровская М. И. Герои «безгеройного времени»: Заметки о неканонических жанрах. М.: Искусство, 1971. 241 с.

⁴⁶⁹ Зоркая Н. М. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994. 238 с.

⁴⁷⁰ Маматова Л. Х. Модель киномифов 30-х годов // Кино: политика и люди (30-е годы). М.: Материк, 1995. С. 52–78.

⁴⁷¹ Пламаядла А.-М. В. Кино, фольклор и литература. (Преломление национальных художественных традиций в молдавском киноискусстве). Кишинев: Штиинца, 1985. 157 с.

⁴⁷² Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 456 с.

⁴⁷³ Спутницкая Н. Ю. Некоторые модификации фольклорной сказки в кино: опыт теоретического исследования // Телекинет. 2019. №3 (8) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-modifikatsii-folklornoy-skazki-v-kino-opyt-teoreticheskogo-issledovaniya> (дата обращения: 13.07.2021).

посвящения⁴⁷⁴. Этот обряд, возможно, трансформировался или «отмирал, а образование сюжета продолжалось»⁴⁷⁵. Следует сказать, что открытие В. Я. Проппа воспринималось весьма критически и принималось исследователями с чрезмерной осторожностью⁴⁷⁶ и оговорками.

Кроме того, важным и не вполне изученным остается кажущееся очевидным положение, согласно которому основная цель обряда инициации состоит в наделении посвящаемого идентичностью. В свою очередь игровое кино, имеющее в своем сюжетном основании композиционный набор функций волшебной сказки, отражает процессы построения идентичности через структуру драматургического конфликта и последовательность связанных между собой элементов арки характера, состоящей из череды испытаний героя, конфликтов с разной функциональной значимостью для развития действия и психологических изменений.

Наука о киноискусстве развивается в русле парадигм, намеченных еще А. Бергсоном⁴⁷⁷, продолженных Ж. Делёзом⁴⁷⁸, и заданных, с одной стороны, трудами основоположников идей «тотального реализма»⁴⁷⁹ и их последователями⁴⁸⁰, с другой, – исследованиями, разделяющими конструктивистский взгляд на кино⁴⁸¹. Оппозиционность двух подходов

⁴⁷⁴ Мелетинский Е. М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 134–162.

⁴⁷⁵ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. С. 146.

⁴⁷⁶ Ерёмкина В. И. Книга В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» и ее значение для современного исследования сказки // Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. С. 5–15.

⁴⁷⁷ Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1992.

⁴⁷⁸ Делёз Ж. Кино: Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. 622 с.

⁴⁷⁹ Балаиш Б. Дух фильма. М.: Гослитиздат, 1935. 198 с.; Он же. Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 328 с.; Базен А. Что такое кино? Сб. статей. М.: Искусство, 1972. 373 с.; Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 444 с.

⁴⁸⁰ Ямпольский М. Кино «тотальное» и «монтажное» // Искусство кино. 1982. № 7. С. 135–136; Аронсон О. Коммуникативный образ. Кино. Философия. Литература. М.: НЛЮ, 2007. 378 с.; Нечай О. Основы киноискусства. Рига: Звайгзне, 1983. 199 с.

⁴⁸¹ Мюнстерберг Г. Фотопьееса: Психологическое исследование (главы из книги) // Киноведческие записки. 2001. № 48. С. 242–277; Панофский Э. Стиль и средства выражения в кино // Киноведческие записки. М.: НИИ киноискусства, 1989. № 5. С. 166–178; Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Изд-во иностр. лит., 1960. 206 с.; Якобсон Р. Конец кино? // Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1984. С. 25–32; Барт Р. Третий смысл. М.: Ад Маргинем

описал С. А. Филиппов, предложив рассматривать язык кино в той же плоскости, что и структуру естественного языка в соответствии с идеями Ф. де Соссюра как дихотомию планов содержания и выражения. Одна часть противопоставления относится к «проблемам внутреннего строения фильма (проблемы монтажа, музыкальной организации фильма, глубинной композиции и широкоугольной оптики, длинного плана, крупности), связанные преимущественно с нашей основной оппозицией, тяготеющей к структуре мышления, вторая – связана с проблемами коммуникации (модальность и отчасти точка зрения)»⁴⁸².

В этих и, возможно, других конкурирующих научных позициях остается недостаточно места для разработанного В. Я. Проппом историко-генетического подхода к исследованию игрового кино как визуальной среды, изображающей движение героя в соответствии с логикой повествования, восходящей к структуре волшебной сказки, и предполагающей изменения идентичности в процессе прохождения испытаний, преодоления драматургического конфликта.

Сходная ситуация противопоставления исследовательских парадигм, сосредоточенных либо на изучении семантической структуры образа, либо, что в меньшей степени представлено в отечественной традиции, на исследовании композиционных элементов нарратива как целого, сложилась вокруг наследия В. Я. Проппа. «К сожалению, послепропповская структурная поэтика некоторое время решительно противопоставляла себя историко-генетической как синхронная диахронной, и теоретические проблемы разрабатывались ею в отрыве от историко-генетического аспекта»⁴⁸³.

Пресс, 2015. 104 с.; *Метц К.* Проблемы денотации в художественном фильме // *Строение фильма: сб. статей.* М.: Радуга, 1984. 279 с.; *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., 2010. 334 с.; *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. 440 с.; *Михалкович В. И.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М.: Наука, 1986. 222 с.; *Штейн С. Ю.* К вопросу о методологии исследования онтологии кино в концепции Андре Базена // *Вестник ВГИК.* 2010. № 5. С. 64–72.

⁴⁸² *Филиппов С. А.* Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // *Киноведческие записки.* 2001. Т. 54, 55 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/561/> (дата обращения: 20.06.2018).

⁴⁸³ *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 13.

При всей важности заявленное В. Я. Проппом направление изучения закономерностей развертывания повествовательных структур с позиции связи мифопоэтических мотивов пути героя (путешествия в страну мертвых) с обрядом инициации в отечественном гуманитарном знании, ориентированном на структурно-семиотический подход, осталось не до конца востребованным. Характерным примером различия методов изучения мифо-фольклорных текстов может служить работа В. Н. Топорова, посвященная архаическому мотиву пути⁴⁸⁴, где представлена семантическая структура образа, его парадигмальная организация, но осталась без внимания сама архитектура пути, синтагматика композиционных элементов, определяющая движение героя в пространстве текста.

В настоящее время возвращается интерес исследователей к ключевой мысли В. Я. Проппа, рассмотрению обряда инициации как основы различных повествовательных мотивов, определяющих движение героя в пространстве текста применительно к фольклору⁴⁸⁵, литературе⁴⁸⁶, драматургии⁴⁸⁷. Также

⁴⁸⁴ Топоров В. Н. Путь // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1980–1982. С. 543–544.

⁴⁸⁵ Неклюдов С. Ю. Владимир Пропп: от «морфологии» к «истории» (к 75-летию опубликования «Исторических корней волшебной сказки» // Новый филологический вестник. 2021. №2 (57) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vladimir-propp-ot-morfologii-k-istorii-k-75-letiyu-opublikovaniya-istoricheskikh-korney-volshebnoy-skazki> (дата обращения: 24.10.2021).

⁴⁸⁶ Холодов А. В. Ритуальные мотивы в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Историко-литературный журнал. 1995. № 1. С. 42–45 [Электронный ресурс]. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/18230/1/42-45.pdf> (дата обращения: 25.05.2021); Шалимова Н. С. Роман инициации как инвариантная форма романа воспитания // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. 2014. № 4 (30). С. 265–268; Борко Т. И. Мифо-ритуальные истоки искусства (от тождества к имитации) // Вестник Тюменского государственного университета. 2013. Т. 10. С. 100–108; Поршнева А. С. Бавария Лиона Фейхтвангера: региональная идентичность в романе «Успех» // Имагология и компаративистика. 2020. № 13 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bavariya-liona-feyhtvangera-regionalnaya-identichnost-v-romane-uspeh> (дата обращения: 08.06.2021); Петришин Д. В., Паранук К. Н. Инициация как сакральный элемент художественной структуры русских волшебных сказок // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2018. №2 (217) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/initsiatsiya-kak-sakralnyy-element-hudozhestvennoy-struktury-russkih-volshebnyh-skazok> (дата обращения: 09.05.2021).

⁴⁸⁷ Круглова Т. А. Травма первой любви, или Советская инициация. (На материале кинематографа) // Известия Уральского государственного университета. 2006. № 41. 2006. С. 238–254; Щеброва С. Я. Конструирование советской идентичности (На примере фильмов Э. Ишмухамедова «Нежность» и «Влюбленные» // Наука телевидения. 2020. № 16.4 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konstruirovanie-sovetskoy-identichnosti-na-primere-filmov-e-ishmuhamedova-nezhnost-i-vlyublennye> (дата обращения: 31.05.2021); Зернова П. Ю. Инициация

исследуются связи инициации с идентичностью, с обретением нового образа себя в социальной реальности после прохождения испытаний⁴⁸⁸. В работах В. Ф. Познина⁴⁸⁹, Н. А. Хренова⁴⁹⁰, Л. Д. Бугаевой⁴⁹¹, Н. А. Агафоновой⁴⁹², Е. А. Артемьевой⁴⁹³, Н. В. Поселягина⁴⁹⁴, М. В. Константинова⁴⁹⁵, У. Брауна⁴⁹⁶ активно применяется подход, учитывающий метод В. Я. Проппа, сформулированный в «Исторических корнях волшебной сказки».

Для цели нашего исследования важным представляется то, что узловые моменты пути героя, последовательность испытаний, отсылающих, по В. Я. Проппу, к обряду инициации, лежащему в основе и сюжетов волшебной сказки, и трехактной конструкции мономифа Дж. Кэмпбелла, образуют в

страхом как модель советской киносказки 1960-х годов // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 4. С. 22–31; Лисина Е. А. К вопросу о механизмах перехода: социально философский аспект // Вестник ОГУ. 2011. №7 (126) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-mehanizmah-perehoda-sotsialno-filosofskiy-aspekt> (дата обращения: 07.06.2021).

⁴⁸⁸ Шкурина Т. Г. Инициация: женская идентификация и мужская идентичность // Вестник ЧелГУ. 2012. №4 (258) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/initsiatsiya-zhenskaya-identifikatsiya-i-muzhskaya-identichnost> (дата обращения: 09.05.2021); Трунов Д. Г. Проблема идентичности, или современные функции обряда инициации // Разнообразие и идентичность: гуманистические основания всемирного наследия и мультикультурного развития. 2010. С. 458–464; Тендрякова М. В. Первобытные возрастные инициации в кругу «вечных» вопросов // Этнографическое обозрение. 2014. №. 1. С. 91–101.

⁴⁸⁹ Познин В. Ф. Экранное пространство: реальное и воображаемое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2015. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekrannoe-prostranstvo-realnoe-i-voobrazhaemoe> (дата обращения: 20.10.2021).

⁴⁹⁰ Хренов Н. А. «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева // Международный журнал исследований культуры. 2011. №2 (3) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-volna-v-rossiyskom-kinematografe-filmy-a-zvyagintseva> (дата обращения: 16.07.2021).

⁴⁹¹ Бугаева Л. Д. О кинонарративе // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 2 (7). С. 6–10.

⁴⁹² Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. 392 с.

⁴⁹³ Артемьева Е. А. Реализация функциональной модели В. Я. Проппа в современной отечественной кинодраматургии на примере киносценария Ярославы Пулинович «я не вернусь» // Известия ВУЗов. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2017. №3 (43) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-funktsionalnoy-modeli-v-ya-proppa-v-sovremennoy-otechestvennoy-kinodramaturgii-na-primere-kinostsenariya-yaroslavy> (дата обращения: 13.07.2021).

⁴⁹⁴ Поселягин Н. Кинонарратология и кинофеноменология Лотмана // Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti: Studi in onore di Giuseppe Barbieri: Atti del convegno internazionale, Università Ca'Foscari Venezia, 2013. P. 26–28.

⁴⁹⁵ Константинов М. В. Ю. Лотман та візуальна семіотика другої половини ХХ ст. (історико-філософський аналіз): Дис. ... канд. філос. наук / Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара. Дніпро, 2017. (Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису)

⁴⁹⁶ Brown W. Pre-Narrative Monstrosity of Images: How Images Demand Narrative // Image & Narrative. 2011. Vol. 12. No 4. P.43–55.

игровом кино арку персонажа, определяют ритмический рисунок драматургии фильма, задают параметры изменения идентичности через развитие драматургического конфликта и прохождение испытаний.

Каждый из узлов композиции волшебной сказки и мономифа, как и все они в целом, составляют основу путешествия героя, а эта универсальная структура (исход после зова, предварительное и основное испытание и возвращение в обновленном виде) в свою очередь состоит из посвященных конкретному действию героя более детальных композиционных элементов, перипетий. Сам же обряд инициации как прохождение пространственных границ миров жизни и смерти с последующим воскрешением был призван наделить посвящаемого идентичностью, определить более высокое место соискателя в социальной структуре после прохождения испытаний, усвоения им необходимых знаний, содержащихся в мифе, получаемых от наставника. Если в основе структуры пути героя волшебных сказок и мифов лежит обряд инициации, понимаемый как новое рождение, обретение имени, то есть идентичности, то конструкция пути героя, являющаяся моделью игрового кино, отражает процесс формирования разных моделей идентичности, определяющих различные виды драматургического конфликта.

Изучение мифо-фольклорных повествовательных структур, в основе которых лежат обряды перехода, с разных позиций осмыслили А. Н. Веселовский⁴⁹⁷, В. М. Жирмунский⁴⁹⁸, А. А. Потебня⁴⁹⁹, В. Б. Шкловский⁵⁰⁰, О. М. Фрейденоберг⁵⁰¹, М. М. Бахтин⁵⁰², С. Я. Лурье⁵⁰³, Б. В.

⁴⁹⁷ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Высш. школа, 1989. 404 с.

⁴⁹⁸ *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. 493 с.

⁴⁹⁹ *Потебня А. А.* Мысль и язык. М.: Лабиринт, 2007. 248 с.

⁵⁰⁰ *Шкловский В. Б.* Связь сюжетосложения с общими приемами стиля // Теория прозы. М.: Изд-во «Федерация», 1929. С. 24–67.

⁵⁰¹ *Фрейденоберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы М.: Лабиринт, 1997. 445 с.; *Она же.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 608 с.

⁵⁰² *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.; *Он же.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.; *Он же.* Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 300 с.

⁵⁰³ *Лурье С. Я.* Дом в лесу // Язык и литература. Т. VIII. Л.: НИИ речевой культуры, 1932. С. 159–194.

Казанский⁵⁰⁴, П. Г. Богатырев⁵⁰⁵, Р. О. Якобсон⁵⁰⁶, М. И. Стеблин-Каменский⁵⁰⁷, О. Ранк⁵⁰⁸, П. Сентив⁵⁰⁹, Д. Фрэзер⁵¹⁰. Также предпринимались попытки развивать ключевое после «Морфологии сказки» (1928) направление исследований в области происхождения повествовательных мотивов и их структуры Е. М. Мелетинским⁵¹¹, Ю. М. Лотманом⁵¹², Вяч.Вс. Ивановым⁵¹³, В. Н. Топоровым⁵¹⁴, К. В. Чистовым⁵¹⁵, Т. Г. Цивьян⁵¹⁶, А. Г. Байбуриным⁵¹⁷, Г. А.

⁵⁰⁴ Казанский Б. В. Античные аспекты сюжета Тристана и Исольды // Тристан и Исольда: От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афреватии. Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора / Под ред. акад. Н. Я. Марра. Л.: Изд-во АН СССР, 1932. С. 115–135; *Он же*. Античные аспекты сюжета "Тристана и Исольды" // Труды Института языка и мышления. П. Тристан и Исольда. Л., 1932. С. 115–135.

⁵⁰⁵ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 544 с.

⁵⁰⁶ Богатырев П. Г., Якобсон Р. О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 369–383. 544 с.

⁵⁰⁷ Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л.: Наука, 1976. 104 с.; *Он же*. Историческая поэтика. Л.: Наука, 1978. 176 с.

⁵⁰⁸ Ранк О. Миф о рождении героя. М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. 252 с.

⁵⁰⁹ Saintyves P. Les Contes de Perrault et les récits parallèles. Paris: Émile Nour-ry, 1923. 646 p.

⁵¹⁰ Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Политиздат. 1980. 831 с.

⁵¹¹ Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 149–189; *Он же*. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.; *Он же*. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. 303 с.; *Он же*. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. 320 с.; Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Структура волшебной сказки. М.: РГГУ, 2001. 234 с.; Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 39–104. 512 с.; Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки: происхождение образа. М.: Акад. исслед. культуры; СПб.: Традиция, 2005. 237 с.

⁵¹² Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф – имя – культура: Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973. С. 45–64. 479 с.

⁵¹³ Иванов Вяч. Вс. Мифология и фольклор // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 5. М.: Знак, 2009. 372 с.

⁵¹⁴ Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: Сборник статей. М.: Наука, 1983. С. 227–284; *Он же*. Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. 302 с.; *Он же*. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс: Культура, 1995. С. 193–258. 621 с.; *Он же*. Путь // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1980–1982. С. 352–353.

⁵¹⁵ Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Л.: Наука, 1986. 303 с.

⁵¹⁶ Цивьян Т. В. Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. 301 с.; *Она же*. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М.: Индрик, 1999. 376 с.

⁵¹⁷ Байбурин А. К., Левинтон Г. А. О соотношении фольклорных и этнографических фактов // Acta Ethnographica. 1983. Т. 32 (1–4). С. 3–31; *Он же*. Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993. 223 с.

Левинтоном⁵¹⁸, С. Ю. Неклюдовым⁵¹⁹, Е. С. Новик⁵²⁰, А. М. Пятигорским⁵²¹, Д. М. Сегалом⁵²², Т. М. Николаевой⁵²³, С. Н. Зенкиным⁵²⁴.

Сам обряд инициации и его роль в социально-религиозной организации архаических сообществ, был достаточно подробно описан на разном антропологическом материале А. ван Геннепом⁵²⁵, Л. Морганом⁵²⁶, Ф. Боасом⁵²⁷, Э. Тайлором⁵²⁸, Х. Вебстером⁵²⁹, Б. Малиновским⁵³⁰, А. Радклифф-Брауном⁵³¹, Э. Дюркгеймом⁵³², М. Моссом⁵³³, Л. Леви-Брюлем⁵³⁴,

⁵¹⁸ Левинтон Г. А. К проблеме повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа. М.: Наука, 1975. С. 303–319; *Он же*. Инициация и миф // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 543–544. с. 671.

⁵¹⁹ Неклюдов С. Ю. Человек в чужом доме // XVIII Лотмановские чтения: Тезисы докладов. М.: ИВГИ–ЦТСФ РГГУ; Ун-т Сорбонна (Париж–IV); Посольство Франции в Москве; Франко-русский центр гуманитарных и общественных наук, 2010. С. 109–112.

⁵²⁰ Новик Е. С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: опыт сопоставления структур. М.: Наука, 1984. 304 с.; *Она же*. Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В. Я. Проппа. М., 1975. С. 214–246.

⁵²¹ Пятигорский А. М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М.: Языки русской культуры, 1996. 280 с.

⁵²² Сегал Д. М. Пути и вехи: русское литературоведение в двадцатом веке. М.: Водолей, 2011. 207 с.; Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Структура волшебной сказки. М.: РГГУ, 2001. 234 с.

⁵²³ Николаева Т. М. Текст. Как путь и как многомерное пространство // Концепт движения в языке и культуре. С. 336–352.

⁵²⁴ Зенкин С. Н. Миф, имя и рассказ // Поэтика мифа: Современные аспекты. М.: РГГУ, 2008. С. 24–42.

⁵²⁵ Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Вост. лит., 1999. 198 с.

⁵²⁶ Америка: Северная. Центральная / [К. Геблер, И. Золотаревская, Л. Морган и др.; Гл. ред. Г. И. Царева]. М.: Царева, 2004. 566 с.

⁵²⁷ Боас Ф. Развитие народных сказок и мифов // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2014. № 1 (41). С. 29–34; *Он же*. Ум первобытного человека. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926. 153 с.

⁵²⁸ Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. 573 с.

⁵²⁹ Webster H. Primitive secret societies: a study in early politics and religion. New York: Macmillan Co. 1908. 227 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/primitivesecrets00webs/page/220/mode/2up> (дата обращения: 16.02.2021)

⁵³⁰ Малиновский Б. Магия, наука религия. М.: Рэфл-бук, 1998. 304 с.; *Он же*. Избранное: Аргонавты западной части Тихого океана. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. 549 с.

⁵³¹ Радклифф-Браун А. Р. Структура и функция в примитивном обществе. Очерки и лекции. М.: Восточная литература, 2001. 304 с.

⁵³² Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. М.: Канон, 1996. 430 с.; *Он же*. Элементарные формы религиозной жизни: Тотемистическая система в Австралии М.: Элементарные формы, 2018. 808 с.

⁵³³ Мосс М. Общества. Обмен. Личность: труды по социальной антропологии. М.: Книжный дом – Университет, 2011. 413 с.

⁵³⁴ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-пресс, 1994. 602 с.

К. Леви-Стросом⁵³⁵, Ф. Ратцелем⁵³⁶, В. Тэрнером⁵³⁷, М. Элиаде⁵³⁸, Дж. Холлисом⁵³⁹, Э. Личем⁵⁴⁰, Ж. Бодрийяром⁵⁴¹, Р. Кайуа⁵⁴², О. Ранком⁵⁴³, С.А. Токаревым⁵⁴⁴, П. А. Зайцевым⁵⁴⁵.

Под инициацией понимается «...совокупность обрядов и устных наставлений, цель которых – радикальное изменение религиозного и социального статуса посвящаемого»⁵⁴⁶. «Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его и приобретал право вступления в брак»⁵⁴⁷. Инициация обеспечивала перемещение посвящаемого из одной социальной (профессиональной, религиозной, возрастной) страты в другую, более высокую, после наставлений и прохождения испытаний⁵⁴⁸.

Обряд инициации представлял собой сложный и часто длительный процесс. Во многих обществах инициация представляет собой цепь

⁵³⁵ *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М.: Наука, 1985. 536 с.; *Он же.* Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. 384 с.

⁵³⁶ *Америка: Северная. Центральная* / [К. Геблер, И. Золотаревская, Л. Морган и др.; Гл. ред. Г. И. Царева]. М.: Царева, 2004. 566 с.

⁵³⁷ *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.

⁵³⁸ *Элиаде М.* Тайные общества: Обряды инициации и посвящения. М.: Университетская книга, 1999. 356 с.; *Он же.* Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; образы и символы; Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. 414 с.; *Он же.* Мифы, сновидения, мистерии. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1995. 239 с.

⁵³⁹ *Холлис Дж.* Под тенью Сатурна: мужские психические травмы и их исцеление. М.: Когито-Центр, 2005. 84 с.

⁵⁴⁰ *Leach E. R.* Rethinking anthropology. London: University of London, the Athlone Press, 1961. 143 p.; *Лич Э.* Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов: К использованию структурного анализа в социальной антропологии. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 2001. 142 с.; *Leach E. R.* Rethinking anthropology. London: University of London, the Athlone Press, 1961. 143 p.

⁵⁴¹ *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 389 с.

⁵⁴² *Кайуа Р.* Миф и человек: Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. 296 с.

⁵⁴³ *Ранк О.* Миф о рождении героя. М.: Рефл-Бук; Киев: Ваклер, 1997. 252 с.

⁵⁴⁴ *Токарев С. А.* Ранние формы религии. М.: Политиздат, 1990. 622 с.

⁵⁴⁵ *Зайцев П. Л.* Структура инициации // Омский научный вестник. Философские науки. 2012. № 3 (109) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/struktura-initsiatsii> (дата обращения: 15.06.2021).

⁵⁴⁶ *Элиаде М.* Тайные общества: Обряды инициации и посвящения. М.: Университетская книга, 1999. С. 12.

⁵⁴⁷ *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета. 1986. С. 56.

⁵⁴⁸ *Левинтон Г. А.* Инициация и миф // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 544.

испытаний, предполагающих последовательное восхождение к более высокому положению, качественное изменение субъекта по мере прохождения им соответствующих жизненных этапов. Посвящаемый проделывал сложный или менее сложный путь, включающий выход из привычной среды обитания, разрыв с предыдущим социальным окружением. Это прохождение определенных испытаний, иногда растянутых по времени, ради того, чтобы вернуться к соплеменникам в новую реальность уже другим человеком, имеющим иные права и обязанности полноценного и взрослого члена коллектива. В результате, как отмечает М. Элиаде, «к концу испытаний неопит обретает совершенно другое существование, чем до посвящения: он становится другим»⁵⁴⁹.

Посвящаемый должен продемонстрировать наличие у себя соответствующих будущему положению способностей, умений и прочих разнообразных достоинств. От него требуется готовность преодолеть предыдущее состояние, связанное с эмоциональным хаосом, импульсивностью, пребыванием в природном и неструктурированном состоянии⁵⁵⁰. Согласно М. Элиаде, путь от природного в среду культурного открывался только посвященным через интенсивное и даже болезненное проживание разрыва с существованием в прежнем качестве, через временное умирание. «Переход от мира непосвященного к миру священному требовал испытания смертью; умирает одно существование, чтобы перейти в другое»⁵⁵¹. Обряд инициации допускал неопита после прохождения испытаний к полноценной духовной жизни племени через обретение знаний в стране мертвых и вводил его в культуру, прекращая в нем жизнь естественного, природного существа⁵⁵².

⁵⁴⁹ Элиаде М. Тайные общества: Обряды инициации и посвящения. М.: Университетская книга, 1999. С. 12–13.

⁵⁵⁰ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 226. 407 с.; *Он же*. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 149–189.

⁵⁵¹ Элиаде М. Тайные общества: Обряды инициации и посвящения. М.: Университетская книга, 1999. С. 38.

⁵⁵² Там же. С. 18.

Благодаря переходу сквозь границу миров живых и мертвых посвящаемый, претерпевая временную смерть⁵⁵³, должен был вернуться и доказать возможность существования в новом качестве, побеждая эмоциональное, неконтролируемое начало в себе, чтобы включиться в социальный порядок на правах полноценного члена общества с новым именем⁵⁵⁴. «Инициация и переход из одного состояния в другое подаются, таким образом, как ликвидация старого состояния и новое начало, смерть и новое рождение, которое неточно было бы назвать «воскресением»⁵⁵⁵.

Р. Кайуа связывает обряды посвящения с обрядами плодородия и показывает, что через миф, рассказ, ритуальное действие, танец проигрывается драма воссоздания космоса из хаоса, когда появляются или восстанавливаются и получают свои имена все вещи. «...В ходе посвящения новичков знакомят с мифами, с таинственным и священным наследием племени. Они присутствуют при демонстрации церемоний, которые им придется осуществлять самим и успех которых будет доказывать их состоятельность как взрослых людей»⁵⁵⁶

Л. Леви-Брюль, описывая долгий и мучительный обряд, показывает, что он был призван создать впечатление смерти испытуемого⁵⁵⁷. «Инициация, – пишет Ж. Бодрийяр, – лежит в основе союза между живыми и мертвыми»⁵⁵⁸. А сам обряд обеспечивает важнейшую функцию бесконечно продолжающегося символического обмена, поддерживающего существование коллективного субъекта. И именно после обряда посвящаемый считался полноправным членом общества, занимал в нем подобающее место⁵⁵⁹. Отделения от социума, напряжение в точках выхода и входа, проживание временной смерти, переход в загробный мир, общение с мертвыми предками,

⁵⁵³ *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета, 1986. С. 56.

⁵⁵⁴ *Америка: Северная. Центральная.* М.: Царева, 2004. С. 358.

⁵⁵⁵ *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 226.

⁵⁵⁶ *Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 230.

⁵⁵⁷ *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика Пресс, 1994. С. 279.

⁵⁵⁸ *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть, М.: Добросвет, 2000. С. 246.

⁵⁵⁹ *Кереньи К.* Элевсин: Архетипический образ матери и дочери. М.: Рефл-бук, 2000. 288 с.

богами, предметами, имеющими сакральное значение, меняло систему восприятия себя и мира.

Вслед за Арнольдом ван Геннепом⁵⁶⁰ Виктор Тэрнер обращает внимание на продолжительный и не одномоментный характер обряда. Иногда посвящаемый пребывал в неопределенном, пограничном, состоянии «лиминальной личности», вбирающей в себя парадоксальные состояния живого и мертвого (ни живого, ни мертвого) одновременно, фактически не относясь ни к какому из миров⁵⁶¹. Неофит отделялся от среды, в которой он рос, затем оказывался в промежуточном состоянии, как бы в карнавальном зазеркалье, а после пребывания в неопределенном состоянии, проходя порог испытаний, включался в социальный порядок обновленным. Следствием контакта с высшими силами было, прежде всего, внутреннее изменение субъекта, обретение себя нового, получившим новое имя, новый социальной статус, новое, ранее недоступное, место в социуме, что, по сути, соответствовало и новой идентичности. Остроумное определение идентичности как отпечатка внешней социальной структуры на индивидуальном сознании, получаемом неофитом после прохождения инициации, дает Т. Г. Шкурина: «Результатом экстенсивного эгоистического импульса Самости и интенсивного встречного воздействия структуры становится отпечаток человеческой индивидуальности в ткани структуры – идентичность. Любое воздействие на идентичность предполагает перестройку основ человеческого существования и наоборот»⁵⁶².

Г. Л. Тульчинский обнаруживает общие механизмы триадного цикла обрядов перехода, описанного ван Геннепом (прелиминарное состояние, когда индивид отделялся от группы, собственно лиминарное, промежуточное, и постлиминарное, когда индивид включался в состав новой группы) и теорией

⁵⁶⁰ *Геннеп А., ван.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература, 1999. С. 22.

⁵⁶¹ *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 168–183.

⁵⁶² *Шкурина Т. Г.* Инициация: женская идентификация и мужская идентичность // Вестник ЧелГУ. 2012. №4 (258) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/initiatsiya-zhenskaya-identifikatsiya-i-muzhskaya-identichnost> (дата обращения: 09.05.2021).

формалистов⁵⁶³. Развертывание поэтического языка происходит по той же схеме в три этапа, имеет, как и ритуал, трехактную аристотелевскую композицию (прелиминарный, лиминарный, постлиминарный периоды). «Вещь», по Шкловскому, подвергалась остранению⁵⁶⁴, затем игровой рекомбинации⁵⁶⁵, стирающей прежние состояния, и после составления нового смыслового комплекса посредством монтажа⁵⁶⁶.

Маятникообразное развертывание структур поэтического языка⁵⁶⁷ от состояния узнавания к состоянию видения действительно начинает движение от пребывания «вещи», текстуального организма, в положении автоматизма, когда язык подчиняет субъекта законам сохранения энергии, экономии сил. Это соответствует положению посвящаемого в почти неосознаваемом потоке обыденности «еще-не-жизни», когда его действия выполняются механически, в русле заведенного кем-то порядка. Затем происходит сдвиг или кристаллизация прежней текстуальной формы и дальнейший переход через порог привычного восприятия объектов внешнего мира. Точка сдвига и есть ситуация драматургического конфликта, когда в результате катастрофического события текстуальный организм попадает в зону воздействия сил, прерывающих ток обычной жизни. Кардинальная ломка сложившейся организации выводит «вещь» из состояния автоматизма и открывает (неофиту), благодаря запуску механизма остранения, мир таким, как будто он его видит впервые, переводя «легкую», бессознательно проживаемую в неведении форму жизни, в процесс «делания вещи», длительного и затрудненного восприятия этого действия, остранения. Это

⁵⁶³ Тульчинский Г. Л. Лиминальность // Проективный философский словарь: новые термины и понятия. СПб.: Алетейя, 2003 [Электронный ресурс]. URL: <http://hpsy.ru/public/x3023.htm> (дата обращения: 17.04.2021).

⁵⁶⁴ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. 547 с.

⁵⁶⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика: История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

⁵⁶⁶ Тульчинский Г. Л. Лиминальность // Проективный философский словарь: новые термины и понятия. СПб.: Алетейя, 2003. [Электронный ресурс] URL: <http://hpsy.ru/public/x3023.htm> (дата обращения: 17.04.2021).

⁵⁶⁷ Колотаев В. А. Структура зримого в теории поэтического языка Шкловского // Логос. 1999. № 11/12. С. 37–55.

состояние повышенной остроты зрения и интенсивного переживания некогда обычных, «стертых», «узнаваемых», но не «видимых» вещей открывает нам иную, ранее неведомую, их природу. В. Б. Шкловский обращает внимание на растянутость процесса во времени, трудность и долготу восприятия переживаемого и воспринимающим и воспринимаемым, самим текстом, встроенным в ткань поэтического языка героя. Сам же процесс является смыслом искусства, основная задача которого максимально продлить чувство «делания вещи»⁵⁶⁸. Продолжительность, долгота, трудность восприятия и есть состояние лиминальности, переходности, воссоздания и обретения идентичности. Остраненный взгляд свидетельствует о качественном переходе системы восприятия героя, как и читателя, из автоматической неосознанности «узнавания» в новое психофизическое состояние «видения». Этот переходный момент «затрудненной формы» и есть порог перехода, обретение способности иного видения мира и принципиальной венаходимости, «пороговости» героя, который может находиться в таком положении перестройки внутренних структур личности перед осознанием себя в новом качестве неопределенное время, регулируемое фабульными отрезками событий. Запускается маятник выведения «вещи» из состояния автоматизма, перевода ее в иной контекст перехода к внутренним изменениям личности героя ситуацией драматургического конфликта, пресекающей ток жизни в обыденном мире и вводящей личность в метапозицию, открывающей способность переосмыслить свою идентичность⁵⁶⁹. Эта ситуация, когда человек, по словам Ф.-Р. Анкерсмита, начинает смотреть на себя, как на Другого⁵⁷⁰. Когда, оказавшись в метапозиции, человек становится «художником обыденной жизни» (В. Б. Шкловский), перестраивает свою идентичность, обновляет восприятие, творит свою судьбу. В. Б. Шкловский в «Сентиментальном

⁵⁶⁸ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. С. 58.

⁵⁶⁹ Калинин И. Прием остранения как опыт возвышенного (от поэтики памяти к поэтике литературы) // Новое литературное обозрение. 2009. Т. 95. С. 39–58.

⁵⁷⁰ Анкермит Ф. Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007. 612 с.

путешествии» пишет: «Хорошо потерять себя. Забыть свою фамилию, выпасть из своих привычек. Придумать какого-нибудь человека и считать себя им. Если бы не письменный стол, не работа, я никогда не стал бы снова Виктором Шкловским»⁵⁷¹.

Сходные переживания испытывал участник Элевсинских мистерий, после которых неопит не только рождался в качестве нового, полноценного члена общества, не только социализировался, но еще и приобретал в процессе посвяжительного действия когнитивные способности, дар мыслить иначе, чем до посвящения, понимать и видеть реальность совершенно по-иному. Так, К. Кереньи приводит описание из Геродота, показывающее, что прошедший обряд свидетель саламинского сражения имеет интеллектуальное преимущество перед не прошедшим Элевсинские мистерии соотечественником⁵⁷². Само «греческое существование» (К. Кереньи) определялось этим обрядом, было основой чувства сопричастности ценностям общегреческого единства на основе языка, общего пространства культуры, идентичности древних греков.

Переходные обряды посвящения, рассматриваемые Арнольдом ван Геннепом, сопоставимы с положением внаходимости, описанным М. М. Бахтиным⁵⁷³ применительно к построению идентичности⁵⁷⁴ героя в полифоническом пространстве романа Ф. М. Достоевского. Г. Л. Тульчинский показал, что бахтинский субъект стремится обрести себя и совершает действия, выводящие систему из равновесия, имеющие ранг поступка⁵⁷⁵, меняющего смысловое наполнение его образа в процессе бесконечного диалога с различными сторонами своей личности⁵⁷⁶ и Другим.

⁵⁷¹ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М.: Antiquary, 1986. С. 156.

⁵⁷² Кереньи К. Элевсин: Архетипический образ матери и дочери. М.: Рефл-бук, 2000. С. 34–38.

⁵⁷³ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Сост. С. Г. Бочаров. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. 445 с.

⁵⁷⁴ Заковоротная М. В. Идентичность человека: Социально-философские аспекты. Ростов-на-Дону: Издательство Северо-Кавказского научного центра высшей школы, 1999. 198 с.

⁵⁷⁵ Тульчинский Г. Л. Разум, воля, успех: О философии поступка Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. С. 29.

⁵⁷⁶ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 9–191; Бахтин М. М. К философии поступка // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, 2003. С. 7–68.

Герой в пространстве художественного произведения переживает состояние переходности и незавершенного акта становления идентичности, прохождения инициации, способствующей процедуре сборки и обновлению его «Я», синтезирующей разные стороны личности. Автор имеет привилегированную позицию вневходимости (переходности), позволяющую менять взгляд, смотреть глазами героя на ситуацию со стороны, улавливая отраженный, зеркальный взгляд Другого⁵⁷⁷. Гегельянская модель становления субъекта⁵⁷⁸, развиваемая М. М. Бахтиным в учении о диалоге и карнавале, легла в основу представлений о стадийном характере процесса формирования идентичности через прохождение кризисов-испытаний (порогов переходности или, согласно Ю. М. Лотману, «границ семантических полей пространства» текста, преодолеваемых героем⁵⁷⁹) в диалектической взаимосвязи отношений «Я – Другой»⁵⁸⁰.

Значение состояния «переходности» в отечественной культуре, влияющее на формирование идентичности в процессе смен цивилизационных циклов, активно исследуется на современном социокультурном материале⁵⁸¹ и на историческом⁵⁸². Опираясь на труды М. М. Бахтина, Н. А. Хренов выявляет сходство положения лиминальной персоны с положением автора, творца, создателя новых стилей и направлений в искусстве (особенно в революционном искусстве). Переходность как этап развития в карнавальном диалогическом действе обнаруживает связь карнавального образа, процедуры

⁵⁷⁷ Бахтин М. М. К вопросам самосознания и самооценки // Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 1996. С. 72.

⁵⁷⁸ Гегель Г. В. Ф. Различие систем философии Фихте и Шеллинга [Электронный ресурс]. URL: <http://spinoza.in/theory/razlichie-sistem-filosofii-fihte-i-shellinga.html> (дата обращения: 31.05.2021).

⁵⁷⁹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

⁵⁸⁰ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996. 344 с.

⁵⁸¹ Фусу Л. И. Человек современный, то есть лиминальный. Социально-философский анализ лиминальности в современном социуме. Ногинск: Аналитика Родис. 2018. 190 с.

⁵⁸² Хренов Н. А. Творческая личность как публичная личность: искусство как способ институционализации лиминальности // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskaya-lichnost-kak-publichnaya-lichnost-iskusstvo-kak-sposob-institutsionalizatsii-liminalnosti> (дата обращения: 16.04.2021).

инверсии⁵⁸³, с обрядами инициации, а те, в свою очередь, с процессом воссоздания и обретения нового статуса, новой идентичности⁵⁸⁴.

К весьма сходному выводу, как показывает Е. М. Мелетинский, приходит П. Сэнтвиг, установивший связь карнавальной инверсии с обрядами посвящения⁵⁸⁵. Действительно, в определенной ситуации устоявшаяся система социальных отношений подвергается символическому слому, деформации, безвременью⁵⁸⁶. Ее иерархическая ось претерпевает слом, превращается в хаотическое образование, а организмы, создававшие некогда жесткую структуру, оказавшись у нулевой черты социальной структуры, видоизменяются, меняют знаки общественного положения на прямо противоположные, как бы обращаются в свою противоположность, выворачиваются наизнанку. Пребывание социума в таком «смешанном» хаотическом состоянии позволяет сравнивать карнавал с обрядами перехода⁵⁸⁷, с инициацией, когда посвящаемые выводились на время обряда за пределы жесткой иерархии и изолировались перед обновлением на периферии в некой общине⁵⁸⁸.

Идеи М. М. Бахтина о переходном, растянутом по времени положении героя в художественном пространстве романа обнаруживают сходство с идеями П. А. Флоренского. В «Иконостасе»⁵⁸⁹ описан путь познающего, сталкивающегося с необходимостью в определенной точке движения произвести процедуру обращения в свою противоположность, чтобы в состоянии «вывернутости» развить в себе способность внутреннего зрения,

⁵⁸³ *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 541 с.

⁵⁸⁴ *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 146.

⁵⁸⁵ *Saintyves P.* Les contes de Perrault et les récits parallèles: Leurs origines [coutumes primitives et liturgies populaires]. Paris: E. Nourry, 1923. 646 p.

⁵⁸⁶ *Лич Э.* Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов: К использованию структурного анализа в социальной антропологии. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 2001. С. 45.

⁵⁸⁷ *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 146.

⁵⁸⁸ *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.

⁵⁸⁹ *Флоренский П. А.* Иконостас: избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. 366 с.

«ока души», открывающего вид истины⁵⁹⁰. Лиминальность, пороговость, пограничье – это и состояние сновидения, и точка перехода от мира видимого в мир вещей невидимых, «смешение образов восхождения с образами нисхождения»⁵⁹¹. Это место перехода из мира дольного в мир горний, где икона служит для вставшего на путь видения истины верующего «средством доставки» в само «событие веры»⁵⁹². А по мере движения идущего происходит «очищение», избавление от мешающих видеть слоев телесности, от мнимых образов себя, отраженных личин или искусственных масок. Столкновение с ними как с плотскими соблазнами необходимо преодолеть, чтобы обнаружить в себе истинное тождество с внутренним ядром личности, способным проявить Лик, подлинную идентичность, открытую в «событии веры» после прохождения испытаний в кульминационной точке контакта с Истиной через опосредующее начало святого свидетеля. Это и есть акт обретения высшего дара, идентификации с образом при осознании невозможности и недопустимости слияния, абсолютного отождествления с ним.

Путь познания, описанный П. А. Флоренским, структурно и драматургически соотносится с трехактной архитектурой пути героя, описанной В. Я. Проппом. Точно так же пребывание героя в состоянии гомеостаза есть недостача и некая точка обращения или точка входа в иной мир, мир испытаний, преобразование в момент контакта с истиной, и точка выхода (временной смерти), возвращения в ином качестве с обретенной идентичностью, качественно измененной оптикой.

⁵⁹⁰ Колотаев В. А. Видимое против говоримого. Флоренский и Антониони // Логос. 2000. № 2 (23). С. 152–172.

⁵⁹¹ Флоренский П. А. Иконостас: избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. С. 24.

⁵⁹² Подорога В. А. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию: Материалы лекц. курсов 1992–1994 гг. М.: Изд. фирма «Ad Marginem», 1995. С. 166.

В ряде работ Ю. М. Лотмана⁵⁹³, А. Г. Байбурина⁵⁹⁴, Г. А. Левинтона⁵⁹⁵, Д. М. Сегала⁵⁹⁶ выявляется генезис повествовательных форм, встречаются отсылки к двум взаимосвязанным циклам композиции волшебной сказки: комплексу посвящения и представлениям о смерти, умирании и воскресении в новом качестве с новым именем героя, проходящего обряд, пересекающего на своем пути в загробный мир пространственные границы мира живых и мертвых⁵⁹⁷. Г. А. Левинтон, следуя за мыслью В. Я. Проппа, приходит к выводу, что «инициация действительно содержит модель всякого повествовательного текста (например, выделение индивида из коллектива может лежать в основе самого понятия героя как субъекта, уход и возвращение – через волшебную сказку – стали рамкой для большинства сюжетов, характерный ритм потерь и приобретений также обнаруживается во многих жанрах)»⁵⁹⁸ и является организующим началом более поздних текстов, таких, например, как средневековый роман⁵⁹⁹.

О. М. Фрейденберг в работе «Образ и понятие» представила свой взгляд на становление нарратива, а вместе с ним и на качественные изменения структуры европейского субъекта вообще. Продолжая направление, связанное с А. Ф. Потебнёй⁶⁰⁰, и творчески переосмысляя наследие А. Н. Веселовского⁶⁰¹, О. М. Фрейденберг описывает рождение новой формы рассказа через смену состояния субъекта. В результате – происходит переход от конкретного к

⁵⁹³ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 386–406.

⁵⁹⁴ Байбурин А. К., Левинтон Г. А. О соотношении фольклорных и этнографических фактов // Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1983. Т. 32. Р. 3–31; *Он же*. Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993. 223 с.; *Он же*. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М.: Языки славянской культуры, 2005. 224 с.

⁵⁹⁵ Левинтон Г. А. К проблеме повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа. М.: Наука, 1975. С. 303–319.

⁵⁹⁶ Сегал Д. М. Пути и вехи: русское литературоведение в двадцатом веке. М.: Водолей, 2011. 207 с.

⁵⁹⁷ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета, 1996. С. 53.

⁵⁹⁸ Левинтон Г. А. Инициация и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1980–1982. С. 544.

⁵⁹⁹ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. 320 с.

⁶⁰⁰ Потебня А. А. Мысль и язык. М.: Лабиринт, 2007. 248 с.

⁶⁰¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат, 1940. 648 с.

отвлеченному мышлению. Тогда появляется, наряду с прямой речью и визуальной образностью повествования (рассказ как показ), косвенная речь, свидетельствующая о выделении субъекта из субъект-объектного единства, не различавшего до этого условный, иносказательный характер метафоры⁶⁰².

Чувственный образ мифа претерпевает изменения и из него выделяется абстракция, формируется способность к корректному производству метафор⁶⁰³. Мифопоэтический синкретизм уступает место частной форме субъекта, появляется носитель понятийного мышления, создающего нарратив, новый тип повествования. Источником происхождения современной нарративной модели является древнейшая модель обряда перехода, «ухода и возвращения», смерти и отправки в иной мир, а затем прибытия оттуда, «появления на свет и оживания». «Она (древнейшая нарративная модель. – В. К.) вся основана на очевидении смотревшего. Её тема – тот свет. В ней два сценария – сценарий ухода и сценарий прихода»⁶⁰⁴. Здесь также действует трехчастная матричная схема обряда инициации: удаление, пребывание в промежуточном состоянии и возвращении. Идеи О. М. Фрейденаберга созвучны идеям М. М. Бахтина⁶⁰⁵, Э. Бенвениста⁶⁰⁶, П. Рикёра⁶⁰⁷, Ф. Анкерсмита⁶⁰⁸, Дж. Брунера⁶⁰⁹, развивавших мысль о формировании идентичности субъекта в потоке повествовательных форм языка.

Е. М. Мелетинский подчеркивал, что «ядром сказки является объяснительный миф к обряду инициации»⁶¹⁰ и что «испытание или серия испытаний, которые он (герой средневекового романа. – В.К.) проходит,

⁶⁰² Фрейденаберг О. М. Образ и Понятие // Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 232.

⁶⁰³ См.: Уайтхед А. Н. Избранные работы по философии. М.: Прогресс, 1990. 717 с.; Коржибский А. Наука и психическое здоровье [Электронный ресурс]. URL: <http://ligis.ru/librari/2465.htm> (дата обращения: 20.05.2019). Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. 146 с.

⁶⁰⁴ Фрейденаберг О. М. Образ и Понятие // Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 276.

⁶⁰⁵ Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.

⁶⁰⁶ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: УРСС, 2002. 446 с.

⁶⁰⁷ Рикёр П. Я-сам как другой. М.: Академический Проект, 2008. 416 с.

⁶⁰⁸ Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков. М.: Идея-Пресс, 2003. 360 с.

⁶⁰⁹ Брунер Дж. Жизнь как нарратив // Постнеклассическая психология. 2005. № 1 (2). С. 9–29.

⁶¹⁰ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 9.

чтобы стать настоящим героем или доказать свое геройство, и есть инициация. Инициация героя отражает ... обычаи посвящения в тот или иной статус, прежде всего обязательные для каждого при превращении во взрослого охотника, воина, но также члена мужского союза, вождя, жреца»⁶¹¹. Обряд инициации находит свое воплощение в рыцарском романе. Так, «роман о Граале целиком представляет собой повествование об инициации, своего рода историю многоступенчатой инициации идеального рыцаря»⁶¹².

Особое место в обряде инициации занимает момент наделения посвящаемого после какого-либо испытания именем. Важны также описания испытаний, при которых герой претерпевает временную смерть. Это ключевой момент испытаний, после которого с новым именем и новой идентичностью соискатель занимает более высокое, статусное место в замкнутой, привилегированной группе. Е. М. Мелетинский выделяет три стадии композиции рыцарского романа, имеющего инициационную структуру: исход, отделение от домашнего, уютного мира детства, собственно инициация, серия испытаний-приключений с характерными для обряда сценами попадания в иной мир, встреча с чудовищами, временной смертью и т. п., и возвращение с обретением нового имени, статуса, знаний и умений⁶¹³. К обретению знаний возводит обрядовую природу литературных памятников К. Наранхо⁶¹⁴.

Е. М. Мелетинский, говоря о структуре рыцарского романа и подчеркивая значимость инициационного комплекса, лежащего в основе романной композиции, отмечает, что посвящение героя (Персеваля) должно было разорвать «его тесную связь с матерью, стремящуюся изолировать юношу от мужского... круга... все это по контрасту подчеркивает

⁶¹¹ Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. С. 76.

⁶¹² Там же. С. 78.

⁶¹³ Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. С. 78.

⁶¹⁴ Наранхо К. Песни просвещения: Эволюция сказания о герое в западной поэзии: СПб.: Б.С.К., 1997. 265 с.

необходимость и перспективу инициации, ибо инициация есть отделение от матери, от мира женщин и детей и переход в мужское общество, есть наступление зрелости, приобретение знаний и мудрости, есть серия испытаний мужчины...»⁶¹⁵ Также инициация связана с обретением настоящего имени, переход героя в «нижний» мир и возвращение оттуда.

В. Н. Топоров, анализируя «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, показал, что обряды перехода лежат в основе романной композиции и подчиняют средства художественной выразительности романа⁶¹⁶. Раскольников как проходящий обряд посвящения, пересекает семантические поля романного пространства, претерпевает вследствие этого ментальные и физические обращения, испытывает временную смерть и вновь воскресает. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик выделяют роль обрядов инициации в сказке, в эпосе и в ранних формах европейского романа. «В средневековом романе... переработаны и пропущены сквозь сказочную призму некоторые фундаментальные мифологемы: прежде всего – мифологема инициации...»⁶¹⁷ Е. М. Мелетинский в «Поэтике мифа» в разделе «Героические мифы и “переходные” обряды» намечает перспективы изучения литературных сюжетов, их мифопоэтической природы, генетически восходящей к обрядам переходов. Он указывает на то, что «независимо друг от друга обнаружили ритуальную схему инициации в героических мифах и волшебных сказках В. Я. Пропп, Э. Станнер и Дж. Кэмпбелл»⁶¹⁸.

Дж. Кэмпбелл в «Тысячеликом герое» (1949)⁶¹⁹ выявил на материале мифа структуру пути героя и описал ее с помощью понятия «мономиф», лежащего в основе любого повествования. «Он обнаружил, что любой рассказ,

⁶¹⁵ Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. С. 79.

⁶¹⁶ Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс: Культура, 1995. С. 193–258.

⁶¹⁷ Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 48.

⁶¹⁸ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1979. С. 227. 407 с.

⁶¹⁹ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: Рефл-бук; Киев.: АСТ, 1997. 378 с.

по умыслу автора или нет, следует древней схеме мифа, и все истории, от вульгарного анекдота до высших достижений литературы, можно толковать в категориях путешествия героя: как мономиф»⁶²⁰. Понятие «мономиф» было заимствовано Дж. Кэмпбеллом у Джеймса Джойса из «Поминок по Финнегану», а сам метод изучения мифов связан с аналитической психологией К. Г. Юнга и восходит к его учению об архетипах коллективного бессознательного. Мономиф стал активной единицей аналитического дискурса и прочно вошел в визуальную медийную культуру. На нем строятся фильмы, видеоигры, произведения фан-арта.

Мономиф, по Дж. Кэмпбеллу, является базовой моделью повествования, в соответствии с которой герой совершает путешествие, преодолевая трудности, переходя из одного состояния в другое, претерпевая внутренние изменения, обретая в конце пути внутреннюю свободу или, по К. Г. Юнгу⁶²¹, самость (целостность всех частей личности, достигаемую в процессе индивидуации⁶²²). Центральным событием мономифа является главное испытание героя, соответствующее ключевому моменту обряда инициации в социальной жизни архаических культур. «Путь мифологического приключения героя обычно является расширением формулы всякого обряда перехода: уединение – инициация – возвращение: которую можно назвать центральным блоком мономифа. Герой отваживается отправиться из мира повседневности в область удивительного и сверхъестественного: там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу: из этого исполненного таинств приключения... возвращается наделенным способностью нести благо своим соплеменникам»⁶²³.

Узловые моменты путешествия, последовательность испытаний, отсылающих к обряду инициации, лежащего в основе и сюжетов волшебной

⁶²⁰ *Воглер К.* Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. С. 44.

⁶²¹ *Юнг К. Г.* Архетипы и коллективное бессознательное. М.: АСТ, 2019. 496 с.

⁶²² *Юнг К. Г.* Структура психики и процесс индивидуации. М.: Наука, 1996. 267 с.

⁶²³ *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. М.: Рефл-бук; Киев.: АСТ, 1997. С. 37–38.

сказки, и трехактной конструкции мономифа, образуют в киноискусстве арку персонажа и определяют ритмический рисунок драматургии. Каждый из узлов мономифа, как и все они в целом, составляют основу путешествия героя, а эта универсальная структура (исход после зова, предварительное и основное испытание, и возвращение в обновленном виде) в свою очередь состоит из посвященных конкретному действию героя более детальных морфологических элементов, состоящих из 17 ступеней. Первая стадия «Исход» включает в себя: 1) мир повседневности, 2) зов к странствиям (завязка действий), 3) отвержение зова, 4) сверхъестественное покровительство (встреча с наставником), 5) преодоление первого порога, 6) «Во чреве кита». Вторая стадия – «Инициация» состоит из следующих ступеней: 7) путь испытаний, 8) встреча с Богиней, 9) Женщина как искусительница, 10) примирение с отцом, 11) апофеоз, 12) вознаграждение в конце пути. Третья стадия – «Возвращение»: 13) отказ от возвращения, 14) волшебное бегство, 15) спасение извне, 16) преодоление порога, 17) возвращение. Герой обретает статус «Властелина двух миров», перед ним открывается «Свобода жить», он проходит обряд инициации, обретает подлинное «Я».

К. Воглер преобразовал 17-ступенчатую модель Дж. Кэмпбелла в 12-ступенчатый алгоритм написания сценария для различных киножанров, включающий стадии: 1) обычный мир; 2) зов к приключениям; 3) отказ от зова; 4) встреча с наставником; 5) пересечение первого порога; 6) испытания, помощники, враги; 7) вхождение во внутреннюю пещеру (эквивалент «чрева кита»); 8) самое тяжелое испытание; 9) награда; 10) дорога назад; 11) воскрешение; 12) возвращение с добычей.

Подход Дж. Кэмпбелла подвергался критике за мужской шовинизм⁶²⁴, за обращение к мистическим и недоказуемым положениям учения К. Г. Юнга, за универсализм⁶²⁵ и биопсихологический редукционизм⁶²⁶. Тем не менее

⁶²⁴ Мёрдок М. Путешествие героини. М.: Клуб Касталия, 2018. 240 с.

⁶²⁵ Dundes A. Folkloristics in the twenty-first century // Journal of American Folklore. 2005. Vol. 118. № 470. P. 385–408.

⁶²⁶ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. С. 10.

архетипическая конструкция пути героя, в основе которой лежит обряд инициации, во многом благодаря «Звездным войнам» Джорджа Лукаса⁶²⁷, становится устойчивой моделью игрового кино⁶²⁸, отражающей процесс построения идентичности.

В. Я. Пропп на материале волшебной сказки в рамках историко-генетического подхода, учитывающего социокультурную эволюцию художественных форм, показал, что повествовательная структура фольклора имеет строго заданную синтагматическую последовательность линейно расположенных структурных элементов (функций), разворачивающихся в неизменной очередности, связанных между собой сюжетных узлов, мотивов (испытаний), или, по Ю. М. Лотману, «композиции приемов»⁶²⁹. Исходная нехватка побуждает героя к действию, к выходу на поиски волшебного средства. Это первый этап трехчастной модели инициации, когда посвящаемый покидает мир привычного существования, выделяется из устоявшейся среды общины. Вслед за «бедой-недостачей» он проходит предварительное или «квалифицирующее», по А. Ж. Греймасу⁶³⁰, испытание, обретает волшебного помощника или волшебное средство, помогающее в дальнейшем преодолевать трудности. Череда потерь и обретений составляет определенный драматургический рисунок, перипетии задают ритм сказки, а действия героя, проходящего испытания, направлены на предъявление своих качеств тем, кто должен признать в нем настоящего героя. Прохождение испытаний, часто и основного и дополнительных, направлено на преодоление амбиций ложного героя, следующего за главным действующим лицом и стремящимся присвоить его достижения, выдать себя за него. Это второй этап инициации, он может происходить длительное время⁶³¹. Затем герой, проходя

⁶²⁷ Gordon A. Star wars: A myth for our time // Literature / Film Quarterly. 1978. № 6.4. P. 314–326.

⁶²⁸ Voytilla S. Myth and the movies: Discovering the mythic structure of 50 unforgettable films // Studio Sity. 1999.

⁶²⁹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 281.

⁶³⁰ Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. М.: Академический Проект, 2004. 367 с.

⁶³¹ Левинтон Г. А. Инициация и миф // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 544.

финальное испытание, утверждает себя в глазах Другого, закрепляет свою идентичность, показывает, что он и есть подлинный герой и по праву претендует на обретение дара, на признание, так как он преодолел все трудности, преобразился, стал Другим и, как следствие этих трансформаций, он соответствует новой позиции в социальной иерархии. Появление героя обновленным на третьем этапе призвано подчеркнуть, что он умер в прежнем качестве, прошел испытание смертью, путешествуя в загробном мире, обретая сакральные смыслы, получая знания от мертвых предков, и возродился в новом состоянии, чему способствовал медиум, наставник. В. Я. Пропп пишет, что путь, череда испытаний, «сохраняет не только следы представлений о смерти, но и следы некогда широко распространенного обряда, тесно связанного с этими представлениями, а именно обряда посвящения юношества при наступлении половой зрелости»⁶³².

Главный итог сказки, как и обряда инициации, это обретение идентичности, получаемого от Другого признания в виде дара (вступление в брак, получение более высокого статуса). «...Герой должен доказать, что именно он, а не соперники-самозванцы... совершили подвиг и заслужили награду в виде брака с царевной (царевичем). Идентификация такого рода встречается и в первобытном фольклоре, но особенно характерна для развитой волшебной сказки»⁶³³. Герой в конце пути преображается, на что и нацелены испытания.

Согласно В. Я. Проппу, дальнейшее развитие культуры способствовало тому, что обряд инициации и связанный с ним цикл представлений о смерти, дающий при успешном прохождении испытаний новый социальный статус, идентичность испытываемому, лег в основу устных повествований, композиционных элементов волшебной сказки, в которых этот обряд и отражается. Это такие мотивы, как «увод или изгнание детей в лес или

⁶³² Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета. 1996. С. 53.

⁶³³ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 61.

похищение их лесным духом, избушка, запродажа, избиение героев Ягой, обрубание пальца, показывание оставшимся мнимых знаков смерти, печь Яги, разрубание и оживление, проглатывание и извергание, получение волшебного средства или волшебного помощника, травестизм, лесной учитель и хитрая наука»⁶³⁴. Важно еще раз подчеркнуть, что именно в волшебной сказке, по мысли В. Я. Проппа, хорошо сохранились два связанных между собой и практически неразрывных цикла «ранних форм социальной жизни»: обряд инициации⁶³⁵ и цикл «представлений о смерти»⁶³⁶, берущих начало в мифах о происхождении космического порядка из хаоса. И именно они являются «древнейшей основой сказки» (В. Я. Пропп), а чуть позднее и основой всех последующих более сложных повествований⁶³⁷, имеющих автора, включая киносценарии игрового кино, отражающие процесс формирования идентичности.

Не менее важно еще и то, что В. Я. Пропп рассматривал структуру волшебной сказки в контексте первобытных представлений о главной роли мифов, рассказов об истории племени, в обряде посвящения. Древнейшая форма рассказа о герое-первопредке⁶³⁸ заново воссоздавала структуру личности посвящаемого, входящего в полноценную жизнь члена коллектива, определяла его представление о себе, месте внутри сообщества и принципах взаимодействия с другими участниками социальной драмы. Миф, рассказ, переданный наставником, формировал новую личность, и это было главным в обряде посвящения. Усваивая сакральные знания, погружаясь в мифическую историю племени, соискатель обретал идентичность, способность мыслить себя и описывать мир в категориях мифа. Можно сказать, что происходило

⁶³⁴ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета. 1996. С. 352.

⁶³⁵ Там же. С. 32.

⁶³⁶ Там же.

⁶³⁷ Мелетинский Е. М. Введение и историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 47.

⁶³⁸ Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М.: Сов. энцикл., 1982. С. 25–28; Kongas-Maranda E., Maranda P. Structural models in folklore ad transformation essays. Paris: Mouton the Hague, 1971. 145 p.; Maranda P. The Dialectic of Metaphor // Anthropological Essay on Hermeneutics. Princeton: Princeton University Press, 1980. P. 183–204.

обретение новой жизни, она как бы перетекала с мифом от наставника (рассказчика) к посвящаемому⁶³⁹.

В. Я. Пропп обращал внимание на прикладной характер наставлений, получаемых соискателями от наставника в процессе подготовки к прохождению обряда. Помимо того, что юношей знакомили с мифами, ритуалами племени, им передавались практические умения и навыки. Посвящаемые должны были уметь влиять на мир природы, а эти умения они получали в процессе освоения навыков. «Обряд посвящения был школой, учением в самом настоящем смысле этого слова»⁶⁴⁰. По мысли В. Я. Проппа, в обряде, прежде всего, присутствует прагматический элемент, «главное не в знаниях, а в умении, не в познании воображаемого мира природы, а в влиянии на него»⁶⁴¹.

Однако, погружаясь в процесс подготовки к обряду, проходя обучение и осваивая навыки практической жизни через общение с наставником и принимая участие в ритуальных практиках, соискатель усваивал не только конкретные знания, но и, что является главным и составляющим суть инициации, знакомился с мифами. Но также важным составляющим элементом обряда является процесс знакомства иницируемых с мифами, юноши слушали наставника, передающего им мифические представления, которые потом воплощались в драматическом представлении самого обряда. Мифические события «не столько рассказывались, сколько изображались условно драматически... Посвящаемому здесь раскрывался смысл тех событий, которые над ним совершались. Рассказы уподоблялись тому, о ком рассказывали. Рассказы составляли часть культа и находились под запретом»⁶⁴². Это были истории о том, что будет происходить с посвящаемым

⁶³⁹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета. 1986. С. 104.

⁶⁴⁰ Там же.

⁶⁴¹ Там же.

⁶⁴² Там же. С. 355.

в процессе его путешествия, но также и рассказы о мироздании, о деяниях предков.

По мысли В. Я. Проппа, проживание истории в ритуальном действии первично, а сам миф в его повествовательном выражении вторичен, он оформляется в рассказ и развивается позднее, чем ритуальные практики. Встраивание неопита в миф, будь это ритуальная драма мистерий, погружение в мифические истории, доносимые устами наставника, позволяет включить его и в определенную систему знаний о племени, и в структуру нарратива, конструирующего образ идентичности, в который входит посвящаемый. Сложная процедура обряда посвящения, отраженная в мифах, сказках, праздничных ритуалах, наделяла соискателя знанием, обеспечивала место в социальной структуре племени, открывала перспективу самой жизни, обновленной жизни с новым именем, в новом и полноценном качестве. Ведь вместе с рассказом наставник, согласно мифологическим представлениям, не просто снабжал наставляемого важной и необходимой информацией, позволяющей ему эффективно адаптироваться в реальности, но и передавал им важнейшую часть своей жизни, сакральную составляющую самой сути бытия⁶⁴³.

В представлении носителя архаического сознания рассказать, передать миф соискателю означало передать ему и свою жизнь, которая буквально отчуждалась от наставника, уходила от него по мере повествования и передавалась вместе с историей посвящаемому. Отсюда представление о мифе как о реальности, как о самой жизни. Б. Малиновский пишет, что «...миф... – это живая реальность, к которой человек постоянно обращается...»⁶⁴⁴ Так же А. Ф. Лосев подчеркивает, что «в мифе нет разделения на субъект и объект, поэтому миф есть сама реальность, сама жизнь. И это, собственно, не “объективация смысла”, а его “объективность” ... дообразная... реальность»⁶⁴⁵.

⁶⁴³ *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-пресс, 1994. 602 с.

⁶⁴⁴ Цит. по: *Элиаде М.* Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1995. С. 30.

⁶⁴⁵ *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // *Философия. Мифология. Культура.* М.: Политиздат, 1991. С. 151.

Функцию мифа передавать жизнь, наделять ею посвящаемого следует понимать не как метафору, иносказание, отражающее архаические формы мышления, а как реальность, когда посвящаемый обретал себя, возвращался после удаления, социальной изоляции, проживания временной смерти, в новом качестве, когда он воскресал в новом состоянии, созданном поэтическим воображением и переданном ему через рассказ наставника в процессе обрядового действия.

В контексте современных исследований структура нарратива выполняет сходную функцию мифа, определяет процессы формирования идентичности во взаимодействии субъекта с рассказом, с историей. Дж. Брунер в своей работе «Жизнь как нарратив» (1987) показывает, что «...нет иного способа описания прожитого (и проживаемого) времени, кроме как в формах нарратива. <...> С психологической точки зрения такой вещи, как "жизнь сама по себе", не существует. ...Жизнь есть рассказ, нарратив, сколь бы несвязным он ни был»⁶⁴⁶.

Взаимодействие с Другим открывает перспективу формирования идентичности субъекта культуры, даруя слушающему через рассказ новый образ, встраивает его в ткань времени с определенным видением себя, вплетенным в исторический опыт общества. Мысль о жизнепорождающей функции искусства развивается В. Б. Шкловским: «...поэт и поэзия не только порождаются жизнью, но они и порождают жизнь... модели мира созданы в поэзии, созданы для того, чтобы перестроить мир»⁶⁴⁷. В зависимости от стадии развития идентичности меняется структура отношения с Другим, появляется возможность самостоятельного выбора и построения нарратива, открывающего новый жизненный путь.

⁶⁴⁶ Брунер Дж. Жизнь как нарратив // Постнеклассическая психология. 2005. № 1 (2). С. 11; С. 9–29.

⁶⁴⁷ Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970. С. 249–250.

1.3. Выводы

Понимание структуры и функций драматургического конфликта формировалось под влиянием эстетических и философских систем, отражавших представления сложившихся мировоззренческих установок разных эпох – от античности до настоящего времени. В рамках гегельянства конфликт рассматривается как важнейшая составляющая часть искусства, воспроизводящая саму идею исторического процесса, становления, развития через столкновение двух, противостоящих друг другу, сил, участников борьбы, частей сознания, персон или социальных групп, ценностей и целей. Эта борьба выражается в конкуренции героев художественных произведений за жизненные ресурсы, но также, кроме материальных мотивов, толкающих на соперничество, противостояние раскрывает несходство ценностных установок, взглядов, различие идей. В «Лекциях по эстетике» Гегель видит цель искусства в приведение системы в гармоничное состояние, когда восстановлено единство чувственной формы и духовного содержания.

Осмысление природы драматургического конфликта осуществлялось в двух направлениях, намеченных гегелевской эстетикой и феноменологией. С одной стороны, конфликт имеет характер некой предзаданности, лежащей в основе исторического становления сознания и всех систем через изменение, качественного преобразования внутренней структуры после столкновения, нарушения баланса в паре участников противостояния «Я – Другой». Тогда конфликт, в основе которого лежит антропогенное желание и борьба за признание, приводит к перестройке становящегося сознания через познание, перестройку субъекта, к изменению внутреннего мира героя, его идентичности.

С другой стороны, в эстетической трактовке конфликт воспринимается как спонтанно возникающее нарушение сложившейся гармонии, стремящейся к восстановлению нарушенных пропорций, через разведение по-разному устроенных участников противостояния (с разными картинками мира) в

процессе осуществления действий, приводящих систему в конце процесса к прежнему положению стабильности и порядка. Конфликт выводит систему из равновесного состояния, запускает в соответствии с художественным замыслом автора движение, ходы и поступки персонажей, из которых состоит сюжетное наполнение, набор менее значимых столкновений, препятствий, преодолеваемых главным действующим лицом, героем произведения, вступившим на путь к основной цели, восстановлению гармонии, к равновесию, выраженному в категории Прекрасного.

Важным этапом осмысления природы художественного конфликта стали труды представителей русского формализма, заложившие основу современного понимания законов организации произведений «фабульной литературы» и кино. Ранние манифесты русского формализма «Воскрешение слова» (1914) и «Искусство как прием» (1917) В. Б. Шкловского выражают подход к пониманию драматургического конфликта, намеченный «Феноменологией духа» Гегеля как проявление идеи становления Абсолютного духа через нарушение равновесия систем, противостояние двух потенциальных субъектов в борьбе за признание. В точке конфликта, при столкновении двух по-разному организованных потоков языка, происходит качественная перестройка «вещи», субъект через проживание катастрофы (переход к «трудной форме» восприятия реальности) выходит из состояния автоматизма, бессознательного проживания жизни в мире привычного, узнаваемого и как бы даруемой Другим идентичности в иную плоскость бытия, когда принцип экономии сил нарушается, и из напряжения формы и содержания появляется новое состояние остраненного видения. Состояние, меняющее и структуру зрения, и самого субъекта, открывающее перед ним возможность, оказавшись в метапозиции, конструировать свой взгляд на мир, полагаясь на собственный выбор траектории жизненного пути и освоенный навык, способность творчески создавать свой образ, свою идентичность.

Позиция остранения, переход к способности синтезировать разные точки зрения, занимая более высокую позицию наблюдателя над полярными

противоположностями, и, собственно, производить новые тексты, на основе выбора создавать жизненные истории, достигается, как было замечено исследователями (Г. Л. Тульчинский), в процессе трехактного действия, имеющего структуру обрядов перехода. В результате конфликта осуществляется исход, оставление прежнего состояния, сепаративная стадия, преодоление порога жизни и смерти, пребывание в неопределенном положении временной смерти, лиминальная стадия, и возвращение в новом качестве, воскресение «просвещенного», конечная, если речь идет об обретении более высокого статуса на определенных этапах развития. Однако конфликт, раскалывающий «мозолистый панцирь» привычного, открывающего остранный взгляд на себя и мир, позволяет встать на путь творческого обновления восприятия, конструирования собственной идентичности, создания образа себя в полифоническом и принципиально незавершенном диалоге с Другим из позиции венаходимости.

В дальнейшем осмысление природы драматургического конфликта хотя и происходило под влиянием трудов В. Б. Шкловского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, Б. В. Томашевского, но уже без внимания к главному преобразующему дух субъекта содержанию теории остранения. Был достигнут определенный консенсус, существующий до сих пор, позволяющий рассматривать конфликт, как механизм текстообразования, запускающий механизм развертывания сюжета, как переход от одного состояния в другое благодаря столкновению и борьбе литературных персонажей. Затем противоречия снимаются и устанавливается равновесие, восстанавливается целостность нарушенного конфликтом единства. Это то, что организует произведение на всех уровнях, заставляет его функционировать. Заложное В. Б. Шкловским направление, опирающееся не на эстетические воззрения Гегеля, а на его идею Абсолютного духа, было по разным причинам вытеснено на периферию отечественной науки и практически не развивалось. Мысль, что конфликт приводит к изменению восприятия реальности, видоизменяет субъект речи через объективацию и отказ от себя (М. М. Бахтин), способствует

его развитию, перестройке личности на основе собственного выбора, когда кризис заставляет перестраивать оптику, оставалась не востребованной.

В большинстве определений драматургического конфликта учитывается в первую очередь его сюжетобразующая функция, раскрывающаяся после столкновения непримиримых позиций персонажей. Подчеркивается, что драматургический конфликт организует структурное единство произведения на всех уровнях, определяет поступки персонажей, формирует систему образов, создает картину мира. Значительно меньше исследований, посвященных изучению преобразующих функций конфликта, когда герой, оказавшись в условиях «катастрофы», осознав кризис, овладевает новым навыком творческого преобразования себя, создает новый образ на основе собственного выбора материала.

Драматургический конфликт в киноискусстве – это столкновение противоборствующих сторон, которое угрожает жизни, ресурсам и ставит под сомнение прежнее, равновесное состояние личности героя, заставляет его действовать в стремлении нейтрализовать ущерб, снять противоречия, либо за счет внутренней перестройки личности, либо с опорой на внешние силы, оставаясь в потоке авторитетных предписаний. К прежнему равновесному состоянию ни внутренний мир героя, ни внешний после ключевого события в дальнейшем вернуться не может. На пути преодоления препятствий у героя игрового кино в зависимости от уровня развития идентичности есть шанс, пережив эмоциональное потрясение, измениться самому и даже изменить мир. Драматургический конфликт и отражает кризис идентичности, и намечает путь его преодоления.

Путь героя, содержанием которого является процесс изменения себя, своего мировоззрения, перестройки сознания в результате попадания в ситуацию драматургического конфликта, столкновения с непреодолимым препятствием, прохождением испытания, генетически восходит к обрядам перехода, инициации. В структуре драматургического конфликта отражается обрядовая природа испытаний как начала перестройки внутреннего состояния

героя (в процессе путешествия) при пересечении границы миров. Древнейшие обряды инициации лежат, по В. Я. Проппу, в основе композиции волшебных сказок и даже более поздних нарративов, описывающих путь героя, включая сценарии игрового кино.

Обряд инициации призван наделить посвящаемого новым и более высоким социальным статусом, подлинной идентичностью, после прохождения испытаний, обретения знаний, обеспечивающих полноценную жизнь в обществе, организованном мифом. Структура обряда инициации сохраняется в повествовательной структуре волшебной сказки и в мифе, основные элементы композиции которой составляют основу драматургии игрового кино, путь героя.

Герой, оказавшийся в ситуации драматического конфликта, когда происходит осознание нехватки внутренних сил для разрешения внешних проблем, сталкивается с необходимостью изменить себя, перестроить свою идентичность, позволяющую преодолевать возникающие на его пути трудности, воспринимавшиеся как непреодолимые. Изменив свою идентичность, осуществив внутреннюю перестройку личности в результате столкновения на своем пути с непреодолимым препятствием, герой обретает на новом уровне развития сюжета свое подлинное «Я» в виде высшей ценности, основного смысла и итога пути.

Далее рассмотрим феномен идентичности в системе гуманитарного знания и, прежде всего, то, как осмысляются процессы отражения идентичности в работах исследователей кино.

Глава 2. Феномен идентичности в киноискусстве и гуманитарном знании

2.1. Идентичность как предмет рефлексии в исследованиях киноискусства

Изучению художественного пространства киноискусства как визуальной среды, моделирующей различные психические процессы, связанные с драмой построения идентичности и ее кризисных состояний, посвящены многочисленные исследования историков и теоретиков киноискусства. Одним из первых отечественных исследователей, кто описал идентичность как универсальную потребность человека в самоопределении применительно к киноискусству, был С. С. Хоружий⁶⁴⁸. Он формулирует проявившуюся в XX веке проблематику подлинности субъекта, несоответствия человека самому себе, и показывает, что в самой сути человеческой природы заложено стремление к «альтернативе», к тому иному, что находится вовне, в Другом или Других. Также в человеке возникает осознание того, что то, что воспринимается как свое, как некое внутреннее наполнение своего «Я», в любой момент подвергается сомнению, как будто бы то, что осознается как мое, не принадлежит мне – и таким образом возникает чувство «ложной идентичности».

С. С. Хоружий помещает психологическую проблему идентичности в основание философского осмысления человека, где утвердился подход Левинаса (1906–1995) и Хайдеггера (1889–1976). Для первого важна установка на взаимоотношения с Другим и этическая основа бытия, для второго важно онтологическое измерение и ориентир на бытийность в понимании обыденности, на тождество самому себе, своему внутреннему «Я». Но до того, как признать этическую или онтологическую установку, субъект выбора

⁶⁴⁸ Хоружий С. С. Азбука идентичности // Искусство кино. 2001. № 9. С. 78–82 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/09/n9-article15> (дата обращения: 07.07.2018); Он же. Мытарства идентичности // Искусство кино. 2001а. № 10. С. 49–45 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/10/n10-article13> (дата обращения: 07.07.2018).

должен определиться с тем, что, собственно, он собой представляет. Встает вопрос «кто делает выбор?», по сути, вопрос выбора и есть вопрос самоопределения, идентичности.

С. С. Хоружий дает содержательный экскурс в историю философии и показывает, как решался вопрос самоидентификации в трудах Аристотеля (384–322 до н. э.), блаженного Августина (354–430), Боэция (418–524), Декарта (1596–1650) и других мыслителей. Для блаженного Августина это объясняется самоотождественностью, совпадением вещи или предмета с самим собой. Под влиянием Аристотеля европейская философия рассматривала идентичность субъекта также, как и идентичность вещи. Это есть сущность, субстанция, субъект, соответствующий самому себе в проявлении своих характерных свойств. Идентичность применительно к человеку – субстанциальная данность. Руководствуясь мыслями блаженного Августина, С. С. Хоружий показывает, как идею субстанциальной идентичности в киноискусстве раскрывает Жан Габен (1904–1976). Лицо великого актера проявляет сквозь себя ту субстанциальную целостность, которую следует назвать идентичностью. С. С. Хоружий противопоставляет способы игры Жана Габена и Жана Пьера Лео как выразителей двух типов идентичности, сущностной, субстанциальной, в духе традиции имеславия (известных работ П. А. Флоренского (1882–1937) и С. Н. Булгакова (1871–1944), заложенной в еще трудах Платона (429–347 до н. э.), Боэция (480–524), Декарта (1596–1650)), и модернистской, предполагающей конструктивистский подход созидания себя в процессе взаимодействия с Другим. Главное впечатление от игры Жана Габена в фильме Рене Клемана (1913–1996) «У стен Малаги» (1949) – это, как пишет С. С. Хоружий, выражение полного тождества субстанциального содержания и выражения.

Прямая противоположность идентичности, представленной в игре Жана Габена, предстает в образах героев, сыгранных Жаном-Пьером Лео. С точки зрения С. С. Хоружего, игра Жана-Пьера Лео выражает постоянно

возникающий вопрос относительно своей идентичности. Создается впечатление, что лицо актера вполне передает начатый еще в эпоху Ренессанса раскол в представлениях мыслителей относительно субстанциального тождества божественного и человеческого ядра личности. Вписанные в модернистскую стратегию обоснования культуры размышления М. Бубера (1878–1965), Э. Левинаса (1905–1995), М. М. Бахтина (1895–1975) о Другом как необходимом основании идентичности, наталкиваются на идущие от Кьеркегора (1813–1855) и Ницше (1844–1900) идеи отсутствия того, что прежде гарантировало устойчивость и неизблемость внутреннего ядра личности, созданного по образу и подобию Божию. Цитата из Делёза (1925–1995): «Где человек в отсутствие Бога мог бы обнаружить гаранта своей идентичности?»⁶⁴⁹, – подводит философское и этическое основание игры Жана-Пьера Лео, чье лицо выражает растерянность, постоянную тревогу и поиск современным человеком собственной самотождественности. Такая форма идентичности, которую представлял Жан-Пьер Лео игрой в фильмах режиссеров новой волны, получила описание в постмодернистской философии в качестве ризоматической идентичности шизоидного субъекта⁶⁵⁰.

Важным итогом рассуждений С. С. Хоружего стало не только обоснование исследовательского опыта, способного послужить точкой отсчета всех последующих работ об идентичности в кино, но и то, что философу удалось ввести проблематику киноидентичности в общий философско-эстетический контекст визуальных исследований искусства.

Особую значимость для нашего исследования имеют труды по репрезентации идентичности в кино Н. А. Хренова. Начиная с изданного им сборника статей «Искусство в контексте цивилизационной идентичности» (2006) и по настоящее время мыслитель плодотворно занимается изучением того, как в искусстве вообще и в отечественном кино в частности отражаются

⁶⁴⁹ Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1998. С. 168.

⁶⁵⁰ Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.

различные социокультурные процессы, обусловленные кризисными состояниями идентичности.

Весомый вклад в разработку темы кино и идентичности внесла коллективная монография «Кино и коллективная идентичность» (2013). В ней детально анализируются процесс формирования советской коллективной идентичности художественными средствами экрана и ее трансформации, связанные с политическими изменениями в стране. Н. А. Хренов показывает, как архетипические мотивы и образы, воплощенные в фильмах советских режиссеров, укрепляли коллективную идентичность массового зрителя, подчиняя ее идеологическим целям.

Опираясь на теоретические положения трудов Э. Дюркгейма, Х. Ортеги-и-Гассета, П. Сорокина, А. Швейцера, Н. А. Хренов показывает, как в послереволюционной России возникает проблема самого конструкта идентичности «советский человек» и как власть применяла киноискусство для сплачивания масс вокруг фигуры вождя и создания идентичности нового типа. Предшествующие революции годы как бы готовили общество к формированию тоталитаризма. Одиночество, падение нравов, преступность, распад традиционных связей, увлечение оккультизмом и другие свидетельства деградации социального организма дореволюционной городской России, о которых писали Даниил Андреев, Николай Бердяев, Андрей Белый и которые отражают такие картины Якова Протазанова, как «Пляска смерти» (1916) и «Сатана ликующий» (1917), готовили почву для большевистской идеологии и новой идентичности. Само кинозрелище носило в себе все признаки консолидирующей инстанции, объединяющей перед экраном самых разных людей. «Кино в любых его формах и проявлениях выражает сущность зрелища как такового. Само же зрелище несет на себе печать ритуала, т. е. сакрального действия, в котором обязанным принимать участие все члены ... сообщества...»⁶⁵¹

⁶⁵¹ *Кино и коллективная идентичность* / Под общ. ред. М.И. Жабского. М.: ВГИК, 2013. С. 87–88. Ч. 2, гл. 1–7 (авт. Н. А. Хренов).

В своей программной работе «Кино: реабилитация архетипической реальности» (2006) Н. А. Хренов показывает, как в сюжетах некоторых фильмов С. Эйзенштейна был заложен обрядово-ритуальный, а значит и спланирующий коллектив, смысл. Эту же тему мифофольклорной образности в фильмах Эйзенштейна активно исследовал Вяч. Вс. Иванов (1929-2017), раскрывавший смысл образов великого режиссера с семиотической позиции и также связывающий их с моделями архаического мышления⁶⁵². Сам Эйзенштейн во многом осознанно создавал экранную реальность с опорой на логические структуры мифа, хорошо изучив их⁶⁵³.

Советское кино, по мнению Н. А. Хренова, под влиянием идеологии стремилось воспроизвести в игре актеров миф о культурном герое, чья жертвенность составляет базу нового социального организма. В фильмах «Иван» (1932) и «Поэма о море» (1958) А. Довженко, «Старое и новое» (1934) С. Эйзенштейна, «Большая семья» (1954) И. Хейфица, «Прощание» (1981) Э. Климова отражаются процессы распада некогда единого коллективного тела и закладывается новая структура общества, в основе которого лежит архетипическая идея жертвы.

Разрабатывая идеи пороговой личности В. Тёрнера⁶⁵⁴, Н. А. Хренов показывает, как герои фильмов «Ленин в Октябре» (1937) М. Ромма, «Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1938) Г. Козинцева и Л. Трауберга воплощают мифофольклорную составляющую образов революционеров, предлагая за счет эффективного воздействия на зрителя новый тип коллективной идентичности. Наряду с

⁶⁵² Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. В 3 т. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 379–602; *Он же*. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. В 3 т. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 143–369; *Он же*. Бинарные структуры в семиотических системах // Системные исследования: Ежегодник. М.: Наука. С. 206–236; *Он же*. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. 1973. № 6. С. 5–44.

⁶⁵³ Эйзенштейн С. М. Чет – нечет // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1988. С. 234–271.

⁶⁵⁴ Тёрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 227 с.

лубочными чертами, которые присутствуют и в образах Ленина, и у героя фильма «Чапаев» (1934) братьев Васильевых, кино 1930-х гг. продолжает формировать необходимый для построения коллективной идентичности пантеон героев, принесших себя в жертву во имя революции. К ним относится, замечает Н. А. Хренов, герой фильма «Щорс» (1939) А. Довженко, который мыслит событие революции и свое участие в ней эпическими масштабами.

Следует добавить, что история развития отечественного кино как средства идейного сплачивания зрительской массы за счет формирования общей идентификационной матрицы затрагивалась в трудах И. Л. Долинского⁶⁵⁵, О. С. Борисовой⁶⁵⁶, Х. Маматовой⁶⁵⁷, Л. А. Зайцевой⁶⁵⁸, Ю. В. Михайлина⁶⁵⁹, В. И. Фомина⁶⁶⁰, Н. М. Зоркой⁶⁶¹, Н. Изволова⁶⁶², Е. Н. Савельевой, В. Е. Буденковой⁶⁶³, Е. В. Сальниковой⁶⁶⁴, М. И. Туровской⁶⁶⁵, Н. И. Нусиновой⁶⁶⁶, В. А. Колотаева⁶⁶⁷, Е. Я. Марголита⁶⁶⁸,

⁶⁵⁵ Долинский И. Л. Советское киноискусство второй половины тридцатых годов. М.: Искусство, 1962.

⁶⁵⁶ Борисова О. С. Репрезентация революции в советском кинодискурсе. Автореф. дис. канд. филос. наук. Белгород, 2011. 23 с.

⁶⁵⁷ Маматова Л. Х. Модель киномифов 30-х годов // Кино: политика и люди (30-е годы). М.: Материк, 1995. С. 52–78.

⁶⁵⁸ Зайцева Л. А. Образный язык кино. М.: Знание, 1965. 80 с.

⁶⁵⁹ Михайлин В. Ю. Конструирование новой советской идентичности в «оттепельном» кино / В. Ю. Михайлин / Человек в условиях модернизации XVIII–XX вв. Екатеринбург: Изд. УРо РАН, 2015. С. 312–320.

⁶⁶⁰ Фомин В. И. Кино и власть: советское кино, 1965–1985 годы: документы, свидетельства, размышления. М.: Материк, 1996. 370 с.

⁶⁶¹ Зоркая Н. М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 396 с.; Она же. Кино, театр, литература: Опыт системного анализа. М.: Аграф, 2010. 399 с.

⁶⁶² Изволов Н. Диалог с реальностью: Кинематограф оттепели. М.: Материк, 2002. 458 с.

⁶⁶³ Савельева Е. Н., Буденкова В. Е. Кино эпохи коллективизма как зеркало национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. История. 2017. № 27. С. 243–250.

⁶⁶⁴ Сальникова Е. В. Эволюция визуального ряда в советском кино, от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. М.: ООО Вариант, ЦСПГИ, 2009. С. 335–358.

⁶⁶⁵ Туровская М. И. Голливуд в Москве, или советское и американское кино 30-х–40-х годов // Киноведческие записки. 2010. № 97. С. 51–63.

⁶⁶⁶ Нусинова Н. И. Новый взгляд на советское кино периода рассвета (1925–1928) // История кино: современный взгляд (киноведение и критика). По материалам конференции. М.: Материк, 2004. С. 27–50.

⁶⁶⁷ Колотаев В. А. Метаидентичность: киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни. СПб.: Нестор-История, 2010. 318 с.

⁶⁶⁸ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 125–208; Он же. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.

А. Пиотровского⁶⁶⁹, А. Прохорова⁶⁷⁰, Е. Добренко⁶⁷¹, Н. В. Черновой⁶⁷², А. С. Якобидзе-Гитмана⁶⁷³.

Важным механизмом создания и поддержания коллективной идентичности является мифологическая киноистория, повествующая о героических деяниях легендарных предков, основателей и защитников государства (Александр Невский, Петр I, Суворов, Кутузов, Минин и Пожарский), с помощью которой формируется картина мира массового зрителя и понимание, пусть и мифическое, истории. В своей работе мы показали, что советское киноискусство создает, выражаясь в терминах Лакана, некое зеркало, формирующее коллективный субъект, отождествляемый с мифом истории⁶⁷⁴.

Также возникает тенденция вписать в сонм великих деятелей государства образ Сталина. Экранный трикстер в конце 1930-х гг., замечает Н. А. Хренов, уступает свое положение эпическому герою, а на месте осмеяния оказалась героизация и пафос великой личности вождя, сакрализация образа революции⁶⁷⁵. Такие режиссеры, как М. Чиаурели, в фильмах «Клятва» (1946) и «Падение Берлина» (1949) сформировали фольклорный образ Сталина, излучавшего с экранов свет мудрости и человечности. Однако экранный вождь, по мысли С. Жижека, внедрял в зрительское бессознательное идею невозможности дальнейшего развития субъектности, остановку времени,

⁶⁶⁹ *Пиотровский А.* Театр: Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. 512 с.

⁶⁷⁰ *Прохоров А.* Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». Санкт-Петербург: Академический проект. Издательство ДНК. 2007. 344 с.

⁶⁷¹ *Добренко Е.* Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: НЛЮ, 2008. 424 с.

⁶⁷² *Чернова Н. В.* Сталинская киномифология 1930-х начала 1950-х годов: Полководческий ракурс периода гражданской войны и интервенции в России. Берлин: Lap Lambert, 2011.

⁶⁷³ *Якобидзе-Гитман А. С.* История как «предмет подражания»: сталинская эпоха в постсоветском кино. Канд. дис. ... канд. искусствоведения. М.: ВГИК, 2000; Он же. Восстание фантазмов: Сталинская эпоха в постсоветском кино. М.: НЛЮ, 2015.

⁶⁷⁴ *Колотаев В. А.* Метаидентичность: киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни. СПб.: Нестор-История, 2010. 318 с.

⁶⁷⁵ *Кино и коллективная идентичность* / Под общ. ред. М. И. Жабского. М.: ВГИК, 2013. С. 191. Ч. 2, гл.1–7 (авт. Н. А. Хренов).

препятствия к проявлению личностной активности⁶⁷⁶. Он выступал в скрытой роли «мертвого отца», вечного Лая, препятствующего росту Эдипа, останавливающего его попытки выразить себя в отношениях с объектом любви. Эта вечно опосредующая функция Другого проявилась, например, в «Кубанских казаках» (1949) Ивана Пырьева, где герой получает признание со стороны объекта любви только после того, как демонстрирует инфантильную неспособность самостоятельно выразить свои чувства.

Объясняя феномен кинематографа «оттепели», Н. А. Хренов говорит о стремлении режиссеров «восстановить меркнущую ауру революции»⁶⁷⁷. В фильмах «Сорок первый» (1956) Г. Чухрая, «Коммунист» (1957) Ю. Райзмана, «В огне брода нет» (1967) Г. Панфилова, «Комиссар» (1967) А. Аскольдова, «Шестое июля» (1968) Ю. Карасика, по мнению Н. А. Хренова, отражена закономерная тенденция смены настроений в обществе 60-х гг. XX в. В это время возникают попытки переосмысления революционного прошлого и ставится под сомнение романтизация самого события и последующей за ним Гражданской войны (1918–1922). «...В оттепели возникают первые сомнения в том, а сопровождала ли революцию... легендарная аура и следует ли ее воспринимать в романтической ауре»⁶⁷⁸. Действительно, большая часть фильмов классиков советского киноискусства периода оттепели стремилась корректировать идейные новации, принесенные политическими изменениями. Кино должно было «подправлять» художественными средствами некоторые допущения и изменения незыблемый «сталинский идеал», сложившийся в середине 30-х гг. XX в.

В коллективной монографии «Кино и коллективная идентичность» также представлены исследования М. И. Жабского, в которых автор затронул круг вопросов, связанных с организационно-техническими механизмами поддержания коллективной идентичности средствами киноискусства.

⁶⁷⁶ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. С. 211.

⁶⁷⁷ Там же. С. 202–205.

⁶⁷⁸ Кино и коллективная идентичность / Под общ. ред. М. И. Жабского. М.: ВГИК, 2013. С. 204. Ч. 2, гл.1–7 (авт. Н. А. Хренов).

М. И. Жабский рассматривает кино как комплекс, включающий в себя систему кинопроизводства, успешное функционирование которой позволяет укреплять и поддерживать единую коллективную идентичность⁶⁷⁹.

В этой же монографии В. С. Жидков рассматривает кинопроцесс, используя системный подход, включающий кино в иерархическую конструкцию подсистем, образующих социокультурную среду и обеспечивающих воспроизводство и поддержание коллективной идентичности⁶⁸⁰.

М. И. Жабский и К. А. Тарасов в статье «Российское кино в поисках "своей" идентичности» (2014) дали панорамную картину развития отечественного киноискусства, которое с момента выхода в свет «Понизовой вольницы» (1908) стремится удовлетворить потребность зрителя в отождествлении с привлекательными моделями идентичности. Именно с этого первого отечественного художественного фильма начинается, по мнению авторов, поиск и определение «своей» идентичности⁶⁸¹. Именно массовый зритель как субъект истории формулировал свой запрос на образы для отождествления, и именно узнаваемый герой из народных низов появляется на экране. В дальнейшем революция внесла свои коррективы в определение четких контуров идентичности в соответствии с большевистской идеологией сплоченности народа вокруг классовых ценностей⁶⁸².

А. И. Антонов и О. Л. Лебедь исследуют российские кино- и телефильмы с позиции моделирования картины мира современного человека, выстраивающего свою идентичность, ориентируясь на ценности семьи и брака⁶⁸³. Изучая различные способы репрезентации образов семьи и брака в

⁶⁷⁹ Там же. С. 12–53.

⁶⁸⁰ Жидков В. С. Искусство как средство конструирования коллективной идентичности: Опыт большевистской социальной инженерии // Искусство и цивилизационная идентичность. М.: Наука, 2007. С. 48–64.

⁶⁸¹ Жабский М. И., Тарасов К. А. Российское кино в поисках «своей» идентичности // Культурологические записки. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. Выпуск 16. С. 198.

⁶⁸² Там же. С. 201–206.

⁶⁸³ Кино и коллективная идентичность / Под общ. ред. М. И. Жабского. М.: ВГИК, 2013. С. 210–276. Ч. 3, гл.1. § 1–4, 6 (авт. А. И. Антонов).

кинопрограммах российского телевидения, авторы выстраивают иерархию фильмов, отражающих конфликты поколений, деструктивные процессы отношений между полами, между родителями и детьми.

Проведя исследование большой группы фильмов (это и сериалы, и художественные фильмы разных жанров), показанных по телевидению, А. И. Антонов и О. Л. Лебедь приходят к выводу, что большинство этих фильмов конструируют кризисные явления семейной жизни: нестабильность, конфликтность детско-родительских отношений, супружеская измена, отсутствие одного из родителей. Авторы выделяют в качестве отстаивающих семейные ценности фильмы «Папа напрокат» (2008) А. Литвиненко и «Моя старшая сестра» (2008) А. Азарова. В этих фильмах можно выделить идентификационные модели, формирующие представления о семейной сплоченности, заботе друг о друге всех членов семьи. К крайней степени «антисемейным» относятся «Ландыш серебристый» (2000) Т. Кеосаяна и «Заза» (2008) А. Силкина. Основной массив теле- и кинопродукции в большей степени изображают негативные формы семейных отношений. К ним относятся «Мечь» (2007) С. Либина, «Семейный очаг» (2010) О. Перуновской, «Откройте, это я!» (2011) К. Оганесяна, «Любовь и голуби» (1984) В. Меньшова. По мнению авторов, такие фильмы, как «Жила-была одна баба» (2011) А. Смирнова, отражают кризисные явления коллективной идентичности, неспособность общества сформировать систему преемственности и единства групповых идеалов.

Исследователь феномена визуальности в культуре и искусстве Е. В. Сальникова, рассматривая художественную образность кино, считает, что обращение режиссеров 1970-х гг. к теме русской деревни было обусловлено мощным внутренним социальным запросом и стремлением вернуться к истокам национальной идентичности. В статье «Отечественное кино 1970-х: Между деревней и городом (Идентичность утраченная и обретаемая вновь)» (2007) Е. В. Сальникова показывает, что отражение кризиса идентичности, распад культурного канона, сформированного в кино

1930-х гг., наиболее остро проявился в фильме «Калина красная» (1974) В. Шукшина. Герой фильма, оказавшись перед необходимостью выбора жизненного пути, вынужден примерять на себя разные роли, ни одна из которых не является для него органически своей, близкой, тем более способствующей духовному умиротворению. Только оказавшись в «прозрачной» среде людей, не скрывающих свое «Я» за масками социальной идентификации, он ощущает внутреннюю целостность и покой.

Е. В. Сальникова показывает, что время создания «Калины красной» совпало с наступлением «эпохи застоя» 1970-х гг. Этот период охарактеризован автором не как время стабильности и стагнации, а как время мучительных поисков «самоидентификации, отраженных в кино той эпохи»⁶⁸⁴. Эти же поиски проявились, по мнению Е. В. Сальниковой, в фильмах, тяготеющих к документальному отражению проблем деревни: «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967) А. Кончаловского, «Председатель» (1964) А. Салтыкова, а также в фильмах, тяготеющих к психологизму и вскрытию экзистенциальных проблем бытия: «Возврата нет» (1973) А. Салтыкова, «Валентина» (1981) Г. Панфилова.

Существенный вклад в разработку проблем идентичности в киноискусстве внесли исследования А. В. Севастеенко⁶⁸⁵. Автор рассматривает феномен киноидентичности с философско-эстетических позиций как специфическую форму взаимодействия экранного образа с воображением зрителя, который отождествляется с различными состояниями киногероя. Эта идея восходит к зеркальной теории З. Кракауэра, но А. В. Севастеенко удается продуктивно дополнить ее концепцией

⁶⁸⁴ Сальникова Е. В. Отечественное кино 1970-х: Между деревней и городом (Идентичность утраченная и обретаемая вновь) // Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н.А. Хренов Науч. совет РАН «История мировой культуры». М.: Наука, 2007. С. 505–533. С. 515.

⁶⁸⁵ Севастеенко А. В. Детские образы киноидентичности: гендер, который соблазняет // Мальчики и девочки: реалии социализации. Екатеринбург, 2004. С. 200–216; Она же. Плюрализм как фактор формирования киноидентичности: сериальная форма реальных и виртуальных идентификаций // Эпистемы. 2005. № 4 [Электронный ресурс]. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/29069/1/episteme_2005_10.pdf (дата обращения: 03.05.2016); Она же. Феномен киноидентичности // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. 2009. Т. 64. № 1–2. С. 131–156.

сериальности Ж. Делёза. Кино рассматривается как ряд последовательно возникающих идентификаций в виртуальном пространстве, складывающихся в серии и в любой момент готовых изменить направление своего развития, поток своих обращений. Анализируя фильм «Ванильное небо» (2001) К. Кроу, А. В. Севастеенко показывает, что в художественном пространстве фильма конструируется особого рода реальность, в которой формируются идентичности героев. Эти конструкции киноидентичностей, созданные в виртуальном мире экранного действия, представляют собой некие маски, «маски киноидентичности», с которыми отождествляются герои, утрачивающие и находящие различные образы себя⁶⁸⁶.

При анализе фильмов «Полное затмение» (1995) А. Холланд и «Темная сторона солнца» (1988) Б. Николича автор раскрывает работу механизма проективной идентификации героев, который запускает череду превращений, сериальных видоизменений героев (механизмы проективной идентификации, открытые М. Кляйн⁶⁸⁷, организуют путь героя фильма «Мой сводный брат Франкенштейн» (2004)⁶⁸⁸ В. Тодоровского) Концепция киноидентичности А. В. Севастеенко, основанная на идеях сериальности Ж. Делёза, а также лакановском понимании воображаемого и его функций, позволяет увидеть маятникообразную заданность перевоплощений героев фильмов, которая связана с их перемещением в точки личностного преобразования, в некие разрывы повествовательной ткани фильма, заставляющие их менять «маски сексуальности» и конструировать различные типы идентичности⁶⁸⁹. Эта же мысль о нелинейной организации экранного языка, в ткани которого есть

⁶⁸⁶ Севастеенко А. В. Феномен киноидентичности // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. 2009. Т. 64. № 1–2. С. 131–156.

⁶⁸⁷ Кляйн М. Зависть и благодарность. Исследование бессознательных источников. СПб.: Б.С.К., 1997. 96 с.

⁶⁸⁸ Колотаев В. А. Функции проективной идентификации в киноискусстве // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. №3-1 (17) [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funksii-proektivnoy-identifikatsii-v-kinoiskusstve> (дата обращения: 26.10.2021).

⁶⁸⁹ Севастеенко А. В. Плюрализм как фактор формирования киноидентичности: сериальная форма реальных и виртуальных идентификаций // Эпистемы. 2005. № 4 [Электронный ресурс]. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/29069/1/episteme_2005_10.pdf (дата обращения: 03.05.2016).

точки сингулярности, присутствует в фильмах «Если» (1968) Л. Андерсона, «Роковая женщина» (2002) Б. де Пальмы, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1990) Т. Стоппарда.

Исследованию визуальной составляющей советской культуры, формирующей некий визуальный канон идентичности, обращенный к женской телесности и культуре повседневности, посвящены труды Т. Ю. Дашковой⁶⁹⁰. В них описан процесс конструирования визуального канона, образов женственности, которые сформировались в отечественном кино как репрезентация гендерных представлений власти, с одной стороны, а с другой, – как растиражированные модели для дальнейшей идентификации с ними и выстраивания собственного образа в повседневной жизни⁶⁹¹. Очень ценны наблюдения Т. Ю. Дашковой относительно характерного для фильмов «большого стиля» хорошо разработанного, выверенного, но ограниченного набора сюжетных ходов и ролей при отсутствии внутренних конфликтов и изменений героев. Как пишет Т. Ю. Дашкова, в процессе развития киноповествования изменяются внешние обстоятельства, но не герой. Определенность, завершенность, знаковость персонажей фильмов «большого стиля» после 1956 г. сменяется большей сложностью, неоднозначностью, незавершенностью, подвижностью лиц и характеров фильмов хрущевской оттепели⁶⁹². Если фильмы сталинской классики репрезентируют четко заданные идеологические установки власти, то после 1956 г. такие фильмы, как «Дело Было в Пенькове» (1957) С. Ростоцкого, «Чистое небо» (1961) Г. Чухрая, «Еще раз про любовь» (1967) Г. Натансона, «Неотправленное письмо» (1959) М. Калатозова, по мнению исследователя, на всех уровнях

⁶⁹⁰ Дашкова Т. Ю. Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода // СССР: территория любви. М.: Новое издательство, 2008. С. 146–169.

⁶⁹¹ Дашкова Т. Ю. Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 247 с.

⁶⁹² Дашкова Т. Ю. Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода // СССР: территория любви / Под ред. К. Богданова, Н. Борисова, Ю. Мурашова. М.: Новое издательство, 2008. С. 147–148.

художественной структуры порождают дополнительные, «не учтенные» смыслы.

И. М. Каспэ в статье «"Я есть!": позднесоветское кино через призму реляционной социологии Харрисона Уайта (et vice versa)» (2017) рассматривает конструкт идентичности, представляющий собой производную от сложных сетевых взаимодействий героев, находящихся в структуре горизонтальных связей с агентами разных систем ценностей. Автор анализирует фильмы 1970–80-х гг., опираясь на концепцию идентичности Х. Уайта⁶⁹³.

Определяющую роль конструирования идентичности в теории социальных сетей Уайта играют: 1) инстанция контроля, за которую ведется борьба и которая определяет форму социальных отношений между группами; 2) механизм переключения, обеспечивающий переход субъекта из одного состояния идентичности в другое; 3) средовая организация информационных шумов, позволяющая героям выходить из-под власти вертикально организованного дискурса власти. Помимо идей Уайта об инстанции контроля в процессе формирования идентичности эта тема применительно к кино также рассматривалась в нашей работе⁶⁹⁴, с опорой на теорию «локализации волевого усилия» (локуса контроля) Д. Роттера⁶⁹⁵.

В период формирования сталинской эстетики большого стиля в советском киноискусстве сложилась вертикальная организация социальных связей, исключая проявления каких-либо неконтролируемых шумов, дополнительных сред и источников семиозиса и строго регламентирующая ролевое поведение героев, не допускающая саму возможность переключения из одного статуса в другой. В позднеклассический период, к середине 1950-х гг., ситуация начинает меняться, система утрачивает незыблемую структуру,

⁶⁹³ White H. C. *Identity and Control: A Structural Theory of Social Action*. Princeton: Princeton University Press, 1992. 423 p.

⁶⁹⁴ Колотаев В. А. *Метаидентичность: киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни*. СПб.: Нестор-История, 2010. 318 с.

⁶⁹⁵ Rotter J. B. *Social learning and clinical psychology*. NY: Prentice-Hall, 1954. 466 p.

стабильность. Процессы переключения от вертикальной организации к горизонтальной сопровождаются нарастанием «коммуникационного шума» (К. Шеннон, У. Уивер⁶⁹⁶). Усиливаются горизонтальные отношения в сети между индивидами и группами⁶⁹⁷, расшатывается, ориентировочно с фильмов «Карнавальная ночь» и «Дело было в Пенькове», некогда монолитный канон большого стиля сталинской классики. В дальнейшем возникает свободная, плавающая, не жестко фиксированная идентичность героев фильмов 1970-х гг.

В многочисленных комедиях и мелодрамах появляются те, кто постоянно выпадают из своих ролей, утрачивают статусы, оказываются не на своем месте, либо подвергаются карнавальному разоблачению. И. М. Каспэ рассматривает героев известных советских фильмов 70–80-х гг. XX в. с позиции ролевой вменяемости, когда нарастающий «коммуникативный шум» провоцирует многочисленные и часто случайные контакты персонажей, порождающие их переходы из одного состояния горизонтальной структуры социальных связей в другое. Их идентичность утрачивается и вновь обретается в процессе внезапно возникающих отношений, призванных обнаружить подлинное содержание, смысл настоящего «Я» героев фильмов. После того как вертикальная конструкция тоталитарной системы начинает деформироваться, некогда монолитная реальность сталинской утопии расслаивается, усложняются и приобретают глубину характеры героев. Иллюстрируя свою мысль, И. М. Каспэ анализирует фильм «Весна» (1947) Г. Александрова, показывая, как возможная вариативность идентичностей, заданная двойничеством образов ученого и актрисы, в итоге соединяется, давая зрителю идеальную модель советского человека. В дальнейшем с распространением комедийной и мелодраматической составляющей кино формирует горизонтальную модель социальных связей, отличающуюся большей неопределенностью, разнообразием действий героев.

⁶⁹⁶ Шеннон К. Математическая теория связи // Работы по теории информатики и кибернетике. М.: ИИЛ, 1963. 830 с.

⁶⁹⁷ Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. 382 с.

Проводником такого рода изменений и источником шумовых потоков, рассеивающих информацию, становится мелодраматичность, проявившаяся в таких фильмах, как «Наши соседи» (1957) С. Сплошнова, «Дайте жалобную книгу» (1964) и «Берегись автомобиля» (1966) Э. Рязанова, «Премия» (1974) С. Микаэляна, «Афоня» (1975) Г. Данелии, «По семейным обстоятельствам» (1977) А. Коренева, «Служебный роман» (1977) Э. Рязанова, «Отпуск в сентябре» (1979) В. Мельникова, «Москва слезам не верит» (1979) В. Меньшова, «Гараж» (1979) Э. Рязанова.

Е. Р. Ярская-Смирнова в работе «Социологический анализ кинотекста» с позиций феминистических теорий показывает на примере анализа фильма «Страна глухих» (1998) В. Тодоровского как женская идентичность является производной конструкцией от проекций мужского взгляда, сформированного фантазмами мужского бессознательного желания, объективирующего женщину⁶⁹⁸.

О. Б. Заславский предлагает рассматривать фильм «Профессия: репортер» (1975) М. Антониони с точки зрения работы механизмов идентификации, подчиняющих своим законам драматургию и поэтику фильма. В нашей работе также освещаются сходные вопросы организации образной структуры фильмов Антониони⁶⁹⁹. О. Б. Заславский убедительно доказывает, как механизм последовательных серий отождествлений и разотождествлений героев подчиняет логике и композиционное, и содержательное начало фильма⁷⁰⁰.

В. А. Суковатая в статье «От "Маскулинности травмы" – к "Маскулинности невроза": гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре» (2012) рассматривает советское и постсоветское популярное кино как пространство формирования гендерной идентичности,

⁶⁹⁸ Ярская-Смирнова Е. Р. Социологический анализ кинотекста // «Одежда для Адама и Евы»: очерки гендерных исследований. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 467–503.

⁶⁹⁹ Колотаев В. А. Под покровом взгляда: Офтальмологическая поэтика кино и литературы. М.: Аграф, 2003. 480 с.

⁷⁰⁰ Заславский О. Б. Деидентификация личности. О фильме Антониони «Профессия – репортер» // Киноведческие записки. 2013. № 102/103. С. 35–57.

где женское начало дискриминировалось и где на символическом уровне закреплялось отношение «невозможной близости», отсутствия перспективы диалога между полами. Об этом также писал С. Жижек⁷⁰¹, рассматривая невозможность соединения брачных партнеров для нормального продолжения любовных отношений в семейной жизни как главное условие советской кинематографической эстетики, на основе разбора фильма «Падение Берлина» (1949) М. Чиаурели.

Опираясь на основные положения учения В. Райха (1897–1957), изложенные в его работе «Психология масс и фашизм» (1933)⁷⁰², В. А. Суковатая находит подтверждение идеи переключения сексуальной энергии подданных на фигуру вождя в популярных фильмах и литературе, сформировавших весьма специфический тип советской гендерной идентичности. Вслед за Жижеком она рассуждает о незримом присутствии третьего члена оппозиции «мужское – женское». Вначале формирования эпохи большого стиля это была идея классовой борьбы, идеалы светлого будущего, а затем – это фигура вождя, персона Отца, определяющая и фундирующая символический порядок советской культуры и задающая параметры идентификационной матрицы.

Визуализация гендерной проблематики в советском кино выражается в парадоксе сексуальной стерильности женщины: в фильмах героини, находясь в мужских коллективах, никогда не беременеют, а если это и происходит (фильм «Комиссар» (1966) А. Аскольдова), то они оставляют ребенка другой семье на воспитание, чтоб продолжить свой героический путь классовой борьбы. Гендерная идентичность советского мужчины также формируется травмирующим опытом жертвенного служения идеалам коммунизма, прикрывающим мифологию власти всемогущего Кроноса, остановившего

⁷⁰¹ Жижек С. Возвышенный объект идеологий. М.: Художественный журнал, 1999. 235 с.; *Он же*. То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004. 335 с.

⁷⁰² Райх В. Психология масс и фашизм. М.: АСТ, 2004. 539 с.

течение времени (о рассогласовании биологических и символических «часов» культуры сталинского большого стиля см. нашу работу⁷⁰³).

Действительно, после 1956 г. появляются либо инфантильные герои Н. Рыбникова, А. Збруева («Весна на Заречной улице» (1956), «Высота» (1957), «Большая перемена» (1973)), либо герои В. Тихонова, О. Даля, О. Янковского, О. Басилашвили, оказавшиеся в статусе «лишних людей», не желающих вписываться в систему борьбы за дефицитные продукты и распределение привилегий. Однако в это же время создаются образы героев-идеалистов, представленных, например, в фильме «Кузнечик» (1978) Б. Григорьева. Разводясь с молодой женой, герой отказался от всего материального: квартиры, машины, символических объектов советской распределительной системы, подчеркивающих статус обладателя.

В. А. Суковатая отмечает, что в таких фильмах, как «Исаев. Молодость Штирлица» (2009) С. Урсуляка, «Штрафбат» (2004) Э. Володарского, Н. Досталю, «Франц + Полина» (2006) М. Сигала, «Свои» (2004) В. Черных, Д. Месхиева, «Агитбригада “Бей врага!”» (2007) В. Мельникова, воспроизводится советская эстетика в стремлении выстроить диалог с классикой советского киноискусства.

В статье Т. А. Михайловой «Дым Отечества: тело как территория, сексуальность как идентичность в фильме “Овсянки”» (2013) освещается проблема конструирования культурной идентичности в фильме «Овсянки» А. Федорченко через обращение к языческим темам фольклорной истории. Автор, вопреки общему мнению критиков, высказывающихся о фильме как о некой попытке режиссера воспроизвести этнокультурную модель идентичности финно-угорского народа меря, рассматривает высказывание режиссера как стремление проявить и реанимировать имперскую идею.

⁷⁰³ Колотаев В. А. Ценности традиционной культуры и семиотический механизм их искажения // Человек смеющийся: Сборник научных статей. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2008. С.145–164.

Гипотеза Т. А. Михайловой обосновывается посредством анализа образа героини фильма, рассматриваемого сквозь призму мужских практик, объективирующих женщину. В фильме сочетаются два прямо противоположных нарратива: языческий (осознанно конструируемый режиссером, декларирующим свое стремление вывить исконные, глубинные основы «естественной» жизни исчезнувшего, как казалось, этноса) и имперский, проявляющийся в образной структуре фильма помимо воли автора. С одной стороны, женщина представлена как воплощение этнической идентичности, укорененной в древнейших языческих представлениях о женской сексуальности и выраженной в культах природы, плодородия, кровного родства. С другой, героиня парадоксально сочетает в себе имперские материнские символы, распространенные в советской официальной культуре и проникающие в искусство и массовое сознание в качестве главных маркеров коллективной идентичности.

Ядром этой имперской идеологии, связывающей мужчин в надродовую общность, становятся объективирующие женщину практики, носящие ярко выраженный сексуальный характер. Тело женщины, возможно, помимо воли режиссера, рассматривается в фильме не только как источник наслаждения, но и как средство ритуальных практик, объединяющих мужчин. Эта же идея, с точки зрения Т. А. Михайловой, воплощается в «Любовнике» (2002) В. Тодоровского и «Как я провел этим летом» (2010) А. Попогребского. Смерть женщины выполняет медиативную функцию, оказывается главным условием преодоления конфликта, снятия противоречий между мужчинами, объединения их вокруг жертвы в новую общность и обретения коллективной имперской идентичности⁷⁰⁴.

⁷⁰⁴ Михайлова Т. А. Дым Отечества: тело как территория, сексуальность как идентичность в фильме «Овсянки» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2013. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dym-otechestva-telo-kak-territoriya-seksualnost-kak-identichnost-v-filme-ovsyanki> (дата обращения: 08.05.2019).

С этой точки зрения фильм «Овсянки» А. Федорченко оказывается в ряду таких картин с имперской идеологией, как «Утомленные солнцем», «Сибирский цирюльник» Н. Михалкова, «Брат-2» и «Война» А. Балабанова. Возможно, стоило бы начать этот список с фильма «Оптимистическая трагедия» (1963) С. Самсонова, поставленного по одноименной пьесе В. Вишневского, написанной в 1933 г., когда процесс формирования сталинского большого стиля входил в решающую фазу. В этой пьесе закладывается, а затем в фильме Самсона Самсонова воспроизводится имперская модель идентичности за счет сплачивания мужского сообщества вокруг женщины-комиссара, превращения стихийной массы в организованную часть регулярной армии. Героиня Маргариты Володиной в финале предсказуемо погибает, превращаясь в объединяющую моряков жертву, в имперский архетип. Теме формирования архетипов имперской коллективной идентичности посвящен также труд Н. А. Хренова «От социальной аномии к имперской идентичности» (2016)⁷⁰⁵.

Работа Н. Ю. Спутницкой «Особенности масштабирования протагониста в фильме А. Птушко “Новый Гулливер” и проблема идентичности в советском детском кино второй половины 1930-х гг.» (2015) раскрывает связь поэтики, конструктивных элементов фильма (величины героев) с идеологическим значением содержательного уровня фильмического высказывания. Автор статьи показывает, что в советских фильмах для детей 1930–1940-х гг. вместе с экспериментами по масштабированию фантастических героев экран репрезентирует «проблемы конструирования идентичности в сложных социально-политических и экономических условиях»⁷⁰⁶. Опираясь на рассуждения М. Б. Ямпольского о нарративной

⁷⁰⁵ Хренов Н. А. От социальной аномии к имперской идентичности. Lambert: Academic Publishing Саарбрюкен, 2016. 114 с.

⁷⁰⁶ Спутницкая Н. Ю. Особенности масштабирования протагониста в фильме А. Птушко «Новый Гулливер» и проблема идентичности в советском детском кино второй половины 1930-х гг. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. №1 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-masshtabirovaniya-protagonista-v-filme-a-ptushko-novyuy-gulliver-i-problema-identichnosti-v-sovetskom-detskom-kino-vtoroy> (дата обращения: 08.05.2019).

логике экранного повествования⁷⁰⁷, автор приходит к выводу, что герои фильмов «Новый Гулливер» (1935) и «Золотой ключик» (1939) А. Птушко (1900–1973) зависят от взрослого и от режима видения реципиента, что они не в состоянии преодолеть свою телесность и «войти в мир трансцендентального»⁷⁰⁸. К концу 1920-х гг. революционная идея идентичности великого человека-творца трансформируется, появляется созданный кинообраз человека, нуждающегося в опеке наставника, агента власти, протезирующего отчужденную субъектность нового человека.

Эта мысль исследователя детского киноискусства чрезвычайно важна для нашей работы, так как она подтверждает идею постепенной ампутации субъектности, лишения героя советских фильмов способности самостоятельно принимать решения и моделировать свое будущее⁷⁰⁹. Именно в эпоху сталинской классики создается эстетический идеал, нивелирующий достижения русского революционного авангарда, который проецировал с экрана на массового зрителя тип субъекта, способного воплотить дух истории в пролетарской революции.

Не менее значимой с точки зрения описания процессов конструирования идентичности в художественном пространстве киноискусства представляется работа Н. Ю. Спутницкой «Путешествие в зазеркалье: языковые стратегии любви и смерти в фильмах 2012 года и проблема конструирования идентичности» (2012). Автор опирается на философские исследования Ю. Кристевой «От одной идентичности к другой» и «Черное солнце: меланхолия

⁷⁰⁷ Ямпольский М. Б. О близком: очерки немиметического зрения. М.: НЛЮ, 2001. С. 46.

⁷⁰⁸ Спутницкая Н. Ю. Особенности масштабирования протагониста в фильме А. Птушко «Новый Гулливер» и проблема идентичности в советском детском кино второй половины 1930-х гг. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-masshtabirovaniya-protagonista-v-filme-a-ptushko-novyuy-gulliver-i-problema-identichnosti-v-sovetskom-detskom-kino-vtoroy> (дата обращения: 08.05.2019).

⁷⁰⁹ Колотаев В. А. Эстетика отчуждения: конструирование нового человека средствами советского киноискусства // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8. Часть 2. С. 232–249.

и депрессия»⁷¹⁰, чтобы показать, как в фильмах «Я буду рядом» (2012) П. Руминова, «Кококо» (2012) А. Смирновой, «Последняя сказка Риты» (2012) Р. Литвиновой тема смерти является переходным моментом в структурировании идентичности женских образов.

В фильме «Кококо» (2012) А. Смирновой двойничество задает определенную логику киноповествования, где героини Яны Трояновой и Анны Михалковой сначала лишаются маркеров идентичности (документов), а потом в неразрывной и мучительной связи обретают не свои, захватывающие их роли, разрушающие жизнь обеих женщин. Интерпретация фильмов «Я тоже хочу» (2012) А. Балабанова, «Энтропия» (2012) М. Саакян позволяет сделать вывод о том, что проблема идентичности в современном отечественном кино обретает свою глубину и актуальность.

В статье Е. Н. Савельевой «Художественно-образная модель Сибири и “сибирская идентичность” в отечественном кино XX в.» (2015) исследуется образ региональной идентичности. Автор показывает, что в кино, особенно периода оттепели, дан образ Сибири как особого пространства, сочетающего мистические смыслы природной и духовной силы. Фильмы о Сибири несут в себе обязательный морально-этический компонент, как важнейший элемент идентичности героев. Такого рода тематика заявила о себе еще в фильмах «Золотое озеро» (1935 г.) В. Шнейдерова, «Пятый океан» (1940) И. Анненского, «Случай в тайге» (1953 г.) Ю. Егорова и Ю. Победоносцева. В 1960–1970-е гг. тему Сибири продолжают разрабатывать С. Герасимов, А. Кончаловский, В. Шукшин, А. Дудоров. Сибирь в фильме «Калина красная» В. Шукшина представлена, по мнению автора, местом духовного возрождения главного героя, местом обретения подлинной идентичности⁷¹¹.

⁷¹⁰ Кристева Ю. От одной идентичности к другой // От Я к Другому: Сб. переводов по проблемам интерсубъективности, коммуникации, диалога. Минск, 1997. С. 256–275; Она же. Черное солнце: меланхолия и депрессия. М.: Когито-Центр, 2010. 276 с.

⁷¹¹ Савельева Е. Н. Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX в. // Вестник Томского государственного университета: Культурология и искусствоведение. 2015. № 4 (20). С. 14–24.

Сходной теме посвящена статья Е. В. Головневой и И. А. Головнева «Образ Сибири в кинематографическом нарративе: конструктивистский подход» (2015). В ней рассматривается то, как средствами киноязыка фильмов о людях сибирского региона создается специфический образ региональной идентичности. В структуру сибирской идентичности, по мнению авторов статьи, входят такие элементы, как самоотверженность, гордость и самоуважение, стойкость, природная щедрость. Благодаря фильмам «Пятый океан» (1940) И. Анненского, «Сказание о земле Сибирской» (1956) И. Пырьева, «Разные судьбы» (1956) Л. Лукова, «У озера» (1969) С. Герасимова, «Сибириада» (1979) А. Кончаловского, «Печки-лавочки» (1972) и «Калина красная» (1974) В. Шукшина формируется сложносоставной, но узнаваемый образ носителя сибирской идентичности⁷¹².

В обзоре А. В. Маркова раскрываются наиболее значимые тенденции в исследованиях киноидентичности на материале современного кинопроцесса⁷¹³. Кроме того, А. В. Марков показывает, что через обращение к советскому прошлому современные режиссеры стремятся воссоздать образ актуальной идентичности⁷¹⁴.

В статье И. П. Басалаева «Настоящие люди в отечественном кино эпохи "доброго патриотизма"» (2019) на примере анализа фильма «Территория» (2014) А. Мельника показано, как воспроизводится модель идеальной идентичности советского человека. На экране происходит соединение советского идеологического продукта, романтической утопии с эстетикой цифрового потребления «визуальных ископаемых»⁷¹⁵. И. П. Басалаева

⁷¹² Головнева Е. В., Головнев И. А. Образ Сибири в кинематографическом нарративе: конструктивистский подход // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2015. № 4 (20) [Электронный ресурс]. URL: http://journals.tsu.ru/culture/&journal_page=archive&id=1371&article_id=28598 (дата обращения 15.07.2018).

⁷¹³ Колотаев В. А., Марков А. В. Проблематизация феномена киноидентичности в междисциплинарных киноисследованиях // Артикульт. 2019. № 4(36). С. 82–93.

⁷¹⁴ Там же.

⁷¹⁵ Басалаев И. П. Настоящие люди в отечественном кино эпохи "доброго патриотизма". Новое литературное обозрение. 2019. № 3 [Электронный ресурс]. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/157_nlo_3_2019/article/21146/ (дата обращения: 19.08.2021).

показывает, как современное кино использует опыт кино оттепели для формирования востребованной идентичности. Отсылка к прошлому опыту освоения просторов Сибири возвращает зрителю образ новой идентичности⁷¹⁶.

Е. Н. Савельева и В. Е. Буденкова в статье «Образ Другого как отражение национально-культурной идентичности в советском и постсоветском кино» (2017) показывают, как советское кино успешно формировало модель культурной идентичности советского человека благодаря тому, что герои фильмов 1930–1960-х гг. сочетали в себе гражданскую и национально-культурную идентичности. В основе процессов экранного моделирования идентичности лежали идеологические ценности, обеспечивающие общее смысловое коммуникативное пространство, разделяемое всеми членами огромного государства. Целостный образ культурной идентичности создавался в художественной реальности советского кино благодаря диалогическому взаимодействию с Другим, с человеком другой национальности, культуры, религиозных взглядов и т. п. Например, эти идеи межкультурного диалога представлены в фильмах «Аэлита» (1924) Я. Протазанова, «Цирк» (1936) Г. Александрова.

По мнению С. Ю. Штейна и А. В. Маркова, такое пространство для разных типов коммуникации формируется в фильме «Светлый путь» (1940) Г. Александрова⁷¹⁷. И именно в нем дан завершённый образ и соцреалистического канона, и идентичности нового образца, советского созидательного типа, устремленного в будущее.

С точки зрения авторов, еще в середине XX века проблемы идентичности не существовали благодаря тому, что был единый комплекс ценностей, проявляющийся в коммуникативной связи с другими членами общества. В таких фильмах, как «Я шагаю по Москве» (1963) Г. Данелии, «Три

⁷¹⁶ Басалаева И. Между быть и становиться: «сибиряки» в советском кинематографе 1920–1930-х гг. // Сибирь: контексты настоящего / Науч. ред. И. Басалаева, М. Рожанский. Иркутск, 2016. С. 27–56.

⁷¹⁷ Колотаев В. А., Марков А. В., Штейн С. Ю. «Светлый путь»: теория комического Виктора Ардова и предопределение границ соцреалистического реализма // Новый филологический вестник. 2018. № 4 (47). С. 26–35.

тополя на Плющихе» (1967) Т. Лиозновой, «Мимино» (1977) Г. Данелии, заданы поведенческие стереотипы («матрицы») по отношению к человеку другой национальности. В этих фильмах показан образ другого не как «чужого» по отношению к «своим», а как человека иной культуры, наделенного такими качествами, как честь, гордость, верность слову, преданность. Таковы герои фильмов «Случай в тайге» (1953) Ю. Егорова и Ю. Победоносцева, «Золотое озеро» (1935) В. Шнейдерова, «Звероловы» (1959) Г. Нифонтова, «Через тернии к звездам» (1980) Р. Викторова.

В девяностые годы появляются фильмы, в которых отражаются кризисные явления постперестроечного общества. Проблема Другого на экране появляется в фильмах «Мигранты» (1991) В. Приемыхова, «Зависть богов» (2000) В. Меньшова. Тема мигрантов в дальнейшем затрагивается в фильмах «Глянец» (2007) А. Кончаловского, «Другое небо» (2010) Д. Мамулии, «Она» (2012) Л. Садиловой. Иной уровень осмысления проблемы дан в фильме фантазийного жанра «Ночной дозор» (2004) Т. Бекмамбетова.

В статье Е. Н. Савельевой и В. Е. Буденковой представлена модель идентичности, конструктивными особенностями которой является многосоставность структуры, в центре которой заложено «твердое ядро», персональная идентичность субъекта, обеспечивающее целостность и устойчивость «Я». Авторы рассматривают метафору матрешки для лучшего понимания структуры советской идентичности. В процессе коммуникации с другими формируются слои «матрешки»: такие базовые элементы идентичности, как социальная, гражданская, культурная, национальная, этнокультурная, религиозная, цивилизационная идентичности. В советском кино центром, обеспечивающим устойчивые связи всех других конструкций, или слоев, была гражданская идентичность. Именно она задавала эстетические, нарративные, ценностные и смысловые границы кино. «...Гражданская идентичность, соединившись с национально-культурной,

образовали уникальную в своем роде целостность – идентичность советского человека»⁷¹⁸.

В статье «Кино эпохи коллективизма как зеркало национально-культурной идентичности» (2017) Е. Н. Савельева и В. Е. Буденкова показывают, что в советском варианте конструктивного комплекса «гражданская идентичность» поглотила этнокультурную идентичность. Однако «ядром» многослойной модели оставался синтез национальной ментальности и советской классовой идеологии. В основе национальной ментальности, по мнению авторов статьи, лежит коллективизм «как уникальное по сравнению с западноевропейской традицией дружественное отношение к Другому, члену сообщества, коллектива»⁷¹⁹.

Выделяются фильмы, посвященные травмированным личностям, пережившим психическое потрясения в ситуациях военных конфликтов. Проблемам героев, утративших идентичность, посвящены работы А. В. Маркова, рассматривающего фольклорную основу фабулы фильма «Мой сводный брат Франкенштейн»⁷²⁰.

Е. В. Улыбина описывает механизмы искажения реальности, в основе которых лежит психическая травма героев современного кино, заставляющего зрителей осмысливать природу отклонений, соприкасаясь с трагическими образами безумия⁷²¹.

Сквозь призму формирования гражданской идентичности рассматривает образ российской провинции Ю. В. Михеева в статье «Образ провинции в российском кино 2000-х годов в фокусе гражданской

⁷¹⁸ Савельева Е. Н., Буденкова В. Е. Образ Другого как отражение национально-культурной идентичности в советском и постсоветском кино // Вестник Томского государственного университета: История. 2017. № 45. С. 115.

⁷¹⁹ Савельева Е. Н., Буденкова В. Е. Кино эпохи коллективизма как зеркало национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета: История. 2017. № 27. С. 244. С. 243–250.

⁷²⁰ Kolotaev V. A., Markov A. V. Post-war syndrome as expressed in cinema-fixed projective identification // The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences. EpSBS. 2019. P. 255–260.

⁷²¹ Kolotaev V. A., Markov A. V., Ulybina E. Subcultural frames of criminal behavior as presented in Russian cinema // The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences EpSBS. 2019. P. 261–266.

идентичности» (2018). В качестве объекта анализа автор выбирает наиболее известные фильмы, затрагивающие проблематику российской провинции: «Свободное плавание» (2006) Б. Хлебникова, «Юрьев день» (2008) К. Серебренникова, «Бубен, барабан» (2009) А. Мизгирева, «Левиафан» (2014) А. Звягинцева. Ю. В. Михеева в своей статье приходит к выводу, что, несмотря на негативное изображение провинции в фильмах 2000–2010-х гг., в обществе возникает запрос на внушающие оптимизм образы гражданской идентичности. С одной стороны, это безысходность фильмов «Левиафан», с другой – фильм «Аритмия», где есть обнадеживающие образы любви, «понимания и чувствования Другого как иного, но не чужого и не чуждого. Через персонажей таких фильмов зритель постепенно начинает сочувствовать Другому, приближаться к нему, понимать его, а тем самым и понимать – через свое отношение к Другому – себя, свою частную и общую с народом судьбу», свою идентичность⁷²².

Верно также и то, что отношения героев фильма «Аритмия» (2017) Б. Хлебникова продолжают оставаться неизменными, а значит, никакого понимания между ними не наступает, муж продолжает не замечать интересов жены, игнорировать их. У зрителя создается иллюзия перемен, тогда как ни в жизни молодой семьи врачей, ни в условиях работы службы скорой помощи ничего не меняется. Зато возникают иллюзия счастья и восстановления гармонии, ощущение, что отдельный человек может изменить систему, и понимание, что режиссер «Аритмии» использует художественные приемы советского кино, внушавшие зрителю оптимизм и способствовавшие усвоению идеологических ценностей, транслируемых с экрана. В частности, последняя сцена, где фельдшер скорой помощи вынужден выйти из машины, чтобы проложить путь, заимствована из фильма «На войне как на войне» (1969) В. Третьякова.

⁷²² Михеева Ю. В. Образ провинции в российском кино 2000-х годов в фокусе гражданской идентичности // Вестник ВГИК. 2018. № 9 (4). С. 40–52.

Е. В. Улыбина описывает психологическую модель субъекта, формирующуюся в образной среде таких фильмов, как «Нелюбовь» (2017) Андрея Звягинцева. Исследователь показывает, что наряду с носителями репродуктивной идентичности, мужем и женой, неспособными сохранить сына, приносящими его в жертву своим иллюзиям, происходит формирование представителей метапродуктивной идентичности, персонажей-спасателей, добровольцев, самостоятельно ищущих подростка⁷²³.

А. А. Дейнеко в работе «(Над)Национальная славянская идентичность в российском кинематографе: механизмы формирования на примере киноленты "Тарас Бульба"» (2011), опираясь на некоторые положения теории С. Холла⁷²⁴ о репрезентации социокультурных кодов и актуальных идеологических ценностей в пространстве фильма, приходит к выводу, что в фильме «Тарас Бульба» (2009) В. Бортко происходит конструирование модели идентичности, состоящей из национальной, собственно русской идентичности, общеславянской и идентичности по православной вере⁷²⁵.

О. А. Полюшкевич в статье «Идеологическая пропаганда: анализ фильмов Н. Михалкова» (2011), используя методологию дискурсивного анализа М. Фуко⁷²⁶ и Ж. Дерриды⁷²⁷, рассматривает фильмы Н. Михалкова под

⁷²³ Колотаев В. А., Улыбина Е. В. Художественное пространство фильма Андрея Звягинцева "Нелюбовь" как среда формирования идентичности // *Артикульт*. 2017. № 4(28). С. 92.

⁷²⁴ Evans J., Hall S. What Is Visual Culture // *Visual culture*. London, 2005. P. 1–11; Hall S. Introduction: Who needs identity? // *Questions of cultural identity* / Ed. by S. Hall, P. Du Gay. London: Sage, 1996; Evans J. What Is Visual Culture / J. Evans, S. Hall // *Visual culture: The Reader*. London: Sage, 2005. P. 1–11; Hall S. The Work of representation / S. Hall // *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 2003. P. 13–75; Fiske J. *Television Culture*. London: Routledge, 1987; Hall S. *Representation: cultural representation and signifying practice*. Sage Publication. London, 1997; Hall S. Introduction: Who needs identity? // *Questions of cultural identity* / Ed. by S. Hall, P. Du Gay. London: Sage, 1996.

⁷²⁵ Дейнеко Л. Л. (Над)Национальная славянская идентичность в российском кинематографе: механизмы формирования на примере киноленты «Тарас Бульба» // *Социально-экономическое развитие России в современном мире. Сборник научных трудов. По материалам Международной научно-практической конференции «Социально-экономическое развитие России в современном мире», посвященной Дню народного единства (г. Смоленск 1–2 ноября 2011 г.)*. 2011. С. 83–91.

⁷²⁶ Фуко М. *Слова и вещи: Археология гуманитарных наук*. М.: Прогресс, 1977. 488 с.

⁷²⁷ Деррида Ж. *О грамматологии*. М.: Ad Marginem, 2000. 511 с.; *Он же*. *Голос и феномен*. СПб.: Алетейя, 1999; *Он же*. *Письмо и различие*. М.: Тера, 1991; *Он же*. *О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только*. Минск: Современный литератор, 1999. 832 с.; *Он же*. *Диссеминация (La Dissemination)*. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 608 с.

углом зрения заложенной в них пропагандистской модели, оказывающей влияние на формирование идентичности зрителя.

В работе Р. В. Иванова и О. А. Полюшкевич «Патриотизм и идентичность в современных российских фильмах» (2016) показано, что фильмы на военную тематику отражают идеологические установки власти, формируют у зрителей представление о себе через образ врага, четко определяя границы идентичности и образ своего «Я». С 2000-х гг. возрастает количество фильмов о войне, в которых в той или иной форме осмысляются проблемы идентичности, выходят «В августе 44-го» (2001) М. Пташука, «Кукушка» (2002) А. Рогожкина, «Свои» (2004) Д. Месхиева.

С середины 2000-х гг. появляются фильмы с четкой позицией, определяющей границы идентичности героев. Тенденции, заложенные в таких фильмах, как «Звезда» (2002) Н. Лебедева, «На безымянной высоте» (2004) В. Никифорова, реализуются в таких фильмах, как «В июне 41-го» (2008) А. Франскевича-Лайе, «Мы из будущего» (2008) А. Малюкова. Р. В. Иванова и О. А. Полюшкевич выявляют составные части образа национальной идентичности, которые представлены зрителям в фильмах о войне. Это представление героев о том, что русские – великий, сильный, героический, способный к самопожертвованию, народ, что государственная власть сильна в своем спланированном начале и что общий враг заставляет объединиться вокруг идеи государства⁷²⁸.

Однако отмечается парадоксальность ситуации при формировании идентификационного конструкта: современная идентичность формируется посредством отношения к врагу из прошлого. Современные российские фильмы не предлагают узнаваемый образ настоящего, в них отсутствуют герои, с которыми зритель хотел бы отождествиться. Если советский кинематограф раскрывал образы реальных, узнаваемых зрителями людей, их

⁷²⁸ Иванов Р. В., Полюшкевич О. А. Патриотизм и идентичность в современных российских фильмах // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. 2016. №18. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/patriotizm-i-identichnost-v-sovremennyh-rossiyskih-filmah> (дата обращения: 29.04.2019).

переживания на войне и в тылу, то современные российские фильмы работают с кинематографическими клише прошлого, предлагают зрителю, по сути, некие преломленные отражения, симулякры, никак не связанные с реальным опытом.

Е. А. Чичина, анализируя современное российское кино, показывает, что запрос общества на новую идентичность порождает режиссерские поиски героев, способных непротиворечиво соответствовать ожиданиям зрителей. Современное российское кино, по мнению автора, стремится усвоить наследие советского кино, а также дать ответ на новые вызовы современности через обращение к опыту военной истории. В качестве примеров поисков новой идентичности Е. А. Чичина, как и О. А. Полюшкевич, рассматривает фильмы Н. Михалкова о войне⁷²⁹.

В. В. Сенникова и Е. Н. Савельева в статье «Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени» (2017) рассматривают эволюцию героя отечественного кино, начиная с 1930-х гг., когда происходил процесс формирования советского эстетического идеала и образцов для подражания и отождествления. Фильмы «Чапаев» (1937) братьев Васильевых; «Семеро смелых» (1936) С. Герасимова; «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938) Г. Александрова; «Свинарка и пастух» (1941) И. Пырьева формируют узнаваемый и признаваемый всеми образ советского человека, основными чертами которого являются готовность к самопожертвованию, трудолюбие, выносливость, коллективизм, готовность оказать помощь попавшему в беду товарищу. Именно тогда была заложена базовая модель идентичности, определяющая идеальный образ, на который ровнялись многие поколения зрителей. По мнению авторов статьи, в период оттепели происходит смена эстетических идеалов соцреализма, вместо

⁷²⁹ Чичина Е. А. Современный отечественный кинематограф: новая идентичность // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. 2014. № 1 (179) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyyu-otechestvennyu-kinematograf-novaya-identichnost> (дата обращения: 05.05.2019).

трудовой и военной героики, подчеркивающей идеалы коллективизма, появляется образ представителя молодого поколения шестидесятников, которого отличал индивидуальный поиск, обращенность к внутреннему миру, формулированию экзистенциальных вопросов бытия. Появляются такие фильмы, как «Летят журавли» (1957) М. Калатозова, «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая, «Отец солдата» (1964) Р. Чхеидзе, «Весна на Заречной улице» (1964) и «Мне 20 лет» (1964) М. Хуциева, «Я шагаю по Москве» (1964) Г. Данелии, «Старшая сестра» (1967) и «Еще раз про любовь» (1968) Г. Натансона.

В 1970-е гг., по мнению В. В. Сенниковой и Е. Н. Савельевой, образ героя продолжает видоизменяться, появляется экзистенциальная глубина характеров в таких фильмах, как «Отпуск в сентябре» (1979) В. Мельникова, «Калина красная» (1973) В. Шукшина, «Сталкер» (1979), «Солярис» (1972) А. Тарковского. Совершенно иная ситуация складывается в 1990-х гг., во время глубочайшего кризиса и последствий распада государства, отразившаяся, например, в фильмах «Такси-блюз» (1990) П. Лунгина, «Брат» (1997) А. Балабанова. В период поиска и освоения кинематографических клише появляются фильмы, построенные по голливудской модели («А поутру они проснулись» (2003) С. Никоненко, «День хомячка» (2003) В. Мухаметзянова, «День радио» (2008) Д. Дьяченко, «Глянец» (2007) А. Кончаловского).

Попытки художественного осмысления кризиса идентичности предпринимаются в фильмах «Возвращение» (2003) А. Звягинцева, «Остров» (2006) П. Лунгина. Сейчас наблюдается стремление кинематографистов выстраивать идентичность героев, опираясь на советский опыт или даже на советскую эстетику. Появляются фильмы о Великой отечественной войне – «Батальон» (2014) Д. Месхиева, «Битва за Севастополь» (2015) С. Мокрицкого; о достижениях прошлого – «Гагарин. Первый в космосе» (2013) П. Пархоменко, «Ледокол» (2016) Н. Хомерики, «Время первых» (2017) Д. Киселева; о героях дореволюционной России: «Адмирал» (2008) А. Кравчука.

Таким образом, «модель киногероя пережила трансформацию от идеального образа, обладающего только положительными характеристиками, затем к амбивалентному персонажу (обладающему как положительными, так и отрицательными качествами), к "новым русским" и бандитам, до неопределенного в своих качествах героя»⁷³⁰.

В докторской диссертации Г. О. Абикеевой «Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе» (2010) показано то, как в новых кинематографиях стран бывшего Советского Союза через архетипические образы отца, матери, ребенка конструируется новый тип этнической идентичности Казахстана, Узбекистана, Киргизии. Как показывает автор, значительную роль в построении идентификационной модели средствами киноискусства играет национальная мифология, запечатлевшая исторический опыт предков и отраженная в кино этих стран⁷³¹.

В публикации С. Уралова «Правильная национальная идентичность в кино. К казахскому фильму о войне с захватчиками» (2013) рассматривается жанр исторического фильма как средство построения новой национальной идентичности в бывших союзных республиках. Обращение к прошлому в фильме казахстанского режиссера Акана Сатаева «Войско Мын Бала» (2011) позволяет за счет исторической памяти и образа внешнего врага укреплять национальную и политическую идентичность. Ее главными компонентами является опора на молодое поколение и идеал единства национальной общности⁷³².

⁷³⁰ Сенникова В. В., Савельева Е. Н. Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-geroya-v-otechestvennom-kinematografe-ot-obraztsovoy-modeli-sotsrealizma-k-neopredelennosti-postsovetskogo-vremeni> (дата обращения: 05.05.2019).

⁷³¹ Абикеева Г. О. Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе: дис. ... д-ра искусствоведения. М., ВГИК, 2010.

⁷³² Уралов С. Правильная национальная идентичность в кино. К казахскому фильму о войне с захватчиками // Однако. 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.odnako.org/blogs/pravilnaya-nacionalnaya-identichnost-v-kino-k-kazahskomu-filmu-o-voyne-s-zahvatchikami/> (дата обращения: 23.09.2019).

Е. Н. Савельева в статье «Европейский кинематограф XX в.: пути утверждения национально-культурной идентичности» (2014) исследует возможность изучения механизмов сохранения культурной идентичности средствами киноискусства. Автор показывает, как в борьбе с Голливудом европейское кино отстаивает свою самобытность, стремясь противопоставить американским штампам культурную самобытность и национальную психологию⁷³³.

В статье Л. В. Шереметьевой «Взаимосвязь проблем идентичности и телесности в кино» (2015) на основе анализа фильма «Я киборг, но это нормально» (2006) Пак Чхан Ука показывается, что кризисные состояния распада некогда целостной идентичности традиционной культуры южнокорейского общества осмысляются посредством конструирования модели, замещающей утраченную патриархальную идентичность. Героиня фильма снимает ощущения утраты идентичности и избавляется от тревоги за счет отождествления с воображаемым двойником, идеальным образом себя⁷³⁴.

В работе М. В. Шайдулиной «Феномен эстетизированной жестокости в современном южнокорейском кинематографе как отражение национально-культурной идентичности» (2017) рассматривается широко распространенный феномен кино Южной Кореи – проявление насилия и его эстетизация. Автор объясняет это несколькими факторами: связью с традиционным театром, где допускались сцены агрессии, совершенно недопустимые в реальной жизни, кровавой историей страны, отражаемой на экране, традиционными религиями, предполагающими ритуальные (в процессе религиозного действия) проявления жестокости как символической борьбы с духами. Кроме того, важным является и стремление режиссеров канализировать бессознательные мужские

⁷³³ Савельева Е. Н. Европейский кинематограф XX в.: Пути утверждения национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 386. С. 94–98 [Электронный ресурс]. URL: http://journals.tsu.ru/vestnik/&journal_page=archive&id=1076&article_id=15309 (дата обращения: 14.06.2016).

⁷³⁴ Шереметьева Л. В. Взаимосвязь проблем идентичности и телесности в кино // Студенческие научные исследования. 2015. № 7 [Электронный ресурс]. URL: <http://student.snauka.ru/2015/07/2541> (дата обращения: 17.10.2015).

страхи в образах женщин, наделяемых негативными смыслами. В «мужском» кино корейская женщина способна на жестокость, месть, изощренную хитрость. Проработка комплексов массового зрителя дает возможность транслировать ценности национальной культуры, а также и укреплять средствами кино национальную идентичность в условиях глобализации⁷³⁵.

Е. А. Богатырева исследует проблему перехода от профессиональной идентичности ко множественным формам идентификации, как она отражена в современном немецком кино⁷³⁶. Меняется как структура занятости, так и средства, которыми человек определяет себя в ходе частых социальных взаимодействий. Профессиональной идентичности и ее формированию средствами кино посвящены так же работы Е. Б. Фрайфельд⁷³⁷.

О. Г. Кривилева показывает, что междисциплинарное изучение идентичности в социально-политических науках может быть удачно дополнено аналитикой фильмов европейских режиссеров с привлечением постмодернистских и постколониальных теорий. Такие концепты как номадизм, множественное единство или смещенная идентичность, лучше раскрываются в киноискусстве, которое может представить их и как факт реального социального взаимодействия, и как факт внутреннего сознания. При недостаточной определенности идентичности в современных обществах и встроены в сложнейшие социальные ситуации эти постмодернистские концепты, по мнению автора, остаются вполне рабочими⁷³⁸.

⁷³⁵ Шайдулина М. В. Феномен эстетизированной жестокости в современном южнокорейском кинематографе как отражение национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-estetizirovannoy-zhestokosti-v-sovremennom-yuzhnokoreyskom-kinematografe-kak-otrazhenie-natsionalno-kulturnoy-identichnosti> (дата обращения: 25.08.2021).

⁷³⁶ Богатырева Е. А. Исторические перемены и проблема идентичности: взгляд современного кино // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 3 (12) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskie-peremeny-i-problema-identichnosti-vzglyad-sovremennogo-kino> (дата обращения: 25.08.2021).

⁷³⁷ Фрайфельд Е. Б. Кино как источник формирования профессиональной идентичности студентов // Профессиональное лингвообразование. 2016. С. 306–312.

⁷³⁸ Кривилева О. Г. Поиск идентичности в европейском кино // Вестник Пермского университета. Серия: Политология. 2013. №3 (23). С. 158–168.

Вопросу о вкладе авторского кино в становление идентичности в масштабах той или иной страны посвящен целый ряд работ. Х. Айман показывает, что в сирийском авторском кино концепт идентичности носит базовый характер и предшествует становлению жанров и авторских стратегий⁷³⁹. Е. Н. Шаройко, обращаясь к современному белорусскому кинематографу, считает, что упущения в воспроизводстве белорусской этнокультурной идентичности связаны с недостаточной организацией кинопроизводства и отсутствием авторского кино⁷⁴⁰. А.-М. Плэмэдялэ рассматривает постсоциалистическое киноискусство Румынии и Молдовы как манифестацию специфической восточноевропейской идентичности как места «этнического ренессанса» и особого диалога культур, открытого постмодернистской поэтике. В этом киноискусстве сочетаются протестные и ностальгические мотивы не как идеологические позиции, но как различные модели организации киносюжета, равно необходимые для культурного взаимодействия в этом регионе⁷⁴¹. Сюда можно также добавить фильм Наполеона Хелмиса «Свадьба в Бессарабии» (2009), анализ которого приводит С. Е. Эрлих⁷⁴².

А. В. Доброницкая рассматривает отношение между этнической и национальной идентичностью в киноискусстве Японии. Согласно А. В. Доброницкой, творчество А. Куросавы может быть названо не только национальным, но и этническим, так как самурайские обычаи изображены не только в рамках национальных разделяемых представлений, но и в рамках воспроизводства этнических и религиозных традиций. Это воспроизводство

⁷³⁹ Айман Х. «Идентичность» в анализе сирийского авторского кино // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. № 6–2. С. 178–184.

⁷⁴⁰ Шаройко Е.Н. Этнокультурная идентичность: к постановке проблемы белорусского игрового кино // Вестник Белорусского гос. ун-та культуры и искусств. 2018. № 1 (29). С. 35–41.

⁷⁴¹ Плэмэдялэ А.-М. Парадоксы идентичности в киноискусстве румынского ареала // Arta (Кишинёв). 2014. № 2 (23). С. 52–55.

⁷⁴² Эрлих С. Е. Табор возвращается на свадьбу. «Свадьба в Бессарабии», режиссер Нап Тоадер // Искусство кино. 2011. № 7 [Электронный ресурс]. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2011/07/n7-article14> (дата обращения: 10.12.2020).

проявляется как на сюжетном уровне, так и в принципах монтажа и поэтике кадра⁷⁴³.

Как и Е. Р. Ярская-Смирнова⁷⁴⁴, В. А. Суковатая⁷⁴⁵ также говорит о постсоветском популярном кино как инструменте дискриминации по гендерному признаку из-за закрепления экранными средствами «невозможной близости». С опорой на аналитику тоталитарной эксплуатации сексуальности В. Райха⁷⁴⁶ и замечания Жижека⁷⁴⁷ о третьем участнике эротической встречи в «большом стиле» реконструирует, как именно идея классово-борьбы первых лет советской власти сменилась культом личности. Здесь, по мнению автора, работала не только канализация сексуальной энергии, но и определенные нормализованные стигматизации, такие как стерильность женщины в мужском коллективе (образ ударницы) и жертвенность мужчины, за которой стоит комплекс кастрации⁷⁴⁸. Такая радикальная десексуализация культуры превращала Вождя в единственный медиум коммуникации между теми, кто жертвует собой. Вождь и есть тот, к кому только и могут обратиться перед смертью в условиях прерванных эротических коммуникаций. В. А. Суковатая также считает, что в фильме «Штрафбат» (2004) Э. Володарского или других фильмах новой мужской брутальности кроме обращения к советской узнаваемой эстетике есть попытка осмыслить, как такой характер возможен, есть опыт вневидимости, хотя и недостаточно выраженный экранными средствами.

В работе А. Н. Огаркова и И. К. Романовой «Превращенные формы желаний в европейском кинематографе» (2007) рассматривается проблематика

⁷⁴³ Доброницкая А. В. Кино как средство конструирования этнической идентичности // Молодой ученый. 2016. № 27. С. 803–805.

⁷⁴⁴ Ярская-Смирнова Е. Р. «Одежда для Адама и Евы»: Очерки гендерных исследований. М.: ИНИОН РАН, 2001. 254 с.

⁷⁴⁵ Суковатая В. А. От «Маскулинности травмы» – к «Маскулинности невроза»: гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре // Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 5. С. 37–46.

⁷⁴⁶ Райх В. Характероанализ. М.: «Когито-Центр», 2006. 368 с.

⁷⁴⁷ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. 235 с.

⁷⁴⁸ Колотаев В. А. Под покровом взгляда: Офтальмологическая поэтика кино и литературы. М.: Аграф, 2003. 480 с.

гендерной идентичности, которая находит отражение в современном европейском киноискусстве. Авторы утверждают, что проблемы современной гендерной идентичности лучше прочитываются средствами кино, чем средствами литературы, так как кино способно выражать содержание бессознательного и, значит, вести ту игру гендерными ролями, которая в литературе может быть выражена только намеками, специальными символами, которые могут быть ложно истолкованы. Кинематографический гендер может быть переменчив, более того, переменчивы могут быть его параметры реализации или выявления, исходя из того, как именно фильмическое повествование проявляет структуры бессознательного⁷⁴⁹.

С. И. Жук описывает, как система потребления в дефицитарном обществе советских «закрытых» городов на Украине в эпоху брежневского застоя повлияла на формирование национальной идентичности. Важную роль в этом процессе сыграло зарубежное кино, формирующее у зрителей образ западного общества⁷⁵⁰.

Статья Л. М. Немченко «Стратегии работы с ностальгией по советскому в современном российском кинематографе» (2016) показывает, как на экране воспроизводятся модели советской идентичности за счет переосмысления опыта советского кино⁷⁵¹.

А. В. Марков, выявляя проблематику идентичности в работах отечественных исследователей, обратил внимание на весьма оригинальный взгляд В.Ю. Михайлина на феномен кино оттепели⁷⁵². Так, В. Ю. Михайлин

⁷⁴⁹ *Огарков А. Н., Романова И. К.* Превращенные формы желания в европейском кинематографе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. 2007. №1 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prevrashchennye-formy-zhelaniya-v-evropeyskom-kinematografe> (дата обращения: 29.10.2021).

⁷⁵⁰ *Жук С. И.* Запад в советском «закрытом» городе: «Чужое» кино, идеология и проблемы культурной идентичности на Украине в брежневскую эпоху (1964–1982 годы) // Новое литературное обозрение. 2009. №. 100. С. 548–566.

⁷⁵¹ *Немченко Л. М.* Стратегии работы с ностальгией по советскому в современном российском кинематографе // Филологический класс. 2016. №. 1 (43). С. 108–112.

⁷⁵² *Колотаев В. А., Марков А.В.* Проблематизация феномена киноидентичности в исследованиях киноискусства // Артикульт. 2019. № 3(35). С. 130–145. [Электронный ресурс]. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-35-3-2019/articult-35-3-2019-kolotaev-markov.php> (дата обращения: 20 марта 2022).

рассматривает оттепельное кино как кинематограф «присвоения», создания прозрачного пространства контроля, в котором поощряется частный интерес и групповое ситуативное кодирование и взаимодействие. Анализируя фильм Ю. Егорова «Они были первыми» (1956), В. Ю. Михайлин вскрыл стратегии проективной идентичности в таком пространстве присвоения. Автор продолжает исследование новых стратегий кино «оттепели» в статье о фильме П. Арсенова «Спасите утопающего» (1967). Он видит в открытой кино «оттепели» «интимности» признак мобилизационного проекта⁷⁵³.

С. Ю. Коробова показывает, что «структура социально-ролевой идентичности субъектов опосредует динамику переживания при воздействии культового кино». Ее работа представляет собой подробный анализ того, какие возможны отождествления зрителей с персонажами фильма в зависимости от распределения ролей в фильме и от предрасположенности самих зрителей, а также разделяемых зрителями ценностей. С. Ю. Коробова рассматривает разнообразные ситуации, вскрывая часто «биполярное» изображение фильмической реальности. Общим выводом является утверждение, что «при сравнении факторной структуры социально-психологических ресурсов субъектов, дифференцированных по типу переживания при воздействии культового кино, выявлено своеобразие структуры взаимосвязей четкости рефлексии социально-ролевой идентичности, социокультурных установок субъекта культуры и экзистенциальных ценностей»⁷⁵⁴.

⁷⁵³ Михайлин В. Ю. Деконструкция оттепельной «искренности». «Спасите утопающего» Павла Арсенова и конец советского мобилизационного проекта 1960-х // Неприкосновенный запас. 2019. №3 (125). С. 196–205; *Он же*. Конструирование новой советской идентичности в «оттепельном» кино // Человек в условиях модернизации XVIII–XX в. Екатеринбург: ИИА УРО РАН, 2015. С. 312–320.

⁷⁵⁴ Коробова С. Ю., Грязева-Добишинская В. Г., Аскерова А. Т. Особенности идентификации с персонажами культового фильма в контексте проблем социальной идентичности зрителей // Психология. Психофизиология. 2018. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-identifikatsii-s-personazhami-kultovogo-filma-v-kontekste-problem-sotsialnoy-identichnosti-zriteley> (дата обращения: 28.08.2021).

2.1.1. Выводы

Как следует из обзора, проблемам построения различных моделей идентичности в киноискусстве посвящены многочисленные исследования, в которых представлено всестороннее осмысление форм и способов отражения кризисных состояний идентичности средствами художественной образности языка экрана. Исследователи рассматривают художественное пространство киноискусства как среду, в которой разворачивается драма утраты, поисков и обретений идентичности, того личностного начала, сердцевины «Я» или самости, позволяющего герою проявлять себя в системе смыслов, задаваемых социокультурными ценностями, заявлять о себе как о субъекте действия, принимающем ответственность за продуктивные или деструктивные поступки.

Идентичность киногероев рассматривается в контексте борьбы ценностных установок культуры и доминирующей идеологии, требующих от человека исполнения определенных ролей, заставляющих перестраивать свой внутренний мир под одобряемый социумом образец. Герою, оказавшемуся в ситуации испытания, необходимо совершать выбор, осмысляя себя посредством принятия или отторжения ценностей, сопротивляться действию механизмов идентификации или подчиняться ему, сливаться с образом, навязанным извне авторитетным Другим, утрачивая автономность. Киноискусство передает зрителям необходимые для поддержания социальных институтов формы идентичности, которые после взаимодействия с экраном «примеряются» и используются в обычной жизни как некие образцы для одобряемого в той или иной группе поведения.

Многие авторы исследуют нашедшие отражение в мировом кино кризисные явления этнической, национальной и региональной идентичности, запущенные процессами глобализации, столкновения разных типов сознания и культур, миграционными волнами, приводящими к конфликтам, отстаиванию имеющих разную природу идеалов, стремлению к четкому

определению границ своего мира при столкновении отличающихся укладов жизни. В фильмах, тематически связанных с проблематикой этничности, осмысление своей самобытности происходит на фоне столкновения с иными формами идентичности, которые либо усваиваются, либо отвергаются.

Значительное количество исследований посвящено проблемам, лежащим в плоскости противостояния персональной и коллективной идентичности. Отмечается, что в критических ситуациях жизни, например, советского общества киноискусство вырабатывает и транслирует идейно-эстетическую парадигму, сплачивающую массы, мобилизующую народ для решения задач выживания вокруг образов, имеющих архетипическую, консолидирующую коллективное сознание, природу.

Также выделяются исследования гендерной идентичности, в которых осмысляются визуальные способы репрезентации женских образов в контексте культурного доминирования мужских стереотипов, классового превосходства и эксплуатации женской сексуальности. Авторы такого рода исследований весьма продуктивно используют теории, которые появились благодаря развитию феминистской критики и визуальным исследованиям истории и теории искусства, появившимся в русле постмодернизма. Благодаря таким концептам, как «видение», «взгляд», «визуальность», «сериальность», «объективация» происходит переосмысление феномена гендерной идентичности как конструкта, производного от «дискурса власти», подразумевающего насилие и превосходство мужского начала над женским.

При весьма высоком уровне научной разработанности проблем идентичности в кино, недостаточно изученным остается направление, связанное с выявлением собственно искусствоведческого аспекта отражения в структуре драматургического конфликта кризисных состояний идентичности. Если пространственно-временная и образная структура кино как система выражения различных моделей идентичности под разными углами зрения хорошо исследована, то нуждается в дальнейшем изучении проблема

выражения кризисных состояний идентичности в определенной типологии драматургического конфликта.

Также перспективным является аспект выявления самой природы идентичности как динамического психосоциального феномена, подчиняющегося определенным законам развития, имеющего стадийный и циклический характер. Фрагментарным остается понимание того, что структура той или иной стадии развития идентичности определяет функциональную специфику поведения героев, задает тот или иной тип драматургического конфликта, влияет на траекторию пути героя, формирует арку характера персонажа и навыки решения задач способом, обусловленным стадией развития его идентичности.

Практически все исследователи киноискусства, опираясь на труды социальных психологов, признают, что идентичность подвержена изменениям, что с развитием личности и взаимодействия с другими субъектами, группами или социальными категориями идентичность может меняться, ее образ может пересоздаваться на иных основаниях при попадании в ситуацию кризиса. Однако недостаточно изученным остается аспект зависимости конфигурации драматургического конфликта и поведения героя в кризисных ситуациях прохождения испытаний от стадии развития идентичности и его способности использовать разные принципы описания себя с помощью языковых категорий при возникновении вопроса «кто я?».

Многими авторами, как было показано выше, признается, что идентичность конструируется на основе механизма отождествления с воображаемым объектом (Ж. Лакан), или в процессе самокатегоризации (Г. Тэдджфел, Дж. Тёрнер), или как набор сериально заданных последовательностей определенных масок и ролей (Ж. Делёз), или как производная от гендерных и феминистических проблем (Г. Поллок, Дж. Батлер, Л. Иригарей, Д. Харауэй, Д. Скотт, Ю. Кристева), или как создаваемая история в процессе развертывания повествовательных структур (М. М. Бахтин, В. Я. Пропп, П. Рикёр, Дж. Брунер). Но при описании

динамических изменений идентичности в художественном пространстве киноискусства недостаточное внимание уделяется зависимости траектории пути героя от того, на какой стадии идентичности он находится, не учитывается стадийный характер развития идентичности киногероев.

В работах по киноидентичности излагаются по преимуществу взгляды на идентичность как на субстанциальное, раз и навсегда данное явление (феноменологический подход), или как на оформляющееся в процессе взаимодействия с другими состоянием личности (конструктивистский подход). Достаточно подробно изучается в основном универсальный комплекс идентичности, которую можно описать, не принимая во внимание ее динамическую и стадийную природу, обеспечивающую связь со временем.

В художественном пространстве фильма происходит моделирование разных состояний идентичности киногероя, разных стадий, и что в зависимости от того, на какой стадии развития идентичности герой находится, будут раскрываться его функции и строится логика повествования, развитие действий, поступков. Предложенная нами стадийная модель формирования идентичности позволяет рассматривать идентичность как динамическое, зависящее от исторического и культурного контекста состояние киногероев, отражающее процессы социальных и идеологических изменений, находящих свое отражение в структурах киноповествования.

Обзор также показал, что малоизученным остается направление исследования, связанное с пониманием содержательной составляющей повествовательной структуры игрового кино, в основе которой лежит обряд инициации. В свою очередь этот обряд, состоящий из череды испытаний, путешествия в страну мертвых, последовательность смертей и воскресений, представляет собой не что иное, как механизм обретения идентичности. Через драматургический конфликт происходит актуализация проблем идентичности героя, которые он пытается решить, преодолевая возникающие на его пути трудности и обретая в конце движения как высшую ценность свою идентичность.

2.2. Идентичность как психосоциальный феномен

Проблематизация идентичности в ситуации драматургического конфликта предполагает дальнейшие внутриличностные изменения героя, преобразование его внутреннего мира за счет обретения способностей проходить испытания, решать задачи разного уровня сложности, используя возможности среды, применяя обретенные средства и навыки, полагаясь, прежде всего, на собственные силы, сложившиеся в процессе преодоления кризисов в единую структуру. Путешествие внешнее, действие героя в пространстве фильма символизирует путешествие внутреннее, «которое проделывают сознание, сердце, душа»⁷⁵⁵, чтобы проявить скрывающуюся за масками социальных ролей идентичность⁷⁵⁶. «...Стадии «внешнего» путешествия героя четко соответствуют стадиям «внутреннего» путешествия индивида в процессе психодуховной эволюции», – пишет К. Наранхо⁷⁵⁷.

Эту идею разделяют и развивают в разных вариациях многие теоретики кинодраматургии⁷⁵⁸, ориентированные на аналитическую психологию К. Г. Юнга. Однако путь героя не всегда связан с внутриличностными изменениями продуктивного свойства. Его внутренний мир, несмотря на пройденные испытания, может оставаться неизменным, статичным от начала и до конца фильма. А возможен вместо ожидаемых конструктивных перемен,

⁷⁵⁵ *Воглер К.* Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. С. 47.

⁷⁵⁶ *Хейг М.* Голливудский стандарт. Как написать сценарий для кино и ТВ, который купят. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 388 с.

⁷⁵⁷ *Наранхо К.* Песни просвещения. Эволюция сказания о герое в западной поэзии. СПб.: Б.С.К., 1997. С. 22.

⁷⁵⁸ *Индик У.* Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. 348 с.; *Сегер Л.* Как хороший сценарий сделать великим. М.: Манн, Иванов и Фебер, 2019. 320 с.; *Труби Д.* Анатомия истории: 22 шага к созданию успешного сценария. М.: Альпина нон-фикшн, 2016. 428 с.; *Уэйланд К.* Создание арки персонажа. Секреты сценарного мастерства: единство структуры, сюжета и героя. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 180 с.; *Филд С.* Киносценарий. Основы написания. М.: Эксмо, 2016. 384 с.; *Червинский А.* Как хорошо продать хороший сценарий. М.: Издательство АСТ, 2019. 230 с.; *Gulino P. J.* Screenwriting: The Sequence Approach. New York: Bloomsbury Publishing, 2004. 230 p.

когда достигается интеграция всех сторон личности (открывается истина) и негативный итог путешествия, регресс и даже распад личности.

Конструктивное разрешение драматургического конфликта, внутриличностные изменения героя в плане самостоятельного преобразования себя как значимой цели путешествия в пространстве фильма, возможны лишь при обретении героем определенной способности видения, при достижении метапозиции. Все другие состояния предполагают снятие противоречий за счет опоры на внешние силы, но не на способность, используя внутренние ресурсы, самостоятельно перестраивать себя, свою идентичность под изменившуюся социальную реальность. Что же такое идентичность и каковы ее характеристики?

Под идентичностью понимается свойство человека определять себя посредством языковых категорий, отвечая в кризисных ситуациях взаимодействия с другими людьми и социальными институтами на вопрос «кто я?», встраивая свой образ в структуру определенного нарратива, имеющего временную последовательность. Значительный вклад в исследование феномена идентичности внесли классики символического интеракционизма⁷⁵⁹, социальных феноменологов и конструктивистов⁷⁶⁰, сторонников когнитивного подхода⁷⁶¹, теоретиков нарративной

⁷⁵⁹ Mead G. H. *Mind, Self, and Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1934. 401 p.; Кули Ч. Х. *Человеческая природа и социальный порядок*. М.: Идея-Пресс: Дом интеллект. кн., 2000. 309 с.

⁷⁶⁰ Бергер П., Лукман Т. *Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания*. М.: Academia-Центр; Медиум, 1995. 323 с.; Doi W. *Social representations in personal identity* // Gergen K. *Realities and relationships. Soundings in social construction*. London: Harvard University Press, 1994. P. 21-26.; Тернер Дж. *Социальное влияние*. СПб.: Питер, 2003; Ионов И.Н. *Цивилизационная самоидентификация как форма исторического сознания* // *Искусство и цивилизационная идентичность*. М.: Наука, 2007. С. 169–187.

⁷⁶¹ Tajfel H., Turner J.C. *The Social identity and intergroup behavior* // *Psychology of intergroup relations*. Chicago, 1986. P. 149–178; Berzonsky M. *Social-cognitive perspective on identity construction* // *Handbook of identity theory and research* / Ed. by S. J. Schwartz, K. Luyckx, V. L. Vignoles. New York: Springer, 2011. P. 55–77.

идентичности⁷⁶², исследователей современного состояния идентичности⁷⁶³. В своем исследовании мы опираемся на теорию жизненного цикла Э. Эриксона⁷⁶⁴ и его сторонников⁷⁶⁵.

Идентичность как свойство и важнейшая потребность человека определять себя в системе языковых и социальных категорий стала предметом пристального внимания философов, психологов, социологов, этнографов, искусствоведов, культурологов, историков. Этому вниманию ученых, представляющих разные сферы гуманитарного знания, есть явные причины, связанные с цивилизационными процессами и резкими изменениями, происходившими и происходящими в обществах. Быстрые перемены внутри социальных систем и отношений заставляют современного человека остро переживать возможные последствия утраты идентичности. Частые ее трансформации требуют самостоятельно вписывать себя в меняющийся ландшафт окружающей реальности, постоянно перекраивать карту своей

⁷⁶² *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 234 с.; *Bruner J.S.* Life as Narrative // *Social Research*. 1987. № 54. (1). P. 1–17; *Рикёр П.* Повествовательная идентичность [Электронный ресурс] URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/pov_ident.php. (дата обращения: 26.01.2015).; *Он же.* Я-сам как другой. М.: Академический Проект, 2008. 416 с.; *McAdams D. P.* Biography, narrative, and lives: An introduction // *Psychobiography and life narratives: A special issue of the Journal of Personality* / Ed. by D. P. McAdams, R. L. Ochberg. Durham, NC: Duke University Press, 1988. P. 1–18. *Трубина Е. Г.* Рассказанное Я: Проблема персональной идентичности в философии современности. Екатеринбург: УрО РАН, 1995. 152 с.

⁷⁶³ *Lifton R. J.* The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation. Chicago: University of Chicago Press, 1993. 262 p.; *Бауман З.* Текущая современность. СПб.: Питер, 2008. 240 с.; *Брубейкер Р.* Этничность без групп. М.: Издательский дом Высшей школы экономики. 2012. 408 с.; *Гидденс Э.* Последствия современности. М., 2011. 261 с.; *Giddens A. A.* Modernity and self-identity: Self and Society in the Late Modern Age. Stanford: Stanford univ. press, 1991. 256 p.; *Coser R., Giddens A.* Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age. Stanford University Press, 1991. 256 p.; *Berzonsky M. D.* Ego-identity: A personal standpoint in a postmodern world. *Identity: An International Journal of Theory and Research*. 2005. № 5. P. 125–136; *Марцинковская Т. Д.* Переживание как механизм социализации и формирования идентичности в современном меняющемся мире // Психологические исследования: электрон. науч. журн. 2009. № 3(5) [Электронный ресурс]/ URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 09.03.2001). *Белинская Е. П.* Идентичность личности в условиях социальных изменений: дис. ... д-ра псих. наук. М.: МГУ, 2006. 562 с.

⁷⁶⁴ *Эриксон Э.* Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996. 344 с.; *Он же.* Детство и общество. СПб.: Ленато, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996. 592 с.

⁷⁶⁵ *Marcia J. E.* Identity in adolescence // *Handbook of adolescent psychology*. New York: John Wiley, 1980. 624 p.; *Waterman A. S., Archer S. L.* Identity status during the adult years: Scoring criteria. In *Ego identity: A handbook for psychosocial research*. New York: Springer-Verlag. Springer, 1993. P. 241–270; *Berzonsky M. D.* Identity style: Conceptualization and measurement. *Journal of Adolescent Research*. 1989. № 4. P. 267–281.

идентичности, находить способы так или иначе обозначать свое присутствие в мире и выражать посредством киноискусства болезненные ощущения нечеткости границ своего «Я».

Если раньше в относительно устойчивых обществах проблемы решались едва ли не автоматически, с помощью отлаженных механизмов идентификации, наделяющими каждого полагающейся ему идентичностью⁷⁶⁶, то в XX веке ситуация резко меняется. Свою идентичность теперь необходимо не только осознавать во взаимодействии с другими участниками социальной драмы, но и создавать, конструировать, отстаивать, бороться за нее, рассчитывая на собственные силы.

Философское осмысление проблем тождества индивида самому себе и непрерывности осознания этой целостности во времени через наименование себя (описание себя в системе категорий, имен) началось в античности. Об этом свидетельствует диалог Платона «Кратил»⁷⁶⁷. В античной философии понимание идентичности мыслилось в контексте универсального осмысления бытия как всякого сущего, тождественного самому себе и противостоящего инобытию. В античности были заложены два взгляда на феномен идентичности: идентичность рассматривалась как некая сущность (эссенциализм) либо как то, что создается и достигается в процессе взаимодействия с социальными институтами и как плод личных усилий (конструктивизм). Также сложился взгляд на идентичность как на систему социальных и культурных категорий, закрепленных в языке, и определяющих развитие и становление личности, рассматриваемой как вторичное образование по отношению к структурам идентичности. Сократ был, прежде всего, гражданином полиса и подчинял личные устремления общественным идеалам. В Средние века первичной по отношению к личной судьбе была идея души верующего. Проблемам тождества божественной субстанции и

⁷⁶⁶ Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. М.: Аcaademia-Центр; Медиум, 1995. С. 265.

⁷⁶⁷ Платон. Кратил // Платон. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 613–681.

индивидуальной психической субстанции, души (самости) в раннем Средневековье посвящены размышления Блаженного Августина⁷⁶⁸.

Затем проблемы тождества индивида самому себе изучались эмпириками и прежде всего Дж. Локком. Он рассматривал идентичность как логическую последовательность восприятия себя, тождественности структур личности и непротиворечивости своего образа, целостность которого поддерживается работой механизма памяти⁷⁶⁹. Вопросы осознания самого себя, целостности личности при восприятии человека окружающими, наряду с Дж. Локком, также изучал Д. Юм⁷⁷⁰. Становящаяся идентичность должна быть в поле зрения Другого. Быть объектом внимания, значит, быть вообще и иметь шанс на развитие субъектности.

Основатель прагматизма и современного функционализма в психологии У. Джемс⁷⁷¹ рассматривал идентичность, используя термин «характер», с позиций адаптационных задач организма как переживание личностью ощущения жизненной энергии и социальной активности, встречающей отклик у окружающих. С одной стороны, личность должна осознавать тождественность самой себе, с другой, такого рода слияние разных структур личности не способствует ее развитию и должно преодолеваться за счет реакции на состояния окружающих, на изменения среды⁷⁷².

Важнейшую роль в разработке современного понимания идентичности внес основоположник символического интеракционизма Дж. Г. Мид (1863–

⁷⁶⁸ *Аврелий Августин*. Исповедь. М.: Республика, 1992. 332 с.

⁷⁶⁹ *Гуревич П. С.* От Джона Локка – к Жану Бодрийяру (критические заметки об идентичности) // *Философская антропология*. 2016. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-dzhona-lokka-k-zhanu-bodriyyaru-kriticheskie-zametki-ob-identichnosti> (дата обращения: 05.09.2021).

⁷⁷⁰ *Юм Д.* Исследование о человеческом разумении. М.: Прогресс, 1995. 237 с.

⁷⁷¹ *Джемс У.* Прагматизм. СПб.: Шиповник, 1910. 244 с.

⁷⁷² *Марцинковская Т. Д.* Идентичность и социализация в современном мире М.: МПГУ, 2015. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.iprbookshop.ru/69999.html>. ЭБС «IPRbooks» (дата обращения 12.11.2021); *Белинская Е. П.* Современные исследования идентичности: от структурной определенности к процессуальности и незавершенности // *Вестник СПбГУ. Серия 16: Психология. Педагогика*. 2018. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-issledovaniya-identichnosti-ot-strukturnoy-opredelennosti-k-protssessualnosti-i-nezavershennosti> (дата обращения: 11.09.2021).

1931). Именно его труды о «самости» (self) послужили отправной точкой исследований в области социальной психологии и социальной феноменологии. Понятие «самость» Мида или идентичность формируется в процессе социального взаимодействия с Другим и основано на рефлексии, позволяющей видеть себя глазами Другого и занимать позицию Другого по отношению к себе, находясь с ним в состоянии социального взаимодействия. Главным условием для возникновения идентичности является коммуникативная среда, в которой личность могла бы реагировать на саму себя опосредованно, через взгляд другого, становясь объектом восприятия и внимания Другого⁷⁷³.

В основе процесса развития самости лежит потребность человека в игровой деятельности. В начале жизненного пути ребенок стремится подражать взрослым. Он просто копирует жесты взрослых, осваивая их роли, отождествляясь с установками тех, кто его окружает. В этом случае установка самого индивида является установкой других. Подражание – это еще и начальный этап процесса формирования человеческого духа (mind), который проявит себя в мышлении. Развитие или самовыведение духа приводит на определенных этапах к состоянию внутреннего зрения, к способности видеть себя как бы со стороны глазами Другого, а также представлять себе поведение другого участника коммуникации и направлять в нужном русле свое поведение⁷⁷⁴.

Ребенок входит в пространство детских игр, где он осваивает самые разные, в зависимости от контекста, роли. Эту стадию развития самости Мид назвал индивидуальной игрой (play). Она имеет чрезвычайную важность, так как в жизнь ребенка в процессе игры входят так называемые «значимые другие». Ребенок, вовлекаясь в коммуникативное поле игры, осваивает роли задействованных персонажей, как бы вживаясь в них на самом деле, по-

⁷⁷³ См.: *Абельс Х.* Интеракция, идентификация, презентация. Введение в интерпретативную социологию. СПб.: Издательский центр «Академия», 1999. С. 28.

⁷⁷⁴ *Мид Дж. Г.* Интернализированные другие и самость // Американская социологическая мысль: Тексты. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 215–216.

настоящему проживая их жизни в рамках отведенного на игру времени. Проживая фазу индивидуальной игры на момент превращения в Другого, он утрачивает ощущение себя. Личность меняется вместе с изменением функции персонажа, с которым отождествляется. «Я» как бы исчезает после выхода за рамки своей роли, после вхождения в образ Другого. Но оно вновь восстанавливается, когда партия сыграна. Участник игры возвращается в свое состояние, оставленное до игры. В игре создается пространство диалога, где есть два участника коммуникации и есть система знаков, посредством которой «две структурированные самости» общаются, обмениваются понятными им и вызывающими в них адекватные отклики жестами (*conversation of gestures*)⁷⁷⁵.

Такого рода коммуникация (язык жестов) уже содержит все предпосылки взрослого языка символов, собственно языка (*conversation of significant gestures*). Но эта простейшая коммуникативная система не способствует организации жизни ребенка как некоего, подчиненного общим правилам целого. Для формирования более сложной формы субъективности, собственно самости, индивид не только и не столько должен уметь откликаться разумным и предсказуемым образом на стимулы, ему необходимо научиться соотносить свои реакции с внешней системой правил, усвоив их, уметь их интерпретировать в процессе перехода от игры (*play*) к состязанию (*game*). «Соревнование представляет собой переход в жизни ребенка от стадии принятия роли других в игре к стадии организованной роли, которая существенна для самосознания в полном смысле слова»⁷⁷⁶. С такого рода переходом, качественным скачком развития душевной организации, связано появление в жизни ребенка «обобщенного другого». Дж. Г. Мид раскрывает понятие «обобщенного другого» как интернализированный образ организованного сообщества, позволяющий индивиду социализироваться за счет умения подчинять свою жизнь распространенным в данной группе

⁷⁷⁵ Мид Дж. Г. От жеста к символу // Американская социологическая мысль. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 224.

⁷⁷⁶ Там же. От жеста к символу // Американская социологическая мысль. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 227.

правилам. Освоение языка способствует формированию самости в процессе принятия душевной организации другого с последующим после усвоения восприятием другого как самого себя. В Другом наша самость видит себя. И это состояние видения обеспечивается Духом, который все больше выявляется в процессе развития сознания. Гегелевская диалектика становления субъекта, лежащая в основе теории Мида, объединяет его общим основанием с учением М. М. Бахтина, Л. С. Выготского, М. Бубера, К. Ясперса, Ю. Хабермаса⁷⁷⁷.

Таким образом, идентичность есть свойство индивида определять себя в диалоге с Другим и через отождествление с ценностями культуры, подчиняясь голосу обобщенного Другого, выполняя определенные функции, играя определенную роль. Дж. Г. Мид стремился показать, что самость каждого человека содержит черты уникальности. Каким образом удастся индивиду, усваивая стандартизированный набор установок, принимая внешние ценности как свои собственные, проявлять черты личностной неповторимости? Многие объясняют правила формирования индивидуального опыта. Есть некая внутренняя сущность человека, которая – в духе философии Кьеркегора – направляет и регулирует его активность. Это субстанциональное начало проявляет себя в двух видах индивидуальности, которые, впрочем, также образуются в процессе социального взаимодействия, коммуникации с Другим. Прежде всего, мы имеем дело с социальной частью личности, с «Ме». Это как раз выражение и суть того, что видят в нас другие. Но значимой структурой личности является то, что трансформирует, подвергает переработке культурные нормы, превращает их в индивидуальность, обозначенную Мидом как «I». Принятая социальная роль, маска – это «Ме», а то, что под ней скрывается, это «I». «Идентичность возникает, если импульсивное и рефлексивное Я находятся в постоянном устойчивом взаимодействии. Идентичность есть постоянный диалог, в котором индивид общается с самим собой, т.е. с обеими "половинками" своей личности. Если обе стороны Я

⁷⁷⁷Об этом см.: *Заковоротная М. В.* Идентичность человека. Социально-философские аспекты. Ростов н/Д: Изд-во СКНЦ ВШ, 1999. 198 с.

находятся в гармоничном равновесии друг с другом, мы говорим о состоявшейся личности»⁷⁷⁸.

Психоанализ внес представление о механизме идентификации как о ключевом явлении в процессах становления личности, «составления» структур «Я» в единое целое. Если идентичность представляет собой некое состояние личности, при котором переживается тождество самому себе и с историей своей культуры, то идентификация есть сознательное или неосознаваемое действие, посредством которого достигается слияние с кем-то или с чем-то в целях психической защиты и дальнейшей адаптации. За счет действия механизмов идентификации достигается состояние той или иной идентичности.

В классическом психоанализе термин «идентификация» использовался для объяснения ранних форм эмоциональной жизни ребенка, которые проявляются в бессознательном стремлении младенца отождествляться с телом матери. Такого рода миметизм обеспечивает симбиотическое единство двух систем. Фрейд, а именно он, как считается, ввел в научный оборот психологическое понятие «идентификация», рассматривал процесс отождествления в дальнейшей жизни ребенка с фигурой взрослого (отца) в качестве важнейшей предпосылки формирования «Супер-Эго», инстанции контроля. «Основой этого процесса является так называемая идентификация, то есть уподобление Я чужому Я, вследствие чего первое Я в определенных отношениях ведет себя как другое, подражает ему, принимает в известной степени в себя. Идентификацию не без успеха можно сравнить с оральным, каннибалистическим поглощением чужой личности. Идентификация – очень важная форма связи с другим лицом, вероятно, самая первоначальная, но не то же самое, что выбор объекта»⁷⁷⁹. Идентификация тесно связана с

⁷⁷⁸ *Абельс Х.* Интеракция, идентификация, презентация. Введение в интерпретативную социологию. СПб.: Издательский центр «Академия», 1999. С. 41.

⁷⁷⁹ *Фрейд З.* Психология бессознательного. М.: Просвещение, 2006. 448 с.

подражательной деятельностью, с мимикрией (Р. Кайуа⁷⁸⁰) и миметизмом вообще (Аристотель⁷⁸¹, А. Ф. Лосев⁷⁸², Х.-Г. Гадамер⁷⁸³, Т. Адорно⁷⁸⁴, Ж. Женетт, Д. Лукач⁷⁸⁵, Р. Дж. Коллингвуд⁷⁸⁶, Э. Ауэрбах⁷⁸⁷, П. Рикёр⁷⁸⁸, В. В. Бычков⁷⁸⁹, В. А. Подорога⁷⁹⁰, М. Б. Ямпольский⁷⁹¹, И. П. Смирнов⁷⁹², В. Татаркевич⁷⁹³).

Уже на раннем этапе развития личности следует различать идентификацию как первоначальную и очень важную форму связи с другим человеком в целях самосохранения, развития и выбора адаптивных форм поведения. При идентификации с кем-то личность, стремясь быть похожей на Другого, меняется. При выборе объекта этого чаще всего не происходит. В таком случае личность желает обладать объектом, владеть им. Идентификация, как процесс отождествления с другими людьми (родителями, учителями, значимыми персонами), определяющим образом влияет на формирование характера, и, как отмечает Фрейд, имеет амбивалентную природу. Результатами идентификации могут быть как позитивные изменения, так и негативные, например, образование симптомов, различные аффективные состояния⁷⁹⁴.

⁷⁸⁰ Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения // Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003.

⁷⁸¹ Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука-классика, 2010. 346 с.

⁷⁸² Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 776 с.

⁷⁸³ Гадамер Х.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 233–241.

⁷⁸⁴ Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 526 с.

⁷⁸⁵ Лукач Д. Своеобразие эстетического. В 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1986. 466 с.

⁷⁸⁶ Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства: Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства. М.: Языки русской культуры, 1999. 325 с.

⁷⁸⁷ Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976. 556 с.

⁷⁸⁸ Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 313 с.

⁷⁸⁹ Бычков В. Эстетика: учебное пособие. М.: Гардарики, 2002. 556 с.

⁷⁹⁰ Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, 2006. 688 с.

⁷⁹¹ Ямпольский М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.

⁷⁹² Смирнов И. Мимесис // Звезда. 2020. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2020/2/mimesis.html> (дата обращения: 20.01.2019).

⁷⁹³ Татаркевич В. История шести понятий. М.: Дом интеллектуальной книги, 2003. 374 с.

⁷⁹⁴ Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Книга 1. Тбилиси: Мерани, 1991. С. 104–105.

В целом же, из размышлений Фрейда следует, что идентификация (или, по Бахтину, «вчувствование», «абсолютное слияние с Другим») приводит к негативным последствиям и, как правило, свидетельствует о несамостоятельности, слабости личности, в известных случаях регрессирующей к «первоначальным формам эмоциональной связи с объектом» (Фрейд). Однако подчеркивается также и то, что сильное «Я», если Эдипов комплекс преодолен в той или иной степени успешно, способно смягчить давление «Супер-Эго», сформированного на более ранних этапах становления структур личности за счет опять-таки идентификации с Другим, точнее, принятия Другого внутрь себя. В таком случае инкорпорации появляются большие возможности сопротивляться отождествлению, интроекции, то есть «включения в структуру "Я" без критической проверки и усвоения внешних стандартов, ценностей, отношений, концепций с целью снижения угрозы негативных переживаний»⁷⁹⁵.

Фрейд признавал, что собственные рассуждения об идентификации его не удовлетворяют. Слишком мало было известно о чрезвычайно влиятельном механизме, результаты работы которого обнаруживаются на разных этапах становления личности и при разных патологических проявлениях⁷⁹⁶. Тем не менее его описания механизма идентификации легли в основу дальнейших исследований этого феномена. В частности, М. Кляйн (1882–1960) совершенно изменила представления об идентификации, разработав и внедрив в научный оборот понятие «проективная идентификация» (*projective identification*). Процессы идентификации на ранних этапах жизни ребенка реализуют защитные функции развивающегося организма, который обнаруживает способность принимать, усваивать объекты и/или отторгать усвоенное, отрицать то, что воспринимается как неприемлемое. В целом, под проективной идентификацией понимают процесс «образования фантазмов,

⁷⁹⁵ Демина Л.Д., Ральникова И.А. Психическое здоровье и защитные механизмы. Алтайск: Изд-во Алтайского государственного университета, 2000. 123 с.

⁷⁹⁶ Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекция. М.: Наука, 1989. 339 с.

при котором субъект помещает себя – целиком или частично – внутрь объекта для нанесения ему вреда, обладания или контроля за ним»⁷⁹⁷. Ироничный пример работы механизмов проективной идентификации с объектом дает фильм В. Аллена «Все, что вы хотели знать о сексе, но боялись спросить» (1972). Герой В. Аллена периодически регрессирует и оказывается в положении ребёнка, которого преследует негативно воспринимаемый, «опасный объект», материнская грудь. Совершенно иная ситуация с работой механизма проективной идентификации разворачивается в фильме «Мой сводный брат Франкенштейн» (2004) В. Тодоровского.

В некоторых случаях достаточно сложно уловить разницу между весьма сходными понятиями «идентификацией», «отождествлением» и «(само)отождествлением». По существу, (само)отождествление это и есть фрейдянский термин «идентификация» (identification), под которым Фрейд понимал собственно процесс формирования личности вообще. Ж. Лапланш и Ж.-Б. Понталис отмечают, что интерес Фрейда к феномену (само)отождествления проявился едва ли не на самом раннем этапе его творчества. Так, работу сновидения он характеризовал еще в «Толковании сновидений» как способность бессознательного замещать «частичное тождество или скрытое сходство полным тождеством»⁷⁹⁸. Кроме того, действие механизмов (само)отождествления проявляется в такого рода миметизме, когда одна личность подражает и уподобляется образу другой. В этом случае, отождествляясь, одна личность начинает переживать чувства другой личности (вчувствование, психологическая заразительность). Фрейд считал, что «(само)отождествление – это не просто подражание, но присвоение, основанное на очевидном единстве происхождения; оно выражает сходство явлений через их общность на уровне бессознательного»⁷⁹⁹. Процесс отождествления кого-то с кем-то или с чем-то

⁷⁹⁷ Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М.: Высшая школа, 1996. С. 437.

⁷⁹⁸ Там же. С. 432.

⁷⁹⁹ Там же. С. 433.

проявляется на уровне бессознательных представлений тождества субъекта и образа объекта, имеющего природу фантазма. Личность может сочетать в себе множество вымышленных отождествлений, «множественное воплощение психических личностей» (Фрейд). Таким образом, (само)отождествление или идентификация – это «психологический процесс, посредством которого субъект присваивает себе свойства, качества, атрибуты другого человека и преобразует себя – целиком или частично – по его образу. Построение и обособление личности осуществляется посредством (само)отождествлений»⁸⁰⁰.

В русле психоаналитической традиции возникло понимание проблем, связанных с идентификацией, с бессознательным (само)отождествлением одного индивида, находящегося в ситуации утраты и поиска своей идентичности, с другим индивидом, объектом или образом. Данная проблематика становления идентичности обусловлена, в том числе, нарциссическими расстройствами⁸⁰¹. Очевидно, что развитие личности, особенно на ранних этапах жизни, невозможно без врожденной способности индивида отождествляться с другим (телом матери, членами семьи, этнической группой, культурой, религией, идеальной персоной, моральными нормами общества и т. п.). Но некорректное отождествление препятствует развитию, лишает самостоятельности и, по мысли А. Коржибского, погружает в мир иллюзий, становится источником психотических расстройств⁸⁰². Путь героя фильма «Жилец» (1976) Р. Поланского показывает, что полное отождествление кого-то с кем-то, неважно следствием чего оно вызвано, означает нечто крайне непродуктивное, разрушительное.

Благодаря роману Р. Стивенсона (1850–1894) «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1885) двойничество, тема зеркальных

⁸⁰⁰ Там же. С. 431.

⁸⁰¹ Кохут Х. Восстановление самости. М.: Когито-Центр, 2002. 315 с.; Хотчикс С. Адская паутина: как выжить в мире нарциссизма. М.: Независимая фирма «Класс», 2010. 239 с.

⁸⁰² Коржибский А. Наука и психическое здоровье. 2007 [Электронный ресурс]/ URL: <http://ligis.ru/librari/2465.htm> (дата обращения: 19.02.2018).

двойников, раздвоения личности, ложных идентификаций, различные мотивы деперсонализации личности становятся предметом изображения в киноискусстве с 1913 г., когда выходят фильмы о «расколотой личности»⁸⁰³. Это работы режиссеров С. Рюэ и П. Вегенера «Пражский студент» (1913) и М. Макка «Двойник» (2013). Впоследствии Р. Вине снимет ремейк «Другой» (1930) и «Прокурор Холлерс» (1930), а А. Блазетти – «Дело Галлера» (1933). Особенно после второй мировой войны в мировом кино получает широкое распространение тема неосознаваемой идентификации. Прежде всего, это фильмы Р. Росселлини (1906–1977) «Генерал делла Ровере» (1959), Дж. Лоузи «Слуга» (1963). Такого рода расстройством множественной личности страдает герой «Психо» (1960) А. Хичкока⁸⁰⁴. Об абсолютном слиянии одной личности с другой М. Антониони снял фильм «Профессия: репортер» (1974). Тема множественной личности составляет драматургическую основу фильма Д. Финчера «Бойцовский клуб» (1999).

Весомый вклад в развитие представлений об идентичности внес Ж. Лакан (1901–1981). Его теория «стадия зеркала» объясняет процессы формирования идентичности за счет действия механизмов идентификации. В определенном возрасте запускаются процессы отождествления с зеркальным образом себя и включаются в работу структуры Воображаемого. Таким образом прерывается симбиотическая связь с объектом, происходит исход из Реального (одна из инстанций в триаде Лакана) и открывается возможность овладения инструментами Символического через способность моделировать и представлять различные ситуации, использовать Воображаемое.

Стадию зеркала следует понимать «как некую идентификацию во всей полноте смысла, придаваемого этому термину анализом, а именно, как трансформацию, происходящую с субъектом, когда он берет на себя некий

⁸⁰³ Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. С. 32.

⁸⁰⁴ Жижек С. Возвышенный объект идеологий. М.: Художественный журнал, 1999. 235 с.

образ...»⁸⁰⁵. На стадии зеркала «беспомощный младенец, не способный к координации движений, предвосхищает в своем воображении целостное восприятие своего тела и овладение им. Этот единый образ достигается посредством отождествления с образом себе подобного как целостной формой; конкретный опыт такого построения единого образа – восприятие ребенком своего отражения в зеркале. Стадия зеркала представляет собой (символическую – В.К.) матрицу и набросок будущего Я»⁸⁰⁶, будущей идентичности. Это еще и начало всех последующих вторичных идентификаций, которые будет осуществлять субъект на протяжении всей своей жизни. Это еще и «вираж от зеркального я к социальному» (Лакан), который сопровождается негативными переживаниями утраты воображаемого единства, нарциссической целостности образа себя. Стремление преодолеть отчуждение, возникшее на стадии зеркала, возможно, толкает личность в дальнейшем на отождествление с Другим, который, как кажется, обещает вернуть некогда утраченные ощущения «ликующего притяжения своего зеркального образа»⁸⁰⁷. Правда, на этом пути личность поджидают многочисленные разочарования от последствий идентификаций. Диалектика формирования образа себя вслед за чувством удовлетворенности от созидания и завершенности построения своей идентичности, предполагает плату, разочарование и недовольство тем, что создано, недовольство собой, актуальной идентичностью. Эта же мысль встречается у Э. Эриксона, когда он говорит об утрате идентичности в момент ее окончательного формирования, достраивания, обретения завершенного образа себя. Как пример, фильм «Серп и молот» (1994) С. Ливнева, где изображены страдания человека, продукта лозунгов власти, сменившего под влиянием идеологии и стремления к идеалу

⁸⁰⁵ Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте // Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество, Логос, 1997. С. 14.

⁸⁰⁶ Лаплани Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М.: Высшая школа, 1996. С. 498.

⁸⁰⁷ Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте // Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество, Логос, 1997. С. 8.

гендерную идентичность. Героиня достигает идеала, воплощает за счет телесных трансформаций высших целей преобразования природы, и в это же время теряет все, превращается в идола.

На стадии зеркала приобретается первый опыт построения себя, который впоследствии реализуется в течение всей жизни в ситуациях образования новых форм идентичности. Указательный жест младенца, направленный на собственное отражение в зеркале, схваченное взглядом, означает вопрос, адресованный другому: «Кто это?». Взрослый отвечает младенцу, что «это – он». Говоря «это – ты», называя имя вопрошающего, взрослый не проясняет ситуацию, напротив, провоцирует ребенка на дальнейшие вопросы. Если он слышит имя Святослав, как, например, в фильме «Свято» (2006) В. Косаковского, то дальше малыш с той или иной долей уверенности попытается спросить: «Свято это я?!». При этом маленький герой картины известного документалиста укажет на себя и на свой зеркальный образ, проговаривая, насколько это возможно в его возрасте: «Я это Свято?!». Можно предположить, что отчуждение возникает в тот момент, когда полуторагодовалый ребенок, не видевший до этого по условиям эксперимента, на который решился его отец и создатель фильма, зеркал, указывает на своего зеркального двойника и проговаривает: «Это я». С одной стороны, очевидно, что отец, появившийся в конце фильма, расставляет все акценты, отвечая утвердительно на вопрос сына, подтверждая, что Свято (зеркальный двойник) – это он. С другой, по мысли Лакана, ребенок так до конца и не осознает, что он сам и тот, кто находится там, в зеркале, суть одно и то же, что он это и есть Свято. Иначе невозможно объяснить исчезновение из поля зрения зеркального двойника при изменении ракурса. Причем тот, кто только что находился в зеркале, смотрел на ребенка, обращал на него свой взгляд, исчезает, унося в зазеркалье самую ценную часть его «Я».

В обмене репликами ребенка и взрослого отражается фундаментальный принцип формирования идентичности, ведь на стадии зеркала подтверждается (или ставится под сомнение) акт признания со стороны другого. Если

развивающаяся личность не получает подтверждения своей ценности, то в дальнейшем перед ней возникает сложная задача интеграции всех, сформированных в последующей жизни, идентичностей. На стадии зеркала завершается опыт формирования базового доверия (недоверия) к миру, принятия себя. Важно так же и то, что в момент отождествления с зеркальным образом запускается механизм отчуждения: ребенок лишается ощущения целостности, вместе с исчезающим в зеркальной плоскости образом себя как бы уходит часть его «Я». Тот, кого он видит в зеркале, уносит сокровенную частицу его тела, исчезает с ней. Таким образом, в определенном возрасте происходит разрушение некоей нарциссической целостности, дающего трещину «аутоэротического кокона» дозеркального «Я». Зеркало сообщает воображению субъекта ощущение незримого присутствия в отражающей плоскости Другого, его взгляда, обращенного на пережившего раскол и утрату человека.

В киноискусстве процесс прохождения стадии зеркала наиболее ярко представлен в отечественных фильмах «Светлый путь» (1940) Г. Александрова, «Зеркало» (1974) А. Тарковского, «Пыль» (2005) С. Лобана. В них изображен процесс формирования идентичности, запускаемый в результате встречи со своим зеркальным образом, как правило, имеющим некие идеальные, воображаемые или не существующие черты. Негативная сторона образа героя, которую он открывает, рассматривая свое отражение, встречается в фильмах «Не тот человек» (1954) А. Хичкока, «Сердце ангела» (1987) А. Паркера, «Подмосковные вечера» (1994) В. Тодоровского, где герои совершают поступки, мотивированные их бессознательным, а встреча с зеркальным образом обостряет проблему идентичности. Кто-то другой с противоположной стороны зеркала смотрит на героя, вскрывая истинное содержание его личности.

Тему «зеркального Я» как условие формирования идентичности развивал один из основоположников символического интеракционизма Ч. Х. Кули (1864–1929). Он считал, что в процессе взаимодействия с другими

людьми личность получает возможность видеть себя как бы в отраженном виде. Наше «зеркальное Я» (looking-glass self) рассматривает себя под углом зрения других: то, как нас воспринимают, то, как они оценивают нас и реагируют на нас. Соответственно, наше поведение строится как ответ на их отношение к нам, на реакцию других («в их глазах я выгляжу хорошо, значит, я буду вести себя так всегда»)⁸⁰⁸.

По Эриксону, формирование идентичности происходит в результате расширяющегося по мере взросления взаимодействия человека с другими людьми и социальными феноменами. На каждой стадии жизненного пути человек переживает нормативный кризис, в результате которого, если кризис будет успешно разрешен, должно быть сформировано определенное новообразование, позволяющее отвечать на вызовы именно этого этапа жизни, приобретая все более дифференцированное представление о себе и все большую возможность адаптации к социальной среде. Прохождение каждого этапа требует решения последовательно усложняющихся задач, требующих наличия соответствующих психосоциальных новообразований, возникающих по результатам успешного или неудачного прохождения нормативного кризиса.

Такое развитие имеет эпигенетический характер и, если конфликт на очередной фазе становления идентичности разрешен неудачно, то новообразование сформировано с деструктивными доминирующими признаками. Тогда у взрослого человека мы можем обнаружить отсутствие базового доверия к миру, что соответствует стадии младенчества, или неспособность к усердному труду, если неудачно пройден этап юности. Тогда в старшем возрасте человек вынужден в первую очередь решать проблемы неудачно преодоленных кризисов.

В этом случае этапы пройденного пути не будут приводить героя фильма к полному решению проблем эго-идентичности, а на протяжении всех этапов

⁸⁰⁸ Кули Ч. Х. Человеческая природа и социальный порядок. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2000. 312 с.

пути герой будет решать именно конкретные проблемы, возникшие в результате названной неудачи, последовательно продвигаясь к успешному или не успешному обретению доверия к миру или формирования способности к учебе и самосовершенствованию.

С момента рождения формируется базовое доверие (или недоверие) к окружающим людям, к себе и миру в целом. Это первый опыт отношений с самым близким человеком, матерью. От нее он получает пищу, тепло и ласку, через нее, как через некий фильтр, ребенок впитывает информацию о внешней реальности. В фрейдянской психоанализе этот период соответствует оральной стадии развития сексуальности. Эриксон же называет эту стадию «вбирающей». На ней у ребенка формируется потребность вслед за предлагаемой пищей, по мере развития органов чувственного восприятия, инкорпорировать предметы, попадающие в поле зрения, звуки, запахи и т.п. Он познает мир, открывается ему, стремится к новым впечатлениям. Результатом благоприятного исхода стадии «базисное доверие против базисного недоверия» будут положительные чувства и установки относительно себя и мира в будущей жизни, оптимизм от встречи с новыми людьми, формируется способность сохранять надежду в сложных жизненных ситуациях. Если объект, с которым отождествляется младенец, является источником негативных ощущений (мама немотивированно исчезает, проявляет недовольство, нервничает, несвоевременно кормит, редко контактирует, испытывает тревогу и т.п.), то растет слабая, неуверенная в себе и окружающих, замкнутая личность, испытывающая постоянную тревогу и ожидающая от мира каких-либо негативных проявлений. Негативным результатом кризиса роста на этой стадии будет отсутствие надежды на выживание и перспектив, уход от общения и деятельности, подозрительность, страх, пессимизм, невротические и даже психотические расстройства личности.

Затем после года жизни возникает кризис развития, это стадия «автономия против стыда и сомнения». На ней выстраиваются отношения с

обоими родителями. Это важный период приручения органов выделения, обретения равновесия. В фрейдянской системе данный период соответствует анальной стадии, на которой формируется способность контроля, систематизации. Ребенок учится контролировать физиологические функции и приобретает достаточную самостоятельность, чтобы затрачивать энергию на освоение окружающего пространства. Он испытывает мир, его границы, и, как следствие, себя на прочность. В этой ситуации важна реакция других, от нее зависит то, насколько успешно пройдет процесс освоения реальности, сепарации, выстраивания **границ** между своим «Я» и другими. Отрицательным итогом преодоления психосоциального кризиса на стадии «автономия – стыд» являются такие деструктивные изменения личности, как навязчивость, импульсивность, спонтанное следование своим импульсам. Также склонность к конформизму, безвольному соглашательству, стремлению делегировать свое «Я» коллективу, зависимость от оценок других. Для такой личности оказывается важным то, чтобы оценивать свои поступки с позиции других. Важный вопрос, на который пытается дать ответ личность, одобряет ли коллектив ее действия или нет? Такая личность как бы слита с коллективным субъектом, ощущает себя в единстве с ним и обнаруживает неспособность к ощущению своего «Я» через построение **границ** между собой и миром других.

Результатом позитивного завершения кризиса является, напротив, способность личности выстраивать границы между собой и миром, устойчивое чувство самостоятельности, автономии, формирование **воли**. По сути, в процессе построения границ между внутренним и внешним миром закладываются базовые структуры личности, способной или не способной в дальнейшем, например, различать свое желание и принимать его как свое, а не навязанное кем-то извне. Если границы воспринимаются как зыбкие, неустойчивые, нуждающиеся в постоянной проверке, то такого рода личность стремится испытать их на прочность, чаще всего, в ситуации конфликта или даже в перверсиях («Пианистка» (2001) М. Ханеке).

После трех лет жизни возникает конфликт между старыми навыками адаптации и новыми требованиями среды, между стремлением проявлять инициативу, предприимчивость и противоположными чувствами вины, страха, порицания со стороны близких. В этот период жизни закладываются структуры «социального зеркала», «зеркального Я» (Ч. Кули), осваиваются формы знакового опосредствования (Л. С. Выготский), формируется игровая способность стадии «play» видеть себя со стороны, менять различные роли по своему усмотрению (Дж. Г. Мид). В классическом психоанализе – это фаллическая стадия развития личности.

Перед индивидом открываются границы социального пространства, у него формируется целеустремленность. Физическое развитие и владение языком предоставляют возможности осваивать реальность в игровой деятельности. Тогда же закладывается представление о себе, как о том, кто способен проявлять желание, не испытывая при этом парализующего волю страха перед наказанием за то, что он (она) чего-то хочет, осуждением или возможным поражением. Тип продуктивного новообразования, которое формируется в процессе отождествления с положительным, успешным образом себя, передает, по Эриксону, формула «Я есть то, чего я могу свободно желать». Это время формирования воли, утверждение себя в образах того, что можно представить. Ведь воображение позволяет примерять на себя множество пусть даже и самых фантастических ролей и сцен, отождествляться с той или иной профессией, побывать в вымышленных ситуациях, планировать и представлять в образах картины реальности и конструировать свое воображаемое, «идеальное Я».

Личность начинает хотеть быть кем-то, у него появляются желания, которые он, с одной стороны, в себе обнаруживает, а с другой, – сталкивается с различными препятствиями на пути его признания и реализации. Такими препятствиями может быть страх, внушенное ощущение своей недостаточности, ограниченности своих возможностей, ущербности.

Одновременно на этой стадии ребенок обнаруживает, что не все желания могут быть реализованы в реальности, и учится переносить их в игровое пространство, в пространство воображения. В случае успешного разрешения конфликта на этой стадии формируется способность проявлять инициативу, принимая свои импульсы и желания, а в противном случае – испытывать за них мешающее жизни чувство вины. Формулой позитивного исхода стадии «инициатива – вина» является следующая формула: «Я есть то, чем, я могу вообразить, я стану». При негативном исходе формируется деструктивное новообразование с доминирующим чувством неуверенности в себе, с заторможенностью, неспособностью что-либо хотеть за пределами коллектива.

После шестилетнего рубежа жизни наступает конфликт инструментальной стадии идентичности «трудолюбие против чувства неполноценности». Это младший школьный возраст, время, когда у ребенка формируются навыки самостоятельного творчества, конструирования различных объектов. В фрейдянской системе – это латентная стадия психосексуального развития личности. В случае успешного прохождения нормативного кризиса формируется «сознание компетентности», самоуважения и даже гордости за способность самостоятельно учиться создавать какой-либо продукт.

На этой стадии развития важен конечный результат активности, а не процесс, и любая позитивная реакция со стороны взрослого. Должно сформироваться чувство, что если постараться, приложить усилия, проявить усидчивость, то можно достичь хорошего результата, получится качественный продукт. А через это достигается самостоятельность и независимость от внешних условий, осознание собственной значимости через способность, оказавшись в любой ситуации, быть готовым к внутренним преобразованиям и адаптации через созидательную активность.

Негативный образ себя как человека ни на что не способного, неумелого будет преследовать личность на протяжении всей жизни, если его близкие не

смогли вселить в него чувство уверенности в своих силах. Основное содержание чувств, переживаемых на этой стадии, в случае ее положительного прохождения, выражается в следующем утверждении, формуле идентичности: «Я есть то, что я могу научиться делать».

С одиннадцатилетнего возраста начинается процесс закладки основ эго-идентичности, это стадия «идентичность против смешения ролей». Время протекания этой стадии приходится на период отрочества. Согласно З. Фрейду, это генитальная стадия психосоциального развития. Положительным исходом кризиса отрочества, как называет его Э. Эриксон, является в той или иной мере четкое представление о своей идентичности, а отрицательным – спутанность представлений о себе, смешение идентичностей. Перед личностью возникают чрезвычайно сложные задачи синтеза самых разных представлений о себе и социальных ролях, которые к этому времени осваиваются. На основе развитой в нем школьной системой способности к обобщению, личность стремится объединить прошлый опыт и все то, что она знает о себе, а также создать идеальный образ себя в будущем, разработать план дальнейшей жизни. Существует опасность, что идеальная цель может оказаться иллюзорной мечтой, фантазией, плохо связанной с реальностью. Кроме того, чрезвычайно важную для личности, переживающей стадию отрочества, приобретает то, как она выглядит в глазах другого, насколько соответствует ценностям группы, в которую она стремится вписаться. «Растущих и развивающихся подростков, сталкивающихся с происходящей в них физиологической революцией и с необходимостью решать реальные взрослые задачи, прежде всего заботит то, как они выглядят в глазах других в сравнении с их собственными представлениями о себе, а также то, как связать роли и навыки, развитые и ценимые ранее, с профессиональными прототипами дня сегодняшнего»⁸⁰⁹.

⁸⁰⁹ Эриксон Э. Детство и общество. СПб.: Ленато, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996. С. 366.

В завершении стадии «идентичность – спутанность ролей» социум предлагает личности некий промежуточный вариант самоопределения, когда принятие своей идентичности на некоторое время откладывается. Перед вступлением в активную созидательную часть жизненного пути молодой человек получает возможность выбора или поиска оптимальных для себя моделей социальной активности. Это состояние Эриксон называл периодом «психосоциального моратория». Тогда «все тождества и непрерывности, на которые эго полагалось до этого, снова в той или иной степени подвергаются сомнению...»⁸¹⁰. «Мораторий – это отсрочка, предоставленная кому-либо, кто еще не готов принять ответственность или хотел бы дать себе время на подготовку»⁸¹¹. Мораторий позволяет избежать автоматического включения во взрослую социальную среду, предоставляет личности шанс совершить сознательный выбор.

После восемнадцати-двадцати лет начинается новый кризис «близость против изоляции». Он открывает перед человеком возможность на основе сложившегося позитивного опыта идентичности вступить во взрослую жизнь, обнаружить в себе готовность взять ответственность за другого. Негативным итогом проживания этого кризиса может стать чувство одиночества, замкнутости, исключительности. Э. Эриксон предлагает следующую формулу идентичности, отражающую суть происходящего на данном этапе жизни: «Мы есть то, что мы любим». При благоприятном исходе процесса развития личности человек начинает мыслить себя и окружающий мир неэгоистично, объединяясь с другим, в терминах «Мы». Теперь его «эго» представляет собой неразрывную связь, синтез с близким другим и независимость от группы. Негативный итог проживания шестой стадии – изоляция, неспособность к открытости, интимности. Отличие от стадии «доверие – недоверие» заключается в избирательности связей (либо ее отсутствии), на первой стадии

⁸¹⁰ Там же.

⁸¹¹ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996. С. 167.

недоверие к миру вообще, на шестой – невозможность впустить в интимную зону при возможной внешней успешности, а значит, доверие к миру вообще.

Приблизительно с двадцати пяти лет начинается самый продолжительный этап жизни, «генеративность против стагнации». С одной стороны, успешно пройденные этапы формирования идентичности способствуют появлению продуктивного состояния заботы, милосердия, созидательной деятельности, с другой, – предшествующие поражения и неудачи накладывают негативный отпечаток на жизнь человека, на его восприятие своего места в обществе. Генеративности противопоставляется стагнация, отверженность. На этой стадии закладываются очертания финальной части жизни, восьмой стадии идентичности, которую предстоит прожить либо с чувством умиротворения, либо с чувством безысходности и отчаяния.

Восьмая стадия «целостность эго против отчаяния», поздняя зрелость, зрелость. Здесь индивид подводит итоги жизненного цикла, завершая его, и от того, насколько продуктивно он прожил прежние кризисы идентичности, зависят его переживания прожитого и ощущения перед концом земного пути.

Сторонник и последователь Э. Эриксона Дж. Марсиа понимает под идентичностью «структуру эго – внутреннюю, самосозидающуюся, динамическую организацию потребностей, способностей, убеждений и индивидуальной истории»⁸¹². Такое свойство творчески конструировать нарратив, объясняющий, прежде всего, самому индивиду, кем он на самом деле является, сближает мысль Дж. Марсиа с концепцией повествовательной

⁸¹² Marcia J.E. Identity in adolescence // Handbook of adolescent psychology. New York: John Wiley, 1980. P. 43.

идентичности П. Рикёра⁸¹³ и учением об аутопоэзисе, разработанным теоретиками познания У. Матураной⁸¹⁴ и Ф. Варелой⁸¹⁵.

Та или иная типология идентичности, по Дж. Марсиа, проявляется в ситуации принятия жизненных решений, через наблюдаемые паттерны «решения задач». Такие факторы, как наличие или отсутствие кризиса идентичности и наличие или отсутствие ценностей, целей, определенных жизненных задач, влияют на формирование четырех состояний идентичности: достигнутая идентичность, мораторий, предрешенная идентичность и диффузная идентичность. Первое состояние идентичности характеризуется тем, что человек, пройдя этап поисков, имеет четкие представления о себе и о перспективах своей жизни. На основании опыта и осознания своих желаний личность обнаруживает готовность строить свою жизнь в соответствии с собственными планами.

Таковы герои советских фильмов сталинской классики и в значительной степени фильмов хрущевской оттепели. После прохождения испытаний, например, непутевой жизни, они становятся людьми со стойкими убеждениями, готовыми следовать идеалам. Второе состояние (мораторий) связано с переживанием кризиса идентичности, стремлением найти выход на основе исследования альтернативных путей развития. Это состояние характеризует в большей степени героев кино «оттепели», появляющийся тип сомневающийся молодых людей, ищущих свой путь жизни. Исход моратория может быть позитивным и деструктивным, герои могут так и не разрешить свои сомнения. Третье состояние, предрешенная идентичность, характеризуется тем, что индивид не испытывает трудностей с самоопределением, не переживает кризисных состояний поиска своей идентичности. Достигается такое состояние за счет отождествления с

⁸¹³ Рикёр П. *Время и рассказ*. В 3 т. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 2000; Он же. *Я-сам как другой* / Пер. с франц. И. С. Вдовиной. М.: Академический Проект, 2008. 695 с.

⁸¹⁴ Матурана У. *Биология познания // Язык и интеллект*. М.: Прогресс, 1995. С. 95–142.

⁸¹⁵ Матурана У., Варела Ф. *Древо познания: биологические Корни Человеческого понимания*. М.: Прогресс-традиция, 2001. 223 с.

авторитетными лицами, родителями, например, или с «вечными» ценностями. Индивидуальные цели и ценности совпадают здесь с ценностями и жизненными целями родителей и ближайшего окружения. Личность принимает решение, полагаясь на опыт прошлых идентификаций или на мнение авторитетных персон. При этом чужое мнение воспринимается как свое.

Таковы и герои фильма «Несколько хороших парней» (1992) Р. Райнера, руководствующиеся в своей повседневной армейской жизни негласным кодексом чести, аналогом «понятиям», и мнением командира, который не отдает официальный приказ, а как бы рекомендует подчиненным проучить нерадивого моряка. Исполнители слепо следуют устному слову старшего офицера, что приводит к смерти пострадавшего, а их – на скамью подсудимых. И, наконец, диффузная идентичность представляет собой состояние идентичности, при котором у человека отсутствуют четкие представления о целях жизни. Такого рода личность не имеет прочных убеждений, не привержена определенным ценностным ориентирам. Примером может послужить хаотичный путь саморазрушения героя Дэвида Тьюлиса в фильме «Обнаженная» (1993) М. Ли.

Как считает Дж. Марсиа, развитие идентичности в процессе жизни происходит двумя путями. Первый путь обретения идентичности связан с постепенным осознанием человеком того, кем он является. Он осознает и принимает свое имя, пол, возраст, гражданство и т. д. Второй путь предполагает самостоятельное принятие решения и самостоятельный выбор того, какой именно будет его идентичность. На основе осознания привлекательных для данной личности форм и возможных образов себя, а также их дальнейшего принятия, происходит конструирование персональной идентичности.

Развитие идентичности как представления о самом себе связано с уровнем развития и характером построения категорий описания

идентичности, понимаемой как результат самокатегоризации⁸¹⁶. Культурно-исторический процесс развития способности самостоятельного формирования идентичности связан с общим процессом становления знакового опосредствования психических функций (Л. С. Выготский). Эволюционное развитие связано с усложнением процесса психического отражения за счет усложнения системы восприятия.

Уровень рефлексии определяет уровень осознания оснований идентичности, групповых границ, возможных действий и правил определений возможных действий по отношению к идентичности. Тем самым задается тип реальности, в которой живет человек, включая время, доминирующий тип искусства, прочность идентичности, отношение к «своим» и «чужим». Доминирующий тип реальности закрепляется в произведениях искусства и транслируется через экранные образы.

Уровень самодетерминации определяет уровень автономии личности по отношению к социальному окружению. В коллективистских культурах человек не может представить себя вне принадлежности к определенной социальной группе, а принадлежность к этой группе, в свою очередь, задает основное содержание его жизни, начиная от правил поведения и заканчивая целями и ценностями. Изменение этих правил в коллективистских культурах не рассматривается как возможное. Однако при высоком уровне автономии, в индивидуалистических культурах человек рассматривает себя как относительно независимого от группы, имеющего более широкое поле для маневра при выборе определенного типа поведения.

При высоком уровне самодетерминации человек действует на основании осознанного выбора, что предполагает возможность изменять социальную среду, правила поведения и, в конечном счете, самого себя. Отождествление с той или иной группой в этом случае рассматривается как результат самостоятельного выбора, который может быть пересмотрен при

⁸¹⁶ *Tajfel H., Turner J. C. An integrative theory of intergroup conflict // The social psychology of intergroup relations / Ed. by W. G. Austin, S. Worchel. Monterey, CA: Brooks-Cole, 1979. P. 33–48.*

изменении обстоятельств. Самодетерминация определяет то, насколько субъект мыслит себя в качестве автора построения идентичности (на стадии метапродуктивной идентичности по нашей классификации) или рассматривает идентичность как заданную извне. Далее рассмотрим культурно-историческую модель идентичности.

2.2.1. Культурно-историческая модель идентичности и ее функции в структуре драматургического конфликта

Согласно Э. Эриксону, к моменту формирования стадии «идентичность против смещения ролей», в случае успешного прохождения предыдущих психосоциальных кризисов, завершается процесс построения внутренней структуры идентичности, что в дальнейшем позволяет человеку отождествляться с теми ролями или маркерами идентичности, которые предлагает культура и социум. Однако в дальнейшем решение задач, связанных с возможными кризисными состояниями, требующими осуществить выбор идентичности, во многом зависит от степени активности субъекта, от того, какие новообразования были сформированы до того в процессе прохождения стадий жизненного цикла, и от типа культуры, предлагающего личности наиболее распространенную, доминирующую модель для отождествления. И в этой связи возможно выделение и описание четырех стадий идентичности, получающих распространение в том или ином типе культуры: протоидентичность, репродуктивная, продуктивная, метапродуктивная идентичность. Психологические механизмы реализации этой модели были описаны Е. В. Улыбиной в нашей совместной работе, посвященной тому, как в среде киноискусства формируются образы идентичности, соответствующие культурно-историческому контексту⁸¹⁷. Е. В. Улыбина показала, что на разных уровнях развития идентичности у субъекта формируются разные навыки взаимодействия с реальностью, системы

⁸¹⁷ Колотаев В. А., Улыбина Е. В. Стадиальная модель развития идентичности (на примере киноискусства) // Психология. Журнал высшей школы экономики. 2011. № 1. Т. 8. С. 3–26.

знакового опосредствования и когнитивные способности. На уровне протоидентичности у субъекта формируется индексальный способ знаковой репрезентации, не позволяющий ему оценивать знания и правила. На стадии репродуктивной идентичности формируется символический способ, когда знания о мире достают от авторитетного источника и также не рефлексированы. Продуктивная идентичность позволяет осуществлять перевод конкретных операций в знаковые, заставляя личность искать правила и стремиться к истине. На стадии метапродуктивной идентичности допускаются когнитивные процедуры, открывающие возможность использовать формальные операции, самостоятельно создавать знаки.

На ранних стадиях культурно-исторического развития при господстве мифологического мышления представления о мире и себе самом человек получает в готовом виде в качестве истины. Эти знания не рефлексированы и основания для обретения идентичности не требуются. Естественным вариантом идентичности в таком контексте становится **протоидентичность**. Она уже есть в завершенном и неизменяемом виде, вполне пригодна для решения задач адаптации к требованиям соответствующей культуры, в которой доминируют мифопоэтические модели сознания. Для носителя протоидентичности характерно некритическое и безоценочное восприятие окружающей реальности, которая воспринимается как стабильно неизменная, раз и навсегда данная. Идентичность индивида определяется за счет бессознательного отождествления с социальными категориями, представленными в языке, которые воспринимаются безусловно, как естественным образом существующие феномены реальности. Мир носителя протоидентичности – это мир данностей, не подвергаемых сомнению вечных и неизменных истин. Возможные противоречия, конфликт между миром внешним и внутренним, снимаются за счет принятия внешнего, отождествления с ним.

В культурах, основанных на передаче коллективного опыта через традиции, заповеди, адаты, устные предания и поверья, идентичность

формируется за счет отождествления с единственно возможным образом прошлого, с каноническим набором ценностей, переданных индивиду предками по праву родства, принадлежности к клану, этнической группе. Человек выстраивает свою идентичность с опорой на образ предков, передавших ему свою мудрость и ценные личностные свойства (набор одобряемых коллективом качеств), отличающие его от представителей другого племени. В этом случае идентичность представлена в сформированном виде некоего **канона**, выработанного и закрепленного в прошлом. Идентичность не нужно выбирать и выстраивать, но она нуждается в том, чтобы ее в готовом виде обнаружить и принять как уже принадлежащую самому субъекту.

Этому способствуют обрядовые формы посвящения, обряды перехода на более высокую ступень положения в группе при соблюдении определенных требований. Для успешного прохождения инициации необходимо в процессе воспитания строго усваивать ценности и следовать нормам соответствия прошлому, каноническим представлениям коллектива. В архаических обществах обретение идентичности закрепляется в обряде инициации. Соответствующая этому типу культуры **репродуктивная идентичность** воспринимается всеми членами коллектива как единственно возможная, обеспечивающая функции выживания и регуляции поведения индивидов. Ее не нужно искать или восстанавливать, она наследуется и передается естественным образом от старших к младшим. Выработанный некогда в прошлом канон, свято соблюдаемый всеми свод правил, остается основным источником, регламентирующим и повседневную, и творческую активность членов сообщества. На репродуктивной стадии необходимо принять естественным путем очевидное, отождествиться, например, по факту рождения с этнической группой. Здесь сформированы жесткие, непроницаемые границы пространства «своего» и «чужого». Индивидуальное «Я» представляет собой набор ценностей коллективного «мы», одно отражается в другом. Возникающие противоречия между «своим» и «чужим»

снимаются за счет отождествления с ценностями «своего» и неприятия, обесценивания «чужого».

В культурах, где преобладает идеология модернизма, распространение получает **продуктивная идентичность**, требующая от личности преобразующей активности, возможно, за счет преодоления уже сложившихся четких правил и предшествующих форм, но соответствующей вновь созданному автором синтетическому образу, **идеалу**. Это могут быть, например, идеалы коммунизма, которые долгое время стимулировали деятельность советского человека, направленную на преобразование себя во имя светлой цели. Продуктивная идентичность может проявляться как в стремлении человека быть передовиком социалистического производства, так и в достижении идеала красоты, в желании соответствовать кем-то сформированному образцу настоящей женщины. На этой стадии также создаются концепции научных школ, эстетические и художественные программы, направления в искусстве. Здесь уже границы «своего» и «чужого» по сравнению с репродуктивной идентичностью имеют не столь жесткую природу, они проницаемы, а идентичность изменчива, подлежит конструированию по образу и подобию находящегося в будущем и часто недостижимого идеала. Разумеется, его создает кто-то, личность, автор, основоположник школы. Для того чтобы приблизиться к идеалу, личности нужно меняться, тратить силы на самосовершенствование, на преодоление препятствий. Такого рода преобразования зачастую требуют жертвенного служения, примеры которое мы видим в советском киноискусстве 1930–1950-х гг. Возникающие противоречия осознаются как несоответствие того, что есть сейчас, в настоящем, и того, что должно быть, чего нужно достичь в процессе преобразования себя и мира вокруг. То, что есть сейчас, обесценивается и воспринимается как то, от чего нужно отказаться, что нужно разрушить и на его обломках построить нечто новое.

В ситуациях цивилизационного слома, когда модели регуляции поведения человека, основанные на репродуктивном или продуктивном

механизмах построения идентичности прошлого (репродуктивная идентичность) или будущего (продуктивная идентичность), перестают играть единственно возможную роль контролирующей инстанции, корректирующей производство маркеров идентичности. От личности требуется самостоятельное конструирование образа себя, собственной идентичности, распространение получает **метапродуктивная модель**. Здесь субъект создает свою идентичность самостоятельно, полагаясь на собственные предпочтения и выбор тех категорий идентичности, которые он имеет возможность заимствовать из любого контекста, из того материала, например, который был подготовлен творческой активностью других. На этой стадии меняется оптика: если репродуктивная идентичность обращена в прошлое, а продуктивная – в будущее, то метапродуктивная позволяет оперировать временем настоящего, «здесь и сейчас». Границы «своего» и «чужого» осознаются как условные, носитель метапродуктивной идентичности, имея внутреннее основание, скелет идентичности (эго-скелет) и четкие представления о ценностях, осознает относительность социальных категорий и ориентируется на успешный опыт преобразования себя при столкновении с проблемами внешнего или внутреннего характера. В зависимости от изменений среды меняется и форма адаптивного поведения, ориентированного на контекст и уместность тех или иных действий.

2.2.2. Выводы

Каждый этап культурно-исторического пути требует от субъекта разного уровня развития идентичности для того, чтобы предлагаемая обществом модель идентичности была успешно построена. Э. Эриксон предполагал, что по мере прохождения нормативных кризисов, разрешения конфликтов разных стадий формирования идентичности, личность все больше и больше открывается для последовательно расширяющегося взаимодействия с социальными феноменами и другими людьми. По Эриксону, человек проходит первые четыре стадии жизненного цикла («доверие», «автономия»,

«инициатива», «компетентность» (инструментальная фаза)) и, выходя на пятую, на стадию «идентичность – спутанность ролей», по сути, завершает процесс формирования эго-идентичности. В дальнейшем идентичность достраивается и видоизменяется в результате взаимодействия с распространенными в культуре, описанными выше, типами идентичности (протоидентичностью, репродуктивной, продуктивной и метапродуктивной идентичностью).

Продуктивный путь развития предполагает опору на сформированную инструментальность (метапродуктивная идентичность) и те, кто успешно прошел стадию «компетентность – неполноценность», по Эриксону, обнаруживают способность к успешной адаптации при меняющихся условиях жизни. Они меняют свой уклад жизни, профессию, пересматривают цели, понимая их относительность, и что все зависит от них. Однако в иных ситуациях при выходе из нормативного кризиса с негативным новообразованием и в дальнейшем при столкновении с проблемой адаптации личность испытывает трудности при перестройке себя и использует навыки, полученные на предыдущих стадиях развития идентичности.

Если сформировано только базисное доверие, то личность остается на стадии протоидентичности и преодолевает трудности за счет некритического принятия внешних правил и ценностей, за счет отождествления с тем, что предлагают другие, – драматургический конфликт протоидентичности «Я – внешний мир».

Если сформированы границы, с положительным результатом пройден этап «автономия – стыд», то в ситуации кризиса личность реализуется как носитель репродуктивной идентичности, и конфликт преодолевается за счет актуализации границ между «своим» и «чужим» с опорой на канонический набор ценностей, сформированных предками в прошлом. Драматургический конфликт репродуктивной идентичности разворачивается между «своим» и «чужим».

Если сформирована инициатива, успешно пройден кризис «инициатива – чувство вины», то актуализируется продуктивная модель идентичности, которая не позволяет выйти на уровень метапродуктивности, а невротический конфликт развивается между идеальным образом себя и реальным. Конфликт продуктивной идентичности протекает между «Я реальным» и «Я идеальным», к которому нужно стремиться, преобразуя себя.

И, наконец, если успешно пройден кризис инструментальности, пройдена стадия «компетентность – неполноценность», то возможен переход на метапродуктивную модель идентичности. Здесь конфликт развивается внутри субъекта, где одно «Я», взаимодействуя с другим «Я», находясь в режиме автокоммуникации (Ю. М. Лотман), видоизменяет в процессе внутреннего диалога личность, оказавшуюся в метапозиции.

Глава 3. Драматургия пути героя: инициация, идентичность, конфликт

3.1. Структура пути героя и особенности драматургического конфликта в зависимости от кризисов идентичности

При сопоставлении стадий формирования идентичности (Э. Эриксон) с этапами пути героя волшебной сказки и мифа (В. Я. Пропп, Дж. Кэмпбелл) обнаруживается их сходство и открывается возможность увидеть различия в характере драматургического конфликта в зависимости от локализации решаемых героем проблем и уровня глубины происходящих с ним изменений. В результате обнаруживается связь этапов прохождения пути героя и уровня решаемых им психологических проблем с содержанием нормативных кризисов построения эго-идентичности, выделенных Э. Эриксоном. В зависимости от локализации внутреннего конфликта герой с разным успехом решает сложные задачи от уровня выживания до уровня обретения зрелой, обеспечивающей успешное прохождение испытаний, личности. Этапы «путешествия героя» в процессе развертывания киноповествования, выделенные К. Воглером на основе теории мономифа Дж. Кэмпбелла, строятся по модели обряда инициации и отражают процесс обретения или смены героем идентичности. Сопоставление стадий формирования эго-идентичности с этапами пути героя позволяет увидеть различие в характере драматургического конфликта в зависимости от локализации решаемых задач и глубины происходящих с героем изменений.

Структура пути героя как композиционный набор ограниченного числа повторяющихся неизменных элементов, выделенных В. Я. Проппом в «Морфологии сказки», позднее была описана на материале мифов Дж. Кэмпбеллом в «Тысячеликом герое». Дж. Кэмпбелл ввел понятие «мономиф» и обнаружил, что «любой рассказ, по умыслу автора или нет, следует древней схеме мифа, и все истории, от вульгарного анекдота до

высших достижений литературы, можно толковать в категориях путешествия героя»⁸¹⁸, что и составляет содержание мономифа. Мономиф понимается Дж. Кэмпбеллом как базовая модель повествования, в соответствии с которой герой совершает путешествие, переходя из одного состояния в другое, претерпевая внутренние изменения, обретая знания. Центральным событием мономифа является главное испытание героя, соответствующее обряду инициации. «Путь мифологического приключения героя обычно является расширением формулы всякого обряда перехода: уединение – инициация – возвращение: которую можно назвать центральным блоком мономифа»⁸¹⁹. Экранное действие и происходит из драматургической ситуации, которая наступает в завязке и является не чем иным, как последовательное развитие конфликта, обеспечивающее художественную целостность произведения.

Герой, продвигаясь от состояния «обыденный мир» к главному испытанию сталкивается с проблемами, соответствующими стадиям построения идентичности. Этапы «путешествия героя» в пространстве фильма строятся по модели обряда инициации и отражают процесс обретения или смены идентичности. «Инициация в кино выполняет функцию, во многом сходную с обрядами посвящения во взрослую жизнь, существующими практически во всех культурах мира... это ритуалы, в которых подростки проходят суровое испытание, чтобы доказать свое право войти в мир взрослых...»⁸²⁰.

Согласно В. Я. Проппу, обряд инициации, лежащий в основе повествовательных структур мифа и сказки и воспроизводящий процесс обретения идентичности, позволяет говорить о том, что и путь героя в структуре фильма описывает процесс перестройки себя, формирование идентичности.

⁸¹⁸ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: Рефл-бук; Киев.: АСТ, 1997. С. 44.

⁸¹⁹ Там же. С. 37.

⁸²⁰ Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. С. 207.

Идеи Дж. Кэмпбелла вдохновляли и продолжают вдохновлять сценаристов и теоретиков кинодраматургии особенно после того, как интерес к его трудам проявил режиссер Дж. Лукас, и после огромного успеха «Звездных войн» (1977). Известно, что сценарий «Звездных войн» Дж. Лукас написал в строгом соответствии с выделенными этапами пути героя. К. Воглер адаптировал модель Дж. Кэмпбелла к кино, составив своего рода карту путешествия героя в пространстве фильма, включающую пункты, задающие базовую структуру киноповествования, состоящую не из 17, а из 12 стадий.

В мифе, как и в волшебной сказке, герой перемещается в условном пространстве физического мира, но, как замечает К. Воглер, «с не меньшим успехом речь может идти о внутреннем путешествии, которое проделывают сознание, сердце, душа. В любой по-настоящему интересной истории центральный персонаж развивается, переходя из одного состояния в другое: от отчаяния к надежде, от слабости к силе, от невежества к мудрости, от любви к ненависти и обратно»⁸²¹.

С героем происходят изменения разного уровня, приближающие или не приближающие его к построению идентичности, которая понимается как обретенная способность героя к осознанию себя, кем он является на самом деле, кто он и что собой представляет его подлинное «Я» и получение признания от других участников истории. Изменения могут затрагивать как внешний уровень, и в этом случае, например, герои фильмов ужасов могут решать задачи выживания при столкновении с силами зла, либо, если преобразования достаточно глубоки, приобрести новое знание о себе и осознанно выстроить новую идентичность на основе принятия новых ценностей, в том числе и за счет перестройки внутренних ресурсов.

Представляется, что карта путешествия героя, прохождение им различных испытаний, описанных В. Я. Проппом, Дж. Кэмпбеллом, а затем слегка адаптированная К. Воглером под голливудское производство фильмов,

⁸²¹ Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. С. 47.

и те задачи, которые решаются на каждом из этапов этого пути, соответствуют стадиям построения идентичности, выделенных Э. Эриксонем в жизненном цикле человека.

Согласно Э. Эриксону, формирование идентичности происходит в результате взаимодействия человека с требованиями культуры. На каждой стадии жизненного пути человек переживает нормативный кризис, в результате которого, если кризис будет успешно разрешен, должно быть сформировано определенное новообразование, позволяющее отвечать на вызовы именно этого этапа. Формирование идентичности происходит в результате взаимодействия человека с социальными феноменами, соответствовать которым он пытается, и каждая стадия предъявляет новые требования, выполнение которых является условием успешной социализации. Прохождение очередной стадии начинается с нормативного кризиса, в результате которого, если кризис будет успешно разрешен, формируется психосоциальное новообразование, позволяющее отвечать на вызовы именно этого этапа жизни. Как и в ситуации обряда инициации, человек сталкивается с трудностями, ему приходится преобразовывать себя, получая от социального окружения помощь и, при успешной инициации, признание уже в новом статусе. Развитие имеет эпигенетический характер и, если конфликт на очередной фазе становления идентичности разрешен неудачно, то возникает деструктивное новообразование, препятствующее формированию конструктивного новообразования на следующей стадии жизненного цикла и всему нормальному развитию организма в целом.

Генетическое родство обряда инициации, лежащего в основе композиции текстов волшебной сказки, структуры мономифа, и процессов построения идентичности, показывает, что путь героя в структуре фильма сопровождается последовательным изменением личности героя в ходе прохождения стадий построения идентичности. В этом случае при соблюдении внешней формальной структуры драматургии ключевым этапом, соответствующим психологической проблеме построения идентичности,

оказывается один из этапов пути героя, предшествующих этапу главного испытания.

Акцент/фокус на психологическом конфликте и процессах формирования новообразований при анализе структуры фильма позволяет более точно интерпретировать психологическое содержание фильма и рассматривать происходящие события как решение психологической задачи, соответствующей определенному этапу построения идентичности. «Эриксон, – пишет У. Индик, – предложил восемь стадий кризиса идентичности, соответствующих основным элементам ее формирования. Для сценариста формирование идентичности (или развитие образа) <...> – главная задача. Сюжет и события, происходящие в фильме, представляют его внешние атрибуты. А идентичность героя олицетворяет внутренний мир фильма – тот внутренний конфликт или кризис, который персонаж должен преодолеть, чтобы развиваться...»⁸²²

В начале жизненного пути, по Э. Эриксону, на первой стадии развития эго-идентичности у личности формируется либо базисное доверие к окружающим, к себе и миру в целом, либо базисное недоверие, определяющее всю его дальнейшую жизнь и характер взаимодействия с другими. Нормативный кризис этой стадии завершается благоприятно, если появляется продуктивное новообразование, обеспечивающее способность сохранять надежду в сложных жизненных ситуациях, открывается вообще перспектива дальнейшей жизни. Если же объект, с которым взаимодействует младенец, был ненадежным, доверие сформировать не удастся, то результатом кризиса будет отсутствие перспектив и надежды на выживание, уход от общения и деятельности во взрослом возрасте, подозрительность, пессимизм, склонность к депрессии.

В классификации Дж. Кэмпбелла данная ситуация соответствует стадии «обыденного мира»: на этом этапе герой показан в привычной среде. Обычно

⁸²² Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. С. 120.

в начале фильма эта привычная среда воспринимается как понятная, не вызывающая опасений или связанная с набором привычных, автоматически выполняемых типовых задач. По терминологии В. Я. Проппа, это «исходная ситуация», некий пролог, описывающий исходную ситуацию перед началом пути героя.

Если по замыслу авторов герой в своем развитии благополучно прошел первую стадию формирования идентичности и обладает базовым доверием к миру, то последующее развитие сюжета, как и проблемы, которые он будет решать, не завязаны на вопросах о доверии. Но если у героя доверие к миру не сформировано, то последующее развитие событий фильма, весь дальнейший путь героя строится как процесс проблематизации обыденного мира, который в какой-то момент оказывается совсем не обыденным, а страшным.

У героев с несформированным на базовом уровне доверием возникает конфликт с окружающей реальностью. Они обнаруживают, что мир в целом таит опасность, а люди за внешней доброжелательностью скрывают самые страшные намерения. Внешний мир контролируют силы зла, перед которыми слабый внутренний мир героя беззащитен и обречен. Такие личности подвержены параноидальным расстройствам, депрессии, шизофрении. Такова субъективная реальность героини «Ребенок Розмари» (1968) Р. Полански, которую, как ей кажется, преследуют сатанисты. Также в фильме «Сияние» (1980) С. Кубрика, «Разговор» (1974) Ф. Ф. Копполы, «Белая лента» (2009) М. Ханеке, «Гонгофер» (1992) Б. Килибаева и др. изображен мир, таящий неизвестные опасности и мучительно преследующий беззащитного героя. Негативный итог прохождения стадии развития эго-идентичности «базисное доверие против базисного недоверия» может проявляться в тяжелых нарушениях психики, как, например, у аутиста, героя Дастина Хоффмана, из фильма «Человек дождя» (1988) Б. Левинсона.

Знакомые люди оборачиваются монстрами в фильме «Ребенок Розмари» (1968) Р. Полански. За идиллической картинкой пасторальной немецкой деревни в «Белой ленте» (2009) М. Ханеке прячется растворенное повсюду

зло. И в этом случае сюжет фильма разворачивается вокруг выживания в страшной непредсказуемой реальности. Или, если вопрос о психической патологии не ставится, мы имеем дело с разнообразными фильмами ужасов, где изображен страшный непредсказуемый мир с обреченными героями-жертвами, которым редко удается выжить без помощи извне.

Характерной особенностью драматургии фильмов ужасов является то, что конфликт преодолевается не за счет внутренних изменений героя при возникновении проблемы, при столкновении с очередным препятствием, а только за счет вмешательства внешних сил. Личность героя остается неизменной, несмотря на пройденные испытания и чудесное спасение, что бывает крайне редко. Как пишут исследователи фильмов ужасов, его характер после конфликта с силами зла остается таким же статичным, каким был до него. Также психосоциальный фактор «базисного недоверия» проявляется в жанре постапокалиптического кино, в фильмах о зомби, инопланетных существах, угрожающих человечеству, чудовищах, появившихся в результате деятельности человека, в фильмах о техногенных катастрофах.

При относительной норме, положительном исходе психосоциального кризиса «доверие – недоверие» герой в целом адаптивен, как, например, писатель в фильме «Лучше не бывает» (1997) Дж. Брукса. Показывает ограниченную адаптивность, но абсолютно не способен на контакт с окружающими, герой Тима Рота, брошенный ребенок, спасенный и воспитанный кочегаром корабля, из «Легенды о пианисте» (1999) Дж. Торнаторе.

У. Индик приводит примеры драматургических решений, когда «недоверчивый герой» преодолевает непрожитый нормативный конфликт, встречая на своем пути того, кто способен помочь ему выйти из кризисного состояния. Так, герой Хамфри Богарта из фильма Дж. Хьюстона «Американская королева» (1951) открывается миру, вовлекается в борьбу, жертвует своей шхуной и даже рискует жизнью после того как влюбляется в героиню Катрин Хепберн. В процессе преодоления внутреннего конфликта

происходит «скачок веры», трансформация героя, открывающая в нем способность выйти из затянувшегося кризиса недоверия. «Скачок веры знаменует разрешение глубоко личного внутреннего конфликта»⁸²³ и, очевидно, возможность преодолеть непрожитый на предыдущих стадиях развития идентичности конфликт.

Согласно Эриксону, на стадии развития идентичности «автономия – стыд» формируется способность контроля импульсов, систематизации, оценки событий. Личность испытывает мир, его границы, и, как следствие, себя на прочность. В такой ситуации важна реакция других, от этой реакции зависит то, насколько успешно пройдет процесс сепарации, освоения реальности, выстраивания границ между своим «Я» и другими людьми, внешним и внутренним миром. Контроль либо свобода, застывание либо действие и активность – таковы результаты и последствия психосоциального конфликта «автономия – стыд».

В схеме пути героя Дж. Кэмпбелла проблемам этой стадии соответствует этап завязки, зова к странствиям, когда герой находит мир за пределами своего обычного существования. Происходит что-то, какое-то событие, которое герой может распознать как зов, как приглашение к действию. У В. Я. Проппа это «вредительство» / «недостача», в результате которых герой отправляется в путь на поиск волшебного средства, нейтрализующего нехватку. Какое-либо лицо, например, царь, призывает героя, чтобы отправить устранять проблемы царства («отсылка и выход на поиски»). Для того чтобы принять вызов, герою к этому времени необходимо осознавать себя как субъекта действия, способного к самостоятельному передвижению в пространстве, к относительной самостоятельности, независимости от условий внешней среды, «обыденному миру».

Если у героя фильма успешно сформирована автономия как личностное образование внутренних границ «Я», то герой опознает этот зов и проявляет

⁸²³ Там же. С. 123.

некоторое сомнение, решая вопрос, насколько он может его принять, в его ли возможностях ответить на него. И в дальнейшем, оценив ситуацию, приняв вызов, идет по пути решения других, возникающих перед ним, задач.

Но если у героя автономность не сформирована, и он не очень понимает границы своих возможностей, у него размытая идентичность и он проживает кризис определения себя, то принятый вызов становится роковым и захватывает героя полностью. Герой еще не может осознавать пределы своих возможностей и либо разрушает обыденный мир, как это происходит в фильме Гай Германики «Да и Да» (2014), либо полностью подчиняется ему и происходит отождествление с образом, поглощающим героя. Отрицательным итогом преодоления кризиса становятся такие деструктивные состояния как навязчивость, возбудимость, спонтанное подчинение импульсам, неспособность сепарироваться от Другого, но главное – отсутствие (или слабость) границ личности. Данное новообразование определяет склонность к конформизму, безвольному следованию за мнением большинства, соглашательству, стремлению делегировать свое «Я» коллективу, зависимость от оценок других. Примером полного подчинения обстоятельствам является герой фильма Бернардо Бертолуччи «Конформист» (1970).

На этом этапе герои обычно делают выбор между бунтом и подчинением. Бунт воспринимается как попытка обрести автономию по отношению ко всему (обязанностям, правилам, устройству мира), либо переживают стыд от произошедшего подчинения и перехода в позицию, далекую от идеала, к которому они стремились.

Примером того, как негативное новообразование стадии «автономия – стыд» отражается на типе драматургического конфликта и ролевом наборе действий героя, являются фильмы с ярко выраженной бунтарской тематикой. У. Индик пишет, что таков герой фильма Н. Рэя «Бунтарь без причины» (1955), испытывающий необъяснимую тревогу и беспокойство, толкающие его на саморазрушительные поступки. Наиболее известные психотипы, носители негативного новообразования как результата неудачного прохождения

кризиса на стадии формирования границ «автономия – стыд», представлены также в фильмах «Пролетая над гнездом кукушки» (1975) М. Формана, «Бойцовский клуб» (1999) Д. Финчера. Для них характерна противоречивая ситуация невозможности прожить сепарацию с объектом, разорвать с ним связи, а также склонность к садомазохизму и другим разрушительным формам поведения.

Такая ситуация является следствием слабости границ «Я» и неспособности героя отделить внешнее от внутреннего. Внешнее как бы проецируется на внутренне. Внешние силы, власть находятся внутри и управляют героем изнутри. Он либо подчиняется этой власти, как герой фильма «Жилец» (1976) Р. Полански, либо стремится свергнуть властную силу, либо пребывает в состоянии внутреннего раскола. О деперсонализации личности рассказывают фильмы «Идентификация» (2003) Дж. Мэнголда, «Малхолланд драйв» (2001) Д. Линча.

Результатом позитивного завершения психосоциального кризиса является способность личности выстраивать границы между собой и миром, устойчивое чувство самостоятельности, независимости, формирование воли (воли быть собой). По сути, на стадии «автономия – стыд» в процессе построения внутренних границ закладываются базовые структуры личности, способной или не способной в дальнейшем, например, различать свое желание и принимать его как свое, а не навязанное кем-то извне. Если границы воспринимаются как зыбкие, неустойчивые, нуждающиеся в постоянной проверке, то такого рода личность стремится испытать их на прочность, чаще всего, в ситуации конфликта или даже в перверсиях («Пианистка» (2001) М. Ханеке). Вызов и противостояние, стремление к самоутверждению через агрессию, проявление садомазохизма позволяет явственнее ощутить себя и попытаться понять «где мое “Я”», а где «чужое», где начинается Другой. В иных случаях к негативным последствиям отсутствия или слабости границ относится некая позиция внаходимости по отношению к ситуации, в которой требуется осуществить выбор и принять ответственность за него.

Либо, напротив, неспособность такой выбор сделать и бесконечные, разрушительные метания между сторонами конфликта («Информатор» (2009) С. Содерберга). Индивид с зыбкими или не сформированными границами «Я» будет отрицать свою причастность к тому, что с ним происходит. Во всем, что с ним может случиться, виноват кто-то другой: родители, школа, злой рок и т. д.

Иная, но сходная по своей сути ситуация, отражающая нерешенный внутренний конфликт на стадии «автономия – стыд», который проявится в ненормативном кризисе на следующих уровнях развития, выражается в стремлении героя безоговорочно принимать и следовать в русле сложившихся культурных конвенций. Это менее жесткая модель взаимодействия героя и доминирующих принципов функционирования культуры, но и она потенциально содержит скрытую угрозу конфликта, который может проявиться на более поздних стадиях жизненного цикла. Об этом фильмы, где социально адаптивный герой внешне немотивированно, внезапно переживает ненормативный кризис, подрывающий его систему ценностей, тождественную конвенциям культуры, следуя которым можно быть вполне успешным членом общества. Таков, например, герой фильма «Профессия: репортер» (1975) М. Антониони.

В иных случаях к негативным последствиям отсутствия или слабости границ относится некая позиция внаходимости по отношению к той ситуации, в которой требуется осуществить выбор и принять ответственность за него. Либо, напротив, неспособность такой выбор сделать и бесконечные, разрушительные метания между сторонами конфликта, необдуманное действия, а потом сожаления о содеянном («Информатор» (2009) С. Содерберга).

На стадии «инициатива – чувство вины» закладывается представление о себе, как о том, кто способен проявлять желание, не испытывая при этом парализующего волю страха перед наказанием, осуждением действий или возможным поражением, ошибкой, невыполнением планов. Тип

продуктивного новообразования, которое формируется в процессе отождествления с положительным, успешным образом себя, передает, по Эриксону, формула идентичности «Я есть тот, кто может хотеть». Одновременно на этой стадии личность обнаруживает, что не все желания могут быть реализованы в реальности, и учится переносить их в игровое пространство, в пространство воображения, где моделируется сцена будущего. В случае успешного разрешения конфликта на этой стадии формируется способность проявлять инициативу, принимая свои импульсы и желания, оценивая их последствия, а в противном случае – испытывать за них мешающее жизни чувство вины, сковывающее активность.

Решению проблем «инициативы – чувства вины» соответствует стадия «Отвержения зова» в классификации Дж. Кэмпбелла. На этом этапе герой должен перехватить инициативу у вестника или обстоятельств, встретившихся на предыдущем этапе. «Взвесив возможные последствия и отважившись пойти на жертву ради достижения цели, герой вступает в особенный мир, причем делает это осознанно. Принимая решение, он хорошо обдумал предстоящее путешествие и, возможно, уточнил для себя какие-то задачи»⁸²⁴. Для того чтобы принять такое решение, герой должен быть способен понимать, чего он сам хочет: хочет ли он того, что предлагает вестник? И проявить инициативу в том, чтобы принять или отвергнуть зов. Желание героя достичь чего-то определяет динамику событийной канвы фильма. По В. Я. Проппу, именно это желание толкает героев волшебной сказки на действия, связанные с тем, чтобы нейтрализовать совершенное антагонистом «вредительство», отреагировать на то, что случилось. Но для того, чтобы его нейтрализовать и идти дальше, необходимо осуществить процедуру различения, понять то, что в реальности стоит за действиями и словами испытующего.

⁸²⁴ *Воглер К.* Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. С. 166.

Если герой не решил внутренние проблемы стадии «инициатива – чувство вины», то тогда содержание зова и способность следовать зову вопреки всему, не учитывая последствий и нарушая табу, становится содержанием драматургического конфликта фильма. Тогда он может откликнуться на «ложный зов», как это сделал герой фильма «Пловец» (1968) Ф. Перри⁸²⁵. В другом случае герой Дастина Хоффмана из фильма «Выпускник» (1967) М. Николса всячески уклоняется от принятия вызова, не слышит зова, пребывает в состоянии затянувшегося социального моратория. Он успешно закончил колледж, где показывал отличные результаты. Однако после выпуска оказывается в ситуации, когда прежние навыки предыдущей стадии развития уже не работают. В колледже он делал все, чтобы быть хорошим в глазах взрослых, чтобы добиваться результатов и признания. За пределами обыденного мира школы и дома мир взрослых предъявляет ему иные требования: ему необходимо определиться с выбором дальнейшего пути. Отец стремится отменить мораторий и заставить сына продолжить образование, отправиться в университет. Но сын не в состоянии принять вызов, сделать выбор, так как не понимает, чего хочет. Если подчиниться желанию отца, то это будет не его выбор, не его желание. У него есть только сформированное школьными успехами и стремлением соответствовать представлениям взрослых «идеальное Я», и есть реальность, которую необходимо достраивать, полагаясь теперь на собственный выбор, осознанно заявляя о своем желании. Слабые границы предыдущей стадии, неспособность контролировать себя, спонтанно проявившиеся импульсы толкают его на путь Эдипова сценария, на запретную связь. Он оказывается под влиянием женщины, матери своей сверстницы, и в этом проявлении запретной чувственности выражается бунт против мира взрослых, навязывающих свои желания и требующих скорейшей социализации. В дальнейшем он преодолевает конфликт границ «автономии – стыд», вступает в борьбу за

⁸²⁵ Колотаев В. А. «Ложный вызов», идентичность и драматургический конфликт в фильме Френка Перри «Пловец» // Артикульт. 2020. № 2(38). С. 97–107.

любовь и побеждает, реализует свое желание. Однако на следующем шаге герой обнаруживает непонимание того, что делать дальше. Финальная сцена в автобусе красноречиво выражает чувство растерянности героя, пережившего встречу со своим желанием, и открывшийся затем новый горизонт, новый и непонятный план действий при столкновении с иной реальностью, требующей от него внутренних изменений и навыков следующей, более высокой, стадии развития идентичности. Он, нарушая социальные нормы, добивается того, чего хотел, соединяется с возлюбленной, откликается на вызов. Однако не пройденная с положительным результатом предыдущая стадия формирования идентичности определяет его неспособность понять, что делать дальше. Сделав один решительный шаг, он не знает, что за ним следует.

Не до конца прожитые процессы встречи со своими желаниями или отказ от них находят свое отражение в состояниях эскапизма (фильм «Капитан фантастик» (2016) М. Росса), в фантастических сюжетах попадания в иную реальность, в жанре дизельпанк («Безумный Макс» (1979) Дж. Миллера), а также в таком направлении современного искусства, как фэнтези.

Носители негативного новообразования, испытывающие страх перед своим желанием, либо с полностью отсутствующим желанием, широко представлены в русской литературе. Например, боится своего желания и не может с ним справиться Катерина из пьесы А. Н. Островского «Гроза»⁸²⁶. Анна Каренина также не в состоянии вообразить себе возможность счастливого брака с любимым человеком за пределами архаических ценностей сословного общества. В классической русской литературе распространение получает образ человека, лишённого способности чего-либо хотеть, лишнего человека, бездействующего героя, пропускающего все свои шансы обрести счастье, реализоваться.

В период брежневского застоя в отечественном кино появляются многочисленные персонажи без места в жизни и без четкого представления о

⁸²⁶ Улыбина Е. В. Страх и смерть желания. М.: Модерн-А; Санкт-Петербург: Акад. исслед. культуры, 2003. 317 с.

своей идентичности. Образы Онегина, Печорина, Обломова продолжили советские герои нашего времени: Зилов из экранизации пьесы А. Вампилова «Утиная охота», «Отпуск в сентябре» (1979) В. Мельниченко, Бузыкин из фильма «Осенний марафон» (1979) Г. Данелии, Макаров из фильма «Полеты во сне и наяву» (1982) Р. Балаяна, Платонов из фильма «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977) Н. Михалкова. Другой тип слабого человека, не способного проявлять и признавать свое желание и зависящего от одобрения других, представлен в образе Лукашина из фильма Эльдара Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975) С будущей женой героя сводит помимо его воли случай, а потом он спрашивает у мамы, одобряет ли она его выбор, нравится ли ей его избранница.

В случае успешного прохождения очередного нормативного кризиса «умение – неполноценность» формируется «сознание компетентности», самоуважения и гордости за способность самостоятельно учиться, создавать продукт, в процессе творчества преобразовывать себя на основе умения самостоятельно овладевать трудовыми навыками. Основное содержание представлений о себе, переживаемых на этой стадии, в случае ее положительного прохождения, выражается следующей формулой идентичности: «Я есть то, что я могу научиться делать».

Научиться делать герой может на этапе встречи с наставником, по Дж. Кэмпбеллу, по В. Я. Проппу, с дарителем. «Встреча с наставником – это этап, на котором герой обретает уверенность в себе, знания и припасы, без которых невозможно преодолеть страх и начать движение»⁸²⁷. На этом этапе пути герой должен обнаружить и принять свою недостаточность, отсутствие необходимых умений и способностей, и сосредоточиться на изменении себя для достижения цели. Чрезвычайную важность, по В. Я. Проппу, имеет предварительное испытание, которое и позволяет обрести дарителя, вооружающего героя волшебной сказки необходимыми инструментами,

⁸²⁷ *Воглер К.* Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. С. 175.

позволяющими проходить более серьезные испытания. По мнению Е. М. Мелетинского, предварительное испытание важнее, чем основное. Оно оказывает гораздо большее влияние на действия героя.

Если в ходе личностного развития стадия, которую можно назвать инструментальной, благополучно пройдена и личность осознает себя, свои качества, достоинства и недостатки, а также уверена в своей компетентности, что может чему-то научиться, это не становится основной драматургического конфликта фильма, и встреча с наставником выполняет служебную функцию. Но если для героя вопрос о собственной компетентности не решен, то именно самосовершенствованию и связанным с ним проблемам посвящено основное содержание фильма и на этом строит драматургический конфликт. Примером может послужить фильм «Мирный воин» (2006) Виктора Сальвы, где наставник помогает неуверенному в себе спортсмену победить в себе комплексы, инкорпорировать негативный образ себя и избавиться от страхов перед достижениями.

Киногерои, которые успешно прошли кризис «компетентность – неполноценность», обнаруживают в себе способность преодолевать жизненные препятствия и реализовываться – за счет труда, усидчивости, старания и упорства – в творчестве. Движимый стремлением созидать идет через многочисленные провалы и добивается признания герой фильма «Веселые ребята» (1934) Г. Александрова.

Такой мотив достижения влечет героинь на борьбу за признание в фильмах «Москва слезам не верит» (1979) В. Меньшова, «Карнавал» (1981) Т. Лиозновой. Компетентность в сочетании с настойчивостью и целеустремленностью приводят к победе людей труда из фильмов производственной или, например, спортивной тематики. Это фильм «Каждое воскресенье» (1999) О. Стоуна, где тренер, герой Аль Пачино, спланирует команду и приводит ее к победе. Фильм «Человек, который изменил все» (2011) Б. Миллера, где герой Брэда Питта меняет принципы организации команды, что резко повышает ее эффективность, несмотря на скромное

финансирование клуба. Деятельная героиня фильма С. Содерберга «Эрин Брокович» (2000) решается на борьбу с корпорацией, загрязняющей окружающую среду вредными выбросами, и побеждает, преодолевая сопротивление оппонентов и проблемы в личной жизни.

Героини фильма Ридли Скотта «Тельма и Луиза» (1991) представляют прямо противоположный пример неудачной попытки преодолеть кризис «инструментальной» стадии развития личности. Они оказываются объектами жесточайшей эксплуатации, поддаются голосу желания и реализуют свое стремление вырваться из невыносимых условий насилия и сексизма. Но, оказавшись на воле, они обнаруживают неспособность соотносить свои импульсы с реальностью, формулировать жизненные цели, учитывая социальный контекст и те возможности, которые он предоставляет. Состояние личности героинь, определяющее драматургию фильма, их поведение свидетельствуют о том, что они находятся в ситуации проживания кризиса стадии «инициатива – вина», стадии принятия желания, но в их случае – без опоры на предыдущую стадию «автономия – стыд». Именно на стадии «автономия – стыд», на основе построения границ формируются структуры личности, которые позволяют отождествляться со своим желанием, принимать его как свое, а затем соотносить со временем и местом, с тем, что человек может здесь и сейчас. В результате желание героинь без сложившихся структур «Я» (внутреннего скелета идентичности) не позволяет им сформулировать жизненные цели с учетом реальности. Хотя импульс, жажда свободы, вырывает их из невыносимых условий, но без учета социального контекста и навыков, которыми необходимо овладеть на стадии «компетентность – неполноценность», приводит к разрушительным последствиям.

Другая ситуация изображена в фильме «Джуно» (2006) Дж. Райтмана. Девушка-подросток, влюбившись в одноклассника и поддавшись импульсу стадии «инициатива – чувство вины», беременеет. Но, оказавшись в сложной ситуации, она справляется с кризисом и, полагаясь на здравый смысл,

адекватную оценку своего положения, принимает решение, позволяющее не разрушать ни свою жизнь, ни жизни близких. Такое поведение, учитывающее мнение и чувства других, говорит если и не о качествах героини упорядочивать свои желания, то о способности конструктивно преодолевать последствия импульсивного поведения. Успешное прохождение стадии «компетентности» наделяет личность способностью соотносить импульсы с социальным контекстом и уметь ставить перед собой адекватные цели, преодолевая трудности с помощью освоенных навыков использования системы знакового опосредствования.

Положительным исходом кризиса стадии «идентичность – путаница ролей», по Эриксону, является в той или иной мере четкое понимание себя, своей идентичности, а отрицательным – спутанность представлений о себе, отождествление с навязываемыми группой ролями. В схеме пути героя Кэмпбелла-Воглера этой стадии соответствует этап «Преодоления первого порога», когда герой принимает решение «войти в особенный мир, чего бы это ни стоило»⁸²⁸, где начинаются приключения. Это главный этап развития повествования и решающая стадия построения идентичности. По В. Я. Проппу, это предварительное испытание, которое преодолевается благодаря дарителю, обеспечивающему героя средствами для решения дальнейших задач и преодоления препятствий. Герой на этом этапе осознает себя как субъекта действия и обнаруживает способность самостоятельно выбирать группу, не отождествляясь и не сливаясь с социальными феноменами или ролями. Если проблемы предыдущих стадий остаются нерешенными, то основное повествование выстраивается вокруг процесса обретения идентичности за счет поиска «своих». В таких фильмах как «Свободное плавание» (2006) Б. Хлебникова герой начинает поиск «своих» после разрушения «обыденного мира», изгнания из рая, когда завод, захудалое советское производство, закрывают, а он вынужден искать свое место в жизни

⁸²⁸ Там же. С. 189.

самостоятельно. Поиском «своих» заняты герои фильмов «Брат» (1997) А. Балабанова, «Сестры» (2001) С. Бодрова, «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974) Н. Михалкова. Девизом такого состояния идентичности могло бы послужить высказывание героя фильма А. Балабанова «Мне не больно» (2006): «Главное в этой жизни – найти своих и успокоиться». Путаница с определением «своих» как свидетельство гуманитарной катастрофы показана в фильме «Свои» (2004) Д. Месхиева.

Примерами нерешенных проблем формирования эго-идентичности могут быть многочисленные фильмы, посвященные сообществам футбольных фанатов, например, «Околофутбола» (2013) А. Борматова. Или фильмы о неонацистах, например, «Фанатик» (2011) Г. Бина. Также данная проблематика реализуется в конфликтах сексуальной идентичности, гендерных ролей или в игровом переодевании мужчин в женское платье («В джазе только девушки» (1959) Б. Уайлдера, «Вечернее платье» (1986) Б. Блие, «Тутси» (1982) С. Поллака, «Нарцисс у кромки лета» (1996) Ф. Озона и др.).

Отождествление со своей группой, с коллективным «Мы» по принципу «свой – чужой» дает индивидуальному «Я» чувство комфорта и даже эйфории, особенно переживаемой в процессе совместного участия в обрядово-ритуальной жизни сообщества. С одной стороны, чувство «сопричастия» (Э. Дюркгейм) позволяет решать задачи выживания коллектива, консолидируя его. Но с другой, – препятствует выходу части, индивидуального «Я», из целого, из общности «Мы». Развитие личности предполагает «движение от способности отождествляться с псевдовидом»⁸²⁹, к выходу за пределы отождествления, состояния слияния, с пусть и идеальными (высокими) ценностями культуры. Этот путь у Эриксона обозначен как процесс самостоятельного конструирования своей идентичности без жесткой привязки «Я» к этнической, культурной или иной, предлагаемой социумом, локальной

⁸²⁹ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Изд. группа «Прогресс», 1996. С. 50.

форме. В нашей модели идентичности такое состояние соответствует метапродуктивной идентичности.

Успешно пройденные предыдущие стадии жизненного цикла создают внутреннюю конструкцию, скелет эго-идентичности, позволяющий свободно выбирать сообщество с близкими ценностями, отождествляться с групповыми категориями, осваивать социальные роли без риска утраты или подмены себя. Идея построения своего образа на стадии метапродуктивной идентичности без привязки к «псевдовидам» (семейным, кровнородственным, этническим связям) содержится в фильмах «Малышка на миллион» (2001), «Гран-Торино» (2009) К. Иствуда, «Аватар» (2009) Дж. Кэмерона, «Притяжение» (2017) Ф. Бондарчука, «Район № 9» (2009) Н. Бломкампа.

Стадия «интимность – изоляция» открывает перед человеком возможность на основе сложившегося позитивного опыта предыдущих стадий вступить во взрослую жизнь, обнаружить в себе готовность к близости с другим человеком. Эриксон пишет, что «только если формирование идентичности идет нормально, истинная интимность – которая действительно есть контрапункт, равно как и слияние идентичностей, – оказывается возможной»⁸³⁰. Негативным итогом проживания стадии «интимность – изоляция» может стать чувство одиночества, замкнутости, исключительности, неспособность открыться перед потенциальным партнером, раскрыть свой мир и оценить на основе взаимности мир Другого. При благоприятном исходе кризиса интимности субъект начинает мыслить себя и окружающий мир неэгоистично, в терминах «Мы». Теперь его «Эго» представляет собой неразрывную связь, синтез с единственно близким партнером и независимость от мнения группы.

Этой стадии соответствует этап пути героя «Испытания, союзники, враги». Согласно Дж. Кэмпбеллу, с этого момента начинается собственно инициация. Здесь герой сталкивается с испытаниями, хотя и не самыми

⁸³⁰ Там же. С. 146.

сложными, и, главное, обретает друзей и недругов. «Герой должен поразмыслить над тем, на кого из новых знакомых можно положиться в случае необходимости, а кому доверять не следует. Это тоже своего рода экзамен – проверка умения разбираться в людях»⁸³¹. В терминологии В. Я. Проппа, это функции волшебной сказки, связанные с осуществлением действия, на которые никто другой не способен, например, он целует малопривлекательную нищенку, или откликается на просьбу яблони отведать ее плодов, или приносит в дом лягушку вместо невесты. Для того чтобы у героя была возможность доверять, он должен был успешно пройти кризис стадии формирования интимности. Если именно в этом состоят проблемы героя, то вопрос о возможности доверия, о способности преодолеть страх близости выходит на первый план и становится основным содержанием драматургического конфликта в фильме.

Неспособность к интимности обнаруживают герои фильма Ф. Фонтейна «Порнографическая связь» (2000), которые, хотя и смогли проявить свою чувственность (реализовали свои фантазии), но так и не нашли в себе силы довериться друг другу, по-настоящему открыться и стать близкими духовно, одним целым. В фильме «Руби Спаркс» (2012) В. Фарис и Д. Дэйтона главный герой, переживая творческий кризис и обнаруживая неспособность построить отношения с реальным партнером, выдумывает ту, с которой ему предстоит найти взаимопонимание. Не может соединить свои фантазии с реальностью и герой фильма «500 дней лета» (2009) М. Уэбба.

Если героям фильма «Шапито-шоу» (2011) С. Лобана удавалось выстроить отношения через интернет, используя выдуманные имена и личные истории (биографии), проецируя свои фантазии на Другого, находясь в воображаемом мире, то, познакомившись непосредственно, оказавшись вместе, они обнаруживают, что не в состоянии наладить связь, полюбить друг друга. Также не способны раскрыться, обрести любовь и взаимность герои

⁸³¹ *Воглер К.* Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. С. 197.

фильма Н. Хомерики «Сказка про темноту» (2009). Переживает кризис интимности герой фильма Т. Кэя «Учитель на замену» (2011), выбравший для себя путь временной работы в колледже, чтобы не нести ответственность за других и не привязываться к кому-либо надолго. Но самый, пожалуй, характерный фильм о кризисе интимности – «Последнее танго в Париже» (1972) Б. Бертолуччи. Как только герой Марлона Брандо раскрывается перед партнером, он погибает. Преодолевая недоверие и изоляцию, пытаются открыться друг перед другом герои «Сумасшедшей помощи» (2009) Б. Хлебникова, но это возможно только в их воображении. Также герой фильма «Она» (2013) С. Джонса, одинокий писатель, неспособный к построению близких отношений и проходящий через разочарование, опустошенность и одиночество, в конце фильма получает шанс обрести любовь и получить признание своей значимости.

Стадия «генеративность – стагнация» открывает самый продолжительный период жизни. Успешно пройденные перед этим этапы формирования идентичности способствуют появлению продуктивного состояния заботы о близких людях, проявлению милосердия, созидательной активности. Это время, когда человек отождествляется с продуктами деятельности, творчества. Однако неудачи при прохождении психосоциальных кризисов на предыдущих стадиях накладывают негативный отпечаток на жизнь субъекта, на его восприятие себя и на способность продуцировать, отдавать себя любимым людям, генерировать продуктивный импульс вовне. Продуктивности противостоит стагнация, отверженность, обесценивание прошлого опыта, невозможность его обобщить, разрушенная самооценка, жалость к себе и чрезмерная сосредоточенность на собственной персоне, эгоцентризм, неадекватная оценка себя. На стадии «генеративность – стагнация» закладываются очертания финальной части жизни, восьмой стадии идентичности, которую предстоит прожить либо с чувством умиротворенного созерцания, либо в безысходности и отчаянии.

На этом этапе герой уже разобрался с испытанием и определил, кто враг, кто друг, и переходит к этапу «приближение к пещере», по Кэмпбеллу, к главному испытанию, по Проппу, до которого остается один шаг. Это действие, определяющее его идентичность, раскрывающее пред другими его подлинность. Персонажи заняты делом: «герои, стремящиеся к заветной цитадели, вынашивают планы ее покорения, изучают повадки врага, реорганизуют свои подразделения, строят укрепления, вооружаются и, наконец, делают последнюю остановку, чтобы передохнуть перед штурмом крепости. Студент готовится к зачету. Охотник выслеживает зверя, направляющегося в свое логово»⁸³². У Проппа это ситуация, когда герой должен победить того, кто присваивает его победы, двойник должен быть разоблачен.

Если для героя стадия продуктивности не представляет собой проблему, то он успешно справляется с подготовкой к главному испытанию, попутно решая массу задач, сходных по структуре с теми, что решает герой волшебной сказки. Но если эта стадия пройдена неуспешно, то кризис выходит на первый план, составляя основное содержание киноповествования и суть драматургического конфликта. Чаще всего нерешенные проблемы предыдущих стадий развития личности, преследуют героя в середине жизни, мешают пройти функцию «Трансформация». Это так называемый кризис среднего возраста, ставящий под сомнение целостность идентичности героя, лишаящий его веры в себя и перспектив принятия, синтеза предыдущего опыта. Фальшивая личина героя может на какое-то время выйти наружу в образе двойника и направить его по пути ложных устремлений.

Кризис продуктивности переживает герой фильма С. Мендеса «Красота по-американски» (1999), который вдруг обнаруживает, что семья не может дать ему опору в жизни, что он не способен больше поддерживать отношения с женой и в итоге он регрессирует до подросткового уровня. Ситуацию

⁸³² Там же. С. 206.

кризиса переживает и герой фильма «Любовь и голуби» (1984) В. Меньшова. Проблемы внутреннего застоя толкают героя фильма А. Велединского «Географ глобус пропил» (2013) на асоциальные поступки, безответственное поведение. Он так же стагнирует, как его предшественники, лишние люди и неприкаянные герои фильмов «Афоня» (1975) Г. Данелии, «Охота на лис» (1980) В. Абдрашитова.

В современной версии благополучного человека, который вдруг попадает в ситуацию кризиса генеративности, изображен герой Михаила Ефремова в фильме «Какраки» (2009) И. Демичева. Принадлежность к социальному верху, материальное благополучие не спасают от чувства беспокойства и неудовлетворенности, которое он пытается снять за счет неловких попыток заняться плаванием, изучения китайского языка, любовных интрижек на работе. Наконец, преодолеть кризис продуктивности, подступить к главному испытанию, и начать новую жизнь, как казалось, помогает «настоящая любовь», толкающая героя на преступление (игру против себя) и приводящая к необратимым последствиям, разрушению семьи, уход в иллюзии и к смерти.

Финал жизненного пути связан со стадией «целостность – отчаяние», поздняя взрослость, зрелость. Индивид подводит итоги жизненного цикла, завершая его, и от того, насколько продуктивно он прожил прежние кризисы идентичности, зависят его переживания прожитого и ощущение перед завершением земного цикла. Когда все стадии пройдены и человек достигает зрелости, он готов к этапу «Главного испытания», результатом которого должно стать, если оно пройдено успешно, обретение новой идентичности. «Секрет главного испытания в том, что герой должен умереть, чтобы возродиться. Ничто так не потрясает публику, как смерть и возрождение. Герой любой истории в каком-то смысле сталкивается со смертью: его ждет встреча с собственным страхом, крах предприятия, разрыв отношений с возлюбленной, смерть прежней личности. Чаще всего герой чудесным образом переживает все это и, воскреснув буквально или символически,

празднует победу над смертельной опасностью. Он сдал решающий экзамен на право называться героем...»⁸³³. Сдают решающий экзамен и становятся героями, перед которыми открывается истина, офицеры контрразведки из фильма «В августе 44-го» М. Пташука, обнаруживающие способность мыслить о себе, как о перешедших грань жизни и смерти⁸³⁴.

Курс инициации пройден, человек обрел новый статус и уже обновленным в точке «Трансформация» должен вернуться в обыденный мир, о чем дельнейшее повествование фильма. Содержанием драматургического конфликта в этом случае могут быть проблемы героев старшего возраста (мультфильм «Вверх» (2009) П. Доктера, «Торжество» (1998), «Август» (2013) Дж. Уэллса), в которых герои обретают мудрость, принимая себя и мир. Но также герои могут оказаться и в ситуации произвольного отказа от старой и выбора новой идентичности, как, например, в фильмах «9 квартал» Н. Бломкампа, «Аватар» Дж. Кэмерона, «Притяжение» Ф. Бондарчука и других, в которых герои, опираясь на успешно пройденные этапы построения эго-идентичности, достигают способности произвольно выбирать новую идентичность. Герой волшебной сказки обнаруживает готовность, пройдя все испытания, принять себя в новом качестве и занять подходящее ему место за свадебным столом или на троне. Он оставляет свой образ Иванушки-дурачка в прошлом и становится Иваном-царевичем, достойным царевны и царства.

Негативный исход последней стадии жизненного пути изображен в фильме «Простые вещи» (2006) А. Попогребского, где герой Леонида Броневого проживает последние дни в одиночестве и в осознании глубокой неудовлетворенности своим прошлым. Герой фильма «Нефть» (2007) П. Т. Андерсона также оказывается в ситуации одиночества и безысходности, как и герои фильмов «Торжество» (1998) Т. Винтерберга, «Пловец» (1968) Ф. Перри и С. Поллака. В фильме Д. Линча «Простая история» (1999), напротив, героям

⁸³³ Там же. С. 220.

⁸³⁴ Колотаев В. А. Циклы восхождения духа и динамический принцип самоорганизации художественного произведения // Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. М.: Наука, 2004. С. 573–605.

удается обрести покой и умиротворение, примириться друг с другом и реальностью, вместе встретить оказаться под звездным небом и умереть. Мультфильм «Вверх» (2009) П. Доктера тему последней стадии жизни раскрывает через встречу одинокого пожилого человека, похоронившего жену, с мальчиком, с которым он, пройдя многочисленные приключения, обретает покой и принятие конечности жизни.

3.1.1. Выводы

Соотнесение стадий формирования идентичности с этапами пути героя в виде композиционных узлов волшебной сказки и мономифа позволяет увидеть различие в структуре драматургического конфликта. Эффективность преодоления конфликта и перестройки внутреннего мира героя зависит от того, на какой стадии жизненного цикла он находится и какой тип кризиса он переживает. Его путь, движение от пребывания в обыденном мире на начальном этапе путешествия к главному испытанию предполагает выход за пределы существующего знания о себе и встречу с новыми требованиями по изменению себя, которое может осуществляться с разной степенью успешности. Прохождение каждого этапа включает в себя решение последовательно усложняющихся задач, положительное решение которых возможно только при конструктивных новообразованиях идентичности. На каждой следующей стадии эти задачи требуют все более глубоких внутренних изменений, от задач формирования доверия к среде на первой стадии до задачи принятия себя и мира на восьмой.

Если герой успешно прошел первую стадию развития идентичности, то на этом этапе у него не возникает сложностей и при столкновении с границами собственной автономности он, услышав «зов к странствиям», принимает его, обнаруживает готовность откликнуться на вызов, войти в ситуацию драматургического конфликта. Тогда переход к следующему этапу пути будет

включать в себя проявление активности по изменению себя в обретении автономии. Но если доверие к миру у персонажа не было сформировано, то зов к странствиям в той форме, в которой он представлен в игровом кино, воспринимается как подтверждение непрочности мира и вызывает не движение в направлении познания и изменения себя, а движение в направлении проверки прочности границ среды. На следующем этапе пути активность героя разворачивается во внешнем пространстве, не затрагивая его собственную личность. В таком случае этапы пройденного пути не будут приводить героя к полному решению проблем идентичности, преодолению конфликта, а на протяжении всех других этапов пути герой будет решать именно эти конкретные проблемы данной стадии идентичности, последовательно продвигаясь к успешному или не успешному обретению доверия к миру.

3.2. Структура драматургического конфликта и культурно-историческая модель развития идентичности в игровом кино

3.2.1. Драматургический конфликт стадии протоидентичности

Как было показано, успешное прохождение стадии развития идентичности «доверие – не доверие» открывает перед личностью перспективу дальнейшего жизненного пути. Если в ходе онтогенеза следующая за стадией «доверие – недоверие» стадия «автономия – стыд» была пройдена неуспешно и границы личности не сформировались, то отсутствует и личностная автономность, человек не научился различать пределы своих возможностей, самостоятельно действовать, опираясь на собственные способности. При нечетком понимании внутренних границ личность испытывает сложности с рефлексией по поводу себя, своей идентичности, тех смыслов, которые наполняют внутренний мир, кому они принадлежат и кто является их автором.

Как следствие кризиса при столкновении с актуальной действительностью личность, пережившая неудачу при прохождении кризиса «автономии», оказывается в ситуации формирования деструктивного варианта протоидентичности, неадекватного для ситуаций, отличающихся большой степенью неопределенности. Слабость структур личности, отвечающих за рефлексию, вследствие неудачного прохождения стадии «автономия – стыд», проявляется в том, что индивид не осознает себя и не знает о себе ничего до тех пор, пока не получит информацию от других участников социальной драмы. Формулой идентичности на стадии автономности является утверждение: «Я тот, кем меня видят другие». Конфликт возникает при отсутствии образа, отражаемого участником взаимодействия и воспринимаемого носителем протоидентичности как своего.

Не имея собственного взгляда на себя и на окружающий мир, носитель протоидентичности видит себя и мир глазами других. Неспособность различать реальность и свое место в ней позволяет неосознанно применять и реализовывать любые роли, навязываемые средой. В соответствии с тем, как героя видят другие и что о нем говорят, он старается делать и думать так же. Герой принимает себя таким, каким его видят участники коммуникации. А те в свою очередь проецируют на него содержание собственных комплексов, случайных представлений и бессознательных желаний. При отсутствии самостоятельности, не осознавая своего места в социуме, личность уподобляется плоскости для любых проекций, которые принимаются без оценок и с которыми происходит отождествление. Кризисное состояние идентичности является источником драматургического конфликта, разворачивающимся между выдуманной кем-то, навязанной герою иллюзией и вытесняемой действительностью, которую герой неспособен видеть и признавать.

Пребывание героя в обыденном мире, по Дж. Кэмпбеллу, нарушается какой-либо нехваткой, по В. Я. Проппу, началом конфликта, завязкой с требованием принять вызов, пересмотреть представления о себе, отправиться

в путешествие. Если положение героя в обыденном мире соответствует стадии «доверие – недоверие», по Эриксону, а в нашей классификации – протоидентичности, то кризис и начало пути, когда герой откликнулся на зов и отправился в путешествие, где его ждут встреча с наставником и испытания, выражает стремление преодолеть стадию «автономия – стыд», перейти на уровень репродуктивной идентичности. Поражение при попытке обрести автономию приводит к образованию деструктивного психосоциального новообразования, к неспособности определять внутренние границы и различать внешние. При решении проблем адаптации, прохождения испытаний, вместо новых навыков используются уже освоенные приемы и инструменты предыдущей стадии.

Результатом отсутствия границ у носителя протоидентичности является стремление отождествиться с предлагаемыми образами, прототипами, улавливая и воспроизводя в своих мыслях и поведении то, что хотят в нем видеть окружающие. Такого рода герой относится с абсолютным доверием ко всему, что говорят о нем другие персонажи, которые неосознанно предлагают ему образ-форму, которую он заполняет собой. Получаемая от Другого идентичность имеет природу гематомы, вмятины, оставляемой инородным предметом в организме иницируемого. Желание и слово Другого формируют образ личности, заполняя внешним содержанием пустоту и создавая иллюзию целостности внутренних структур. Ролевой набор действий героя, определяющих арку характера, влечет его к полному растворению в чужом дискурсе, в желании Другого. При этом структура оптики такова, что герой остается в ситуации неведения (невидения) относительно положения своей личности и роли окружающих в ее деформации. Воспринимая себя глазами Другого, он оказывается тем, кого нет в пространстве диалога, тем, на кого Другой проецирует образы своего желания, содержащего негативный посыл отрицания, отказа в признании быть рядом. Драматургический конфликт в такой ситуации развивается как бессознательное стремление героя

раствориться в желании Другого, соответствовать внешней форме, предлагаемой для отождествления.

Так, герой Вуди Алена из фильма «Зелиг» (1983) стремится соответствовать запросам тех, кто его окружает, чтобы получить от них подтверждение своего места в мире. С неграми он негр, с китайцами – китаец, с мафиози – член семьи. Его склонность к мимикрии, внешняя перестройка личности под ожидания среды при нехватке внутреннего содержания, развивалась с раннего детства, когда он вынужден был быть таким, каким его хотели видеть близкие. Это позволяло оставаться незамеченным, избегать насилия, выживать. Герой соответствовал ожиданиям окружающих, чтобы не доставлять им неудобств. Он вынужден быть незаметным, невидимым и зависимым от того, кто признает за ним место рядом с собой. Раствориться в толпе для него, значит, иметь шанс сохраниться.

Примечательной особенностью кризиса протоидентичности является свойство героя принимать все на свой счет, соглашаться со всем, что сделали другие, а потом извиняться, даже за то, что он не совершал. Зелиг просит прощение за удаленный аппендицит, за разбитые часы, за плохо покрашенный забор. За то, что женился сразу на нескольких женщинах в разных уголках страны и бросил их с малолетними детьми. За то, что принял роды, не имея соответствующей квалификации акушера. В отсутствии сформированного в противостоянии со средой «Я», утверждающего свое желание и отстаивающего свои границы, Зелиг признает себя виноватым во всех бедах людей, соглашается со всеми претензиями.

В фильме М. Сегала «Кино про Алексева» (2014) герой Александра Збруева так же, как и Зелиг, охотно верит в сфабрикованную специально для него, чтобы он почувствовал свою значимость, историю якобы прожитой им жизни. Хранящая о нем память девушка из прошлого, с которой он случайно познакомился и провел когда-то какое-то время на фестивале авторской песни, желая доставить себе и ему приятные минуты несбывшегося некогда счастья, создает фиктивный репортаж о масштабной личности, о барде, чье песенное

творчество повлияло на целые поколения. Никому не нужный, забытый всеми пожилой человек, доживающий свои дни в деревне, вдруг, благодаря фиктивной телепередаче, постановке ностальгирующей женщины, начинает осознавать, что он величина масштаба целой страны. В реальной жизни героя, разумеется, ничего необычного не было. Эта была заурядная судьба человека, так и не сумевшего вписаться в условия шестидесятых-семидесятых годов прошлого века, хотя и стремившегося всеми силами получить признание, человека без понимания того, кто он есть на самом деле и каковы его реальные возможности.

Носитель протоидентичности почти всю жизнь воспроизводил слова, произнесенные кем-то, пытался занять место, предлагаемое им другими: друзьями, спецслужбой, производством, спонтанно возникающими женщинами. Однако для него создается миф, в который он верит и в котором он получает то, что искал все время, – признание и себя. И это ощущение наполняет его эйфорией. Он остается в той же неприглядной реальности, но с проживанием счастья от вдруг открывшегося, благодаря памяти и чувству другого человека, знания о себе. От сфабрикованного прошлого опыта, от этой проекции возникает двойная иллюзия: инициатор постановки, рассказчица придуманной истории, переносящая на героя свои переживания героиня, живущая в воображаемом прошлом, сконструированном образе своих фантазий из случайной подборки старых снимков и фрагментарных впечатлений, и сам герой, обманутый ее постановкой. Зритель видит в финальной сцене погружающегося в блаженную дремоту последнего пути умиротворенного героя в вагоне поезда, обнявшего гитару с надписью «Нирвана».

Такой же отражающей плоскостью, на которую проецируют свои желания окружающие, оказываются герои фильмов «Облако – рай» (1990) Н. Достая, «Пыль» (2005) С. Лобана, «Свободное плавание» (2006) Б. Хлебникова. Открытыми для внешних проекций при отсутствии автономности являются герои фильма А. Балабанова «Я тоже хочу» (2012).

Привязанные к своим ролям, неспособные меняться носители протоидентичности, не ищут ответов на вопросы о причинах и следствиях, не рефлектируют по поводу своих желаний, но надеются на то, что кто-то извне оценит и примет их такими, какие они есть. Некто всесильный взирает на них оценивающим взглядом, чтобы решить их судьбу, определить, кто они, так как в отсутствие автономности, несформированных границ личности, сами носители протоидентичности не способны к осознанию и принятию себя без оценивающей характеристики другого.

В иных случаях герой, чтобы решить проблему кризиса идентичности, может активно искать и находить наставника, приписывая ему могущественные или даже сверхъестественные качества, и следовать за ним, полагая, что таким образом обретет благо и понимание того, кто он. Таковы герои фильмов П. Т. Андерсона «Мастер» (2012) и «Магнолия» (1999). Нечто подобное происходит с героями фильмов «Генерал делла Ровере» (1959) Р. Росселлини, «Стратегия паука» (1970) Б. Бертолуччи, «Влюблен по собственному желанию» (1982) С. Микаэляна. Герои входят в предложенный обстоятельствами образ, сфабрикованную другими действительность, вовлекаются в нее, не имея четких представлений о себе, ориентируясь на высказывания и поступки окружающих («наставников», «добрых помощников», «союзников», «врагов») и, отождествившись, растворяются в навязанной внешними обстоятельствами и условиями кризиса автономности роли. Например, в фильме «Идеальный пациент» (2019) М. Хофстрёма герой примеряет на себя созданный для него врачами и полицейскими образ серийного убийцы, особенно не сопротивляясь навязанному представлению о нем репрессивной системы. В фильме «На исходе дня» (1993) Дж. Айвори герой Энтони Хопкинса абсолютно принимает точку зрения своего хозяина, отождествившись с ролью слуги, не имея своего мнения и взглядов и не оценивая катастрофических последствий действий хозяина.

Во всех приведенных выше примерах герои не видят или отрицают реальность. В качестве радикального примера неприятия реальности может

быть фильм Дж. Мэнголда «Идентификация» (2003), где герой убивает сам источник бесконечных интерпретаций реальности, психотерапевта. Если во всех остальных случаях невидимое захватывает и поглощает героя, то здесь, напротив, герой импульсивно прекращает существование реальности.

Герой фильма «Идеальный пациент» (2019) М. Хофстрёма воспроизводит ту же модель протоидентичности, когда принимает на себя все, о чем ему рассказывают врачи-психиатры и следователи, и превращается ими в серийного убийцу-маньяка, да еще и искренне верит в то, что это он совершал многочисленные преступления. Следствие и психоанализ выявляет все новые и новые эпизоды извращенных убийств. Все они, разумеется, совершались другими преступниками, герой не имел к ним никакого отношения. Тем не менее, в процессе рассказа он с этими историями отождествляется и соглашается ответить за них перед законом. Будучи носителем протоидентичности, не имея опыта успешного преодоления стадии «автономия – стыд», когда формируются границы личности, герой с абсолютным доверием относится ко всему сказанному о нем врачами и следователями. Те же, в свою очередь, удовлетворяют свои потребности, проецируя их на героя. Такая же ситуация в фильме Ф. Дарабонта «Зеленая миля» (1999) определяет конфликт между миром и личностью, открытой для проекций. И там герой Майкла Кларка Дункана принимает на себя все, что совершают другие, и отождествляется со всем тем, что о нем говорят и что ему вменяют в вину, отыгрывая роль жертвы-спасителя.

3.2.2. Драматургия репродуктивной идентичности, конфликт «своих» и «чужих»

Несколько иная ситуация с идентичностью обуславливает поведение героя, успешно прошедшего следующий за стадией «доверие – недоверие» кризис «автономия – стыд», но безуспешно пытающегося преодолеть стадию «инициатива – чувство вины». В культурно-историческом контексте этот этап

жизненного цикла соответствует репродуктивной идентичности, когда поведение индивида, четко осознающего пределы «своего» и «чужого», регулируется коллективным субъектом, носителем сформированных в прошлом норм и правил. Архаические культуры, в которых сформировался данный тип идентичности, наделяют неопита более высоким статусом после прохождения инициации через обретение сакрального знания, с помощью которого индивид справляется с проблемами выживания, коммуникации с соплеменниками и представителями других сообществ. В ситуации конфликта проблемы преодолеваются за счет использования полученных в процессе прохождения обряда посвящения знаний и навыков, за счет воспроизводства усвоенных моделей поведения, следования сформированному в прошлом незыблемому своду правил, которые обеспечивают целостность группы, ее выживание.

В соответствии с классификацией Дж. Кэмпбелла, герой принимает вызов, откликается на «зов к странствиям» и, отправившись на поиск волшебного средства, по В. Я. Проппу, оказывается в сложной ситуации, сталкивается с иначе организованной средой, требующей усилий и новых навыков для адаптации. Например, необычный мир города, куда попадают члены патриархальной семьи Паронди, герои фильма Л. Висконти «Рокко и его братья» (1960), требует от них усилий, чтобы приспособиться к новым условиям. Однако носитель репродуктивной идентичности, сталкиваясь с проблемой, не может измениться, овладеть новыми инструментами взаимодействия с реальностью и стремится преодолеть конфликт только за счет использования уже имеющихся ресурсов, знаний и умений. Рокко, подчиняясь ценностям патриархальной культуры, несмотря на то, что любит Надю, уступает ее старшему брату, потому что таковы традиции. В нем говорит коллективный субъект, мыслящий категориями традиций, которым должен следовать носитель репродуктивной идентичности в ситуации кризиса.

Источником драматургического конфликта репродуктивной стадии идентичности является неустранимое архаическое противоречие между «своими» и «чужими». Психологическая мотивировка конфликта объясняется неудачей, постигшей личность в процессе прохождения стадии «инициатива – чувства вины» (период раннего детства). При негативном сценарии преодоления нормативного кризиса человек не обрел способность самостоятельно регулировать импульсы, опираться на собственные желания, встраиваясь в предложенные формы сублимационной активности. Стадия «инициатива – чувство вины», по Эриксону, соответствует локомоторной, Эдиповой стадии, по Фрейдю. Это период формирования «Супер-Эго», когда ребенок учится управлять своими импульсами. Культурный контекст, среда, система запретов предлагают ребенку в реальной ситуации взросления способы перевода непосредственного желания в символическое русло, например, игры. Поощряется сублимационная активность, открывающая возможность избегать разрушительных последствий импульсивного поведения, перенаправлять спонтанные эмоции в продуктивную активность. Такого рода деятельность позволяет проявлять инициативу без последующего чувства вины, которое неизбежно наступает при непосредственной реализации направленного на объект импульса, запрещенного культурой. Освоение символических средств канализации желаний, предлагаемых культурой, открывает путь преодоления кризиса.

Если же не удастся преодолеть конфликт Эдиповой стадии, то личность в течение дальнейшей жизни, сталкиваясь с проблемами, не вполне осознает, кто является субъектом желания и формулирования целей (за него это делают другие), как ограничивать желание, вписывать в социальный контекст, учитывая интерес других, и каким образом перенаправлять импульсы в созидательное русло. В таком случае индивид реализуется как носитель репродуктивной идентичности, ища основания для преодоления кризиса за счет отождествления с тем, что дано по праву рождения, принадлежности к роду, общине, племени, этносу. В этом случае уже пройдена стадия

«автономии», когда формируются границы «Я», однако наполнение содержанием внутреннего пространства личности определяется набором социально значимых кодов, выработанных коллективом и принадлежащих групповому субъекту «мы». Личность в таком случае усваивает ценности сообщества, нормы и правила, чтобы затем реализовывать их и в ситуации самоопределения снимать проблему идентичности за счет отождествления с категориями своей группы и обесценивания представителей другой группы. Важной характеристикой личности носителя репродуктивной идентичности является принадлежность к общности «мы», которая является категорирующим субъектом и реализуется в индексальной конструкции «я есть мы».

С позиции носителя репродуктивной идентичности, мышление которого подчинено мифофольклорной логике, в человеке отражаются все свойства группы, его индивидуальность исчерпывается тем набором качеств, которым располагает клан или семья. Сам же человек не имеет индивидуального пути развития и не способен к самостоятельной регуляции импульсов. Если кто-то из членов группы совершает неблагоприятный поступок, то, мышление носителя репродуктивной идентичности допускает, что и все остальные представители группы плохие, на них распространяется «скверна» и они ведут себя также дурно. Например, в фильме Л. Висконти «Рокко и его братья» (1960) в сцене знакомства семейств жениха и невесты Розалия Паронди обвиняет будущую жену сына в том, что она такая же безнравственная, как и ее мать, на том основании, что героиня Клаудии Кардинале принадлежит их семейству. Если кто-то из членов семьи нарушает традиции, поступает плохо, то и все остальные такие же плохие. «Вы все одно семейство, все одного поля ягоды», – говорит Розалия, обращаясь к Джинетте, совершенно не учитывая, что девушка может не разделять мыслей своей матери, что она самостоятельный человек. Таким образом, едва ли не с первых сцен фильма раскрывается дальнейшее развитие драматургического конфликта между «своими» и

«чужими», причем линия раздела проходит и внутри некогда монолитного единства, семьи, оказавшейся в среде иной культуры.

Устойчивые патриархальные обычаи, которым естественным образом следуют все члены общины, так как они обеспечивают стабильность группы и, после прохождения инициации, наделяют каждого соответствующей идентичностью. «В таком обществе идентичности легко узнаваемы, как объективно, так и субъективно. Всякий знает про всякого, кем является другой и он сам»⁸³⁵.

Однако в ситуации резких социокультурных изменений воспроизводство архаических моделей мышления и функционального набора действий, которые были актуальны для поддержания идентичности в прошлом, в традиционных обществах, приводит к неспособности личности реализовать адаптивные формы поведения на основе самостоятельного выбора, критического анализа ситуации и саморегуляции импульсов. Человек продолжает следовать в русле усвоенной им программы представлений и ценностей традиционной культуры, тогда как внешняя ситуация может измениться в случае модернизации общества, в результате каких-либо экономических или политических потрясений или в ситуации, когда носитель архаических моделей мышления оказывается в результате каких-то событий вне привычной среды в сложноорганизованной реальности. Такие, например, изменения, как слом традиционного уклада жизни отражены в фильмах «Земля» (1930) А. Довженко, «Короткие встречи» (1967) К. Муратовой, «Двадцатый век» (1976) Б. Бертолуччи, «Калина красная» (1974) В. Шукшина, «Прощание» (1981) Л. Шепитько, Э. Климова.

Вырванные из привычной жизни, из традиционного уклада сельскохозяйственной общины, члены семьи Паронди, герои фильма «Рокко и его братья», пытаются вписаться в новые условия города, предполагающие развитую индивидуальность и наличие тех свойств идентичности, которые

⁸³⁵ Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. М.: Аcaademia-Центр; Медиум, 1995. С. 265.

позволяют каждому выбрать свой путь адаптации с опорой на присущие только им качества. Однако носитель репродуктивной идентичности, переживающий кризис «инициативы», обладает свойствами коллективного субъекта: семьи, рода, общины, и реализует соответствующий набор поведенческих схем, усвоенных норм и правил традиционной культуры, не предполагающих появление того, кто будет интерпретировать порядки, или следовать им произвольно в зависимости от ситуации или полагаясь на свое желание или точку зрения. В условиях традиционной культуры регуляция поведения сложившейся системой правил препятствует спонтанному проявлению импульсов, желания строго регламентируются, а агрессия либо переводится в русло ритуальной активности, либо направляется вовне на представителей чужой группы. Проблематика идентичности снимается раз и навсегда за счет отождествления с ценностями группы и определением статуса после прохождения обряда инициации.

Каждый из братьев Паронди пытается адаптироваться в новых условиях, но, будучи носителями репродуктивной идентичности, реализуют набор моделей архаического мышления, не предполагающего наличие субъекта, способного прокладывать маршрут своего жизненного пути на основе собственного выбора и принятия на себя ответственности за то или иное решение. Оказавшись в непривычной и сложноорганизованной среде города, где действуют иные механизмы взаимоотношений и регуляции поведения, предполагающие индивидуальность и принятие на себя ответственности за выбор, члены семьи Паронди, прежде всего, Симоне и Рокко, пытаются адаптироваться, используя усвоенные, привычные для них патриархальные нормы. Но механизмы сдерживания в новой ситуации не работают, возникший кризис, невозможный в привычной среде, непрожитый кризис «инициативы», приводит их к конфликтам, деструктивному поведению и агрессии, направленной на себя. Симоне пьет, опускается до воровства, издевается над братом. Влюбившись в Надю, Рокко, имея возможность реализовать самостоятельный сценарий жизни, тем не менее, не может отстоять свою

любовь и, следуя традициям, уступает возлюбленную старшему брату. Эта норма поведения в традиционной культуре рассматривается как вполне естественное действие, однако в ином контексте следование патриархальным правилам приводит к трагедии, к убийству Нади.

В хичкоковском фильме «Тень сомнения» (1943) американская массовая культура делает ставку на ценности семейно-родственных связей. Даже если человек совершает преступление, семья не выдает закону преступника. Серийный убийца, герой Джозефа Коттена, находит поддержку у членов семьи, не желающих сотрудничать с властями штата.

Другой пример того, как носитель репродуктивной идентичности реализует себя в деструктивных формах поведения, это путь героя Сергея Бодрова в фильме А. Балабанова «Брат» (1997). Оказавшись в мегаполисе, герой использует архаические механизмы взаимоотношений «свой – чужой» и адаптируется там, реализуя традиционный сценарий патриархальных отношений, семейно-клановый принцип подчинения младшего брата старшему. Действуя по принципу отношений внутри традиционной семьи, он стремится защищать «своих», ведет себя агрессивно по отношению к «чужим». Архаическая модель поведения в ином контексте современной культуры оказывается разрушительной, герой превращается в инструмент криминальных войн. Та же ситуация изображается и в фильме «Брат-2» (2000), когда Данила Багров, теперь уже в роли старшего, берет на себя миссию защитника своих.

Неудачное прохождение стадии «инициативы» реализуется в стремлении индивида найти «своих», организованную по жестким основаниям тоталитарных сект с абсолютным подчинением лидеру и внедренному им порядку, позволяющему удовлетворить потребность носителя репродуктивной идентичности в четких правилах жизни с отсутствием персональной ответственности. Таковы герои фильмов «Приди ко мне» (2019) М. Шумовской, «Так сказал Чарли» (2018) М. Хэррон.

Стремление выйти за пределы репродуктивной идентичности обнаруживает герой Аль Пачино, Майкл Карлеоне, из фильма Ф. Ф. Копполы «Крестный отец» (1972). Он пытается идти путем законопослушного гражданина, но, пережив насилие, оказавшись в ситуации, когда возникает угроза жизни его отца, решает задачи выживания за счет использования криминальных методов, воспроизводства модели поведения носителя репродуктивной идентичности. Герой занимает место отца, становится главой клана.

Структура репродуктивной идентичности определяет форму драматургического конфликта через оппозицию «свой – чужой», где «чужой» не воспринимается как человек, и в его отношении применимы любые формы воздействия. Это проявляется в таких фильмах, как «Несколько хороших парней» (1992) Р. Райнера, «Брат» (1997) А. Балабанова, «Бумер» (2003) П. Буслова, где через столкновение «своего» и «чужого» реализуется моральный императив репродуктивной идентичности, безусловное требование следовать канону, «понятиям», цементирующим группу.

Во всех приведенных примерах источником драматургического конфликта «свой – чужие» является внутренний кризис, проживаемая неудача на стадии «инициатива», заставляющая использовать ресурсы репродуктивной идентичности, неадекватные в условиях, когда необходимо проявление индивидуальности и самостоятельного построения целей. Снятие противоречий за счет отождествления героя с категориями группы, неосознанное слияние «Я» с «Мы», приводит только к усилению конфликта и, в конечном счете, к катастрофе.

3.2.3. Конфликт продуктивной идентичности

Очередной нормативный кризис «инициатива – чувство вины» открывает перед личностью возможность справиться с новым комплексом проблем. По Эриксону, в этот период ребенок стремится проявлять желание,

учится формулировать цели, хотеть чего-то, фантазировать, означивать предметы для создания в игре воображаемых ситуаций⁸³⁶. Представляя себя в образе кого-то, играя разные роли, ведет себя так, как будто он Другой. Проявляя инициативу в создании воображаемых миров, личность успешно направляет свои усилия на достижение сконструированной в игровой ситуации цели, находя одобрение и поддержку близких. В дальнейшем именно такое отношение к активности ребенка позволит ему с положительным результатом пройти следующий кризис «инструментальной» стадии формирования идентичности «компетентность – неполноценность», когда происходит овладение навыками, позволяющими ставить не фантастическую, а адекватную цель и достигать ее, учитывая реальность социального контекста и используя внутренние ресурсы, освоенные навыки. В ином случае, сталкиваясь с чрезмерной критикой или даже осуждением со стороны взрослых за проявленную смелость в проявлении желания и начале действий на пути к его реализации, ребенку навязывается ощущение вины, бессилия, неспособности планировать свое будущее.

Кризис проявления инициативы, завершившийся деструктивным новообразованием, дает о себе знать в ситуации конфликта на следующей стадии «компетентность – неполноценность», когда герой обнаруживает неспособность использовать внутренние ресурсы при решении возникающих проблем, при прохождении возникающих на его пути испытаний. Причиной кризиса является неспособность носителя продуктивной идентичности к самостоятельному целеполаганию, формированию цели с помощью орудий, знаков, опосредующих чувственную сферу за счет перевода их в категории⁸³⁷. Чтобы временно снять тревогу и ощущение беспокойства в отсутствие понимания того, куда двигаться и чем руководствоваться при разрешении

⁸³⁶ *Выготский Л. С.* Орудие и знак в развитии ребенка // *Л. С. Выготский. Собр. Соч. В 6 т. Т. 6.* М.: Педагогика, 1984. С. 400.

⁸³⁷ *Эльконинова Л., Эльконин Б.Д.* Знаковое опосредствование, волшебная сказка и субъектность действия // *Вестник Московского университета. Сер.14. Психология.* 1993. № 2. С. 62–70.

сложных задач, носитель продуктивной идентичности отождествляется с предлагаемой извне программой действий, с кем-то созданной целью.

Так, в ситуации кризиса идентичности, неспособности встроиться в социальную реальность, герой фильма «Курьер» (1986) К. Шахназарова не может сформулировать приемлемую для себя модель будущего. У героя развито воображение, он постоянно придумывает истории, предъявляя взрослым вымышленные роли. Но этот навык при столкновении с реальностью, отказывающей герою в месте, которое он мог бы занять после окончания школы, ничего ему не дает. Он лишь позволяет отвечать взрослым на их ложь и фантазии о молодом поколении своими вымыслами. Герой вынужден принять и заполнить собой ту форму идентичности, которую ему дает государство, его призывают в армию. Имеющихся навыков адаптации оказалось недостаточно для разрешения драматической ситуации, преодоления кризиса идентичности и выхода на новый уровень, где важна способность самостоятельно формулировать цель, учитывая сложившийся контекст.

В советском киноискусстве периода сталинской классики эстетическая модель продуктивной идентичности, когда герой проникается верой в идеалы коммунизма, определяет путь его преобразований, задает характер изменений личности в контексте сказочной реальности, в которой есть испытания, но нет драматического конфликта. Героиня фильма «Светлый путь» (1940) Г. Александрова достигает всех возможных социальных высот советского олимпа, преобразуется из Золушки в принцессу, благодаря свойству носителя продуктивной идентичности отождествляться с целью, предложенной авторитетной персоной старшего товарища, парторга, проводника идей власти.

Сказочный элемент в виде случайно обретенного волшебного средства, чудодейственной таблетки, позволяет герою фильма «Область тьмы» (2011) Н. Бёргера достичь в творчестве невероятной эффективности, практически не меняясь. Им овладевает мысль об абсолютном успехе, он видит в этом

главную цель жизни. Чтобы продуцировать на сверхчеловеческом уровне, ему нужно только вовремя принимать вещество, стимулирующее творческую деятельность и позволяющее решать проблемы на пути к вершинам.

Герой фильма «Глубже» (2020) М. Сегала, воплощая заветы режиссерской школы К. С. Станиславского, руководствуется идеей «глубочайшего проникновения в образ», требует от актеров полной отдачи и перевоплощения. Не претерпевая никаких внутренних изменений, он, тем не менее, руководствуясь доминирующей идеей, внезапно достигает цели: его актеры вдруг идеально исполняют свои роли, спасают его от краха. Идея искренности, правды, веры человека в то, что он делает, абсолютизируется и приводит, разумеется, в абсурдном ключе к глобальным изменениям. Сам же герой, совершенно не меняясь внутренне, достигает режиссерского успеха и обретает любовь. Все происходит само собой, никаких внутриличностных изменений после прохождения испытаний не наступает, хотя он и преодолевает множество проблем.

На продуктивной стадии идентичности драматургический конфликт разворачивается в рамках отношения героя и идеала, где объектом преобразования, изменения и преодоления уже имеющихся состояний является личность героя, осознающая собственные недостатки и стремящаяся во что бы то ни стало к совершенству. Например, герой не умел драться, но научился, преодолев свои ограничения («Рокки» (1978) Дж. Эвилдсена). То, каким герой является в начале своего пути, рассматривается как нечто неприемлемое, что не может быть признано и принято им самим, и то, что должно быть преодолено. Следует измениться, пройти тяжелый путь борьбы и испытаний, чтобы обрести с помощью волшебного помощника тождество с идеалом, стать, например, передовиком соцсоревнования или чемпионом мира по боксу.

Может показаться, что использование инструментов культуры, сложившихся схем и конструкций, производных от доминирующего идеала, должны привести героя к свершениям, к обретению мечты, за счет внутренних

трансформаций, но носитель продуктивной идентичности неспособен к таким изменениям. Хотя внешне герой делает все, что требуется, но на протяжении своего пути, проходя испытания, внутриличностных изменений не наступает.

Поражение на «инструментальной» стадии формирования идентичности, по Эриксону, это стадия «компетентность – неполноценность», задает промежуточный тип неопределенной, постоянно дрейфующей идентичности, которая не позволяет личности конструировать себя и изменяться с опорой на сформированную способность строить внутренний план действий. Приспосабливаясь под условия неопределенности, человек в реальной жизни, а герой – в фильме, обнаруживает неспособность использовать навыки преобразования себя при решении возникающих перед ним задач. Это заставляет его отождествляться с предлагаемой кем-то ролью или навязываемой ситуацией случайным положением, не считая их до конца своими.

Неудача на «инструментальной» стадии, когда человек не овладел навыками создания внутреннего пространства плана будущего и не способен к самостоятельному преобразованию себя в ситуации решения возникающих проблем, приводит к кризису продуктивной идентичности. Следствием кризисного состояния является то, что принимаются те цели и модели идентичности, которые предлагает культура, внешняя среда, авторитарная персона или случайные обстоятельства. У личности уже есть возможность стремиться к какой-либо цели, но навыков выбрать ее самостоятельно, а тем более формировать ее, еще нет. При том, что вполне успешно пройдены предыдущие стадии («доверие», «автономность», «инициатива»), поражение на стадии «компетентности» («инструментальность») создает ситуации плавающей идентичности. В определенных ситуациях, например, модернизации общества, культурой создаются идеалы, отождествление с которыми и следование которым представляло собой вполне адаптивное поведение. Например, герой советских фильмов идет путем передовика производства и добивается признания («Трактористы» (1939) И. Пырьева,

«Светлый путь» (1940) Г. Александрова). Такой тип продуктивной идентичности, когда план будущего формируется кем-то другим и задается обществу как идеал, в целом, был адаптивен для культур с доминирующей идеологической системой. В этом случае происходит замещение или даже полная подмена (протезирование) субъектности внешними феноменами культуры⁸³⁸.

Из истории советского кино известно, что путь к идеалу, например, революционного изменения мира, требует от героя жертвенного служения, которое сопряжено с мученичеством и часто приводит к гибели либо самого героя, либо тех, кто идет с ним рядом к светлой и, как правило, недостижимой при жизни цели. Драматургический конфликт в таком случае развивается между тем, что есть сейчас, что вызывает неудовлетворенность и даже отрицание, и тем, что должно быть потом, в будущем.

Одним из первых в киноискусстве ситуацию неопределенности, неспособности личности реализовать свои цели при попытках встроиться в те обстоятельства, которые предлагает среда, отразил Чарли Чаплин. Его герой с дрейфующей, неприкаянной идентичностью оказывается жертвой внешних обстоятельств, индустриальных перемен. Он безуспешно пытается найти свое место в стандартизированном производстве. Его наделяют случайной идентичностью, а он исполняет выпавшие на его долю роли то предводителя протестующих с флагом в руках («Новые времена» (1936)), то богатого поклонника незрячей продавщицы цветов, то близкого друга миллионера, то воришку-карманника в «Огнях большого города» (1931). Но во всех ситуациях успешно или не успешно занятое им место не до конца его, оно постоянно меняется, оборачивается крахом, подвержено карнавальной инверсии. Сам Бродяга, принимая на себя разные роли, не до конца понимает, кто он и кем является, а его положение в любой момент может кардинально измениться на

⁸³⁸ Колотаев В. А. Эстетика отчуждения: конструирование нового человека средствами советского киноискусства // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8. Часть 2. С. 232–249.

прямо противоположно, «верх» предсказуемо оборачивается «низом». В «Цирке» (1928) герой, оказавшись в комнате кривых зеркал, среди своих отражений, на какое-то время теряет ориентацию настолько, что не понимает где он, его физическое тело, а где его отражения, ложные образы, проекции. Эта сцена полной утраты идентичности и попытки избежать ложного отождествления, отказаться от случайной и навязанной ему роли вора, тем не менее, не приводит героя к пониманию того, кто он есть на самом деле. Оказавшись в цирке, он участвует в аттракционах в определяемых кем-то или случайных ролях, продолжает занимать не свои позиции. Он понимает, что любит дочь хозяина цирка, но состояние «внеаходимости» (М. М. Бахтин), не позволяет ему определенно занять место рядом с ней. Вместо того чтобы признаться в любви, он обеспечивает счастье другому мужчине, соединяет девушку со своим соперником, а сам остается один. Герой вне идентичности демонстрирует готовность принять новую роль и стать кем-то еще из того, что предложит ему случай.

Сходная ситуация плавающей идентичности, проживания кризиса продуктивной стадии, когда человек занимает случайное место и пытается слиться с временной ролью после того, как его идентичность обнуляется глобальным событием, социальной катастрофой, изображена в фильме «Время танцора» (1997) В. Абдрашитова. Герои фильма (Федор (шофер), Валера (сварщик) и Андрей (телевизионный мастер)) сформировались и большую часть жизни прожили в определенном культурно-историческом контексте с доминирующей советской идеологией и с четкой привязкой к ролевой позиции рабочего человека, к своей социальной страте, которая определяла и их идентичность, и их путь к заданной цели. У них была «полученная» идентичность советского человека. После распада государства и утраты своего места, Федор и Валера оказались в точке военного конфликта предсказуемо на стороне «своих». Подрыв экономического, идеологического, социального основания прежней жизни, дезориентированность и непонимание того, кто они есть на самом деле после разрушения общности, обнаружил

неспособность героев перестроить свою идентичность, образ себя, с опорой на внутреннее основание эго-идентичности, способности в критический момент решать внешние задачи за счет преобразования себя. Кризис инструментальной стадии идентичности заставляет их встроиться в ситуативно предлагаемые ролевые формы, они становятся казаками и, победив в военном конфликте, занимают оставленные условно побежденными места. Один из героев, Андрей, собственно танцор, продолжает жить в искусственной, постановочной реальности фольклорного казачьего ансамбля песни и пляски, играя роли. Его позиция – место в символической реальности, где положение плавающей идентичности не позволяет ему определить свое место в реальной действительности как субъекта действия, как того, кто делает выбор и принимает на себя ответственность за решение. Он не успевает на войну, не участвует в конфликте, вместо него другой (Федор) совершает убийство, хотя Андрей думает, что это он убил криминального авторитета. Его используют как прикрытие в любовных отношениях (шокирующее открытие, что его девушка-медсестра любовница друга). Его выбирает в качестве «мужа» молодая женщина, жертва этнического конфликта, а затем он встраивается в предлагаемую медсестрой (Чулпан Хаматова) роль романтического героя, увозящего ее на коне из мира обыденного. На вопрос Тимура, прежнего хозяина дома, кто он, бывший телевизионный мастер отвечает, что он никто. И даже смерть за него принимает другой, вместо него Тимур по ошибке убивает Федора. Его место в реальности, где совершаются поступки, все время занимает кто-то другой. Он встраивается в предлагаемую обстоятельствами роль, занимает место имитации деятельности, место игры в символическом пространстве. Проблемы со способностью видеть реальность преследуют Андрея, который так и не выходит из мира символического, продолжает занимать случайные роли, не являясь, по сути, субъектом действия. Он все время оказывается не тем и не на своем месте в постановочной реальности или замещая кого-то. И здесь драматургический конфликт разворачивается между

тем, кем герой себя представляет, и тем, кем он в данный момент фильмического действия является.

3.2.4. Драматургия метапродуктивной идентичности: от образа к действию

Успешное прохождение «инструментальной» стадии, обретение «компетентности», по классификации Э. Эриксона, в процессе преодоления нормативного кризиса «компетентность – неполноценность» и после моратория, паузы для размышлений над выбором дальнейшего пути, открывает возможность выхода на уровень метапродуктивной идентичности. Кризис продуктивной идентичности, когда поставленная кем-то другим цель больше не привлекает, преодолена, а полученные на предыдущих этапах формирования идентичности навыки рассматриваются как инструменты, с помощью которых решаются проблемы адаптации, преодолеваются испытания и кризисы.

За счет интериоризации предыдущего опыта, когда внешнее действие переводится во внутренний план самостоятельного целеполагания, моделирования образа будущего⁸³⁹, личность обнаруживает способность произвольно управлять собой⁸⁴⁰, осознанно выбирать из предлагаемого культурой набора категорий или создавать из них новую конфигурацию, внутренний план действий согласно актуальной ситуации и нести ответственность за выбор. Результатом позитивного преодоления кризиса «инструментальной» стадии, по Эриксону, является формирование собственно эго-идентичности, психосоциального новообразования, позволяющего выходить за рамки конфликта, занимать метапозицию, принимать во внимание разные точки зрения и видеть за абстрактной

⁸³⁹ Эльконинова Л., Эльконин Б. Д. Знаковое опосредствование, волшебная сказка и субъектность действия // Вестн. Моск. ун-та. Сер.14. Психология. 1993. № 2. С. 62–70.

⁸⁴⁰ Выготский Л. С. Орудие и знак в развитии ребенка // Л.С. Выготский. Собр. соч. В 6 т. Т. 6. М.: Педагогика, 1984. С. 400.

категорией конкретных людей в конкретной ситуации с их интересами и проблемами. Даже входя в группу, разделяя ее цель и ценности, носитель метапродуктивной идентичности осознает относительность социальных категорий и, оказавшись перед выбором, опирается не на внешние установки, а на внутренние представления и на видение того результата, к которому приведут его действия.

От внешних предписаний, программирующих его поведение, отказывается герой фильма «Луна 2112» (2009) Д. Джонса и, после встречи с двойником, преобразует траекторию своего пути, уклоняется от цели, заданной внешними силами. Выход за пределы регламента, кем-то введенной программы, определяющей жизненные цели, отличает носителя метапродуктивной идентичности из мультфильма «Валли» (2008) Э. Стэнтона.

Оказавшись в ситуации неразрешимого противоречия, герой фильма «Список Шиндлера» (1993) С. Спилберга, будучи членом нацистской партии и успешным предпринимателем, тем не менее принимает решение спасти от уничтожения ни в чем не повинных людей. Рискуя жизнью, Оскар Шиндлер сделал выбор, взял на себя ответственность, опираясь не на категоризацию по принципу принадлежности к расе или идеологии, не на абстрактные ценности и партийные принципы, а на способность видеть страдания человека в ситуации холокоста и свои возможности.

В фильме В. Глаголевой «Одна война» (2009) герой, столкнувшись с горем женщин, объявленных «предательницами родины» только потому, что они пытались выжить в оккупации, не выполняет приказ по их доставке в лагерь, дает им возможность спастись вместе с детьми от расправы. Видя конкретные судьбы женщин, понимая, что их ожидает разлука с детьми и смерть в заключении, он принимает решение, открывает перед ними надежду на спасение, жертвуя своей жизнью.

Свойство носителя метапродуктивной идентичности быть над общими установками и доминирующей целью обнаруживает герой фильма «Аватар» (2009) Дж. Кэмерона. Осознав, что земляне, «свои», творят несправедливость

на чужой планете, он переходит на сторону тех, кому угрожают космические колонизаторы. Такой же выбор на основе изменения точки зрения, освобождения от власти ярлыков, делает и герой фильма «Гран Торино» (2008) К. Иствуда. Поначалу ненавидящий чужаков-мигрантов из-за своих комплексов и полученной на войне психической травме он, познакомившись с соседом-подростком, обнаруживает с ним больше общего, чем с родными детьми и внуками, помогает ему войти в жизнь в новой стране и отдает за него жизнь.

Способность к осознанности своих поступков, к взаимодействию не с ярлыками, предложенными кем-то характеристиками или категориями, а с конкретным человеком в конкретной ситуации, отличает героя фильма «Танцующий с Волками» (1990) К. Костнера. Режиссер, помещая своего героя на линии разграничения «своего», освоенного и присвоенного пространства, и «чужого», враждебного белым переселенцам мира индейцев, открывает перед ним возможность находиться над мирами, занимать метапозицию. Он преодолевает границы фронта, сближается с индейцами, оставаясь собой, «белым», узнает их жизнь и преодолевает представления об индейцах, как о врагах. Напротив, он видит, что именно от «своих», от армии и государства, исходит угроза, несправедливость и насилие, и пытается помочь выжить индейцам.

Если для предыдущих стадий идентичности характерен способ описания мира на основе категоризации, например, люди делятся на «своих» и «чужих», то для носителя метапродуктивной идентичности человек определяется дифференцированно на основе анализа совершаемых им действий. Оказавшись в ситуации выбора, герой опирается не на предложенный кем-то путь, судьбу, волшебное средство, а на выработанную ранее способность самостоятельно создавать внутренний образ действия, собственный план, и в соответствии с ним совершать поступки.

Кроме того, важнейшим свойством носителя метапродуктивной идентичности, сформированным в результате положительного прохождения

предыдущих стадий развития личности, «инструментальной» стадии, прежде всего, является освоенный навык успешного решения задач внутри себя (умение разворачивать внутренний план действий) с последующим переносом созданного образа вовне и реализацией его в действии⁸⁴¹. Образ себя также рассматривается как объект изменения, перестройки. Для преодоления возникающих в социальной реальности проблем адаптации носитель метапродуктивной идентичности использует навыки успешного решения задач по преобразованию себя под изменившиеся задачи с опорой на внутренние ресурсы и освоенные ранее навыки управления собой.

Главная героиня фильма К. Гиллеспи «Тоня против всех» (2017) подчиняет жизнь одной цели – побеждать в соревнованиях. Быть первой на льду, имея успешный опыт в преодолении трудностей и овладении многочисленными приемами фигурного катания, освоенными еще в раннем детстве. Она создает себя, умеет мечтать, планировать, формулировать цель и знает, как к ней идти, оценивая контекст жесткой среды и опираясь только на свои силы и умение владеть своим телом. В кризисных ситуациях героиня принимает вызов и преодолевает испытания в спорте и в жизни, полагаясь в первую очередь на себя. Однако в драматической ситуации, когда «внешние обстоятельства сильнее, чем возможности характера героя» (А. Н. Митта), она, лишившись не по своей воле смысла жизни, права заниматься спортом и добиваться побед, находит в себе силы для перестройки себя. После изгнания из фигурного катания героиня обретает смысл жизни в материнстве, посвящает себя воспитанию детей и находит применение своим силам в новой плоскости, осваивает профессию ландшафтного дизайнера. Такое развитие конфликта возможно только в том случае, если герой обладает функцией носителя метапродуктивной идентичности, он может менять структуру личности, опираясь на внутренние ресурсы, накопленные навыки успешно пройденных предыдущих этапов развития.

⁸⁴¹ Эльконинова Л., Эльконин Б. Д. Знаковое опосредствование, волшебная сказка и субъектность действия // Вестн. Моск. ун-та. Сер.14. Психология. 1993. № 2. С. 62–70.

Также герой обнаруживает и развивает в себе качество интегрировать свои достижения, обретенные в процессе преодоления нормативных кризисов и испытаний. Это навык разотождествления с социальными категориями на основе понимания их условности., а также на основе понимания того, что никакое явление или событие невозможно адекватно и исчерпывающе описать посредством языковых категорий, которые оставляют «слепое пятно» познания феномена. Эти два свойства позволяют герою в драматической ситуации неразрешимого противоречия изменять себя, перестраивать свою идентичность.

Столкновение носителей продуктивной и метапродуктивной идентичностей определяет структуру драматургического конфликта фильма «Багровый прилив» (1995) Т. Скотта. Капитан подводной лодки «Алабама» (Джин Хэкмен) получает информацию, в которой содержится, как он считает, приказ о нанесении ядерного удара по России. Старпом (Дензел Вашингтон) сомневается в точности полученной информации. Связь была некачественной, удалось получить лишь обрывок текста, в котором действительно есть приказ о запуске ракет. Герой настаивает на перепроверке информации и получении подтверждения. Капитан, напротив, считает информацию исчерпывающей. Есть приказ, и его следует незамедлительно выполнить, нанести упреждающий удар. В результате драматического противостояния побеждает линия сомневающегося старпома, носителя метапродуктивной идентичности. Лодка возвращается на базу. Мир спасен благодаря поступку темнокожего офицера.

Капитан как субъект продуктивной идентичности обнаруживает неспособность помыслить ситуацию в более широком контексте, оценить полученную информацию критически, взглянуть на нее с разных позиций. Не видя целого, он сосредоточен на части сообщения, на одной четко услышанной фразе из всего текста, который был «сжеван» радиопомехами. Он как бы запрограммирован целью и не сомневается в истинности этого фрагмента. У него нет желания проверить подлинность своего знания,

подтвердить или опровергнуть данные, скорректировать их. Этот человек уверен, что полученной информации достаточно, что необходимо не думать, а действовать. Кроме того, именно носителю продуктивной идентичности свойственно отождествляться с истиной и рассматривать себя как носителя абсолютного знания, относиться к себе как к источнику истины. Капитан не нуждается в тех, кто должен подтвердить его полномочия и право на запуск.

В отличие от своего командира старпом – носитель метапродуктивной идентичности. Для него важно уточнить, сверить и перепроверить данные, посмотреть на ситуацию с разных точек зрения и действовать, полагаясь на разум. Главное – думать, чтобы не совершить непоправимую ошибку. И тот и другой опираются на положения устава. Но если капитан ни в чем не сомневается, в его руках истина, то старпом только пытается отыскать пути к ней. Он считает, что смысл послания не столь очевиден, чтобы на его основании совершать глобальный поступок. Необходимо восстановить контекст, составить максимально полную картину ситуации. Герой предлагает собственную модель, он формирует свою программу действий, конкурирующую с системой ценностей капитана, которая воспринимается как бесперспективная.

Известно, что конфликт, основанный на разных оценках информации разными субъектами идентичности, был заимствован создателями «Багрового прилива» из реальности времен Карибского кризиса 1962 г. В еще более драматической ситуации оказались советские моряки подводной лодки Б-59. По некоторым источникам, лодка, имевшая на борту ядерное оружие, получила повреждения в результате атак американцев. Сложилась критическая ситуация, командир лодки В. Г. Савицкий был склонен нанести ядерный удар по США. В фильме «Багровый прилив» капитан «Алабамы» едва ли не дословно повторяет слова В. Г. Савицкого о том, что, возможно, «наверху» уже идет война и нужно поскорее запускать ракеты. Если в фильме была неясность относительно поступившего приказа о запуске ракет, то в реальности моряки Б-59 вообще не имели внятных инструкций по

использованию ядерного оружия. Его можно было применить либо по прямому указанию из Москвы, либо по решению командира, если тот считал, что противник нанес кораблю повреждения, «сделал дырку в корпусе». Только исключительное мужество старшего помощника капитана В. А. Архипова (1926–1999) спасло мир от катастрофы⁸⁴².

Субъект метапродуктивной идентичности создает правила или даже условия для создания правил, имея в виду, что данного свыше раз и навсегда идеала нет. Он не конфликтует с реальностью, не повергает ее истинной, находящейся где-то в заоблачной дали, а взаимодействует с ней и, что главное, видоизменяет действительность в соответствии со своими представлениями, учитывая контекст и принимая на себя ответственность за последствия.

Если на стадии продуктивной идентичности личность ориентируется на то, как должно быть на самом деле, то на стадии метапродуктивной идентичности происходит осознание того, что никакого «на самом деле» нет. Есть лишь условия, при которых та или иная ситуация оказывается возможной и приемлемой для человека. Идеальная конструкция, конечно же, существует как некий массив групповых ценностей и представлений. Но она уже не влияет на выбор, на поведение, на отношение к Другому. Личность теперь не отождествляется с идеалом, понимая его относительный или даже иллюзорный характер. Неотождествление с возвышенным объектом позволяет ориентироваться на конкретную ситуацию и самостоятельно принимать решения, полагаясь на собственный выбор.

Запредельный опыт метапродуктивной идентичности описывает история, которую рассказал герой документального фильма С. Мирошниченко «Георгий Жженев. Русский крест» (2003) актер Г. С. Жженев. Он дает парадоксальный ответ на вопрос, почему он сумел выжить в нечеловеческих условиях колымских лагерей. Ведь другие люди, оказавшиеся в сходных условиях, не выдерживали и погибали. Все дело в том, что у него не было на

⁸⁴² *Мозговой А. Ф.* Кубинская самба квартета «Фокстротов»: советские подводные лодки во время Карибского кризиса 1962 года. М.: Милитэри Пэрэйд Лтд, 2002. 118 с.

тот момент никаких иллюзий ни относительно себя, ни относительно сложившейся ситуации. Г. С. Жженов воспринимал все, что случилось с ним, как данность: «нужно было работать – работал, нужно было защищаться – защищался». Конечно же, он видел для себя другое применение на свободе, но, тем не менее, принимал все как есть. Других людей, оказавшихся в лагере, как он вспоминает, более умных, сильных, достойных, изнутри разъедала мысль о чудовищной несправедливости, случившейся с ними. Не мороз, не голод, не тяжкий труд, по мнению актера, стали причиной их гибели, а идея! Ведь они были честными, верными, преданными родине и партии гражданами советского государства. И вот теперь они по какому-то жуткому недоразумению оказались здесь, среди врагов народа. Их сделали врагами народа несправедливо. Эти люди верили в свою невиновность, верили в идеалы или, как точно выражается Г. Жженов, в воздушные замки, которые сами же и создали и с которыми отождествлялись. «Воздушные замки» и есть идеальные конструкции продуктивной идентичности, иллюзии относительно себя, которые создаются воображением как внутренние фигуры психического поля и с которыми отождествляется поверивший в них человек. На стадии метапродуктивной идентичности любое знание и источник информации оцениваются как относительное явление. На основе представлений об относительном характере знания субъект метапродуктивной идентичности решает сам, как ему поступать в той или иной ситуации не на основе своей идеальной роли, а с учетом реального контекста и ответственности.

В другой ситуации, когда носитель метапродуктивной идентичности нарушает собственные принципы, возникает конфликт с законом и поражение героя. Крах карьеры героини фильма А. Соркина «Большая игра» (2017) вызван тем, что она нарушает собственные принципы. Даже занимаясь сомнительным бизнесом, организацией подпольной игры в покер, она изначально решила не использовать криминальные схемы, не брать процент с банка. Как только правила нарушены, героиня проигрывает, наступает расплата.

3.2.5. Выводы

Проведенный анализ фильмов позволил выделить следующие типы драматургического конфликта, соответствующие кризисным состояниям, которые проживает герой на различных стадиях развития идентичности. На стадии протоидентичности в условиях неудачного прохождения кризиса «автономии» конфликт выстраивается в условиях полного отсутствия внутреннего наполнения личности героя и его неспособности к различению «своего» и «чужого», «внутреннего» и «внешнего». При неуспешном прохождении кризиса «инициатива – чувство вины» носитель репродуктивной идентичности оказывается в условиях конфликта между «своими» и «чужими». Стремление снять противоречие за счет архаического рефлекса отождествления со «своими» и слияния «Я» с «Мы» приводит героя к краху. В условиях внутреннего кризиса «инструментальности» драматургический конфликт разворачивается между сфабрикованной реальностью, идеальным образом себя, и реальной действительностью, в которой носитель продуктивной идентичности обнаруживает несоответствие себя реального и идеального. Внутри личностные изменения героя возможны только на метапродуктивной стадии развития идентичности. На всех других стадиях герой либо не меняется, либо при прохождении испытаний регрессирует. Драматургический конфликт преодолевается не за счет перестройки себя и использования внутренних ресурсов, а за счет опоры на внешние силы, отождествления либо с образом (протоидентичность), либо с каноном (репродуктивная идентичность), либо с идеалом (продуктивная идентичность). И только носитель метапродуктивной идентичности, интегрируя опыт продуктивного преодоления кризисов предыдущих стадий, обнаруживает способность, проходя испытания, изменять себя под новые задачи адаптации в изменившихся условиях с опорой на внутренние ресурсы.

Заключение

Диссертационное исследование показало, что тип драматургического конфликта, способы его разрешения и образное выражение в повествовательной структуре игрового фильма зависят от того, на какой стадии формирования идентичности находится герой и какой тип психосоциального конфликта он проживает. Также установлена связь этапов прохождения пути героя и уровня решаемых им психологических проблем с содержанием кризисов идентичности в соответствии с культурно-исторической моделью развития идентичности. К итогам исследования относятся следующие результаты:

– проблемы внутреннего мира, кризисные состояния идентичности героя игрового кино влияют на характер драматургического конфликта, задают его типологический рисунок и определяют основные координаты карты пути героя в художественном пространстве фильма, требуя от него разрешения противоречий за счет отождествления с образами, обеспечивающими переход в новую поведенческую парадигму, в ту систему ценностей, которая позволяет снять противоречия за счет развития личности, преобразования себя;

– влияющий на специфику развертывания сюжетобразующего конфликта и общую драматургическую конструкцию игрового фильма кризис идентичности, обнаруживающий свою актуальность в ситуации «зова», когда возникает угроза обыденному миру, может также сниматься за счет абсолютного слияния героя с предложенными другими персонажами идеалами и почти полного растворения личности в навязанной роли;

– структура драматургического конфликта, как и другие элементы композиции киноповествования, обусловленные основным противоречием (столкновением противоборствующих сил) причинно-следственной связью, логикой выстраивания действий, состоящих из череды испытаний, менее

значимых конфликтов, определяющих траекторию пути героя, восходят к архаическим обрядам инициации;

– драматургия практик посвящения, сопровождающаяся эмоциональным проживанием мифологической истории племени, описывающей мироздание и воспринимаемой как неотъемлемая часть коллективной и индивидуальной жизни, направлена на усвоение посвящаемым фундаментальных правил бытия, обеспечивает переход сквозь границы жизни и смерти и смены одного состояния социального организма на другое с обретением более высокого положения в иерархии, закрепление нового имени, получение идентичности;

– развертывание киноповествования, изображение действий, запускаемых драматургическим конфликтом, генетически восходит к трехактной модели инициации и отражает процесс поисков идентичности, которые сопровождаются внутренними изменениями героя, проходящего испытания, решающего, как и герой мифа и волшебной сказки, сложные задачи, открывающие путь к самоопределению;

– драматургический конфликт не только запускает механизм действия игрового фильма, организует произведение киноискусства на всех уровнях, но и обнажает внутренние противоречия героя, заставляет его изменять себя под влиянием внешних вызовов, искать выходы из катастрофических ситуаций, развивая способность проходить испытания за счет развития внутренних ресурсов, перестройки себя, своей идентичности;

– кризис идентичности становится важнейшим содержанием драматургического конфликта в современной драматургии и в таком массовом искусстве, направленном на взаимодействие с коллективным бессознательным зрителя, как игровое кино;

– конфликт в кинодраматургии означает невозможность дальнейшей жизни героя в привычном измерении, так как событие, вызвавшее конфликт, представляет для него непосредственную угрозу, сопровождающуюся острым и интенсивным переживанием, болезненными реакциями, травмами,

свидетельствующими о неготовности героя принять решение, сделать выбор и встать на путь преобразования себя;

– идентичность как ощущение непрерывного во времени тождества «Я» самому себе описывается нами как конструируемая в процессе стадийного развития личности и проживания нормативных кризисов, заканчивающихся либо продуктивным, либо деструктивным новообразованием, функция психики, позволяющая интегрировать различные структуры психической организации при решении сложных задач адаптации и способность в ситуации конфликта определять себя, отвечать на вопрос «кто я?», при взаимодействии с социальными феноменами, а в игровом кино с иницирующим персонажем и антагонистом;

– художественная среда киноискусства воссоздает с помощью образов и поступков героя, составляющих фабульную схему киносценария, культурно-историческую модель идентичности, включающую в себя четыре стадии: протоидентичность, репродуктивная, продуктивная и метапродуктивная модели;

– драматургический конфликт как источник фильмического действия, вызванного неустранимыми противоречиями по-разному устроенных сил, имеющих внешнюю или внутреннюю природу,

– структура драматургического конфликта, его типологические характеристики, взаимообусловлены кризисным состоянием идентичности героя фильма, которое проявляется при прохождении испытаний, принятии решений и действий, совершении поступков, составляющих композиционную основу киноповествования, восходящую к функциям волшебной сказки;

– при жесткой композиции игрового фильма ее содержательные элементы и способы преодоления героем кризисных ситуаций при взаимодействии с дарителем или антагонистом, возможности разрешения им кризисных ситуаций варьируются и зависят от того, носителем какой стадии культурно-исторической модели идентичности герой является;

– носитель протоидентичности характеризуется слабостью или полным отсутствием внутренних границ личности, не способностью к рефлексии, стремлением отождествиться с образом себя, созданным воображением другого персонажа, проецирующего на героя комплексы собственного бессознательного;

– кризисное состояние протоидентичности является источником драматургического конфликта, разворачивающегося между выдуманной кем-то, навязанной герою иллюзией и вытесняемой действительностью, которую герой не способен видеть и признавать;

– источником драматургического конфликта репродуктивной стадии идентичности является неустранимое противоречие между усвоенным опытом традиционной культуры и новыми требованиями иначе и более сложно организованной среды, открывающейся герою после принятия зова и выхода из обычного мира, реальности взаимодействия с другими персонажами, предлагающими ему принимать решения самостоятельно, опираясь на собственные желания и потребности, а не на канонические установки, регулирующие отношения в архаических коллективах;

– источником драматургического конфликта на стадии продуктивной идентичности является внутренний кризис, обнаруживающий неспособность героя осуществлять самостоятельное целеполагание, формировать образ будущего на основе своего желания, на базе освоенных навыков моделирования предполагаемой ситуации, которую замещает авторитетный Другой и предлагает ее герою в качестве идеала и объекта, подчиняющего поведение, заставляющего следовать сформированной извне программе;

– в советском киноискусстве периода сталинской классики эстетическая модель продуктивной идентичности, когда герой проникается верой в светлые идеалы коммунизма, определяет путь его преобразований, задает характер изменений личности в контексте сказочной реальности, где есть испытания и драматический конфликт решается на уровне столкновения идеального образа героя и реального состояния как объекта преобразования;

– носитель метапродуктивной идентичности, интегрируя опыт продуктивного преодоления кризисов предыдущих стадий, обнаруживает способность, проходя испытания, изменять себя под новые задачи адаптации в изменившихся условиях с опорой на внутренние ресурсы;

– конструктивное преодоление драматургического конфликта, внутриличностные изменения героя в плане самостоятельного преобразования себя как значимой цели путешествия в художественном пространстве фильма, возможны при переходе на метапродуктивную стадию идентичности, так как предыдущие состояния идентичности (протоидентичность, репродуктивная и продуктивная модели) предполагают снятие противоречий за счет опоры на внешние силы без внутренних изменений;

– важнейшим свойством носителя метапродуктивной идентичности, сформированным в результате положительного прохождения предыдущих стадий развития личности, «инструментальной» стадии, прежде всего, является освоенный навык успешного решения задач внутри себя (умение разворачивать внутренний план действий) с последующим переносом созданного образа вовне и реализацией его в действии. Образ себя также рассматривается как объект изменения, перестройки структур личности.

Список источников и литературы

Источники:

1. **Абельс, Х.** Интеракция, идентификация, презентация. Введение в интерпретативную социологию. – СПб.: Издательский центр «Академия», 1999. – С. 28.
2. **Аль, Д. Н.** Основы драматургии. Учеб. Пособие для студентов вузов культуры и искусств. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. – 288 с.
3. Америка. Северная. Центральная. – М.: Царева, 2004. – 566 с.
4. **Арабов, Ю. Н.** Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003. – 106 с.
5. **Аристотель.** Об искусстве поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.
6. **Белинский, В. Г.** Сочинения Александра Пушкина. – М.: Художественная литература, 1985. – 550 с.
7. **Белова, Л. И.** Сквозь время: Очерки истории советской кинодраматургии. – М.: Искусство, 1978. – 343 с.
8. **Бентли, Э.** Жизнь драмы. – М.: Искусство, 1978. – 368 с.
9. **Березовчук, Л. Н.** Очерки теории кино. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. – 343 с.
10. **Бовуар С., де.** Второй пол. – М.; – СПб.: Прогресс; Алетейя, 1997. – 832 с.
11. **Буало-Демрео, Н.** Поэтическое искусство. – М.: Гослитиздат, 1957. – 231 с.
12. **Бычков, В. В.** Эстетика: Учеб. для гуманитар. направлений и специальностей вузов России. – М.: Гардарики, 2002. – 556 с.
13. **Вайсфельд, И. В.** Мастерство кинодраматурга. – М.: Советский писатель, 1961. – 304 с.
14. **Волькенштейн, В. М.** Драматургия кино. – М. – Л.: Искусство, 1937. – 141 с.
15. **Габрилович, Е. И.** Вопросы кинодраматургии. – М.: ВГИК, 1984. – 67 с.
16. **Герасимов, С. А.** Советская кинодраматургия. С докладом на Втором Всесоюзном съезде советских писателей. – М., 1954. – 40 с.

17. **Гинзбург, С. С.** Очерки теории кино. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.
18. **Говард, Д.** Как работают над сценарием в Южной Калифорнии – М.: Альпина Паблишер, 2017. – 352 с.
19. **Дмитриева, В. А., Одинцова, В. В., Намди, Д. М.** Психология кино: учебно-методическое пособие. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2016. – 44 с.
20. **Долинский, И. Л.** Советское киноискусство второй половины тридцатых годов. – М.: Искусство, 1962. – 168 с.
21. **Дробашенко, С. В.** Экран и жизнь. – М.: Искусство, 1962. – 240 с.
22. **Дубровина, И. М., Дубровина, Т. А.** Очерки истории русской кинодраматургии. – М.: МГУ, 1996. – 81 с.
23. **Зайцева, Л. А.** Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы). – М., – СПб.: Нестор-История, 2017. – 344 с.
24. **Земцовский, И. И.** “Do it with Propp!” (воспоминания из серии «В. Я. Пропп в Америке») // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2015. № 5 (150) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/do-it-with-propp-vozpominaniya-iz-serii-v-ya-propp-v-amerike> (дата обращения: 13.07.2021).
25. **Евтеева, И. В.** Кинодраматургия и строение фильма: учебное пособие. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. – 292 с.
26. **Ерёмина, В. И.** Книга В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» и ее значение для современного исследования сказки // Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. С. 5–15.
27. **Изволов, Н. А.** Диалог с реальностью. Кинематограф оттепели. – М.: ЭГСИ, 2001. – 320 с.
28. **Индик, У.** Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. – М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – 348 с.
29. **Кастельс, М.** Информационная эпоха: экономика, общество и культура. – М.: ГУ-ВШЭ, 2001. – 608 с.

30. **Кереньи, К.** Элевсин: Архетипический образ матери и дочери. – М.: Рефл-бук, 2000. – 288 с.
31. **Кожин, В. В.** Коллизия // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 6. – М.: Сов. энцикл., 1962–1978. – С. 656–658.
32. **Козлов, Л. К.** Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. – М.: Искусство, 1970. – 288 с.
33. **Коллингвуд, Р. Дж.** Принципы искусства: Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 325 с.
34. **Кормилов, С. И.** Конфликт // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: ИНТЕЛВАК, 2001. – С. 392–393.
35. **Костелянец, Б. О.** Драма и действие. Лекции по теории драмы. – СПб.: Совпадение, 2007. – 503 с.
36. **Крючечников, Н. В.** Драматический конфликт и сюжет // От замысла к фильму. – М.: БЛОК, 1962. – С. 124–164.
37. **Кулешов, Л. В.** Азбука кинорежиссуры. – М.: Искусство, 1969. – 132 с.
38. **Лапланш, Ж., Понталис Ж.-Б.** Словарь по психоанализу. – М.: Высшая школа, 1996. – 623 с.
39. **Левин, Е. С.** О художественном единстве фильма. – М.: Искусство, 1977. – 119 с.
40. **Леман, Х.-Т.** Постдраматический театр. – М.: Издательская программа Фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. – 311 с.
41. **Лесин, В. П.** Проблемы композиции в кинопублицистике: Учеб. пособие. – М.: ВГИК, 1985. – 61 с.
42. **Лессинг, Г. Э.** Гамбургская драматургия. – М.; – Л.: Academia, 1936. – 455 с.
43. **Лоусон, Д.** Теория и практика создания пьесы и киносценария. – М.: Искусство, 1960. – 612 с.
44. **Лукач, Д.** Своеобразие эстетического. В 4 т. Т. 2. – М.: Прогресс, 1986. – 466 с.

45. **Луков, В. А.** Конфликт в художественном произведении [Электронный ресурс]. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Lukov_VI/ (дата обращения: 20.02.2022).
46. **Маккарти, С.** 60 культовых фильмов мирового кинематографа. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 254 с.
47. **Макки, Р.** История на миллион долларов. – М.: Альпина нон-фикшн, 2008. – 456 с.
48. **Манн, Ю. В.** Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. – М.: РГГУ, 2007. – 510 с.
49. **Маневич, И. М.** Сценарий и фильм. – М.: ВГИК, 1959. – 34 с.
50. **Марголит, Е. Я.** Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. – 560 с.
51. **Мартин, Г.-П.** Западная глобализация: Атака на процветание и демократию. / Мартин Г.-П., Шуман Х. – М.: Альпина, 2001. – 330 с.
52. **Мацумото, Д.** Психология и культура. Современные исследования. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2002. – 414 с.
53. **Мелетинский, Е. М.** Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. – М.: Сов. энцикл., 1982. – С. 25–28.
54. **Мёрдок, М.** Путешествие героини. – М.: Клуб Касталия, 2018. – 240 с.
55. **Мигта, А. Н.** Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. – М.: АСТ: Зебра Е, 2008. – 505 с.
56. **Михальченко, С. М.** Азбука киносценария. – М.: ВГИК, 2002. – 92 с.
57. **Мозговой, А. Ф.** Кубинская самба квартета «Фокстротов»: советские подводные лодки во время Карибского кризиса 1962 года. – М.: Милитэри Пэрэйд Лтд, 2002. – 118 с.
58. **Молчанов, А. В.** Сценарий телесериала: книга-тренинг: основы написания сценария успешного сериала: когда ремесло становится искусством. – М.: Эксмо, 2017. – 237 с.

59. **Нефёд, В. И.** Размышления о драматургическом конфликте. – Минск: Наука и техника, 1970. – 120 с.
60. **Нехорошев, Л. Н.** Драматургия фильма. – М.: ВГИК, 2009. – 344 с.
61. **Нечай, О. Ф.** Основы киноискусства. – Рига: Звайгзне, 1983. – 199 с.
62. **Пави, П.** Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
63. **Пиотровский, А. И.** Театр. Кино. Жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – 512 с.
64. **Платон.** Кратил // Платон. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – С. 613–681.
65. **Ромм, М. И.** Беседы о кино и кинорежиссуре. – М.: Академический проект, Культура, 2016. – 480 с.
66. **Рорти, Р.** Обретая нашу страну. Политика левых в Америке XX века. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – 128 с.
67. **Сахновский-Панкеев, В. А.** Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – 232 с.
68. **Сегал, Д. М.** Пути и вехи: русское литературоведение в двадцатом веке. – М.: Водолей, 2011. – 207 с.
69. **Сегер, Л.** Как хороший сценарий сделать великим. – М.: Манн, Иванов и Фебер, 2019. – 320 с.
70. **Смирнов, И.** Мимесис // Звезда. 2020. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2020/2/mimesis.html> (дата обращения: 20.01.2019)
71. **Снайдер, Б.** Спасите котика! Все, что нужно знать о написании сценария. – М.: Манн, Иванов и Фебер, 2020. – 304 с.
72. **Собкин, В.** Становление Л. С. Выготского как театрального критика: первые опыты // Развитие личности. 2016. № 4 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-l-s-vygotskogo-kak-teatralnogo-kritika-pervye-opyty> (дата обращения: 09.08.2021).
73. **Соколов, А. Г.** Природа экранного творчества: Психологические закономерности. – М., 2004. – 277 с.

74. **Стишова, Е. М.** Российское кино в поисках реальности. Свидетельские показания. – М.: Аграф, 2013. – 464 с.
75. **Тамарченко, Н. Д.** Конфликт // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной, 2008. С. 104. – 358 с.
76. **Тамарченко, Н. Д.** Теория литературы. В 2 т. Т. 1. – М.: Академия, 2010. – 509 с.
77. **Тимофеев, Л. И.** Конфликт // Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 5. – М.: Коммунистическая академия, 1931. – 784 с.
78. **Тимофеев, Л. И.** Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1976. – 448 с.
79. **Томашевский, Б. В.** Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-пресс, 1996. – 333 с.
80. **Топоров, В. Н.** Путь // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1980–1982. – С. 352-353.
81. **Триандис, Г. К.** Культура и социальное поведение: учеб. пособие. – М.: Форум, 2007. – 382 с.
82. **Труби, Д.** Анатомия истории: 22 шага к созданию успешного сценария. – М.: Альпина нон-фикшн, 2016. – 428 с.
83. **Туркин, В. К.** Драматургия кино. Учебное пособие. – М.: ВГИК, 2007. – 320 с.
84. **Туровская, М. И.** Герои «безгеройного времени»: Заметки о неканонических жанрах. – М.: Искусство, 1971. – 241 с.
85. **Туровская, М. И.** Голливуд в Москве, или советское и американское кино 30-х–40-х годов // Киноведческие записки. 2010. № 97. – С. 51-63.
86. **Туровская, М. И.** Зубы дракона. Мои 30-е годы. – М.: Corpus, 2015. – 658 с.
87. **Тынянов, Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
88. **Уралов, С.** Правильная национальная идентичность в кино. К казахскому фильму о войне с захватчиками // Однако. 2013 [Электронный ресурс]. URL:

<http://www.odnako.org/blogs/pravilnaya-nacionalnaya-identichnost-v-kino-k-kazahskomu-filmu-o-voyne-s-zahvatchikami/> (дата обращения: 23.09.2019).

89. **Уэйланд, К.** Создание арки персонажа. Секреты сценарного мастерства: единство структуры, сюжета и героя. – М.: Альпина нон-фикшн, 2020. – 180 с.
90. **Фигуровский, Н. Н.** Непостижимая кинодраматургия. – М.: ВГИК, 2004. – 96 с.
91. **Филд, С.** Киносценарий. Основы написания. – М.: Эксмо, 2016. – 384 с.
92. **Фомин, В. И.** Все краски сюжета. – М.: Искусство, 1971. – 167 с.
93. **Фомин, В. И.** Правда сказки. Кино и традиции фольклора. – М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2012. – 276 с.
94. **Фомин, В. И.** Кинематограф оттепели: документы и свидетельства. – М.: Материк, 1998. – 457 с.
95. **Фрейлих, С. И.** Драматургия экрана. – М.: Искусство, 1961. – 159 с.
96. **Фридан, Б.** Загадка женственности. – М.: Прогресс, 1994. – 480 с.
97. **Фрумкин, Г. М.** Сценарное мастерство. – М.: Академический Проект, 2007. – 224 с.
98. **Фрэнгер, Дж. Дж.** Золотая ветвь. Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1980. – 832 с.
99. **Фукуяма, Ф.** Идентичность: Стремление к признанию и политика неприятия. – М.: Альпина Паблишер, 2019. – 256 с.
100. **Хантингтон, С.** Столкновение цивилизаций. – М.: АСТ, 2003. – 603 с.
101. **Харауэй, Д.** Манифест киборгов: наука, технология, и социалистический феминизм 1980-х. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 127 с.
102. **Хейг, М.** Голливудский стандарт. Как написать сценарий для кино и ТВ, который купят. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – 388 с.
103. **Хелд, Д.** Глобальные преобразования: политика, экономика, культура. – М.: Праксис, 2004. – 576 с.
104. **Хобсбаум, Э.** Нации и национализм после 1780 г. – М.: Алетейя, 1998. – 306 с.

105. **Хобсбаум, Э.** Разломанное время. Культура и общество в двадцатом веке. – М.: Corpus, 2017. – 384 с.
106. **Червинский, А.** Как хорошо продать хороший сценарий. – М.: АСТ, 2019. – 230 с.
107. **Эгри, Л.** Искусство драматургии: творческая интерпретация человеческих мотивов. – М.: Альпина нон-фикшн, 2020. – 429 с.
108. **Эйзенштейн, С. М.** Драматургия киноформы: статьи по истории кино. – М.: Эйзенштейн-центр, 2016. – 334 с.
109. **Эйзенштейн, С. М.** Избр. произв. В 6 т. Т. 5. – М.: Искусство, 1964. – 344 с.
110. **Эйзенштейн, С. М.** Чет – нечет // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1988. С. 234–271.
111. **Эпштейн, М. Н.** Конфликт // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 750 с.
112. **Эриксон, Э.** Детство и общество. – СПб.: Ленато, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996. – 592 с.
113. **Эриксон, Э.** Идентичность: юность и кризис. – М.: Прогресс, 1996. – 344 с.
114. **Эрлих, С. Е.** Табор возвращается на свадьбу. «Свадьба в Бессарабии», режиссер Нап Тоадер // Искусство кино. – 2011. – № 7 [Электронный ресурс]. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2011/07/n7-article14> (дата обращения: 10.12.2020)
115. **Юнг, К. Г.** Архетипы и коллективное бессознательное. – М.: Изд-во АСТ, 2019. – 496 с.
116. **Юнг, К. Г.** Структура психики и процесс индивидуации. – М.: Наука, 1996. – 267 с.

Литература:

117. **Абикеева, Г. О.** Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе: дисс. ... д-ра искусствоведения. – М.: ВГИК, 2010. – 319 с.
118. **Аврелий Августин.** Исповедь. – М.: Республика, 1992. – 332 с.
119. **Агафонова, Н. А.** Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.
120. **Адорно, Т. В.** Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 526 с.
121. **Айман, Х.** «Идентичность» в анализе сирийского авторского кино // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. № 6-2. С. 178–184.
122. **Андреев, Б. Б.** Функциональное моделирование идентификационных процессов и эстетического пространства // Культура и инновации: интернет-журнал МПГУ. 2003 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.e-culture.ru/arhiv.htm> (дата обращения: 05.09.2007).
123. **Аникст, А. А.** Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М.: Наука, 1967. – 456 с.
124. **Анкерсмит, Ф. Р.** Возвышенный исторический опыт. – М.: Европа, 2007. – 612 с.
125. **Анкерсмит, Ф. Р.** Нарративная логика. Семантический анализ языка историков. – М.: Идея-Пресс, 2003. – 360 с.
126. **Антонов, А. И.** Кино и коллективная идентичность. Под общ. ред. М. И. Жабского. – М.: ВГИК, 2013. С. 109–117.
127. **Арнхейм, Р.** Кино как искусство. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – 206 с.
128. **Аронсон, О.** Коммуникативный образ. Кино. Философия. Литература. – М.: НЛО, 2007. – 378 с.
129. **Артемьева, Е. А.** Реализация функциональной модели В. Я. Проппа в современной отечественной кинодраматургии на примере киносценария Ярославы Пулинович «я не вернусь» // Известия ВУЗов. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2017. №3 (43) [Электронный ресурс]. URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-funktsionalnoy-modeli-v-ya-proppa-v-sovremennoy-otechestvennoy-kinodramaturgii-na-primere-kinostsenariya-yaroslavu> (дата обращения: 13.07.2021).

130. **Асмус, В. Ф.** Эстетика Аристотеля. – М.: Либроком, 2010. – 70 с.
131. **Ауэрбах, Э.** Мимесис. – М.: Прогресс, 1976. – 556 с.
132. **Базен, А.** Что такое кино? Сб. статей. – М.: Искусство, 1972. – 373 с.
133. **Байбурин, А. К.** Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 224 с.
134. **Байбурин, А. К.** Ритуал в традиционной культуре. – СПб.: Наука, 1993. – 223 с.
135. **Байбурин, А. К., Левинтон Г. А.** О соотношении фольклорных и этнографических фактов // Acta Ethnographica. 1983. Т. 32 (1–4). С. 3–31.
136. **Балаш, Б.** Дух фильма. – М.: Гослитиздат, 1935. – 198 с.
137. **Балаш, Б.** Кино: становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
138. **Балибар, Э., Валлерстайн, И.** Раса, нация, класс. Двусмысленные идентичности. – М.: Логос-Альтера, Ессе Номо. 2004. – 272 с.
139. **Барт, Р.** Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: 1994. С. 384–391.
140. **Барт, Р.** Третий смысл. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 103 с.
141. **Басалаев, И. П.** Настоящие люди в отечественном кино эпохи "доброго патриотизма". Новое литературное обозрение. 2019. № 3 [Электронный ресурс]. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/157_nlo_3_2019/article/21146/ (дата обращения: 19.08.2021).
142. **Басалаева, И.** Между быть и становиться: «сибиряки» в советском кинематографе 1920–1930-х гг. // Сибирь: контексты настоящего / Науч. ред. И. Басалаева, М. Рожанский. – Иркутск, 2016. – С. 27-56.
143. **Батлер, Дж.** Психика власти: теории субъекции. – Харьков: ХЦГИ; – СПб.: Алетейя, 2002. – 168 с.

144. **Бауман, З.** Индивидуализированное общество. – М.: Логос, 2005. – 324 с.
145. **Бауман, З.** Текучая современность. – СПб.: Питер, 2008. – 240 с.
146. **Бахтин, М. М.** Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
147. **Бахтин, М. М.** К вопросам самосознания и самооценки // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. – М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 1996. – 722 с.
148. **Бахтин, М. М.** К философии поступка // Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. Т. 1. – М.: Русские словари, 2003. С. 7–68.
149. **Бахтин, М. М.** Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советский писатель, 1963. – 234 с.
150. **Бахтин, М. М.** Слово в романе // Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. Т. 3. Теория романа (1930–1961 гг.). – М.: Языки славянских культур, 2012. С. 9–179.
151. **Бахтин, М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
152. **Бахтин, М. М.** Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 300 с.
153. **Бахтин, М. М.** Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
154. **Бек, У.** Что такое глобализация? – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 304 с.
155. **Белинская, Е. П.** Идентичность личности в условиях социальных изменений: дис. ... док. психол. н. – М.: МГУ, 2006. – 562 с.
156. **Белл, Д.** Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. – М.: Academia, 1999. – 944 с.
157. **Бенвенист, Э.** Общая лингвистика. – М.: УРСС, 2002. – 446 с.
158. **Беньямин, В.** Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. – М.: Медиум, 1996. – 239 с.
159. **Бербэнк, Дж.** Великие империи: взлет и падение. / Бербэнк, Дж., Купер Ф. – М.: АСТ, 2015. – 528 с.

160. **Бергер, П.** Приглашение в социологию: гуманистическая перспектива. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 168 с.
161. **Бергер, П.** Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. – М.: Academia-Центр; Медиум, 1995. – 323 с.
162. **Бергер, П., Лукман, Т.** Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. – М.: Academia-Центр; Медиум, 1995. – 295 с.
163. **Бергсон, А.** Материя и память // Бергсон А. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. – М., 1992. – 1408 с.
164. **Боас, Ф.** Развитие народных сказок и мифов // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2014. № 1 (41). С. 29-34.
165. **Боас, Ф.** Ум первобытного человека. – М. – Л.: Гос. изд-во, 1926. – 153 с.
166. **Богатырев, П. Г.** Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – 544 с.
167. **Богатырев, П. Г., Якобсон Р. О.** Фольклор как особая форма творчества // Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. С. 369–383. 544 с.
168. **Богатырева, Е. А.** Исторические перемены и проблема идентичности: взгляд современного кино // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – №3 (12) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskie-peremeny-i-problema-identichnosti-vzglyad-sovremennogo-kino> (дата обращения: 25.08.2021).
169. **Бодрийяр, Ж.** Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 389 с.
170. **Бодрийяр, Ж.** Симулякры и симуляция. – Тула: Тульский полиграфист, 2013. – 204 с.
171. **Бойко, М. Е.** Типологические и структурные особенности фабулы кинопроизведений второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2014. – 191 с.
172. **Болотян, И. М., Лавлинский, С. П.** Типология конфликтов в произведениях «Новой драмы» // Новейшая русская драма и культурный

контекст: сборник научных статей. – Кемерово: ГОУ ВПО «Кемеровский госуд. ун-т», ИНТ, 2010. С. 51–59. – 168 с.

173. **Болотян, И. М.** Жанровые искания в русской драматургии конца XX - начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: РГГУ, 2008. – 26 с.

174. Болотян, И. М., Лавлинский, С. П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2010. – №2 (45) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-drama-opyt-tipologii-1> (дата обращения: 01.10.2021).

175. **Боннар, А.** Греческая цивилизация. В. 3 т. Т. 1. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1994. – 246 с.

176. **Борисова, О. С.** Репрезентация революции в советском кинодискурсе: автореф. дис. ... канд. филос. н. – Белгород, 2011. – 34 с.

177. **Борко, Т. И.** Мифо-ритуальные истоки искусства (от тождества к имитации) // Вестник Тюменского государственного университета. – 2013. – Т. 10. – С. 100–108.

178. **Брубейкер, Р.** Этничность без групп. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. – 406 с.

179. **Брубейкер, Р., Купер, Ф.** За пределами идентичности // Мифы и заблуждения в изучении империи и национализма. – М.: Новое изд-во, 2010. – С. 131–192.

180. **Брунер, Дж.** Жизнь как нарратив // Постнеклассическая психология. – 2005. – № 1 (2). – С. 9–29.

181. **Бугаева, Л. Д.** Кино как модель сознания: Пия Тикка // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 1 (10) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kino-kak-model-soznaniya-piya-tikka> (дата обращения: 15.09.2021).

182. **Бугаева, Л. Д.** О кинонарративе // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 2 (7). – С. 6–10.

183. **Буденкова, В. Е., Савельева, Е. Н.** Идентичность как предмет теоретико-методологического анализа: модели и подходы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2016. – № 1 (21). – С. 31–44.
184. **Бурдье, П.** Биографическая иллюзия // ИНТЕР. – 2002. – № 1. – С. 75–83 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.isras.ru/files/File/Inter/2002-01/6Burdie.pdf> (дата обращения: 22.03.2022)
185. **Валлерстайн, И., Балибар, Э.** Раса, нация, класс. Двусмысленные идентичности. – М.: Logos altera, 2004. – 267 с.
186. **Веричева, К. В.** Социальное конструирование личности // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2012. – № 149. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnoe-konstruirovanie-lichnosti> (дата обращения: 24.09.2021).
187. **Веселовский, А. Н.** Историческая поэтика. – Л.: Гослитиздат, 1940. – 648 с.
188. **Виноградов, В. В.** О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
189. **Вирилио, П.** Информационная бомба. Стратегия обмана. – М.: Гнозис; Прагматика культуры, 2002. – 192 с.
190. **Вирно, П.** Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. – М.: Ad Marginem Press, 2013. – 176 с.
191. **Воглер, К.** Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. – М.: Альпина нон-фикшн, 2015. – 476 с.
192. **Выготский, Л. С.** Мышление и речь. – М.: Лабиринт, 1999. – 352 с.
193. **Выготский, Л. С.** Орудие и знак в развитии ребенка // Выготский Л. С. Собр. соч. В 6 т. Т. 6. – М.: Педагогика, 1984. – 432 с.
194. **Выготский, Л. С.** Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
195. **Гадамер, Х.-Г.** Искусство и подражание // Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 233–241.

196. **Гегель, Г. В. Ф.** Различие систем философии Фихте и Шеллинга // [Электронный ресурс]. URL:<http://spinoza.in/theory/razlichie-sistem-filosofii-fihte-i-shellinga.html> (дата обращения: 31.05.2021).
197. **Гегель, Г. В. Ф.** Эстетика. В 4 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1968. – 311 с.
198. **Геннеп, А.** Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. – М.: Восточная литература, 1999. – 198 с.
199. **Геращенко, Л. Л.** Конфликт в отечественном документальном кино 90-х гг. – М.: Издат. содружество А. Богатых и Э. Ракитской, 2003. – 114 с.
200. **Гидденс, Э.** Последствия современности. – М.: Праксис, 2011. – 352 с.
201. **Гидденс, Э.** Ускользящий мир. Как глобализация меняет нашу жизнь. – М.: Весь мир, 2004. – 120 с.
202. **Головнева, Е.В.,** Головнев И.А. Образ Сибири в кинематографическом нарративе: конструктивистский подход // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2015. – № 4 (20)
203. [Электронный ресурс]. URL: http://journals.tsu.ru/culture/&journal_page=archive&id=1371&article_id=28598 (дата обращения: 15.07.2018).
204. **Головчинер, В. Е.** Действие и конфликт как категории драмы // Вестник ТГПУ. – 2000. – № 6 (22) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/deystvie-i-konflikt-kak-kategorii-dramy-1> (дата обращения: 08.08.2021).
205. **Гоффман, Э.** Представление себя другим в повседневной жизни. – М.: Канон-Пресс, 2000. – 304 с.
206. **Гоффман, Э.** Стигма: Заметки об управлении испорченной идентичностью // Русский социологический форум. 2000. № 1–4 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sociology.ru/forum/og13-4-2000.html> (дата обращения: 13.04.2021).
207. **Греймас, А.-Ж.** Структурная семантика: Поиск метода. – М.: Академический Проект, 2004. – 367 с.

208. **Гуревич, П. С.** От Джона Локка – к Жану Бодрийяру (критические заметки об идентичности) // *Философская антропология*. – 2016. – № 1. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-dzhona-lokka-k-zhanu-bodriyyaru-kriticheskie-zametki-ob-identichnosti> (дата обращения: 05.09.2021).
209. **Гусев, А. О.** Активные элементы композиции как фактор обновления кинодраматургии в авторском кинематографе второй половины XX века. – СПб.: РИИИ, 2017. – 293 с.
210. **Даниленко, Ю. Ю., Федоров, В. В.** Перформативные маски и проблема идентичности в видеопоезии Яниса Грантса // *Культура и текст*. 2019. – №. 2 (37). – С. 97–105.
211. **Дашкова, Т. Ю.** Границы приватного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода // *СССР: территория любви*. Под ред. К. Богданова, Н. Борисовой, Ю. Мурашова. – М.: Новое издательство, 2008. – С. 146–169.
212. **Дашкова, Т. Ю.** Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 256 с.
213. **Дейнеко, Л. Л.** (Над)Национальная славянская идентичность в российском кинематографе: механизмы формирования на примере киноленты «Тарас Бульба» // *Социально-экономическое развитие России в современном мире*. Сборник научных трудов. По материалам Международной научно-практической конференции «Социально-экономическое развитие России в современном мире», посвященной Дню народного единства (г. Смоленск 1–2 ноября 2011 г.). – Смоленск, 2011. – С. 83–91. [Электронный ресурс] URL: <https://smolenskpcps.ru/files/198/sbornik-k-konferencii-1-2.pdf> (дата обращения: 15.06.2019)
214. **Делёз, Ж.** Кино: Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время. – М.: Ad Marginem, 2004. – 622 с.

215. Делёз, Ж. Различие и повторение. – СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1998. – 384 с.
216. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато. – М.: АСТ, 2010. – 895 с.
217. Демин, В. П. Диалектика сюжета и фабулы в современной кинодраматургии: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – М.: ВГИК, 1973. – 32 с.
218. Демина, Л. Д., Ральникова И. А. Психическое здоровье и защитные механизмы. – Алтайск: Изд-во Алтайского государственного университета, 2000. – 123 с.
219. Деннет, Д. К. Почему каждый из нас является новеллистом // Вопросы философии. – 2003. – № 2. – С. 126–127.
220. Деррида, Ж. О грамматиологии. – М.: Ad Marginem, 2000. – 511 с.
221. Джемс, У. Прагматизм. – СПб.: Изд. «Шиповник», 1910. – 244 с.
222. Джемс, У. Психология. – М.: Педагогика, 1991. – 367 с.
223. Дианова, В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. – СПб.: Петрополис, 1999. – 240 с.
224. Добин, Е. С. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. – М.: Искусство, 1961. – 228 с.
225. Добренко, Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. – М.: НЛО, 2008. – 416 с.
226. Доброницкая, А. В. Кино как средство конструирования этнической идентичности // Молодой ученый. – 2016. – № 27. – С. 803–805. [Электронный ресурс]. URL <https://moluch.ru/archive/131/36592/> (дата обращения: 17.06.2018).
227. Долинский, И. Л. Драматургия фильма "Чапаев" (Проблемы развития стиля советского киноискусства): дисс. ...канд. искусствоведения. – М.: ВГИК, 1940. – 325 с.
228. Дьюи, Дж. Реконструкция в философии. Проблемы человека. – М.: Республика, 2003. – 496 с.

229. **Дюркгейм, Э.** О разделении общественного труда. – М.: Канон, 1996. – 430 с.
230. **Дюркгейм, Э.** Элементарные формы религиозной жизни: Тотемистическая система в Австралии. – М.: Элементарные формы, 2018. – 808 с.
231. **Жабский, М. И.** Кино и коллективная идентичность. Под общ. ред. М.И. Жабского. (Введение; ч. 1, гл. 1; Заключение) – М.: ВГИК, 2013. – 304 с.
232. **Жабский, М. И., Тарасов К. А.** Российское кино в поисках «своей» идентичности // Культурологические записки. – М.: Государственный институт искусствознания, 2014. – Выпуск 16. – С. 196–234.
233. **Жидков, В. С.** Искусство как средство конструирования коллективной идентичности: Опыт большевистской социальной инженерии // Искусство и цивилизационная идентичность. – М.: Наука, 2007. – С. 454–504.
234. **Жижек, С.** Возвышенный Объект Идеологии. – М.: Художественный Журнал, 1999. – 237 с.
235. **Жижек, С.** То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). – М.: Логос, 2004. – 335 с.
236. **Жирмунский, В. М.** Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л.: Наука, 1979. – 493 с.
237. **Жук, С. И.** Запад в советском «закрытом» городе: «Чужое» кино, идеология и проблемы культурной идентичности на Украине в брежневскую эпоху (1964–1982 годы) // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 100. – С. 548–566.
238. **Зайцев, П. Л.** Структура инициации // Омский научный вестник. Философские науки. – 2012. – № 3 (109). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/struktura-initsiatsii> (дата обращения: 15.06.2021).
239. **Заковоротная М. В.** Идентичность человека. Социально-философские аспекты. – Ростов-на-Дону: Издательство Северо-Кавказского научного центра высшей школы. 1999. – 198 с.

240. **Заславский, О. Б.** Деидентификация личности. О фильме Антониони «Профессия – репортер» // Киноведческие записки. – 2013. – № 102/103. – С. 35–57.
241. **Зверева, Г. И.** Производство локальной пространственной идентичности в российском документальном кино 2000-х годов // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2018. – №8–2(41) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proizvodstvo-lokalnoy-prostranstvennoy-identichnosti-v-rossiyskom-dokumentalnom-kino-2000-h-godov> (дата обращения: 28.10.2021).
242. **Зенкин, С. Н.** Миф, имя и рассказ // Поэтика мифа: Современные аспекты. – М.: РГГУ, 2008. – С. 24–42.
243. **Зернова, П. Ю.** Инициация страхом как модель советской киносказки 1960-х годов // Вестник ВГИК. – 2020. – Т. 12. – № 4. – С. 22–31.
244. **Зоркая, Н. М.** История советского кино. – СПб: Алетейя, 2005. – 544 с.
245. **Зоркая, Н. М.** Фольклор. Лубок. Экран. – М.: Искусство, 1994. – 238 с.
246. **Иванов, Вяч. Вс.** Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. В 3 т. Т. 1. – М.: Языки русской культуры, 1998. С. 143–369.
247. **Иванов, Вяч. Вс.** Мифология и фольклор // Избранные труды по семиотике и истории культуры. В 5 т. Т. 5. – М.: Знак, 2009. – 372 с.
248. **Иванов, Р. В., Полюшкевич О. А.** Патриотизм и идентичность в современных российских фильмах // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. – 2016. – Т. 18. – № 12. – С. 44–55 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/patriotizm-i-identichnost-v-sovremennyh-rossiyskih-filmah> (дата обращения: 29.04.2019).
249. **Индик, У.** Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. – М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – 348 с.

250. **Ионов, И. Н.** Цивилизационная самоидентификация как форма исторического сознания // Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н. А. Хренов. – М.: Наука, 2007. – С. 169–187.
251. **Ищук-Фадеева, Н. И.** Типология драмы в историческом развитии. – Тверь, 1993. – 60 с.
252. **Казанский, Б. В.** Античные аспекты сюжета Тристана и Исольты // Тристан и Исольта: От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Африки. Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора / под ред. акад. Н.Я. Марра. – Л.: Изд-во АН СССР, 1932. – С. 115–135.
253. **Казин, А. Л.** Проблемы кинематографического синтеза // Кино и современная культура: Сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – С. 19–36.
254. **Кайуа, Р.** Мимикрия и легендарная психастения // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. – М.: ОГИ, 2003. – 296 с.
255. **Кайуа, Р.** Миф и человек. Человек и сакральное. – М.: ОГИ, 2003. – 296 с.
256. **Калинин, И.** Прием остранения как опыт возвышенного (от поэтики памяти к поэтике литературы) // Новое литературное обозрение. – 2009. – Т. 95. – С. 39–58.
257. **Кантор, В. К.** Санкт-Петербург: Российская империя против российского хаоса. К проблеме имперского сознания в России. – М.: РОССПЭН, 2007. – 542 с.
258. **Карягин, А. А.** Драма как эстетическая проблема. – М.: Наука, 1971. – 224 с.
259. **Каспэ, И. М.** «Я есть!»: позднесоветское кино через призму реляционной социологии Харрисона Уайта (et vice versa) // Социологическое обозрение. – 2017. – №3 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ya-est-pozdnesovetskoe-kino-cherez-prizmu-relyatsionnoy-sotsiologii-harrisona-uayta-et-vice-versa> (дата обращения: 08.05.2019).

260. **Кернберг, О. Ф.** Тяжелые личностные расстройства: Стратегии психотерапии. – М.: Класс, 2000. – 459 с.
261. **Кляйн, М.** Зависть и благодарность. Исследование бессознательных источников. – СПб.: Б.С.К., 1997. – 96 с.
262. **Коваленко, А. Г.** О структуре художественного конфликта // Вестник РУДН. Серия «Литературоведение, журналистика». – 2003–2004. – № 7–8. – С. 5–14.
263. **Кожев, А.** Источник права: антропогенное желание признания как исток идеи Справедливости // Вопросы философии. – 2002. № 12. С. 154-166.
264. **Колотаев, В. А.** «Ложный вызов», идентичность и драматургический конфликт в фильме Френка Перри «пловец» // Артикульт. – 2020. – № 2 (38). – С. 97–107.
265. **Колотаев, В. А.** Видимое против говоримого. Флоренский и Антониони // Логос. – 2000. – № 2 (23). – С. 152–172.
266. **Колотаев, В. А.** Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности // Вестник ВГИКа. – 2010. – № 5. – С. 6-28.
267. **Колотаев, В. А.** Метаидентичность: киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни. – СПб.: Нестор-История, 2010. – 318 с.
268. **Колотаев, В. А.** Метаидентичность: киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни. – СПб.: Нестор-История, 2010. – 318 с.
269. **Колотаев, В. А.** Мужские практики переодевания в современной экранной культуре // Современные трансформации российской культуры. – М.: Наука, 2005. – С. 360–379.
270. **Колотаев, В. А.** Под покровом взгляда: Офтальмологическая поэтика кино и литературы. – М.: Аграф, 2003. – 480 с.
271. **Колотаев, В. А.** Структура зримого в теории поэтического языка Шкловского // Логос. – 1999. – № 11/12. – С. 37–55.
272. **Колотаев, В. А.** Функции проективной идентификации в киноискусстве // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2019. – №3-1 (17) [Электронный ресурс]. URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-proektivnoy-identifikatsii-v-kinoiskusstve> (дата обращения: 26.10.2021).

273. **Колотаев, В. А.** Ценности традиционной культуры и семиотический механизм их искажения // Человек смеющийся: Сборник научных статей. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2008. – С.145–164.

274. **Колотаев, В. А.** Циклы восхождения духа и динамический принцип самоорганизации художественного произведения // Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. – М.: Наука, 2004. – С. 573–605.

275. **Колотаев, В. А.** Эстетика отчуждения: конструирование нового человека средствами советского киноискусства // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». – 2018. – № 8. Часть 2. С. 232–249.

276. **Кондаков, И. В., Соколов К. Б., Хренов Н. А.** Цивилизационная идентичность в переходную эпоху. – М.: Прогресс-традиция, 2011. – 1024 с.

277. **Коржибский, А.** Наука и психическое здоровье. Кн. 2. Гл. 24. 2007 [Электронный ресурс]. URL: <http://ligis.ru/librari/2465.htm> (дата обращения: 19.02.2018).

278. **Коробова, С. Ю., Грязева-Добшинская В. Г., Аскерова А. Т.** Особенности идентификации с персонажами культового фильма в контексте проблем социальной идентичности зрителей // Психология. Психофизиология. – 2018. – № 3 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-identifikatsii-s-personazhami-kultovogo-filma-v-kontekste-problem-sotsialnoy-identichnosti-zriteley> (дата обращения: 28.08.2021).

279. **Коршунов, В. В.** Неклассические способы композиционного построения современного киносценария: дисс. ... канд. искусствоведения. – М.: ВГИК, 2014. – 158 с.

280. **Костина, А. В.** Кризис современной идентичности и доминирующие стратегии идентификации в границах этноса, нации, массы (окончание) // Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 1. – С. 187–194.
281. **Кохут, Х.** Восстановление самости. – М.: Когито-Центр, 2002. – 315 с.
282. **Кошкина, Ю. А.** Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – № 1. – С. 139–156.
283. **Кракауэр, З.** От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. – М.: Искусство, 1977. – 321 с.
284. **Кракауэр, З.** Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
285. **Кривилева, О. Г.** Поиск идентичности в европейском кино // Вестник Пермского университета. Серия: Политология. – 2013. – № 3. – С. 158–168.
286. **Кристева, Ю.** От одной идентичности к другой // От Я к Другому: Сб. переводов по проблемам интерсубъективности, коммуникации, диалога. – Минск, 1997. – С. 256–275.
287. **Кристева, Ю.** Силы ужаса. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
288. **Кристева, Ю.** Черное солнце: меланхолия и депрессия. – М.: Когито-Центр, 2010. – 276 с.
289. **Круглова, Т. А.** Травма первой любви, или Советская инициация. (На материале кинематографа) // Известия Уральского государственного университета. – 2006. – № 41. – 2006. – С. 238–254.
290. **Кули, Ч. Х.** Человеческая природа и социальный порядок. – М.: Идея-Пресс: Дом интеллект. кн., 2000. – 309 с.
291. **Кэмпбелл, Дж.** Мифы, в которых нам жить. – Киев: София; – М.: Гелиос, 2002. – 252 с.
292. **Кэмпбелл, Дж.** Тысячеликий герой. – М.: Рефл-бук, АСТ; – Киев: Ваклер, 1997. – 384 с.
293. **Лакан, Ж.** Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте // Инстанция буквы, или судьба

- разума после Фрейда. – М.: Русское феноменологическое общество, изд. Логос, 1997. – С. 14.
294. **Латур, Б.** Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. – 382 с.
295. **Лебедь, О. Л.** Кино и коллективная идентичность / Под общ. ред. М.И. Жабского. – М.: ВГИК, 2013. – 304 с.
296. **Леви-Брюль, Л.** Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М.: Педагогика-пресс, 1994. – 602 с.
297. **Левинтон, Г. А.** Инициация и миф // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 тт. Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – С. 543–544.
298. **Левинтон, Г. А.** К проблеме повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа. – М.: Наука, 1975. – С. 303–319.
299. **Леви-Строс, К.** Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994. – 384 с.
300. **Леви-Строс, К.** Структурная антропология. – М.: Наука, 1985. – 536 с.
301. **Леви-Стросс, К.** Мифологии. В 4 т. Т. 4. Человек голый. – М.; – СПб.: Университетская книга, 2007. – 784 с.
302. **Лиотар, Ж.-Ф.** Состояние постмодерна. – М.: Ин-т эксперим. Социологии. – СПб.: Алетейя, 1998. – 159 с.
303. **Липовецкий, М. Н.** Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // НЛЮ. – 2005. – № 73. – С. 245–250.
304. **Липовецки, Ж.** Эра пустоты: Эссе о соврем. Индивидуализме. – СПб.: Владимир Даль, 2001. – 330 с.
305. **Лисина, Е. А.** К вопросу о механизмах перехода: социально философский аспект // Вестник ОГУ. – 2011. – №7 (126) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-mehanizmah-perehoda-sotsialno-filosofskiy-aspekt> (дата обращения: 07.06.2021).
306. **Лич, Э.** Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов: К использованию структурного анализа в социальной антропологии. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 2001. – 142 с.

307. **Лобок, А. М.** Антропология мифа. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. – 688 с.
308. **Локк, Дж.** Опыт о человеческом разумении // Локк Дж. Сочинения. В 3 т. Т. 1. – М., 1985. – С. 78–582.
309. **Лосев, А. Ф.** Диалектика мифа. – М.: Правда, 1990. – 429 с.
310. **Лосев, А. Ф.** История античной эстетики. – М.: Искусство, 1975. – 775 с.
311. **Лосев, А. Ф.** Миф. Число. Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 920 с.
312. **Лотман, Л. М.** Драматургия Чехова: Идеи и формы // Русская литература 1870–1890-х годов: проблемы литературного процесса. – Свердловск: Изд-во УрГУ, 1985. – С. 105–121.
313. **Лотман, Ю. М.** Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
314. **Лотман, Ю. М.** О метаязыке типологических описаний культуры // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. – Таллин: Александра, 1992. – С. 58–75.
315. **Лотман, Ю. М.** Происхождение сюжета в его типологическом освещении // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. – Таллин: Александра, 1992. – С. 224–242.
316. **Лотман, Ю. М.** Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
317. **Лотман, Ю. М., Успенский Б. А.** Миф – имя – культура // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. – Таллин: Александра, 1992. – С. 386–406.
318. **Лурье, С. Я.** Дом в лесу // Язык и литература. Т. VIII. – Л.: НИИ речевой культуры, 1932. – С. 159–194.
319. **Лэйнг, Р. Д.** Расколотое «Я». – СПб.: Белый кролик, 1995. – 352 с.
320. **Макадамс, Д. П.** Психология жизненных историй // Методология и история психологии. – 2008. – № 3. – С. 135–166.
321. **Малиновский, Б.** Избранное: Аргонавты западной части Тихого океана. – М.; – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 549 с.
322. **Малиновский, Б.** Магия, наука религия. – М.: Рэфл-бук, 1998. – 304 с.

323. **Малиновский, Б.** Миф в примитивной психологии. Посвящение сэру Джеймсу Фрэзеру // Вестник культурологии. – 2004. – № 1. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-v-primitivnoy-psihologii-posvyaschenie-seru-dzheymsu-frezeru> (дата обращения: 20.11.2021).
324. **Малыгина, И. В.** Российская идентичность в контексте цивилизационных разломов Запада и Востока // Культура культуры. – 2016. – № 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://cult-cult.ru/the-russian-identity-in-the-context-of-civilizational-rift-between-the-west-and/> (дата обращения: 04.07.2017).
325. **Маматова Л. Х.** Модель киномифов 30-х годов // Кино: политика и люди (30-е годы). – М.: Материк, 1995. – С. 52–78.
326. **Маньковская, Н. Б.** Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – М., – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 496 с.
327. **Марголит, Е., Филимонов В.** Происхождение героя. «Путевка в жизнь» и язык народной культуры // Киноведческие записки. – № 12. – 1991. – С. 74–99.
328. **Марголит, Е. Я.** Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития // Киноведческие записки. – 2004. – № 66. – С. 127–208.
329. **Мариевская, Н. Е.** Точки нарушения равновесия в динамике сюжета фильма и их структура // Вестник ВГИК. – 2014. – № 3. – С. 22–38.
330. **Марцинковская, Т. Д.** Идентичность и социализация в современном мире. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2015. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.iprbookshop.ru/69999.html>. ЭБС «IPRbooks» (дата обращения: 12.11.2021).
331. **Марцинковская, Т. Д.** Переживание как механизм социализации и формирования идентичности в современном меняющемся мире // Психологические исследования: электрон. науч. журн. – 2009. – № 3(5). [Электронный ресурс]. URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 09.03.2001).

332. **Марцинковская, Т. Д., Турушева Ю. Б.** Нарратив как методология исследования личности в ситуации транзитивности. Психологические исследования. – 2017. – № 10 (52). [Электронный ресурс]. URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 5.07.2021).
333. **Матурана У., Варела Ф.** Древо познания: биологические Корни Человеческого понимания. – М.: Прогресс-традиция, 2001. – 223 с.
334. **Матурана, У.** Биология познания // Язык и интеллект. – М.: «Прогресс», 1995. – С. 95–142.
335. Мелетинский Е. М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В. Я. Морфология сказки. – М.: Н, 1969. – С. 134–162.
336. **Мелетинский, Е. М.** Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
337. **Мелетинский, Е. М.** Герой волшебной сказки: происхождение образа. – М.: Акад. Исслед. Культуры; – СПб.: Традиция, 2005. – 237 с.
338. **Мелетинский, Е. М.** О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
339. **Мелетинский, Е. М.** Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972. – С. 149–189.
340. **Мелетинский, Е. М.** Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 387 с.
341. **Мелетинский, Е. М.** Средневековый роман. Происхождение и классические формы. – М.: Наука, 1983. – 303 с.
342. **Мелетинский, Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С.** Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 39–104.
343. **Мелетинский, Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М.** Структура волшебной сказки. – М.: РГГУ, 2001. – 234 с.
344. **Мерло-Понти, М.** Кино и новая психология // Киноведческие записки. – 1992. – № 16. – С. 13–23.
345. **Метц, К.** Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2010. – 334 с.

346. **Мид, Дж. Г.** Интернализированные другие и самость // Американская социологическая мысль: Тексты. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – С. 224–227. – 496 с.
347. **Мильдон, В. И.** О дихотомии национальной идентичности // Искусство и цивилизационная идентичность. – М.: Наука, 2007. – С. 302–308.
348. **Михайлин, В. Ю.** Деконструкция оттепельной «искренности». «Спасите утопающего» Павла Арсенова и конец советского мобилизационного проекта 1960-х // Неприкосновенный запас. – 2019. – №3 (125). – С. 196–205.
349. **Михайлин, В. Ю.** Конструирование новой советской идентичности в «оттепельном» кино. Человек в условиях модернизации XVIII–XX вв. – Екатеринбург: Изд. УРО РАН, 2015. – С. 312–320.
350. **Михайлова, Т. А.** Дым Отечества: тело как территория, сексуальность как идентичность в фильме «Овсянки» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – 2013. – №2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dym-otechestva-telo-kak-territoriya-seksualnost-kak-identichnost-v-filme-ovsyanki> (дата обращения: 08.05.2019).
351. **Михалкович, В. И.** Изобразительный язык средств массовой коммуникации. – М.: Наука, 1986. – 222 с.
352. **Михеева, Ю. В.** Образ провинции в российском кино 2000-х годов в фокусе гражданской идентичности // Вестник ВГИК. – 2018. – № 9 (4). – С. 40–52.
353. **Мосс, М.** Общества. Обмен. Личность: труды по социальной антропологии. – М.: Книжный дом – Университет, 2011. – 413 с.
354. **Мукаржовский, Я.** Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – 446 с.
355. **Мюнстерберг, Г.** Фотопьеса: Психологическое исследование (главы из книги) // Киноведческие записки. – 2001. – № 48. – С. 242–277.
356. **Наранхано, К.** Песни просвещения. Эволюция сказания о герое в западной поэзии. – СПб.: «Б.С.К.», 1997. – 266 с.

357. **Неклюдов, С. Ю.** Владимир Пропп: от «морфологии» к «истории» (к 75-летию опубликования «Исторических корней волшебной сказки» // Новый филологический вестник. – 2021. – №2 (57) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vladimir-propp-ot-morfologii-k-istorii-k-75-letiyu-opublikovaniya-istoricheskikh-korney-volshebnoy-skazki> (дата обращения: 24.10.2021).
358. **Неклюдов, С. Ю.** Человек в чужом доме // XVIII Лотмановские Чтения: Тезисы докладов. М.: ИВГИ–ЦТСФ РГГУ; Ун-т Сорбонна (Париж–IV); Посольство Франции в Москве; Франко-российский центр гуманитарных и общественных наук, 2010. – С. 109–112.
359. **Немченко, Л. М.** Стратегии работы с ностальгией по советскому в современном российском кинематографе // Филологический класс. – 2016. – № 1 (43).
360. **Николаева, Т. М.** Текст. Как путь и как многомерное пространство // Концепт движения в языке и культуре. – М.: Индрик, 1996. – С. 336–352.
361. **Новик, Е. С.** Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: опыт сопоставления структур. – М.: Наука, 1984. – 304 с.
362. **Новик, Е. С.** Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти В. Я. Проппа. – М., 1975. – С. 214–246.
363. **Нохлин, Л.** Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство. – М.: РОССПЭН, 2005. – С. 15–46.
364. **Нусинова, Н. И.** Новый взгляд на советское кино периода рассвета (1925–1928) // История кино: современный взгляд (киноведение и критика). По материалам конференции. – М.: Материк, 2004. – С. 27–50.
365. **Огарков, А. Н., Романова И. К.** Превращенные формы желания в европейском кинематографе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. – 2007. – № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prevrashchennyye-formy-zhelaniya-v-evropeyskom-kinematografe> (дата обращения: 17.03.2022).

366. **Огулов, С.** К проблеме мимесиса в нарратологии: визуальные аттракторы в советском киносценарии 1920–1930-х годов // Новое литературное обозрение. – 2020. – № 3. – С. 134–144.
367. **Оже, М.** Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. – М.: НЛО, 2017. – 136 с.
368. **Пановский, Э.** Стиль и средства выражения в кино // Киноведческие записки. М.: НИИ киноискусства, 1989. – № 5. – С. 166–178.
369. **Петришин Д. В., Паранук К. Н.** Инициация как сакральный элемент художественной структуры русских волшебных сказок // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2018. – № 2 (217) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/initsiatsiya-kak-sakralnyy-element-hudozhestvennoy-struktury-russkih-volshebnyh-skazok> (дата обращения: 09.05.2021).
370. **Перельштейн, Р. М.** Метафизика киноискусства. – М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 320 с.
371. **Пивоев, В. М.** Мифологическое сознание как способ освоения мира. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 111 с.
372. **Пламаядла, А.-М. В.** Кино, фольклор и литература. (Преломление национальных художественных традиций в молдавском киноискусстве). – Кишинев: Штиинца, 1985. – 157 с.
373. **Плэмэдяпэ, А.-М.** Парадоксы идентичности в киноискусстве румынского ареала // Arta (Кишинёв). – 2014. – № 2 (23). – С. 52–55.
374. **Погожева, Л.** Новые черты драматического конфликта в современном киноискусстве // Вопросы киноискусства. Вып. 6. – М.: АН СССР, 1962. – С. 23–48.
375. **Подорога, В. А.** Материалы к психобиографии С. М. Эйзенштейна // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. № 1. Под ред. В.А. Подороги. Серия «Ессе homo». – М.: Логос, 2001. – С. 11–140.

376. **Подорога, В. А.** Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М.: Культурная революция, 2006. – 688 с.
377. **Познин, В. Ф.** Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептивный аспекты. – СПб.: ИД «Петрополис», Российский институт истории искусств, 2021. – 388 с.
378. **Поршнева, А. С.** Бавария Лиона Фейхтвангера: региональная идентичность в романе «Успех» // Имагология и компаративистика. – 2020. – № 13. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bavariya-liona-feyhtvangera-regionalnaya-identichnost-v-romane-uspeh> (дата обращения: 08.06.2021).
379. **Поселягин, Н.** Кинонарратология и кинофеноменология Лотмана // *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti: Studi in onore di Giuseppe Barbieri: Atti del convegno internazionale, Università Ca' Foscari Venezia.* – 2013. – P. 26–28.
380. **Потебня, А. А.** Мысль и язык. – М.: Лабиринт, 2007. – 248 с.
381. **Пропп, В. Я.** Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета. 1986. – 366 с.
382. **Пропп, В. Я.** Морфология сказки. – Л.: Academia, 1928. – 152 с.
383. **Прохоров, А.** Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб.: Академический проект. Издательство ДНК, 2007. – 342 с.
384. **Пятигорский, А. М.** Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 280 с.
385. **Радклифф-Браун, А. Р.** Структура и функция в примитивном обществе. Очерки и лекции. – М.: Восточная литература, 2001. – 304 с.
386. **Разлогов, К. Э.** Искусство экрана: проблемы выразительности. – М.: Искусство, 1982. – 158 с.
387. **Разлогов, К. Э.** Множественная идентичность в условиях глобализации // *Свободная мысль.* – 2008. – № 10. – С. 117–122 .

388. **Райх, В.** Психология масс и фашизм. – М.: АСТ, 2004. – 539 с.
389. **Ранк, О.** Миф о рождении героя. – М. : Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. – 252 с.
390. **Расол, С. И.** Философия конфликта в экранной культуре А. Тарковского // Аналитика культурологии. – 2012. – №22 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-konflikta-v-ekrannoy-kulture-a-tarkovskogo> (дата обращения: 26.03.2021).
391. **Резникова, К. В.** Значение кинематографа для формирования общероссийской национальной идентичности // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 3. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=9580> (дата обращения: 03.05.2016).
392. **Рикёр, П.** Я-сам как другой. – М.: Академический Проект, 2008. – 416 с.
393. **Рикёр, П.** Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 313 с.
394. **Рикёр, П.** Повествовательная идентичность // Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. – М.: АО «КАМІ», 1995. – С. 19-37 [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/pov_ident.php. (дата обращения: 26.01.2015).
395. **Розин В. М.** Искусство и личность в ситуации перехода и социальной трансформации // Искусство в контексте цивилизационной идентичности. В 2 т. Т. 2. – М.: Государственный институт искусствознания, 2006. – С. 3–20.
396. **Рубцова, О. В., Дэниелс Г. Р.** Понятие «драмы» в концепции Л. С. Выготского: культурно-исторический и исследовательский контекст // Культурно-историческая психология. – 2016. Т. 12. – № 3. – С. 189–207.
397. **Савельева Е. Н., Буденкова В. Е.** Образ Другого как отражение национально-культурной идентичности в советском и постсоветском кино // Вестник Томского государственного университета. История. – 2017. – № 45. – С. 114–119.
398. **Савельева, Е. Н.** Европейский кинематограф XX в.: Пути утверждения национально-культурной идентичности // Вестник Томского

государственного университета. – 2014. – № 386. С. 94–98 [Электронный ресурс]. URL: http://journals.tsu.ru/vestnik/&journal_page=archive&id=1076&article_id=15309 (дата обращения: 14.06.2016).

399. **Савельева, Е. Н.** Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX в. // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. – 2015. – № 4 (20). – С. 14–24.

400. **Савельева, Е. Н., Буденкова В. Е.** Кино эпохи коллективизма как зеркало национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. История. – 2017. – № 27. – С. 243–250.

401. **Салахиева-Талал, Т.** Психология в кино: Создание героев и историй. – М.: Альпина нон-фикшн, 2019. – 349 с.

402. **Сальникова, Е. В.** Отечественное кино 1970-х: Между деревней и городом (Идентичность утраченная и обретаемая вновь) // Искусство и цивилизационная идентичность. – М.: Наука, 2007. – С. 505–533.

403. **Сальникова, Е. В.** Эволюция визуального ряда в советском кино, от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. – М.: ООО Вариант, ЦСПГИ, 2009. – С. 335–358.

404. **Севастеенко, А. В.** Детские образы киноидентичности: гендер, который соблазняет // Мальчики и девочки: реалии социализации. – Екатеринбург, 2004. – С. 200-216.

405. **Севастеенко, А. В.** Плюрализм как фактор формирования киноидентичности: сериальная форма реальных и виртуальных идентификаций // Эпистемы. – 2005. – № 4. [Электронный ресурс]. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/29069/1/episteme_2005_10.pdf (дата обращения: 03.05.2016).

406. **Севастеенко, А. В.** Феномен киноидентичности // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. 2009. – Т. 64. № 1–2. – С. 131–156.

407. **Сенникова, В. В., Савельева Е. Н.** Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 27. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-geroya-v-otechestvennom-kinematografe-ot-obraztsovoy-modeli-sotsrealizma-k-neopredelennosti-postsovetskogo-vremeni> (дата обращения: 05.05.2019).
408. **Сенникова, В. В., Савельева Е. Н.** Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 27. – С. 251–262.
409. **Серто, М. де.** Изобретение повседневности. Искусство делать. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 328 с.
410. **Скафтымов, А. П.** К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова. – Л.: Детская литература, – 1989.
411. **Смагина, С. А.** «Публичная женщина или Публичная личность? Женские образы в кино». – М.: Канон-плюс. 2019. – 336 с.
412. **Спутницкая, Н. Ю.** Некоторые модификации фольклорной сказки в кино: опыт теоретического исследования // Телекинет. – 2019. – №3 (8) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-modifikatsii-folklornoy-skazki-v-kino-opyt-teoreticheskogo-issledovaniya> (дата обращения: 13.07.2021).
413. **Спутницкая, Н. Ю.** Особенности масштабирования протагониста в фильме А. Птушко «Новый Гулливер» и проблема идентичности в советском детском кино второй половины 1930-х гг. // Вестник РГГУ. Серия Философия. Социология. Искусствоведение. – 2015. – № 1. – С. 73–83.
414. **Спутницкая, Н. Ю.** Путешествие в зазеркалье: языковые стратегии любви и смерти в фильмах 2012 года и проблема конструирования идентичности // Хроники кинопроцесса. – 2013. – С. 146–162.

415. **Стеблин-Каменский, М. И.** Историческая поэтика. – Л.: Наука, 1978. – 176 с.
416. **Стеблин-Каменский, М. И.** Миф. – Л.: Наука, 1976. – 104 с.
417. **Суковатая, В. А.** От «Маскулинности травмы» – к «Маскулинности невроза»: гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. – 2012. – № 5 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-maskulinnosti-travmy-k-maskulinnosti-nevroza-gendernye-politiki-v-sovetskoj-i-postsovetskoj-massovoy-kulture> (дата обращения: 15.05.2019).
418. **Тайлор, Э. Б.** Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
419. **Татаркевич, В.** История шести понятий. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2003. – 374 с.
420. **Тендрякова, М. В.** Первобытные возрастные инициации в круге «вечных» вопросов // Этнографическое обозрение. – 2014. – № 1. – С. 91–101.
421. **Тернер, В.** Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – 227 с.
422. **Тернер, Дж.** Социальное влияние. – СПб.: Питер, 2003. – 256 с.
423. **Тиме, Г. А.** У истоков новой драматургии в России (1880-1890-е годы). – Л.: Наука, 1991. – 154 с.
424. **Тишков, В. А.** Идентичность и культурные границы // Идентичность и конфликт в постсоветских государствах. – М., 1997. – 490 с.
425. **Тодд, Э.** После империи. Рах Americana – начало конца. – М.: Международные отношения, 2004. – 240 с.
426. **Токарев, С. А.** Ранние формы религии. – М.: Политиздат, 1990. – 622 с.
427. **Топоров, В. Н.** Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс: Культура, 1995. – С. 193–258.
428. **Топоров, В. Н.** Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227-284.
429. **Топоров, В. Н.** Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – 302 с.

430. **Тоффлер, Э.** Третья волна. – М.: АСТ, 2004. – 781 с.
431. **Трубина, Е. Г.** Рассказанное Я: Проблема персональной идентичности в философии современности. – Екатеринбург: УрО РАН, 1995. – 152 с.
432. **Трунов, Д. Г.** Проблема идентичности, или современные функции обряда инициации // Разнообразие и идентичность: гуманистические основания всемирного наследия и мультикультурного развития. – 2010. – С. 458–464.
433. **Тульчинский Г. Л.** Разум, воля, успех: О философии поступка. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. – 214 с.
434. **Тульчинский, Г. Л.** Лиминальность // Проективный философский словарь: новые термины и понятия / Под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. – СПб.: Алетейя, 2003. [Электронный ресурс]. URL: <http://hpsy.ru/public/x3023.htm> (дата обращения: 17.04.2021)
435. **Тульчинский, Г. Л.** Постчеловеческая персонология. Новые перспективы свободы и рациональности. – СПб.: Алетейя, 2002. – 689 с.
436. **Туманов А. И.** Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности // Наука. Культура. Общество. – 2021. – Т. 27. – № 3. – С. 35–49.
437. **Тынянов, Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
438. **Тэрнер, В.** Символ и ритуал. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – 277 с.
439. **Тюлякова, О. А.** Композиция фильма: методология и методика целостного изучения: дис. ... канд. искусствоведения. – М.: ВГИК, 1990. – 34 с.
440. **Тюпа, В.** Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. – Новосибирск: НГУ, 2002. – Вып. – 5. С. 5–31.
441. **Уайтхед, А. Н.** Избранные работы по философии. – М: Прогресс. 1990. – 717 с.
442. **Улыбина, Е. В.** Страх и смерть желания. – М.: Модерн-А; Санкт-Петербург: Акад. исслед. культуры, 2003. – 317 с.

443. **Усманова, А. Р.** Повторение и различие: или «еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 69. – С. 179–213.
444. **Усманова, А. Р.** Репрезентация как присвоение: к проблеме существования Другого в дискурсе // Топос. – 2001. – № 4. – С. 50–66.
445. **Успенский, Б. А.** Поэтика композиции // Б.А. Успенский. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 218 с.
446. **Фадеева, Н. И.** Конфликт как организующий принцип художественного единства драматического произведения: (На материале рус. и западноевроп. драмы конца XIX – начала XX в.): автореф. дис. ... канд. филол. н. – М., 1984. – 209 с.
447. **Федотов, О. И.** Основы теории литературы. В 2 ч. Ч. 1. – М.: Владос, 2003. – 269 с.
448. **Филиппов, С. А.** Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. – 2001. – Т. 54, 55 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/561/> (дата обращения: 20.06.2018).
449. **Флиер, А. Я.** История культуры как смена доминантных типов идентичности // Личность. Культура. Общество. – 2012. – Т. 14. – № 2. С. 99–108.
450. **Флоренский П. А.** Иконостас: избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. – 365 с.
451. **Фокина, Н. А.** Драматический конфликт // Вопросы истории и теории кино. Вып. I. – М.: ВГИК, 1965. – С. 49–65.
452. **Фрайфельд, Е. Б.** Кино как источник формирования профессиональной идентичности студентов // Профессиональное лингвообразование. – 2016. – С. 306–312.
453. **Франкл, В.** Человек в поисках смысла. – М.: Прогресс, 1990. – 378 с.

454. **Фрейд, З.** «Я» и «Оно». Труды разных лет. Книга 1. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 746 с.
455. **Фрейд, З.** Введение в психоанализ: Лекция. – М.: Наука, 1989. – 339 с.
456. **Фрейд, З.** Психология бессознательного. – М.: ООО «Фирма СТД», 2006. – 448 с.
457. **Фрейд, З.** Психология масс и анализ человеческого "Я". – СПб.: Азбука, 2011. – 190 с.
458. **Фрейденберг, О. М.** Миф и литература древности. – М.: Восточная литература, 1998. – 800 с.
459. **Фрейденберг, О. М.** Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. – М.: Лабиринт, 1997. – 445 с.
460. **Фуко, М.** Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. – М.: Магистериум: Изд. дом «Касталь», 1996. – 446 с.
461. **Фуко, М.** Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – М.: Прогресс, 1977. – 488 с.
462. **Фусу, Л. И.** Человек современный, то есть лиминальный. Социально-философский анализ лиминальности в современном социуме. – Ногинск: Аналитика Родис, 2018. – 190 с.
463. **Хабермас, Ю.** Понятие индивидуальности // Вопросы философии. – 1989. – № 2. – С. 35–41.
464. **Хализев, В. Е.** Драма как род литературы. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 259 с.
465. **Халипов, В. М.** Гендерные репрезентации в кино США // США и Канада: Экономика, политика, культура. – 2016. – № 6 (558). – С. 67–87.
466. **Холлис, Дж.** Под тенью Сатурна: мужские психические травмы и их исцеление. – М.: Когито-Центр, 2005. – 84 с.
467. **Холодов, А. В.** Ритуальные мотивы в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Историко-литературный журнал. – 1995. – № 1. С. 42-45 [Электронный ресурс]. URL:

- <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/18230/1/42-45.pdf> (дата обращения: 25.05.2021).
468. **Хоружий, С. С.** Азбука идентичности // Искусство кино. – 2001. – № 9. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/09/n9-article15> (дата обращения: 07.07.2018).
469. **Хоружий, С. С.** Мытарства идентичности // Искусство кино. – 2001. – № 10. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/10/n10-article13> (дата обращения: 07.07.2018).
470. **Хотчикис, С.** Адская паутина: как выжить в мире нарциссизма. – М.: Независимая фирма «Класс», 2010. – 239 с.
471. **Храповицкая, Г. Н.** Ибсен и западноевропейская драма его времени. – М., 1979. – 110 с.
472. **Хренов Н. А.** Кино и коллективная идентичность / Под общ. ред. М.И. Жабского (ч. 2, гл.1-7). – М.: ВГИК, 2013. – С. 66–202.
473. **Хренов, Н. А.** «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – №2 (3). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-volna-v-rossiyskom-kinematografe-filmy-a-zvyagintseva> (дата обращения: 16.07.2021).
474. **Хренов, Н. А.** Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС. 2002. – 448 с.
475. **Хренов, Н. А.** Русский Протей. – СПб.: Алитея, 2007. – 400 с.
476. **Хренов, Н. А.** Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005. – 622 с.
477. **Хренов, Н. А.** Творческая личность как публичная личность: искусство как способ институционализации лиминальности // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskaya-lichnost-kak-publichnaya-lichnost-iskusstvo-kak-sposob-institutsionalizatsii-liminalnosti> (дата обращения: 16.04.2021 г.).

478. **Хренов, Н. А.** От социальной аномии к имперской идентичности. – Lambert: Academic Publishing Саарбрюкен, 2016. – 114 с.
479. **Цивьян, Т. В.** Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. – М.: Индрик, 1999. – 376 с.
480. **Цивьян, Т. В.** Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – 301 с.
481. **Чернова, Н. В.** Сталинская киномифология 1930-х начала 1950-х годов. Полководческий ракурс периода гражданской войны и интервенции в России. – Берлин: Lap Lambert, 2011. – 324 с.
482. **Чистов, К. В.** Народные традиции и фольклор. – Л.: Наука, 1986. – 303 с.
483. **Чичина, Е. А.** Современный отечественный кинематограф: новая идентичность // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. – 2014. – №1 (179) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyyu-otechestvennyu-kinematograf-povaya-identichnost> (дата обращения: 05.05.2019 г.).
484. **Шабров, В. В.** Конфликт и характер в кино. – Л.: Искусство, 1969. – 166 с.
485. **Шайдулина, М. В.** Феномен эстетизированной жестокости в современном южнокорейском кинематографе как отражение национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – №. 25. – С. 44–53.
486. **Шалимова, Н. С.** Роман инициации как инвариантная форма романа воспитания // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – 2014. – № 4 (30). – С. 265–268.
487. **Шаройко, Е. Н.** Этнокультурная идентичность: к постановке проблемы белорусского игрового кино // Вестник Белорусского гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 1 (29). – С. 35–41.
488. **Шахов, А. С.** Кинематограф Арабского Востока: пути развития и поиски национальной идентичности: дисс. ... д-ра искусствоведения. – М.: ВГИК, 2015. – 467 с.

489. **Шеннон, К.** Математическая теория связи // Работы по теории информатики и кибернетике. – М.: ИИЛ, 1963. – 830 с.
490. **Шереметьева, Л. В.** Взаимосвязь проблем идентичности и телесности в кино // Студенческие научные исследования. – 2015. – № 7 [Электронный ресурс]. URL: <http://student.snauka.ru/2015/07/2541> (дата обращения: 17.10.2015 г.).
491. **Шкловский, В. Б.** Искусство как прием // Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 58–73.
492. **Шкловский, В. Б.** Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.: Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Казанский, В. Б. Шкловский, А. И. Пиотровский, Е. С. Михайлов, А. Н. Москвин, Р. О. Якобсон, С. А. Тимошенко, Б. С. Лихачев. – М.: Альма Матер: Академ. проект, 2016. – С. 153–157.
493. **Шкловский, В. Б.** Теория прозы. – М.: Изд-во «Федерация», 1929. – 265 с.
494. **Шкловский, В. Б.** Заметки о сюжете в прозе и кинодраматургии (1956) // Виктор Шкловский за 60 лет работы в кино. – М.: Искусство, 1985. – С. 255–266.
495. **Шкурина, Т. Г.** Инициация: женская идентификация и мужская идентичность // Вестник ЧелГУ. – 2012. – №4 (258) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/initsiatsiya-zhenskaya-identifikatsiya-i-muzhskaya-identichnost> (дата обращения: 09.05.2021 г.).
496. **Шовье, С.** Субъективность, личность и идея самости // Субъективность и идентичность. – М.: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2012. – 366 с.
497. **Штейгер, Э.** Новая драма: Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман. – СПб., 1902. – 376 с.
498. **Штейн, С. Ю.** К вопросу о методологии исследования онтологии кино в концепции Андре Базена // Вестник ВГИК. 2010. – № 5. – С. 64–72.
499. **Штейн, С. Ю.** Матрица гуманитарной науки. – М.: РГГУ, 2021. – 192 с.

500. **Штомпка, П.** Теоретическая социология и социологическое воображение // Социологический журнал. – 2001. – № 1. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskaya-sotsiologiya-i-sotsiologicheskoe-voobrazhenie> (дата обращения: 19.09.2021 г.).
501. **Шуман, А. Н.** Трансцендентальная философия. – Минск: Экономпресс, 2002. – 416 с.
502. **Щеброва, С. Я.** Конструирование советской идентичности (На примере фильмов Э. Ишмухамедова «Нежность» и «Влюбленные» // Наука телевидения. – 2020. – № 16.4. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konstruirovanie-sovetskoj-identichnosti-na-primere-filmov-e-ishmuhamedova-nezhnost-i-vlyublennye> (дата обращения: 31.05.2021 г.).
503. **Эйхенбаум, Б. М.** Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – СПб: РИИИ, 2001. С. 13–38.
504. **Элиаде, М.** Аспекты мифа. – М.: Инвест-ППП, 1995. – 238 с.
505. **Элиаде, М.** Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; образы и символы; Священное и мирское. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
506. **Элиаде, М.** Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
507. **Элиаде, М.** Тайные общества: Обряды инициации и посвящения. – М.: Университетская книга, 1999. – 356 с.
508. **Эльзессер Т., Хагенер М.** Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб.: Сеанс, 2016. – 440 с.
509. **Эльконинова, Л., Эльконин Б. Д.** Знаковое опосредствование, волшебная сказка и субъектность действия // Вестник Московского университета. Сер.14. Психология. – 1993. – № 2. – С. 62–70.
510. **Юм, Д.** Исследование о человеческом разумении. – М.: Прогресс, 1995. – 237 с.
511. **Якобидзе-Гитман, А. С.** Восстание фантазмов: Сталинская эпоха в постсоветском кино. – М.: НЛО, 2015. – 310 с.

512. **Якобсон, Р.** Конец кино? // Стрoение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Радуга, 1984. – С. 25–32.
513. Ямпольский, М. Б. О близком: очерки немиметического зрения. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.
514. **Ямпольский, М. Б.** Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М.: НЛЮ, 2007. – 616 с.
515. **Ямпольский, М.** Кино «тотальное» и «монтажное» // Искусство кино. – 1982. – № 7. – С. 135–136.
516. **Ямпольский, М.** Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 456 с.
517. **Ярская-Смирнова, Е. Р.** Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики // ЖССА. – 2001. – № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gender-vlast-i-kinematograf-osnovnyye-napravleniya-feministskoj-kinokritiki> (дата обращения: 29.09.2021 г.).
518. **Ярская-Смирнова, Е. Р.** Социологический анализ кинотекста // Одежда для Адама и Евы: очерки гендерных исследований. – М.: ИНИОН РАН, 2001. – С. 467–503.

Источники и литература на иностранном языке:

519. **Bal, M.** Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. – Toronto: UP of Toronto, 1997. – 286 p.
520. **Berzonsky, M.** Social-cognitive perspective on identity construction // Handbook of identity theory and research / Ed. by S. J. Schwaryz, K. Luycx, V. L. Vignoles. – NY: Springer, 2011. – P. 55–77.
521. **Bordwell, D.** ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative // Cinema Journal. – 1988. – Vol. 27. – No 3. P. 5–20.
522. **Bordwell, D.** Narration in the Fiction Film. – Madison, 1985. – 384 p.

523. **Branigen, E. R.** Narrative Comprehension and Film. – London: Routledge, 1992. – 325 p.
524. **Brockmeier, J.** Narrative: Problems and promises of an alternative paradigm // Narrative and identity: Studies in autobiography, self and culture. – Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2001. – P. 39–58. – 307 p.
525. **Brown, W.** Pre-Narrative Monstrosity of Images: How Images Demand Narrative // Image & Narrative. – 2011. – Vol. 12. – No 4. – P.43–55.
526. **Bruner, J. S.** Life as Narrative // Social Researcher. – 1987. – No 54. (1). – P. 1–17.
527. **Bruner, J.** Self-making and world-making // Journal of Aesthetic Education. – 1991. – No 25 (1). – P. 67–78.
528. **Burke, P.** Identity control theory / Ed. by G. Ritzer. – Oxford, 2015. [Электронный ресурс]. URL: <http://wat2146.ucr.edu/Papers/05d.pdf> (дата обращения: 19.09.2019 г.).
529. **Cawelty, J. G.** The Internationalization of Popular Genres. In: Mystery, violence, and popular culture: essays. – Madison: University of Wisconsin Press, 2004. – 432 p.
530. **Celli, C.** National Identity in Global Cinema: How Movies explain the World. – NY, Palgrave Macmillan, 2011. – 190 p.
531. **Chatman, S. B.** Story and discourse: Narrative structure in fiction and film. – Cornell University Press, 1980. – 288 p.
532. **Cooley, C. H.** The social self // Social deviance: Readings in theory and research Upper Saddle River. – NY: Prentice Hall, 2005. – P. 72–73.
533. **Dissanayake, W.** Cinema and cultural identity: reflections on films from Japan, India, and China. – Maryland: University Press of America, 1988. – 214 p.
534. **Dois, W.** Social representations in personal identity // Gergen K. Realities and relationships. Soundings in social construction. – London: Harvard University Press, 1994. – P. 21–26.
535. **Duncan, P. J.** Screening Europe: Image and identity in contemporary European cinema. British Film Inst., 1992. – Vol. 1. – 120 p.

536. **Dundes, A.** Folkloristics in the twenty-first century // *Journal of American Folklore*. – 2005. – Vol. 118. – No 470. – P. 385–408.
537. **Eco, U.** Narrative Structure in Fleming // *The Bond Affair* / Ed. by E. del Buono, U. Eco. – London: Macdonald. 1966. – P. 35–75.
538. **Evans, J.,** Hall S. What Is Visual Culture // *Visual culture*. – London, 2005. – P. 1–11.
539. **Everett, W. E.** European Identity in Cinema. – Bristol: Intellect, 2005. – 119 p.
540. **Fiske J.** Television Culture. – London: Routledge, 1987. – 424 p.
541. **Freytag, G.** Die Technik des Dramas. 4, verbesserte Auflage. Verlag von G. Hirzel, 1881. – 314 c.
542. **Fulton, H.** Film Narrative and Visual Cohesion. *Narrative and Media*. – Cambridge: Cambridge UP, 2005. – 329 p.
543. **Gergen, K. J.** Realities and Relationships: Soundings in Social Constructionism. – Cambridge, 1994. – 356 p.
544. **Giddens, A.** Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age. – Stanford University Press, 1991. – 256 p.
545. **Gordon, A.** Star wars: A myth for our time // *Literature. Film Quarterly*. – 1978. – № 6.4. – P. 314–326.
546. **Granovetter, M.** Threshold models of collective behavior // *American Journal of Sociology*. – 1978. – Vol. 83. – No 6. – P. 1420–1443.
547. **Gulino, P. J.** Screenwriting: The Sequence Approach. – NY: Bloomsbury Publishing, 2004. – 230 p.
548. **Hall, S.** Introduction: Who needs identity? // *Questions of cultural identity* / Ed. by S. Hall, P. Du Gay. – London: Sage, 1996. P. 1–17.
549. **Harriss, C.** Policing Propp: Toward a Textualist Definition of the Procedural Drama // *Journal of Film and Video*. – 2008. – Vol. 60. – No 1. P. 43–59.
550. **Harriss, Ch.** Policing Propp: Toward a Textualist Definition of the Procedural Drama // *Journal of Film and Video*. – 2008. – Vol. – 60. – No 1. – P. 43–59.
551. **Hayward, S.** Cinema studies: The key concepts. – Routledge, 2013. – 630 p.

552. **Hiltunen, A.** Aristotle in Hollywood: The Anatomy of Successful Storytelling. – Bristol, 2002. – 164 p.
553. **Hogg, M. A.** From uncertainty to extremism: Social categorization and identity processes // *Current Directions in Psychological Science*. 2014. – Vol. 23. – No 5. – P. 338–342.
554. **Hudson, K.** The virgin's promise: Writing stories of feminine creative, spiritual and sexual awakening. – Studio City, 2016. – 180 p.
555. **Irigaray, L.** What Method Have You Adopted for This Research? // Irigaray L This Sex Which Is Not One. – Ithaca: Cornell University Press, 1985. – P. 150–152.
556. **Jaromowic, M.** Self-We-Others schemata and social identifications // *Social identity: International perspective*. – N.Y.: Sage Publication, 1998. – Pp. 44-52.
557. **Jenkins, R.** Social identity. – London: Routledge, 1996. – 232 p.
558. **Kaplan, A. E.** Women and Film: Both Sides of the Camera. – London: Routledge, 1983. – 272 p.
559. **Kongas-Maranda, E., Maranda P.** Structural models in folklore ad transformation essays. – Paris: Mouton the Hague, 1971. – 145 p.
560. **Lauretis, T. de.** Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. – Macmillan Press, 1987. – 168 p.
561. **Leach, E. R.** Rethinking anthropology. – London: University of London, the Athlone Press, 1961. – 143 p.
562. **Lee, H.** Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics. – **Manchester: Manchester University Press**, 2000. – 256 p.
563. **Lesinskis, J.** Applications of Vladimir Propp's Formalist Paradigm in the Production of Cinematic Narrative. MA thesis. RMIT University. – Melbourne, 2010. – 168 p.
564. **Lifton, R. J.** The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation. – Chicago: University of Chicago Press, 1993. – 526 p.
565. **Lippard, L., Chandler J.** The dematerialization of Art // *Conceptual Art: A Critical Anthology*. – London: MIT Press, 1968. – P. 46–50.

566. **Lothe, J.** Narrative in Fiction and Film. – Oxford: Oxford UP, 2000. – 253 p.
567. **Maranda, P.** The Dialectic of Metaphor // Anthropological Essay on Hermeneutics. – Princeton: Princeton University Press, 1980. – P. 183–204.
568. **Marcia, J. E.** Identity in adolescence // Handbook of adolescent psychology. – NY: John Wiley, 1980. – 624 p.
569. **Marcia, J. E.** The ego identity status approach to ego identity // Ego identity: A handbook for psychosocial research New York: Springer-Verlag, 1993. – P. 1–21.
570. **Markus, H., Nurius P.** Possible selves. American Psychologist. – 1986. – № 41 (9). – P. 954–969.
571. Martin-Jones, D. Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. – 256 p.
572. **McAdams, D. P.** Biography, narrative, and lives: An introduction // Psychobiography and life narratives: A special issue of the Journal of Personality / Ed. by D. P. McAdams, R. L. Ochberg Durham. – NC: Duke University Press, 1988. – P. 1–18.
573. **Mead, G. H.** Mind, Self, and Society. – Chicago: University of Chicago Press, 1934. – 401 p.
574. **Moorti, S.** Desperately Seeking an Identity: Diasporic Cinema and the Articulation of Transnational Kinship // International Journal of Cultural Studies. – 2003. – № 6 (3). – P. 355–76.
575. **Mosley, P.** Split Screen: Belgian Cinema and Cultural Identity. – Albany: State university of New York press, 2001. – 251 p.
576. **Mulvey, L.** Fetishism and Curiosity. – Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1996. – 208 p.
577. **Mulvey, L.** Visual Pleasure and Narrative Cinema // Laura Mulvey. Visual and Other Pleasures. – Houndmills: Macmillan, 1989 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey,%20Visual%20Pleasure.pdf> (дата обращения: 23.03.2022 г.).

578. **Murdoch, M.** *The heroine's journey: Women's quest for wholeness.* – Boston: Shambala, 1990. – 232 p.
579. **Nowell-Smith, G, Ricci S.** *Film and Television Archive Hollywood and Europe: economics, culture, national identity, 1945–95.* – London: BFI Publishing, 1998. – 140 p.
580. **Persson, P.** *Understanding cinema: A psychological theory of moving imagery.* – Cambridge University Press, 2003. – 296 p.
581. **Pollock, G.** *Beholding Art History: Vision, Place and Power // Vision and Textuality / Ed. by S. Mellvill, B. Readings.* – Duke University Press, 1995. – P. 46–50.
582. **Pretorius, P. C.** *Popular Culture and the Narrative: The Case of the James Bond 007 Films.* – University of Johannesburg, 2006. – 218 p.
583. **Prince, G.** *Narratology: the Form and Functioning of Narrative.* – Berlin; N–Y: Mouton Publishers, 1982. – 185 p.
584. **Prokop, D.** *Soziologie des films.* Neuwied, Berlin, 1970.
585. **Rorty, R.** *Contingency, Irony and Solidarity.* – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 201 p.
586. **Rotter, J. B.** *Social learning and clinical psychology.* – NY: Prentice-Hall, 1954. – 466 p.
587. **Saintyves, P.** *Les Contes de Perrault et les récits parallèles.* – Paris: Émile Nourry, 1923. – 646 p.
588. **Saintyves, P.** *Les contes de Perrault et les récits parallèles: Leurs origines [coutumes primitives et liturgies populaires].* –Paris: E. Nourry, 1923. – 646 p.
589. **Sarbin, T. R.** *Narrative as a Root Metaphor for Psychology // Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct.* – NY, 1986. – 321 p.
590. **Saridaki, M.** *Heroine's Journey in a Broken World: Constructing Narrative and Identity Using Digital Storytelling // ICGR 2018 International Conference on Gender Research. Academic Conferences and publishing limited.* – 2018. – 390 p.
591. **Scott J. W.** *The Fantasy of Feminist History.* – Durham; London: Duke University Press, 2011. – 186 p.

592. **Stacey, J.** *Desperately Seeking Difference // Issues in Feminist Film Criticism / Ed. by P. Erens. – Bloomington: Indiana State University, 1990. – P. 365–380.*
593. **Stanner, W. E. H.** *On Aboriginal Religion. – Sydney: University of Sydney, 1960. – 171 p.*
594. **Sumita, S. Chakravarty.** *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947–1987. – Austin: The University of Texas Press, 1993. – 351 p.*
595. **Tajfel, H., Turner J.C.** *The Social identity and intergroup behavior // Psychology of intergroup relations. – Chicago, 1986. – P. 149–178.*
596. **Tajfel, H., Turner J. C.** *An integrative theory of intergroup conflict // The social psychology of intergroup relations / Ed. by W. G. Austin, S. Worchel. – Monterey, CA: Brooks-Cole, 1979. – P. 33–48.*
597. **Tajfel, H., Turner J. C.** *An integrative theory of intergroup conflict // The social psychology of intergroup relations / Ed. by W. G. Austin, S. Worchel. – Monterey, CA: Brooks-Cole, 1979. – P. 33–48.*
598. **Taylor, Ch.** *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 624 p.*
599. **Taylor, T. L.** *Living digitally: Embodiment in virtual worlds / Ed. by R. Schroeder. The Social Life of Avatars. – London: Springer, 2002. – P. 40–62.*
600. **Turner, J.** *Contemporary sociological theory. – Thousand Oaks, 2013. – 725 p.*
601. **Voytilla, S.** *Myth and the movies: Discovering the mythic structure of 50 unforgettable films // Studio Sity. – 1999. – 300 p.*
602. **Waterman, A. S.** *Identity, the identity statuses, and identity status development: A contemporary statement. Developmental Review. 1999. – No 19. – P. 591–621.*
603. **Webster, H.** *Primitive secret societies: a study in early politics and religion [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/primitivesecrets00webs/page/220/mode/2up> (дата обращения: 16.02.2021). – NY: Macmillan Co, 1908. – 227 p.*

604. **White, H. C.** Identity and Control: A Structural Theory of Social Action. – Princeton: Princeton University Press, 1992. – 456 p.
605. **White, H. C.** Identity and Control: How Social Formations Emerge. – Princeton: Princeton University Press, 2008. – 456 p.
606. **Williams, B.** Problems of the self. – London: Cambridge University Press, 1973. – 273 p.
607. **Wollen, P.** North by Northwest: A morphological analysis // Film Form. – 1976. – Vol. 1. – No. 1. – P. 19–34.

Фильмография

1. А поутру они проснулись (реж. Сергей Никоненко, 2003, Россия), игр.
2. Аватар («Avatar», реж. Джеймс Кэмерон, 2009, США), игр.
3. Август: Графство Осейдж («August: Osage County», реж. Джон Уэллс, 2013, США), игр.
4. Адмирал (реж. Андрей Кравчук, 2008, Россия), игр.
5. Александр Невский (реж. Сергей Эйзенштейн, 1938, СССР), игр.
6. Африканская королева («The African Queen», реж. Джон. Хьюстон, 1951, США, Великобритания), игр.
7. Андрей Рублев, (реж. Андрей Тарковский, 1966, СССР), игр.
8. Афоня (реж. Георгий Данелия, 1975, СССР), игр.
9. Аэлита (реж. Яков Протазанов, 1924, СССР), игр.
10. Багровый прилив («Crimson Tide», реж. Тони Скотт, 1995, США), игр.
11. Баллада о солдате (реж. Георгий Чухрай, 1959, СССР), игр.
12. Батальон (реж. Дмитрия Месхиева, 2014, СССР), игр.
13. Безумный Макс («Mad Max», реж. Джордж Миллер, 1979, США), игр.
14. Белая лента («Das weiße Band», реж. Михаэль Ханеке, 2009, ФРГ, Франция), игр.
15. Берегись автомобиля (реж. Эльдар Рязанов, 1966, СССР), игр.
16. Битва за Севастополь (реж., Сергей Мокрицкий, 2015, Россия), игр.
17. Бойцовский клуб («Fight Club», реж. Дэвид Финчер, 1999, США), игр.
18. Большая игра («Molly's Game», реж. Аарон Соркин, 2017, США), игр.
19. Брат (реж. Алексей Балабанов, 1997, Россия), игр.
20. Брат-2 (реж. Алексей Балабанов, 2000, Россия), игр.
21. Бубен, барабан (реж. Алексей Мизгирев, 2009, Россия), игр.
22. Бунтарь без причины («Rebel Without a Cause», реж. Николас Рэй, 1955, США), игр.
23. В августе 44-го (реж. Михаил Пташук, 2001, Россия), игр.
24. В джазе только девушки («Some Like It Hot», реж. Билли Уайлдер, 1959), игр.

25. Ванильное небо («Vanilla Sky», реж. Кэмерон Кроу, 2001, США), игр.
26. Вверх («Up», 2009, реж. Пит Доктер, США), мультипл.
27. Веселые ребята (реж. Григорий Александров, 1934, СССР), игр.
28. Весна на Заречной улице (реж. Марлен Хуциев, 1956, СССР), игр.
29. Весна (реж. Григорий Александров, 1947, СССР), игр.
30. Вечернее платье («Tenue de Soirée», реж. Бертрана Блие, 1986, Франция), игр.
31. Влюблен по собственному желанию (реж. Сергей Микаэлян, 1982, СССР), игр.
32. Возвращение (реж. Андрей Звягинцев, 2003, Россия), игр.
33. Войско Мын Бала («Жаужүрек Мың бала», реж. Акан Сатаев, 2011, Казахстан), игр.
34. Вокзал для двоих (реж. Эльдар Рязанов, 1982, СССР), игр.
35. Волга-Волга (реж. Григорий Александров, 1938, СССР), игр.
36. Время танцора (реж. Вадим Абдрашитов, 1997, Россия), игр.
37. Все, что вы хотели знать о сексе, но боялись спросить («Everything You Always Wanted to Know About Sex * (* But Were Afraid to Ask)», реж. Вуди Аллен, 1972, США), игр.
38. Выпускник («The Graduate», реж. Майкл Николс, 1967, США), игр.
39. Гагарин. Первый в космосе (реж. Павел Пархоменко, 2013, Россия), игр.
40. Генерал делла Ровере («Il generale Della Rovere», реж. Роберто Росселлини, 1959, Италия), игр.
41. Географ глобус пропил (реж. Александр Велединский, 2013, Россия), игр.
42. Глубже (реж. Михаил Сегал, 2020, Россия), игр.
43. Глянец (реж. Андрей Кончаловский, 2007, Россия), игр.
44. Гонгофер (реж. Бахыт Килибаев, 1992, Россия), игр.
45. Гран Торино («Gran Torino», реж. Клинт Иствуд, 2008, США), игр.
46. Девчата (реж. Юрий Чулюкин, 1961, СССР), игр.
47. Девять дней одного года (реж. Михаил Ромм, 1962, СССР), игр.
48. Долгая счастливая жизнь (реж. Геннадий Шпаликов, 1966, СССР), игр.

49. Долгая счастливая жизнь (реж. Борис Хлебников, 2012, Россия), игр.
50. Дочки-матери (реж. Сергей Герасимов, 1974, СССР), игр.
51. Если... («If...», реж. Линдсей Андерсон, 1968, Англия), игр.
52. Еще раз про любовь (реж. Григорий Натансон, 1967, СССР), игр.
53. Жила-была одна баба (реж. Андрей Смирнов, 2011, Россия), игр.
54. Жилец («Le Locataire», реж. Роман Полански, 1976, Франция), игр.
55. Застава Ильича («Мне двадцать лет») (реж. Марлен Хуциев, 1965, СССР),
игр.
56. Зеленая миля («The Green Mile», реж. Фрэнк Дарабонт, 1999, США), игр.
57. Зелиг («Zelig», реж. Вуди Аллен, 1983, США), игр.
58. Земля (реж. Александр Довженко, 1930, СССР), игр.
59. Зеркало (реж. Андрей Тарковский, 1974, СССР), игр.
60. Золотое озеро (реж. Владимир Шнейдеров, Исидор Анненский, 1935,
СССР), игр.
61. Золотой ключик (реж. Александр Птушко, 1939, СССР), игр.
62. Идеальный пациент («The Perfect Patient», реж. Микаэль Хофстрём, 2019,
Швеция, Бельгия), игр.
63. Идентификация («Identity», реж. Джеймс Мэнголд, 2003, США), игр.
64. Информатор! («The Informant!», реж. Стивен Содерберг, 2009, США), игр.
65. Ирония судьбы, или С легким паром! (реж. Эльдар Рязанов, 1975, СССР),
игр.
66. Исаев. Молодость Штирлица (реж. Сергей Урсуляк, 2009, Россия), игр.
67. История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж (реж. Андрея
Кончаловского, 1967, СССР), игр.
68. Июльский дождь (реж. Марлен Хуциев, 1966, СССР), игр.
69. Каждое воскресенье («Any Given Sunday», реж. Оливер Стоун, 1999,
США), игр.
70. Каждый вечер в одиннадцать (реж. Самсон Самсонов (Эдельштейн), 1969,
СССР), игр.
71. Как я провел этим летом (реж. Алексей Попогребский, 2010, Россия), игр.

72. Какраки (реж. Илья Демичев, 2009, Россия), игр.
73. Калина красная (реж. Василий Шукшин, 1974, СССР), игр.
74. Капитан Фантастик («Captain Fantastic», реж. Мэтт Росс, 2016, США), игр.
75. Карнавал (реж. Татьяна Лиознова, 1981, СССР), игр.
76. Карнавальная ночь (реж. Эльдар Рязанов, 1956, СССР), игр.
77. Кококо (реж. Авдотья Смирнова, 2012, Россия), игр.
78. Коктебель (реж. Борис Хлебников, Алексей Попогребский, 2003, Россия),
игр.
79. Комиссар (реж. Александр Аскольдов, 1967, СССР), игр.
80. Коммунист (реж. Юлий Райзман, 1957, СССР), игр.
81. Конформист («Il conformista», реж. Бернардо Бертолуччи, 1970, Италия),
игр.
82. Короткие встречи (реж. Кира Муратова, 1967, СССР), игр.
83. Красота по-американски («American Beauty», реж. Сэм Мендес, 1999,
США), игр.
84. Крестный отец («The Godfather», реж. Фрэнсис Форд Коппола, 1972,
США), игр.
85. Кузнечик (реж. Борис Григорьев, 1978, СССР), игр.
86. Кукушка (реж. Александр Рогожкин, 2002, Россия), игр.
87. Курьер (реж. Карен Шахназаров, 1986, СССР), игр.
88. Левиафан (реж. Андрей Звягинцев, 2014, Россия), игр.
89. Легенда о пианисте («La leggenda del pianista sull'oceano», реж. Джузеппе
Торнаторе, 1999, Италия), игр.
90. Ледокол (реж. Николай Хомерики, 2016, Россия), игр.
91. Летят журавли (реж. Михаил Калатозов, 1957, СССР), игр.
92. Луна 2112 («Moon», реж. Данкан Джонс, 2009, США), игр.
93. Лучше не бывает («As Good as It Gets», реж. Джеймс Брукс, 1997, США),
игр.
94. Любовник (реж. Валерий Тодоровский, 2002, Россия), игр.
95. Любовь и голуби (реж. Владимир Меньшов, 1984, СССР), игр.

96. Магнолия («Magnolia», реж. Том Томас Андерсон, 1999, США), игр.
97. Малхолланд драйв («Mulholland Drive», реж. Дэвид Линч, 2001, США), игр.
98. Малышка на миллион («Million Dollar Baby», реж. Клинт Иствуд, 2001, США), игр.
99. Мастер («The Master», реж. Пол Томас Андерсон, 2012, США), игр.
100. Мать (реж. Всеволод Пудовкин, 1926, СССР), игр.
101. Механическая сюита (реж. Дмитрий Месхиев, 2001, Россия), игр.
102. Мигранты (реж. Валерия Приемыхова, 1991, Россия), игр.
103. Мимино (реж. Георгий Данелия, 1977, СССР), игр.
104. Мирный воин («Peaceful Warrior», реж. Виктор Сальва, 2006, США), игр.
105. Мне не больно (реж. Алексей Балабанов, 2006, Россия), игр.
106. Мой сводный брат Франкенштейн (реж. Валерий Тодоровский, 2004, Россия), игр.
107. Москва слезам не верит (реж. Владимир Меньшов, 1979, СССР), игр.
108. Мы из будущего (реж. Андрей Малюков, 2008, Россия), игр.
109. На исходе дня («The Remains of the Day», реж. Джеймс Айвори, 1993, США), игр.
110. Не тот человек (реж. Альфред Хичкок, 1954, США), игр.
111. Неоконченная пьеса для механического пианино (реж. Никита Михалков, 1977, СССР), игр.
112. Несколько хороших парней («A Few Good Men», реж. Роб Райнер, 1992, США), игр.
113. Нефть («There Will Be Blood», реж. Пол Томас Андерсон, 2007, США), игр.
114. Новый Гулливер (реж. Александра Птушко, 1935, СССР), мультипл.
115. Облако – рай (реж. Николай Досталь, 1990, Россия), игр.
116. Обнаженная («Naked», реж. Майкл Ли, 1993, Англия), игр.
117. Овсянки (реж. Алексей Федорченко, 2010, Россия), игр.

118. Огни большого города («City Lights», реж. Чарли Чаплин, 1931, США), игр.
119. Одиноким предоставляется общежитие (реж. Самсон Самсонов, 1983, СССР), игр.
120. Одна война (реж. Вера Глаголева, 2009, Россия), игр.
121. Околофутбола (реж. Антон Борматов, 2013, Россия), игр.
122. Она («Her», реж. Спайк Джонс, 2013, США), игр.
123. Осенний марафон (реж. Георгий Данелия, 1979, СССР), игр.
124. Остановился поезд (реж. Александр Миндадзе, 1982, СССР), игр.
125. Отпуск в сентябре (реж. Виталий Мельников, 1979, СССР), игр.
126. Охота на лис (реж. Вадим Абдрашитов, 1980, СССР), игр.
127. Падение Берлина (реж. Михаил Чиаурели, 1949, СССР), игр.
128. Печки-лавочки (реж. Василий Шукшин, 1972, СССР), игр.
129. Пианистка («La Pianiste», реж. Микаэль Ханеке, 2001, Франция), игр.
130. Пловец («The Swimmer», реж. Фрэнк Перри, 1968, США), игр.
131. Плюмбум, или опасная игра (реж. Вадим Абдрашидов, 1986, СССР), игр.
132. Под электрическими облаками (реж. Алексей Герман-мл., 2015, Россия), игр.
133. Полное затмение («Total Eclipse», реж. Агнешка Холланд, 1995, США), игр.
134. Порнографическая связь («Une liaison pornographique», реж. Фредерик Фонтейн, 2000, Франция), игр.
135. Последнее танго в Париже («Ultimo tango a Parigi», реж. Бернардо Бертолуччи, 1972, Италия), игр.
136. Пражский студент («Der Student von Prag: ein romantisches Drama», реж. Стеллана Рюэ, Пауль Вегенер, 1913, Германия), игр.
137. Премия (реж. Сергей Микаэлян, 1974, СССР), игр.
138. Приди ко мне («The Other Lamb», реж. Малгожата Шумовская, 2019, США), игр.
139. Притяжение (реж. Федор Бондарчук, 2017, Россия), игр.

140. Простая история («The Straight Story», реж. Дэвид Линч, 1999, США), игр.
141. Профессия: репортер («Professione: Reporter», реж. Микеланджело Антониони, 1974, Италия, США), игр.
142. Пыль (реж. Сергей Лобан, 2005, Россия), игр.
143. Разговор («The Conversation», реж. Фрэнсис Форд Коппола, 1974, США), игр.
144. Район № 9 («District 9», реж. Нил Бломкамп, 2009, ЮАР, США), игр.
145. Ребенок Розмари («Rosemary's Baby», реж. Роман Поланский, 1968, США), игр.
146. Розенкранц и Гильденстерн мертвы («Rosencrantz & Guildenstern Are Dead», реж. Том Стоппард, 1990, Великобритания), игр.
147. Рокки («Rocky», реж. Джон Эвилдсен, 1978, США), игр.
148. Рокко и его братья («Rocco e i suoi fratelli», 1960, реж. Лукино Висконти, Италия), игр.
149. Роковая женщина («Femme Fatale», реж. Брайан Де Пальма, 2002, США), игр.
150. Руби Спаркс («Ruby Sparks», реж. Валери Фарис и Джонатана Дэйтона, 2012, США), игр.
151. Георгий Жженов. Русский крест (реж. Сергей Мирошниченко, 2003, Россия), док.
152. Свадьба в Бессарабии («Nunta in Basarabia», реж. Наполеон Хелмис, 2009, Румыния), игр.
153. Светлый путь (реж. Григорий Александров, 1940, СССР), игр.
154. Свои (реж. Дмитрий Месхиев, 2004, Россия), игр.
155. Свято (реж. Виктор Косаковский, 2006, Россия), док.
156. Сердце ангела («Angel Heart», реж. Алан Паркер, 1987, США), игр.
157. Серп и молот (реж. Сергей Ливнев, 1994, Россия), игр.
158. Сестры (реж. Сергей Бодров, 2001, Россия), игр.
159. Сказка про темноту (реж. Николай Хомерики, 2009, Россия), игр.
160. Слуга («The Servant», реж. Джозеф Лоузи, 1963, Великобритания), игр.

161. Служебный роман (реж. Эльдар Рязанов, 1977, СССР), игр.
162. Солярис (реж. Андрей Тарковский, 1972, СССР), игр.
163. Сорок первый (реж. Яков Протазанов, 1927, СССР), игр.
164. Сорок первый (реж. Георгий Чухрай, 1956, СССР), игр.
165. Список Шиндлера («Schindler's List»), реж. Стивен Спилберг, 1993, США), игр.
166. Сталкер (реж. Андрей Тарковский, 1979, СССР), игр.
167. Старший сын (реж. Виктор Мельников, 1975, СССР), игр.
168. Страна глухих (реж. Валерий Тодоровский, 1999, Россия), игр.
169. Страна ОЗ (реж. Василий Сигарев, 2015, Россия), игр.
170. Стратегия паука («Strategia del ragno»), реж. Бернардо Бертолуччи, 1970, Италия), игр.
171. Сумасшедшая помощь (реж. Борис Хлебников, 2009, Россия), игр.
172. Так сказал Чарли («Charlie Says»), реж. Мэри Хэррон, 2018, США), игр.
173. Танцующий с Волками («Dances with Wolves»), реж. Кевин Костнер, 1990, США), игр.
174. Тельма и Луиза («Thelma & Louise»), реж. Ридли Скотт, 1991, США), игр.
175. Темная сторона солнца («The Dark Side of the Sun»), реж. Божидар Николич, 1988, США, Канада, Югославия, ФРГ), игр.
176. Тень сомнения («Shadow of a Doubt»), реж. Альфред Хичкок, 1943, США)
177. Территория (реж. Александр Мельник, 2014, Россия), игр.
178. Тоня против всех («I, Tonya»), реж. Крейг Гиллеспи, 2017, США, Великобритания), игр.
179. Торжество («Festen»), реж. Томас Винтерберг, 1998, Дания), игр.
180. Три тополя на Плющихе (Татьяна Лиознова, 1967, СССР), игр.
181. Тутси («Tootsie»), реж. Сидни Поллак, 1982, США), игр.
182. У стен Малаги («Le mura di Malaga»), реж. Рене Клеман, 1949, Франция), игр.
183. Учитель на замену («Detachment»), реж. Тони Кэй, 2011, США), игр.
184. Фанатик («The Believer»), реж. Генри Бин, 2011, США), игр.

185. Храброе сердце («Braveheart»), реж. Мел Гибсон, 1995, США), игр.
186. Цирк («The Circus»), реж. Чарли Чаплин, 1928, США), игр.
187. Цирк (реж. Григорий Александров, 1936, СССР), игр.
188. Чапаев (реж. бр. Васильевы, 1937, СССР), игр.
189. Человек дождя («Rain Man»), реж. Барри Левинсон, 1988, США), игр.
190. Человек, который изменил все («Moneyball»), реж. Беннетт Миллер, 2011, США), игр.
191. Шапито-шоу (реж. Сергей Лобан, 2011, Россия), игр.
192. Эрин Брокович («Erin Brockovich»), реж. Стивен Содерберг, 2000, США), игр.
193. Я киборг, но это нормально («Ssaibogeujiman gwaenchanha»), реж. Пак Чхан Ук, 2006, Юж. Корея), игр.
194. Я тоже хочу (реж. Алексей Балабанов, 2012, Россия), игр.
195. Я шагаю по Москве (реж. Георгий Данелия, 1963, СССР), игр.
196. 500 дней лета («(500) Days of Summer»), реж. Марк Уэбб, 2009, США), игр.