

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-3-130-145

В.А. Колотаев

доктор филологических наук, заведующий кафедрой кино и современного искусства, декан факультета истории искусства PITY vakolotaev@gmail.com

А.В. Марков

доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства РГГУ markovius@gmail.com

ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА КИНОИДЕНТИЧНОСТИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ КИНОИСКУССТВА

Разработка понятия «киноидентичность» потребовала определенной интерпретации экранных одновременно как медиума повествования и медиума опыта. Российские исследования киноидентичности исследуют специфику экранных искусств, указывая на такие ключевые принципы как нелинейность времени, повышенная выразительность детали, иллюзия свидетельства, перекомпоновка сюжета перераспределение ответственности за него между героями, специфика режиссерского видения. Тем самым кино оказывается отнесено к современным искусствам, специфицирующим не только свои сюжеты, но и ту обстановку, в которой они могут состояться. В ходе развития исследований идентичности в отечественном киноведении были уточнены как некоторые эффекты экрана, так и соотношение между идеологией, развитием действия и композицией, включающей в себя экспрессивную сторону киноповествования. Сравнительный анализ публикаций по вопросу и скрытых дискуссий между подходами показывает, что исследование киноидентичности позволяет уточнить ряд категорий анализа фильма.

The development of the concept of «cinema identity» required a certain interpretation of screen arts at the same time as a medium of narration and a medium of experience. Russian film identity research explores specifics of screen art, pointing out such key principles as nonlinearity of time, increased expressiveness of detail, illusion of evidence, the rearrangement of the plot, and the redistribution of responsibility for it between the characters, the specifics of the director's vision. Thus, the cinema is classified as a contemporary art, specifying not only its subjects, but also environmental and situative aspects. In the course of the development of identity research in Russian cinema science were clarified certain effects of the screen and the relationship between ideology, development of acts, and composition including expressive side of film narration. Comparative analysis of relevant publications and of accidental discussions of approaches proves that study of film works for better understanding of a number of categories of film analysis.

Ключевые слова: психология кино, идентичность, история российского кино, анализ фильма, киноидентичность

Keywords: psychology of cinema, identity, history of Russian cinema, film analysis, cinema identity

Современные исследования идентичности уже не могут обойти кинематограф, котя что производит сам кинематограф в ответ на эти исследования — еще надо прояснить. Понятие идентичности применительно к кино, развитое С.С. Хоружим [Хоружий, 2001; Хоружий, 2001а], подразумевает стремление к Другому как природное стремление, позволяющее человеку открыть внутри себя область сомнения, которая рано или поздно может оказаться и областью задуманного в человеке. Так возможен переход от экзистенциального к религиозному опыту, но так как механизмы этого перехода не могут быть до конца формализованы, то кинематограф с его

визуализацией сценария и возможностью модифицировать сюжет в ходе самих актов визуализации оказывается для Хоружего потенциально более тонким аналитическим инструментом, чем литература с ее условностями и необходимой риторико-стилистической и социокультурной контекстуализацией, не всегда прозрачной. Хоружий ссылается как на достижения персоналистской философии XX века, так и на пример игры Жана Габена, в которой он видит устойчивое ядро идентичности, наподобие того, как «имя» понималось в русской идеалистической философии «имеславия», в отличие от игры Жана Пьера Лео, в которой идентичность всегда конструируется и обретает цельность только в момент отталкивания от Другого. Хоружий не проясняет природу этого момента, есть ли это момент переживания кинокадра или момент развертывания мысли, но только сравнивая игру Габена в фильме Р. Клемана «У стен Малапаги» (1949) с игрой Лео, указывает на тождество содержания и выражения в первом случае и постоянный поиск выражения лица и выражения глубинных запросов личности во втором, сопровождаемый постоянной тревогой, которую Хоружий отождествляет с идентичностью «шизоидного субъекта» по Делёзу и Гваттари.

Одним из итогов многолетних трудов Н.А. Хренова по изучению идентичности в культуре и искусстве стала коллективная монография «Кино и коллективная идентичность» [Кино и коллективная идентичность, 2013]. В этой монографии кино рассматривается как экранное искусство, способное формировать художественными средствами коллективную идентичность. Медиум экрана находится между архетипическими образами и пропагандистским нарративом, и равновесие архетипического и повествовательного (включая и различные приемы оживления повествования) и обеспечивало зрительский успех фильмов и влияние на строение общественного сознания, включая рутинизированные реакции на происходящее. Такие социальные представления советского человека, как структурообразующая роль вождя в государстве и обществе, как реализация сказочных мотивов в текущей социальной реальности и другие, не являлись прямым результатом социального опыта, но формировались экраном. Легкости восприятия этих представлений способствовал кризис старой дореволюционной идентичности, и такие картины Я. Протазанова, как «Пляска смерти» (1916) и «Сатана ликующий» (1917), дискредитировали модели модернистского (декадентского) восприятия реальности, требуя поиска новых консолидирующих схем и моделей поведения и восприятия «жизни» и «смерти». Сам экран выступает как консолидирующая инстанция, и перекодировки «жизни» как борьбы или принятия новой власти, а «смерти» как героической гибели или прощания с прошлым, обусловлены специфической поэтикой протекания экранного времени и постоянной репрезентацией новых ритуалов на экране.

М.И. Жабский [Кино и коллективная идентичность, 2013, с. 12-53] в этой монографии обратил внимание на то, что коллективную идентичность поддерживает не только само строение фильма, но и организация системы кинопроизводства, а В.С. Жидков [там же, с. 48-64] показал, что кино оказывается одной из подсистем советской социокультурной системы, воспроизводящей коллективную идентичность всеми доступными ей средствами.

На примере творчества С. Эйзенштейна [Хренов, 2006], вслед за Вяч.Вс. Ивановым [Иванов, 1998], доказавшем ключевую роль мифофольклорной образности в сюжетосложении и конструировании фильмов Эйзенштейна, Н.А. Хренов показал, что советский кинематограф сплачивает людей тем, что они оказываются не просто свидетелями и интерпретаторами ритуала, но участниками ритуала, и интерпретируют реальность изнутри ритуала. Восприятие реальности тоже тогда становится ритуализованным, в частности, культурный герой оказывается одновременно образцом жертвенности и основанием нового коллективного тела, образующегося после распада старого коллективного тела. Хотя литература и живопись тоже претендовали выразить идею жертвы как основания нового социального порядка, но там она давалась аналитически или эпидиктически (наглядно), здесь же сам медиум экрана показывает, где должна быть точка отсчета сборки нового общества, превращая эмпатию в принятие зрителями нового социально-политического проекта.

Выделяя ряд фильмов советского кино, воспроизводящих архетип героя-жертвы, такие как фильмы А. Довженко «Иван» (1932) и «Поэма о море» (1958), С. Эйзенштейна «Старое и

новое» (1934), И. Хейфица «Большая семья» (1954), Э. Климова «Прощание» (1981), Н.А. Хренов показал, как идея жертвы оказывается разрушительной для старого коллективного тела и культурообразующей для нового общества. Со ссылкой на теорию «лиминальной (пороговой) личности» В. Тёрнера Н.А. Хренов доказал, что герои фильмов М. Ромма «Ленин в Октябре» (1937), Г. Козинцева и Л. Трауберга «Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская слобода» (1938) представляют собой воспроизведение экранными средствами мифофольклорных образов, с непременными лубочными чертами, при этом вписанных в пантеон жертв и героев революции. Показателен здесь фильм А. Довженко «Щорс» (1939), в котором революция показана как развертывание эпического сюжета, а рефлективность героя направлена не на ситуацию как таковую, а не уже вписанное в жанровую рамку эпоса ее протекание, герой мыслит изнутри жанра, идентифицируя себя с архетипическим «героем». Хренов говорит об окончательной сакрализации вождя в послевоенном кинематографе, например, в фильмах «Клятва» (1946) и «Падение Берлина» (1949) М.Чиаурели, в которых мудрость, свет и человечность, приписанные Сталину, отождествляются как единый сюжетопорождающий механизм, который производит. в том числе все формы самоидентификации «подданных вождя».

Другой инструментарий изучения советского кино предлагают В.Е. Буденкова и Е.Н. Савельева [Буденкова, Савельева, 2017], настаивающие на том, что советский кинематограф отождествлял гражданскую и национально-культурную идентичность в рамках разделяемого коммуникативного пространства, и поэтому встреча с другими фильмами Я. Протазанова «Аэлита» (1924) и Г. Александрова «Цирк» (1936) укрепляла не только культурную, но и гражданскую идентичность, что и делало фильмы независимо от жанра частью политического проекта. Эти авторы предлагают 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 устойчивой связности конструкций идентичности, выступавших как эстетические слои экранного искусства, становилась 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» [Буденкова, Савельева, 2017, с. 115].

Употребляя термин В. Беньямина «аура», Н.А. Хренов говорит о кино оттепели как стремлении восстановить ауру революционных событий и проблематизацию того, что многие эти события привычно репрезентируются в легендарном или мифологическом ключе, а выработать альтернативу за короткое время киноискусство не может. Единственным способом работы с событиями оказывается романтизация революции и гражданской войны, подразумевающая и сомнение в правомочности такой романтизации, в том, что она может быть ключом к событиям: «...В оттепели возникают первые сомнения в том, а сопровождала ли революцию... легендарная аура и следует ли ее воспринимать в романтической ауре» [Кино и коллективная идентичность, 2013, с. 204]. Ряд исследователей указывают, при каких условиях кинематограф может быть не только инструментом репрезентации идентичности, но и инструментом познания таких репрезентаций. Так, Е.В. Сальникова на примере фильма В. Шукшина «Калина красная» (1974) показывает, что кризис идентичности в застойное время сопровождался сменой ролей, тогда как внутреннюю цельность помогала обрести только прозрачная среда коммуникации, отчасти просто сконструированная режиссером и не соответствующая социальной реальности застоя [Сальникова, 2007, с. 506-507].

Термин «киноидентичность» как специальный был введен в работах А.В. Севастеенко [Севастеенко, 2009]. Севастеенко исходит из того, что современный кинематограф представляет собой особую среду виртуального формирования идентичностей героев. Севастеенко утверждает, что зритель отождествляется не с характером героя как таковым, как при чтении художественной

литературы, и не проигрывает ситуацию, но с состоянием киногероя, из которого следует логика ситуации. Прожить всю эту логику зритель может, только пройдя через ряд последовательных идентификаций в виртуальном пространстве экрана, иначе говоря, через некоторую сериальность (в смысле Делёза) как модель развития. Например, социальная или профессиональная функция киногероя раскрывается постепенно в ходе повествования, даже если мы с самого начала знаем профессию и социальный статус героя. Поэтому в отличие от литературы, где мы сверяем поступки героя с предполагаемыми нами мотивациями, в кино мы видим, как сами мотивации оказываются лишь моментами сериального раскрытия героя.

Анализируя фильмы Агнешки Холланд «Полное затмение» (1995) и Божидара Николича «Темная сторона солнца» (1988), Севастеенко с опорой на идею «проективной идентификации» Мелани Кляйн исследует превращения самих героев как необходимые видоизменения в ходе серии событий. Подход Кляйн был применен к российскому кинематографу В.А. Колотаевым, в частности, при анализе фильма В. Тодоровского «Мой сводный брат Франкенштейн».

К.Э. Разлогов [Разлогов, 2015] с опорой на социологическое понятие «текучей современности» 3. Баумана утверждает, что идентичность в эпоху глобализации уже не может пониматься субстанциально, идентичность становится плавающей, а ее репрезентации превращают ее флуктуации в метаморфозы. Поэтому кинематограф как ресурс репрезентаций способен по-новому воссоздавать отношение между этнической, профессиональной, социальной идентичностями, усиливая моменты самоопределения и трансгрессии. Также появился целый ряд методологически значимых фундаментальных работ [Постникова, 2007; Ямпольский, 2014; Якобидзе-Гитман, 2015], в которых репрезентативные возможности кинематографа связываются с выстраиванием зрительской позиции, что выводит на проблемы идентификации зрителя или новых форм идентичности, произведенных экранными искусствами.

Психоаналитический подход к киноидентичности формулирует В.П. Руднев [Руднев, 2011], предлагая сравнительный анализ фильмов «Золотой век» Л. Бунюэля и «Город Зеро» К. Шахназарова с позиции идентичности «шизофренического мышления» героев. Анализ фильмов позволяет уточнить классификацию типов патологической идентичности, исходя из феноменологии расколотого сознания и способности экрана реконструировать начальные сбои мышления, начальные фрустрации или ошибки поведения, которые оказываются симптомами или триггерами расколотого сознания. Психоаналитические исследования успешно могут дополняться изучением политик памяти как соотносящихся не только с политиками идентичности, но и с господствующей киноидентичностью. Так, В.О. Чистякова [Чистякова 2012], с опорой на труды Яна и Алейды Ассманов, применила термин «медиатизация» (опосредование памяти, отбор тех фактов для репрезентации, которые лучше запоминаются) для интерпретации военных фильмов за целый век российского кинематографа, показав, как отобранные факты и узнаваемые репрезентации делают идентичность зрителей узнаваемой для них самих.

Понятие визуального канона советской культуры, выраженного в кинематографе и формирующего норму идентичности, ввела Т.Ю. Дашкова [Дашкова, 2013]. Согласно Дашковой, советский кинематограф создал альтернативу глянцевому образу женственности, а именно, женский образ, служащий предметом инвестиций (в психоаналитическом смысле) централизованной власти. В частности, исследовательница обратила внимание на то, что в фильмах «большого стиля» герои не меняются или почти не меняются, поэтому набор сюжетных ходов и социальных ролей оказывается предельно суженным, меняться должны только внешние обстоятельства и вызовы, тогда как реакция героя должна быть непосредственной и при этом оцениваться по идеологической шкале. Таким образом, мы можем говорить об идентификации в рамках канона, в том числе и представлений об идентичности, экранный медиум формирует и знание героя, и отождествляющегося с ним зрителя о себе, которое и признается нормативным. Только распад знаковой системы, в которой были известны и сценарии участия в государственных ритуалах (например, когда и сколько раз прославлять вождя), привел к появлению неоднозначности –

в таких фильмах, как «Дело было в Пенькове», «Чистое небо», «Еще раз про любовь», «Неотправленное письмо», при всем следовании сложившейся эстетике сюжета и жанра, можно увидеть и неучтенные смыслы, появляющиеся на месте провисаний в идентификации.

Аналитика сетевых взаимодействий как основания конструирования идентичностей, позволяющая указать на границы идентификации героя, разработана И.М. Каспэ [Каспэ, 2017] с опорой на реляционную социологию Харрисона Уайта [White, 2008]. В этой аналитике требуется знание механизмов переключения, которые и позволяют взаимодействовать агентам с разными системами ценностей. Кроме механизма переключения, инстанция контроля подрывается средовой организацией шумов, и являющейся пространством свободного действия героев, выхода из-под контроля. Таким образом, согласно Каспэ, киноаналитика должна включать в себя исследование агентности власти и пространства шумов и переключений, понимая всякий раз знаковосимволическое выражение данных явлений. Большой стиль советского кинематографа, пишет Каспэ, основан на отсутствии шумов как дополнительных источников семиозиса, так что герой не может переключиться из одного статуса в другой, но может только аффективно подчеркивать свой статус, если хочет сохранить свою идентичность. Тогда как распад большого стиля сопровождается нарастанием шума, горизонтальных отношений, что и приводит к торжеству плавающей идентичности у героев фильмов эпохи застоя, при удержании многих ценностных рядов старого кинематографа. В конце концов, в позднесоветских фильмах «ролевая вненаходимость» полностью вытесняет прежнюю ролевую определенность. Впрочем, уже в фильмах большого стиля, как «Весна» (1947) Г. Александрова, подразумевалась вариативность идентичностей в рамках комедийного двойничества, но комедийные принципы были подчинены норме идеализации. Поэтому только дополнение комедийного начала мелодраматическим и смогло создать сложного героя советского кинематографа.

М.И. Жабский и К.А. Тарасов отсчитывают изобретение в отечественном кинематографе привлекательных моделей национальной идентичности с фильма «Понизовая вольница» (1908). Они связывают появление героя из низов на экране с заинтересованностью массового зрителя в формировании такого образа героя [Жабский, Тарасов, 2014, с. 198] и указывают, что революционная идеология затронула этот образ, лишив его четких контуров, сделав его одновременно идеализированным и эмпирическим [там же, с. 201-206]. А.И. Антонов и О.Л. Лебедь, указывая на значение категорий семьи и брака для идентификации современного российского зрителя, пытаются квалифицировать популярные российские фильмы как «просемейные» и «антисемейные». По мнению этих авторов, вторые, показывающие невозможность преодоления кризисов в семейной жизни, заходящие в тупик отношения, деструкцию социальных связей внутри семьи, преобладают, что свидетельствует о недостатке репрезентации групповых идеалов и слабой связи современного российского популярного кино с традициями семейного нарратива, несмотря на внешнее подражание приемам и стилистике советского драматического кино [Кино и коллективная идентичность, 2013, с. 210-277].

А.В. Доброницкая [Доброницкая, 2016] рассматривает отношение между этнической и национальной идентичностью в киноискусстве Японии. Согласно 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 проявляется как на сюжетном уровне, так и в принципах монтажа и поэтике кадра. Т.А. Михайлова считает, что в фильме А. Федорченко «Овсянки» (2010), выстраивающем модель этнокультурной идентичности финно-угров, присутствует та экранная инерция, которая привносит централизаторский (колонизационный) смысл [Михайлова, 2013, с. 233].

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 формативный характер и предшествует становлению жанров и

авторских стратегий [Айман, 2014]. Е.Н. Шаройко, обращаясь к современному белорусскому кинематографу, считает, что упущения в воспроизводстве белорусской этнокультурной идентичности связаны с недостаточной организацией кинопроизводства и отсутствием авторского кино [Шаройко, 2018]. Но есть и другие подходы к этой проблеме. А.-М. Плэмэдялэ [Плэмэдялэ, 2014] 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 регионе.

Формирование моделей региональной идентичности на примере Сибири посвящен ряд статей. Так, Е.Н. Савельева показывает, что уже кино оттепели создал 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. Анализируя фильмы, В. Шнейдерова «Золотое озеро» (1935), И. Анненского «Пятый океан» (1940), Ю. Егорова и Ю. Победоносцева «Случай в тайге» (1953), Савельева показывает, что в этих фильмах Сибирь уже представляется местом одновременно экспансии и духовного возрождения героя, справляющегося с собой, что предвосхитило идеи фильма В. Шукшина «Калина красная» (1974) [Савельева, 2015, с. 15]. Е.В. Головнева и И.А. Головнев останавливаются на специфике киноповествования, способность его соединять передачу действий героев (самоотверженность) и чувств (самоуважение) в рамках одного сюжетного поворота и достигать средствами экранного акцентирования мысли о «природной щедрости» сибиряков. Эти авторы также выстраивают линию от Анненского до Шукшина, но утверждают, что главным был не моральный пафос, а усиление медийных возможностей кино по созданию узнаваемого образа сибиряка, не сводящегося к прежде известным типам или характерам [Головнева, Головнев, 2015].

Г.И. Зверева [Зверева, 2018] на примере фильмов «Счастливые люди», «Я здесь живу», «Код города» показывает формирование региональной идентичности в документальном кино, в котором всегда даются признаки локальной общности, но при этом идентификация не сводима к опознанию или присвоению признаков такой общности.

О.Г. Кривилева [Кривилева, 2013] утверждает, что междисциплинарное изучение идентичности в социально-политических науках может быть удачно дополнено аналитикой фильмов 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 – только тогда мы поймем, как при недостаточной определенности и встроенности в сложнейшие социальные ситуации эти концепты работают.

Е.А. Богатырева [Богатырева, 2013] исследует проблему перехода от профессиональной идентификации ко множественным формам идентификации, как она отражена в современном немецком кино. Меняется как структура занятости, так и средства, которыми человек определяет себя в ходе множественных социальных взаимодействий. Профессиональной идентичности и ее формированию средствами кино посвящены и другие работы [Фрайфельд, 2016].

Е.Р. Ярская-Смирнова на примере фильма В. Тодоровского «Страна глухих» показала, как в фильме женская идентичность может быть не просто проекцией мужского взгляда, но формироваться фантазмами мужского бессознательного [Ярская-Смирнова, 2001]. В.А. Суковатая также говорит о постсоветском популярном кино как инструменте дискриминации по гендерному признаку из-за закрепления экранными средствами «невозможной близости» [Суковатая, 2012]. С опорой на аналитику тоталитарной эксплуатации сексуальности Вильгельма Райха и замечания Жижека о третьем участнике эротической встречи в «большом стиле», реконструирует, как именно идея классовой борьбы первых лет советской власти сменилась культом личности. Оказывается, что здесь 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 кастрации. 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. Суковатая также считает, что в фильмах вроде «Штрафбат» Э. Володарского или других фильмах новой мужской брутальности, кроме обращения к советской узнаваемой эстетике, есть и попытка осмыслить, как такой характер возможен, есть опыт вненаходимости, хотя и недостаточно выраженный экранными средствами.

Отом, как серийный принцип фильма, на примере «Профессия репортер» (1975) М. Антониони, создает сложную систему отождествления и разотождествления героев, писал О.Б. Заславский [Заславский, 2013]. А.В. Конева [Конева, 2017] исследует отражение идентичности во французском кинематографе с позиций парадигмальности, иначе говоря, специфики каждой эпохи в формировании стратегий идентификации. А.В. Конева утверждает, что во Франции несколько раз в XX веке менялась парадигма социального, и в частности, понятия цивилизация и вкус, оставаясь ключевыми для описаний коллективной идентичности, меняли свои значения, и кино оказывается тонким инструментом изучения таких перемен.

А.Н. Огарков и И.К. Романова [Огарков, Романова, 2007] 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 — но эти символы 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 развертывает структуры бессознательного.

Проблематика гендерной идентичности в кинематографе США рассмотрена в статье В.М. Халилова, указывающего на противоречия между стремлением репрезентировать ценности и достижения современного феминизма в различных его изводах и нарастающим неравенством, проблематизирующим разнообразие и инклюзивность. Положительная оценка разнообразия и расширения свобод не может сейчас оставаться беспроблемной, так как она накладывается, с одной стороны, на инерцию прежнего неравенства, на сложившиеся обычаи, в том числе обычаи невербальной репрезентации, а с другой стороны — на ограничения самих дискурсов, которые дифференцируют явления, но не способны концептуализировать осуществление действительных программ равенства. Так образуется новый зазор между коллективной и индивидуальной идентичностью, который невозможно преодолеть отдельными, даже самыми благими мерами и решениями, а требуется более систематическая работа [Халилов, 2016, с. 83-85].

Идеологизации идентичности в советские 1930-е годы посвящена работа Н.Ю. Спутницкой, которая на примере масштабирования фантастических героев рассматривает конструирование идентичности в условиях обострения политической борьбы и скрытого социального кризиса [Спутницкая, 2015, с. 83]. Опираясь на идею М.Б. Ямпольского о нарративной логике экранного повествования, она утверждает, что герои фильмов А.Л. Птушко (1900-1973) «Новый Гулливер» (1935) и «Золотой ключик» (1939) зависят от взрослого и от режима видения реципиента, что они не в состоянии преодолеть свою телесность и «войти в мир трансцендентального» [Спутницкая, 2015, с. 82]. Уже к концу 1930-х гг. революционная идея великого человека-творца вымывается и на ее месте оказывается маленький человек, нуждающийся в опеке наставника. Н.Ю. Спутницкая также рассматривала проблему идентичности с опорой на идеи Ю. Кристевой в российском кинематографе 2012 года, показывая, что проблемой оказывается идентичность женских образов, так как маркеров идентичности здесь всегда много: женщина существует и внутри бюрократических структур подчинения, и неформальных структур угнетения, и цельность идентичности можно обрести только парадоксальными средствами экранного экзистенциалистского абсурда [Спутницкая, 2012].

А.А. Дейнеко обращает внимание, что в отличие от американского кинематографа, в котором кульминационная речь протагониста находится ближе к финалу, в фильме А. Бортко «Тарас Бульба» вопреки и самому гоголевскому тексту она поставлена в начало, что превращает морально-политическое заявление в конструирование образа врага [Дейнеко, 2011, с. 86]. Опираясь на социологические теории Дж. Эванса и С. Холла о репрезентации социокультурных кодов, Дейнеко говорит, что в фильме происходит конструирование модели идентичности, состоящей из национальной, собственно русской идентичности, общеславянской и идентичности по православной вере [там же, с. 88]. Так исследование этнической и национальной идентичности замыкается опять на конструктивных моментах, определяемых не только свойствами экранного повествования, но и особенностями экранных репрезентаций как таковых.

Как мы видим, многочисленные работы отечественных и зарубежных авторов свидетельствуют об актуальности проблемы идентичности в киноискусстве. Практически все авторы рассматривают художественное пространство киноискусства как среду, в которой разворачивается драма поисков идентичности, то есть своего подлинного личностного начала, сердцевины «Я», самости. Такие исследователи, как Н.А. Хренов, К.Э. Разлогов, М.И. Жабский, В.С. Жидков, О.Л. Лебедь, А.И. Антонов, Е.В. Сальникова и другие, рассматривают идентичность киногероев в контексте борьбы различных ценностных установок культуры и идеологии. Киноискусство передает зрителям необходимые для поддержания социальных институтов модели идентичности, с которыми зрители отождествляются, примеряют на себя и используют в обычной жизни.

Сама идентичность не является статичным состоянием личности, она видоизменяется в зависимости от психического развития, подчиняясь определенным законам развития и общества, и личности. Однако мало кто из приведенных в данном обзоре авторов обратил внимания на стадиальный характер идентичности, развивающейся в процессе развития характера киногероя через преодоления кризисных состояний. В процессе изучения обширного списка трудов по проблемам идентичности в киноискусстве обнаруживается парадоксальный факт: издано внушительное количество научных статей и монографий в той или иной степени раскрывающих феномен киноидентичности, но практически нет исследований, в которых рассматривается художественное пространство фильмов, моделирующее различные стадии развития идентичности героя.

С одной стороны, практически все исследователи киноискусства, опираясь на труды психологов, признают, что идентичность процессуальна, что в процессе развития личности и взаимодействия с другими субъектами, группами или социальными категориями идентичность может меняться, ее образ может пересоздаваться на иных основаниях, а в зависимости от стадии развития идентичности использоваться разные принципы самокатегоризации. С другой, - нет исследований, в основе которых предлагалось теоретическое осмысление, казалось бы, очевидного - стадиального характера развития идентичности киногероев. За редкими исключениями признается, что идентичность конструируется на основе механизма отождествления с воображаемым объектом (Ж. Лакан), или в процессе самокатегоризации (Г. Тэджфел, Дж. Тёрнер), или как набор сериально заданных последовательностей определенных масок и ролей (Ж. Делёз). Иногда также упоминаются переходные этапы развития идентичности (Э. Эриксон). Но при описании динамических изменений идентичности в художественном пространстве киноискусства почему-то забывается, что идентичности героев не просто существенно различаются, но и зависят от того, на какой стадии развития идентичности они находятся и что в этом содержится основа их различия. Достаточно подробно изучается в основном как бы универсальный комплекс одной-единственной идентичности, которую можно описать, не принимая во внимание ее динамическую природу. В работах по киноидентичности представлены взгляды на идентичность как на субстанциональное, раз и навсегда данное явление (феноменологический подход), или как на оформляющееся в процессе взаимодействия с другими состояние личности (конструктивистский подход). Однако полемики

вокруг этих вопросов или попыток описания закономерностей развития идентичности в художественном пространстве киноискусства до сих пор нет. Хотя практически все исследователи киноискусства знакомы с трудами социальных психологов, описывающих идентичность как стадиальное, развивающееся по своим правилам явление психической жизни. Кроме того, большинство из них разделяют точку зрения структуралистов относительно моделирующей функции искусства. Однако нет осмысления того, что в пространстве фильма происходит моделирование разных состояний идентичности киногероя, разных стадий, и что в зависимости от того, на какой стадии развития идентичности этот герой находится, и будут раскрываться его функции, строиться логика повествования.

Тогда как стадиальная модель развития киноидентичности (В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина) позволяет рассматривать идентичность как динамическое, зависящее от исторического и культурного контекста состояние киногероев, отражающее процессы социальных и идеологических изменений. На стадии протоидентичности герой рассматривает свое состояние и состояние окружающего мира безоценочно, воспринимает реальность и себя в ней как единственно возможную и неизменную данность, состоящую из нерефлексируемого набора истин, по отношению к которым субъект протоидентичности не выражает никаких оценочных суждений: «так есть, значит, так надо, и это ни хорошо, ни плохо!». В художественном творчестве такое состояние соответствует синкретической природе мифа, в котором живут, по описанию антропологов, примитивные культуры и, по описанию социальных феноменологов школы А. Щюца, субъекты обыденной реальности. В киноискусстве это состояние идентичности героев, находящихся в статичном состоянии, в нулевой точке пути героя, до того, как, по В.Я. Проппу, осуществится выход на поиски, когда он отправится в путь или какое-либо событие выведет его из статичного состояния, пребывания в мире прописных истин. Так, например, героиня «Светлого пути» (1940) ни о чем не думает, живет в качестве прислуги до того, как в ее жизни не появляется прекрасный принц, молодой инженер из Москвы.

Ha стадии репродуктивной идентичности ситуация принципиально меняется: самокатегоризация, ответ на вопрос «кто я?» происходит по принципу принадлежности к определенной группе, границы которой непроницаемы, а маркер идентичности воспринимается как жизненно важная составляющая всего существования индивида. В художественном творчестве репродуктивная стадия идентичности соответствует фольклору, устному народному творчеству, когда коллективный гений производит тексты, собственно маркеры идентичности, отбираемые и используемые сообществом для одной только цели – поддерживать герметичность границ коллективной идентичности. Здесь еще нет автора, субъект творчества – народ, но и отборщик произведений также сообщество, которое либо использует текст для поддержания идентичности, либо созданное отбраковывается, просто оказывается неприемлемым для данной группы. В искусстве на стадии репродуктивной идентичности формируется некий канон. Именно он задает строго соблюдаемые правила создания, например, иконописного образа, которые потом закрепляются за региональной школой и ассоциируются либо с авторитетной фигурой, либо вообще воспринимаются как то, что дано свыше, как то, что невозможно изменить, не нарушив картину мироздания. Важно, по П.А. Флоренскому, очень четко повторять во вновь создаваемом то, что заложено предшественниками или дано божественным провидением. Канон на стадии репродуктивной идентичности – это устоявшийся и разделяемый всеми набор ценностей, обращенный в прошлое и сформированный в прошлом, по поводу которого невозможно рефлектировать. В искусстве репродуктивная идентичность проявляется в виде следования заповедям мастера, учителя, строгого соблюдения стилистических особенностей школы. Это воспроизводство сложившихся в прошлом канонических форм, изменение которых невозможно. Следование им – высшая доблесть, нарушение же воспринимается не просто как отступничество или своеволие, но и угроза если не мирозданию, то существованию сообщества. В киноискусстве такого рода идентичность проявляется в стремлении героя действовать так, чтобы вызвать

одобрение предков, тех, кто создавал канон, либо следовать правилам («понятиям») коллектива. Идентичность героя, а значит, и сама жизнь сохраняется и поддерживается только потому, что он следует правилам, передаваемым из уст в уста, доставшимся от прапрадедов, что он живет по понятиям, воспроизводит набор канонических форм поведения настоящего человека. На этой стадии сообщество остро нуждается в маркерах идентичности, которые поставляются кино. Так, в конце 1930-х годов начался, пожалуй, с фильма С.М. Эйзенштейна «Александр Невский» процесс формирования исторической картины мира посредством киноискусства, где создавались канонические образы предков, укрепляющие репродуктивную идентичность. Однако в это же время развитие получает и другая тенденция, формирование продуктивной идентичности, ставшей основой советской культуры.

Если носитель репродуктивной идентичности снимает проблемы самоопределения за счет отождествления с ценностями прошлого, а в творчестве – это соответствие канону, то субъект продуктивной идентичности стремится соответствовать идеалу, который находится в будущем. Разумеется, идеал, или маркер идентичности, формируется сообществом, группой, но внутри группы уже есть лидер, с персоной которого ассоциируется то или иное направление, школа. На продуктивной стадии развития идентичности появляется автор, осуществляется переход от народного творчества к литературе, в искусстве обнаруживается стремление внести изменения в устоявшийся канон, создать новые стили. Границы идентичности уже не столь жестко фиксируют индивидуума в пределах своей группы: допускается переход из одного пространства в другое и взаимодействие не только со «своими», но и с «чужими», представителями сообщества конкурентов. Однако переход границ и внимательное изучение Другого направлено на усиление собственной идентичности, получающей в глазах сообщества еще большие преимущества. В отечественном киноискусстве 1930-х годов активно формируется продуктивная идентичность героев, чья деятельность направлена на достижение идеала, во имя которого совершаются боевые и трудовые подвиги. Внутри самого кинопроцесса распространение получают две противоборствующие тенденции. Первая – носитель продуктивной идентичности с присущими этой стадии чертами формирует и отстаивает свою субъективность, позицию автора, творца, человека, способного принимать ответственность за собственную жизнь на себя. Вторая тенденция, получившая статус доминирующей, это когда носитель продуктивной идентичности, устремленный к идеалу, обнаруживает неспособность брать ответственность на себя, например, героиня отказывается от авторства в пользу народа в фильме «Волга-Волга». Заданная в «Веселых ребятах» линия на становление самостоятельной личности, субъекта творчества, в дальнейшем не получает развития, уступает место модели отношений с фигурой «волшебного помощника», выполняющего и инициаторные функции проводника из одного мира в другой, и бдительного наставника, владеющего не только абсолютной оптикой, способностью видеть все, но и, что главное, перехватывать и перенаправлять в нужное русло витальный импульс субъекта, становящегося автора собственной жизни. Эта модель соответствовала советской идеологии и начала прививаться в конце 1920-х годов. Уже в фильме В. Пудовкина «Мать» (1926) просматриваются черты перехода от модели революционного авангарда к соцреалистической модели доминирования партийной исторической парадигмы: история создается не народной стихией, а партией и ее лидером. Однако в фильме Я. Протазанова «Сорок первый» (1926) конструируется прототип личности с ампутированной субъектностью, замененной классовой революционной установкой, привносимой комиссаром. Идентичность героини формируется как идеальный образ, очищенный от человеческих чувств. Окончательно модель продуктивной идентичности с нейтрализованным потенциалом субъективности проявляется в таких фильмах, как «Чапаев» (1934), где комиссар «окультуривает» стихийного комдива, а без него тот попросту гибнет. Но в наиболее выраженном виде работа «волшебного помощника» по перехвату и нейтрализации энергии становящегося субъекта проявилась в фильме «Светлый путь» (1940), где парторг пропускает героиню в мир исполнения ее мечты. Руководство изменениями героини осуществляется представителем партии и с этим

связана основная проблема субъекта продуктивной идентичности в период развития отечественного киноискусства с 1930-х по 1950-х годов: главному герою не удается сформировать свою субъективность, она постоянно перехватывается парторгом. Кульминационной точкой развития этой линии развития отечественного киноискусства является фильм «Премия», когда парторг перехватывает инициативу бригадира и пересматривает всю систему фиктивного планирования, по сути, становясь единственным субъектом.

С середины 1950-х и по конец 1960-х годов осуществляется рефлексия отсутствия единственно правильной интерпретации реальности и происходит смещение точки субъектности к фигуре автора интерпретации. Молодые люди из «Карнавальной ночи» (1956) предлагают свой сценарий праздника, впрочем, одобряемую представителем власти. В фильме «Журналист» (1967) правильная модель письма побеждает неправильную. В кино оттепели развитие получает закадровый голос «автора», расставляющий акценты, представляющий правильную картину мира. Попытка в «Заставе Ильича» (1964) предложить молодому поколению шестидесятников модель горизонтального планирования продуктивной идентичности, опирающуюся на выстраивании связей со сверстниками, с друзьями, провалилась после разноса Хрущева. М.М. Хуциев был вынужден переделать фильм, изменив в нем ключевую сцену встречи главного героя с погибшим на фронте отцом. В «Заставе Ильича» отец предлагает сыну самому брать на себя ответственность, думать и принимать решение самостоятельно, открывая перспективы перехода к метапродуктивной идентичности. В переснятом фильме и вышедшем в прокат под названием «Мне двадцать лет» мертвый отец наделен чертами авторитетной персоны, владеющей истиной, он говорит сыну, как жить. Отец из «Заставы Ильича» приходит к сыну, который нуждается в его совете, но не может ему ничем помочь. Отец из «Мне двадцать лет» превращается в носителя истины, разумеется, официальной и одобряемой. Всплеск ленинской тематики в кино оттепели обнаруживает общую потребность в настоящем отце, так как прежний отец всех народов оказался фальшивым. Таким образом, возможный переход с продуктивной на метапродуктивную стадию развития идентичности в период оттепели не состоялся.

В период 1970—1980-х годов в центре внимания отечественного киноискусства оказывается ситуация потери субъектности героем и рефлексия невозможности проявления инициативы. Потеря героем субъектности связана с кризисом в построении продуктивной идентичности, когда носитель оказывается в таком социальном контексте, в котором прежняя система ценностей не находит искреннего принятия, сталкивается с непониманием. Так, в фильме С.А. Герасимова «Дочки-матери» (1974) идеальный продукт советской идеологии, главная героиня, вдруг обнаруживает некое беспокойство. Окруженная пустотой советского мифа, она задумывается о своих корнях; воспитанник детдома в поисках матери оказывается в чужой семье, за пределами понятного мира интерната, завода, заводского музея. В результате она демонстрирует не только совершеннейшую невписанность в иную среду, но и неудовлетворенность казенной биографией, но принимается за сочинение собственной истории, за процесс конструирования своей идентичности. Неудовлетворенность и тревога выталкивают ее на поиски родной матери. Героиня, проживая кризис, открывает перед собой невозможную перспективу создания метапродуктивной идентичности. Сейчас эта «невозможность» продолжает раскрываться в характерах героев современного российского кино.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

- 1. Александр Невский (1938, реж. С. Эйзенштейн, Д. Васильев, СССР), игр.
- 2. Аэлита (1924, реж. Я. Протазанов, СССР), игр.
- 3. Веселые ребята (1934, реж. Г. Александров, СССР), игр.
- 4. Весна (1947, реж. Г. Александров, СССР), игр.
- 5. Возращение Максима (1937, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР), игр.

- 6. Волга-Волга (1938, реж. Г. Александров, СССР), игр.
- 7. Выборгская слобода (1938, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР), игр.
- 8. Город Зеро (1988, реж. К. Шахназаров, СССР), игр.
- 9. Дело было в Пенькове (1957, реж. С. Ростоцкий, СССР), игр.
- 10. Дочки-матери (1974, реж. С. Герасимов, СССР), игр.
- 11. Еще раз про любовь (1967, реж. Г. Натансон, СССР), игр.
- 12. Журналист (1967, реж. С Герасимов, СССР), игр.
- 13. Застава Ильича (прокатная версия: Мне двадцать лет) (1964, реж. М. Хуциев СССР), игр.
- 14. Золотое озеро (1935, реж. В. Шнейдеров, СССР), игр.
- 15. Золотой век / L'âge d'or (1930, реж. Л. Бунюэль, Франция), игр.
- 16. Золотой ключик (1939, реж. А. Птушко, СССР), игр.
- 17. Иван (1932, реж. А. Довженко, СССР), игр.
- 18. Калина красная (1974, реж. В. Шукшин, СССР), игр.
- 19. Карнавальная ночь (1956, реж. Э Рязанов, СССР), игр.
- 20. Клятва (1946, реж. М. Чиаурели, СССР), игр.
- 21. Код города (2014, коллективный проект, Россия), док.
- 22. Ленин в Октябре (1937, реж. М. Ромм, СССР), игр.
- 23. Мать (1926, реж. В. Пудовкин, СССР), игр.
- 24. Мой сводный брат Франкенштейн (2004, реж. В. Тодоровский, Россия), игр.
- 25. Неотправленное письмо (1959, реж. М. Калатозов, СССР), игр.
- 26. Новый Гулливер (1935, реж. А. Птушко, СССР), игр.
- 27. Овсянки (2010, реж. А. Федорченко, Россия), игр.
- 28. Падение Берлина (1949, реж. М. Чиаурели, СССР), игр.
- 29. Пляска смерти (1916, реж. Я. Протазанов, Российская Империя), игр.
- 30. Полное затмение / Total Eclipse (1995, реж. Агнешка Холланд, Франция-США-Италия), игр.
- 31. Понизовая вольница (1908, реж. В. Ромашков, Российская Империя), игр.
- 32. Поэма о море (1958, реж. А. Довженко, СССР), игр.
- 33. Премия (1974, реж. С. Микаэлян, СССР), игр.
- 34. Профессия: Репортер / Professione: Reporter (1975, реж. Микеланджело Антониони, Италия-Испания-Франция), игр.
- 35. Прощание (1981, реж. Э. Климов, СССР), игр.
- 36. Пятый океан (1940, реж. И. Анненский, СССР), игр. Светлый путь (1940, реж. Г. Александров, СССР), игр.
- 37. Сатана ликующій (1917, реж. Я. Протазанов, Российская Империя / Российская Республика), игр.
- 38. Сорок первый (1926, реж. Я. Протазанов, СССР), игр.
- 39. Случай в тайге (1953, реж. Ю. Егоров, Ю. Победоносцев, СССР), игр.
- 40. Старое и новое (1934, реж. С. Эйзенштейн, СССР), игр.
- 41. Страна глухих (1997, реж. В. Тодоровский, Россия), игр.
- 42. Счастливые люди (2010, реж. Д. Васюков, В. Герцог, Германия-Россия), сериал, док.
- 43. Тарас Бульба (2009, реж. В. Бортко, Россия-Украина-Польша), игр.
- 44. Темная сторона солнца / The Dark Side of the Sun (1988, Божидар Николич, Югославия-США-Канада), игр.
- 45. У стен Малапаги / Le mura di Malapaga / Au-delà des grilles (1949, реж. Р. Клеман, Франция-Италия), игр.
- 46. Цирк (1936, реж. Г. Александров, СССР), игр.
- 47. Чапаев (1934, реж. Г. Васильев, С. Васильев, СССР), игр.
- 48. Чистое небо (1961, реж. Г. Чухрай, СССР), игр.
- 49. Штрафбат (2004, реж. Н. Досталь, Россия), сериал, игр.
- 50. Щорс (1939, реж. А. Довженко, СССР), игр.
- 51. Юность Максима (1934, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР), игр.
- 52. Я здесь живу (2013, реж. А. Романов, Россия), док.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айман X. «Идентичность» в анализе сирийского авторского кино // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. №. 6-2. С. 178-184.

- 2. *Богатырева Е.А.* Исторические перемены и проблема идентичности: взгляд современного кино // Международный журнал исследований культуры. 2013. №3(12). С. 63-67.
- 3. Буденкова В.Е., Савельева Е.Н. Образ Другого как отражение национально-культурной идентичности в советском и постсоветском кино // Вестник Томского государственного университета. Серия: История. 2017. № 45. С. 114—119.
- 4. *Головнева Е.В., Головнев И.А.* Образ Сибири в кинематографическом нарративе: конструктивистский подход // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. 2017. Т. 159. № 23 (1). С. 114-123.
- 5. *Дашкова Т.Ю*. Телесность идеология кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. Москва: Новое литературное обозрение, 2013.
- 6. Дейнеко А.А. (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.) / под ред. А.В. Пещаницкого. Смоленск: электронное издание, 2011. С. 83-91.
- 7. Доброницкая А.В. Кино как средство конструирования этнической идентичности // Молодой ученый. 2016. №27. С. 803-805.
- 8. *Жабский М.И., Тарасов К.А.* Российское кино в поисках своей идентичности // Культурологические записки. Москва: ГИИ, 2014. № 16. С. 196-234.
- 9. Заславский О.Б. Деидентификация личности // Киноведческие записки, 2013, №102-103. С. 35-57.
- 10. *Зверева Г.И*. Производство локальной пространственной идентичности в российском документальном кино 2000-х годов // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. №8-2 (41). С. 294-311.
- 11. *Иванов Вяч. Вс.* Эстетика Эйзенштейна. // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 141-378.
- 12. *Каспэ И.М.* «Я есть!»: позднесоветское кино через призму реляционной социологии Харрисона Уайта (et vice versa) // Социологическое обозрение, 2017, Т. 16 № 3. С. 174-206.
- 13. Кино и коллективная идентичность / под общ. ред. М.И. Жабского. Москва: ВГИК, 2013.
- 14. *Конева А.В.* Идентификационные стратегии современного французского кино: толерантность, психологичность, вкус // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017, №27. С. 229-242.
- 15. *Конева А.В.* Идентичность XXI в. в контексте популярной культуры (на материале фильма Т. Бертона «Алиса в стране чудес» // Вестник Томского государственного университета. 2012. №361. С. 45-50.
- 16. *Кривилева О.Г.* Поиск идентичности в европейском кино // Вестник Пермского университета. Серия: политология. 2013. $\mathbb{N}_{23}(23)$. С. 158-168.
- 17. *Михайлова Т.А*. Дым Отечества: тело как территория, сексуальность как идентичность в фильме «Овсянки» // Уральский филологический вестник. 2013, №2. С. 227-236.
- 18. *Огарков А.Н., Романова И.К.* Превращенные формы желания в европейском кинематографе //Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. 2007. № 1. С. 106-111.
- 19. Плэмэдялэ А.-М. Парадоксы идентичности в киноискусстве румынского ареала // Arta (Кишинёв). 2014. №2(23). С. 52-55.
- 20. *Постникова Т.В.* Антропология киноискусства: философский анализ проблемы репрезентации реальности. Дисс... к. филос. н. Москва, 2007 (МГУ имени М.В. Ломоносова).
- 21. Разлогов К.Э. Метаморфозы идентичности // Вопросы философии. 2015. № 7. С. 28-40.
- 22. Руднев В.П. Кино в парадигме шизофренической идентичности культуры XX века // Наука телевидения. 2011. №8. С. 222-232.
- 23. *Савельева Е.Н.* Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусстоведение. 2015. №4(20). С. 14-24.
- 24. *Сальникова Е.В.* Отечественное кино 1970-х: Между деревней и городом (Идентичность утраченная и обретаемая вновь) // Искусство и цивилизационная идентичность. Москва: Наука, 2007. С. 505-533.
- 25. *Севаственко А.В.* Феномен киноидентичности // Известия Уральского государственного университета. Сер. 3, Общественные науки. 2009. № 1/2 (64). С. 131-156.
- 26. 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.

- 27. Спутницкая Н.Ю. Путешествие в зазеркалье: языковые стратегии любви и смерти в фильмах 2012 года и проблема конструирования идентичности // Хроники кинопроцесса : фильмы 2012 года: сборник научных статей. Выпуск № 6. С. 145-160.
- 28. *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.
- 29. Фрайфельд Е.Б. Кино как источник формирования профессиональной идентичности студентов // Материалы десятой международной научно-практической конференции «Профессиональное лингвообразование». Июль 2016 г. Нижний Новгород: НИУ РАНХиГС, 2016. С. 306-312.
- 30. *Халилов В.М.* Гендерные репрезентации в кино США // США и Канада: Экономика, политика, культура. 2016. № 6 (558). С. 67-87.
- 31. Хоружий С.С. Азбука идентичности // Искусство кино. 2001. № 9. С. 78-82.
- 32. Хоружий С.С. Мытарства идентичностью // Искусство кино. 2001. № 10. С. 49-45 (а)
- 33. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. Москва: Аграф, 2006
- 34. *Чистякова В.О.* Отечественное военное кино 1911-2011 годов: медиатизация памяти // Культурологический журнал. 2012. №3 (9). С. 3.
- 35. *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.
- 36. *Якобидзе-Гитман А.С.* Восстание фантазмов: Сталинская эпоха в постсоветском кино. Москва: Новое литературное обозрение, 2015.
- 37. Ямпольский М.Б. Язык тело случай: Кинематограф и поиски смысла. Москва: Новое литературное обозрение, 2004.
- 38. *Ярская-Смирнова Е.Р.* Социологический анализ кинотекста // *Ярская-Смирнова Е.Р.* Одежда для Адама и Евы. Очерки гендерных исследований. Москва: ИНИОН РАН, 2001.
- 39. White H. C. Identity and Control: How Social Formations Emerge. Princeton: Princeton University Press, 2008.

REFERENCES

- 1. Aiman Kh. "Identichnost" v analize siriiskogo avtorskogo kino ["Identity" in the analysis of Syrian auteur cinema]. In Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki [Humanitarian, socio-economic and social sciences]. 2014. No. 6-2. P. 178-184.
- 2. Bogatyreva E.A. *Istoricheskie peremeny i problema identichnosti: vzgliad sovremennogo kino* [Historical changes and the problem of identity: a view of today cinema]. In *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovanii kul'tury* [International Journal of Cultural Studies]. 2013. №3(12). P. 63-67.
- 3. Budenkova V.E., Savel'eva E.N. *Obraz Drugogo kak otrazhenie natsional'no-kul'turnoi identichnosti v sovetskom i postsovetskom kino* [The Image of the Other as a Reflection of National-Cultural Identity in Soviet and Post-Soviet Cinema]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: Istoriia* [Bulletin of Tomsk State University. Series: History]. 2017. № 45. P. 114–119.
- 4. Chistiakova V.O. *Otechestvennoe voennoe kino 1911-2011 godov: mediatizatsiia pamiati* [Russian war cinema of 1911-2011: memory mediation]. In *Kul'turologicheskii zhurnal* [Journal of cultural studies]. 2012. №3 (9). P. 3.
- 5. Dashkova T.Iu. *Telesnost' ideologiia kinematograf: Vizual'nyi kanon i sovetskaia povsednevnost'* [Physicality ideology cinema: The visual canon and Soviet everyday life]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013.
- 6. Deineko A.A. (Nad)Natsional'naia slavianskaia identichnost' v rossiiskom kinematografe: mekhanizmy formirovaniia na primere kinolenty "Taras Bul'ba" [(Above) National Slavic identity in Russian cinema: mechanisms of formation on the example of the film "Taras Bulba"]. In Sotsial'no-ekonomicheskoe razvitie Rossii v sovremennom mire. Sbornik nauchnykh trudov. Po materialam Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Sotsial'no-ekonomicheskoe razvitie Rossii v sovremennom mire», posviashchennoi Dniu narodnogo edinstva (g. Smolensk 1-2 noiabria 2011 g.) [Socio-economic development of Russia in the modern world. Collection of scientific papers. According to the materials of the International scientific-practical conference "Socio-economic development of Russia in the today world" dedicated to the Day of National Unity (Smolensk November 1-2, 2011)] Smolensk, 2011. P. 83-91.
- 7. Dobronitskaia A.V. *Kino kak sredstvo konstruirovaniia etnicheskoi identichnosti* [Cinema as a means of constructing ethnic identity]. In *Molodoi uchenyi* [Young scientist]. 2016. №27. P. 803-805.

- 8. Fraifel'd E.B. Kino kak istochnik formirovaniia professional'noi identichnosti studentov [Cinema as a Source of Students' Professional Identity Formation]. In Materialy desiatoi mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Professional'noe lingvoobrazovanie». Iiul' 2016 g [Materials of the Tenth International Scientific and Practical Conference "Professional Linguistic Education". July 2016]. Nizhnii Novgorod: NIU RANKhiGS Publ., 2016. P. 306-312.
- 9. Golovneva E.V., Golovnev I.A. Obraz Sibiri v kinematograficheskom narrative: konstruktivistskii podkhod [The image of Siberia in a cinematic narrative: a constructivist approach]. In *Izvestiia Ural'skogo federal'nogo universiteta* [Bulletin of the Ural Federal University]. Series. 1. 2017. Vol. 159. Nº 23 (1). P. 114-123.
- 10. Iakobidze-Gitman A.S. *Vosstanie fantazmov: Stalinskaia epokha v postsovetskom kino* [Rise of fantasies: the Stalin era in post-Soviet cinema]. Moscow, NLO Publ., 2015.
- 11. Iampolsky M.B. *Iazyk telo sluchai: Kinematograf i poiski smysla* [Language, body, and chance. Cinema and searches of the sense]. Moscow, NLO Publ., 2004.
- 12. Iarskaia-Smirnova E.R. *Sotsiologicheskii analiz kinoteksta* [Sociological analysis of cinema text]. *Odezhda dlia Adama i Evy. Ocherki gendernykh issledovanii* [Garment for Adam and Eve: sketches of gender studies]. Moskva: INION RAN, 2001.
- 13. Ivanov Viach. Vs. *Estetika Eizenshteina* [Aesthetics of Eisenstein]. In Ivanov Viach. Vs. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. T. 1. Znakovye sistemy. Kino. Poetika* [Selected works on semiotics and cultural history. T. 1. Sign systems. Cinema. Poetics.]. Moscow, Shkola «Iazyki russkoi kul'tury» Publ., 1998. P. 141-378.
- 14. Kaspe I.M. "Ia est'!": pozdnesovetskoe kino cherez prizmu reliatsionnoi sotsiologii Kharrisona Uaita (et vice versa) ["I Am!": Late Soviet cinema through the prism of relational sociology by Harrison White (et vice versa)]. In Sotsiologicheskoe obozrenie [Russian Sociological Review], 2017, T. 16 № 3. P. 174–206.
- 15. Khalilov V.M. *Gendernye reprezentatsii v kino SShA* [Gender representations in the USA cinema]. *SShA i Kanada: Ekonomika, politika, kul'tura* [The USA and Canada. Economics, Politics, Culture]. 2016. № 6 (558). P. 67-87.
- 16. Khoruzhii S.S. Azbuka identichnosti [Alphabet of Identity]. In Iskusstvo kino [The Art of Cinema]. 2001. No 9. P. 78-82.
- 17. Khoruzhii S.S. *Mytarstva identichnost'iu* [Ordeals by identity]. In *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema]. 2001. № 10. P. 49-45 (a) (in Russian)
- 18. Khrenov N.A. *Kino: reabilitatsiia arkhetipicheskoi real'nosti* [Cinema: rehabilitation of archetypal reality]. Moscow: Agraf Publ., 2006.
- 19. Koneva A.V. *Identichnost' XXI v. v kontekste populiarnoi kul'tury (na materiale fil'ma T. Bertona "Alisa v strane chudes"* [The identity of the 21 century. in the context of popular culture (based on T. Burton's film "Alice in Wonderland"]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University]. 2012. №361. P. 45-50.
- 20. Koneva A.V. *Identifikatsionnye strategii sovremennogo frantsuzskogo kino: tolerantnost', psikhologichnost', vkus* [Identification strategies of modern French cinema: tolerance, psychology, taste]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art history]. 2017, №27. P. 229-242.
- 21. Krivileva O.G. *Poisk identichnosti v evropeiskom kino* [The search for identity in European cinema]. In *Vestnik Permskogo universiteta*. *Seriia: politologiia* [Bulletin of Perm University. Series: political science]. 2013. Nº3(23). P. 158-168.
- 22. Mikhailova T.A. *Dym Otechestva: telo kak territoriia, seksual'nost' kak identichnost' v fil'me "Ovsianki"* [Smoke of the Fatherland: the body as a territory, sexuality as an identity in the film "Ovsianki"]. In *Ural'skii filologicheskii vestnik* [Ural Philological Bulletin]. 2013, №2. P. 227-236.
- 23. Ogarkov A.N., Romanova I.K. Prevrashchennye formy zhelaniia v evropeiskom kinematografe [Transformed forms of desire in European cinema]. In Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriia 6. Politologiia. Mezhdunarodnye otnosheniia [Bulletin of St. Petersburg University. Series 6. Political science. International relations]. 2007. № 1. P. 106-111.
- 24. Plemediale A.-M. *Paradoksy identichnosti v kinoiskusstve rumynskogo areala* [Paradoxes of identity in the cinema of the Romanian area]. In *Arta*. 2014. №2(23). P. 52-55.
- 25. Postnikova T.V. *Antropologiia kinoiskusstva: filosofskii analiz problemy reprezentatsii real'nosti* [Anthropology of cinema: a philosophical analysis of the problem of representing reality]. PhD Thesis (Moscow State U.). Moscow, 2007.
- 26. Razlogov K.E. *Metamorfozy identichnosti* [Metamorphoses of identity]. In *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy]. 2015. № 7. P. 28-40.
- 27. Rudnev V.P. Kino v paradigme shizofrenicheskoi identichnosti kul'tury 20 veka [Cinema in the paradigm of schizophrenic identity of the culture of the twentieth century]. In Nauka televideniia [TV studies]. 2011. Nº8. P. 222-232.

- 28. Sal'nikova E.V. Otechestvennoe kino 1970-kh: Mezhdu derevnei i gorodom (Identichnost' utrachennaia i obretaemaia vnov') [Soviet cinema of the 1970s: Between a village and a city (Identity lost and regained)]. Iskusstvo i tsivilizatsionnaia identichnost' [Art and civilizational identity]. Moscow, Nauka, 2007. S. 505-533.
- 29. Savel'eva E.N. Khudozhestvenno-obraznaia model' Sibiri i "sibirskaia identichnost" v otechestvennom kino 20 v. [Artistic-figurative model of Siberia and "Siberian identity" in the domestic cinema of the twentieth century]. In Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstovedenie [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art history]. 2015. №4(20). P. 14-24.
- 30. Sevasteenko A.V. Fenomen kinoidentichnosti [The phenomenon of film identity]. In Izvestiia Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 3, Obshchestvennye nauki [Bulletin of the Ural State University. Series 3, Social Sciences]. 2009. № 1/2 (64). P. 131-156.
- 31. Sharoiko E.N. Etnokul'turnaia identichnost': k postanovke problemy belorusskogo igrovogo kino [Ethnocultural identity: to the statement of the problem of Belarusian feature films]. In Vestnik Belorusskogo gos. un-ta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Belarusian State. University of Culture and Arts]. 2018. № 1 (29). S. 35-41.
- 32. Sputnitskaia N.Iu. Osobennosti masshtabirovaniia protagonista v fil'me A. Ptushko «Novyi Gulliver» i problema identichnosti v sovetskom detskom kino vtoroi poloviny 1930-kh gg. [Features of scaling of the protagonist in the film A. Ptushko "New Gulliver" and the problem of identity in Soviet children's cinema of the second half of the 1930s]. In Vestnik RGGU Seriia «Filosofiia. Sotsiologiia. Iskusstvovedenie» [RSUH Bulletin. Series Philosophy. Sociology. Art History]. 2015. Nº1. P. 73-83.
- 33. Sputnitskaia N.Iu. *Puteshestvie v zazerkal'e: iazykovye strategii liubvi i smerti v fil'makh 2012 goda i problema konstruirovaniia identichnosti* [Journey through the looking glass: language strategies of love and death in 2012 films and the problem of identity construction]. In *Khroniki kinoprotsessa: fil'my 2012 goda: sbornik nauchnykh statei* [Chronicles of the film process: 2012 films: a collection of scientific articles]. Vol. 6.. P. 145-160.
- 34. Sukovataia V.A. Ot "Maskulinnosti travmy" k "Maskulinnosti nevroza": gendernye politiki v sovetskoi i postsovetskoi massovoi kul'ture [From Masculinity of Injury to Masculinity of Neurosis: Gender Policies in Soviet and Post-Soviet Popular Culture]. In Labirint: zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovanii [Labyrinth: Journal of Social and Humanitarian Research]. 2012. №5. P. 37-46.
- 35. White H. C. Identity and Control: How Social Formations Emerge. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- 36. Zaslavskii O.B. *Deidentifikatsiia lichnosti* [De-identificated personality]. In *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema studies notes], 2013, №102-103. P. 35-57.
- 37. Zhabskii M.I., Tarasov K.A. *Rossiiskoe kino v poiskakh svoei identichnosti* [Russian cinema in search of its identity]. In *Kul'turologicheskie zapiski* [Cultural studies notes]. Moscow, GII Publ., 2014. № 16. P. 196-234.
- 38. Zhabsky M.I. (ed.) Kino i kollektivnaia identichnost' [Cinema and collective identity]. Moscow, VGIK Publ., 2013.
- 39. Zvereva G.I. *Proizvodstvo lokal'noi prostranstvennoi identichnosti v rossiiskom dokumental'nom kino 2000-kh godov* [Production of local spatial identity in Russian documentary films of the 2000s]. In *Vestnik RGGU. Seriia: Istoriia. Filologiia. Kul'turologiia. Vostokovedenie* [RSUH Bulletin. Series: History. Philology. Culturology. Oriental studies]. 2018. №8-2 (41). P. 294-311.