В.А. Колотаев

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

А.В. Марков

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

ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА КИНОИДЕНТИЧНОСТИ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ КИНОИССЛЕДОВАНИЯХ

Исследования киноидентичности в российских междисциплинарных исследованиях не сводят влияние кинематографа ни к идеологическому воздействию, ни к отражению действительности, сами методологические презумпции авторов требуют более глубокого анализа отношения между режиссёрским замыслом, природой экранного медиа и процедурами восприятия кино. Сравнительный анализ большого числа междисциплинарных работ по идентичности последних лет показал, что в этих работах идентичность трактуется как определенный момент самоопределения и как основа для дальнейшей самоидентификации, когда природа экранного медиума производит разрыв в повествовании о репрезентируемом опыте. Этот разрыв проблематизирует отношения между видением камеры и особенностями жестов экрана, так что идентификация зрителя с персонажами оказывается только одним из моментов движения к новым аффектам и новым формам познавательной активности. Междисциплинарные методы позволяют уточнить параметры этого движения и узлы формирования индивидуальной идентичности, как и проекции переживаемого опыта, уточняющего границы этнической и национальной идентичности современного зрителя.

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

Studies of film identity in Russian interdisciplinary studies do not reduce the influence of cinema to either ideological influence or reflection of reality, the methodological presumptions of the authors themselves require a deeper analysis of the relationship between the director's intention, the nature of screen media and the perception of cinema. A comparative analysis of a large number of interdisciplinary works on the identity of recent years has shown that in these works, identity is treated as a certain moment of self-determination and as the basis for further self-identification, when the nature of the screen medium produces a gap in the narrative of the representative experience. This gap problematizes the relationship between camera vision and screen gestures, so identifying the viewer with the characters is only one of the moments of movement towards new affects and new forms of cognitive activity. Interdisciplinary methods make it possible to clarify the parameters of this movement and the nodes of the formation of individual identity, as well as the projections of the experience experienced, specifying the boundaries of the ethnic and national identity of the modern viewer.

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

Как только мы переходим от киноведческих работ в строгом смысле к работам о кино и идентичности в кино или средствами кино, заявленным в рамках других дисциплин, таких как этнология и этнография, социология, психология, филология, равно как и междисциплинарных исследований, мы несколько теряемся. Мы опасаемся, что кино окажется лишь одним из признаков социальной жизни или случайно выбранным примером эстетического воздействия, тогда как пути идентичности будут изучаться другими методами, исходя из социологических или

культурологических интересов работы. Но наши опасения оказываются напрасны, так как независимо от тех методов, которыми располагает каждый исследователь, в этих работах проблематизируется экранное искусство, как производящее пересборку идентичности совсем другими средствами, чем философия, литература или социальный опыт. Именно интерес к распространению знаний, жизни идей или социальной коммуникации позволяет авторам этих работ не просто специфицировать киноидентичность, но показать, что эффекты экранных искусств совсем другие, чем эффекты социальной жизни, даже если она включает в себя опыт влияния философии и литературы, и что на экране идентичность восстанавливается иначе, работает иначе, само ее сущностное содержание оказывается другим в силу особенностей медиума. Когда экрану надо стать и зеркалом, и объяснительным механизмом, и актором социальной жизни, то привычные функции репрезентации или идеологического воздействия окажутся только моментами более сложного действия оптического взгляда камеры и плоскостного и потому разрушающего привычные техники повествования действия экрана.

Вопрос об идентичности киноактера в связи с этим превращением репрезентативного в моментальное, а технического в операциональное, превращающее и зрителя с его идентичностью, и актера в акторов более сложной системы, был удачно поставлен в работе Е.Д. Богатыревой, указавшей, что «работа киноактера опосредована аппаратурой и проходит ряд тестовых заданий». Согласно Богатыревой, игра киноактера не может быть органичной, но именно поэтому она выстраивает цепочку идентификаций актера с действием, необходимо иллюзорным, и с готовностью зрителя принять амплуа этого актера не как механизм игры, но как основание для принятия этого тестового задания как выполненного [Богатырева, 2010, с. 82]. Таким образом, киноидентичность здесь понимается как результат сложных механических опосредований и определенного поведения актера перед будущим экраном, который и назначает некоторый ограниченный набор амплуа, в отличие от возможностей театральной импровизации.

Более подробно такое влияние опосредований на складывание новых операций внутри становления идентичности зрителя рассмотрено в работах Т.В. Зверевой. Так, эта исследовательница на примере фильма М. Калика «Любить» (1968), одна из четырех новелл которого снята по мотивам рассказа Ю. Казакова «Осень в дубовых лесах», рассматривает кинематографическое отражение кризиса оттепельной идентичности. Т.В. Зверева видит в этом фильме, не допущенном в прокат, разрушение непрерывного идеологизированного нарратива и появление евангельской перспективы, четыре новеллы как четыре ответственных свидетельства [Зверева, 2017, с. 940], каждое из которых существует не как фиксация фактов, но как возможность говорить о тех событиях, которые не сводятся к горизонту, доступному из готовой точки зрения. Как и в Евангелии, зрителю становятся доступны разговоры, происходившие без свидетелей, но достоверные потому, что только сама жизнь, звучащая в этих разговорах, может развернуть кинематографическое высказывание как оправданное и по сюжету, и по идее.

Согласно Т.В. Зверевой, основой идентичности в оттепельном кино было отношение к дому. Если в кинематографе ранней оттепели («Когда деревья были большими», «Дом, в котором я живу») полнота идентификации отождествлялась с домом, то постепенно побеждает образ героя-путешественника, фланера, переезжающего с места на место («Застава Ильича», «Я шагаю по Москве»). В фильме Калика эта тенденция достигает логического завершения: город представлен как страшное место отчуждения человека, как каменные джунгли, и обрести счастье невозможно, потому что всякий локус при свете дня становится всё более искаженным и страшным. Если в рассказе Казакова счастье возможно в доме, но в каком-то наименее определенном локусе, в домике на Оке, как бы на краю цивилизации (что отражало тогда возникшую тягу к деревне, многие городские жители стали проводить отпуск или выходные в деревенских домах), то в кинематографе в силу специфики экранного высказывания и это счастье невозможно, оно бы просто встретило еще один дом в систему домов, и герои не обрели бы счастья. Так оказывается, что идентификация с домом происходит с противоположными результатами в литературе и кинематографе, в силу медийной специфики того и другого искусства.

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в междисциплинарных киноисследованиях*

При этом у автора рассказа и автора фильма есть общая точка, в которой счастье возможно, это проповедь о. Александра Меня, духовного наставника Ю. Казакова, появляющаяся в фильме. Священник говорит о любви как о том, что не нуждается в каком-либо месте, потому что в момент влюбленности человек не просто ничего не замечает, а как бы заново участвует в сотворении и переживании красоты, оказывается свидетелем Бога и непосредственно благословляется Богом, который вне пространства и времени. Но это богословие, будучи применено к построению художественной формы, сталкивается с ее ограничениями: если для Казакова основой формы становилось музыкально-ритмическое переживание пейзажа, которое как будто останавливает время, то для Калика просто превратить фильм в пейзажную зарисовку было невозможно, это навязало бы новые режимы темпоральности, никак не подразумеваемые богословием творческой вечности. Поэтому, как указывает Т.В. Зверева, изобразительный принцип здесь другой: сочетание композиционного кольца с рваным ритмическим рисунком, что создает впечатление импровизации даже тогда, когда казалось бы все вещи и все впечатления упорядочены. Это и внушает доверие зрителя к фильму, перекодируя любовь к новым пространствам официального шестидесятилетия (освоение целины, тайги) в экзистенциальное переживание невыразимости пространства, обветшалости готовых слов любви в сравнении с интуицией интимного переживания невыразимого и неизреченного.

К проблеме киноидентичности Т.В. Зверева обращалась и в других работах. В частности, она обращает внимание на эпизод из фильма «Июльский дождь» Марлена Хуциева, когда герои идут мимо длинного забора с афишами фильмов. Это фильмы не первого ряда, и любой тогдашний кинозритель, даже не обязательно синефил, распознал бы эту подборку как знаковую, хотя цензор этого скорее всего бы не разглядел. Следовательно, здесь, по мнению автора, разбиравшего до этого господство чеховской стратегии подводных течений в этом фильме, реализуется особая аргументативная стратегия М. Хуциева: указание на вторичность и душевную пустоту героев [Зверева, 2015, с. 198]. Общая нехватка смыслов в воздухе оказывается передана такими намеками, которые не распознаются цензурой в широком смысле, но доходят до адресата. Такая критика советской культуры как в значительной части вторичной, по мнению Зверевой, выводит на более крупную проблему киноидентичности: соотношение репрезентативной и режиссёрской программ в нахождении позиции истины. Киноповествование Хуциева устроено так, что оно разоблачает вторичность и недостаточность культурной рефлексии, но взгляд камеры, в начале фильма имитирующей скрытую камеру, работает так, что это освобождение камеры от ее технической природы работает не на репрезентацию и оценку ложного, но на непосредственную манифестацию истинного.

Еще раньше Т.В. Зверева рассмотрела особенности этнической идентичности в свете архетипических представлений о поэте, как они представлены в фильме С. Параджанова «Ашик-Кериб» (1988). Картина, снятая Д. Абашидзе и С. Параджановым по мотивам кавказской сказки Лермонтова, отражает не столько сюжет и мотивы Лермонтова, сколько общий миф о поэте как о свидетеле, мученике, жертве, который создавался вокруг Лермонтова и самим Лермонтовым вокруг Пушкина и поэта вообще. Самоидентификация романтического поэта оказывается на экране возвращением к архетипическому образу Орфея: ведь если романтическое повествование требовало техники упреков и реплик, разрушавших изначальное единство мифа ради аффекта, то кинематографическая плоскость не допускает таких недовершенных диалогов. Орнаментальный стиль Параджанова трансформирует смысл турецкой сказки, превращая повествование о смерти, вокруг которого выстраивается этническая идентичность, в разыгрывание мистерии, которая преодолевает своим символизмом этнические границы. Элементы погребального ритуала, символического обмена и других архаических средств коммуникации, приобретая обособленный смысл в силу экранных условностей, разыгрывают мистику смерти и воскресения [Зверева, 2014, с. 36].

Все эти темы кризиса оттепельной идентичности как начала новой национальной идентичности рассмотрены в ряде новейших работ. Так, Т.Б. Рябова и О.Б. Рябов [Рябова, Рябов, 2019] исследуют, какую роль играет популярность фильма В. Мотыля «Белое солнце пустыни» (1970) в утверждении ценностей в современной России. В частности, авторы указывают, что соединение в Верещагине двух порядков, «честный таможенник» и «русский характер» неравновесно, ведь первое подразумевается сюжетом, а второе – только общей установкой современного зрителя на то, чтобы в фильме о русских людях главный персонаж был наиболее характерен, а также пониманием его высказываний, вроде «за державу обидно», в ключе патриотической воли и бескомпромиссности. Именно так и утверждался образ русского человека в постсоветском кинематографе: прямота и неподкупность противопоставлялись некоторой мнимой корысти и сговору противников. Таким образом, национальная идентификация в этом фильме оказалась вписана в более сложный процесс превращения ностальгически окрашенного национального в главную объяснительную схему типичного поведения.

С.И. Жук [Жук, 2010] рассматривает в том же русле кризиса оттепельной идентичности и предвестий новой этнической идентичности кино, наравне с музыкой и кинофильмами, как предмет регулярного советского потребления, отличавшегося в «закрытых» городах (военно-промышленных центрах СССР) от режима открытых городов. Закрытость города для иностранных туристов не исключала как особого режима снабжения города, образования в нем излишков продукции и связанных с этим символических допущений, что и могло приводить к демонстрации западных фильмов как некоторой роскоши, возникающей в результате ряда обменов внутри этой экономики избытка. Далее, закрытый город был своеобразной лабораторией идей, благодаря его обозримости, в том числе обозримости имеющихся ресурсов интеллектуального производства (библиотеки, музеи, учреждения культуры и спорта), в отличие от нерегулярного и при этом дополнительно контролируемого создания этих учреждений в открытых городах. Поэтому в таких городах интенсивнее шло и обсуждение кинофильмов, которые встраивались в принятый в этих городах регулярный способ получения знания, регламентируемый учеными, градообразующим научным производством. Если ученые не только своими словами, но и своими делами рационально обосновывали труд, то в фильмах, изображавших совсем другие режимы жизни, считывалась та самая обозримость, возможность выстроить в том числе мир экзотический как мир, существование которого рационально аргументировано. Автор доказывает, что так режим потребления, превратившись в режим перекодирования обозримых реальностей, сказался на формировании постсоветской идентичности, в которой как раз социальная реальность мыслится не как данный сверху набор правил, а как выполнение ряда экспертных решений, которые могут быть необычными, но которые в целом поддерживают новые символические производства.

Е.М. Исаев и М.К. Комогорова [Исаев, Комогорова, 2018] в анализе кинематографа стран бывшей Югославии опираются на понятие «разрыва идентичности», превращающего травму в форму индивидуальной и коллективной памяти. Эти авторы выступают против натурализующего понимания «травмы», отмечая, что травма в первую очередь конструируется культурной памятью как та основная форма, которую эта память может принять. «То есть культурная травма сама по себе уже является новой идентичностью. Однако эта новая идентичность не возникает сама по себе, а является результатом борьбы дискурсов и работы контроля над памятью на различных уровнях». Эти авторы, опираясь на специальные работы Ю. Павичич, называют постюгославский кинематограф кинематографом «самобалканизации»: превращения культурных штампов и стереотипов о жителях Югославии, включая карикатурные и гротескные, в основание для изображения тяжелого и невыносимого опыта постюгославского существования. Это говорит о том, что старые коммуникативные стратегии, начиная с простого разговора, уже не работают: взаимопонимание героев и их позиция изображается не как речевая, а как участвующая в формировании новой идентичности, поэтому вместо разговора перед нами молчаливое соперничество или абсурдные поступки.

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в междисциплинарных киноисследованиях*

Этим новым этническим порядкам, обязанным природе киноидентичности, в самых разных странах посвящен целый ряд исследований. Уже Л.В. Ростоцкая напоминает, что наиболее значительные испанские кинорежиссёры были уроженцами фронтальных областей (Бунюэль и Медем – уроженцы Страны Басков, Альмодовар – кастилец, Серра – каталонец). По ее мнению, кинематограф стал для них не просто аналогом общего испанского языка страны, но медиумом, обозначающим их принадлежность сразу к двум культурам и утверждающим равноправие данных культур, их равную способность производить смыслы [Ростоцкая, 2008, с. 74]. Г. Сельман обратил внимание на то, что выработка новой идентичности в младотурецкой и потом кемалистской Турции потребовала от кинематографа политизации, отражения ключевых событий официальной политики с мобилизацией имевшихся на то время дискурсивных средств [Сельман, 2012].

Алжирский кинематограф в статье С.А. Шахова [Шахов, 2017] рассматривается как антиколониальный на различных уровнях, от выбора сюжетов до изобразительных средств. Алжирские режиссёры рассматривали фильмы метрополии как тенденциозные и расистские и противопоставили им более документальную манеру изображения, с акцентом на сложности принятия героем решения и смелости протагониста. Иначе говоря, драматический пафос французского кино, с неизбежным приглаженным изображением социальной действительности, взламывался героическим пафосом, но не плакатным, а скорее экспериментирующим с паттернами отчаянного поведения и требующим их проработки.

Н.В. Казурова [Казурова, 2013], анализируя иранский документальный и художественный кинематограф, отмечает различные стратегии выстраивания идентичности. Документальное повествование подчинено заранее введенному противопоставлению центра и периферии, так что решения передаются центру, а импровизации вокруг уже принятых решений или маргинальные стороны жизни – периферии. Тогда как в художественном кинематографе наблюдаются как тенденция к обоснованию локальной этнической идентичности, так и противоположная тенденция к утверждению общеиранской идентичности как многослойной. Художественный элемент создает более сложную систему идентификации, чем та, которая подразумевается документальной схемой.

Перипетиям национальной идентичности в киноэкранизациях посвящена статья Н.Б. Кирилловой [Кириллова 2018]. Рассматривая экранизации произведений Ч.Т. Айтматова советского времени, Кириллова приходит к выводу, что при всем различии режиссёрских подходов, общим остается передача сложного отношения в романах и повестях этого автора между плотным текстом примет национальной казахской идентичности и отвлеченным пафосом гуманистической притчи. В результате при переносе на экран меняются и параметры притчевого обобщения, и параметры местной идентичности: чем больше местная идентичность становится частью «атмосферы» фильма, тем больше притча превращается в актуальное высказывание о текущих вопросах. Передача идентичности местного опыта на экране оказывается тем движением, которое вызывает противоположное движение актуализации смыслов, своеобразного вихря или концентрации, вовлекающего персонажей и ситуации, так что раздаваемые в прозе персонажам части и трактовки притчевого смысла здесь оказываются определяющими и статус самих персонажей фильма.

Связь проблематизации этнической идентичности и ностальгии прослеживает А.К. Мамедов [Мамедов 2018], который считает саму идею авторского кино частью европейской идентичности, в противоположность голливудскому кино. Автор указывает на то, что сам европейский проект кино, с идеями непредсказуемости сюжетного развития, непредреженности сюжетных и жанровых переходов, сложного многоязычия как ресурса культурного развития, продолжает влиять на пути авторского кино во всех странах Европы. При этом как уточняется стандарт европейского кино, так и возникает особый режим ностальгии и отношения к наследству: например, оммажи предшественникам у европейских режиссёров принципиально отличаются от американских, требуя воспринять не только биографическую легенду режиссёра прошлого, но и особые стилистические решения, которые могут приводить к смене точек зрения внутри нового фильма.

К. Васильцов и Н. Казурова [Васильцов, Казурова, 2018] анализируют, как отражается светская и религиозная идентичность современной Турции в фильмах о Стамбуле. Стамбул относится к одним из самых поэтизированных городов: его нахождение на границе Европы и Азии, множественность культурных наслоений, социальные контрасты и одновременно присутствие постоянной ностальгии о былом величии Византийской и Османской империй, ставит Стамбул в ряд таких сентиментальных городов как Венеция, Париж, Каир и другие. При этом режиссёры не могут только разрабатывать этот поэтический образ, они должны выяснять, как именно социальные, религиозные и политические противоречия оказались связаны в один узел. Авторы настаивают на том, что в этом кинематографе появляется собственная идентификация как «восточного», изнутри которой и дальше конструируется идентичность современной Турции, национальная и религиозная. Чтобы выстроить идентичность «своего», оказывается необходим чужой взгляд, наиболее общая оптика, различающая всю культуру по линии «запад – восток».

Но также внимательно изучается и российская реальность на примере российского крупного промышленного города, при этом не имеющего статуса центра региона. Э.В. Чепкина и Е.А. Харисова [Чепкина, Харисова, 2019], анализируя документальные программы местного телевидения, показывают, что сочетание двух положительных магистральных тем, богатство городских ресурсов и память о выдающихся людях города, превращает третью магистральную тему, отрицательную, низкий уровень жизни большинства горожан, в некоторый механизм контраста, который позволяет воспринимать любое событие городской жизни как перемену к лучшему. Тема выдающихся людей делает событие как бы летописным, а тема богатства ресурсов соответствует экранной идентичности как бы всегда возобновляемого производства, механически достигаемого восприятием экранного образа как необходимого во всех своих деталях.

Ю.В. Михеева при сравнительном анализе сюжетов современного российского кино, посвященных провинциальной жизни, приходит к выводу, что откровенность этих фильмов, вскрытие интимных сторон существования героев, находится в противоречии с общей депрессивностью настроения и отсутствием у героев выраженных целей и стремлений [Михеева, 2018, с. 49]. По мнению исследовательницы, с такими героями невозможна идентификация, но при этом возможна реализация гражданской идентичности в выстраивании тех вертикальных и горизонтальных связей, которые оказываются обрублены в сюжете фильма и одновременно полностью перенесены в зону невидимости, так как показывается в фильме частная жизнь.

Сходный важный вопрос, но уже на западном материале, ставит Д.Н. Караваева [Караваева, 2014]: север Англии долгое время считался образцовой провинцией, так изображался и такая идентичность внушалась самим жителям. Но в этой «провинции» стала формироваться своя периферийная культура, со своими нормами производства смыслов и со своими иконическими символами. Парадоксальным образом массовое кино и телевидение, которое обычно обвиняют в подрыве локальной идентичности и вытеснении ее усредненной массовой культурой, способствовали оживлению и развитию этого периферийного творчества, сделав северные символы узнаваемыми, и при этом изображая жизнь провинции настолько достоверно и неприглядно, что это изображение сопротивляется туристическому или иному массовому присвоению этих символов идентичности.

С.О. Тарасов анализирует причины сильной эмоциональной реакции многих зрителей на комедию Т. Бекмамбетова «Ёлки 1914» (2014). Опираясь на концепцию идентификации Э. Эриксона и психоанализ Лакана в интерпретации С. Жижека, Тарасов настаивает, что зритель этого фильма получает «удовольствие до неудовольствия» (35), идентифицируясь сразу и с жителями дореволюционной России, оваянными сентиментальным ореолом, и с современниками, празднующими новогодние праздники вместе и находящими в них основание для постсоветской идентичности. Тем самым проблемная идентичность наших дней оказывается дополнена данным на экране изображением дореволюционной идентичности как машины сентиментального доверия, и так как дореволюционное хронологически и внутри композиции фильма предшествует современному, то эффект повышенной растроганности здесь ожидаем.

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в междисциплинарных киноисследованиях*

А.В. Лямзин [Лямзин, 2019], с опорой на исследование Александры Талавер [Талавер, 2013], указывает на то, что память о Великой Отечественной войне в постсоветском кино напрямую связана с военной идентичностью советского человека. Для советского человека повседневность была милитаризована: такие выражения, как битва за урожай или классовая борьба, понимались часто буквально, в военном ключе. Также кинематограф рассматривался как часть оснащения СССР, наравне с оружием: советская страна должна была получить приоритет не только по числу танков и самолетов, но и по числу кинозалов. Поэтому и военный кинематограф никогда не сводился только к фиксации событий на поле сражений, но всегда имел в виду войну как место производства новой идентичности, идентичности советского человека, способного победить даже при самых неблагоприятных обстоятельствах, способного планировать свои действия, в том числе повседневные, как приближающие победу. Автор в этом свете разбирает как предвоенные фильмы о войне, соединяющие политический антифашистский пафос с элементами романного и даже сказочного повествования, так и послевоенные фильмы, в которых травматический опыт стал прорабатываться постепенно и прерывисто: изображение частных переживаний всегда было важно, но никогда не могло стать ключом к происходящему, равно как и конструирование разделяемого всеми зрителями опыта должно было следовать ряду принимаемых на веру презумпций – например, о безупречности своего командования или о принципиальной патологичности врага, которые сами по себе ситуативно могут быть и разумно, но тоже не могут образовать непротиворечивого киноповествования.

Ориентализм как механизм скорейшего переключения от экранного эффекта к формам сознания оказывается также важной темой современных исследований. М.А. Ростоцкая и Л.В. Никитина применяют к анализу ориенталистских тем в современном кинематографе концепцию «вопрошающей идентичности» Юлии Кристевой. Заметим, что Кристева прямо не вводит такой формулы, хотя и говорит о таком вопрошании в рамках развития концепции диалога М.М. Бахтина. Вопрошающая идентичность – главный способ отнестись к другому как к серьезному собеседнику, а не как к проекции ожиданий, она размыкает собеседника, позволяя ему действовать ответственно, а не просто в рамках его собственного или навязанного ему сценария. Вим Вендерс, по мнению авторов, так же подходит к японской культуре, видя в ней не экзотику или особый ритм развития культуры вообще, но некоторое размыкание культурных привычек, провоцирующее искренность как японской культуры, так и европейской, на языке которой и выполнен фильм. Тогда оказывается, что идентичность языка европейского кинематографа сама нуждается время от времени в таком размыкании.

Трансляционный потенциал такого переключения рассмотрен в ряде работ о южнокорейском кино. Л.В. Шереметьева [Шереметьева, 2015] на основе анализа трагикомедии Пак Чхан Ука «Я киборг, но это нормально» (2006) анализирует замещающую конструируемую патриархальную идентичность в современном корейском обществе. Героиня фильма снимает ощущения утраты идентичности и избавляется от тревоги за счет отождествления с воображаемым двойником, идеальным образом себя. В работе М. В. Шайдулиной «Феномен эстетизированной жестокости в современном южнокорейском кинематографе как отражение национально-культурной идентичности» [Шайдулина, 2017] рассматривается широко распространенный феномен кино Южной Кореи – проявление насилия и его эстетизацию. 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 режиссёров канализировать бессознательные мужские 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 глобализации.

Сами когнитивные механизмы такого ускорения переключения рассматриваются психологами. Так, С.Ю. Коробова исходит из того, что стереотипы, которые используются в «культовом» кино, всегда опосредованы типичными реакциями зрителя, от заинтересованности до стресса, в которых тоже проявляется их идентификация. Хотя в этой работе не анализируется культовое кино как явление искусства, применение новейших достижений экспериментальной психологии позволило выделить пять типов «динамики переживания» при просмотре: устойчиво стабильное состояние, движение от стресса к стабильному состоянию, ригидная гиперактивация (стресс во время просмотра), движение от шока к стабильному состоянию и ригидная гипоактивация (шок во время просмотра) [Коробова, 2018, с. 46]. При этом в ходе эксперимента учитывались и состояния психики до просмотра фильма. Значение этой работы для нашей темы – в рассмотрении шока и стресса не как структурных особенностей самих произведений, но как полюсов восприятия происходящего на экране в процессе идентификации.

При этом практическое применение полученных выводов к состоянию современного российского кинематографа требует дополнительных усилий, так как здесь возникают и проблемы образцов, и проблемы инерции производственных традиций и традиций восприятия. С.В. Шкодинский, П. Кремер и А.И. Туманов в целом оптимистически смотрят на перспективы российского кинематографа в коммерческом конкурентов с голливудским, ссылаясь на опыт А.О. Дранкова [Шкодинский, Кремер, Туманов, 2019, с. 39], начинавшего с документальных съемок. Соединение эстетического стандарта эпохи модерна, любившей масштабность и изощренность, с заинтересованностью публики в просвещении, познании своей страны, одним словом, с документальным краеведением, позволило Дранкову создать востребованный и успешный продукт и перейти к художественному кинематографу. При этом авторы анализируют опыт Дранкова недостаточно, не указывая на его связь с традициями русской фотографии как уже официального и принимаемого публикой искусства (съемки официальных мероприятий и жизни знаменитостей, как Л.Н. Толстой, и сделали Дранкова известным), равно как и на его готовность осваивать новейшие форматы, в частности, Дранков первым стал снимать киносерии. Поэтому перед нами не только ответ талантливого режиссера на заинтересованность публики в познании своей национальной идентичности, но и идентификация благодаря наиболее востребованным и получившим признание как официальные форматы существования образов, таким как парадная съемка, иллюстративная съемка, как бы для изучения географии, наконец, съемка серийного типа, отвечающая тому стремлению узнавать новости всё время, каждый день и каждый час, которое царило в российской публике во время Первой мировой войны.

Наоборот, Р.В. Иванов и О.А. Полюшкевич, исследуя границы патриотического послания в современном российском кинематографе, показывают, что зрительские ожидания не всегда соответствуют тем принципам развертывания сюжета, которые подразумевает патриотическая риторика. В таком случае идентификация зрителя с героями как носителями положительных ценностей затруднена, ключевой образ или ключевой сюжетный поворот, который должен был служить идентификации, не считывается [Иванов, Полюшкевич, 2016, с. 52]. К.В. Резникова [Резникова, 2013] рассматривает как пример конструирования национальной и этнической идентичности фильм А. Рогожкина «Кукушка» (2002), в котором столкновение этнических стереотипов показывается со стороны, с постоянным удержанием фокуса на остроте конфликта обычаев и паттернов поведения, и тем самым оказывается частью конструирования современной национальной идентичности, как способной работать с этими паттернами извне.

Подводя итоги, следует сказать, что междисциплинарная перспектива изучения этнической, национальной, групповой и индивидуальной идентичности в рамках междисциплинарных исследований позволяет отказаться от ссылки на кинематограф только как на иллюстративный материал и от сведения вопроса к влиянию кинематографа на массы. Даже если авторы работ изначально пытаются говорить только о массовых социальных процессах и влиянии отдельных фильмов или кинематографических традиций на массовое сознание, сам междисциплинарный

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в междисциплинарных киноисследованиях*

подход требует рассматривать более сложные объективно процессы, чем те, которые реконструируются под вывеской массового сознания.

Кинематограф во всех этих работах оказывается не зеркалом, летописью или газетой эпохи, но сложным экранным медиа. Во всех этих работах экран и камера имеют собственную природу, разрывающую связный нарратив и меняющие статусы акторов социальной жизни. Взгляд камеры и взгляд зрителя на экран – это те моменты, в которые и происходит как присвоение идентичности, так и дистанцирование от привычных механизмов идентификации. Экранные искусства меняют сам статус потребителя визуальной продукции: это уже не просто зритель, ищущий обоснования своей жизни или терапии на экране, но готовый к проблематизации самих переживаний как основания самого такого обоснования. Экзистенция экрана, его техническая осуществимость, оказывается принципом нового экзистирования, новой темпоральности зрительского самоопределения, так что идентичность не внушается человеку окружением, а оказывается совокупностью моментов творческого выбора.

Поэтому модель киноидентичности в свете междисциплинарных исследований должна быть дополнена исследованием этих моментальных состояний, которые оказываются очень важны в периоды кризиса идентичности. Поиск выхода из кризиса, от обращений к метафизике в период кризиса оттепельной идентичности до образов научной фантастики и хоррора в современных фильмах, напрямую связан с теми свойствами экрана, которые не могут быть воспроизведены в литературном или театральном повествовании. Эти свойства не просто позволяют наделить человека новыми социальными ролями (поэтому обычно профессиональная идентичность здесь в виду не имеется), но дают ему возможность иначе вжиться в собственные повседневные функции, такие как потребление и бытовая коммуникация, так что восприятие экранных образов одновременно окажется подрывом рутинной идентификации и основанием более новой, более сложной идентификации, по отношению к которой новые этнические и национальные идентичности оказываются проекциями этого сердцевинного экзистенциального и одновременно эстетического опыта.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Ашик-Кериб (1988, реж. Д. Абашидзе, С. Параджанов, СССР), игр.
2. Белое солнце пустыни (1970, реж. В. Мотыль, СССР), игр.
3. Дом, в котором я живу (1957, реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель, СССР), игр.
4. Ёлки 1914 (2014, реж. Т. Бекмамбетов, Россия), игр.
5. Застава Ильича (Мне двадцать лет) (1964, реж. М. Хуциев, СССР), игр.
6. Июльский дождь (1966, реж. М. Хуциев, СССР), игр.
7. Когда деревья были большими (1961, реж. Л. Кулиджанов, СССР), игр.
8. Кукушка (2002, реж. А. Рогожкин, Россия), игр.
9. Любить (1968, реж. М. Калик, СССР), игр.
10. Токио-га (1985, реж. Вим Вендерс, США, ФРГ), док.
11. Я киборг, но это нормально (2008, реж. Пак Чхан Ук, Республика Корея), игр.
12. Я шагаю по Москве (1963, реж. Г. Данелия, СССР), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богатырева Е.Д. Искусство и научно-технический прогресс: контуры взаимосвязи // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2010. №. 2. С. 79-86.
2. Васильцов К., Казурова Н. Светский и религиозный Стамбул в турецком кинематографе // Азия и Африка сегодня. 2018. №. 9. С. 73-79.
3. 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.

4. Зверева Т.В. «Осень в дубовых лесах» Ю. Казакова сквозь призму кинематографического взгляда // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2017. Т. 27. №. 6. С. 937-941.
5. Зверева Т.В. Сказка, обращенная в миф: «Ашик-Кериб» М. Лермонтова в киноинтерпретации С. Параджанова // Филологический класс. 2014. №. 4. С. 32-37.
6. Зверева Т.В. Чеховские мотивы в «Июльском дожде» Марлена Хуциева // Кормановские чтения. Екатеринбург, 2015. С. 192-202.
7. 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.
8. Исаев Е.М., Комогорова М.К. Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе // Международный журнал исследований культуры. 2018. №. 1 (30). С. 220-230.
9. Казурова Н.В. Национальная идея и этнические меньшинства в исламской республике Иран: политика и кинематограф // Путь Востока: культура, религия, политика. Материалы XV молодежной конференции по проблемам философии, религии и культуры Востока: тезисы докладов и сообщений. Санкт-Петербург, 2013. С. 45-49.
10. Караваева Д.Н. Дискурс региональной идентичности в кино и на телевидении Северной Англии // Уральский исторический вестник. 2014. №. 3. С. 136-143.
11. Кириллова Н.Б. Гуманистические принципы Чингиза Айтматова в экранной интерпретации: диалог культур // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15. №. 5. С. 556-565.
12. Коробова С.Ю. Социально-психологические факторы динамики переживания субъектов при воздействии культового кино: дис. Южно-Уральский государственный университет, 2018.
13. Лямзин А.В. Базовые образы Великой Отечественной войны в советском и постсоветском кинематографе как элементы национальной российской идентичности // История и современное мировоззрение. 2019. №. 1. С. 73-80.
14. Мамедов А.К. Современный европейский кинематограф как актер конструирования идентичности // Актуальные проблемы социально-гуманитарных наук. 2018. С. 76-87.
15. Михеева Ю.В. Образ провинции в российском кино 2000-х годов в фокусе гражданской идентичности // Вестник ВГИК. 2018. №. 4. С. 40-52.
16. Резникова К.В. Значение кинематографа для формирования общероссийской национальной идентичности // Современные проблемы науки и образования. 2013. №. 3. С. 1.
17. Ростоцкая Л.В. Фильмы Хулио Медема: эстетика Зазеркалья // Латинская Америка. 2008. №. 8. С. 65-76.
18. Ростоцкая М.А., Никитина Л.В. Путешествие на Восток в фильме Вима Вендерса «Токио-га»: диалог культур // Вестник Московского университета. Серия 13: Востоковедение. 2019. №. 1. С. 85-91.
19. Рябова Т.Б., Рябов О.В. «Белое солнце пустыни» в символической политике современной России // Таможенная и пограничная политика в культурно-коммуникационном контексте: история и современность. Материалы международной научно-практической конференции. Москва: Издательство Российской таможенной академии, 2019. С. 36-44.
20. Сельман Г. Турецкий кинематограф в культурной, социальной и политической жизни Турции (1896-1980) // Актуальные инновационные исследования: наука и практика. Тамбов. 2012. №1. С. 1.
21. Талавер А.В. Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м). – Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013.
22. Тарасов С.О. Социологическое эссе о кинематографических образах и реалиях: «Почему Саша плачет?» // Вестник Удмуртского университета. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2018. Т. 25. №. 1. С. 34-36.
23. Чепкина Э.В., Харисова Е.А. Дискурсивные практики конструирования идентичности города в СМИ (на примере телепрограмм о Златоусте) // Цифровизация коммуникативно-культурной памяти: роль журналистики как социального института. Ч. 2. Екатеринбург, 2019. С. 115-118.
24. 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.
25. Шахов А.С. Алжир: антиколониальная тема как структурообразующий компонент национальной кинокультуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. №. 5 (79). С. 166-173.
26. Шереметьева Л.В. Отражение проблемы межличностной изоляции в кино // Студенческие научные исследования. 2015. №. 9. С. 1. URL: <http://student.snauka.ru/2015/09/2630>

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в междисциплинарных киноисследованиях*

27. Шкодинский С.В., Кремер П., Туманов А.И. Значение киноиндустрии в формировании национальной идентичности // Ценности и смыслы. 2019. №. 3. С. 34-46

REFERENCES

1. Bogatyreva E.D. *Iskusstvo i nauchno-tehnicheskii progress: kontury vzaimosvazi* [Art and scientific and technological progress: the contours of the relationship]. *Vestnik Samarskoi gumanitarnoi akademii. Seriya: Filosofiia. Filologiiia* [Bulletin of the Samara Humanitarian Academy. Series: Philosophy. Philology]. 2010. №. 2. P. 79-86.
2. Chepkina E.V., Kharisova E.A. *Diskursivnye praktiki konstruirovaniia identichnosti goroda v SMI (na primere teleprogramm o Zlatouste)* [Discursive practices of constructing a city's identity in the media (using television programs about Zlatoust as an example)]. *Tsifrovizatsiia kommunikativno-kul'turnoi pamiati: rol' zhurnalistiki kak sotsial'nogo instituta* [Digitalization of communicative and cultural memory: the role of journalism as a social institution]. Part 2. Ekaterinburg, 2019. P. 115-118.
3. Isaev E.M., Komogorova M.K. *Otazhenie voyny: kul'turnaia travma v postjugoslavskom kinematographe* [Reflection of war: cultural trauma in post-Yugoslav cinema]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovani kul'tury* [International Journal of Cultural Studies]. 2018. №. 1 (30). P. 220-230.
4. Ivanov R.V., Poliushkevich O.A. *Patriotizm i identichnost' v sovremennykh rossiiskikh fil'makh* [Patriotism and identity in contemporary Russian films]. *Izvestiia Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Politologiiia. Religiovedenie* [Bulletin of Irkutsk State University. Series: Political Science. Religious studies]. 2016. Vol. 18. P. 44-55.
5. Karavaeva D.N. *Diskurs regional'noi identichnosti v kino i na televidenii Severnoi Anglii* [Discourse of regional identity in film and television in Northern England]. *Ural'skii istoricheskii vestnik* [Ural Historical Bulletin]. 2014. №. 3. P. 136-143.
6. Kazurova N.V. *Natsional'naia ideia i etnicheskie men'shinstva v islamskoi respublike Iran: politika i kinematograf* [National Idea and Ethnic Minorities in the Islamic Republic of Iran: Politics and Cinema]. *Put' Vostoka: kul'tura, religiiia, politika. Materialy XV molodezhnoi konferentsii po problemam filosofii, religii i kul'tury Vostoka: tezisy dokladov i soobshchenii* [Way of the East: Culture, Religion, Politics. Materials of the XV youth conference on the problems of philosophy, religion and culture of the East: abstracts of reports and messages]. Sankt-Peterburg, 2013. P. 45-49.
7. Kirillova N.B. *Gumanisticheskie printsipy Chingiza Aitmatova v ekrannoi interpretatsii: dialog kul'tur* [The humanistic principles of Chingiz Aitmatov in the screen interpretation: dialogue of cultures]. *Observatoriia kul'tury* [Observatory of Culture]. 2018. Vol. 15. №. 5. P. 556-565.
8. Korobova S.Iu. *Sotsial'no-psikhologicheskie faktory dinamiki perezhivaniia sub'ektov pri vozdeistvii kul'tovogo kino* [Sociopsychological factors of the dynamics of the experience of subjects under the influence of cult cinema]. M.A. Thesis. South Ural State University, 2018.
9. Liamzin A.V. *Bazovye obrazy Velikoi Otechestvennoi voyny v sovetskom i postsovetskom kinematographe kak elementy natsional'noi rossiiskoi identichnosti* [Basic images of the Great Patriotic War in Soviet and post-Soviet cinema as elements of the national Russian identity]. *Istoriia i sovremennoe mirovozzrenie* [History and Modern Worldview]. 2019. №. 1. P. 73-80.
10. Mikhieva Iu.V. *Obraz provintsii v rossiiskom kino 2000-kh godov v fokuse grazhdanskoi identichnosti* [The image of the province in Russian cinema of the 2000s in the focus of civic identity]. *Vestnik VGII* [VGII Bulletin]. 2018. №. 4. P. 40-52.
11. Mamedov A.K. *Sovremennyi evropeiskii kinematograf kak aktor konstruirovaniia identichnosti* [Contemporary European cinema as an actor in the construction of identity]. *Aktual'nye problemy sotsial'no-gumanitarnykh nauk* [Actual problems of the social sciences and humanities]. 2018. P. 76-87.
12. Reznikova K.V. *Znachenie kinematografa dlia formirovaniia obshcherossiiskoi natsional'noi identichnosti* [The importance of cinema for the formation of the all-Russian national identity]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniia* [Modern problems of science and education]. 2013. №. 3. P. 1.
13. Riabova T.B., Riabov O.V. *"Beloe solntse pustyni" v simvolicheskoi politike sovremennoi Rossii* ["White sun of the desert" in the symbolic policy of Russia]. *Tamozhennaia i pogranichnaia politika v kul'turno-kommunikatsionnom kontekste: istoriia i sovremennost'*. *Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Customs and border policy in the cultural and communication context: history and today. Materials of the international scientific-practical conference]. Moscow, Publishing House of the Russian Customs Academy, 2019. – S. 36-44.
14. Rostotskaia L.V. *Fil'my Khulio Medema: estetika Zazerkal'ia* [Films of Julio Medem: Aesthetics through the Looking Glass]. *Latinskaia Amerika* [Latin America]. 2008. №. 8. P. 65-76.

15. Rostotskaia M.A., Nikitina L.V. *Puteshestvie na Vostok v fil'me Vima Vendersa "Tokio-ga": dialog kul'tur* [Journey to the East in Wim Wenders film "Tokyo-ha": dialogue of cultures]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 13: Vostokovedenie* [Moscow University Bulletin. Series 13: Oriental Studies]. 2019. №. 1. P. 85-91.
16. Sel'man G. *Turetskii kinematograf v kul'turnoi, sotsial'noi i politicheskoi zhizni Turtsii (1896-1980)* [Turkish cinema in the cultural, social and political life of Turkey (1896-1980)]. *Aktual'nye innovatsionnye issledovaniia: nauka i praktika* [Actual innovative research: science and practice]. Tambov. 2012. №1. S. 1.
17. Talaver A.V. *Pamiat' o Velikoi Otechestvennoi voine v postsovetском kinematographe. Etapy osmysleniia proshlogo (ot 1990-kh k 2000-m)* [Memory of the Great Patriotic War in the post-Soviet cinema. Stages of understanding the past (from the 1990s to the 2000s)]. Moscow, Higher School of Economics, 2013.
18. Tarasov S.O. *Sotsiologicheskoe esse o kinematograficheskikh obrazakh i realiiakh: "Pochemu Sasha plachet?"* [Sociological essay on cinematic images and realities: "Why is Sasha crying?"]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Filosofii. Psikhologiya. Pedagogika* [Bulletin of the Udmurt University. Philosophy Series. Psychology. Pedagogy]. 2018. Vol. 25. №. 1. P. 34-36.
19. Shaidulina M.V. *Fenomen estetizirovannoi zhestokosti v sovremennom iuzhnokoreiskom kinematographe kak otrazhenie natsional'no-kul'turnoi identichnosti* [The phenomenon of aesthetized cruelty in modern South Korean cinema as a reflection of national-cultural identity]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Bulletin. Cultural studies and art history]. 2017. №. 25. P. 44-53.
20. Shakhov A.S. *Alzhir: anticolonial'naia tema kak strukturoobrazuiushchii komponent natsional'noi kinokul'tury* [Algeria: an anti-colonial topic as a structure-forming component of national film culture]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. 2017. №. 5 (79). P. 166-173.
21. Sheremet'eva L.V. *Otrazhenie problemy mezhluchnostnoi izolatsii v kino* [Reflection of the problem of interpersonal isolation in cinema] *Studencheskie nauchnye issledovaniia* [Students research]. 2015. № 9. P. 1. URL: <http://student.snauka.ru/2015/09/2630>
22. Shkodinskii S.V., Kremer P., Tumanov A.I. *Znachenie kinoindustrii v formirovanii natsional'noi identichnosti* [Cinema producing as forming national identity]. *Tsennosti i smysly* [Values and senses]. 2019. №. 3. P. 34-46.
23. Vasil'tsov K., Kazurova N. *Svetskii i religiozni Stambul v turetskom kinematographe* [Secular and religious Istanbul in Turkish cinema]. *Aziia i Afrika segodnia* [Asia and Africa today]. 2018. №. 9. P. 73-79.
24. Zhuk S.I. *Zapad v sovetskom "zakrytom" gorode: "Chuzhoe" kino, ideologiia i problemy kul'turnoi identichnosti na Ukraine v brezhnevskuiu epokhu (1964-1982 gody)* [West in the Soviet "closed" city: "Alien" cinema, ideology and problems of cultural identity in Ukraine in the Brezhnev era (1964-1982)]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. 2009. №. 100. P. 548-566.
25. Zvereva T.V. *Chekhovskie motivy v "Iul'skom dozhde" Marlena Khutsieva* [Chekhovian motives in the "July Rain" by Marlene Hutsiev]. *Kormanovskie chteniia* [Corman Readings]. Ekaterinburg, 2015. P. 192-202.
26. Zvereva T.V. *"Osen' v dubovykh lesakh" Iu. Kazakova skvoz' prizmu kinematograficheskogo vzgliada* ["Autumn in oak forests" by Yu. Kazakov through the prism of cinematic glance]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya "Istoriia i filologiia"* [Bulletin of the Udmurt University. Series "History and Philology"]. 2017. Vol. 27. №. 6. P. 937-941.
27. Zvereva T.V. *Skazka, obrashchennaia v mif: "Ashik-Kerib" M. Lermontova v kinointerpretatsii S. Paradzhanova* [A Tale Converted to Myth: "Ashik-Kerib" by M. Lermontov in the interpretation of S. Parajanov]. *Filologicheskii klass* [Philological class]. 2014. №. 4. P. 32-37.