В.А. Колотаев

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

ДРАМАТУРГИЯ НУЛЕВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ: ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЛИШНЕГО ЧЕЛОВЕКА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНОИСКУССТВЕ

В статье рассматривается феномен отечественной кинодраматургии, выражающийся в нарушении традиционных принципов развития действия. В сценарной структуре фильмов о «лишнем человеке», появившихся в эпоху позднего застоя конца 1970-х – середины 1980-х гг., отсутствует привычный набор элементов пути героя, совершаемых им действий или, по В.Я. Проппу, функций, открывающих перед ним возможность, пройдя испытания, инициацию, качественно измениться. Многочисленные поступки и конфликты героев таких фильмов, как «Отпуск в сентябре» В. Мельникова или «Полеты во сне и наяву» Р. Балаяна, вызывая эмоциональный отклик у зрителя, не приводят к преобразованию их внутреннего мира, а на уровне драматургии – к построению действия, развитию арки характера. Наследники *лишних людей* русской классики, обладая мощной рефлексией, не способны ни принять социальные ценности, отождествиться с категориями группы, ни создать собственные модели идентичности. Такая позиция внеаходимости, определяющая драматургический парадокс фильмов о лишнем человеке (эмоциональная включенность зрителя при отсутствии событийной канвы, нарратива как логически связанного набора действий, приводящих героя к обретению нового статуса через преодоления препятствий), объясняется нулевым уровнем идентичности. Взгляд на структуру личности лишнего человека сквозь призму теории формирования эго-идентичности Э. Эриксона и нашу теорию развития идентичности (В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина) позволяет говорить, что герои не прошли ни один из этапов развития идентичности. Ни один из нормативных кризисов истории жизненного цикла не был ими пройден, и именно нулевая степень идентичности определяет парадоксальную форму траектории путешествия героя, пути без действий.

Ключевые слова: драматургия, эго-идентичность, путь героя, лишний человек, стадии развития идентичности, нулевая степень идентичности, психосоциальное новообразование, конфликт

The article examines the phenomenon of Russian film drama, which is expressed in violation of the traditional principles of action development. The script structure of films about the *superfluous person* that appeared in the era of late stagnation in the late 1970s - mid-1980s lacks the usual set of elements of the hero's path, the actions he takes or, according to V. Propp, functions that open up the opportunity for this hero, after passing tests of initiation, to change essentially. Numerous actions and conflicts of the heroes of such films as *Vacation in September* by V. Melnikov or *Flights in a dream and in reality* by R. Balayan, evoking an emotional response from the viewer, do not lead to the transformation of the inner world of the hero, and at the level of drama, to the construction action, character arch development. The heirs of the *superfluous people* of the Russian classical literature, possessing powerful reflection, are not able to accept social values, identify with the categories of the group, or shape their own models of identity. This position of being outside, defining the dramatic paradox of films about the superfluous people (the emotional involvement of the viewer in the absence of an event canvas, narrative as a logically connected set of actions leading the hero to gain a new status through overcoming obstacles) is explained by the zero level of identity. A look at the personality structure of the superfluous people through the prism of E. Erickson's theory of ego-identity formation and our theory of identity development (V.A. Kolotaev, E.V. Ulybina) allows us to say that the heroes have not gone through any of the stages of identity evolution. They have not gone through any of the normative crises of the life cycle history, and it is precisely the zero degree of identity that determines the paradoxical form of the hero's trajectory, the path without actions.

Keywords: drama, ego identity, hero's path, superfluous people, stages of identity development, zero degree of identity, psychosocial neoplasm, conflict

Введение

Практически все авторы, пишущие о сценарном мастерстве, солидарны с тем, что основной смысл кинодраматургии заключается в показе развития героя, того, как через действия от начала пути к финальной точке происходит преобразование его внутреннего мира [Туркин, 2007; Нехорошев, 2009; Юнаковский, 1974; Вайсфельд, 1974; Арабов, 2003; Митта, 1999; Червинский, 2019;

V.A. Kolotaev *Zero identity drama:*

The phenomenology of the superfluous person in Russian cinema

Молчанов, 2020; Салахиева-Талал, 2019; Дмитриева, Одинцова, Намди, 2016; Воглер 2017, 2018; Труби, 2016; Макки, 2008; Хейг, 2017; Сегер, 2018; Индик, 2014; Лайош, 2020]. Важным условием начала действия и последующих изменений характера героя является желание, которое появляется в результате возникновения какой-либо нехватки. Оно в свою очередь толкает героя на конфликт, подрывает сложившееся положение вещей в обычном мире, ведет его к цели, заставляя совершать поступки и меняться. Желание – это импульс, выводящий героя из равновесного состояния и побуждающий его к путешествию. В процессе движения герой открывает в себе что-то важное, избавляется, проходя испытания от фальшивых масок, искусственных ролей, раскрывает свою истинную сущность, обретает подлинную самость и в конце, добиваясь признания, обновляется. Решая трудные задачи, по сути, проходя инициацию, обретает, проявляя или достраивая, свою идентичность. «Идентичность героя олицетворяет внутренний мир фильма – тот внутренний конфликт или кризис, который персонаж должен преодолеть, чтобы развиваться» [Индик, 2014, с. 120].

Однако это важнейшее положение, касающееся базовых принципов кинодраматургии, построения арки персонажа (сюжетной линии) [Агафонова, 2008; Уэйланд, 2020], нуждается в некотором уточнении, когда речь идет об одном явлении отечественного киноискусства конца 1970-х середины 1980-х гг. Есть весьма примечательные способы драматургических решений, обнаруживающие некоторую ограниченность сложившихся правил построения сценария, предполагающих эволюцию внутреннего мира главного героя на основе желания, побуждающего к совершению поступков в определенном порядке.

Рассматривая некоторые фильмы эпохи позднего застоя, создается обманчивое впечатление, что на экране есть все, что позволяет видеть полноценное действие. Зритель сопереживает, но чувства возникают как бы вопреки главной драматургической установке, предполагающей событийность. Герой представляется на экране вне осознанных действий, вне поступков, он никуда не идет, у него нет цели, и он ничего не хочет, хотя некий ущерб (или, по Проппу, нехватка как элемент композиции) присутствует. Правда, сбивает с толку то, что на протяжении всего фильма с ним постоянно что-то случается, он находится в движении и, кажется, он действует. Но это дискурсивное образование, порождающее эмоции и бесконечные конфликты с окружающими, не переходящее в нарратив, в последовательный порядок осознанно совершаемых поступков, составляющих структуру пути. Такого рода героев по традиции, возникшей в русской классической литературе XIX в., относят к лишним людям. В советском кино они появились во многом благодаря пьесе А. Вампилова «Утиная охота» (1970).

Например, Виктор Зилов из фильма Виталия Мельникова «Отпуск в сентябре» (1978), вызывающий сочувствие зрителей и симпатии критиков [Медведев, 1984; Туровская, 1987]. «Он эгоист, ведет себя непредсказуемо, его поступки не логичны, к женщинам относится потребительски. Безразличие ко всему, отсутствие морально-этических принципов, позерство, иронические шутки, бесконечный самоанализ, тоска, неумение находиться в гармонии с окружающим миром...» [Сенникова, с. 214].

Таков же и Сергей Макаров из «Полетов во сне и наяву» (1982) Романа Балаяна. Он постоянно куда-то спешит, попадает в какие-то передрыги [Безенкова, 2012, с. 75], со всеми скандалит, но его многочисленные движения хаотичны, спонтанны и не приводят ни к каким изменениям. Все что с ними случается, происходит помимо их воли, неосознанно, а они лишь реагируют на ситуацию и вовлекаются в случайные конфликты, отыгрывая неожиданные роли, примеряет ситуативные и тут же отбрасываемые маски.

Описываемый феномен драматургии при высокой степени изученности проблем неклассического развития действия в кино [Демин, 1973; Гусев, 2017; Коршунов, 2014; Кошкина, 2009; Тюлякова, 1990; Мариевская, 2006; Евтеева, 2011; Бойко 2014; Березовчук, 2014; Авдеева, 2018] остался без должного внимания и нуждается в исследовании с позиции теории

В.А. Колотаев *Драматургия нулевой идентичности:*

феноменология лишнего человека в отечественном киноискусстве

формирования эго-идентичности Эриксона [Эриксон, 1996] и его последователей ([Berzonsky, 1991, 2015], [Marcia, 1967, 2002], [Waterman, 1993]), а также концепции стадийного развития идентичности в культурно-историческом контексте [Колотаев, Улыбина, 2011].

Под идентичностью понимается способность личности принимать, отождествляясь с социальными категориями, или конструировать свой образ, позволяющий адекватно вписываться в социальный контекст, а в случае необходимости меняться, приспосабливаясь к внешним условиям, и видеть себя в прошлом, настоящем и будущем, отвечая на вопрос «кто я?». Это определение динамической природы идентичности как фундаментальной потребности человека в проявлении себя через активность, в решении возникающих проблем самоопределения позволяет раскрыть структуру личности героя, которая вызывает драматургический парадокс: наличие катарсиса при отсутствии действия. В этой связи цель статьи – показать, что структура идентичности героев (лишних людей) раскрывается в драматургии фильмов и определяет ее специфику, проявляющуюся в отсутствии действия, событийной канвы как таковой. Именно идентичность, уровень ее развития, способность в кризисных ситуациях ответить на вопрос «кто я?» определяет траекторию пути героя.

Лишние люди: траектория бильярдного шара

В повести «Дневник лишнего человека» (1850) И.С. Тургенев предложил весьма востребованный в дальнейшем термин, распространенный на целый ряд героев, созданных еще до него, и который стал жить своей жизнью. Лишними людьми оказались многочисленные герои русской классической литературы, не находящие себе дела и, как казалось, применения своим силам и талантам в обществе: Чацкий, Онегин, Печорин, Чулкатулин, Рудин, Лаврецкий, Обломов. Это тип человека, несомненно, одаренного, образованного, умного, критически мыслящего, но не примыкающего ни к одной группе, не желающего вписываться в социальный формат, хотя и принадлежащего к дворянскому сословию. Это герои, пребывающие в одиночестве. Так, Пушкин описывал Онегина как чужого для всех:

«Кто там меж ними в отдаленьи,
Как нечто лишнее стоит»...

«Ни с кем он, мнится, не в сношеньи,
Почти ни с кем не говорит.
Один, затерян и забыт,
Меж молодых аристократов,
Между полезных дипломатов,
Для всех он кажется чужим...»

Он одинок, не связан ни с одной группой, не пробует войти в то или иное сообщество. В энциклопедической статье «Лишние люди» автор [Лаврецкий, 1932, С. 529] сравнивает героев русской классики с Дон-Кихотом, Гамлетом, Альцестом из «Мизантропа» Мольера, Вертером из «Страданий молодого Вертера» Гёте. Однако все перечисленные имеют принципиально иной склад личности, заставляющий их действовать, совершать, пусть и не всегда успешные, поступки, бороться с обстоятельствами, страстно хотеть чего-то. Эти герои могут быть комичны или величественны, но они полны желаний, у них есть идеалы, они ставят перед собой цель и стремятся к ее достижению, вступая в конфликт с обстоятельствами или с судьбой. Часто их путь трагичен, но это путь борцов, деятелей, противопоставляющих себя сложившемуся порядку вещей, жертвующих собой во имя поставленной цели. Это всегда движение в художественном пространстве, сопряженное с изменениями внутреннего мира, с развитием характера через преодоление испытаний, через увлеченное и последовательное служение делу.

Совершенно иной опыт и тип героя создают русские писатели, только внешне сохраняя кажущееся сходство с образцами западноевропейской литературы. Стремление социально

ангажированной критики и школьного образования видеть, например, в Чацком деятельную личность, вскрывающего недостатки уходящей эпохи или даже пороки общественного устройства, неспособного принять лицемерие и ханжество, влияло на положительное восприятие лишних людей. Им сочувствовали, так как в них усматривался социальный протест и нежелание принимать фальшь, отождествляться с ложной условностью казенного порядка. Правда, Пушкин в письме к П.Л. Вяземскому, высказываясь о Чацком, заметил его пустоту, а протестное поведение определил как гипертрофированное самомнение и детское шутовство. Поэт задается вопросом: зачем умному человеку «метать бисер» перед теми, кого он не считает способными понимать его глубокие мысли и передовые идеи? Очевидно, за тем, чтобы продемонстрировать свое превосходство, покуражиться над недалекой публикой, что, разумеется, не могло не вызвать ответной реакции. Такого рода нарциссизм Чацкого был подобающе оценен, ему отказали в обществе и сделали вывод относительно его психического состояния.

В.Г. Белинский отметил, что герой был не способен, несмотря на преподносимый критикой блистательный ум, культурное и интеллектуальное превосходство над Фамусовыми, Молчалиными, Репетиловыми, не то чтобы найти себе подходящее применение (он, как известно, не служит), но даже тех людей, кто бы соответствовал его уровню. Говоря несколько иначе, Чацкий обнаруживает одно из родовых свойств отряда лишних людей, при сильно развитой критической стороне сознания он не способен видеть ни в конкретном человеке, ни в группе то привлекательное, что позволяло бы ему отождествляться с образом группы, с социальными категориями. Герой, как и все лишние люди, на протяжении всей комедии ничего не делает, он не в состоянии предпринять хоть какое-то действие, совершить пусть и незначительный поступок, он только резонерствует, пустословит. Хотя и производит положительное впечатление, так как он критикует недостатки, обличает лицемеров, приспособленцев, тех, кто служит, «прислуживая», стремясь угодить начальству, но ничего не предлагает.

Разоблачительный пафос нравов высшего общества делал почти невидимым то, что и герой ничего не делает, и сама комедия лишена действия, что в ней нарушен принцип триединства. Есть в ней пространство, время, но нет главного элемента драмы – действия. Нет тех событий, поворотных моментов с необратимыми последствиями, заставляющих героя преодолевать трудности, делать выбор, принимать на себя ответственность и в итоге меняться. Он, как и все лишние люди, занят производством дискурса, находится в потоке обличительных речей, обращенных на того, кто воспринимается им как зеркальная плоскость, отражающая лики Нарцисса.

По такому же принципу Пушкин создает и своего «москвича в гарольдовом плаще». Евгений Онегин проявляет все черты лишнего человека, генетические признаки которых потом будут раз за разом воспроизводиться у других героев, независимо от времени, их сословной или профессиональной принадлежности в разных общественно-политических формациях. Что же это за особенность, объединяющая денди Онегина и офицера Печорина с советским технарем Зиловым и современным учителем Служкиным?

Все эти герои не имеют цели, ничего не хотят, ничего не делают и у них ничего не получается. Они не обладают желанием, запускающим событийный механизм драмы. Повествование выстроено так, что с ними что-то случается, но они ничего не хотят, ни к чему не стремятся, ни с чем не борются, но и со средой не сливаются, существуют в подвешенном состоянии. Лишний человек не является инициатором действия. Совершая что-то, герои делают это как бы нехотя, от скуки или случайно, немотивированно, вовлекаясь в процесс, без желания, импульсивно, не осознавая суть совершаемого, не учитывая контекста и последствий своих поступков.

Так, Онегин живет скорее по инерции и находится под влиянием обстоятельств. Он что-то пытается начать делать, но быстро оставляет свои занятия. Болезнь и смерть дяди, перспектива получить наследство в отсутствие других претендентов вынуждает его ехать в деревню, там он

В.А. Колотаев *Драматургия нулевой идентичности:*

феноменология лишнего человека в отечественном киноискусстве

знакомится и дружит с Ленским. Благодаря Ленскому, входит в дом Лариных. В него влюбляется полная романтических фантазий Татьяна, но герой не разделяет ее чувств, отказывает ей во взаимности, травмируя девушку. Оказавшись на балу у Лариных, Онегин, желая позлить друга, от скуки обозначает флирт с Ольгой, что предсказуемо оскорбляет Ленского, вынуждает того вызвать его на поединок. В результате Онегин убивает друга просто так, не учитывая последствий, почти не сожалея о случившемся. Хотя после этого он вынужден скрываться. Позднее у него появляется желание и цель, Онегин все-таки влюбляется в Татьяну, и она по-прежнему любит его, но ситуация и сама героиня изменились, он получает отказ. Слишком поздно, обстоятельства сложились не в его пользу, она, хотя и любит его, но уже замужем. Как говорит другому герою Пушкина другая героиня в сходных обстоятельствах: «князь мой муж... теперь поздно...». Желать и идти к своей цели бессмысленно. Если он чего-то захотел, то оказалось, что получить желаемое невозможно. Все равно ничего не получится, таков урок лишнего человека. Именно этот урок преподают лишние люди, и он оказывается чрезвычайно востребованным в отечественной культуре.

Недействующий герой, собственно, Зилов

Образы недействующих, одиноких героев с отсутствующим желанием, не способных к отождествлению с группой появляются в советском киноискусстве в период кризиса идеологии развитого социализма. Череду героев русской классической литературы, лишних людей, продолжили наследники Чацкого, Онегина, Печорина, Обломова, Рудина, советские Зилов из «Утиной охоты» Александра Вампилова и «Отпуска в сентябре» (1979) Виталия Мельникова, Сергей Макаров из фильма «Полеты во сне и наяву» (1982) Романа Балаяна, Бузыкин из «Осеннего марафона» (1979) Георгия Данелия, герои «Неоконченной пьесы для механического пианино» (1977) Никиты Михалкова. Эту же традицию продолжает и современный герой, Служкин из фильма «Географ глобус пропил» (2013) Александра Велединского.

Образ циника и пьяницы Зилова, не похожий на обычных советских положительных героев, был создан Александром Вампиловым в 1967 году, в самом начале периода застоя. Пьесу Вампилова напечатать удалось чудом в 1970 году, на сцену она пробивалась почти десятилетие, а фильм «Отпуск в сентябре», снятый Виталием Мельниковым в 1979 году, был положен на полку и вышел лишь в 1987 году, в перестройку. При этом ничего особо крамольного в пьесе не было, кроме пары реплик про недостаток крабов на отечественных столах, но сопротивление она вызывала очень сильное. Партийное чутье у цензоров работало отлично. И дело было не в аморальности персонажа или антисоветской интенции. У Зилова не было внешних проблем с советской властью. Государство предоставило ему квартиру, позволяло без особого напряжения заниматься неинтересной бессмысленной работой. Жена какое-то время терпела измены, потом ушла, но появилась другая девушка, и с ней могло все повториться снова. Зилов был узнаваем по безделью на работе, по тому, что пытались подсунуть левые данные в статью. Несовпадение с советской властью было глубже и серьезнее.

Проблема заключалась в общем несовпадении со средой. Зилов (вызывающе, откровенно, демонстративно) ничему не верил, ничего не хотел и искренне мучился от острого ощущения фальши. Развитый социализм, утративший кровожадность эпохи культа личности, позволял «немного жить», но требовал внешнего соблюдения условностей. Для зрителя того времени это все рифмовалось с общей недоверчивостью жизни, с тем, что называлось двоемыслием, при котором рапорты о перевыполненных планах соседствовали с пустыми полками. В лозунги никто не верил, но на демонстрации и собрания, без особого сопротивления, ходили. Большинство с этим мирилось, но реакцию Зилова понимали.

У Довлатова в Таллинском цикле есть персонаж, красивый талантливый бесприютный нищий альфонс, который, в том числе стараниями рассказчика, попадает на работу в газету, там приживается, начинает нормально зарабатывать, его уже вот-вот должны взять в штат – жизнь, можно сказать, налаживается. И вдруг, на праздновании Нового года, он, ни с того ни с сего,

ногой выбивает поднос с кофе из рук жены главного редактора. Герой не может позволить себе быть успешным и благополучным среди вот этого всего. И в фильме Виталия Мельникова герой Олега Даля, с гримасой брезгливости, выражал именно такое отношение к происходящему. Его разрушительный импульс был следствием нежелания сливаться с мнимостью.

Сюжет пьесы Вампилова строится на том, что Зилов получает новую квартиру, по этому поводу вроде бы налаживаются отношения с женой. А дальше – постоянное вранье на работе, случайный роман со случайной девушкой, что почти не скрывается от жены, и как следствие – уход жены, потом пьяный скандал с друзьями и коллегами, разрыв с девушкой и попытка суицида.

Зилов не хотел, не мог допустить включения в существующий ход жизни. Именно это нежелание включаться в социальную реальность, отождествляться с имеющимися группами, социальной ролью составляло стержневую характеристику как Зилова, так и других лишних людей. Он не вел себя как все, соблюдая нормы, как сын, спешащий к больному отцу по первому зову, верный муж, нормальный советский инженер. Тема невозможности желания вынесена в центр сюжета. Герой ничего не хочет, он пережил символическую смерть, о чем свидетельствует похоронный венок, который ему приносят после вчерашней попойки, устроенной по поводу поездки на охоту. Все, о чем он мечтает, это охота, мелкая страсть к убийству безответных живых существ ради забавы. Ни на какие другие действия он не способен.

Нулевая степень идентичности

Противоположностью рассматриваемого типа личности лишних людей является герой, осознающий, что уже имеющееся состояния идентичности ему недостаточно для решения новых задач, что ему необходимо многое совершить, преодолеть кризис, для получения признания, для прохождения инициации и обретения нового статуса. Однако признание нехватки для лишних людей (практически все герои, переживая кризис продуктивности, ощущают, что они что-то недополучили, что уходящая жизнь им что-то не предоставила) не означает, что они начнут действовать, меняться и что-либо менять вокруг.

Лишние люди ничего не делают из того, что им позволило бы вписаться в актуальную социальную реальность. Более того, своим поведением они ставят под сомнение правильность этой реальности, не предлагая, одновременно, и вариантов альтернативного построения мира. Они не верят в идеалы «справедливого мира» [Lerner, 1980], отрицая как миф, но ничего не создавая взамен своего отрицания. Герои застревают в переживании стагнации, кризиса идентичности, оказываются в мертвой точке определения себя через отождествление с социальными категориями.

Позиция лишнего человека, отказ от идентификации с имеющимся набором моделей идентичности, не похожа и на стадию моратория в терминологии Эриксона [Эриксон, 1996] и Марсия [Marcia, 1967]. Мораторий, при котором подростки откладывают выбор идентичности, характеризуется активным поиском информации о возможных вариантах Я, экспериментированием с разными ролями. Им необходимо время для поиска и принятия решения, чтобы продолжить путь. Лишним людям, героям Олега Даля и Олега Янковского ничего подобного не свойственно. Они не ищут себя, отказываются от активности, не видя возможностей для движения, противятся изменениям. Не вписываются они и в типологию стилей идентичности Берзонски [Berzonsky, 2015], согласно которому люди различаются по характеру получения информации.

Согласно нашей теории [Колотаев, Улыбина, 2011], развитие идентичности определяется культурно-историческим контекстом и способностью или не способностью личности конструировать образ себя, полагаясь либо на внешние образцы, либо на собственные предпочтения. На начальном этапе становления идентичности, на стадии протоидентичности индивид обнаруживает способность отождествляться с предлагаемыми категориями, отвечать на основные вопросы, воспринимать мир и мыслить себя с помощью образов, предлагаемых Другим.

В.А. Колотаев *Драматургия нулевой идентичности:
феноменология лишнего человека в отечественном киноискусстве*

Отличительной особенностью структуры Эго носителя протоидентичности является его система восприятия, основанная на безоценочном отношении ко всему, что окружает и что происходит с ним и вокруг его. Все, что случается с человеком на этой стадии, воспринимается как данность, как то, что не подлежит критическому осмыслению и оценке. В отсутствии границ личность принимает все и соглашается со всем, что с ней происходит, не давая собственных характеристик, не выражая своего мнения о случившемся. Пытаясь реализовать свой запрос в идентичности, определении себя в социальных категориях через принадлежность к группе, носитель протоидентичности проявляет особую восприимчивость в отношении с Другим. Именно Другой определяет то, каким быть такого рода личности, что делать, как себя вести и чего хотеть. А носитель протоидентичности стремится воспроизвести все, что в него вкладывают, все, что на него проецируют окружающие. Плохо ли это или хорошо, как относится к тому, что с ним произошло, нужно ли сомневаться в сказанном о нем, логично ли само высказывание – эти и многие другие вопросы не возникают в сознании, воспринимающем все как истину. Это состояние ребенка на начальном этапе жизненного пути, лишённого рефлексии относительно своей идентичности, пола, возраста, имени, этнической принадлежности. Однако протоидентичность, неосознанное стремление решить возникающие проблемы за счет отождествления с желанием Другого, проявляется не только у ребенка, но и у взрослого человека. Типичным примером может быть герой фильма Вуди Алена «Зелиг» (1983) с его способностью полностью соответствовать потребностям и желаниям тех, кто его окружает.

Протоидентичность соответствует начальной стадии развития эго-идентичности в структуре жизненного цикла концепции Эриксона, это стадия формирования «базисного доверия или базисного недоверия», когда первый в жизни человека кризис завершается либо продуктивным либо деструктивным образованием. Ребенок либо обретает надежду на жизнь и уверенность в том, что он желанен в этом мире, что ему рады и его любят, либо, напротив, у него возникает осознание, что он обуза и что в дальнейшем ему не на что надеяться.

Следующим этапом развития идентичности, согласно нашей теории, является репродуктивная идентичность. На этой стадии потребности индивидов в решении проблем принадлежности к определенной группе удовлетворяются за счет реализации ценностей, программ и стилей поведения, созданных кем-то в прошлом. Возможно, это вполне реальные люди, пользующиеся непререкаемым авторитетом, жившие очень давно предки. Именно они создали когда-то модели идентичности, набор правил, следование которым позволяло коллективному субъекту выживать. Здесь уже сформированы границы между «своим и чужим» и четкие представления о том, что такое «хорошо» и что такое «плохо». Состояние репродуктивной идентичности напоминает «предрешенную идентичность» в статусной концепции Марсия [Marcia, 2000], когда индивид руководствуется при выборе пути и принятии решений не своими предпочтениями, а тем, что должно, согласно сложившемуся в прошлом этическому канону, без поисков, размышлений и рефлексии, без чувства ответственности за принятое решение. Границы на стадии репродуктивной идентичности ощущаются как непроницаемые, но они есть. Пространство «своего» и «чужого» можно пересечь только в обрядово-ритуальных практиках. На репродуктивной стадии развития идентичности индивид должен многое преодолеть в себе, измениться, чтобы соответствовать тем образцам и ценностям, которые были сформированы коллективным творцом в прошлом. На уровне современной архаики репродуктивная идентичность проявляется в криминальных драмах, например, в фильме «Крестный отец» (1972) Фрэнсиса Форда Копполы.

Стадия репродуктивной идентичности соответствует проживанию нормативного конфликта «автономия – стыд» в концепции Эриксона, когда в процессе формирования эго-идентичности возникает потребность в управлении своим телом, в формировании границ своего «Я». В этот период закладывается либо четкое представление о своем «Я» как о том, что подчиняется воле индивида, либо в отсутствии сформированных границ личность подвержена манипуляциям и имеет расплывчатые представления о своем желании. Инстанция контроля на этой стадии находится вовне, поведение регулируется набором запретов, коллективным «Супер-Эго».

V.A. Kolotaev *Zero identity drama:*

The phenomenology of the superfluous person in Russian cinema

Следующая в нашей классификации продуктивная стадия идентичности предполагает такой уровень развития структур личности, когда образ себя складывается из неких идеальных конструкций, созданных чьим-то творческим гением и удаленных по времени в будущее. Если на репродуктивной стадии материал для конструирования себя располагался в прошлом, то на продуктивной – в будущем. Чтобы процесс формирования идентичности проходил успешно, индивид должен основные созидательные силы направить на преобразования себя, на то, чтобы соответствовать требованиям идеала. Такими, например, являются герои советских фильмов, стремящихся к идеалам коммунизма, преобразующие себя и общество передовики производства.

Переход на стадию продуктивной идентичности возможен, если личность успешно преодолевает очередной кризис формирования Эго «инициатива – чувство вины», по Эриксону. В жизни ребенка наступает время, когда он обнаруживает в себе способность проявлять желания, стремится реализовать свои, порой фантастические, представления и мечты в игровой активности. Он начинает хотеть быть кем-то, соотносить себя с какой-либо профессией. Воображаемый мир желаний может не соответствовать реальности, фантазии и импульсы ребенка наталкиваются на ограничения. В этот период вырабатываются способности соотносить свои потребности и желания с контекстом, со сложившимися условиями, с учетом интересов других людей. Импульс в таком случае не разрушителен, а упорядочен складывающимися структурами «Супер-Эго», внутренней инстанцией контроля. В противном случае неконтролируемое желание разрушительно как в фильме «Тельма и Луиза» (1991) Ридли Скотта, если оно канализируется на объект, минуя русло символического порядка. Либо сопряжено с последствиями в виде сковывающего всякую активность чувства вины.

В дальнейшем успешное прохождение предыдущих этапов формирования идентичности обеспечивает переход на метапродуктивную стадию. Носитель метапродуктивной идентичности развивает способность осуществлять поиск и принятие решений, полагаясь уже не на сформированный в прошлом канон или созданный кем-то идеал, а на собственное представление о том, как следует себя вести и чему соответствовать. Тогда личность опирается на осознанное стремление конструировать образ себя из тех средств, которые предлагает культура, руководствуясь собственной системой оценок, не сливаясь со сложившимися образцами. Личность в таком случае сама берет на себя ответственность за принимаемые решения и даже за свою жизнь. Примером носителя метапродуктивной идентичности может быть герой фильма «Далласский клуб покупателей» (2013) Жана-Марка Валле или героиня фильма «Большая игра» (2019), реж. Аарона Соркина.

Достижение такого уровня развития Эго оказывается возможным, если субъект успешно преодолел конфликт предыдущих этапов формирования личности. Результатом нормативного кризиса «компетентность – неполноценность», по Эриксону, стало психосоциальное новообразование, позволяющее конструировать внутренний план действия с учетом контекста и способности к решению задач, возникающих на жизненном пути, с опорой на внутренние ресурсы, приобретенные навыки созидания. Инструменты знакового опосредствования и освоенные приемы моделирования миров [Эльконинова и Эльконин, 1993] позволяют личности завершить процесс построения внутреннего основания эго-идентичности. Они не только дают возможность осознанно выбирать группу или отождествляться с социальными категориями, не сливаясь с ними, но и в ситуации конфликта предоставляют перспективу изменения себя (с опорой на внутренние силы) или преобразования мира за счет создания новых категорий, групп или социальных условий. Успешно пройденная стадия «компетентности» подводит промежуточный итог развития эго-идентичности, открывает возможность завершить процесс формирования внутреннего каркаса идентичности. А это в свою очередь позволяет на следующей стадии «идентичность – путаница ролей» самостоятельно определять групповую принадлежность и по собственным основаниям, полагаясь на свой выбор, менять сообщество, переходить в другую группу или даже создавать новую.

В.А. Колотаев *Драматургия нулевой идентичности:
феноменология лишнего человека в отечественном киноискусстве*

Кроме того, это еще и путь к открытию в себе двух других состояний идентичности, «интимности», способности открываться перед Другим и принимать Другого в свой мир, и «продуктивности», способности созидать, отдавая свои силы.

Нулевая идентичность лишнего человека, или Бег на месте

Чем объясняется ситуация с недействующим героем, не способным на осознанные поступки, вызывающим изменения личности, с отсутствующим желанием преодолевать трудности и испытания, ведущими к цели, но увлекающимся сиюминутными прихотями, идущим на поводу импульсов ради получения удовольствий?

Во всех других случаях герой обладает хотя бы какой-то идентичностью, способностью осознавать себя в системе социальных категорий, отождествляясь с кем-то или чем-то, позволяющей ему принять вызов и оправиться в путешествие. Здесь же этого нет! Ни одна из стадий развития идентичности лишним человеком не пройдена. Путь героя не может начаться без желания осознать себя хотя бы в каких-либо категориях, предлагаемых группой.

Само же движение героя в пространстве фильма, его путь, пролегающий через преодоление препятствий, типологически связано с обрядами посвящения [Воглер, 2017]. Это древнейшие социальные практики, закреплённые в повествовательных структурах мифа и фольклора, имеющие целью обеспечить переход посвящаемого на более высокую ступень социальной иерархии, принятия его в более статусную группу при условии успешного прохождения испытаний [Пропп, 2007; Элиаде, 1999; Мелетинский, 1976, 1986; Геннеп, 1999; Холлис, 2009]. В архаических культурах обряд инициации выполнял функции института наделения идентичностью индивида, доказавшего свою состоятельность, готовность полноценно решать задачи члена племени, в котором он планирует занять место. Этот переход и обретение новой идентичности означал символическую смерть младшего соплеменника в одном качестве и возрождение для новой жизни в другом. Один член общества символически умирал, уступал место другому, совершенно изменившемуся, вновь рождённому. Впоследствии инициаторный комплекс трансформировался в нарратив и в виде сочетания повествовательных элементов (композиционных узлов) составляет связную последовательность этапов пути героя [Пропп, 2007].

Рассматриваемые лишние люди обнаруживают неспособность пройти инициацию, принять предлагаемые группой ценности и, как следствие, измениться. Но также они не в состоянии создать что-то свое, что позволило бы им, не используя уже созданные кем-то категории, конструировать свою идентичность самостоятельно, независимо. Обладая мощной рефлексией, они критикуют то, что их окружает, но ничего не делают, ничего не предлагают, избегают продуктивной активности. Они как бы застывают в точке преодоления старого состояния и перехода в новое, в нулевой точке действия и дальнейшей инициации для жизни в новом качестве.

Это уклонение от идентичности описано в сцене посвящения Сергея Макарова в «Полетах во сне и наяву» (1982) Романа Балаяна на пикнике в честь его дня рождения. Она показывает окончательный крах героя, неспособность пройти инициацию, символически родиться обновленным, в ином качестве. Руководитель архитектурного бюро, где работает герой, поздравляет его с сорокалетием, говорит, что сегодня родился не «мальчик, но муж». Они импровизируют, изображают обрядовое действо: над коленопреклоненным «новорожденным» членом коллектива Николай Павлович (Олег Табаков) произносит речь и предлагает Сергею (Олег Янковский) сказать сослуживцам ответное слово, дать обет, пообещать быть с ними и больше не подводить их. Это его шанс повзрослеть, измениться, но герой молчит или пустословит, никак не может произнести то, что от него ожидают симпатизирующие ему люди. Тогда сам начальник берет слово и держит речь от имени Сергея Макарова, вроде бы, прошедшего инициацию, принятого и занявшего подобающее ему в обществе место. Речь нерожденного субъекта в очередной раз перехвачена Другим. Тем, кто и так вписан в социум, имеет четкую

идентичность и способен адекватно видеть ситуацию. Уклоняющийся от посвящения герой, получивший почти насильно свой статус «мужа», ответственного за свои поступки члена общества, тут же сбрасывает с себя обретенный статус, карнавализируется. Он зачем-то ввязывается в борьбу с молодым конкурентом (Олег Меньшиков), уступает ему, подвергается унижению. Происходит проигрывание обряда посвящения в обратном порядке. Герой, сопротивляясь переменам, которые он, вроде бы, должен принять, вновь оказывается за пределами группы: имитирует самоубийство, окончательно подрывая доверие к себе, ставя на себе точку. Не прошедший инициацию, оказавшийся в нулевой точке идентичности, герой регрессирует, впадает в детство, бежит среди мальчишек с пучком соломы, имитирующим факел Данко, и застывает в позе эмбриона, как бы заново возвращаясь в материнское лоно к нулевой точке пути.

Заключение

Проведенный анализ позволяет говорить, что отмеченные варианты кинодраматургии, характерные для фильмов о лишних людях, определяются отсутствием у главных героев тех психосоциальных новообразований, которые обеспечивают построение эго-идентичности. В результате невозможности преодолеть нормативные кризисы в процессе формирования личности, у них отсутствуют «доверие», «автономия», «инициатива», «компетентность», «идентичность», а также им не доступны две другие стадии из эриксоновского цикла: «близость» и «продуктивность». Герои оказываются на нулевом уровне идентичности, при котором они не хотят отождествлять себя с имеющейся системой категорий, но, не имея возможности опираться на приобретенные в ходе преодоления нормативного кризиса продуктивные новообразования, не могут выйти за их пределы, предложив свои варианты моделей идентичности.

Нулевой уровень идентичности, в свою очередь, определяет и особенности драматургического конфликта, структуру пути без действий главного героя. Во всех рассмотренных вариантах сюжет о лишнем человеке не включает в себя ни один из элементов структуры пути героя. Отсутствие идентичности, не умение героя ответить на вопрос «кто я?», выражается в ситуативном поведении, он не способен осознанно ответить на вызов и поставить цель движения, он не проходит испытаний, не изменяет цели и не преобразовывает себя.

Позиция лишнего человека позволяет увидеть дефекты социальной среды, но, как показывает более подробный анализ особенностей его идентичности, не позволяет увидеть возможности хоть каких-то изменений, способствует сохранению этих дефектов в неизменности.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Большая игра / Molly's Game (2019, реж. А. Соркин, США), игр.
2. Географ глобус пропил (2013, реж. А. Велединского, Россия), игр.
3. Далласский клуб покупателей / Dallas Buyers Club (2013, реж. Ж-М. Валле, США), игр.
4. Зелиг / Zelig (1983, реж. В. Аллен, США) игр.
5. Крестный отец / The Godfather (1972, Ф. Ф. Коппола, США), игр.
6. Курьер (1986, реж. К. Шахназаров, СССР), игр.
7. Неоконченная пьеса для механического пианино (1977, реж. Н. Михалков, СССР), игр.
8. Осенний марафон (1979, реж. Г. Данелия, СССР), игр.
9. Отпуск в сентябре (1979, реж. В. Мельников, СССР), игр.
10. Полеты во сне и наяву (1982, реж. Р. Балаян, СССР), игр.
11. Рудин (1977, реж. К. Воинов, СССР), игр.
12. Тельма и Луиза / Thelma & Louise (1991, реж. Р. Скотт, США, Великобритания, Франция), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей, 2008.
2. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие. – Москва: ВГИК, 2003.

В.А. Колотаев *Драматургия нулевой идентичности:
феноменология лишнего человека в отечественном киноискусстве*

3. Березовчук Л.Н. Очерки теории кино. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2014.
4. Вайсфельд И. Композиция в киноискусстве. – Москва: ВГИК, 1974.
5. Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2017.
6. Воглер К., Маккенна Д. Мемо. Секреты создания структуры и персонажей в сценарии. – Москва: АНО, 2018.
7. Дмитриева В.А., Одинцова В.В., Намди Д.М. Психология кино: учебно-методическое пособие. – Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2016.
8. Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2014.
9. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. – Москва: Рефл-бук, АСТ; Киев: Ваклер, 1997.
10. Кувшинова М. Тень учителя // Сеанс. 2013. 7 ноября. Режим доступа: http://seance.ru/blog/reviews/geograph_kuvshinova/ (дата обращения 29.01.2016).
11. Лаврецкий А. «Лишние люди» // Литературная энциклопедия: В 11 т. 1929-1939. Т. 6. – Москва: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1932. – С. 529.
12. Лайош Э. Искусство драматургии. Творческая интерпретация человеческих мотивов. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2020.
13. Макки Р. История на миллион долларов. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2008.
14. Медведев А. Духовный мир героя советского кино. – Москва: Знание, 1984.
15. Митта А. Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. – Москва: Подкова, 1999.
16. Молчанов А. Букварь сценариста. Как написать хорошее кино и сериал. – Москва: Эксмо, 2020.
17. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. – Москва: ВГИК, 2009.
18. Салахеева-Талал Т. Психология в кино: Создание героев и историй. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2019.
19. Сегер Л. Как хороший сценарий сделать великим. – Москва: Манн, Иванов и Фебер, 2019.
20. Труби Д. Анатомия истории: 22 шага к созданию успешного сценария. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2016.
21. Туркин В.К. Драматургия кино. – Москва: ВГИК, 2007.
22. Туrowsкая М.И. Вампилов и его критик // Туrowsкая М.И. Памяти текущего мгновения. – Москва: Советский писатель, 1987. – С. 116-178.
23. Уэйланд К. Создание арки персонажа. Секреты сценарного мастерства: единство структуры, сюжета и героя. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2020.
24. Филд С. Киносценарий. Основы написания. – Москва: Эксмо, 2016.
25. Хейг М. Голливудский стандарт: как написать сценарий для кино и ТВ, который купят. – Москва: Альпина Паблишер, 2017.
26. Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. – Москва: Издательство АСТ, 2019.
27. Юнаковский В.С. Сценарное мастерство. Учеб. пособие для... курсов заочного обучения. – Москва: ВГИК, 1974.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеева Г.А. Интерпретация образа главного героя пьесы А. Вампилова «Утиная охота» в российском кинематографе // Сборник материалов II Всероссийской научно-практической конференции «Человек, текст, язык в системе социологического знания». Отв. ред. И.Л. Чишова. – Нижний Тагил: Изд-во «Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт (филиал) федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный профессионально-педагогический университет», 2018. С. 185-195.
2. Безенкова М.В. Критические точки личности в советском кино: от «Заставы Ильича» до «Полетов во сне и наяву» // Вестник ВГИК. 2012. № 12-13. С. 67-76.
3. Бойко М.Е. Типологические и структурные особенности фабулы кинопроизведений второй половины XX – начала XXI века. Дисс. на ... канд. искусствоведения. Москва, 2014.
4. Гусев А.О. Активные элементы композиции как фактор обновления кинодраматургии в авторском кинематографе второй половины XX века. Автореф. дисс. на... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург: РИИИ, 2017.
5. Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. – Москва: Восточ. лит., 1999.
6. Демин В.П. Диалектика сюжета и фабулы в современной кинодраматургии: Автореф. дисс. на... канд. искусствоведения. Москва: Институт Истории Искусств, 1973.

V.A. Kolotaev *Zero identity drama:
The phenomenology of the superfluous person in Russian cinema*

7. Евтеева И. О взаимодействии киновидов. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2011.
8. Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Стадиальная модель развития идентичности (на примере киноискусства) // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2011. Т. 8. № 1. С. 3-26.
9. Коришун В.В. Неклассические способы композиционного построения современного киносценария. Автореф. дисс. на... канд. искусствоведения. Москва: ВГИК, 2014.
10. Кошкина Ю.А. Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. №1. С. 139-156.
11. Мариевская Н.Е. О новейших концептах времени в структуре кинематографического произведения. Дисс. на... канд. искусствоведения. Москва: ВГИК, 2006.
12. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – Москва: Наука, 1976.
13. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.С. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. – Москва: РГГУ, 2001.
14. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Москва: Лабиринт, 2007.
15. Сенникова В.В. Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. №. 27. С. 210-219.
16. Тюлякова О.А. Композиция фильма: методология и методика целостного изучения. Дисс. на... канд. искусствоведения. Москва: ВГИК, 1990.
17. Улыбина Е.В., Колотаев В.А. Кризисы идентичности в ситуации неопределенности как варианты отношения к себе // Мир психологии. 2016. № 3. С. 121-132.
18. Холлис Д. Под тенью Сатурна. Мужские психические травмы и их исцеление. – Москва: Когито-Центр, 2009.
19. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999.
20. Эльконина Л., Эльконин Б.Д. Знаковое опосредствование, волшебная сказка и субъектность действия // Вестн. Моск. ун-та. Сер.14. Психология. 1993. № 2. С. 62-70.
21. Эрикссон Э. Идентичность: юность и кризис. – Москва: Прогресс, 1996.
22. Berzonsky M.D. Cognitive Reasoning, Identity Components, and Identity Processing Styles, Identity // International Journal of Theory and Research. 2015. Vol. 15. № 1. P. 74-88.
23. Lerner M.J. The belief in a just world // The Belief in a just World. Springer, Boston, MA, 1980. P. 9-30.
24. Marcia J.E. Ego identity status: Relationship to change in self-esteem, «general maladjustment» and authoritarianism // Journal of Personality. 1967. № 35. P. 118-133.
25. Marcia J.E. Identity and psychosocial development in adulthood // International Journal of Theory and Research. 2002. № 2. P. 7-28.
26. Waterman A.S., Archer S.L. Identity status during the adult years: Scoring criteria. In Ego identity // A handbook for psychosocial research. – New York: Springer-Verlag. Springer, 1993. P. 241-270.

SOURCES

1. Agafonova N.A. *Obshhaya teoriya kino i osnovy` analiza fil'ma* [General theory of cinema and the foundations of film analysis]. Minsk, Tesej, 2008.
2. Arabov Yu. *Kinematograf i teoriya vospriyatiya. Uchebnoe posobie* [Cinematography and theory of perception]. Moscow, VGIK, 2003.
3. Berezovchuk L.N. *Ocherki teorii kino* [Essays on the theory of cinema]. Saint Petersburg, RIII, 2014.
4. Chervinskij A. *Kak xorosho prodat` xoroshij scenarij* [How to sell a good script well]. Moscow, Izdatel'stvo AST, 2019.
5. Dmitrieva V.A., Odinczova V.V., Namdi D.M. *Psixologiya kino: uchebno-metodicheskoe posobie* [Psychology of cinema: a manual]. Saint Petersburg, Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2016.
6. Fild S. *Kinoscenarij. Osnovy` napisaniya* [Screenplay. Basics of writing]. Moscow, E`ksmo, 2016.
7. Haig M. *Gollivudskij standart: kak napisat` scenarij dlya kino i TV, kotory`j kupyat* [Hollywood Standard: How To Write A Screenplay For Film And TV That Will Buy]. Moscow, Al`pina Pablisher, 2017.
8. Indik U. *Psixologiya dlya scenaristov. Postroenie konflikta v syuzhete* [Psychology for screenwriters. Building a conflict in the plot]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2014.

В.А. Колотаев *Драматургия нулевой идентичности:
феноменология лишнего человека в отечественном киноискусстве*

9. Ke`mpbell Dzh. *Ty`syachelikij geroj* [A thousand-faced hero]. Moscow, Refl-buk, AST; Kiev: Vakler, 1997.
10. Kuvshinova M. *Ten`uchitelya* [The teacher's shadow]. In: *Seans* [Seance]. 2013. 7 noyabrya. Rezhim dostupa: http://seance.ru/blog/reviews/geograph_kuvshinova/ (data obrashheniya 29.01.2016).
11. Lajosh E`. *Iskusstvo dramaturgii. Tvorcheskaya interpretaciya chelovecheskix motivov* [The art of drama. Artistic interpretation of human motives]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2020.
12. Lavreczkij A. *“Lishnie lyudi”* [Superfluous people]. In: *Literaturnaya e`nciklopediya* [Literary Encyclopedia], V 11 t. 1929-1939. T. 6. Moscow, OGIz RSFSR, gos. slovarno-e`ncikl. izd-vo “Sov. E`ncikl.”, 1932. P. 529.
13. McKee R. *Istoriya na million dollarov* [The Million Dollar Story]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2008.
14. Medvedev A. *Duxovny`j mir geroja sovetskogo kino* [Spiritual world of the hero of Soviet cinema]. Moscow, Znanie, 1984.
15. Mitta A. *Kino mezhdz adom i raem. Kino po E`jzenshtejnu, Chexovu, Shekspiru, Kurosawe, Fellini, Xichkoku, Tarkovskomu* [Cinema between hell and heaven. Cinema based on Eisenstein, Chekhov, Shakespeare, Kurosawa, Fellini, Hitchcock, Tarkovsky]. Moscow, Podkova, 1999.
16. Molchanov A. *Bukvar` scenarista. Kak napisat` xoroshee kino i serial* [Scriptwriter's ABC book. How to write a good movie and TV series]. Moscow, E`ksmo, 2020.
17. Nexoroshev L.N. *Dramaturgiya fil`ma* [Drama of the film]. Moscow, VGIK, 2009.
18. Salaxieva-Talal T. *Psixologiya v kino: Sozdanie geroev i istorij* [Psychology in the movies: Creating heroes and stories]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2019.
19. Seger L. *Kak xorosnij scenarij sdelat` velikim* [How to make a good script great]. Moscow, Mann, Ivanov i Feber, 2019.
20. Trubi D. *Anatomiya istorii: 22 shaga k sozdaniyu uspehnogo scenariya* [Anatomy of history: 22 steps to creating a successful scenario]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2016.
21. Turkin V.K. *Dramaturgiya kino* [Cinema dramaturgy]. Moscow, VGIK, 2007.
22. Turovskaya M.I. *Vampilov i ego kritik* [Vampilov and his critic]. In: Turovskaya M.I. *Pamyati tekushhego mgnoveniya* [In memory of the current moment]. Moscow, Sovetskij pisatel`, 1987. Pp. 116-178.
23. Wayland K. *Sozdanie arki personazha. Sekrety` scenarnogo masterstva: edinstvo struktury`, syuzheta i geroja* [Creation of the character arch. Secrets of screenwriting: the unity of structure, plot and hero]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2020.
24. Vajsfel`d I. *Kompoziciya v kinoiskusstve* [Composition in the art of cinema]. Moscow, VGIK, 1974.
25. Vogler K., Makkenna D. *Memo. Sekrety` sozdaniya struktury` i personazhej v scenarij* [Memo. Secrets of creating structure and characters in the script]. Moscow, ANO, 2018.
26. Vogler K. *Puteshestvie pisatelya: Mifologicheskie struktury` v literature i kino* [The writer's Journey: Mythological structures in literature and cinema]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2017.
27. Yunakovskij V.S. *Scenarnoe masterstvo* [Screenwriting skills]. Ucheb. posobie dlya... kursov zaochnogo obucheniya. Moscow, VGIK, 1974.

REFERENCES

1. Avdeeva G.A. *Interpretaciya obraza glavnogo geroja p`esy` A. Vampilova “Utinaya oxota” v rossijskom kinematografe* [Interpretation of the image of the protagonist of A. Vampilov's play *Duck Hunt* in Russian cinema]. In: *Sbornik materialov II Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii “Chelovek, tekst, yazyk v sisteme sociologicheskogo znaniya”* [Collection of materials of the II All-Russian Scientific and Practical Conference “Man, Text, Language in the System of Sociological Knowledge”]. Otv. red. I. L. Chizhova. Nizhnij Tagil: Izd-vo “Nizhnetagil`skij gosudarstvenny`j social`no-pedagogicheskij institut (filial) federal`nogo gosudarstvennogo avtonomnogo obrazovatel`nogo uchrezhdeniya vy`sshego obrazovaniya Rossijskij gosudarstvenny`j professional`no-pedagogicheskij universitet”, 2018. Pp. 185-195.
2. Berzonsky M.D. *Cognitive Reasoning, Identity Components, and Identity Processing Styles, Identity*. In: *International Journal of Theory and Research*. 2015. Vol. 15. № 1. Pp. 74-88.
3. Bezenkova M.V. *Kriticheskie tochki lichnosti v sovetskom kino: ot “Zastavy` Il`icha” do “Poletov vo sne i nayavu”* [Critical points of personality in Soviet cinema: from “Zastava Ilyicha” to “Flights in sleep and in reality”]. In: *Vestnik VGIK* [Bulletin of cinematography]. 2012. # 12-13. Pp. 67-76.
4. Bojko M.E. *Tipologicheskie strukturny`e osobennosti fabuly` kinoproizvedenij vtoroj poloviny` XX – nachala XXI veka* [Typological and structural features of the plot of films of the second half of the 20 - early 21 century]. Diss. na ... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, 2014.

V.A. Kolotaev *Zero identity drama:**The phenomenology of the superfluous person in Russian cinema*

5. Demin V.P. *Dialektika syuzheta i fabuly` v sovremennoj kinodramaturgii* [Dialectics of plot and plot in modern film drama]. Avtoref. diss. na... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, Institut Istorii Iskusstv, 1973.
6. E`l`koninova L., E`l`konin B.D. *Znakovoe oposredstvovanie, volshebnyaya skazka i sub`ektnost` deystviya* [Sign mediation, fairy tale and subjectivity of action]. In: *Vestn. Mosk. un-ta. Ser.14. Psixologiya* [The Bulletin of the Moscow State University. Series 14, Psychology]. 1993. # 2. Pp. 62-70.
7. E`liade M. *Tajnye obshchestva. Obrjady iniciacii i posvjashhenija* [Secret societies. Rites of initiation and initiation]. Moscow, Saint Petersburg, Universitetskaja kniga, 1999.
8. E`rikson E`. *Identichnost`: yunost` i krizis* [Identity: youth and crisis]. Moscow, Progress, 1996.
9. Evteeva I. *O vzaimodejstvii kinovidov* [About interaction of cinema genres]. Saint Petersburg, RIII, 2011.
10. Gennep A. *Obryady` perexoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov* [Rites of passage. Systematic study of rituals]. Moscow, Vostochn. lit., 1999.
11. Gusev A.O. *Aktivny`e e`lementy` kompozicii kak faktor obnoveniya kinodramaturgii v avtorskom kinematografe vtoroj poloviny` XX veka* [Active elements of composition as a factor in the renewal of cinematography in auteur cinematography of the second half of the 20th century]. Avtoref. diss. na... kand. iskusstvovedeniya. Saint Petersburg, RIII, 2017.
12. Hollis D. *Pod ten`yu Saturna. Muzhskie psichicheskie travmy` i ix iscelenie* [Under the shadow of Saturn. Male mental trauma and their healing]. Moscow, Kogito-Centr, 2009.
13. Kolotaev V.A., Uly`bina E.V. *Stadial`naya model` razvitiya identichnosti (na primere kinoiskusstva)* [Stadialnaya model of identity development (on the example of cinema art)]. In: *Psixologiya. Zhurnal Vy`sshej shkoly` e`konomiki* [Psychology. Journal of the higher school of Economics]. 2011. T. 8. # 1. Pp. 3-26.
14. Korshunov V.V. *Neklassicheskie sposoby` kompozicionnogo postroeniya sovremennogo kinoscenariya* [Non-Classical methods of compositional construction of modern film scripts]. Avtoref. diss. na... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, VGIK, 2014.
15. Koshkina Yu.A. *Psixologicheskie osobennosti konflikta v scenarij sovremennogo amerikanskogo malobyudzhnogo fil`ma* [Psychological features of the conflict in the scenario of a modern American low-budget film]. In: *Teatr. Zhivopis`. Kino. Muzy`ka* [Theatre. Painting. Movie. Music]. 2009. #1. Pp. 139-156.
16. Lerner M.J. *The belief in a just world*. In: *The Belief in a just World*. Springer, Boston, MA, 1980. Pp. 9-30.
17. Marcia J.E. *Ego identity status: Relationship to change in self-esteem, "general maladjustment" and authoritarianism*. In: *Journal of Personality*. 1967. # 35. Pp. 118-133.
18. Marcia J.E. *Identity and psychosocial development in adulthood*. In: *International Journal of Theory and Research*. 2002. # 2. Pp. 7-28.
19. Marievskaya N.E. *O novejsnix konceptax vremeni v strukture kinematograficheskogo proizvedeniya* [About the latest concepts of time in the structure of a cinematic world]. Diss. na... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, VGIK, 2006.
20. Meletinskij E.M. *Poe`tika mifa* [Poetics of myth]. Moscow, Nauka, 1976.
21. Meletinskij E.M., Neklyudov S.Yu., Novik E.S., Segal D.S. *Problemy` strukturnogo opisaniya volshebnoj skazki* [Problems of the Structural Description of a Fairy Tale]. In: *Struktura volshebnoj skazki* [Structure of a Fairy Tale]. Moscow, RGGU, 2001.
22. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki* [Historical roots of the fairy tale]. Moscow, Labirint, 2007.
23. Sennikova V.V. *Obraz geroya v otechestvennom kinematografe: ot obrazczovoj modeli soczrealizma k neopredelennosti postsovetetskogo vremeni* [The image of the hero in Russian cinema: from the exemplary model of socialist realism to the uncertainty of the post-Soviet era]. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul`turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of the Tomsk State University. Culturology and art history]. 2017. #. 27. Pp. 210-219.
24. Tyulyakova O.A. *Kompoziciya fil`ma: metodologiya i metodika celostnogo izucheniya* [Film composition: methodology and methodic for holistic learning]. Diss. na... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, VGIK, 1990.
25. Uly`bina E.V., Kolotaev V.A. *Krizisy` identichnosti v situacii neopredelennosti kak varianty` otnosheniya k sebe* [Identity crises in a situation of uncertainty as options for attitudes towards oneself]. In: *Mir psixologii* [World of psychology]. 2016. # 3. Pp. 121-132.
26. Waterman A.S., Archer S.L. *Identity status during the adult years: Scoring criteria*. In: *Ego identity*. In: *A handbook for psychosocial research*. New York, Springer-Verlag. Springer, 1993. Pp. 241-270.