

Функции проективной идентификации в киноискусстве

Владимир А. Колотаев

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, vakolotaev@gmail.com*

Аннотация. Статья развивает понятие «проективной идентификации» в рамках современных теорий идентификации применительно к анализу современного кинематографа. В статье доказывается, что кинематограф в поисках сюжетов обращается к сказочным и архетипическим моделям, усиливающим проекцию героя, отождествление его с ролевой моделью. Такая идентичность становится для самого героя во многом фатальна. Отмечается также стремление современного отечественного кинематографа, сохраняя проективную идентичность, расширить спектр идентификаций в ходе диалога со зрителем.

Критический анализ теорий идентичности и анализ специфики экранных искусств позволяет четко различать идентичность и идентификацию, выделять различные уровни идентичности, обусловленные спецификой идентификации. Анализ мотиваций в фильме и условностей экранных искусств дал возможность уточнить, в какой именно точке или поворотном моменте фильма начинается такая идентификация. Доказано, что она связана не столько со спецификой сюжета, сколько со спецификой изобразительности, обусловленной нарративным субстратом и границами его экранного развертывания.

Проективная идентификация рассмотрена как ресурс переживаний зрителя и как новация кинематографа. Доказано, что современное существование кинематографа в мире новых медиа и новых искусств превращает то, что мы считаем художественными приемами, в стратегии идентификации, различным образом срабатывающие в зависимости от ожиданий зрителя и режиссерской оптики, которая становится принципиально изменчивой и непредсказуемой.

Ключевые слова: идентичность, киноидентичность, проективная идентификация, теория кино

Для цитирования: Колотаев В.А. Функции проективной идентификации в киноискусстве // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. № 3. С. 131–143. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-3-131-143

Functions of projective identification in cinema

Vladimir A. Kolotaev

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, vakolotaev@gmail.com*

Abstract. The article develops the concept of “projective identification” within the framework of identification theories as applied to the analysis of contemporary cinema. In the article, it is proved that cinema, in search of scenes, turns to fabulous and archetypal models that enhance the hero’s projection, identifying him or her with a role model. Such an identity becomes fatal for the hero himself. The striving of new Russian cinema, while maintaining a projective identity, to expand the range of identifications during dialogue with the viewer is also noted.

A critical analysis of theories of identity and an analysis of the specifics of screen art makes it possible to clearly distinguish between the identity and identification, and to distinguish various levels of identity due to the specifics of identification. An analysis of the motivations in the film and of the screen arts conventions made it possible to clarify at which point or defining moment in the film such identification begins. The author proves that it is associated not so much with the specifics of the plot as with the specifics of the visualization, due to the narrative substrate and the boundaries of its on-screen deployment.

Projective identification is considered as a resource of the spectator’s experience and as an innovation in cinema. It is proved that the modern existence of cinema in the space of new media and new arts turns what we consider art methods or devices into identification strategies that work differently depending on the expectations of the viewer and director’s optics, which becomes fundamentally changeable and unpredictable.

Keywords: identity, cinema identity, projective identification, cinema theory

For citation: Kolotaev, V.A. (2019), “Functions of projective identification in cinema”, *RSUH/RGGU Bulletin. RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art history” Series*, no. 3, pp. 131–143, DOI: 10.28995/2073-6401-2019-3-131-143

Основу теоретическим и практическим исследованиям формирования идентичности заложили труды в области символического интеракционизма Дж.Г. Мида, а также антропологические и психологические работы Э.Г. Эриксона, впервые определившего социокультурные параметры идентичности. В этой традиции идентичность определяется как «психологическое представление человека о своем Я, характеризующееся субъективным чувством своей

индивидуальной самоидентичности и целостности» [Николаев 1998, с. 238].

Такая самоидентичность достигается благодаря способности личности идентифицироваться со значимыми объектами: социальной группой (социальная идентичность), культурными ценностями и традициями (культурная идентичность), этнической группой (этническая идентичность), с религией (конфессиональная идентичность) и т. п. «По мере усвоения индивидом социокультурных образцов, норм, ценностей, принятия и усвоения различных ролей во взаимодействиях с другими людьми его самоидентификация изменяются, и более или менее окончательно его идентичность складывается к концу юношеского возраста. Различаются позитивные и негативные идентичности» (там же). Таким образом, идентичность можно представить как комплекс чувственных и рациональных представлений личности о себе как некоей целостности, достигнутой путем последовательных отождествлений с социальными ролями и культурными ценностями. Но такое предложенное В. Г. Николаевым понимание идентичности как результата идентификации проблематично тем, что к концу юношеского возраста идентичность не складывается окончательно, а продолжает конструироваться в течение всей жизни. Как подробно доказывается в трудах Кули, Мида, Эриксона, Лакана, формирование идентичности есть стадийный процесс смены жизненных циклов через неизбежные кризисы. Постиндустриальное общество усиливает кризис идентичности, ускоряя это стадийное движение и не позволяя как раньше останавливаться на какой-то одной идентичности. Человек может остановиться, но это состояние будет заведомо кризисным, с соответствующими последствиями для индивидуального психологического самочувствия и социального поведения.

Но главное противоречие в самом понятии и функционировании идентичности другое: психосоциальная целостность всякий раз достигается за счет идентификации, отождествления с кем-то или чем-то другим, этой цельности не принадлежащим. Производя отождествление, субъект парадоксальным образом лишает себя признаков идентичности, главным среди них является чувство себя в качестве неповторимой индивидуальности (Мид, Миненков, Абельс), что препятствует и адаптации личности.

Некоторые исследователи, критикуя термин «идентичность» за подразумеваемую статичность, предпочитают процессуальный термин «идентификация», на что указывает и В.Г. Николаев: «Идентификация охватывает динамичные, процессуальные аспекты формирования идентичности» [Николаев 1998, с. 239]. Идентификация тогда есть сознательное или неосознаваемое действие,

в котором достигается слияние с кем-то или с чем-то в целях психической защиты (об этом см.: [Демина, Ральникова 2000]).

В классическом психоанализе термин «идентификация» использовался только для объяснения ранних форм эмоциональной жизни ребенка, которые проявляются в бессознательном стремлении младенца отождествляться с телом матери. Фрейд рассмотрел процесс дальнейшего отождествления ребенка с фигурой взрослого (отца) в качестве важнейшей предпосылки формирования «Супер-Эго» как инстанции контроля. «Основой этого процесса является так называемая идентификация, то есть уподобление Я чужому Я, вследствие чего первое Я в определенных отношениях ведет себя как другое, подражает ему, принимает в известной степени в себя. Идентификацию не без успеха можно сравнить с оральным, каннибалистическим поглощением чужой личности. Идентификация – очень важная форма связи с другим лицом, вероятно, самая первоначальная, но не то же самое, что выбор объекта» [Фрейд 1989, с. 338–339]. Идентификация тесно связана с подражательной деятельностью, с мимикрией (Р. Кайуа) и миметизмом (Аристотель, А.Ф. Лосев, Эрих Ауэрбах, В.А. Подорога). При том что идентификация как процесс отождествления с другими людьми (родителями, учителями, значимыми лицами) определяющим образом влияет на формирование характера, Фрейд отмечает ее амбивалентную природу. Результатами идентификации могут быть как позитивные изменения, так и негативные, например, образованные симптомы, различные аффективные состояния [Фрейд 1991, с. 104–105].

Из размышлений Фрейда следует, что идентификация часто ведет к негативным последствиям и, как правило, свидетельствует о несамостоятельности, слабости личности, регрессирующей к «первоначальным формам эмоциональной связи с объектом». Но Фрейд также отмечал, что сильное «Я», если Эдипов комплекс преодолен в той или иной степени успешно, способно смягчить давление «Супер-Эго», сформированного на более ранних этапах становления структур личности за счет опять-таки идентификации с другим, точнее, принятия другого внутрь себя. При такой инкорпорации появляются большие возможности сопротивляться отождествлению, интроекции, то есть «включения в структуру «Я» без критической проверки и усвоения внешних стандартов, ценностей, отношений, концепций с целью снижения угрозы негативных переживаний» [Демина, Ральникова 2000, с. 20].

Несколько иначе ситуация выглядит с позиции Ю.М. Лотмана. В его теории автокоммуникации создается модель диалога, где говорящий, отправитель сообщения, и слушающий, адресат, являются одним лицом. Система «Я – Я» представляется Ю.М. Лотманом

ном как весьма продуктивная форма диалога, качественно изменяющая структуру личности [Лотман 1992, с. 76–89]. Однако природа анализируемого материала, хотя и поддается описанию в терминах аутокоммуникативной модели диалога, все-таки требует более уместного (релевантного) подхода. Его предлагает теория «проективной идентификации» (ПИ) Мелани Кляйн (1882–1960).

Исходя из понятия Фрейда об опасности «контрпереноса», Мелани Кляйн совершенно изменила представления об идентификации, разработав и внедрив в научный оборот понятие «проективная идентификация» (projective identification). Описание ПИ у Мелани Кляйн предложено в статье 1946 г. «Заметки о некоторых шизоидных механизмах». В разделе «Связь расщепления с проекцией и интроекцией» Мелани Кляйн пишет: «До сих пор, рассматривая страх преследования, я выделяла оральный элемент. Однако, хотя оральное либидо все еще остается ведущим, либидные и агрессивные импульсы и фантазии от других источников постепенно выступают вперед и ведут к слиянию оральных, уретральных и анальных желаний, либидных и агрессивных. Также атаки на грудь матери развиваются в атаки соответствующей природы на ее тело, которое ощущается как продолжение груди, прежде чем мать начнет восприниматься как целостная личность. Атаки на мать в фантазиях следуют по двум направлениям. Одно направление определяется преимущественно оральными импульсами высасывать досуха, кусать и отнимать у материнского тела его хорошее содержимое... Другая линия атак развивается из анальных и уретральных импульсов и предполагает выделение опасной субстанции (экскрементов) из себя в мать.

Вместе с этими вредными экскрементами, выделяемыми в ненависти, расщепленные части Эго также проецируются на, или точнее, в мать. Эти экскременты и плохие части собственной личности означают не только повреждение, но также контроль и обладание объектом. И, поскольку мать теперь содержит плохие части собственной личности, она воспринимается не как отдельная личность, а как плохая часть себя». «Большая часть ненависти против частей себя направляется теперь на мать. Это приводит к специфической форме идентификации, которая устанавливает прототип агрессивных объектных отношений» [Кляйн и др. 2001, с. 426]. По мнению Кляйн, выявленные примитивные, превербальные отношения и проекция «в другую личность» являются «единственным способом описания тех бессознательных процессов, о которых идет речь» [Кляйн и др. 2001, с. 426].

Процессы идентификации на ранних этапах жизни ребенка реализуют защитные функции развивающегося организма, который обнаруживает способность принимать, усваивать объекты и/или

отторгать усвоенное, отрицать то, что воспринимается как неприемлемое. В целом под проективной идентификацией понимают процесс «образования фантазмов, при котором субъект помещает себя – целиком или частично – внутрь объекта для нанесения ему вреда, обладания или контроля за ним» [Лапланш, Понталис 1996, с. 437].

Итак, проецируемое состояние, каким бы странным оно ни казалось, оказывается в определенном смысле и состоянием объекта. Это не только чувство проецирующего, но и чувство реципиента. Данная модель коммуникации, в которой активный участник диалога наделяет слушающего своими чертами, рассматривалась М.М. Бахтиным уже не в семиотическом, а в антропологическом плане. Бахтин вычленил в организации романа тип отношений, когда говорящий в процессе высказывания или в ответе на вопрос неосознанно создает или пересоздает образ того, кому адресована его речь. При таком общении говорящий наделяет слушающего актуальными для себя, а не для него качествами, достраивая его исходя из своих внутренних состояний, тогда как диалог сводится к механизму взрывной актуализации этих состояний [Бахтин 1979]. Происходит проективная коммуникация, проецирование комплексов, патологическая и непродуктивная как диалог. Хотя внешне ситуация ничем не отличается от продуктивных форм диалога, но, по существу, в акте речи говорящий, реализуя в высказывании собственные бессознательные мотивы, создавая из них синтетический образ собственных комплексов говорящего.

М.М. Бахтин заметил, что диалог, приобретающий внутреннюю форму речи для себя, разрушает личность говорящего. Закрытая система, в которой информация не может быть канализирована, разрушает вербальную коммуникацию. Моделирование общения с оппонентом в сознании подрывает всякий реальный диалог, другой оказывается не нужен, а качествами слушающего может быть наделен любой случайный объект. При такой герметичной коммуникации возникает угроза разрушения системы, либо патологических проявлений на соматическом уровне.

Ироничный пример работы механизмов кляйнианской идентификации с объектом дает фильм Вуди Аллена «Все, что вы хотели знать о сексе, но боялись спросить» (1972). Герой Аллена периодически регрессирует и оказывается в положении ребенка, которого преследует негативно воспринимаемый «опасный объект» – материнская грудь. Совершенно иная ситуация с работой механизма проективной идентификации разворачивается в фильме Валерия Тодоровского «Мой сводный брат Франкенштейн» (2004).

Сюжет фильма построен на контрасте между благополучной московской жизнью семьи и травматическим опытом, связанным

с появлением внебрачного сына, страдающего расстройством психики. Таким образом, уже в завязке мы видим неизбежность проекции травмы оставленности, вызванной обстоятельствами войны (страхом перед врагом, приведшим к гиперагрессии), на страх неизбежной встречи с сыном. Но этот герой (Павел) привык смотреть на мир сквозь прицел, и потому даже пробуждение родственных чувств будет включать проективную идентичность.

Павел испытал страх и унижение в ситуации, когда его чуть было не взял в плен неприятель. Это потрясение послужило причиной совершения военного преступления. Желая отомстить врагу, Павел и его друг убили невинных людей. Под гусеницами их машины погибли женщины и дети. После этого он во всем начал видеть угрозу. Герой живет в состоянии тотального страха и, кроме того, заражает этим чувством близких, тех, с кем общается. Очевидно, контакт с противником и его убийство спровоцировало отождествление Павла с тем, кто нанес ему оскорбление. Он стал убитым врагом.

Попав в семью, Павел начинает видеть везде врагов, угрожающих новой семье, и пытается спасти семью от врагов, иначе говоря, проецирует ситуацию боевой взаимовыручки в экстремальных условиях на семью, которая только должна его выручить из текущего положения. Но семья его выручить не может, так как не может пустить в свою жизнь человека с расстроенной психикой. При этом парадоксальным образом по-настоящему враждебно ведет себя именно мирная семья, а не военный человек: сводный брат подсылает хулигана, тогда как Павел не верит, что на него могут покушаться члены его новой семьи. Таким образом, он хочет идентифицировать себя с семьей, которой лишен как инвалид, и психическая травма только усугубляет идентификацию, а семья хочет идентифицировать себя с ним в лице сводного брата и применить насилие к нему как единственный способ как-либо его понять и совладать с ним.

Итак, идентификация с негативным, отрицаемым (мертвым) объектом запустила в свою очередь агрессивное стремление нарушить запрет. Павел, или, точнее, тот, в кого он теперь превратился, совершает то, что в нормальном состоянии он не сделал. Для него теперь нет ни детей, ни женщин. Избиение невинных запускает механизм защиты, происходит вытеснение невыносимого чувства вины за совершенное преступление. Спасение от мук совести Павел находит в бессознательном отождествлении с теперь уже положительным объектом, идеальным образом себя. По сути, эта личность представляет собой зеркальный образ того, с кем отождествился герой, совершая преступление, только отрицательные качества объекта поменялись на положительные. Из агрессора он

превратился в защитника. Все остальные объекты наделяются Павлом свойствами той личности, которая убивала детей и женщин.

Но разумеется, ценностные установки семьи требуют рассмотрения нового члена в более широкой социальной перспективе, чем простое насилие. Именно так ведет себя жена главного героя, пытающаяся устроить операцию и тем самым разорвать узел идентификаций, наделив каждого нормальной идентичностью. Она хочет определить Павла в психиатрическую лечебницу, так как его поведение представляется источником опасности. Павел заражает страхом окружающих, которые хотят от него избавиться. Единственный персонаж фильма, с которым у Павла устанавливаются хорошие отношения, – дочь главного героя Анна, девочка лет одиннадцати, которая не ставит вопрос об идентификации, но просто общается с ним в рамках своих образов идентичности, поэтому и он в ответ проявляет трогательную заботу. Глава семейства выступает как полностью социальный человек, пытаясь помочь в рамках плановой работы военного ведомства и бюрократических механизмов.

Было бы неверным выделять только негативные черты связи в режиме ПИ. Если дочь Крымова говорит, что у нее появился добрый и хороший брат, то Павел по отношению к Анне и является хорошим объектом. Ведь ребенок наделяет его сказочными чертами героя, который видит в темноте, контролирует ночной хаос и т. п. Но эти фантазии все-таки лучше, чем страхи и проекции ее матери. Именно Рита, испугавшись за Аню, невольно конструирует (ситуация Франкенштейна) объект так, что он представляется опасным похитителем детей. Ее страх, спроецированный на героя, материализуется, воплощается затем в действиях героя. Рита наделяет Павла отрицательными качествами, а затем ее фантазии материализуются. В соответствии со своими переживаниями она станет жертвой похищения. По сути, ее фобии и вызывают трагедию, катастрофу, которой и завершается фильм.

В основе фабулы фильма лежит классический набор пропповских функций волшебной сказки типа «Медведь на липовой ноге». Есть сакральное пространство запрета, некогда нарушенное героем. Есть страшные последствия этого поступка. Но есть и разные сценарии устранения последствий нарушения табу. С одной стороны, восстановление равновесия (нейтрализация сказочной недостачи) за счет признания вины и уплаты странной дани, с другой – отказ от сделки и физическое устранение предьявителя. Ситуация в фильме развивается по второму, наименее продуктивному и наиболее архаическому, а значит, и кровожадному сценарию.

Древнейшие варианты сказки свидетельствуют о бескомпромиссном характере отношений между желанием и запретом. Либо

желание разрушает человека (он превращается в животное вне природы), либо человек символически справляется с инстинктами, оскопляет и окультуривает их. В более поздних сюжетах конфликт смягчается, неразрешимые противоречия переводятся в нейтральное русло. Сказочные герои откупаются от медведя, предложив ему липовый протез как фаллический заместитель утраченного органа. Возмещения ущерба требует, не осознавая этого, и душа Павла. Его бесконечное навязчивое появление, нарушающее покой семьи, имеет под собой тот же побудительный мотив, который заставляет сказочного медведя преследовать старика и старуху.

Медведь мешает голодным персонажам насладиться едой и покоем. Все дело в том, что удовлетворение желания в обход правил (по типу «захотел есть – убил зверя»), как и нерегламентированное строгим порядком насилие, приводит к необратимым последствиям, распаду самости. Съев медвежатины, человек сам превращается в зверя. Он становится тем, с кем бессознательно отождествляется и против кого направляет агрессию. Действие фильма развивается по архаическому, наиболее жесткому сценарию: предъявителя убивают, перенося на него свои комплексы. Устраняя физически источник беспокойства, общество не только загоняет проблему под спуд, но и создает предпосылки нового появления очередного Создания, но в еще более страшном обличии.

Новейшие исследования киноидентичности показывают, как изменение героя в новейшем кино под влиянием множества социальных факторов и осмысления советского опыта (чему посвящена статья [Немченко 2016]) сохраняет проекцию идентичности, но при этом создает и новые зрительские идентичности. И.П. Басалаева [Басалаева 2019] на примере фильма А. Мельника «Территория» (2014) усматривает в современном российском кинематографе одновременно возвращение и детализацию образа «настоящего человека», нормативного для советской идентификации. Басалаева рассматривает парадоксальность сибирского кинотекста в этом фильме, например, соединение локального и глобального, интимного переживания локуса и государственнического мышления, рациональность и утопизм, и усматривает в «Территории» дрейф от разделяемого коллективного аффекта, унаследованного от советского кино, к индивидуальному потреблению чрезвычайно опыта собственного героизма: «в пространстве послесоветского кино истинный, “высокой пробы” аффект – только персональный, только “интимный”. Мы видим его в переживании нескольких “самых настоящих” из настоящих героев – Баклакова, Чинкова, Куценко и Гурина, и во всех случаях он “накрывает” их только в одиночных маршрутах и только в исключительных ландшафтах. Здесь советский киноканон парадоксальным образом совокуплен

с послесоветской эстетикой цифрового потребления “визуальных ископаемых”». В этой трансформации Басалаева усматривает расширение и детализацию оттепельной самоидентификации, романтики колонизации новых земель, понятой как принцип утверждения настоящего, исходного для других социального опыта. Тем самым проективная идентичность оказывается ключевым моментом понимания художественного замысла, включающего эмоциональные паттерны зрителя и формирующего новую зрительскую аудиторию.

В.Ю. Михайлин несколько лет назад предпочел понимать оттепельное кино не как кино гуманизации, модернизации или появление области интимного, но как кинематограф «перспециации», создания прозрачного пространства контроля, в котором поощряется частный интерес и микрогрупповое ситуативное кодирование и взаимодействие, но только потому, что оно присваивается большими дискурсами как свое и родное [Михайлин 2015]. Анализируя сцену из фильма Ю. Егорова «Они были первыми» (1956), Михайлин вскрыл стратегии проективной идентичности в таком пространстве присвоения. Михайлин продолжает исследование оттепельного и послеоттепельного кино в статье о фильме П. Арсенова «Спасите утопающего» (1967) [Михайлин 2019], и как и Басалаева, видит в «интимности» оттепельного и послеоттепельного кино признак мобилизационного, а не демобилизационного проекта. Только Михайлин находит в послеоттепельном кино (само)деконструкцию этого мобилизующего языка, указывая, что включение механизмов комической трагедии, таких как введение структурных элементов классической комедии, каламбур, игра амплуа и масок, вскрывает условность и нарочитость того нарратива, который и порождает ценностный ряд оттепельной мобилизации. Поневоле сюжет превращается в пастиш (хотя этого слова Михайлин не употребляет), и идентификация героя со своим нарративным амплуа, эссенциалистская искренность сменяются кризисом идентичности, которая поддерживается только постоянной сменой масок и речевых позиций.

С.Ю. Коробова посвятила особенностям идентификации кинозрителя при просмотре «культового» кино магистерскую диссертацию [Коробова 2018]. Ее гипотеза состоит в том, что «Структура социально-ролевой идентичности субъектов опосредует динамику переживания при воздействии культового кино» [Коробова 2018, с. 6]. Работа представляет собой сведенный в громоздкие таблицы подробный анализ того, какие возможны отождествления зрителей с персонажами фильма в зависимости как от распределения ролей в фильме, так и от предрасположенности самих зрителей к тем или иным реакциям из целого диапазона, а также принятых зрителями

ценностных рядов. Коробова рассматривает разнообразные ситуации, вскрывая часто «биполярное» восприятие ситуации. Общим выводом является утверждение, что «при сравнении факторной структуры социально-психологических ресурсов субъектов, дифференцированных по типу переживания при воздействии культурного кино, выявлено своеобразие структуры взаимосвязей четкости рефлексии социально-ролевой идентичности, социокультурных установок субъекта культуры и экзистенциальных ценностей» [Коробова 2018, с. 66].

Ю.Ю. Даниленко и В.В. Федоров [Даниленко, Федоров 2019], рассматривая видеопозию Яниса Грантса, видят в видеоработах этого поэта воссоздание маргинальной идентичности, которая помогает зрителю найти собственную идентичность в ожидании того, как автор снимет перформативную маску. Анализируя один из видеотекстов, они пишут: «Режиссер ставит зрителя в позицию лирического героя, наблюдающего за спящим возлюбленным, разделяя художественное пространство на два симультанных пласта: с одной стороны, это тело партнера как бы из прошлого, как бы воспоминание, а с другой – настоящее, после любви» [Даниленко, Федоров 2019, с. 103–104]. Таким образом, зритель оказывается свидетелем подлинной идентичности, проявляющейся в настоящем как настоящее, в противовес перформативности, всегда подлежащей оценке и потому относимой к прошлому. Эти примеры показывают, что технический и изобразительный прогресс кинематографа и смежных визуальных искусств исходит из проективной идентичности как уже освоенной кинематографом данности, получая свободу в исследовании экранными средствами идентичности героев и зрителей. Как при этом исследуется и вскрывается идентификация – требует дальнейшего изучения.

Литература

- Басалаева 2019 – *Басалаева И. П.* Настоящие люди в отечественном кино эпохи «добротного патриотизма» // Новое литературное обозрение. 2019. № 3 (157). С. 149–168.
- Бахтин 1979 – *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 281–307.
- Даниленко, Федоров 2019 – *Даниленко Ю.Ю., Федоров В.В.* Перформативные маски и проблема идентичности в видеопозии Яниса Грантса // Культура и текст. 2019. №. 2 (37). С. 97–105.
- Демина, Ральникова 2000 – *Демина Л.Д., Ральникова И.А.* Психическое здоровье

- и защитные механизмы личности. Алтайск: Изд-во Алтайского государственного университета, 2000.
- Кляйн и др. 2001 – *Кляйн М., Айзенк С., Райверс Дж., Хайманн П.* Развитие в психоанализе. М., 2001.
- Коробова 2018 – *Коробова С.Ю.* Социально-психологические факторы динамики переживания субъектов при воздействии культового кино: дис. ... канд. психол. наук. Южно-Уральский государственный университет, 2018. https://dspace.susu.ru/xmlui/bitstream/handle/0001.74/22601/2018_3301_korobovasu.pdf?sequence=1
- Лапланш, Понталис 1996 – *Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б.* Словарь по психоанализу. М.: Высшая школа, 1996.
- Лотман 1992 – *Лотман Ю.М.* О двух моделях коммуникации в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 76–89.
- Михайлин 2019 – *Михайлин В.Ю.* Деконструкция оттепельной «искренности»: «Спасите утопающего» Павла Арсенова и конец советского мобилизационного проекта 1960-х // *Неприкосновенный запас.* 2019. № 3(125). С. 196–205.
- Михайлин 2015 – *Михайлин В.Ю.* Конструирование новой советской идентичности в «оттепельном» кино // *Человек в условиях модернизации XVIII–XX вв.* Екатеринбург: ИИА УРО РАН, 2015. С. 312–320.
- Немченко 2016 – *Немченко Л.М.* Стратегии работы с ностальгией по советскому в современном российском кинематографе // *Филологический класс.* 2016. № 1 (43). С. 108–112.
- Николаев 1998 – *Николаев В.Г.* Идентичность // *Культурология: XX век: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1 / Гл. ред. и сост. С.Я. Левит.* СПб.: Университетская книга; Алетейя, 1998. С. 238–239.
- Фрейд 1989 – *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции. М.: Наука, 1989.
- Фрейд 1991 – *Фрейд З.* «Я» и «Оно»: Труды разных лет. Кн. 1. Тбилиси: Мерани, 1991.

References

- Basalaeva, I.P. (2019), “Real people in the national cinema of the era of ‘good patriotism’”. *New Literary Review*, no. 3, pp. 149–168.
- Bakhtin, M.M. (1979), “The text issue in linguistics, philology and other humanities. The experience of philosophical analysis”, in: Bakhtin, M.M., *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity], pp. 281–307, Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Danilenko, Yu.Yu., Fedorov, V.V. (2019), “Performative masks and the issue of identity in the video poetry of Janis Grants”. *Culture and text*, no. 2, pp. 97–105.
- Demina, L.D., Ralnikova, I.A. (2000), *Psikhicheskoe zdorov’e i zashchitnye mekhanizmy lichnosti* [Mental health and protective mechanisms of personality]. Publishing House of Altai State University, Altaysk, Russia.
- Klein, M., Eisenck, S., Rivery, J., Hymann, P. (2001), *Razvitiye v psikhhoanalize* [Development in psychoanalysis]. Moscow, Russia.

- Korobova, S.Yu. (2018), *Socio-psychological factors of the dynamics of the experience of subjects under the influence of cult cinema*, Ph.D. Thesis, Psychology, South Ural State University, Chelyabinsk, Russia [Online], available at: https://dspace.susu.ru/xmlui/bitstream/handle/0001.74/22601/2018_3301_korobovasu.pdf?sequence=1
- Laplanche, J., Pontalis, J.-B. (1996), *Slovar' po psikhoanalizu* [Dictionary of psychoanalysis]. Higher School, Moscow, Russia.
- Lotman, Yu.M. (1992), "On two models of communication in the cultural system", in: Lotman, Yu.M., *Izbrannye stat'i* [Selected articles], 3 vols, vol. 1, pp. 76–89, Alexandra, Tallinn [Estonian].
- Mikhaylin, V.Yu. (2019), "Deconstruction of the thawing 'sincerity': 'Save the drowning' by Pavel Arsenov and the end of the Soviet mobilization project of the 1960s", *Neprikosnovennyi zapas*, no. 3, pp. 196–205.
- Mikhaylin, V.Yu. (2015), "The construction of a new Soviet identity in the 'thaw' movie", in: *Chelovek v usloviyakh modernizatsii XVIII – XX vv.* [Man in the conditions of modernization of the 18th – 20th centuries], pp. 312–320, IIA URO RAN, Yekaterinburg, Russia.
- Nemchenko, L.M. (2016), "Strategies for working with Soviet nostalgia in modern Russian cinema", *Filologicheskii klass*, no. 1, pp. 108–112.
- Nikolaev, V.G. (1998), "Identity", in: *Kul'turologiya: XX vek: Entsiklopediya* [Culturology. XX century: Encyclopedia], 2 vols, vol. 1, pp. 238–239, University book; Aletheia, St. Petersburg, Russia.
- Freud, S. (1989), *Vvedenie v psikhoanaliz* [Introduction to psychoanalysis: Lectures], Nauka, Moscow, Russia.
- Freud, S. (1991), «Ya» i «Ono»: *Trudy raznykh let* ["I" and "It." Works of different years], book 1, Merani, Tbilisi [Georgia].

Информация об авторе

Владимир А. Колотаев, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 125993, г. Москва, Миусская пл., д. 6; vakolotaev@gmail.com

Information about the author

Vladimir A. Kolotaev, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; vakolotaev@gmail.com