



Вирус неразличения. Фильм А. Звягинцева «Елена» с точки зрения теории идентичности

Л.Б. Ключева

кандидат искусствоведения, доцент

Данная работа (окончание, начало в № 12–13) исследует особенности художественной структуры нового фильма А. Звягинцева «Елена», принципиально отличающегося от предыдущих работ режиссера. В определенном смысле «Елена» реализует режиссерскую стратегию «отказа» от ранее найденной модели, с которой ассоциируется творчество А. Звягинцева. В статье подробно рассматриваются особенности кинематографического письма, свидетельствующие об обновлении эстетических установок режиссера. Анализ проводится с двух позиций: с точки зрения философской направленности фильма (антропологический аспект), а также — в контексте теории идентичности. Особое внимание уделяется рецептивной составляющей фильма — особенностям проективного зрительского восприятия в структуре фильма.

«фильм — ситуация», кинематографическая антропология, асимволический код, «неразличение», идентичность, сстояние и стадии идентичности, идентичность как процесс, провокативность структуры

Фото в статье — кадры из фильма «Елена»

Произведение искусства призвано влиять на аудиторию, предлагая зрителю те или иные модели поведения, которые усваиваются через отождествление с персонажами, как правило, — положительными героями. Проблема фильма «Елена» связана с тем, что в нем нет положительного героя. Зритель, привычно пытаясь найти точку опоры, начинает сопереживать то одному, то другому и в конечном счете чувствует себя абсолютно потерянным в этом хороводе персонажей, которые и сами не понимают, какие они.

Проблема идентичности в эпоху перемен

В «Вестнике ВГИК» (№ 5, 2011) была опубликована статья филолога В.А. Колотаева «Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности», к материалам которой мы посчитали возможным обратиться в связи с особенностями

рецептивного аспекта фильма «Елена». Нельзя не согласиться с автором статьи, что сегодня проблемы идентичности чрезвычайно актуальны для всего цикла гуманитарных наук именно в силу того, что современное общество переживает эпоху серьезных сдвигов и перемен: «...сейчас социальные перемены происходят настолько бурно, что человек вынужден самостоятельно вписывать себя в меняющийся ландшафт окружающей реальности, постоянно перекраивать карту своей идентичности, находить способы так или иначе обозначить свое присутствие в этом мире или говорить посредством искусства о нечеткости границ своего «Я», о сложности самоопределения»¹. Кто я? Каков я? Каким я представляю себя другим? Каковы другие? Эти и без того непростые вопросы становятся еще более сложными и острыми в период социальных перемен, которые, как правило, сопровождаются разного рода кризисами, в том числе и кризисами идентичности.

Идентичность — «способность человека к осознанию себя в системе социальных категорий»². Существуют разные типы идентичности, которые проявляются в особенностях поведения человека, в способах взаимодействия с другими людьми. В эпоху перемен, эпоху больших сдвигов происходит смещение центра, смещение осей, что влечет стирание, смещение границ, расфокусировку прежней картины мира. Это приводит к феномену неразличения, утрате четких представлений, в том числе — и о мире, и о себе. И если в привычном режиме в стабильные периоды проблемы успешно решаются с помощью тех или иных социокультурных механизмов идентификации, наделяющих каждого члена общества полагающейся ему идентичностью, то в эпоху перемен «свою идентичность теперь необходимо осознать и создавать, рассчитывая на собственные силы»³.

Природа сознания современного человека сильно изменилась. Произошел качественный сдвиг в восприятии социального пространства, сделавшегося многомерным и сложным. Человеку все труднее ориентироваться в турбулентном поле социального взаимодействия. Все эти изменения несут в себе угрозу внутреннему равновесию, личностной интеграции.

Проблемы, связанные с идентичностью, обусловлены культурой и в зависимости от типа культуры структуры идентичности могут либо оставаться принципиально неизменными, либо эволюционировать. Процессы эволюции в свою очередь связаны с осмыслением и переосмыслением человеком своего места в обществе. Эриксон отмечает, что идентичность субъекта культуры может эволюционировать от «примитивного состоя-

¹ Колотаев В.А. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности. — М. «Вестник ВГИК», № 5, 2010. С. 6.

² Колотаев В.А. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности. — М. «Вестник ВГИК», № 5, 2010. С. 8.

³ Колотаев В.А. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности. — М. «Вестник ВГИК», № 5, 2010. С. 7.

⁴ Колотаев В.А. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности. — М. «Вестник ВГИК» № 5, 2010. С. 10.

ния неосознанного отождествления с социальными феноменами до способности самостоятельно конструировать образ себя, свое Эго и умения осознанно выбирать ту или иную, адекватную индивидуальным потребностям модель идентичности»⁴.

Искусство, по мнению Эриксона, является средством, воспроизводящим различные состояния идентичности человека, а, следовательно, оно способно инициировать осознанное отношение к проблемам, связанным с самоопределением человека.

В «Елене» мы имеем ярко выраженную ситуацию, когда героиня пытается радикально изменить отведенное ей и ее семье (семье ее сына) место в социальной среде. Она принимает решение, приводит его в исполнение и, похоже, добивается своего. Вопрос — какое решение, какими средствами и какой ценой?

Ситуация на момент событий...

В фильме Звягинцева мы имеем дело с разными состояниями идентичности, разными способами и механизмами установления идентичности. Какова конфигурация идентичности, сложившаяся в «Елене» на момент событий?

Самые динамичные процессы, связанные с синтезированием Эго, переживает Елена. Ее карта идентичности за сравнительно короткий период времени оказывается переконструирована, радикально изменена. История, изложенная в фильме, строится на противопоставлении, а затем и противостоянии по линии *я/другой*. Мир фильма поделен на два недружелюбных семантических пространства, и персонажи фильма действуют, исходя из принципа «мы и они», «мы и другие»

С одной стороны, Владимир и его дочь Екатерина. Владимир — человек состоятельный, реализованный в социальном плане, с высокой самооценкой, авторитетен и, в определенном смысле, авторитарен. Его дочь, Катерина — ироничная интеллектуалка, склонная к рефлексии, сомнениям и эпатажу. Оба они — носители *продуктивной идентичности*, допускающей проявление разных точек зрения, разных позиций и взглядов, ориентированы на некую абстрактную правильную модель социальных отношений. Несмотря на кажущиеся разногласия, Владимир и Катя прекрасно друг друга понимают, ощущают кровное родство и четко держат дистанцию в отношениях с другими персонажами.

С другой стороны — семья сына Елены — это малообразованные, нетронутые культурой, склонные к паразитированию, находящиеся на обочине социальной жизни люди. Сергей и все его семейство пребывают в состоянии, которое определяется как *протоидентичность*. Окружающая реальность на этой стадии

воспринимается как данность, и персонажи существуют в этой данности без рефлексий и оценок. Они не задаются вопросами, почему все так. Все так, потому что все так. «У индивидов, находящихся на стадии протоидентичности, не развито стремление критически осмыслить неизбежность существующего порядка. Никто не выходит за пределы сложившейся системы представлений не потому, что его за это накажут, не из-за страха, а потому, что в таком состоянии душевной организации субъекту протоидентичности не придет в голову мысль о нарушении норм или о каком-либо отклонении от общепринятого “естественного” строя»⁵.

⁵ Колотаев В.А. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности. — М. «Вестник ВГИК» № 5, 2010. С. 11.

Протоидентичность в каком-то смысле предполагает некий «растительный» уровень бытия: «бесконечный автоматический повтор одних и тех же действий и безоценочное отношение ко всему вокруг — характерные особенности протоидентичности»⁶.

⁶ Колотаев В.А. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности. — М. «Вестник ВГИК» № 5, 2010. С. 13.

Прекрасной иллюстрацией этого растительного существования являются картинки из жизни семейства Сергея. Так, Сергей проявляет свою активность в постоянном взаимодействии с холодильником, где либо есть заветное пиво, либо его уже нет, и тогда надо срочно пополнить запасы. В этой семье особые специфические формы общения. Вместо обычной словесной коммуникации — молчаливое совместное (в каком-то смысле солидарное) жевание орешков. Жевание — это вообще наиболее характерное, в каком-то смысле, отличительное качество этих людей, в то время, как речь их неразвита, язык крайне беден, скудная лексика в основном — ненормативная. И если учесть, что именно феномен языка свидетельствует о качествах оперирующего им мышления, можно судить о неразвитости внутреннего пространства, незатронутости его культурой.

Фильм с самого начала дает ощущение того, что и жизнь Елены протекает циклично и автоматически, на это указывает ее особое «ритуальное» поведение. Не случайно автор показывает четыре утра в доме Владимира и то, как ведет себя Елена. Это дает возможность акцентировать повторность ее действий, что придает им ритуальный характер.

Но, несмотря на внешние признаки, указывающие на рудименты протоидентичности, поведение Елены ближе к характеристикам репродуктивной идентичности. По Пиаже, стадия репродуктивной идентичности соответствует дооперациональной стадии развития интеллекта⁷. Индивид в этом состоянии идентичности взаимодействует с реальностью посредством знаков-символов, живет в знаках, заменяющих реальность, делает то, что одобряется Другим.

⁷ Там же. С. 12.

Елена, став женой Владимира, попадает в реальность на ступень выше той, в которой она жила прежде и, в которой продолжает жить семья ее сына. Елена выстраивает свою жизнь в горизонте пожеланий и требований Владимира, безусловно, для нее авторитетной персоны. Для Елены очень важно точно соответствовать своему статусу (жены этого авторитетного человека). Ее жизнь строго регламентирована, и эти правила она четко соблюдает. «Субъект здесь не творец, не создатель новых форм, а только пользователь и ретранслятор»⁸.

⁸ Колотаев В.А. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности. — М. «Вестник ВГИК» № 5, 2010. С. 12..

Однако, при определенных условиях, субъект репродуктивной идентичности может начать действовать. Некие жизненные обстоятельства могут инициировать процесс эволюции, и тогда индивид начнет обретать качества, присущие иной стадии идентичности, а именно — продуктивной идентичности.

Тревожащие вопросы

До определенного момента в фильме «Елена» — между двумя семьями поддерживается и сохраняется некий баланс. Все проявляют по отношению друг к другу условную, хотя и зыбкую толерантность. Но, несмотря на бросающуюся в глаза покорность Елены тому порядку, который предусмотрен в доме мужа, и следованию неписанным правилам Владимира, мы видим, что Елена не до конца растворяется в этих отношениях, но тяготеет к тому, чтобы обрести собственное внутреннее пространство. Продуктивная идентичность формируется в процессе ее активной внутренней позиции, прежде всего в отношениях с мужем. Постепенно она отходит от безоговорочного принятия предложенной ей модели общения и начинает складывать свое собственное представление, как все на самом деле должно быть («представление об идеальном состоянии реальности»)⁹.

⁹ Колотаев В.А. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности. — М. «Вестник ВГИК» № 5, 2010. С. 17.

Елена по-прежнему признает авторитет Владимира, но она уже не рассматривает его как некую высшую инстанцию, а его установки как абсолютные. Зависимое положение, с одной стороны, и все более настойчивое нежелание Владимира помогать семье Сергея — все это инициирует внутренний протест Елены, заставляя иначе относиться к тому, что ранее казалось неизменным, подводя к пересмотру отношений с Владимиром. У Елены возникает много вопросов, на которые нет однозначных ответов и прежде всего: «Чем вы, другие (Владимир, Екатерина) отличаетесь от нас (меня, моего сына, его семьи)? Какие вы? Какие мы?»

Этими вопросами Елена как бы запускает процесс идентификаций, который приводит к постепенному пересмотру своих

отношений с мужем и видения своего места. То, что раньше казалось нормальным и обычным, теперь видится не совсем правильным.

**Радикальное изменение ситуации:
пусковой механизм процессов переосмысления**

Ситуация резко меняется в связи с болезнью Владимира и его решением составить завещание, где должна быть зафиксирована неизбежность установленных новых границ. Когда Владимир декларирует решение составить завещание, по которому все отойдет его дочери Кате, и лишь некая рента — Елене, и при этом Владимир окончательно отказывает в помощи внуку Елены, эта новая ситуация катализирует уже запущенные механизмы по переосмыслению и переоценке существующих отношений.

Какая Я? Какие мои дети? Какой мой муж? Какая его дочь? Как они воспринимают меня и моих детей? Как можно влиять на общее состояние дел? Елена начинает по-новому ощущать и переживать неравенство, к которому раньше относилась спокойно. И если она продолжает мириться с признанием превосходства Владимира над собой и своим сыном, то решительно не хочет признавать это превосходство со стороны Екатерины. По мере развития событий она все более остро и глубоко переживает это несоответствие.

Рамки идентичности задаются внешними условиями, и Елена ищет и находит свой способ изменить эти условия. Постепенно в сознании Елены начинает работать следующая логика: то, как Другой (Владимир) определяет меня — не есть моя идентичность (не есть правильное видение). То, что есть сегодня (на момент определения идентичности), — не есть истина в конечной инстанции, окончательный пункт пути. То, как обстоят дела сегодня, — лишь сигнал, призыв пересмотреть сложившиеся



отношения и преодолеть сложившуюся модель. Необходимо искать выход из сложившейся ситуации, в том числе — выход за пределы сложившейся конфигурации идентичности. Если требуется, надо изменить обстоятельства, изменить все вокруг себя и таким образом — изменить свое положение. Эта логика возникает из критического анализа существующей ситуации. Усиливающийся критицизм суждений



формирует потребность, а затем, и необходимость переосмысления основ существующего порядка, неизбежности существующих границ.

Елена задается вопросами и ищет ответные решения. Количество безответных вопросов приводит к качественной переоценке взглядов на существующий порядок вещей, потребность выхода за пределы установленного порядка. Ситуация с завещанием сжимает время (адвокат придет уже завтра) и требует незамедлительных решений. Так формируется ситуация острого выбора.

Западня выбора

Вполне возможно, что если бы ни эта особая ситуация, жизнь Елены продолжала бы протекать без видимых потрясений. Несмотря на возникающие вопросы, сомнения и определенное недовольство поведением Владимира, она бы действовала, опираясь на разум, стараясь не совершать ошибок. Однако вновь открывавшиеся обстоятельства стали основанием для фактического пересмотра положения вещей. Елена чувствует себя загнанной в угол. Оказавшись в ситуации «выбор без выбора», Елена переходит к активному действию, которое направлено в конечном итоге на радикальное изменение положения вещей, на преобразование той реальности, которая ее теперь не устраивает, на то, чтобы максимально приблизить эту реальность к своим требованиям.

Такого рода активная жизненная позиция характерна для носителя метапродуктивной идентичности. «Если на стадии продуктивной идентичности личность ориентируется на то, как должно быть на самом деле, то на стадии метапродуктивной идентичности происходит осознание того, что никакого “на самом деле” нет. Есть лишь условия, при которых та или иная ситуация оказывается возможной и приемлемой для человека»¹⁰. Теперь уже не я приспосабливаюсь к той или иной реальности, но сама эта реальность подгоняется под мои представления и мои цели...

Идеальная конструкция по-прежнему существует — некая суммарная конфигурация представлений о ценностях. Но она уже не влияет на мой выбор, мое поведение, мое отношение к Другому. Личность более не отождествляется с идеалом, но рассматривает его как некую необходимую абстракцию, обладающую относительными параметрами. «Неотождествление с возвышенным

¹⁰ Колотаев В.А. Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности. — М. «Вестник» ВГИК № 5, 2010. С. 21.

объектом позволяет ориентироваться на конкретную ситуацию и самостоятельно принимать решения, полагаясь на собственный выбор»¹¹. Да, есть общечеловеческие представления о добре и зле, есть христианские истины и заповеди, среди которых «не убий». «На стадии метапродуктивной идентичности любое знание и источник информации оцениваются как относительное явление. На основе представлений об относительном характере знания субъект метапродуктивной идентичности решает сам, как ему поступать в той или иной ситуации»¹².

¹¹ Там же. С. 22.

¹² Там же. С. 22.

Решать проблемы носитель метапродуктивной идентичности предпочитает за счет собственного выбора. Новая ситуация дает Елене возможность оценить сложившиеся отношения как в высшей степени несправедливые. В конечном итоге, эта цепочка реакций, вызванных изменением обстоятельств, остротой возникшей ситуации, и толкает Елену к тому выбору, который она делает, мотивирует ее на поступок, а именно — убийство мужа как способ восстановить справедливость. Елена решает принести Владимира и в каком-то смысле себя в жертву будущей социализации своих детей. С ее точки зрения, она должна поступить таким образом, чтобы повысить шанс выжить своим отпрыскам.

Подогнать мир под себя

Елена — актант. Она переходит систему семантических границ, среди которых основополагающая граница «не убий». Тем самым, она выводит себя по ту сторону законов и правил. Она решает создать свои законы и свои правила. Истина относительна. Бога нет. Если в реальности не хватает справедливости, она сама добавит ее в эту реальность. Приняв решение, Елена действует осознанно и жестко. Она последовательно устраняет все препятствия. Все методы оказываются хороши. Надо убить — убей. Надо обмануть — обмани. Надо скрыть — скрой. Надо солгать — солги. Надо при этом чувствовать себя хорошо — придумай оправдание своим поступкам. Если надо — придумай новую мораль. Ее идентичность прочная и не зависит от места, от соблюдаемых правил. Только она сама. Она сама создает свой мир. Как ей кажется, справедливый мир для себя и своих детей. Она сама создает те новые условия жизни, которые на глазах превращаются в реальность. Она так хочет, и это ее осознанное желание.

«Прозрачный стиль» фильма

Структура фильма «Елена», где доминируют асимволические коды, максимально приближена к реальности. Фильм создает точную и объемную модель настоящего. Все, что происхо-

дит на экране, узнаваемо и близко. Это почти твои соседи, твои знакомые, ты сам. Фильм как точно наведенное и честное зеркало отражает некое реальное состояние дел. События фильма даны исключительно реалистично, с минимальной условностью, действительность предъявлена в полноте.

Автор минимизирует свое присутствие. Логика высказывания определяется логикой происходящего, логикой послания. События развиваются по своим внутренним законам. Структура фильма такова, что зритель сквозь нее видит не условный авторский план, не умозрительную конструкцию, а реальность в ее истинном состоянии. Налицо самоограничение авторской инициативы. В каком-то смысле можно говорить о приближенности эстетики фильма к принципам «прозрачного стиля» Андре Базена, который на самом деле свидетельствует не об отсутствии стиля или отсутствии автора, но о том, что автор создает «такую эстетическую систему, которая существует, будучи невидимой»¹³. Сам Базен определяет этот стиль как «чистый», «нейтральный», «реалистичный» и в целом характеризует его как «идеальный», то есть наиболее соответствующий природе и смыслу в кино. «Прозрачный стиль» как «нулевая точка отсчета», идеальная система — «никакого кино»¹⁴.

Таким образом, первичная идентификация зрителя с экранным сообщением осуществляется в режиме — «на экране — наша жизнь». Зрителю не надо прилагать усилия, чтобы пробиться сквозь толщу выразительных средств и приемов, символов и метафор. Все, что он видит на экране, — доступно прямому «считыванию». Проблемы возникают на уровне вторичной идентификации — идентификации с персонажами.

Фильм камерный. Фактически — монофильм. Здесь ограниченное количество персонажей и все внимание приковано к Елене. Фильм пристально отслеживает судьбу героини с таким простым, милым, узнаваемым, почти родным лицом. Эта героиня так похожа на чью-то мать, чью-то

приятельницу, чью-то учительницу или медсестру из поликлиники. И эта близость, в определенном смысле, открытость и узнаваемость лица героини, предельно приближает к нам те события, которые с ней происходят. Зритель, ориентируясь на обычный режим восприятия, привычно идентифицируется с героиней, знакомясь с подробностями ее жизни и все более втягиваясь в самую



¹³ Базен А. Что такое кино. — М. 1972. С. 311.

¹⁴ Там же. С. 311.



эту жизнь. И вдруг в какой-то момент зритель начинает ощущать и подозревать, что что-то во всем этом не так, что в этой истории заложено некое несоответствие. То самое несоответствие, которое нарушает, взрывает привычный режим восприятия, ставя зрителя в тупик, разрушая стереотипы и опрокидывая смыслы.

Героиня фильма с таким «родным» лицом превращается в убийцу, но ведет себя так, как если бы просто не могла поступить иначе. Одно оборачивается другим. Елена Премудрая, она же Прекрасная оборачивается Ужасной, но при этом выглядит по-прежнему как премудрая, а не как портрет Дориана Грея, у которого каждый грех отпечатан на лице. А может и действительно, ну его, этого Владимира, все равно — он и так болен, да и к тому же и не так безупречен? Да и автор непонятно как ко всему этому относится, хоть бы какие-то значимые подсказки дал, помог разобраться — что хорошо и что плохо.

Автор скрывает свою позицию, в фильме нет подсказок, автор не дает системы координат, которым необходимо следовать, чтобы как-то сверить свои ощущения и суждения. Автор почти «умирает», растворяется, исчезает в материале фильма, оставив зрителя один на один с ситуацией.

Метаморфозы, произошедшие с героиней, автоматически осложняют картину мира, выявляя его дисгармонию. Что-то в нем, в самом этом мире не так, если прекрасное *мутирует* в безобразное, если интеллектуальное астенично и не имеет воли к жизни, а инстинктивное варварское накатывает как цунами.

Что произошло с нашим миром и самими нами, где и как утратно то основание, те принципы, которые позволяют различить



ту грань, за которой человеческое исчезает в человеке? Эпизод в храме свидетельствует о значимости потери внутренней точки опоры. Годы атеизма не прошли бесследно: разрушенными оказались не только рукотворные храмы, но и храмы внутренние, создаваемые в человеческой душе. Человек потерял систему координат, позволяющую устоять в сложных жизненных обстоятельствах и сделать правильный выбор. Новая философия



предложила плюрализм во всем и полную свободу. Но человек оказался абсолютно не готов к этой свободе. Свобода обернулась новыми страхами перед жизнью и смертью, перед сложными социальными отношениями. Утрата базовых ценностей и ориентиров привела к тому, что человек оказался ввергнутым в пучину жизни, лишенный помощи и защиты как от внешнего хаоса, так и от внутренней коррозии и саморазрушения.

На первый взгляд все в фильме имеет национальную окраску. Речь идет о русских (россиянах) периода постперестройки, то есть о нас. Жизнь, которую мы видим на экране, ничем не отличается от той, которую проживаем мы. И, быть может, именно эта схожесть, узнаваемость реальности усиливает зрительский шок, поскольку даже самый нечувствительный вдруг начинает ощущать, что это — тупик. А если смотреть глубже, то приходится понимать, что факт национальности здесь, в общем, не важен. Образ создается не по принципу «я русский, значит — плохой», а по принципу, я плохой, потому что потерял систему координат, потому что я действительно уже не знаю, что хорошо и что плохо, и какая модель поведения может быть правильной, и нужно ли мне вообще это правильное поведение и правильный выбор. Я плохой не потому, что плохой мир. Я плохой потому, что я выбираю в этом мире быть глухим к зову совести, потому что я выбираю свободу от этого внутреннего зова, я уничтожаю его.

То, что демонстрируют герои фильма, а именно: глухоту, черствость, высокомерие, с одной стороны, опустошенность, нежелание думать и действовать — с другой, и, наконец, жестокость и цинизм с третьей — не может быть примером для подражания. В фильме нет образца, нет эталона, на который можно ориентироваться или хотя бы опереться. Почему это происходит с ними? Почему это происходит с нами? Кто виноват? И что делать? В фильме нет ответов на эти вопросы. Нет объяснений. Есть лишь очень точный, почти рентгеновский снимок состояния дел, выявляющий разрушительную картину патологии современной жизни и человека.

Провокативность структуры фильма и активизация позиции зрителя

Таким образом, структура фильма оказалась заминированной неразрешимыми вопросами. Эта структура не опирается на канон, ценности как особую данность. При всей понятности

и прозрачности происходящего на экране, через парадоксы и несоответствия картина мира неожиданно открывается непрозрачной множественностью смыслов, структурируется как поле, порождающее заблуждения и ошибки. Эта картина мира оказывается открыта на другие возможности, другие основания, другие сценарии, другую правду. Содержанием понимания оказывается некий парадокс, истина, которая принципиально неместима в рамки привычного сознания.

Любой текст предполагает ту или иную позицию адресата. Фильм как высказывание разворачивается в горизонте проективного зрительского восприятия как прогностического конструкта. Структура фильма «Елена» провокативна. Идеальный адресат данной структуры — думающий человек, обладающий самостоятельностью мышления, способный выработать собственное мнение о предмете высказывания. Автор «самоустраивается», чтобы дать больше свободы зрительскому продуктивному восприятию — провоцирует свободную зрительскую реакцию.

Кризис идентичности проявляется в отсутствии гармонии между «Я» индивидуальным и «Я» социальным, неумении и нежелании жить в гармонии с другими. Человек переживает неустойчивость и нестабильность своего бытия. Мир видится как враждебная реальность, в которой надо отвоевать себе место, чтобы выжить. Человек становится одержим желанием расширить свое пространство за счет вытеснения Другого или даже его уничтожения. Отсутствие действенных ценностей и норм, утрата веры, ценностно-информативный вакуум, в котором оказывается человек, зашлакованность медийными вирусами, агрессия механизмов социального устройства, внутренняя опустошенность, и как результат — непредсказуемость поведения, ослабление психического и социального здоровья, крушение и полное обрушение человеческого в человеке.



Сегодня человек призван найти себя в изменяющемся мире. Искусство может помочь не потеряться в этом мире окончательно, дабы не оказаться погребенным под обломками в очередной раз рухнувшей цивилизации.

Функция фильма «Елена» по отношению к зрителю — это призыв и в каком-то смысле инструмент и способ к осознанию себя, осмыслению своей жизни, своих выборов и своей ответственности

за эту жизнь. Фильм Звягинцева это рентгеновский снимок, проявивший болезнь. Снимок безукоризненно точен и оттого ввергает в шок, как ввергает в шок подтверждение опасного диагноза. Только кажется, что болезнь приходит внезапно. Она всегда является следствием чего-то. «Елена» это не диагноз, это предъявление картины клинических расстройств, симптомов и проявлений, которые могут подвести нас к осознанию характера болезни и ее тяжести. Это призыв к осмыслению того, что происходит с нами сегодня. Без этого осмысления у нас просто нет шанса. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Лотман Ю.М. *Об искусстве*. — Санкт — Петербург: «Искусство — СПб», 1998.
2. Колотаев В. А. *Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности*. // «Вестник ВГИК» № 5, 2010.
3. Ямольский М.Б. *Муратова. Опыт киноантропологии*. — СПб.: Сеанс. — М., 2008.
4. Эко У. *Роль читателя. Исследования по семиотике текста*. — Санкт-Петербург: *Symposium*; — М.:Изд-во РГГУ, 2005.

АНОНС



АСПИРАНТУРА ВГИК ОБЪЯВЛЯЕТ НАБОР ПО СПЕЦИАЛЬНОСТЯМ:

09.00.04 — Эстетика

24.00.01 — Теория и история культуры

Реферат по предполагаемой теме диссертационного исследования необходимо представить до 15 ноября 2012 года.

Вступительные экзамены — специальность, философия, иностранный язык — начинаются 1 декабря 2012 года.

Дополнительную информацию можно найти на сайте ВГИК www.vgik.info/science/graduate/

Адрес Отдела аспирантуры и докторантуры: Дегтярный переулок, дом 8, стр. 3, комн. 26-1, тел. 8 (495) 699-50-73