

Научная статья

УДК 7.011

doi: 10.17223/22220836/58/11

ФИЛЬМ «НЕЧАЯННО» РЕЖИССЕРА ЖОРЫ КРЫЖОВНИКОВА КАК ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ: ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Юрий Валентинович Фёдоров

*Крымский университет культуры, искусств и туризма,
Симферополь, Россия, fedorov_juriy@mail.ru*

Аннотация. Исследование призвано определить причину деидеологизации фильма «Нечаянно» через взаимосвязь объективных исторических условий и субъективного фактора. Проанализированы: аксиологический базис киноконструкта, дуальность его художественной презентации, идейно-тематическая амбивалентность, смысловые инверсии и спорные этические установки, созданные в контексте постмодернистской чувствительности. В статье поднимаются вопросы этического осмысления Художником проблемных реалий современного социума.

Ключевые слова: киноконструкт, постмодернистская чувствительность, этическое осмысление, культурные концепты, духовность, аксиологический базис

Для цитирования: Фёдоров Ю.В. Фильм «Нечаянно» режиссера Жоры Крыжовникова как феномен постмодернистской чувствительности: опыт культурологического анализа // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 58. С. 122–138. doi: 10.17223/22220836/58/11

Original article

THE FILM “ACCIDENTALLY” DIRECTED BY ZHORA KRYZHOVNIKOV AS A PHENOMEN OF POSTMODERN SENSITIVITY: THE EXPERIENS OF CULTURAL ANALYSIS

Yuri V. Fedorov

*Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
Simferopol, Russian Federation, fedorov_juriy@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to a cultural study of the short film “Accidentally” directed by Zhora Kryzhovnikov (A. Pershina) (2014). Using the chosen analysis, the author focuses on the contradictory axiological basis of this film, establishes the duality of its artistic presentation, semantic inversions and controversial ethical attitudes created in the context of a specific form of worldview – postmodern sensitivity.

The relevance of the research lies in the rapidly increasing Western European poststructuralist conceptualization of cultural concepts, artistic images, and the adaptation of the main postulates of late modernity by a specific domestic film product. The director's postmodern pluralism and worldview relativism, which has become the main ethical and artistic basis of the film, artfully blurs the established concept of spirituality with its attributes, modes and a number of key categories of the human spiritual world.

The author of the article discovers controversial ethical zones of postmodern dehumanization (with its inherent value ambivalence), and then invites the reader to determine their cause through the interrelation of objective conditions and a subjective factor. When the basic

moral and ethical (axiological) criteria of a work of art are completely or partially leveled by the Author or veiled by the trends of postmodern mass culture, anxiety inevitably arises about the spiritual health of the society consuming such cultural products.

The article raises topical issues of postmodern reflection related to the Artist's ethical understanding of the problematic realities of modern society and their conceptual cinematic embodiment. Speaking about the variability of the creative idea of the film "Accidentally", the author outlines potentially possible ways to overcome dangerous zones of postmodern sensitivity associated with total absurdity, moral zeroing and a sense of social catastrophism. The article focuses on the role of the Director not only in the local film sphere, but also in the wide socio-cultural space of Russia, especially in difficult times for it.

Keywords: film structure, postmodern sensitivity, ethical understanding, cultural concepts, spirituality, axiological basis

For citation: Fedorov, Yu.V. (2025) The film "Accidentally" directed by Zhora Kryzhovnikov as a phenomenon of postmodern sensitivity: the experience of cultural analysis. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 58. pp. 122–138. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/58/11

В настоящее время отечественные философы, культурологи и искусствоведы фиксируют стремительно нарастающее западноевропейское постструктуралистское обесмысливание культурообразующих концептов и образов, тотальный плюрализм и мировоззренческий релятивизм, создающий иллюзию парадоксального отсутствия болезненных процессов в культуре и социуме. Постмодернистские этико-эстетические концепции, включая литературно-драматургический (сценарный) деконструктивизм, адаптируемый отечественными режиссерско-постановочными киноэкспериментами начала XXI в. нуждаются сегодня в более критическом подходе и расширенном культурологическом инструментарии.

Предлагаемое исследование имеет целью выявить характер и сущность кинопродукта, относящегося к постмодернистским экспериментам начала XXI в., и его роль в эволюционном процессе развития российской культуры. Автор определяет причину деидеологизации фильма «Нечаянно» режиссера Жоры Крыжовникова (А. Першина) (2014) через взаимосвязь объективных исторических условий и субъективного фактора. Проанализирована природа аксиологического базиса данного киноконструкта, установлена дуальность его художественной презентации, выявлена идейно-тематическая амбивалентность, установлены смысловые инверсии и спорные этические установки, созданные в контексте постмодернистской чувствительности. Охарактеризовано стилистическое и жанровое построение сценарного материала и реализация замысла режиссером-постановщиком, оператором и актерами.

Основные задачи работы включают комплексный анализ данной кинонаррации с обнаружением зон постмодернистской дегуманизации, определение их причин как результата сложной взаимозависимости социокультурной парадигмы того исторического периода и индивидуальной (режиссерской) трансфузии художественного отражения.

Основу методологии исследования составили теоретико-ценностный подход, сравнительно-исторический, системный и комплексный методы, позволяющие выявить специфику кинематографического процесса исследуемого периода и определить вклад конкретного режиссера в развитие российского кинематографа и отечественной культуры в целом.

В статье поднимаются актуальные вопросы постмодернистской рефлексии, связанные с этическим осмыслением Художника проблемных реалий современного социума.

Сегодня, когда безудержно размываются базовые критерии подлинного искусства, независимые эксперты фиксируют новые формы псевдотворческих мутаций и изощренных способов презентации реальности, названных «кластеризацией», «комбинаторикой симуляций», «клипизацией мышления» [1]. Способ, благодаря которому второсортность эклектики превращается в норму и мейнстрим, П. Вирильо назвал «пикнолепсией» с провалами сознания, «абсансами» [2].

Чужеродная социокультурная парадигма возобладавала в нашей стране после крушения СССР. Персистентное состояние культуры сменилось мощными этико-художественными трансмутациями с ориентацией на сверхпотребление, антигуманизм, ликвидацию семейных ценностей и т.д. [3]. С этого момента зоны морально-нравственных рисков в общественном пространстве стремительно росли, а духовные демаркационные границы катастрофически стирались. По утверждению Э.В. Барковой, «сарказм без берегов» утвердился доминирующей эстетической категорией [4], а по убеждению профессора А.Д. Шоркина институциональный лик искусства радикально деформировался, культура стала «ауратической» и «находится на пороге эпилептических конвульсий, кризиса, катастрофы и гибели» [1. С. 4]. Социально-культурная турбулентность, усиливаемая негативными тенденциями глобализованного мира, помноженная на модные постулаты постмодернизма и деструктивные тренды массовой культуры, стала активно менять сознание молодых людей. Ученые, исследовавшие эти болезненные процессы, подчеркивали: «Искусство, литература и кино изображают какое-то вселенское нечто, к которому прежние измерения разума и культуры неприменимы» [5. С. 142].

Отечественная культурологическая рефлексия кинематографического постмодерна

Полноценный научный дискурс западноевропейского кинематографического постмодерна в нашей стране в начале нулевых заметно ослаб, хотя постулаты позднего модерна будоражили умы обеспокоенных киноведами и культурологов. Расколотая на невнятные кластеры постсоветская реальность приводила к расфокусировке научно-исследовательского взгляда. Парадоксальный синтез психоэмоциональной нестабильности общества, социальной апатии и агрессивности на наших глазах переплавлялся в деструктивные театральные-кинематографические концепты и болезненные образы постмодернистского толка [6].

Уже в первом десятилетии XXI в. проблема роли кинематографического дискурса в мыслительной культуре приобрела особую актуальность. В условиях вестернизации нашей культуры предполагалось обострение потребности в четких критериях меры и нормы, прекрасного и безобразного, ясного понимания морально-нравственных аспектов любого художественного произведения независимо от вида и жанра [7]. В киноведении обозначился интерес к понятиям «девиантной» и «нормальной» личности, нравственной демаркации в киноискусстве, эстетическим мутациям и эсхатологическим настроениям. При этом в кинорежиссуре происходило активное переосмысление прошлых

изобразительных традиций, повествовательных моделей, устоявшихся жанровых конвенций и т.д. Установился тренд на смысловую полифонию, эстетизацию смерти, постмодернистскую тягу к отсылкам и цитатам, феноменологии ужаса, художественное осмысление демонологии, запредельных форм мистицизма и т.п. [8]. К сожалению, духовно-экологический контекст оказался слабо востребован киноэкспертами и отечественной киноиндустрией.

Комплекс исследований предшественников, занимавшихся изучением различных аспектов проблемы культурного кризиса и противоречивого художественного отражения, достаточно широк. Сюда входят и фундаментальные философско-культурологические труды Ф.В. Лазарева [5] и А.Д. Шоркина [1], глубочайшие исследования по философии культуры и современной западной философии П.С. Гуревич [9], генетико-антропологические исследования В.А. Кордюма [10] и А.В. Маркова [11], психологические изыскания в поле интерсубъективных ситуаций и проблемы демаркации здоровой и нездоровой творческой личности В.М. Розина [12], монографии о клинической психологии, по психоанализу, статьи о трансперсональной психологии, о механизмах защиты и личностных расстройствах, рассматриваемых через призму художественного дискурса, В.П. Руднева [13] и И.Н. Давыдовой [14], научные статьи по проблеме культурных девиаций П.Г. Мартысюка [15] и т.д.

Уже к концу первого десятилетия XXI в. мировое киноискусство оказалось крайне перенасыщенным сомнительными интенциями авторов и негативными проявлениями человеческой природы. «Насильственная смерть, злоба, агрессия, целый спектр фрустраций, деприваций, эгодистонности, промискуитета и прочих проявлений психоэмоциональной природы героев, часто включая девиации самих творцов, искусно эстетизировались ньюсмейкерами, режиссерами, сценаристами и упаковывались в привлекательные тренды массовой культуры» [6. С. 106]. Другими словами, опозитизированное насилие, героизированное зло и низменные человеческие страсти в привлекательных постмодернистских одеждах стали приносить западной киноиндустрии сверхприбыль.

Обращение к темным сторонам личности (в нулевые годы) ознаменовало новый интерес отечественного кинозрителя к хоррору, к таким поджанрам итальянских и американских фильмов ужасов, как слэшер, нуар, джалло и т.д. Эти тенденции молодого и экспериментального кинематографа были зафиксированы экспертами, но, не получив серьезную научно-аргументированную диагностику, не перешли в область культурологического анализа и уж тем более – мультидисциплинарных исследований.

Теперь обратимся к категории короткометражного отечественного кино, представляющего полноценный объект научного осмысления. Достойные премьеры с широким прокатом и заслуженным успехом нам, как правило, известны, а вот короткий метр с его различными аспектами художественности и специфической иерархией ценностей как-то ускользает из фокуса культурологической аналитики. В условиях дефицита подобных исследований российского короткого метра предлагаемая нами работа весьма актуальна, так как в современном культурном поле сомнительные рейтинги и сборы с успехом подменили процессы экспертизы и профессионального признания.

Наше внимание привлек отечественный фильм «Нечаянно» (2014) [16]. Автор сценария и режиссер-постановщик – Жора Крыжовников (А. Першин) –

создатель таких короткометражных фильмов, как «Счастливая покупка», «Проклятие», «Звоните ДиКаприо», полнометражных комедий «Горько», «Горько-2», сериала «Слово пацана» и т.д. Известное имя режиссера (со своей аудиторией и успешной карьерой) не должно лишить нас права на культурологический анализ его кинопродукта.

После успеха на кинофестивале «Кинотавр» (2014) и спокойного десятилетнего существования в интернете к фильму «Нечаянно» возник неожиданный интерес после трагических событий в Крокус Сити Холле (22.03.24). О нем заговорили в новом социальном контексте. Тема хладнокровных убийств и цены человеческой жизни, представленная в картине, сегодня широко обсуждается в студенческих кругах, на интернет-форумах и дискуссионных площадках. Феномен неожиданного интереса к этой ленте и явился импульсом для написания данной статьи.

Картина «Нечаянно» представляет собой 20-минутную историю, где все события происходят с одной семьей и в одной квартире. Сюжет предельно прост. В Новогоднюю ночь некий Коля заходит к пожилой соседке за солью и «нечаянно» наносит ей смертельный удар по голове молотком для мяса. Дальше его жена Катя, брат, мать и отец в квартире убитой, сидя за ее праздничным столом, обсуждают разные варианты утилизации тела. Затем все семейство хладнокровно убивает и ее сына – Юру, пришедшего отпраздновать Новый год с матерью. Теперь в квартире уже два трупа, но звучат новогодние куранты, и дружное семейство чокается шампанским, поздравляет друг друга и желает всем здоровья и счастья. После этого они решают сжечь квартиру и, заметая следы, уезжают на дачу. По дороге Коля еще сбивает пешехода Тимати, а папа прячет сбитого в багажник, чтобы затем сбросить с моста. Все снова садятся в машину и, смеясь, продолжают путь...

Теоретико-методологическое (культурологическое) основание исследования

Сказать, что фильм жесткий – ничего не сказать. Не будем вспоминать и ненавистное определение из 1980-х – «чернуха». Наша отечественная классика полна «невеселых» произведений. «На дне» А.М. Горького, «Власть тьмы» Л.Н. Толстого, «Мужики», «Старый дом», «Кошмар», «В овраге», «Спать хочется» А.П. Чехова вряд ли можно назвать «бодрящей» литературой. Да и произведения Г. Лавкрафта, Э. По, Б. Стокера, Д. Фаулза, Д. Симмонса, С. Кинга и других представителей западной литературы не призваны веселить читателя.

Кинокартина – дискуссионная и противоречивая – представляет любопытное культурное явление, которое для полноты и корректности наших выводов будет подвергнуто комплексному анализу. Первым используем общий режиссерский анализ с базовыми художественно-структурными элементами, применяемыми в театральном и кинематографическом искусстве.

Из множества методов культурологического анализа мы выберем культурантропологический и частично культурфилософский. Разумеется, у каждого из отмеченных подходов есть своя специфика, свой предмет анализа, свое «поле», которого и будем придерживаться, выделять и фиксировать. Особый интерес для нас будет представлять ряд культурных феноменов, так или иначе представленных (отраженных) в содержательной части фильма:

система ценностей, смыслов, традиций, норм, духовных ориентаций, форм отражения объективного мира и т.д. Говоря об отношении персонажей к миру, об их ценностном сознании и ценностном действии, нам придется обратиться и к аксиологическому анализу. Заметим также, что постструктуралистская природа исследуемого кинофеномена слабо поддается рационально-логическому и системному анализу, и потому нам не избежать и постмодернистского терминологического инструментария.

И вот наши предварительные результаты. В данном коротком метре необходимые для любого художественного произведения смыслообразующие компоненты, такие как ясная тема и идея, четкая сверхзадача, читаемая проблематика, система образов с определенной логикой существования и т.д., присутствуют формально, обозначены условно в контексте сюрреализма и постмодернистских постулатов.

Сюжетно-фабульная основа фильма представляет собой типичное для триллеров и фильмов ужасов сценарное построение. Стержневое абсурдистское наполнение вполне вписывается в природу жанра хоррор. Сюрреалистичное повествование (лишенное психологического обоснования экстраординарного поведения персонажей и их морально-нравственного содержания) давно утвердилось незыблемым постмодернистским условием для «полноценного» экранного ужаса.

Как известно, абсурд является определенным типом отношения к действительности, который эстетически осмысливается, иными словами, конституируется сознанием. Абсурд – это антропологический феномен: его в мире нет, но ему может соответствовать хаос, отсутствие видимых причинно-следственных связей. В данном случае сценарист-режиссер как проводник и инициатор абсурда преследует определенную художественную цель, и по конечному результату мы можем судить о тактике используемого бенефициаром абсурда. Если абсурдистское начало используется автором в целях исключительно запугивания, поражения и ошеломления, то динамика развития вскрывает его агрессивную природу. Когда абсурдистское построение носит откровенно разрушительный характер для зрительской, тщательно выстраиваемой и оберегаемой рациональности, то это требует дополнительного анализа природы используемого абсурда. (К этому вернемся чуть позже.)

Сюжетно-повествовательная канва шокирующе нереальна, иррациональна, как и требуется в литературных произведениях западного авангардизма. Другими словами, сценарная основа фильма представляет собой постмодернистскую концепцию нарратива с присущим ему «полемическим характером» как результатом наложения двух программ: субъекта и антисубъекта. Так автор избегает однозначности и уходит от бремени ответственности за свое повествование, которое должно стать самодостаточным, не имеющим никаких отношений с кем-либо за пределами своей сферы. Автор сценария переносит акцент своих художественных интересов с проблемы «произведения» как некоего целого, обладающего устойчивой структурой, на подвижность текста как процесса «структуриации». Проследив пути смыслообразования в деконструктивистском дискурсе, академик И.П. Ильин, цитируя Р. Барта, пишет: «Мы не ставим перед собой задачи найти единственный смысл, ни даже один из возможных смыслов текста... Наша цель – помыслить, вообразить, пережить множественность

текста, открытость процесса означивания. (...) Мы хотим увидеть, как текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве» [17. С. 288]. Таким образом, к сценаристу Ж. Крыжовникову, предлагающему зрителю всего лишь ощущение «открытости процесса означивания», не стоит предъявлять особые претензии.

Событийный ряд киноистории максимально спрессован, утрирован и однотипен: 1) убийство соседки, 2) коллективное убийство ее сына, 3) дорожное преступление, т.е. сбитый семьей убийц пешеход-Тимати. Причем степень значимости событий идет по нисходящей. Если преступление Коли имеет хоть какой-то психоэмоциональный шлейф, так как обсуждается семейным кругом, то молчаливое коллективное убийство Юры уже не вызывает ни у кого ни рассудочной, ни чувственной рефлексии, а наезд на Тимати воспринимается с откровенным смехом. Такая событийная цепочка (с затухающим психоэмоциональным наполнением) возможна лишь в контексте заданного сюрреалистического повествования.

Теперь – характеристика образов. Зрителю предложен типичный для постмодернистских произведений жирный оммаж к роману Ф.М. Достоевского, в котором герой также убивает старушку ударом по голове. Однако есть огромная разница между актерами этих историй. В отличие от Родиона Раскольникова Коля не ощущает никаких угрызений совести. Тут рефлексия поступка полностью отсутствует. Для него это убийство рефлекторное, случайное. Пришедшие в гости родственники тоже не испытывают потрясения от убийства соседки. Катя и ее брат называют Колю дебилом и этим как бы все сказано. Для режиссера не имеет значения мотив преступления, для него важны общий настрой в семье и психологическая атмосфера после совершенных преступлений. Он усаживает семью убийц за чужой праздничный стол. Они едят, пьют, спокойно смотрят по ТВ новогоднюю программу, обсуждают седину Валерия Меладзе, ориентацию и карьеру Димы Билана и т.п.

Но возможна ли столь сходная реакция всех членов семьи на убийство и дальнейшее их однотипное поведение? Ведь именно индивидуальность психики как совокупность особенностей личности должна отличать людей друг от друга. В реальной жизни – да, но в данной драматургической конструкции режиссеру не интересен человек, с рождения обладающий уникальным набором физических и психических характеристик. Он намеренно отключает режим отчетливой презентации психологических качеств персонажей. Режиссер не об этом.

Принцип обнуления культурных концептов

В своей художественной презентации постановщик сознательно избегает любого смыслового пространства концепта «культурная идентичность» и уходит от его сущностных характеристик, так как самоосознающий субъект, способный осмыслить мир в параметрах Я, в заданном кинопостроении ему не нужен. Он фиксирует внимание на безграничной свободе личности, отсутствии острого восприятия «иного». Но именно это иллюстрирует крайне сложную ситуацию с самоопределением человека в посткультуре.

Тут необходимо отметить, что идеи смерти автора и смерти субъекта, ставшие мировоззренческими установками постмодернизма, сказались на

принципах изображения и понимания человеческой природы в современной культуре. Это частично проявилось в полной деструкции персонажа как психологически и социально детерминированного характера. Что мы и наблюдаем в исследуемом киноконструкте. Сложный комплекс рациональных установок и эмоциональных переживаний заменен симулякрами, ситуативными репрезентациями и масками, типичными для постмодернистского дискурса. Так автор отсылает нас к нарастающему кризису культуры, субъектности, кризису психофизической целостности и личностности.

Режиссерское внимание сосредоточено на объединяющей семью кровожадности, запредельном хладнокровии, цинизме и бездушии. Постановщик сознательно выстраивает «обычный» порядок вещей в «обычной» семье, где преступления таковыми не считаются, а смерть – досадная оплошность. Так режиссером формируется картина новых (постчеловеческих) семейных (социальных) отношений, которую он интерпретирует терминами феноменологии ужаса. Мотивации и скрытые выгоды героев тут отсутствуют и многомерные конstellляции, используемые уже в новом жанре – постхорроре, в данной ткани фильма не просматриваются.

Заметим, что сознание человека – это форма отражения объективной реальности, органичное единство многочисленных психических процессов, участвующих в осмыслении объективного мира и своего собственного бытия. Психические реакции относятся к самой сложной форме отражения, так как включают процессы систематизации, обобщения, осмысления ощущений, имеют мотивационно-ценностный характер и т.д. У наших персонажей сознание проступает лишь в форме поиска выхода из опасной для них ситуации. Следовательно, для визуального ряда фильма с доминирующими актами насилия урезанное и специфическое проявление сознания героев вполне приемлемо в логике абсурда.

Теперь о режиссуре фильма, понимаемой как художественно-философское осмысление сценарного материала и методологии реализации концептуального замысла постановщика в своих многочисленных аспектах. Если бы для анализа использовался метод критического реализма, можно было бы сказать, что обедненными смыслами, обстоятельствами и характерами драматургической руды сценариста не удалось переплавиться в художественную образность и утонченную метафористику режиссера. Из многовекторной деятельности на съемочной площадке режиссура в основном свелась к работе с актерами по воплощению сценарной наррации, освобожденной от сочувствия, но с устойчивой суггестией страха и обреченности. Однако мы говорим о концепте постмодернистской чувствительности, следовательно, добиться от зрителя некритического восприятия своих убеждений и установок было для режиссера первостепенной задачей.

Если же он хотел погрузить реципиентов в глубокий транс с устойчивым алармистическим ожиданием, то с этой задачей, судя по зрительским отзывам, постановщик не справился. Заметим, что среди устрашающих мотивов, тем, образов и психотехнологий, используемых литературой ужаса, невоспребованным Жорой Крыжовниковым оказался целый спектр возможностей. Тут и бестиарий отвратительных форм жизни, физические и психосексуальные перверсии героев, почти обязательные юнгианские и фрейдистские мотивы, отвращающая телесность, безропотное смирение, темы заточения и

погребения заживо, всеобъемлющая зрительская резиныция, переживания ужаса как сверхчеловеческой, супремативной силы и т.д. Так что о всеобъемлющей символике, непременно узнаваемой эстетике и максимально насыщенной поэтике фильма «Нечаянно» с причудливым сочетанием обязательных постмодернистских компонентов ужаса речь не идет. Автор в выборе художественных средств предельно лаконичен и не взыскателен.

Очевиден и операторский крайний минимализм. В палитре операторских возможностей и апробированных практик отсутствуют завораживающие локации, важные смысловые укрупнения, наплывы, сложные ракурсы, наложения, комбинированные съемки, парадоксальные световые и колористические решения, неожиданные контрапункты, двойная экспозиция, флэшбэки и т.д. Доминирует фронтальная мизансцена сидящей у телевизора семьи. (Именно он, по мысли режиссера, является главным генератором социокультурного зомбирования людей.) С этого ракурса снимается и сцена группового убийства Юры. К этому же телевизору через пару минут возвращаются довольные собой и жизнью люди-зомби. В непредсказуемом съемочном процессе оператор иногда становится лидером, предлагая режиссеру парадоксальные и исключительно выигрышные варианты работы камеры. Но в данной работе виден союз оператора и режиссера, их активный отход от излишней художественности и акцент на стилистике почти документального кино.

В картине присутствует интересный актерский потенциал: Т. Трибунцев, Ю. Александрова, Ю. Кузнецов, Н. Потапова, А. Паль, Г. Стаханова и С. Лавыгин. Но актерские работы можно назвать «ансамблевой невыразительностью», так как играть артистам практически нечего. При вопиющих предлагаемых обстоятельствах у персонажей отсутствуют пронзительные монологи, захватывающие диалоги и зоны обоснованного молчания. Нет глубокого психологического прожития, сложных пристроек, впечатляющих оценок и прочих актерских удач. Заметно, что была режиссерская установка «ничего не играть», а существовать в кадре максимально индифферентно, так как безэмоциональное существование героев воспринимается трагичнее в «банальной истории» «обычных людей» в «безнадежной стране»...

Как и требуется в подобной форме художественной презентации, жанр картины размыт и эклектичен. Это логично вытекает из сценарной идейно-тематической энтропии, содержащей элементы провокационности и абсурдности. Зато подобная художественная деструкция и маргинальность эклектики вполне вписывается в выбранный постструктуралистский контекст. У режиссера получилось нечто среднее между хичкоковскими страшилками, социальной сатирой, хоррором и черной комедией. Заметим, что одними из основных понятий постмодернизма является «пародийный модус повествования» и «пастиж» как редуцированная форма пародии. Жанровая невнятность, идущая под руку с симпатией к жестокости, экстриму и абсурдности, также является специфической формой «корректирующей иронии» (по отношению ко всем проявлениям жизни), а это один из главных признаков постмодернизма [17].

Природа основных художественных модусов фильма частично отсылает нас к феномену «Новой драмы» рубежа XX–XXI вв., характеризующему отказом от прежних представлений о драматургии и режиссуре. Эта специфиче-

ская драматургия, испытывающая влияние не только западной драматургии, но и ТВ, и интернета, демонстрировала предельные формы жестокости и представляла жизнь постсоветского общества исключительно со стороны недостатков, грубости, бедности, внутреннего уродства и тотальной фальши. Именно в ней наметился поиск отрицательной эстетики, непредметного потока сознания и абсурдных смысловых конфигураций [9].

Однако тренд постмодернистских киноэкспериментов касался и десакрализации смерти, эстетизации зла и порока, поэтизации греха и т.д. Режиссерский поиск включал и осмысление постструктуралистских теорий как концептуальной основы постмодернистской чувствительности, куда входили изощренные культурные детерминации, новые визуальные послылы, диффузия больших стилей, эклектичное смешение художественных языков, спорная эстетическая модальность, дефрагментация, жанровая размытость, интертекстуальность и т.д. [8].

Логика выбранного анализа приводит нас к определению сверхзадачи фильма, ведь режиссер, даже исповедующий идею смерти автора (ставшую топосом постструктуралистской и деконструктивистской мысли), движим желанием сказать что-то важное своим зрителям-соотечественникам. Ценностный базис любого фильма кроется в его идейно-тематическом послыле, проблематике, в совершаемых поступках и их комплексном осмыслении героями и зрителями. Однако действия персонажей нашей ленты основаны на бесчеловечности. Следовательно, аксиологическая основа фильма (при всей своей завуалированности) базируется на концепте человеческой агрессивности, бездушии и отсутствии нравственного начала. Этот смысловой импульс о произошедшем расчеловечивании и тотальном обнулении ценностных критериев современного общества в сценарно-режиссерском интертексте очевиден, хотя постановщик драпирует его в одежды черного юмора и постмодернистской иронии.

Вспомним, что уже к середине XX в. у исследователей культуры позднего модерна серьезную озабоченность вызывала симптоматика, в которой откровенно угадывалась тенденция к утрате благородства и к насаждению «упоения и дикости» (К. Ясперс). Новое сознание не способствовало сохранению традиций и соблюдению базовых этических норм, нравственных идеалов и ценностей. Еще А.Н. Бердяев проницательно заметил: «Происходит нравственный регресс, обнаруживаются все новые и новые формы человеческой звериности, и в формах более утонченных и отвратительных» [19. С. 285].

Как известно, немотивированное насилие – это чистый сюрреализм. (Сюрреалисты во главе с Андре Бретоном заявляли, что самый сюрреалистический акт из всех возможных – стрельба по уличной толпе.) Таким образом, бессмысленность убийства становится ключевым моментом в художественных поисках «обреченности бытия человека». Автор уводит зрителя от поисков ответа на запрос об этическом содержании человека и социума. Огромный пласт возможных морально-нравственных оценок: переживаний, угрызений совести, внутренних терзаний – на экране полностью отсутствует. Героям-убийцам задан абсолютно неприемлемый с точки зрения общественной психологии вектор поведения [20]. На клиническом бездушии всех участников страшных актов насилия и строится идея фильма. Это и есть до-

минирующий посыл, вписанный автором в сверхзадачу картины. Зритель не принимает такого художественного допущения, так как видит на экране не уголовников, не невменяемых маньяков с признаками морального уродства, а обычных людей. Но режиссер настаивает: запредельное зверство живет рядом с нами, находясь в человеческом обличье. Совершенно осознанно страшная история из плоскости экстраординарных преступлений (криминала), совершенных психопатическими личностями, переводится даже не в область социально-философской проблемы, а в сферу «эпического осмысления российского преступного бытия». Причем вуалируется жанром черной комедии-анекдота и трэша. Достаточно трудно интерпретировать эту авторскую идею иначе.

Согласимся, что такой сомнительный социальный жест художника, осуществленный в публичном пространстве культуры, заслуживает особого внимания. Веселой песней «Мечтатели» автор финалит историю преступлений семьи. (Его позиция предельно ясна.)

Варибельность режиссерско-постановочного замысла

Думается, что при достаточной режиссерской свободе (освобожденной от цензуры), даже включая систему самоограничений, любой творческий замысел потенциально вариативен. Данный кинотекст мог бы обрести приемлемую сверхзадачу и желаемый смысловой вектор, если бы его создатель, отказавшись от постмодернистской эстетики, реализовал свой замысел в апробированной кинематографической лексике (метафористике), скажем, в стилистике фильма-аллегии или фильма-предупреждения. Иными словами, автор мог бы иносказательно выразить идею о неминуемой тотальной деградации общества, когда в нем обнулено морально-нравственное содержание. Если в обществе исчезают фундаментальные человеческие ценности, включая духовно-этическое начало, оно обречено на вырождение.

Такой посыл более чем актуален. Что будет делать человек, убивший в контексте гипертрофированной бездушности общества (не обязательно российского)? Художественное исследование этого допущения вполне правомерно. Но тогда режиссер обязан дать зрителю некие опознавательные художественные маркеры, атрибуты, помочь ему понять свой замысел, снабдить кинематографический конструкт соответствующими внятыми вербально-визуальными и смысловыми паттернами, создать неповторимую и уникальную схему-образ, благодаря которой в режиме одновременности восприятия и мышления выявляются закономерности, существующие в больном обществе.

Однако постановщик проигнорировал такой художественный метод реализации замысла и осуществил свой концепт почти документальной (бытовой) зарисовки «нашей жизни», по сути, эмигрировав в область проблемных зон постмодернистской чувствительности и дегуманизации. Но даже в постмодернистской практике есть метанарративный дискурс, обеспечивающий функцию комментария повествователя о своем дискурсе. Этим целям служат описательный и оценочный дискурсы с эпитетами, сравнениями, при помощи которых нарратор дает свою оценку рассказываемой им истории и ее участникам. Но автор отказался и от такой возможности.

Однажды режиссер-драматург В. Сигарев, тоже выставяющий Россию не в самом приглядном виде, назвал свой обедненный ценностными смыслами фильм «Страна ОЗ» «занимательной этологией». Думается, что и постановщик Ж. Крыжовников видит себя этологом и предлагает свою версию кинематографического исследования «генетически обусловленного» поведения российских граждан.

Сцена коллективного убийства Юры неожиданно трансформируется из стилистики документального повествования в художественно-эпическое обобщение. Когда на жертву набрасывается уже вся семья, то преступление обретает черты глобальной социальной катастрофы. Режиссер говорит о «нравственном обнулении страны», мол, все происходящее с членами этой семьи не частный случай, не какой-то психологический казус, а типичная картина (слепок) нашей сюрреалистической жизни. Постановщик откровенно указывает на Россию, и не случайно использует новогоднее обращение к народу президента страны. Звучит его фраза: «Пусть рождаются дети! Пусть в каждом доме царит радость и счастье!», и на фоне этого текста происходит групповое убийство. Подобный смысловой контрапункт еще сильнее подчеркивает весь катастрофизм происходящего. Сквозь постмодернистскую деидеологизацию отчетливо угадывается намек на национально-народный масштаб и роковую предопределенность.

Это внешний дискурс повествования. (Но есть еще внутренний дискурс, который мог бы транспонироваться в косвенную или несобственно-прямую речь, скажем, с внутренними монологами, предлагающими зрителю необходимый сегмент ориентации.) Но и такой потенциал остается невостребованным.

В способе существования и бытовых оценках персонажей картины просматривается конкретное человеческое содержание при полном отсутствии духовного и морально-нравственного наполнения. Герои, как стая хищников, набрасываются на жертву, а убив, садятся за стол и мирно беседуют. Катя просит решить проблему с трупами быстрее, так как ей завтра рано на работу. Убить, насытиться и спрятаться – всецело животные инстинкты, и вдруг работа, обычное общение, просмотр ТВ и моменты узнаваемой социализации. Зритель постоянно теряется, так как его лишают этических ориентиров, за которыми любые художественные концепты обесмысливаются. Согласимся, что установки «посмотрите на себя» и «представьте себе» принципиально разнятся, но постановщик настаивает именно на первой. Режиссер создает кинематографический постмодернистский континуум, черную дыру, в которой уничтожается все человеческое. Следовательно, рефлексии касательно нравственного императива, свойствах славянской души, традиционном православном милосердии, сострадании, понятии греха и прочих христианских заповедях в принципе неуместны...

Не случайно «Кинопоиск» [21] предлагает ряд критичных отзывов на фильм, в которых (помимо прочего) анализируется желание постановщика пересмотреть кодовые, ментальные, исторически сложившиеся мировоззренческие и поведенческие позитивные черты русского человека. Когда предлагается видение современной реальности как российского фантазмагорического, монструозного мира, полного насилия и агрессии под личиной приличия и

клановой (семейной) поруки, художественная ценность фильма невольно ставится зрителем под вопрос.

Используя постмодернистскую авторскую маску, сценарист-режиссер намеренно создал эффект повествовательного хаоса, фрагментарного дискурса о восприятии мира как разорванного, жестокого, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности. Эта разрушительная практика постмодернизма помогает автору, как ему кажется, избежать «коммуникативного провала» и навязать свою интерпретацию. Она отличается ироническим характером; автор «явно забавляется своей авторской маской и ставит под вопрос самые понятия вымысла, авторства текстуальности и ответственности читателя» [17. С. 7]. Автор «прежде всего издевается над ожиданиями читателя / зрителя, над его „наивностью“, стереотипами его литературного и практически-жизненного мышления, ибо главная цель его насмешек – рациональность бытия» [17. С. 7].

Режиссер транслирует зрителю еще одну идею о том, что исторические и семейные традиции (встреча Нового года, праздничный стол, оливье и т.д.) давно стали рудиментами, что люди живут уже за гранью добра и зла, что смерть человека – рядовое явление, и убить сегодня может любой сосед, зашедший к тебе за солью. С одной стороны, это максимальное режиссерское концептуальное и доктринальное обнажение, а с другой – доминирование постмодернистской дегуманизации в фантазмагорической авторской киноматрице, где абсолютно отсутствует православное и экзистенциальное наполнение русской души. Но не следует искать то, чего не может быть (по определению) в кинопостмодернизме.

Авторская трансфузия художественного отражения реальности

В контексте актуальной спекулятивной философии представляется странной подобная авторская трансфузия художественного отражения (преломления) реальности. В ней обнаруживает себя не только один из аспектов постмодернистской чувствительности, заключающийся в ощущении мира как хаоса и абсурда с отсутствием каких-либо критериев ценностной и смысловой ориентации, но и отсутствие самого Человека в обнуленной духовно-нравственной парадигме.

«Право любого художника – отображать ту правду, которую он видит и осязает. Упрек может вызывать та позиция, которую занимает художник. Та цель, которую он преследует, создавая свои произведения» [18. С. 110]. Русские писатели часто изображали разные аспекты социальной катастрофы, но делали это, выстраивая так или иначе определенную систему (структуру) ценностей со свойственной ей динамикой и иерархическим строем. В постмодернистском массовом обществе, где размыто якобы самой жизнью высокое и низкое, доминирующей стала идея о ценностном хаосе. Однако ценностная иерархия вполне исторична и реальна, и если она игнорируется или профанируется писателем, то аксиологическая и художественная уязвимость его произведения, думается, многократно возрастает.

Искусство всегда нормативно, а любая творческая свобода не должна восприниматься буквально и элиминировать за нравственные скобки многочисленные безусловные ценности и подлинные идеалы. В этом и есть основ-

ная проблема постмодернистских кинопоисков «альтернативной режиссуры» поколения «post», ставящих под сомнение не только универсальность духовности с ее атрибутами и модусами, но и целый ряд ключевых ценностных категорий русского человека, таких как милосердие, сострадание, нравственность, любовь к ближнему и т.д. Тут уместно привести мысль М.А. Шкёпу: «Безобразное не может претендовать на выражение великих характеров, как не может обыденный рассудок питать величественный разум. Абсурдное же тяготение несчастного сознания к псевдоценностям современной цивилизации „возвысило“ современного индивида до статуса натурщика для нового Пикассо» [22. С. 434].

Разумеется, интерпретационный аспект данного исследования обусловлен индивидуальной позицией автора и его мировоззренческой оценкой культурной (исторической) значимости позднего модерна. По убеждению автора этих строк, постмодернизм вследствие своей деструктивной природы стал не лучшей методологической и духовно-этической базой для создания значимого кинематографического произведения. «Все мои исследования направлены на борьбу с идеей универсальной необходимости существования человека» (цит. по [23. С. 15]). Это мизантропическое признание М. Фуко явно нашло отклик в душе постановщика фильма, следовательно, результат его кинематографических усилий был предсказуем... Остается напомнить опасения наших отечественных философов о кризисе современной культуры, достигшем критической точки, идеологии самоуничтожения и суицида [1].

Известно, что культура формируется фондами ранее полученных достижений и обогащается встроенными средствами креативного прироста этих фондов. Они периодически пересматриваются обществом на предмет соответствия целому ряду духовных, нравственно-этических, эстетико-художественных критериев, наработанных человечеством за всю многотысячелетнюю историю. Время беспощадно отсеивает образчики псевдоискусства, а высочайшие образцы творческого гения становятся классикой на века, стремясь приблизиться к художественному абсолюту.

Известно также, что любое произведение создается творцом, исходя из его жизненного мира и горизонта. М. Хайдеггер справедливо утверждал, что именно в художнике исток творения. Следовательно, любые вымышленные миры, демонстрируемые в произведении искусства, созданы человеком и связаны с его личным переживанием реальности, иногда достаточно драматичным или даже трагичным.

К сожалению, творчество авторов, поставляющих в социум продукты сомнительных художественно-идеологических концептов и эгодистонных аллюзий, не выдерживающих испытание временем, – непопулярная тема [6]. Особенно это касается киноискусства, не только приносящего удовлетворение искушенным ценителям-экспертам, но и призванного формировать сознание поколений.

В стабильное для страны время фильм «Нечаянно» (получивший финансовую поддержку Министерства культуры РФ) воспринимался вполне логично в контексте кинематографического осмысления противоречивой западной духовно-этической парадигмы. Сегодня же он оказался крайне уязвим по ряду аспектов, и в первую очередь с точки зрения мировоззренческих и аксио-

логических позиций современного российского социума. Общество уже пересматривает субъектно-объектные отношения Художника и культуры и ту роль, которую играет личность режиссера не только в локальной киносфере, но и в социокультурном пространстве России.

В контексте специальной военной операции с чертами экзистенциальной и онтологической войны России с Западом необходимо рассматривать и запрос англосаксов на деградацию славянского мира. Он реализуется в том числе и творцами, встраивающими дезориентирующие аберрации подлинности и собственные проблемно-этические моменты в окружающую картину мира. И потому важно отделять зерна Истины, Духа и Нравственности от плевел пиара, токсичной художественной имитации и псевдоискусства. Равнодушие к этой проблеме может привести к каскаду непредсказуемых социокультурных потрясений...

Список источников

1. Шоркин А.Д. Институциональная изнанка культуры // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 17: Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2015. Вып. 2. С. 85–94.
2. Вирильо П. Машина зрения. СПб. : Наука, 2004. 144 с.
3. Шелетин Л.А., Лисичкин В.А. Третья мировая (информационно-психологическая) война. М. : Ин-т социально-политических исследований АСН, 2000. 304 с.
4. Баркова Э.В. Какой подход сохранит культуру и ее высокие ценности? // Studia culturae. Вып. 15. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2013. С. 7–12.
5. Лазарев Ф.В., Литл Б.А. Многомерный человек: онтология и методология исследования. Симферополь : СОНАТ, 2010. 263 с.
6. Фёдоров Ю.В. Вырождение: лики и маски современной культуры. Симферополь : Форма, 2020. 320 с.
7. Бернацкий В.О., Литвина Д.В., Мезенцев Е.А. Проблемы творчества в современном театре // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. Т. 2. С. 265–271.
8. Бычков В.В., Бычкова Л.С. XX век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. 2000. № 2. С. 63–76; № 3, С. 67–85.
9. Гуревич П.С. Психоанализ личности. М. : Ин-т общегум. исследований, 2011. 400 с.
10. Кордюм В.А. Генетическое вырождение. URL: <https://zit-com.livejournal.com/92072.html> (дата обращения: 26.07.2024).
11. Марков А.В. Введение в эволюцию человека // Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8UX9R1Zvajk> (дата обращения: 26.07.2024).
12. Розин В.М. Любовь и сексуальность в культуре, семье и взглядах на половое воспитание // Синтон – тренинг-центр. URL: <https://syntone.ru/book/lyubov-i-seksualnost-v-kulture-seme-i-vzglyadah-na-polovoe-vospitanie/> (дата обращения: 26.07.2024).
13. Руднев В.П. Характеры и расстройства личности: Патография и метапсихология. М. : Класс, 2002. 272 с.
14. Давыдова И.Н. Психология судьбы : метод. пособие. М., 2012. С. 196.
15. Мартысюк П.Г. Трансформация концепта культурной девиации в контексте общественного развития // Человек. Культура. Образование. 2024. № 2. С. 10–24.
16. Фильм «Нечаянно». Сценарий и режиссура Жоры Крыжовникова (2014). URL: <https://yandex.ru/video/preview/17597020037579603831> (дата обращения: 26.07.2024).
17. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М. : Интрада, 2001. С. 384.
18. Ветелина Л.Г. «Новая драма» XX–XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса // Вестник Омского университета. 2009. № 1. С. 108–114.
19. Бердяев А.Н. О назначении человека. М. : Республика, 1993. 383 с.
20. Гульман В.В. Мотивация преступного поведения психопатических личностей. Криминальная мотивация. Нью-Йорк, 1959. 341 с.
21. Кинопоиск. «Нечаянно» (2014). Отзывы и рецензии. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/840367/reviews/> (дата обращения: 26.07.2024).

22. Шкепу М.А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. Киев : Феникс, 2010. 448 с.
23. Хикс С. Объясняя постмодернизм. М. : Рипол-Классик, 2021. 320 с.

References

1. Shorkin, A.D. (2015) *Institutsional'naya iznanka kul'tury* [The institutional underside of culture]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 17. Filosofiya. Konfliktologiya. Kul'turologiya. Religiovedenie*. 2. pp. 85–94.
2. Virilio, P. (2004) *Mashina zreniya* [The Vision Machine]. St. Petersburg: Nauka.
3. Shelepin, L.A. & Lisichkin, V.A. (2000) *Tret'ya mirovaya (informatsionno-psikhologicheskaya) vojna* [The Third World (Information and Psychological) War]. Moscow: Institute of Social and Political Research ASN.
4. Barkova, E.V. (2013) *Kakoy podkhod sokhranit kul'turu i ee vysokie tsennosti?* [What approach will preserve the culture and its high values?]. In: *Studia culturae*. Vol. 15. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 7–12.
5. Lazarev, F.V. & Litl, B.A. (2010) *Mnogomernyy chelovek: ontologiya i metodologiya issledovaniya* [Multidimensional Man: Ontology and Research Methodology]. Simferopol: SONAT.
6. Fedorov, Yu.V. (2020) *Vyrozhdienie: liki i maski sovremennoy kul'tury* [Degeneration: Faces and Masks of Modern Culture]. Simferopol: Forma.
7. Bernatskiy, V.O., Litvina, D.V. & Mezentsev, E.A. (2015) *Problemy tvorchestva v sovremennoy teatre* [Problems of creativity in modern theater]. *Vestnik leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina*. 2. pp. 265–271.
8. Bychkov, V.V. & Bychkova, L.S. (2000) *XX vek: predel'nye metamorfozy kul'tury* [The 20th century: The ultimate metamorphoses of culture]. *Polignozis*. 2. pp. 63–76; 3. pp. 67–85.
9. Gurevich, P.S. (2011) *Psikhoanaliz lichnosti* [Psychoanalysis of Personality]. Moscow: In-t obshchegum. issledovaniy.
10. Kordyum, V.A. (n.d.) *Geneticheskoe vyrozhdienie* [Genetic Degeneration]. [Online] Available from: <https://zit-com.livejournal.com/92072.html>. (Accessed: 26th July 2024).
11. Markov, A.V. (n.d.) *Vvedenie v evolyutsiyu cheloveka* [An introduction to human evolution]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=8UX9R1Zvajk> (Accessed: 30th October 2021).
12. Rozin, V.M. (n.d.) *Lyubov' i seksual'nost' v kul'ture, sem'e i vzglyadakh na polovoe vospitanie* [Love and sexuality in culture, family and views on sex education]. [Online] Available from: <https://syntone.ru/book/lyubov-i-seksualnost-v-kulture-seme-i-vzglyadah-na-polovoe-vospitanie/> (Accessed: 26th October 2021).
13. Rudnev, V.P. (2002) *Kharaktery i rasstroystva lichnosti: Patografiya i metapsikhologiya* [Characters and Personality Disorders: Pathography and Metapsychology]. Moscow: Klass.
14. Davydova, I.N. (2012) *Psikhologiya sud'by* [The Psychology of Fate]. Moscow: [s.n.]. p. 196.
15. Martysyuk, P.G. (2024) *Transformatsiya kontsepta kul'turnoy devyatsii v kontekste obshchestvennogo razvitiya* [Transformation of the concept of cultural deviation in the context of social development]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*. 2. pp. 10–24.
16. Kryzhovnikov, Zh. (2014) *Nechayanno. Stsenariy i rezhissura Zhory Kryzhovnikova (2014)* [Accidentally. Screenplay and direction by Zhora Kryzhovnikov (2014)]. [Online] Available from: <https://yandex.ru/video/preview/17597020037579603831> (Accessed: 25th July 2024).
17. Ilin, I.P. (2001) *Postmodernizm. Slovar' terminov* [Postmodernism. Dictionary of Terms]. Moscow: Intrada.
18. Vetelina, L.G. (2009) “Novaya drama” XX–XXI vv.: problematika, tipologiya, estetika, istoriya voprosa [The “New Drama” of the 20th – 21st centuries: Problems, typology, aesthetics, history of the issue]. *Vestnik Omskogo universiteta*. 1. pp. 108–114.
19. Berdyaev, A.N. (1993) *O naznachanii cheloveka* [On the Purpose of Man]. Moscow: Respublika.
20. Gulman, V.V. (1959) *Kriminal'naya motivatsiya* [Criminal Motivation]. New York: [s.n.].
21. Kinopoisk. (2014) “Nechayanno.” *Otzyvy i retsenzii* [“Accidentally.” Reviews]. [Online] Available from: <https://www.kinopoisk.ru/film/840367/reviews/> (Accessed: 25th July 2024).
22. Shkpeu, M.A. (2010) *Estetika bezobraznogo Karla Rozenkrantsa* [Karl Rosenkrantz's aesthetics of the ugly]. Kyiv: Feniks.
23. Hicks, S. (2021) *Ob"yasnyaya postmodernizm* [Explaining Postmodernism]. Moscow: Rapol-Klassik.

Сведения об авторе:

Фёдоров Ю.В. – кандидат философских наук, заслуженный артист Украины, доцент кафедры театрального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма, академик Крымской академии наук, академик Международной академии экономических и социальных наук (Италия, Рим), член Союза театральных деятелей России (Симферополь, Россия). E-mail: fedorov_juriy@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Fedorov Y.V. – Crimean University of Culture, Arts and Tourism, (Simferopol, Russian Federation). E-mail: fedorov_juriy@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 05.08.2024;
одобрена после рецензирования 15.09.2024; принята к публикации 15.05.2025.
The article was submitted 05.08.2024;
approved after reviewing 15.09.2024; accepted for publication 15.05.2025.*