



Поэтическое кино эпохи пост-культуры

Е.А. Елисеева

кандидат искусствоведения

В статье анализируются особенности визуальных образов поэтического кино на примере отечественных фильмов, снятых в разные десятилетия, характеризуется, как изменяются выразительные приемы, которыми пользуются кинематографисты в конце XX - начале XXI веков.

художественное пространство, визуальные формы, киноречи, поэтическое кино

Говоря об особенностях изобразительного решения фильмов последних десятилетий в отечественном кинематографе, уместно вспомнить определение В. Бычкова о том, что «художественная культура XX века – это, образно говоря, экспрессивный художественный Апокалипсис Культуры».¹ В 80-е годы XX века отечественный кинематограф активно разрабатывает все возникшие стилистические направления: повествовательно-драматическое, поэтическое и ставшее весьма разнообразным по использованию художественных приемов направление лирической прозы. Необыкновенно ярко и своеобразно развивается в стране поэтическое кино, для которого важнейшим выразительным средством является решение художественного пространства фильма.

Анализируя решение художественного пространства в фильмах последних десятилетий, интересно вспомнить рассуждения П. Флоренского о роли и значении пространства в искусстве: «Основные вспомогательные приемы мышления – пространство, вещи и среда, – имеющие задачу представить нам подвижную и малообразную действительность»². Философ называл вещи «складками», или «морщинами» пространства³ и говорил, что «вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства»⁴.

Это наблюдение П. Флоренского можно отнести к творчеству уникального мастера С.Параджанова, особенностью фильмов которого является неповторимое мастерство работы с вещью. Фильмы С.Параджанова – это богатейший словарь вещной кинопоэзии.

В фильме «Легенда о Сурамской крепости»⁵ поэтика выра-

¹ Бычков В.В. Эстетика. – М.: Гардарики, 2008. С. 322.

² Флоренский П. История и философия искусства. – М.: Мысль, серия Философское наследие, т. 131, 2000. С. 81.

³ Там же. С. 83.

⁴ Там же. С. 112.

⁵ Сценарист – В. Пигашивили, режиссеры – С.Параджанов, Д. Абашидзе, оператор – Ю. Клименко, художник – А. Джаншиев, Грузия-фильм, 1984. – Прим. авт.

жается в каждом предмете быта и возвышает каждую вещь до поэтического смысла.

...Герой меняет веру и меняет прическу. Смотрит в зеркало на свое новое лицо и... в ужасе разбивает зеркало...

...Дорога. Судьба. – Аллегорический кадр: ноги верблюда на шелковом покрывале...

...Опьянение. – Серебряный кубок и белые голуби с оплетенными красной ленточкой лапками...

...Пещера. Мужчина с детьми... Овечка, свечи, крест... Ребенок превращается в ягненка...

...Праздник. – Танцующие люди одеты в радостные красные одежды. Мгновение – и по сухой траве ходят индюки.

...Молитва. – Девушка выпускает голубя... Женщина выпускает петуха ...Отпускает овцу...

...Гадалка. – За труды ей приносят дары: корзину с яблоками и индюшку ...Горе гадалки – и в ярости опрокидываются ненавидимые дары...

...Урок волынщика Симона. – Дети постигают вечные истины на куклах – символах добрых и злых дел и имен...

...Завещание. – Две горстки монет, весы и керосиновая лампа на желтом шелковом фоне...

Знаки, символы памяти, аллегии чувств – такова палитра Параджанова. Предметы и вещи, их цвета и фактура – это кисти и краски автора, которыми он пишет ни на кого не похожее кинематографическое полотно. И как ни трудна его техника, как ни своеобразна манера речи, читать его произведения – не только истинное наслаждение киногурмана, но и богатейший кладезь новых терминов и приемов для нашего повседневного кинопроцесса. А ведь это еще и подготовка зрительского сознания к новым формам киноречи, тренировка зрительской активности и гибкости ассоциативного мышления.

Подобные приемы С.Параджанов применяет во всех своих фильмах, начиная с «Теней забытых предков» и «Цвета граната» и заканчивая последней работой «Ашик-Кериб»⁶.

...Праздник урожая. Миска, розы, сыплется рис. Рис сыплется на людей, блюдо с фруктами, олицетворяя достаток и радость бытия.

...Подготовка к сватовству. – В тазу из кувшина омывают жениха. Из сундука достают одежду. Перед сундуком на подстилке разложены гранаты... Блюдо с гранатами, лепестками роз и голубками...

Как и в «Цвете граната», любимым предметом-символом для режиссера является гранат. Сок граната здесь и кровь, и живительная сила, которую выжимают в рот умирающему. Лю-

⁶ Сценаристы – Г. Бадридзе (по мотивам драмы М. Лермонтова «Ашик-Кериб», режиссеры – С. Параджанов, Д. Абашидзе; оператор – А. Явурян, художники – Г. Алексеев-Месхиев, Ш. Гоголашвили, С. Параджанов, 1988. – Прим. авт.

бовь и разлука – символом любого острого переживания будет гранат. В разные моменты действия, в зависимости от настроения персонажа, гранат меняет свой цвет, становясь то черным, то белым. Если в «Цвете граната» кружева меняли свой цвет, то в «Ашик-Керибе» сам гранат несет различные цветовые настроения. Голуби, морские раковины, игрушки не менее интересны режиссеру, чем элементы изображения. Они также несут не только смысловую, но и цветовую нагрузку, меняя свой цвет по ходу действия. (Черные голуби в руках у невесты становятся белыми.) Как всегда у Параджанова цвет символичен.

...Свадьба слепых. Черные повязки с блестящими брошками вместо зрачков на глазах людей. Черная скатерть на свадебном столе, черные и красные одежды гостей. И невесту после такого свадебного пиршества несут... на кладбище...

Параджанов продолжает использовать наработанные приемы отображения реального пространства условными способами. Дорожки к воротам в фильме «Ашик-Кериб» исполнены из полотна ткани.

Симметрична композиция кадра. Изображение среды насыщено вещами и предметами, несущими не столько описательную характеристику среды действия, сколько являющимися символами ее эмоционального состояния.

В фильме «Ашик-Кериб» используются фрагменты восточных росписей: изображения людей, верблюдов, коней, вычурные орнаменты. Пожалуй, так же вычурна и структура изображения, которую выстраивает С. Параджанов. Появляющиеся в руках охранников султана автоматы, тигр - кукла, многочисленные натюрморты (из посуды, кальянов, украшений), вкрапленные в изобразительное повествование, – все эти детали делают изобразительную среду фильма «Ашик-Кериб» Параджанова более материальной и конкретной, во многом лишая ее воздушности и изящества, присущих его первым работам.

Но на примере изобразительного решения фильма «Ашик-Кериб» мы видим, как и в предыдущих работах С. Параджанова, – свободное владение искусством вещной аллегории, цветовым акцентом, изобразительное решение пластики мизансцены.

На закате большого кинематографа

В 1990 году на экраны выходит, пожалуй, последняя (на сегодняшний день) в отечественном кино лента, относящаяся к поэтическому направлению, – фильм «Месть»⁷ Ермека Шинарбаева.

Фильм решен как притча о поэте и царе; о добре и зле в мире людей; о том, что поэзия не рождается в мире, где властвует месть. Творческая свобода невозможна в мире насилия.

⁷ Сценарист – А. Ким (по «Сахалинским рассказам» А. Кима), режиссер – Е. Шинарбаев, оператор – С. Косманев, художник – Е. Елисеева, киностудия Казахфильм им. Ш. Айманова, 1989 г. – Прим. авт.



Кинофильм «Месть».
Сын императора
перед отцом и его
свитой

Фильм построен в форме новелл и начинается с действия в средневековой Корее, потом переходит в корейскую деревушку 1915 года, потом герои переедут на остров Сахалин, на берег Тихого океана. Из-за такого деления фильма (драматургического, а следовательно, художественного) на три больших пласта, каждая из этих больших частей отличается светотональным и цветовым решением. При этом основные принципы цветового и светотонального решения одного пласта будут вклиниваться в повествовательный ряд другого периода действия, оттеняя и дополняя его.

Пролог фильма – самая светлая и солнечная часть фильма. Император со своей свитой показан в переливах шелковых одежд и солнечных бликов. Потом эти солнечные блики мелькнут в сарае, где проводит урок с деревенскими детишками учитель Ян. В лучах света особенно хорошо будет видна пушинка, которой играет дочка Цая, отвлекаясь от урока. Солнце будет всходить в финале картины, открывая взору императорскую процессию, шествующую по побережью. А темные кадры ночных эпизодов в корейской деревушке откликнутся в памяти Сунгу горячечными воспоминаниями об умершем отце и маленькой сестре, которую он никогда не видел.

Данный фильм был уникальным в отечественном кино, так как показывал жизнь Кореи в разные исторические периоды. Учитывая тот факт, что национального корейского быта на территории нашей страны никогда не было, задачи перед авторами стояли весьма сложные. Да, у нас в стране жили и живут корейцы, но быт их схож с бытом остального населения. Фильм же должен был сниматься без зарубежных командировок. Съемки в Корее были исключены. И нужно было изучать этнографический материал и, по возможности, отразить его в изобразительном решении, используя при этом доступные материалы и фактуры. В таких случаях всегда есть опасность попасть под влияние визуальных и психологических штампов, как красные рубахи и синие шаровары у русских мужиков в американских фильмах. Все без исключения предметы реквизита были нарисованы, начерчены, описаны художником-постановщиком для изготовления (веера, учебные дощечки, скульптуры императорского дворца, барабаны, джонка, опахала и т.д.).

Практически все объекты в фильме подлежали декорационной постройке. Были найдены предгорья в Казахстане, где на месте домиков чабанов была выстроена комплексная декорация



Кинофильм «Мечь». Сунгу со старшей женой отца

корейской деревни, в которой жила семья Цая. Были построены игровые дома с дворами (Цая и девушки-пророчицы), сарай-школа Яна. При этом объект «Дом Цая» был построен на природе как экстерьер и интерьер. Дома чабанов были вписаны в композицию деревушки и «одежды», как ноги в сапоги, в декорационные короба с надлежащими фактурами.

Так как съемки фильма велись студией «Казахфильм», много объектов снималось в Казахстане, где можно было найти камышитовые маты и бамбук. Эти мате-

риалы активно использовались, так же как и плетеные циновки разных узоров, в картине.

По сюжету в фильме много корейских интерьеров, поэтому этнографические особенности подчеркиваются своеобразными корейскими орнаментами переплетов окон, дверей («Горная школа Сунгу»; «Дом ростовщика»; «Дом Цая»). Упомянутый сарай-школа выстроен со специальной планировкой, с многочисленными закусками для животных (Ян плутает между ними, гоняясь за ребенком) и двумя воротами, которые дают возможность выстроить мизансцену пробега-ухода Яна после злодеяния в некое пространство, почти в пустоту (пейзаж за воротами решен практически в «засветке»).

Солнечный свет померкнет после убийства девочки, дочки Цая. Наступит другая жизнь, начавшаяся исключительно для мести. Повзрослевший Сунгу уедет на Сахалин. После смерти родной матери его самого спасет от смерти постаревшая вдова Яна. Ее назовет он своей новой матерью. Для нее Сунгу начнет строить дом на берегу океана.

Этот образ дома задумывался и воплотился как образ дома-корабля. Мы видим остов строящегося дома на самом берегу. Опоры стен, стропила, оконные проемы – только элементы конструкции, не утяжеленные основательным строительством. Этот дом-мечта устремлен по воде, как легкий корабль, к солнцу. Старухе суждено было «погибнуть от железа». Она выполнила свою миссию на земле – помогать людям. А солнце, к которому стремится Сунгу, начнет всходить над океаном, как бы вновь пробуждая в юноше Поэта.

К слову, была весьма непростая задача – найти визуальный эквивалент словам в сценарии: «Старуху убило железо». Какое железо могло ее убить? Оружие? Нож? Но там не было преступления. Авторы фильма долго искали нечто, что может отразить

и материализовать слова драматурга. Во время выбора природы на металлургическом заводе были увидены огромные «стаканы» для разлива и перевозки горячего чугуна. Этот «стакан», привязанный толстым металлическим тросом, будет перевозить в фильме грузовик. Плохо закрепленный, он и убьет оказавшуюся на его пути старуху.

XXI век. Поиски новых изобразительных решений

Много позднее кинематограф станет пользоваться всеми выразительными средствами, найденными им в предыдущие периоды, достигая использованием, казалось бы, уже привычных приемов невероятных высот художественной выразительности. Особенно данная тенденция проявляется в фильмах, жанровая структура которых позволяет и требует применения сложных изобразительных образов.

В первое десятилетие XXI века российский кинематограф продолжает развивать традиционные решения художественного пространства фильма. А вот поэтический кинематограф в этот период практически не представлен. В 2003 году А. Звягинцев поставил фильм «Возвращение»⁸. Авторы представляют историю двух мальчиков, живущих с матерью и бабушкой, к которым неожиданно возвращается отец. Отец, которого они не помнят, потому что уже десять лет живут без него. О нем у них есть только одно воспоминание – фотография, спрятанная в книжке со страницами, переложенными пергаментом.

Отец возьмет сыновей в путешествие, чтобы побыть с ними пару дней. Перед самым возвращением домой отец погибнет, сорвавшись с вышки, когда попытается спасти младшего сына. И опять исчезнет из их жизни. Навсегда. Или навсегда в ней оставшись...

Характер картины позволяет определить ее жанр как миф. Причем в той формулировке, которую мы находим у А.Ф. Лосева: «Миф не есть ни схема, ни аллегория, но символ, причем символический слой в мифе может быть очень сложным»⁹. При этом А.Ф. Лосев отмечает, что «миф не есть поэтическое произведение»¹⁰. «Мифический и поэтический образ – виды выразительной формы вообще. Мифология и поэзия – это не только выражение, но и одушевленное, одухотворенное выражение.»¹¹

Определив жанр фильма как миф, мы не сможем отнести его к поэтическому направлению. Мы ставим картину в ряд фильмов, развивающих направление лирической прозы. «При этом следует иметь в виду, что миф – не ложь и не обман, он представляет собой некую рабочую модель реальности, в которой в качестве составных частей могут присутствовать как ложные,

⁸ Сценаристы – В. Моисеенко, А. Новотоцкий, режиссер – А. Звягинцев, оператор – М. Кричман, художник – Ж. Пахомова, 2003 г. – Прим. авт.

⁹ Карабущенко П., Подвойский Л. Философия и элигология культуры А. Ф. Лосева – М.: Луч, 2007. С. 99.

¹⁰ Там же. С. 100.

¹¹ Там же.

так и истинные представления. По одной из известных классификаций вариантов проявления истинного и ложного в мифе, его можно рассматривать как:

- 1) преднамеренный обман;
- 2) ложное, искаженное представление о действительности;
- 3) аллегорическое выражение истины;
- 4) ложное знание, которое воспринимается как истинное;
- 5) заблуждение, в котором тесно переплетаются истинное и ложное, реальное и воображаемое.»¹²

Однако авторы, выстраивая изобразительное решение фильма, как бы отсылают нас к поэтическим образам кинематографа Андрея Тарковского. Фильм начнется с кадров слегка волнующейся воды. Мы увидим подводный мир с затонувшей моторной лодкой. Вода как глубокий, многозначный визуальный образ в фильмах А. Тарковского «*Андрей Рублев*», «*Зеркало*», «*Сталкер*».

Книга на чердаке, в которой младший сын будет хранить фотографию молодых родителей с двумя маленькими детьми, будет Библией с иллюстрациями. Иллюстрациями, защищенными пергаментными листами. Книгу с иллюстрацией, переложенной пергаментом, будет листать и маленький мальчик – герой фильма «*Зеркало*».

Изобразительное решение фильмов Тарковского напитано образами классической живописи. Визуальный ряд и фактура фильма А. Звягинцева также во многом отсылают память к классическому и современному искусству.

Мальчики войдут в комнату посмотреть на внезапно появившегося отца. Отец спит. Заросший щетиной мужчина спит на постели, застеленной шелковым бельем. Мать курит. (Мать из фильма «*Зеркало*» сидит на заборчике из жердей и курит.)

Композиция кадра, показывающего спящего отца, напоминает композицию картины А. Мантеньи «*Мертвый Христос*»¹³. Поэтому авторы привлекают в вещный ряд фильма фактуры не бытовые, а скорее обобщающие. Уставший отец спит на шелковых простынях. Откуда они в полупустом доме? Ответ: для отца, который может неожиданно вернуться.

Авторы выстраивают своеобразный мир дома мальчиков. Комната-столовая. Штукатуренные стены. Кафельная печь. Деревянный пустой стол. Несколько старинных стульев. Сидит бабушка. Смотрит на огонь. Комната матери. Почти пустая. Постель. Швейная машинка на подставке. Столик с зеркалом. Стул. Голые стены. Решение предметно-пространственной среды напоминает образы американской живописи.

История двух мальчиков, в жизни которых появляется отец,

¹² Карабушенко П., Подвойский Л. *Философия и элитология культуры* А. Ф. Лосева. – М.: Луч, 2007. С. 92.

¹³ Картина написана в 1474 г. – Прим. авт.



Кинофильм
«Возвращение».
В доме мальчиков

начинает приобретать иной масштаб. Они будут ехать с отцом на машине марки «Волга», но адрес их конкретной жизни расплывется, потеряв «географическую» привязанность исключительно к нашей стране. И сама поездка в неизвестном направлении к непонятному берегу

станет неким философским путешествием к неведомым отношениям, неиспытанным переживаниям. Некая дорога, окруженная зеленым лесом, на фоне голубого неба и облаков.

Фактура и вещи в фильме (штукатуренные стены, длинный деревянный стол, шелковые простыни, военная фляжка в защитном чехле, ящики то ли с рацией, то ли с какими-то приборами, которые выкапывает отец из-под пола разрушенного дома на острове) – это то, что должно увести зрителя от конкретики, от места происходящих событий. Они приобретают некий всеобщий масштаб.

Представляется очень важным следующее: А.Тарковский, создавая фильм «Зеркало», исходил из сугубо личных, почти интимных переживаний. Поэтому образы членов его семьи, запечатленные на фотографиях соседа по даче, профессионального фотографа, входят в его фильмы в первозданном виде. Мать, достающая из деревянного колодца ведро с водой, в гладкой поверхности которой бликует солнце, в фильме «Иваново детство»; Мать с сигаретой, сидящая на заборчике из жердей, в фильме «Зеркало». Бритые детишки в одинаковых платяных балахончиках за столом в фильме «Зеркало». Все эти персонажи – реальные люди: мать Тарковского, он сам и его сестра.

Изобразительные образы эпохи пост-культуры

Что же происходит с изобразительными образами в кинематографе XXI века? Иконографией кино А. Звягинцева становится не личный материал, а вошедшие в сознание визуальные образы фильмов другого режиссера. Но в руках А. Звягинцева эта, по сути, имитация чужих визуальных образов тоже становится своеобразным выразительным средством, развитием художественных традиций кинематографической речи.

Возможно, этот фактор, как и дань моде времени, определяет сдержанную серо-голубую, почти монохромную, гамму карти-



Кинофильм
«Возвращение».
Семейная фотография
с отцом

ны А.Звягинцева. Все цвета приглашены, тона сближены. Рассказываемая история как бы концентрируется. Внимание сосредоточивается, направляется вглубь. Здесь мы встречаем истинный профессионализм в построении образа среды фильма. Художник, по указанию режиссера-постановщика, погружается в атмосферу фильма и решает не только задачи организации материального мира, обстановки, предметного мира, как это было определено в сценарии, но, прежде всего, создает пластический образ той среды, в которой происходит действие.

Рассказанный авторами миф о появившемся отце требует некой абстрактной среды. Режиссер рассказывает историю не о том, что произошло лично с ним, а о том, что могло бы произойти, а, может, никогда и не происходило. Предположение? Вымысел? Сон? Потаенное желание, однажды реализовавшееся? И что из этого получилось.

Недаром в конце придумывается очень выразительный эпизод: лодку с телом разбившегося отца относит от берега, и она тонет, забирая под воду и тело, и веревку, за которую лодка была привязана. Все, что было оплотом, исчезает, уходит в небытие.

Великолепным аккордом авторской истории служит деталь, которую нам показывают в финале картины. Это – фотография отца и матери с маленькими детьми. А потом нам покажут ту же фотографию, но на ней не будет отца. Возможно, он сам фотографирует. Возможно, его там и не было...

Желание создать авторское кино в начале XXI века нашло отражение в появлении псевдоавторского, псевдопоэтического кино. Примером этому служит получивший большой резонанс в международном кинематографическом мире фильм «Овсянки»¹⁴.

Драматургия фильма, на первый взгляд, отмечена чертами поэтического кино: почти исчезнувший народ мери, полуязыческие обряды, которые герои стремятся соблюсти. Сюжетом служит простая история: умирает жена, и любящий муж просит знакомого, с которым его связывает и принадлежность к маленькому народу, и нежное отношение к покойной, помочь похоронить ее с соблюдением древних традиций.

¹⁴ Сценарист – Д. Осокин (по повести Л. Сергеева), режиссер – А. Федорченко, оператор – М. Кричман, художник – А. Понкратов, 2010. – Прим. авт.

Изобразительный ряд фильма, казалось бы, соответствует истории. Длинные лирические пейзажные планы, минорная тональность колорита и светового решения, выразительные фактуры, настраивающие на печальный тон. Старый дом, облившиеся доски, полутемное освещение всех объектов. Вводятся необычные персонажи: птицы «овсянки», на которых возложена роковая миссия в фильме. Более того, в изобразительный ряд фильма вводятся прямые цитаты из знаковых фильмов поэтического направления. Муж моет волосы жене водкой – цитата из фильма «Зеркало» А.Тарковского. Эпизод с обрядовыми цветными ленточками, какими муж украшает ольху, отсылает к визуальным образам С. Параджанова и Т. Абуладзе.

Вода – как символ бессмертия. Угли погребального костра покойной высыпают в воду, туда же бросают обручальное кольцо. В воду с моста упадет и машина с героями. Однако контекст, в который вставлены эти атрибуты поэтического кино, непривлекательные личности мужчин, ведущих пошлые разговоры, вызывает не смущение, а настоящее отторжение от происходящего на экране. И даже выпретенное сообщение, что у мери нет богов, а есть только любовь друг к другу, кажется более чем странным на фоне предложенного авторами изображения скверно придуманных «ритуалов».

Пожалуй, единственный символ, заслуживающий внимания, – это овсянка, вылетевшая из клетки и клюнувшая в глаз мужа покойной героини, что приводит к гибели пассажиров машины. Гибель людей, не способных достойно проводить и сохранить человеческую память об умершей, закономерна.

Фильм «Овсянки» идет с титрами: «Памяти моих родителей посвящаю». Налицо непонимание авторами того, что они сотворили. Чем согрета память родителей в этой картине? Скабрезными «воспоминаниями» мужа о покойной жене, которая лежит тут же, на заднем сидении, обнаженная и завернутая только в плед? Или птичкой, не выдержавшей интимных открытий мужа, соблюдающего некие «традиции»? Или обрядовыми ленточками на невесте?

Все это приводит к выводу, что современные отечественные кинематографисты плохо знакомы с классической драматургией: логика построения и развития сюжета, логика характера героя и его отношений с окружающим миром и людьми ими не изучена. Они меряют мир своими познаниями о нем. А их, как показывает экранный результат, явно недостаточно. Пугает то, что кинематографисты пользуются великолепными инструментами киноязыка для воплощения неких личных амбиций и комплексов.

Отечественное кино последних двадцати лет как будто забывает о том, что словами *киноязыка* являются предметы, и у каждой вещи есть свой внутренний смысл. А заполнение пространства в кино – основа образности. При этом необходимо помнить, что «образы и художественные символы искусства – наиболее концентрированные, предельно насыщенные эстетической энергетикой феномены»¹⁵.

¹⁵ Бычков В. В. Эстетическая аура бытия. – М.: Изд. МБА, 2010. С. 227.

Если в 60-е годы XX века мы отмечали, что пространство фильма является основным носителем образного содержания фильма, то кинематограф 90-х годов XX века – первого десятилетия XXI века не занимается выработкой самостоятельных принципов создания пространственного образа. Кино этого периода не имеет своего языка. Обратившись к выводу П. Флоренского о том, что «миропонимание – пространствопонимание»¹⁶, можно сделать вывод об уровне и глубине миропонимания подавляющего большинства кинематографистов этого периода.

¹⁶ Флоренский П. История и философия искусства – М.: Мысль, серия Философское наследие, т. 131, 2000. С. 272.

Вместе с тем нельзя упускать из вида и факты меняющейся действительности, о которых говорит В. Бычков: «В начале третьего тысячелетия вырастает поколение людей, в принципе отличное по основным внутренним параметрам (включающим ментальность, психологию восприятия, реагирования, поведения, масштабы пространственно-временных и скоростных представлений, психофизиологическую реактивность, систему ценностей, нравственные ориентиры и векторы социальной и даже физиологической ориентации) не только от человека XVI столетия, когда этот процесс только начинался, но и от человека первой половины XX века»¹⁷.

¹⁷ Бычков В. В. Эстетика. – М.: Гардарики, 2008. С. 323 - 324.

Сегодняшний отечественный кинематограф очевидно представляет явление *пост-культуры*. Оптимизма, тем не менее, могут добавить наблюдения современного искусства автором упомянутого термина В. Бычковым: «Пост-культура – это область бесчисленных парадоксов, и один из них заключается в том, что теоретически отринув эстетический принцип искусства и предельно размыв его границы, она не стремится уничтожить (что и невозможно) в человеке органически присущее ему эстетическое сознание, эстетическое чувство, генетически и исторически накопленный эстетический опыт»¹⁸.

¹⁸ Бычков В. В. Эстетическая аура бытия. – М.: Изд. МБА, 2010. С. 354.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бычков В. В. Эстетика. – М.: Гардарики, 2008.
2. Бычков В. В. Эстетическая аура бытия. – М.: Изд. МБА, 2010.
3. Карабущенко П., Подвойский Л. Философия и элитология культуры А. Ф. Лосева. – М.: Луч, 2007.
4. Флоренский П. История и философия искусства. – М.: Мысль, 2000.