

RU

## Эстетическое переживание времени: случай отвращения в кино

Стругова Е. А.

**Аннотация.** Цель исследования - доказать функционирование отвращения как эстетического переживания на пересечении экспрессивных и манифестируемых качеств кинематографического образа. В статье пересматриваются гедонистическая, жанровая и историко-архивная перспективы теории «культового» кино. Дается сравнение отвратительного как нарративного и отвращения как переживания физических свойств фильма вне разделения на игровое и документальное. Научная новизна исследования заключается во включении в анализ отвращения режимов локальности и несвоевременности. В результате обосновано, что выражение или описание отвращения как цель отступают перед переживанием фильмического времени в его внешних проявлениях и дистанции между различными рецептивными контекстами.

EN

## Aesthetic Experience of Time: Case of Disgust in Cinema

Strugova E. A.

**Abstract.** The aim of the research is to prove the functioning of disgust as aesthetic experience at the intersection of the expressive and manifested qualities of the cinematic image. The article revises the hedonistic, genre and historical-archival perspectives of the theory of “cult” cinema. A comparison is given of the disgusting as narrative and disgust as the experience of the physical properties of the film, beyond the division into fiction and documentary. The scientific originality of the research lies in the inclusion of the modes of locality and untimeliness into the analysis of disgust. As a result, it is substantiated that the expression or description of disgust as a goal recedes before the experience of film time in its external manifestations and the distance between different receptive contexts.

## Введение

Актуальность темы исследования связана с необходимостью аналитики изменений, происходящих с формой рецепции и статусом аналоговых медиа, в контексте которых кинематограф XX века становится объектом эстетического переживания. Разделение эмоций на негативные и позитивные, до сих пор принятое за установку отдельных подходов континентальной и аналитической эстетики, радикализирует трактовку страха, тревоги и отвращения и выводит их на концептуальный уровень. Несмотря на то, что отвращение не всегда помещается в рамки конкретного жанра, «поколение» медиа и стиль кино, зачастую авторы истолковывают его как чувственную реакцию, восполняющую нехватку физического присутствия кинообраза на стыке аналогового и цифрового формата. Поэтому характеристика временного аспекта фильмов, выраженного «устареванием», «износом» и «распадом» их материальности, требует преодоления концептуального разрыва между содержательной и экспрессивной областью отвращения.

В работах об эстетике отдельных жанров, периодов и направлений, таких как хоррор и эксплуатационное кино прошлого века, можно обнаружить несколько тематических групп. Анализируя фильмы ниже «категории А», преимущественно малобюджетные, авторы объясняют вызываемые ими переживания «реализмом дрожащей камеры» (Waddell, 2018), «киберболезненностью» цифрового кино (GavGANI, 2018) и «загрязненностью» мизансцен ретро-хорроров (Schaefer, 2005, с. 81-82). Другие теоретики ставят акцент на аффективном киноопыте «культовых» фильмов (Church, 2011; Fleming, 2017). Помимо того, что чувствительность к эксцессам подобного рода трактуется как «плохой вкус» (Weiner, Cline, 2010), целые десятилетия в истории кино называются «отвратительными» (Benshoff, 2008). Учитывая философские и эстетические стратегии понимания отвращения в кино, следует проанализировать его в качестве переживания внешних манифестаций кинематографического времени.

Для достижения поставленной цели исследования нужно выполнить следующие задачи: во-первых, проследить связь концептов отвращения и времени в философии и эстетике кино; во-вторых, в ходе анализа

фильмов, различных по жанру, рейтингу и бюджету, найти способ интерпретации эстетического отвращения без отсылки к его содержательной стороне; в-третьих, доказать, что отвращение преобразует темпоральную структуру киноопыта.

Теоретической базой исследования послужили работы представителей аналитического и феноменологического подходов к отвращению, в которых оно понимается как результат эскалации аффектов, сопровождающих эстетический опыт (Hanich, 2011; Paris, 2017; Peacocke, 2021). Также были проанализированы тезисы зарубежных и отечественных авторов, обнаруживающих в отвращении зрительское желание возврата к ностальгическому опыту какой-либо эпохи в истории кино (Павлов, 2021; Самутина, 2008; Cook, 2005; Fuery, 2020).

В статье будут применены сравнительный и аналитический методы исследования.

Практическая значимость исследования заключается в необходимости выработать стратегию анализа хорроров и эксплуатационного кино XX века, отличающихся бюджетом и рейтингом, с учетом эстетических и структурных изменений, последовавших за цифровым форматом их современной рецепции.

## Основная часть

Содержательному исследованию зрительских чувств и эмоций, а также поиску в них черт эстетического переживания должна предшествовать работа с чувственностью самого кинематографического опыта. Такое переживание, как отвращение, – не исключение, поскольку помимо историко-концептуальной задачи его адекватная аналитика представляет собой многоплановую философскую проблему.

Обращаясь к современной и более ранней теории кино, можно с трудом говорить об общей методологии, приоритетном направлении и единстве объекта. Однако проблематика кинематографических переживаний распространилась далеко за пределы лексикона зрителей и критиков. На волне интереса к неотрейдизму, когнитивизму, феноменологии, отсчет которой можно условно вести со статьи Д. Эндрю (Andrew, 1985) о «забытой традиции феноменологии кино», последние двадцать лет отмечены публикациями о зрительской чувственности и ее важнейшем аспекте – отвращении. В аналитической философии отвращение осмысливается в узкой перспективе, например в связи с эстетической оценкой, и в широкой – как переживание с ярко выраженным чувственным компонентом.

С другой стороны, некоторые авторы не склонны называть отвратительность, загрязненность и повреждение качествами, напротив, подчеркивая их пограничный статус (Paris, 2017; Peacocke, 2021). Различия «поколений» медиа, приметы «возраста», устаревания присущи не только конкретным фильмам, но и жанрам и «категориям» кинематографа. Нередко отвращение к низкобюджетному кино прошлого века рассматривается под знаком «медиа-нечистоты» и повреждения (Benson-Allott, 2013, с. 153) в отличие от цифрового формата, в котором его смотрят современные зрители. В текстах отечественных авторов отвращение осмыслилось через призму иронии, «постыдного удовольствия» (Павлов, 2021), ностальгии (Самутина, 2008), чувства культурной инаковости, а отвратительное – через антиэстетический шоковый эффект. В подобном случае отвращение обретает смысл не особой эстетической эмоции, а негласного контракта между зрителем и «автором» фильма.

Таким образом, учитывая эстетико-теоретические подходы, в которых утверждается взаимозаменяемость отвращения и отвратительного в кино, необходимо доказать их принципиальную автономность. Нужно оценить возможность применения концепта отвращения к переживанию прошлого в качестве формы чувственного опыта в отличие от акцента на многочисленных инстанциях отвратительного как нарративного.

Время как то, что оставляет за отвращением в опыте чувственности отдельную область, будет рассмотрено в двух режимах – локальном и несвоевременном. Первый обеспечит трактовку отвращения как фона эстетической ситуации, возникающей на пересечении экспрессивных и манифестируемых качеств кинообраза. Второй режим создаст предпосылки для обоснования того, что приметы времени или «возраста» фильмов вызывают особые чувства в отдалении от первоначального контекста их просмотра.

Предметом теоретических споров о хоррорах и эксплуатационном кино становится «чувствительность» аудитории к их отвратительному и провокативному наполнению. Эксплуатация тем самым двойка: как наименование жанра фильмов и ожидаемый тип их рецепции. Однако возникает следующий вопрос: претендуют ли «Отвращение» Р. Полански, «Плохой вкус» («Инопланетное рагу») П. Джексона или фильмы Л. Валентайна, открыто демонстрирующие физиологические процессы и всевозможные реакции на них, на звание самых отвратительных артефактов истории кино? Ведь если все-таки оставлять за отвращением смысл особого переживания, не выводимого из отвратительности, то следует начать его аналитику с проблем, которые ставятся в связи «негативным» эстетическим опытом.

Первая проблема – суждение вкуса, имеющее долгую историю в континентальной и аналитической эстетике. Способность испытывать отвращение может служить маркером субъективного «хорошего» вкуса, но трудность перевода того, что в англоязычных исследованиях получило наименование *“low-brow”*, возникает даже на уровне терминов. В адаптации на русский язык оно преобразуется в «высоколобый», которым может быть вкус, критик и суждение, и даже радикализируется «трэш-эстетикой», в случае кино приобретающей смысл намеренного пренебрежения минимальными стандартами индустрии. Хотя некоторые авторы уверены, что «трэш» не исчерпывается суммой критического неприятия (Sarkhosh, Menninghaus, 2016).

Название одной из ведущих компаний по реставрации эксплуатационного кино – «Уксусный синдром» (Vinegar Syndrome) – отсылает к запаху разлагающейся пленки и предвосхищает эффекты, сопутствующие

переживанию. Не менее показательны интернет-ресурсы с рецензиями на хорроры – «Зубодробительные медиа» (Split Tooth Media), «Кровоточащий череп» (Bleeding Skull) и наиболее авторитетный среди прочих – «Кроваво-отвратительно» (Bloody Disgusting). Следовательно, в обоих случаях скептическое отношение к стандартам вкуса граничит с дескриптивным подходом к эстетическому переживанию.

Второй проблемой, которая превращает отвращение в частный случай негативного эстетического опыта, закрепленного за конкретными жанрами, является интенциональная ошибка (Lin, 2020). В контексте кино она реализуется тогда, когда намерения, приписываемые камере и другим устройствам нарратива, описываются в терминах чувственности зрителя, персонажей или предполагаемого «создателя» фильма. В частности, Дж. Ханич (Hanich, 2011), считая «растворение» и межэпизодный переход главными визуальными метафорами отвращения, подчеркивает, что итог – неудовольствие как отвращение до *некоторой* степени. С. Джонс (Jones, 2018, с. 5) не соглашается с тем, что «грайндхаус» – это продукт «культурного воображения», но все-таки обнаруживает в нем коннотации «мерзости, смущения и патологии». Вместе с тем трактовка отвращения в качестве особого режима переживания времени фильма позволит не переносить свойства отвратительного объекта на опыт реципиента и заменять непосредственное ощущение суждением. Следует подкрепить вышесказанное примерами, которые относятся к локальному режиму отвращения.

Дорис Уишман, заметный режиссер эксплуатационного кино 1960-70-х гг., выработала уникальный кинематографический стиль, вызванный не только экономической и жанровой необходимостью. Звук большинства ее картин накладывался на визуальный ряд в постпродакшне. Почти весь фильм «Двойной агент '73» (1974) снят субъективной камерой, что обеспечивает подробный обзор деталей интерьера или частей тела персонажей. Однако в эпизодах насильственной смерти того или иного героя операторская работа не меняется и последствия произошедшего в виде реакции жертвы показываются лишь частично или в углу кадра. Таким образом, расширяясь, внутрикадровое пространство повышает важность фоновых явлений, в том числе как потенциальных источников отвращения.

В другой ленте Д. Уишман – «Ночь расчленения» (1983) – даже после процесса цифровой реставрации цветопередача сильно искажена, а закольцованный звук криков и съемка общих планов широкоугольным объективом с высоты во многом оправданы жанром слэшера. В то время как экспрессивное поведение героев, усиленное закольцованным звуком крика, не отличается от их реакции на повседневные события. Тот факт, что репрезентативная сторона фильма дублирует содержательную, ограничивает охват предметов для оценки или описания чего-то как отвратительного.

Следовательно, в обоих рассмотренных фильмах приемы, предназначенные для наибольшей детализации действия, размывают границы между предкамерным объектом и медиумом кино. Формальные аспекты фильма служат предрасполагающими факторами к переживанию, условием и одновременно содержанием которого является дистанция от предполагаемого средоточия отвратительного.

Вопрос о локализации «отвратительного», поставленный ранее, был вызван стремлением увидеть в нем нечто большее, чем сочетание стилистических и нарративных «атрибутов» определенного жанра. Однако во избежание перевода отвращения в признак различия во вкусе или ироническую дистанцию современного зрителя не следует воспринимать техническое несовершенство фильмов как случайное явление, усиливающие нарративную плотность. Напротив, отвращение опосредуется временной дистанцией от современного зрителя, переживание которого становится «несвоевременным».

Теоретики продолжают задавать вопрос об историчности кинематографического опыта, отдаленного от зрительских форм прошлого (Pinotti, 2021). В дополнение к анализу эксплуатационных и низкобюджетных лент XX века с точки зрения производимого ими «ностальгического эффекта» авторы указывают на отвращение к аудиовизуальным свойствам «культового» кино. Так, Д. Черч (Church, 2011) объясняет переживание и аффект «культового» кино преобладанием ненормативных и «отвратительных тел» персонажей, которые, вступая в пространство зрителя, сокращают дистанцию от происходящего на экране и запускают почти произвольные висцеральные реакции на образы.

Стоит отметить, что концепт «культовости» не лишен прагматических достоинств: зачастую при выражении неприятия какого-либо нарративного хода или внешности персонажа есть риск подвести под определение «плохого» весь фильм. Меж тем еще в середине 2000-х гг., на самом пике исследований «культового» кино, ряд авторов отказывался давать ему универсальную дефиницию. Например, П. Кук (Cook, 2005, с. 2) подчеркивала важность не «плохого» вкуса, постоянного спутника полемики вокруг жанров и рейтингов, а именно «скудного» или «бедного» вкуса (“poor taste”). В то время как в актуальных публикациях аналоговое кино осмысливается через призму «распада» как повреждения пленки, отслоения ее эмульсии от целлулоидной основы и уменьшения цветовой насыщенности. Некоторые исследователи делают вывод о травматическом и ностальгическом режиме восприятия культовых фильмов современными зрителями (Fuery, 2020).

С другой стороны, «культовость» уже подразумевает преодоление конкретного контекста просмотра со стороны места и участников, а также то, что фильм перестает быть субъективно или локально отвратительным. Интерес к хоррорам 1960-90-х гг. в последние двадцать лет привел к появлению таких поджанров, как «возвышенный хоррор», «слоубернер» и «мамблгор». Это не только подтверждает историко-кинематографическую ценность данного направления, но и позволяет проследить его истоки в кинематографе прошлого века.

Ранние картины режиссера Дж. Демме, известного по «Молчанию ягнят» (1991), создавались в русле фильмов «категории В», («Обращаться с осторожностью», 1977), эксплуатационного кино («Душная камера», 1974)

и в сотрудничестве с такими легендами «изнанки» Голливуда, как Р. Корман. Например, в фильме «Сумасшедшая мама» (1975) отказ от разделения кадров на более или менее персонифицированные, звуковой «шум» в первую очередь были оправданы бюджетом. В то время как в ленте Д. Шмеллера «Паук убьет тебя» (1967) значительно искажена светопередача, а синхронизация звука с изображением в период постпродакшна привела к частичной утрате слышимости диалогов и звуковых эффектов. Реплики персонажей производят эхо, создавая впечатление иного времени.

Тем не менее, потенциал развития перечисленных черт фильмов, рассмотренных ранее, в ситуацию отворачивания остается весьма неопределенным. Поскольку отвратительность распространяется на конкретные детали, неприятные сами по себе или после какого-то повреждения своего облика, они совершенно отрываются от нарративного фона. В теории кино даже существует концепт «неподходящего времени» (Davis, 2018), обозначающий сужение гаммы зрительских переживаний до ощущения времени в режиме бессодержательного созерцания и до переживания-«распада», но не распада его медиальных воплощений. Возникает вопрос: служат ли «повреждения», отразившиеся на пленке, магнитной ленте или цифровых носителях, предпосылкой конкретного переживания, оставаясь при этом слагаемыми правдоподобия?

Приписывая технической стороне кино различные свойства, например вызывать иммерсивный опыт, велика вероятность сравнить отвращение с другими проявлениями зрительской чувственности. И отвращению среди страха, тревоги и «жуткого» будет отведена далеко не ведущая роль. В частности, в одном из недавних исследований «домашних» фильмов и видео, снятых устройствами видеонаблюдения или веб-камерами, В. Собчак (Sobchack, 2019) предположила, что такой тип «регистрации событий чьей-то жизни и “фамилиаризованная” экранная видимость могут вызвать “жуткий” опыт» (с. 207). В попытке назвать «культовым» отдельный жанр или определить его через единственное и, казалось бы, главное переживание выражается убежденность в их существовании как качеств. Поэтому корректнее делать вывод о том, что аналоговые и цифровые носители обеспечивают динамику потенциальных источников отвращения, но не сводятся к техническому несовершенству или степени «износа» отдельного медиа-артефакта.

Следовательно, кроме того, что несфабрикованные нарушения обнажают условия, предшествующие процессу съемки, они являются оригинальными изменениями в структуре фильма и создают противовес зрительскому ощущению времени. Наравне с глитч-эффектами и визуальными «шумами», ухудшающими миметическую прозрачность кинематографического образа, его низкое разрешение привлекает внимание к предкамерным событиям, приведшим к настоящему виду. Отворачивание в режиме несвоевременности обозначает предел близости к образам прошлого, которые при иных условиях могли бы заменять флэшбек или реальное воспоминание.

## Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. В данной статье была предпринята попытка выработать стратегии трактовки отвращения, альтернативные содержательному анализу кинематографических переживаний. Было замечено, что если философское и эстетическое различие между разнообразными «моделями» отвращения и вариациями отвратительного достаточно аргументировано, то теории медиа и кино выступают за их взаимозаменяемость. Мотивом настоящего исследования отвращения послужила необходимость проследить линии, по которым пространственный элемент эстетики отвратительного контрастирует с некоторыми составляющими эффекта реальности – миметической прозрачностью кинообраза и нарративным вымыслом.

Обоснование отвращения как эстетического переживания позволило избежать подмены вариативности его контекстов представлением о том, что отвращение – это чувствительность к фильмам с ярко выраженной эксплуатационной и хоррор-составляющей. Было высказано предположение о том, что суждение вкуса и интенциональная ошибка являются двумя проблемами, которые ставят отвращение в один ряд с негативным эстетическим опытом. На примерах из истории кино отвращение было определено как переходный момент между пространственным и временным фактором эстетики отвратительного.

Взаимодействуя с особенностями медиа, на которых транслируется фильм, отвращение преобразует опыт времени в локальный и несвоевременный режимы. Если первый в большей степени зависит от соотношения одних объектов и их черт с другими, отвращение как несвоевременное переживание задерживается на временном промежутке и адекватно только тому, что выразимо в терминах внутреннего строения объектов.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в продолжении аналитики эстетических переживаний в кино безотносительно жанра, стиля и региональных кинематографических традиций. Следует ответить на вопрос о возможных сдвигах, происходящих с отвращением и другими кинематографическими переживаниями после цифровой реставрации фильмов, «поврежденных» временем.

## Источники | References

1. Павлов А. В. Диалектика культового кинематографа // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2021. № 1.
2. Самутина Н. С. За процветание Швеции! Культовое кино и его нестандартный зритель. 2008. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2008/6/za-proczvetanie-shvedii-kultovoe-kino-i-ego-nestandardnyj-zritel.html>
3. Andrew D. The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory // *Movies and Methods: An Anthology*: in 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1985. Vol. 2 / ed. by B. Nichols.

4. Benschhoff H. M. Beyond the Valley of the Classical Hollywood Cinema: Rethinking the 'Loathsome Film' of 1970 // The Shifting Definitions of Genre: Essays on Labeling Films, Television Shows and Media / ed. by L. Geraghty, M. Jancovich. Jefferson: McFarland, 2008.
5. Benson-Allott C. Killer Tapes and Shattered Screens: Video Spectatorship from VHS to File Sharing. Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 2013.
6. Church D. Freakery, Cult Films, and the Problem of Ambivalence // Journal of Film and Video. 2011. Vol. 63. Iss. 1.
7. Cook P. Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema. L. - N. Y.: Routledge, 2005.
8. Davis G. The Speed of the VCR: Ti West's Slow Horror // Screen. 2018. Vol. 59. Iss. 1.
9. Fleming D. H. That's 'Really' Sick: Pervert Horror, Torture Porn(ology), Bad-Taste and Emetic Affect in Lucifer Valentine's Unbecoming 'Cinema of Repulsions' // Unbecoming Cinema: Unsettling Encounters with Ethical Event Films. Bristol - Chicago: Intellect, 2017.
10. Fuery K. Empty Time as Traumatic Duration: Towards a Cinematic Aevum // Film-Philosophy. 2020. Vol. 24. Iss. 2.
11. Gavvani A. M. A Comparative Study of Cybersickness During Exposure to Virtual Reality and 'Classic' Motion Sickness: Are They Different? // Journal of Applied Physiology. 2018. Vol. 125. Iss. 6.
12. Hanich J. Toward a Poetics of Cinematic Disgust // Film-Philosophy. 2011. Vol. 15. Iss. 2.
13. Jones S. Preserved for Posterity? Present Bias and the Status of Grindhouse Films in the 'Home Cinema' Era // Journal of Film and Video. 2018. Vol. 70. Iss. 1.
14. Lin S.-Y. A Dilemma for Modest Actual Intentionalism // The British Journal of Aesthetics. 2020. Vol. 60. Iss. 2.
15. Paris P. The Deformity-Related Conception of Ugliness // The British Journal of Aesthetics. 2017. Vol. 57. Iss. 2.
16. Peacocke A. Let's Be Liberal: An Alternative to Aesthetic Hedonism // The British Journal of Aesthetics. 2021. Vol. 61. Iss. 2.
17. Pinotti A. Towards An-Iconology: The Image as Environment // Screen. 2021. Vol. 61. Iss. 4.
18. Sarkhosh K., Menninghaus W. Enjoying Trash Films: Underlying Features, Viewing Stances, and Experiential Response Dimensions // Poetics. 2016. Vol. 57.
19. Schaefer E. Dirty Little Secrets: Scholars, Archivists, and Dirty Movies // The Moving Image. 2005. Vol. 5. Iss. 2.
20. Sobchack V. 'Me, Myself, and I': On the Uncanny in Home Movies // The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions / ed. by H. Julian, F. Daniel. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
21. Waddell C. Emerging from Another Era - Narrative and Style in Modern Exploitation Cinema // Waddell C. The Style of Sleaze: The American Exploitation Film, 1959-1977. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
22. Weiner R. G., Cline J. From the Arthouse to the Grindhouse: Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinema's First Century / ed. by R. G. Weiner, J. Cline. Lanham - Toronto - Plymouth: The Scarecrow Press, 2010.

#### Информация об авторах | Author information



**Стругова Екатерина Александровна<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет



**Strugova Ekaterina Aleksandrovna<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Saint Petersburg State University

<sup>1</sup> [ekaterina.strugova1997@gmail.com](mailto:ekaterina.strugova1997@gmail.com)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.10.2021; опубликовано (published): 20.11.2021.

**Ключевые слова (keywords):** отвращение; эстетическое переживание; фильмическое время; несвоевременность; локальность; disgust; aesthetic experience; film time; untimeliness; locality.