

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА СТРУГОВА

УДК 7.01

Аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия
ekaterina.strugova1997@gmail.com

ЧТО БЫ НИ СЛУЧИЛОСЬ С КИНООПЫТОМ: ОТ ЧУВСТВЕННЫХ ДАННЫХ К ОПЫТНОСТИ В ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

Аннотация: Эстетика чувственности по праву считается междисциплинарной областью. Один из принципов такого рассуждения — движение от частного к общему, поскольку чувственность способна оказать сопротивление рациональному «большинству» тем (эстетическому суждению, оценке или экспертизе искусства). Даже в самых нередуктивных подходах, стоящих поодаль «больших теорий», подчеркивается отсутствие общих черт, которые бы наследовали многие эстетические переживания. Тогда как опытность наряду с насмотренностью обладает базой, которая выступает подспорьем академическим текстам. В языке критики кино встречаются вроде бы интуитивно понятные, но продуктивные названия: интонация, голос и атмосфера. Опытность как понятие на пересечении практической эстетики и теории кино позволяет найти предпосылки интереса к чувственности в кумулятивном смысле в истории философии. Выражая некоторое «уже», случившееся, отсылая и ко времени, и к пространству, опытность в узком смысле (насмотренность) означает качественный разрыв между оценочным суждением о фильме и глубиной переживания. В то время как в широком смысле (собственно опытность) она может быть поводом к примирению аксиологии и феноменологии чувственной стороны эстетического опыта.

Ключевые слова: чувственность; опытность; кинематографический опыт; теория кино; эстетическая реакция; аналитическая философия.

Для цитирования: Стругова Е.А. Что бы ни случилось с киноопытом: от чувственных данных к опытности в истории эстетики // Studia

Culturae. 2023. Вып. 4 (58). С. 188–204. DOI: 10.31312/2310-1245-2023-58-188-204.

EKATERINA ALEXANDROVNA STRUGOVA

Postgraduate student,
St. Petersburg State University,
St. Petersburg, Russia
ekaterina.strugova1997@gmail.com

**WHATEVER HAPPENED TO CINEMATIC EXPERIENCE:
FROM SENSE DATA TO EXPERIENCENESS
IN THE HISTORY OF AESTHETICS**

Abstract: The aesthetics of sensuality is rightfully considered an interdisciplinary field. One of the principles of such reasoning is the shift from the particular to the general, since sensuality is able to resist the ‘majors’ of rationality among topics (aesthetic judgment, art expertise). Even the most non-reductive approaches, standing apart from the Theories, emphasize the absence of common features that many aesthetic experiences would inherit. Whereas experience, along with observation, has a base that acts as an aid to academic texts. In the language of film criticism, there are seemingly intuitive, but productive notions: intonation, voice and atmosphere. Experienceness as a concept at the intersection of practical aesthetics and film theory makes it possible to find prerequisites for interest in sensuality in a cumulative sense in the history of aesthetics. Being an expression of a particle ‘already’, referring to both time and space, experienceness in the narrow sense (watchfullness) means a qualitative gap between the value judgment of the film and the depth of experience. While in a broad sense (namely experienceness) it can be a reason to reconcile the axiology and phenomenology of the sensual side of cinematic experience.

Key words: sensuality; experienceness; cinematic experience; film theory; aesthetic reaction; analytical philosophy.

For citation: Strugova E.A. “Whatever Happened to Cinematic Experience: From Sense Data to Experienceness in the History of Aesthetics”, *Studia Culturae*, 2023, Iss. 4 (58): 188–204, DOI: 10.31312/2310-1245-2023-58-188-204.

Очень часто во главе выражения и описания чувственности стоят проверенные на практике понятия и категории, но практическое отнюдь не всегда преломляется в прикладное. Стоит сделать шаг в сторону — философии кино, его эстетики и критики, — как придется признать, что каждая сфера, как бы выразился А. Бергсон, живет по разным законам длительности. Перефразируя его ключевой тезис, современность какого-либо концепта или, наоборот, его статус «на все времена» не равны пройденному пространству [1, с. 98]. Вместе с тем, оба эти состояния — не только про время, но и про опытность. Ведь опытным может быть как тот, кто переживает эстетический опыт, так и понятие, целевая аудитория которого, вероятно, простирается дальше одной сферы.

Современные направления исследований кино уже более 20 лет держат на расстоянии «центростремительные» методы. В их центре мог стоять зритель, нарратив или формально-стилевые черты самих фильмов. Однако какими бы актуальными и «неатрибутивными» ни казались объект-ориентированные подходы, различные авторы предпочитают судить об эстетическом опыте по его носителю, то есть субъекту [2].

Пережив уже не первую волну перемены отношения к так называемому «авторскому» кино, арт-мейнстриму и артхаусу, жанровые фильмы, как правило, выступают конструктором замысла, намерений режиссера и условий кинематографического опыта. Сколь бы ни занимали теоретиков идеи нового ответвления и поворота в исследованиях, последний не исключает возвращения к прежним темам. Например, в годы активного развития фрейдомарксизма, семиотики и нарратологии зритель «помещался» в фильме с учетом пространства, отнесенного к персонажу. Повороту к пространству в последние десять лет предшествовал невероятный успех времени и длительности в контексте феноменологии. Теперь на него обращают внимание даже теоретики, говорившие о времени, хотя время не столько слилось с пространством, сколько

опыт сегодняшних зрителей стал богаче на оттенки [3, с. 259]. В их числе — комфорт, поверхности, слои, фактуры фильмов и даже опыт аудитории прошлого, играющей роль фона для современной.

С другой стороны, некоторые выражения из ряда — пере-смотреть, пересмотреть как насмотреться, «развидеть», глянуть, «пробежать» глазами, пролистать и даже засмотреть фильм — это не просто однокоренные слова. Они раскрывают потенциал насмотренности как эстетического суждения, с которого могла бы начаться аналитика чувственности.

Таким образом, опытность поможет ответить сразу на два вопроса: историко-философский и эстетический. С одной стороны, стоит ли согласиться с рядом авторов начала XXI века о «переходе» от опытной к экспансивной эстетике (другими словами, от эстетики вглубь к эстетике вширь)? С другой, хотелось бы выяснить: опытность — это что-то большее, чем оценка и комплимент для зрителя, давно перешедшего с кино на «ты»? Ведь синтез в самом понятии «опытность» отсылает к важной стороне кинематографического опыта: она делает сравнение разных опытов содержанием, не отсылая к конкретному органу чувств и таким эмпирическим параметрам их оценки, как длительность и интенсивность.

История эстетики как история чувственности: постановка проблемы

Лишь одна причина смысловой неопределенности чувственности состоит в том, что многие термины (в том числе, «эстетика») пришли с переводами или переизданиями «классиков»: А.Г. Баумгартена, И. Канта и К. Розенкранца. Разумеется, все сравнения подходов по географическому признаку очень условны и остаются на уровне гипотез. Вместо того, чтобы «писать» историю чувственности для доказательства ее нахождения в тени эстетического отношения, искусства,

содержательного анализа, целесообразнее говорить о «синдромах». Как бы сказал Т. Адорно, это отдельные понятия, проблемы и аргументы, которые составляют срез временного контекста науки [4, с. 269].

Однако назвать конкретный термин, который оказался, пожалуй, самым стойким, и принять его за критерий междисциплинарного подхода — это лишь полдела. Кроме содержательно-смысловых «конкурентов» у чувственности есть более неуловимые оппоненты, пример чему — опытность, более известная как насмотренность. Выбирая философскую «рамку», адекватную ей, не стоит торопиться с выводом о том, что само понятие аналитики уменьшает значение методологии.

Ранние теоретики (Дж. Мур, Б. Рассел, Дж. Остин) определяли чувственные данные как сущности, тогда как их последователи сделали шаг в сторону различения: разных режимов чувственного (ментальные сущности) от нементальных объектов. Подход «классиков» остается аналитическим потому, что в нем чувственность получила минимальное определение: как и осознание «существования стола в пространстве» Дж.Мура она удерживает различие объектов ощущений в одном психическом акте [5].

Если опытное ближе прикладному, то второе обещает исследование в четких пределах, а не противоположно аналитике как философскому методу. В частности, проблематичность поиска последних оснований знания выявил постпозитивизм: проект нейтрального языка для передачи чувственных данных неосуществим. В наших планах обосновать, что именно история эстетики через призму опытности и насмотренности работает как аналитический инструмент, приводя в форму «материю» чувственного.

В областях философии, где рассудочное граничит с опытным, есть много явлений, описать которые напрямую — почти значит свести опыт (эстетический, художественный, чувственный) к *свободе-от* понятийной неопределенности.

В самых «независимых» подходах и журналах авторы все смелее принимают недостатки «эстетического примитивизма» и «эмпиризма». Часто подчеркивается отсутствие единой феноменологической особенности, которую бы разделяли все эстетические переживания. Поэтому вопрос идентичности чувственности — отнюдь не праздный несмотря на то, что она, по некоторым оценкам, — один из «анклавов» внутри эстетики.

Попытка создать производное от опыта, которое одновременно описало бы испытываемого и сделало длительность чем-то сущностным, — это не столько выход на сверхчувственный уровень. Скорее, она вызвана неудовлетворенностью ярко выраженными чувствами или такими эмоциями с отрицательной валентностью, как боль и неприятность. Между тем, истоки положительно-отрицательной поляризации в отношении чувственности уходят еще в прагматизм Ч.С. Пирса: «Под *чувствованием* я понимаю пример такого элемента сознания, который является всем, чем он является *позитивно*, сам по себе, безотносительно к чему-то еще» [6, с. 127–128].

Можно ли понимать под опытностью отдельное ощущение, не сводимое к выходным данным внешних органов ощущения (буквально, экстероцепторов)? С одной стороны, да, потому что «чувственные данные», берущие истоки в философии Нового времени, — это сильный аргумент в пользу того, что по сравнению с чувствительностью в чувственности звучит некий пассивный залог. С другой, опытность с ними обоими роднит общее преимущество: непосредственное знакомство стоит выше предварительного знания и отчета о положении дел, близких к «свидетельству второго порядка» [7].

Пытаясь «примерить» эти два тезиса на опытность и насмотренность как на частные случаи чувственного опыта, мы оказываемся перед выбором. Во-первых, сторонники «зависимости от отклика» могли бы сказать, что опытность — это одно или много свойств, которые охватывают не только ценностное, но и более подробное содержание, чем красота.

Во-вторых, применительно к кино возникает проблема предварительного знания об этом свойстве.

Далее стоит обосновать, что опытность как понятие зависит, по крайней мере, от двух явлений в истории эстетики (зависимость от отклика и контент-анализ) и позволяет пересмотреть проблему равномерной представленности чувств в эстетическом и кинематографическом опыте.

Response-dependence, или теории «зависимости от отклика» в контексте англо-американской эстетики

Отношения между опытом и опытностью, чувственностью и чувствительностью — это не исключительный пример защиты интересов схожих понятий, но разных по объему и степени пересечения с науками о природе». Его актуальный пример можно встретить в аналитической философии под названием «независимость от отклика» [8] (на контрасте с традиционной «зависимостью от реакции») [9]. Последняя вроде бы должна обеспечить описание эстетического опыта вне отсылки к тому, кто переживает. Именно то обстоятельство, что отклик, а также реакция, отсылают лишь к одному значению времени — после, которое довольно нейтрально, чтобы говорить о заложенной в них чувственной «нагрузке», побуждает задать следующий вопрос. Какая причинная связь у восприятия, чувственности, упомянутых ранее, с опытностью?

Например, основная цель «умеренного» функционализма, к которому относилась частая методологическая фиксация раннего периода: роль, место и функция чувств в эстетическом опыте, — это ранжирование и градация множества чувств в каком-либо целом. Впрочем, на одном очень важном условии: понимание чувств не обязательно как «низших», а как внешних органов ощущения [10, с. 96].

Задолго до «независимости от отклика» в аналитической философии встречался постепенный (хотя и фрагментарный,

подобный отдельным вспышкам) перевод акцентов, критериев распознавания эстетического и чувственного с общего на особенное. П. Стросон формулировал его так: «Что особенного в нашей реакции на эту вещь, в нашем переживании этой вещи? <...> Можем ли мы обнаружить особое переживание, которое всегда сопровождает этот вид наслаждения и никакое другое?» [11, с. 179].

Нужно заметить, что в цитате Стросона координаты чувственности дополняются многими историографически знаковыми параметрами. Авторы продолжают опираться на зависимость от «значения истинности» [12]. Еще Д. Юм утверждал, что эстетические свойства отражаются в откликах хорошего критика [13]. Он добавлял, что последний свободен от предубеждений так, что его субъективные впечатления доносят *объективные* истины.

Причем, не факт, что более ранний довод некоторых авторов-аналитиков встречается реже или остается весомым только в дискуссии о так называемых «негативных» явлениях чувственности. В общих чертах современная версия этой «цепи» “response-dependence” гласит, что эстетические переживания (в основном, притяжения и отвращения) могут принимать различные формы: трепет, удовольствие, изумление, отвращение. Все они, за исключением последней формы (неодобрения как *aversion*), подходят для описания в терминах одобрения.

Можно предварительно заключить, что чувственность очень часто играет роль пассивного залога, если пользоваться терминами лингвистики. Вот только за «пассивным» скрывается отнюдь не обесценивание субъекта чувственности. Скорее, его проявление чувств якобы излишне, вне зависимости от разнообразия суждений и невербальных символов. Но разве таким «слишком» будет любое выраженное свойство или состояние?

К примеру, можно определить опытность как что-то минимально особенное, предназначенное для вызова конкретного чувства. Коли так, простота опытности кого-то

конкретного, сравнимого с идеальным зрителем, означал бы сокращение числа объектов, которым внутренне присуще разнообразие. Однако, если бы такой тип зрителя существовал, то он был бы чувствителен к конкретному объекту, который принесет ему наибольший опыт, что предугадать нелегко.

Намерение и содержание: историко-философские «спутники» опытности или аргументы в пользу насмотренности?

Ранее, в обзоре основных «вех» в эстетике чувственности приходилось делать вывод о некотором релятивизме, присущем представлению о ней как о теории чего-то. Интересно, что как бы ни позиционировала себя эстетика философская, представители экспериментальной и эмпирической указывают на прежние, вроде бы «опубликованные» проблемы. Перед теорией кино стоят трудности не меньшей степени. В какую категорию поместить «насмотренность», уже давно вошедшую в лексикон кинокритиков и синефилов, где кинематографический опыт сродни и наслоению, и накоплению часов просмотра?

Во-первых, нужно оспорить мысль о том, что последний — это какой-то резервуар чувств, ощущений, эмоций, переживаний. Еще не факт, что они поставлены в такой ряд по возрастанию чувственного компонента или силе испытывания. Во-вторых, насмотренность, будучи частным случаем опытности, — это не столько вид опыта, сколько группа аргументов в пользу того, что для эстетического переживания предназначено большее, чем мимолетный чувственный объект. Опытность позволяет поставить под сомнение в хорошем смысле слова стереотип о связи между слабой интенсивностью впечатления и самым распространенным взглядом на нее как на выражение скорости.

Наряду с опытностью в философии кино стоит выбор между смутностью ощущения и самого фильма как череды воспоминаний. Не так просто выяснить, почему одним жанром

или режиссером нужно буквально «переболеть», а других смотрят много поколений зрителей подряд? Ведь насмотренность откликается у практиков от кино и обеспечивает содержательный анализ чувственности через метафоры «накопления».

Насмотренность и опытность ослабляют противоречия между сторонниками глубины и поверхностности в оценке чувственного опыта фильмов. Так, альтернатива их буквальной трактовке в философии медиа — «новая бездонность», «медиа-непрозрачность» и, в особенности, атмосферность как качество аналоговых и цифровых образов [14]. Однако даже в концепте атмосферы, почти свободном от пространственных метафор, исследование вновь встает перед объектом, с помощью которого она описывается. То есть задача — не доказательство переживания какого-либо аспекта фильма от первого лица, а достижение пространства через фильм.

Сузя обзор и обращаясь к теории архивного, культового и малобюджетного кино XX века с явными признаками устаревания медиа, удивляет не стремление теоретиков смотреть на время через призму ветхости, руин и тезиса о том, что возраст фильма — это артефакт. Скорее, напрашивается вывод о том, что понятийная «нечёткость» чувственности, отразившейся или заложенной в упомянутых типах кино, начинается с языка.

Так, в опыте каждого, кто в разной степени равнодушен к кино, возникает переломный момент, когда совсем непонятно: то ли порог просмотра с интересом давно перейден, то ли изменилось само кино. А, может быть, насмотренность лентами определенного типа не дает покинуть «зону комфорта». Тогда у зрителя есть выбор: сменить жанр/режиссера/страну производства, либо перенять чей-то опыт. Однако разве посмотреть фильм по рекомендации того, кому он понравился, эстетически «прозрачнее», чем положиться на собственные силы? Это вопрос совпадения и даже перекрытия своего восприятия — другим без малейшего понятия о том, что же ему понравилось, кроме реплики: «Это шедевр» и так далее.

Следовательно, концептуальная «рамка», адекватная насмотренности, а не разным регионам чувственности (визуальность, звук, текстура и фактура), имеет несколько граней. Память как характеристика насмотренности в расширенном поле претендует и на замещение опыта из первых рук, согласно «принципу знакомства» [15]. Данный шаг восстановит генетическую связь только таких свойства и причины, которые были манифестируемы.

Нельзя не заметить, что в эстетике последних двадцати лет стал реже звучать аргумент к интенциям автора. Как бы ни было долгожданно найти антипод насмотренности — «несмотрительное», — в названиях публикаций он сопряжен с намерениями и доступом как аспектами «эстетики обитания» [16]. Скрепляет перечисленные оттенки насмотренности (разумеется, не всегда) некое отрицательное начало: будь то аспект ухудшения или недоступность.

Многообразие, которое удерживает насмотренность, лишь частично может быть в глазах смотрящего. Не исключено, что насмотренный зритель сам стремится встать на своеобразные эстетические «плечи». Даже в этом воображаемом примере видно, что интенциональное «большинство» исследований чувственности убедительно потому, что за отрицанием стоит большее сопротивление и контроль. Точнее говоря, это ситуация, когда любые действия, о котором рациональный агент отдает себе отчет, и, более того, сужение их круга аспектом ухудшения, приравнивается к намеренному чувствованию.

В случае если не неизбежного, то необходимого «накопительного» смысла опытности можно угадать перевес принимающей стороны, то есть зрителя. Хотя разве свойство опытности мыслится отдельно от того, кто воспринимает и принимает чувственную данность? Выбрав её, скорее всего, предстоит признать, что единичный опыт (к примеру, как слагаемое опытности) — это что-то кратковременное, перерыв между неразборчивым воздействием извне и рассказом о них.

Тем не менее, на насмотренность (или своего рода «стаж») кроме фильмов влияют разные аудиовизуальные произведения. Причем, зритель не всегда себе в этом признается. Вероятно, следующее могло бы прозвучать как «слабый» интенциональный аргумент. Равно как аудитория в праве выражать свои мысли на фоне предшествующих оценочных сужений, так и актерская игра может быть бесстрастной, слабо-экспрессивной или, проще говоря, без отдачи.

Таким образом, все-таки ограничивая опытность насмотренностью, придется признать, что она далека от нарциссического удовлетворения-узнавания в фильме атрибута жанра. Маловероятно, что он существует заранее и отдельно от объекта. Ведь, выходя за пределы пространственно-временных ассоциаций, такие важные термины промокампаний и полемике о фильмах, как нарративная плотность, атмосфера и интонация, сильно превосходят базовые механизмы. Среди последних — подбор контента по жанру, темам и актерам, который все-таки не гарантирует быстрого и своевременного реагирования на запрос.

Возможные пути содержательного анализа насмотренности как частного случая опытности

В связи с гипотезой о том, что опытность приносит альтернативу содержанию опыта, осталось неясно. Если чувственность может принимать различные формы, действовать в режимах, распределяться во времени, то, как найти к ней подход, который бы объединял все это с поправкой на насмотренность какого-угодно зрителя?

Вспоминается пример подобной «диверсификации» рисков при описании опыта другого времени: визуальная «прошлость», несвоевременность медиа, ностальгия. Во многом, эти явления изучаются в подходе современной теории кино, ориентированном на *содержание* опыта. Он не только не утратил актуальность в наши дни, но и пустил в ход синонимы

и подробные описания. Однако вопрос: о каком «возвращении домой», которое служит дословным переводом ностальгии, идет речь, если зрители сегодняшнего дня сталкиваются с чувственностью другой эпохи?

К примеру, вместо альтернативы понятию «кинематографический опыт», есть большое число дополнений, не мешающих его протеканию. Среди них могло быть что-угодно из концептуального аппарата эстетики, но до сих пор прочно утвердились несколько: атмосфера, настроение, тон, интонация. В таком случае насмотренность было бы лучше определять не как то, что сопровождает опыт, а остается позади, то есть является фоном. Однако дело в том, что фон и бэкграунд не отсылают к тому, *кто* переживает.

Именно в этом смысле *несодержательный* анализ опытности включает в себя медленность собирания, наслоения и складывания насмотренности. В эстетике кино повышаются шансы на переживание времени не от первого лица, а как уже прожитого чувства или опыта. Однако «накопление», в свернутом виде присутствующее в опытности, — не совсем количественная характеристика или, более того, «математическое возвышенное» И. Канта [17, с. 117]. В то время как в насмотренности самые крупные ставки — на ход ощущений, чем на то, какое из них в строении опыта в целом возникнет в следующий раз. Ведь, как и с проблемой намерений — еще предстоит объяснить, что содержание опыта — это данное в опыте.

С другой стороны, кинокритика часто оказывается менее атрибутивной, чем теория и эстетика кино, в некоторых областях которой количественный метод только набирает обороты [18]. Есть «кинематографии», пусть это даже режет слух в современном постколониальном мире, которые так и хочется назвать «малыми», а фильмы, составляющие их, по аналогии с живописью, — своеобразным кинопримитивизмом. Очень трудно осуществить перестройку чувственности и обнулить свою так называемую «насмотренность». Позже

приходят вопросы, а можно ли считать увиденное фильмом, и чем вообще отличается киноопыт, полученный из «проверенных источников», и из чего-то невнятного, даже не распознанного как объект для вдумчивого просмотра?

Многим пользователям платформ знакома опция «В духе», «Смотреть также», «Вам понравится» и «Если нравится "...»». Однако, следя за изменениями этих рубрик, нужно отметить усложнение «рычагов» зрительской чувственности. Ностальгический оттенок, вышедший далеко за пределы одной платформы, дал ход подборкам «Когда рейтинг не важен», «Новое российское кино: погружает в прошлое», «Молодость все простит», «Кино, которое мы полюбили на VHS», «Дикие семидесятые» и, конечно, «Кино, которое должен посмотреть каждый».

В то время как некоторым фильмам требуется время, чтобы притупить свою эмоциональную силу. Например, эксплуатационное кино по определению подразумевает разрыв между обещаниями и практикой, амбициями и исполнением. Ярким примером являются не просто B-movies, а наиболее неизвестные шедевры, смотря которые, каждый может почувствовать себя археологом медиа. При просмотре то и дело приходят ассоциации с лентами совершенно разных, но уже легитимировавших себя в качестве артхаусмейкеров, режиссеров. В итоге, формируется опыт не фильма, но целой череды ложных воспоминаний, движений и мотивов, которые зритель уже видел.

Стремление мыслить какой-то объект, явление и, в случае данного исследования, чувственность в коллаборации с его элементами, говорит об эффекте непредсказуемости соединения каждого из них. Если все-таки считать насмотренность частным случаем опытности, то, вероятно, первая в силе разрешить очень частные затруднения. Аудитория, насмотренная студийными фильмами 2000-х гг., может задаваться вопросом: в каком году почти международный канон

романтических комедий изменила эстетика и сторителлинг стриминговых платформ? Причем ни жанр, ни национальная «школа» кино не исключают осязательные мотивы повествования. Они заметны и в сериале «Медведь» (2022-2023), и в отечественных проектах «Ника» (2022), «Король и шут» (2023) и «Страсти по Матвею» (2023).

Заключение

При экскурсии в аналитическую эстетику второй половины XX века было выяснено, что примерно с начала 1980-х гг. авторы работали с более объемными конструкциями, переходя от роли чувств к цели эстетического опыта и чувственности в искусстве, оценке и группе подходов. Суть изменения оптики в признании того, как много методологических слоев скрыто за определенным термином.

Однако трудно отрицать полезность первых ассоциаций: например, насмотренности с «естественным» языком и такими сервисами по обмену киноопытом, как Кинопоиск, Letterboxd, Mubi и многими другими. Опытность идет вразрез с теми чертами киноопыта, которые составляют его составное определение. Конечно, можно помыслить опытность отдельно от намерений, не забывая о том, что содержание эмоций аудитории — это сравнение. В данном случае выделяется именно та сторона эстетического переживания, которая отвечает за представление много через единичный опыт.

Кинематографический опыт — это не совершенно ровное состояние, которое не может прерываться или вовсе откладываться на неопределенный срок. Напротив, ключевой критерий опыта — схватываемость за один раз — дает шанс разным и разно-тонким слоям одного и того же переживания соединяться и случайно наслаиваться друг на друга даже после, казалось бы, после решающего слова одного из прошлых. Роль оценки, которую играет насмотренность уже по отношению к испытываемому, а не к тому, *что* в нее входит, — закрепить

эффект качественного разрыва между ценностью фильма и глубиной киноопыта, а не «обогнать» переживание.

Следовательно, на первый план выходят два момента. Во-первых, при трактовке опытности только в одном смысле — визуальном, и в лучшем случае звуковом, — она остается практикой или средством описания эстетического опыта. Во-вторых, ассоциируя опытность с ценностью, нужно еще объяснить, почему все чувственное многообразие рискует превратиться во вкус, а реактивность, с которой чей-то эстетический опыт перенимается другими, — в норму, исчерпывающую глубину ощущения. Таким образом, эти два «но» оставляют больше шансов тезису о том, что насмотренности, как и опытности, гораздо ближе сообщаемость предполагаемого содержимого опыта.

Список литературы | References

1. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. 325 с. Bergson H. “The experience of the direct data of consciousness”, in *Collected works. In four volumes. Vol. 1*, Moscow: Moscow Club, 1992. (In Russ.)
2. Paszkiewicz K. “The Aesthetics of Impasse and the Affective Rhythms of Survival: Andrea Arnold’s *Fish Tank* as Cinema of Pre-arity”, *New Review of Film and Television Studies*, 2023, no. 21(2): 1–27.
3. Радеев А.Е., Савченкова Н.М. Кинематографический опыт: история, теория, практика. Коллективная монография. СПб.: Порядок слов, 2020. 360 с. Radeev A., Savchenkova N. *Cinematic experience: history, theory, practice. Collective monograph*, Saint Petersburg, Word Order, 2020. 360 p. (In Russ.)
4. Адорно Т.В. Исследование авторитарной личности. М.: Серебряные нити, 2001. 250 с. Adorno T. *The Authoritarian Personality*, Moscow, Silver threads, 2001. 250 p. (In Russ.)

5. Moore G.E. "The Nature and Reality of Objects of Perception", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1905–6, Vol. 6: 68–127. doi:10.1093/aristotelian/6.1.68.
6. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения / пер. с англ. К.О. Голубович, К.К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2000. 448 с.
Pierce C. S. *Selected philosophical works*, Moscow, Logos, 2000. 448 p. (In Russ.)
7. Bräuer F. "Aesthetic Testimony and Aesthetic Authenticity", *British Journal of Aesthetics*, 2023, Iss. 63 (3): 395–416.
8. Howard C., Rowland R. *Fittingness: Essays in the Philosophy of Normativity*, Oxford: Oxford University Press, 2023. 416 p.
9. De Clercq R. "Two Conceptions of Response-dependence", *Philosophical Studies*, 2002, Vol. 107: 159–177.
10. Covach F. J. "The Role of the Senses in the Aesthetic Experience", *The Southwestern Journal of Philosophy*, 1970, Vol. 1(3): 91–102.
11. Strawson P. F. *Freedom and Resentment and Other Essays*, London, Methuen, 1974. 288 p.
12. Berškýtė J., Stevens G. "Faultless Disagreement without Contradiction: Expressive-Relativism and Predicates of Personal Taste", *Linguistics and Philosophy*, 2022, Vol. 46(1): 1–34.
13. Юм Д. Сочинения в 2-х томах. Т. 2 / пер. с англ. С.И. Церетели и др. М.: Мысль, 1996. 799 с.
Hume D. *Essays in two volumes. Vol. 1*, Moscow, Thought, 1996. 799 p. (In Russ.)
14. Purse L. "Layered Encounters: Mainstream Cinema and the Disaggregate Digital Composite", *Film-Philosophy*, 2018, Iss. 22 (2): 148–167.
15. Sauchelli A. "In Defence of the Acquaintance Principle in Aesthetics", *Episteme*, 2023: 1–19.
16. Levinson J. *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotions in Art*, London, Palgrave Macmillan, 2013. 271 p.
17. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. 365 с.
Kant I. *The Critique of Judgment*, Moscow, Art, 1994. 365 p. (In Russ.)
18. Hanich J. "How Many Emotions Does Film Studies Need?: A Phenomenological Proposal", *Projections*, 2021, Vol. 15: 91–115.