

## ***Отвращение как «отсутствующий центр» кинематографического переживания***

**Стругова Е.А.**

*Санкт-Петербургский государственный университет*

ekaterina.strugova1997@gmail.com

Аннотация: Отвращение как эстетическое переживание представляет собой момент переключения между различными полюсами эстетического отношения и позволяет расширить круг явлений, служащих потенциальным предметом оценки. Рассмотрение отвращения в трех аспектах – содержательном, формальном и ситуативном – применимо к кинематографическому переживанию как проблеме, поставленной в контексте современной аналитической философии искусства и эстетики. Специфика отвращения, зачастую описываемая в терминах следствий кинематографического опыта или особых жанров, таких как хоррор и эксплуатационное кино, проблематизирует саму ситуацию просмотра как интенциональную структуру. Трактовка отвращения, выходящая за рамки современного кино, способствует объяснению реализма «культовых» фильмов. Таким образом, отвращение перемещает акцент с отсутствующего опыта зрителя, отдаленного от пространственного и временного контекста первичного просмотра, на актуальное зрительское переживание.

Ключевые слова: отвращение, кинематографическое переживание, аналитическая философия, эстетическое отношение, реализм, культовое кино.

### ***Disgust as an “Absent Center” of Cinematic Experience.***

**Strugova E. A.**

*Saint Petersburg State University*

Abstract: Being a moment of switching between different poles of the aesthetic attitude, disgust allows to expand the range of phenomena that serve as a potential subject of evaluation. The consideration of disgust in three aspects – content, formal and situational – is applicable to the cinematic experience as a problem posed in the context of modern analytical philosophy of art and aesthetics. The specificity of disgust, often described in terms of the consequences of cinematic experience or special genres such as horror and exploitation cinema, problematizes the viewing situation itself as an intentional structure. The interpretation of disgust, which goes beyond the scope of modern cinema, helps to explain the realism of “cult” films. Thus, disgust shifts the focus from the absent experience of spectatorship, remote from the primary spatial and temporal context, to the actual feeling.

Keywords: disgust, cinematic experience, analytical philosophy, aesthetic attitude, realism, cult cinema.

Локальное решение любой эстетической проблемы позволяет взглянуть на многие явления без излишней схематизации и возобновить обсуждение, казалось бы, универсальных вопросов. Схватывание свойств объектов – линии, цвета, размера, – истолкованных в контексте аналитической философии как формальных с опорой на эстетику И. Канта, само по себе приносит удовольствие [1]. Однако отвращение в кино демонстрирует, что полюса «стандартного понимания» эстетической реакции становятся нерелевантными или слишком узкими для раскрытия того, что пролегает между удовольствием и неудовольствием. Для того чтобы ответить на поставленные вопросы, следует коснуться элементов отвращения, выступивших фокусом аналитической философии искусства и эстетики, и задать перспективу эстетики отвратительного в кино в формальном, содержательном и ситуативном смысле.

Отвращение ставит под вопрос суть самой кинематографической ситуации и проясняет ее границы по нескольким направлениям. Прежде всего, возникает проблема статуса отвращения: возможно ли говорить о нем как о переживании или как об особом механизме,

который нарушает единство кинематографического опыта. Во-вторых, отвращение позволяет оценить адекватность тезиса о том, что прерывание опыта просмотра не гарантирует конец переживания. В-третьих, требуется объяснить, чем вызвано центральное положение отвращения среди многих переживаний, которые возникают в кино.

Тот факт, что отвращение как переживание зачастую встраивается в суждение о качестве или экспертную оценку какого-либо фильма, способствует формулированию условий перехода от эффекта реальности, производимого кино, к факторам, отвлекающим внимание от фильма как носителя определенных жанровых, аудиторных и визуальных ассоциаций. Актуальность жанров нередко утрачивается быстрее, чем за одно-два десятилетия, хотя их нынешняя рецепция не всегда происходит на медианосителе, связанном с конкретной вехой в истории кинематографа. Такими раритетами в исследованиях последних двадцати лет считаются хоррор, эксплуатационное кино, а также «найденная пленка» (found footage), превращающая различные видео или кинофрагменты в новый фильм. Расцвет современного пост-хоррора и необходимость рефлексии о старом эксплуатационном кино с позиции современного зрителя приводит к выводу о философской и теоретической необходимости поиска различий между типами аудитории. Наряду с историей «зрительства» (spectatorship) современные теоретики и «археологи» медиа обнаруживают различия в самом типе кинематографа, к примеру, «эпохи аттракционов» [2] и периода «нарративной интеграции» [3]. В связи с чем не следует игнорировать факторы, ассоциируемые со спецификой медиума кино как «возраст» пленки, способный вызвать особое переживание при просмотре таких киножанров как грайндхаус.

Примечательно, что в различных исследованиях постановка проблемы отвращения в кино сопровождается введением термина именно «кинематографического отвращения». Данный момент мотивирован тем, что последнее предоставляет более аутентичный зрительский опыт наряду с ужасом, страхом и неизвестностью. Акцент ставится на элементарном механизме формирования ситуации кинематографического отвращения, когда нюансированные методы репрезентации, связанные с выбором отвратительного объекта, расположением его перед камерой с последующей съемкой крупным планом, приводят к «некоторой степени отвращения» [4, р. 16]. Другими словами, отвращение считается не исключительно кинематографический эмоцией, а только эффектом зрительского эстетического вовлечения в фильм, сценарий которого задан намерениями режиссера.

Другая тенденция аргументации отвращения сопровождает кинематографический опыт наряду с другими переживаниями, создающими чувство непосредственности некоторого чрезмерно детализированного нарратива или визуального плана фильма, таким образом становящегося для зрителя «документальным». Как полагает Дж. Роско, документальный аспект некоторых пост-хорроров, например «Ведьмы из Блэр», формирует «двойной» опыт фильма: просмотр игрового фильма ужасов и опыт критического дискурса по вовлечению зрителя в фильм как хоррор [5]. Отвращение становится мета-оценкой, признаком, по определению Дж. Миттела, «операциональной эстетики», когда контроль над тем, когда и как протекает киноопыт, углубляет одно из ведущих удовольствий, предоставляемых нарративом [6].

Из трех приведенных в пример подходов к постановке вопроса об отвращении следует, что оно опосредует экспрессивность, встроенную в фильмический нарратив. Отвращение объясняет намерения режиссера относительно пространственно-временного упорядочивания эпизодов, а также служит предпосылкой для переживания определенного выражения эмоций, локализованных в фильме.

Следовательно, даже те особенности, которые могли бы быть прослежены в «отвращении» на основе временного критерия, позволяющие различать, например, внезапное и предвосхищающее отвращение, оттесняют на второй план одну деталь. Необходимо спросить, не возникает ли здесь еще одна проблема, когда опыт, не исчерпываемый переживанием отвращения, предвосхищается как представление о нем? Что если вступление актуального опыта в силу не влечет за собой его отождествление с

предполагаемым или ожидаемым как моделью? Ведь в связи с ожидаемым отвращением опыт как совокупность переживаний обесценивается, подразделяется на более или менее предпочтительные моменты, а оценке подвергаются не внутренне присущие фильму элементы, но релевантность зрительских переживаний.

Допустим, что различное перцептивное содержание, которое делает два разных объекта «отвратительными», не влечет за собой категорического различия между переживанием отвратительного. Например, просмотр фильма ужасов в плохом качестве может повлечь за собой отвращение равно как и тогда, когда тот же фильм будет увиден в кинотеатре в отреставрированной версии. И, действительно, как полагает Ф. Дорш в статье о «Границах эстетического эмпиризма», прямые выражения гнева и отвращения к арт-объектам – это случай того, когда многие члены аудитории попросту еще не были способны оценить произведение за то, каково оно есть [7]. Таким образом, несмотря на различия в обстоятельствах, вызвавших отвращение, и в том, и в другом случае оно произошло. Конечно, можно было бы выдвинуть тезис о том, что одно из этих переживаний более отвратительно, а другое – менее. Однако, все, что здесь имело место, — это негативная оценка в целом. Только в первом случае негативная оценка, когда имеется в виду какое-то предварительное знание, что такое «надлежащий» эстетический опыт в кино, означает отсутствие оценки, а не меньшую степень отвращения. Ведь утверждать об ином виде отвращения – это то же самое что предлагать антоним для некоторого телесного ощущения, к примеру, боли.

Расширяя анализ отвращения ситуативным аспектом, следует привести довод против допущения его степеней. Если, например, при просмотре старого фильма происходит отвращение, вызванное временной дистанцией, проявляющейся в изношенности и повреждениях пленки, неловких монтажных переходах и других «триггерах», расцениваемых как отвратительные, то необходимо сделать два замечания. Во-первых, подобный киноопыт формирует идеал для будущего опыта, например, как приятного, но не опосредует зрительское отношение к прошлому, когда то, что изначально понимается как единичное (данный киноопыт), схватывается в контексте, в целом. Во-вторых, акцент перемещается с отсутствующего киноопыта, который, тем не менее, выступает как «общий» в силу своего исторически обусловленного контекста, просмотра каким-угодно (современным или прошлым зрителем) к зрительскому переживанию отвратительного как актуального.

Однако, что можно заметить, если опыт соответствия зрительской эмоции экспрессивности фильма становится переживанием отвращения? Какой-то объект – фильм, картина, природный объект – вызывает отвращение, следовательно, является причиной экспрессивного опыта. В данной ситуации возможна ошибка приписывания выразительного аспекта вещи, которая имеет конкретное воспринимаемое свойство, допустим, «грубость», «скрежетание» или «жуть». Причем в случае кинематографа наблюдается недостаток дескриптивных терминов для качества, которое бы перевело фильмический опыт в число отвратительных и оценило не медиальную специфику, но фильм как таковой, как отвратительный. Таким образом, основное затруднение в ходе анализа отвращения в кино заключается в представлении эффекта, оказываемого фильмом и как того, что порождает отвращение, и того, с чем оно сопрягается или граничит.

Описание эстетического переживания в режиме отвращения является одним из способов разговора о зрительском опыте, происходящем вне контекста первичной рецепции целого ряда историко-кинематографических жанров. Помимо того, что грайндхаус, перенесенный на видеокассеты, а позже на цифровые медиа, воплощает стиль и формат рецепции кино, он иллюстрирует идею внешнефильмического обращения к упущенной области кинематографического опыта. Проблематизация «забытых» фильмов не ограничивается указанием на временные приметы жанра, очевидно не совпадающие со зрительским бэкграундом. Данный вопрос не исчерпывается перечислением технических несовершенств или «изношенности» пленки фильмов, уже производство которых

происходило с целью чувственного воздействия, либо получения прибыли от нарративной эксплуатации определенных тем. При этом речь идет не столько об отсутствии некоторого физического свойства объекта (например, высокого качества пленки, комфортных для восприятия условий проекции), но о том, что отвращение – это осознание того, что таких особенностей достаточно, и их динамика наиболее располагает к отвращению. В данном случае возможность и время появления следующей связи неопределенны и внеположены самому фильму.

Таким образом, различные черты медиального слоя «культовых» фильмов [8], такие как непривычный для современного зрителя темп движения камеры, навязчивое повторение визуальных и звуковых клише, что так часто характеризует жанр хоррора и эксплуатационного кино, следует рассматривать как непреднамеренный процесс, сохраняющийся в оцифрованном виде. Если интерпретировать изменения в визуальной экологии отдельных фильмов как оригинальные в противовес зрительскому времени, то их реализм дополняется большей аутентичностью при просмотре, в ходе которого ностальгическое чувство обуславливает отступление вымышленной достоверности, отвечающей за правдоподобие нарратива. В то время как объект, в котором сосредотачиваются все возможные свойства, остается прежним, хотя каждый раз он показывает иную грань, отвратительную в силу своей неожиданности. Отвращение, следовательно, не является ни полностью тождественным ощущению фильма, ни его экспрессивным опытом. Если оно не имеет качественной определенности помимо выполнения опосредующей роли между различными реакциями на кинематографический объект, то отвращение уже по отношению к «раритетному» кино происходит в отсутствии переживаемой эмоции.

### *Литература*

1. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. 367 с.
2. Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant Garde // *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* / Ed. by T. Elsaesser, A. Barker. London: British Film Institute, 1990. P. 63-70.
3. Musser C. Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity // *The Cinema of Attractions: Reloaded* / Ed. by W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 389-416.
4. Hanich J. Toward a Poetics of Cinematic Disgust // *Film-Philosophy*. 2011. Vol. 15. No. 2. P. 11-35.
5. Roscoe J. The Blair Witch Project. Mock-Documentary Goes Mainstream // *Jump Cut*. 2000. No. 43. P. 3-8.
6. Mittell J. Lost in a Great Story: Evaluation in Narrative Television (and Television Studies) // *Reading Lost: Perspectives on a Hit Television Show* / Ed. by R. E. Pearson. London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2009. P. 119-138.
7. Dorsch F. The Limits of Aesthetic Empiricism // *Aesthetics and the Sciences of Mind* / Ed. by G. Currie, M. Kieran, A. Meskin, J. Robson. Oxford: Oxford University Press, 2014. P. 75-101.
8. Mathijs E., Sexton J. *Cult Cinema: an Introduction*. Boston-Oxford: Blackwell, 2011. 312 p.