

Правительство Российской Федерации  
ФГБОУВО «Санкт-Петербургский государственный университет»  
Институт философии

Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

## **Основные элементы эстетики «отвратительного» в кино**

Выпускная квалификационная работа  
по направлению подготовки «Философия»

Основная образовательная программа 47.03.01 «Философия»

Рецензент:  
к. культ., ст. преп.  
Давыдова О. С.

Выполнила: студентка  
Стругова Екатерина Александровна

Научный руководитель:  
д. филос. н., доц.  
Радеев А. Е.

Санкт-Петербург

2021

1

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Отвращение и его роль в эстетическом опыте.....	10
1.1. Отвратительное и отвращение в историко-эстетической перспективе...10	
1.1.1. Эстетика отвратительного: предварительные замечания.....	10
1.1.2. Отвратительное, уродливое и безобразное.....	14
1.2. Отвратительное и отвращение в контексте эстетической ситуации.....	14
1.2.1. От эстетической оценки к отвратительному в историко-эстетической перспективе.....	17
1.2.2. Отвратительное как содержательная сторона эстетического опыта....	21
1.3. Пространство, время и воображение как три элемента эстетики отвратительного.....	24
1.3.1. Пространство и время.....	24
1.3.2. Воображение.....	27
ГЛАВА 2. Эстетика «отвратительного» в кино.....	33
2.1. Перспективы эстетики отвратительного в кино: историко-концептуальный анализ.....	33
2.2. Кино как фактор и причина отвращения.....	38
2.3. Контекст и роль отвратительного в кинематографическом опыте.....	44
2.4. Отвращение как кинематографическое переживание.....	49
ГЛАВА 3. Между «отвратительным» и отвращением в кино.....	55
3.1. «Плохой» вкус и отвратительное как факторы эстетической оценки кино: историко-концептуальный аспект.....	55
3.2. Трэш-эстетика и эксплуатационное кино: от отвратительного к отвращению.....	57
3.2. Отвращение как переживание кинематографического времени.....	63
3.3. От «времени» отвратительного к отвращению во времени.....	69
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	78
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	82

## ВВЕДЕНИЕ

С момента изобретения кинематографа отвратительное является одним из его сильнейших выразительных средств. Круг ассоциаций, в который попадает отвращение наряду с отталкиванием и омерзением, представляется не менее важным, поскольку одна их формулировка указывает на способ испытывания. Уже на уровне сообщения об переживаемом в контексте эстетической ситуации можно проследить, как дискуссия об отвратительном переходит к отвращению. Можно вызвать чувство, пережить аффект, создать атмосферу, настроение или впечатление, породить или дать начало опыту. К тому же, после замены этих разновидностей испытываемого на отвращение ситуация не изменится, став только более определенной.

Актуальность темы исследования связана с вариативностью контекстов, эстетических эффектов и с медиальной спецификой кинематографа. В эстетике и теории кино проблема отвратительного во многом исходит из противопоставления позитивного и негативного полюса эстетической реакции или, иначе говоря, удовольствия и неудовольствия. Хотя «элементарное» строение эстетики отвратительного в кино учитывает существующую поляризацию, в данной работе ей будет задано другое направление.

Объектом исследования следует обозначить отвратительное в кино и отвращение как кинематографическое переживание. Несмотря на то, некоторые авторы не склонны называть отвратительность, загрязненность и повреждение качествами, напротив, подчеркивая их «пограничный» статус (Ю. Кристева), на терминологическом и понятийном уровне обостряется расхождение содержательной и экспрессивной области отвращения. Его производность от отвратительного будет поставлена под вопрос отдельно. Предметом исследования являются пространство, время и воображение, под которыми в тексте работы будут пониматься основные элементы эстетики отвратительного.

Поиску в отвращении черт кинематографического переживания и содержательному анализу эстетики отвратительного должна предшествовать работа со смыслами отвратительного, что помимо историко-концептуальной представляет собой многоплановую философскую проблему. Синонимичность заражению (М.Дуглас, С.Миллер), распаду (У.И.Миллер, Дж.Робинсон, В.Меннингаус), нечистотам (А.Колнаи, К.МакГинн) и разложению составляет в большей степени «физиологический» и «висцеральный» смысл отвратительного. Существует традиция исследования феноменолого-онтологического и экзистенциального (Ж.-П.Сартр, Т.Шинкунас), «морального отвращения» (Д.Келли, М.Нуссбаум), а также отвратительного как одного из аспектов объект-ориентированной философии и «weird-реализма» (Г.Харман). Среди отечественных исследователей, уделявших внимание отвращению и отвратительному, можно упомянуть М.Б.Ямпольского и О.В.Аронсона.

Вариативны и взаимозаменяемы термины, очерчивающие контуры отвращения. Например, А.Колнаи, в 1929 году проводивший одно из первых систематических исследований феноменологии отвращения, говорил о трех разновидностях данного переживания – *aversion, disgust u hatred*, – которые при переводе на русский язык сливаются в отвращение. Ещё один аспект отвратительного, отраженный в англоязычных исследованиях концептом *abject*, тематизируется в психоанализе (Ю.Кристева) и психоанализе кино (Б.Крид). Существуют и иные англоязычные указатели на отвратительное, раскрывающие, скорее, его механизм, к примеру, *loathing, abomination, revulsion u repulsion*, опять же при переводе на русский язык утрачивающие смысл чувственного оттенка. Примечательно, что в оригинальном названии фильма Т.Гиллиама «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» (*Fear and Loathing in Las Vegas*) (1998) *loathing* было переведено как «ненависть». Так или иначе, все перечисленные значения отвращения передают неприятие и негативное чувство, что безусловно схватывает его «механику». Неслучайно о «поганом», одной из граней отвратительного, говорится с отторжением к инаковости. При

всем прочем обнаруживается недостаточность проработки отвращения в качестве единого переживания.

При всей индивидуальности подходов и направлений отвратительному уделяется пристальное внимание в современной эстетике и философии искусства. Начиная с И.Канта, определявшего отвратительное в качестве одного из видов уродства в искусстве, художественное представление которого неотделимо от природы объекта в ощущении, эстетика отвратительного выступала на передний план в работах К.Розенкранца, А.Нейла, Г.Иземингера, С.Фегин, Н.Кэрролла, К.Корсмейер, Ф. Контеси и других представителей аналитической философии.

Отвращение осмысляют как в узкой перспективе, например, в связи с эстетической оценкой, так и в широкой, в смысле чувственного переживания. Необходимо зафиксировать, что в данной работе от основных элементов эстетики отвратительного будет осуществлен переход к отвращению как именно кинематографическому переживанию. Однако нельзя упускать тот факт, что философский концепт переживания весьма неоднороден по своим предпосылкам. Разнообразие его трактовок варьируется от эстетического опыта, аффекта до настроения и атмосферы. Отдельные авторы опираются на концепт переживания Х.У.Гумбрехта и Д. фон Хантельманн, а Г.Бёме, Р.Шустерман и Т.Грифферо подчеркивают, что атмосфера является промежуточным звеном между восприятием, проявившимся на телесном уровне, и опытом как его символической формой и способом истолкования мира. Среди отечественных авторов, признающих эстетический смысл отвратительного, можно упомянуть А.А.Медведева и Е.В.Никольского, в текстах которых оно рассматривается через призму «низких» категорий эстетики, в связи с безобразным и уродливым или как часть «культуры и искусства постмодерна» (Т.В.Трушникова). Не взирая на то, что за отвращением удерживается отдельный «регион» чувственности, в зарубежной и отечественной эстетике ощущается заметный перевес в сторону отвратительного.

При переходе к отвращению в кино наблюдаются несколько иные тенденции. Несмотря на широкую огласку ключевых мотивов эстетики отвратительного в кино объем исследований ни в отечественном, ни в зарубежном контексте не позволяет сказать, что отвращение находится в авангарде кинематографических переживаний. Ряд зарубежных авторов считают отвращение не кинематографическим переживанием, а способом справиться с интенсивными чувствами (К.Плантинга, М.Смит, Дж.Ханич).

Иллюстрации «элементов» эстетики отвратительного в пределах данной работы послужит, в основном, низкобюджетное кино и в его числе эксплуатационные фильмы и хорроры XX века, а также поджанры современных фильмов ужасов. Подобный выбор обусловлен несколькими факторами.

Во-первых, вне направления, стиля, жанровой специфики переживание в кино является особой формой взаимодействия с чувственностью зрителя. Среди зарубежных исследователей Э.Тэн и К.А.Рейес наделяют отвращение статусом кинематографической эмоции, а Ф.Касетти настаивает на необходимости называть его «фильмической эмоцией». Во-вторых, временной элемент эстетики отвратительного имеет обратную сторону, которая преодолевает недостатки содержательного понимания отвращения. Очевидные различия между поколениями, приметы «возраста», устаревания присущи не только медиа, но и жанрам, а также «категориям» кинематографа. Нередко отвращение к аналоговому кино ниже «категории А» рассматривается через призму «медиа-нечистоты» (Ф.Киттлер, М.А.Доан, Дж.Фоссати), в отличие от цифрового формата, и повреждения (К.Бенсон-Аллотт), которое предшествует зрительской эмоции. Целые декады в истории низкобюджетного кино зачисляются в разряд «отвратительных фильмов 1970-х гг.» (Х.М.Беншофф).

Обращаясь к проблеме ностальгии, связь которой с отвращением будет раскрыта в тексте работы, П.Кук, Дж.Бэйрон, Л.Р.Уильямс и Д.Чёрч выражают альтернативную точку зрения на чувственное восприятие времени. Согласно

ней, отвращение, варьирующееся от одного киноконтекста к другому, в той же мере не определимо терминами, в которых описывается впечатление зрителя. Ностальгия же как «опыт прошлости» (Дж.Бэйрон) позволяет остановиться на мнемонической и гедонистической ценности переживания ушедшего времени, которое можно не только узнать, но и воспринять в образах фильма.

Отдельно следует прокомментировать интерес к отвращению в кино среди отечественных исследователей. Перечисляя материальные условия просмотра, обнаруживая зрительское желание возврата к более аутентичному опыту, российские теоретики кино также связывают просмотр «культового кино» с «травмой» (Н.Самутина) и «ностальгией» (И.Денисов). Однако едва ли можно обнаружить в истории советского и российского кинематографа отдельный класс «эксплуатационного» кино. Как правило, авторы либо ссылаются на зарубежные работы о «культовых» фильмах и грайндхаусе прошлого века, либо, анализируя их уже в оцифрованной форме, пытаются соотнести личные впечатления с признаками кэмп-, эксплуатационной и андеграундной чувствительности.

С другой стороны, в текстах отечественных авторов уделяется пристальное внимание эстетике VHS, непосредственно испытанной некоторыми из них, что, безусловно, является позитивным трендом. Однако в обоих случаях отвращение фигурирует наряду с иронией, «постыдным удовольствием» (А.В.Павлов), чувством культурной инаковости, а отвратительное остается скрытой посылкой и производит антиэстетический и шоковый эффект. Ностальгическое переживание становится опытом опыта или опытом рецепции фильма, приметы времени или «возраста» которого вызывают особые чувства в отдалении от первоначального контекста его просмотра. Следовательно, если философское и эстетическое различие между различными «моделями» отвращения и вариациями отвратительного достаточно аргументировано, то теоретики кино приветствуют взаимозаменяемость одного другим.

Целью данной работы является рассмотрение эстетики отвратительного в кино в его элементах. Для достижения данной цели необходимо выполнить следующие задачи:

1. Поставить проблему отвратительного в контексте эстетической ситуации с акцентом на пространстве, времени и воображении.
2. Выяснить роль отвращения в эстетическом опыте, раскрыв его содержательный, формальный и ситуативный аспект.
3. Обосновать, что временной элемент эстетики отвратительного в кино преодолевает ограничения содержательного понимания отвращения как переживания.
4. Оценить степень влияния элементов эстетики отвратительного на создание кинематографических нарративов с учетом историко-кинематографических, жанровых и стилевых особенностей.
5. Путем анализа различных фильмов объяснить, почему отвращение является переживанием кинематографического времени.

Для достижения поставленной цели и решения задач, сформулированных выше, будут использованы сравнительный и аналитический методы. Помимо этого, методологическая основа исследования включает в себя содержательное рассмотрение аудиовизуальных произведений (фильмов). Стратегией послужит удержание за отвратительным и отвращением самостоятельной области и контекста. В первую очередь, это мотивировано тем, что в существующих подходах сфера отвратительного включает в себя отвращение, процессуальный смысл которого отходит на второй план перед действенностью соответствующих средств для его производства. Более того, когда исследование доходит до отвращения в кино, оно признается не особой эстетической эмоцией или переживанием, а итогом или эффектом совпадения намерений зрителя с условиями, заданными режиссером фильма.

В первой главе данной работы обосновывается необходимость «элементарного» строения эстетики отвратительного. Предпосылкой этому

служат историко-философская и теоретическая связь отвратительного с эстетической оценкой. В результате последней отвратительное нередко описывается в терминах негативной эстетической реакции или неудовольствия. Отвращение играет роль фона ситуации, к которой оно, будучи чувственно нейтральным переживанием, не сводимо и находится на пересечении экспрессивных и манифестируемых качеств определенного объекта. «Реактивный» смысл отвращения оправдан его функцией вносить не-единство в эстетическую ситуацию до того, как ее моменты были разделены по степени отвратительности.

Вторая глава посвящена прояснению роли и контекста отвратительного в кинематографическом опыте. В результате анализа различных фильмов делается вывод о том, что отвращение в кино демонстрирует конфликт двух центральных элементов эстетики отвратительного, а именно пространства и воображения. Контекст и статус отвращения в кино обусловлены темпом, периодичностью и мерой, в какой временное приближение отвращения приходит на смену пространственному укоренению отвратительного.

В третьей главе время, на котором держится элементарное строение эстетики отвратительного, одновременно, мотивирует разговор об отвращении как о переживании, зависящем от воображения прошлого фильма. Поначалу выступая переживанием эстетических дефектов образа, признаков времени, оставшихся в разных поколениях медиа, отвращение сосредотачивает эффект реальности на таких инстанциях времени, как дистанция, повторение и неопределенность. В ходе сравнительного рассмотрения хорроров и эксплуатационного кино XX века и ряда современных фильмов делается вывод о том, что предметность отвращения не задана отвратительным. Помимо визуального решения фильма, которое служит фактором переживания отвращения, в подобном качестве рассматривается звук.

## Глава 1. Отвращение и его роль в эстетическом опыте

### 1.1. Отвратительное и отвращение в историко-эстетической перспективе

#### 1.1.1. Эстетика отвратительного: предварительные замечания

Локальная постановка какой-либо эстетической проблемы позволяет избежать ее универсализации при решении и зачисления в разряд устоявшихся явлений. Можно найти и описать много обходных путей, которыми достигается «негативный» эстетический опыт. Не только он, но и сама негативность – это, скорее, устойчивое выражение, способствующее предварительной разметке и постановке под вопрос наиболее распространенных коннотаций неудовольствия. Стоит лишь начать перечислять его вариации, и отвращению среди них будет выделено центральное место. Вместе с тем, в отвращении содержится нечто иное, чем отрицание или чуть большая интенсивность неудовольствия. На его способность перерасти в переживание указывает связь с эстетикой отвратительного, элементы которой станут предметом дальнейшего анализа.

Улавливание формальных свойств – линии, цвета, величины, – упоминаемое в аналитической философии с отсылкой к И.Канту, завершается эстетическим эффектом<sup>1</sup>. Однако, по какой причине удовольствие от одного объекта не распространяется на другой, неотличимый от него по своим формальным свойствам? Отвращение как ситуация демонстрирует, что «полюса» подобного эффекта, ограниченные удовольствием или неудовольствием, не исчерпывают эстетическое переживание и его факторы. Как полагает А.Колнаи: «Даже если не учитывать условие непосредственной близости, отвращение не до конца независимо от ситуативного представления объекта»<sup>2</sup>. Для того чтобы ответить на возникшие вопросы, нужно

---

<sup>1</sup> См.: *Sibley F.* Approach to Aesthetics. Collected Papers on Philosophical Aesthetics / Ed. by J. Benson, B. Redfern, J. R. Cox. Oxford: Clarendon Press, 2001. 280 p.; *Levinson J.* What Are Aesthetic Properties? // *Aristotelian Society Supplementary*. 2005. Vol. 79. P. 191-227.

<sup>2</sup> *Kolnai A.* The Standard Modes of Aversion: Fear, Disgust and Hatred // *Mind*. 1998. Vol. 107 (427). P. 581-595.

подчеркнуть несколько особенностей отвращения, выступивших фокусом аналитической философии, и задать перспективу эстетики отвратительного в формальном, содержательном и ситуативном смысле.

Первый подход происходит из философии Д.Юма. Юм утверждал, что с удовольствием коррелирует не только что-то соположенное ему, но и отвращение: «Весь импульс страстей, вызываемых произведениями искусства, превращается в удовольствие и усиливает восторг, который вызывает в нас красноречие. <...> Они овладевают умом и настолько сильно окрашивают чувство печали, сострадания и негодования, что полностью изменяют их природу»<sup>3</sup>. В случае первого подхода интерес представляет не само отвращение, а способ, посредством которого оно вызвано, и эффект, оказанный им. Для демонстрации эффекта нередко применяются метафоры «глубины» в эстетическом опыте<sup>4</sup>. Сходную точку зрения высказывает А.Нейл: отвращение переводит ярость, интенсивность или силу негативной и внутренне отталкивающей эмоции в позитивную<sup>5</sup>.

Помимо «глубины» и «поверхности» отвращение наделялось статусом эстетической эмоции<sup>6</sup>. А.Колнаи считал отвращение поистине эстетической эмоцией, полностью сосредоточенной на переживаемых отталкивающих свойствах и не производной от знания о действительном существовании объекта<sup>7</sup>. Дж.Купчик предложил две модели эмоций: «рефлексивную» и «реактивную»<sup>8</sup>. Реактивная модель соответствует удовольствию и эмоциям, вызванным особым содержанием произведений искусства, в то время как рефлексивная – тому, как эмоции способствуют образованию «поливалентных» значений «многоуровневых художественных

---

<sup>3</sup> *Hume D.* Of Tragedy // *Essays: Moral, Political, and Literary* / Ed. by E. F. Miller. Indianapolis: Liberty Classics, 1987. P. 261.

<sup>4</sup> См.: *Kuiken D.* Understanding the Depth Metaphor in Aesthetic Experience: Pressing the Limits of Psychological Inquiry // *Towards a Psychology of Persons* / Ed. by W. E. Smythe. Mahwah, NJ: Erlbaum, 1998. P. 101-117.

<sup>5</sup> *Neill A.* An Unaccountable Pleasure: Hume on Tragedy and the Passions // *Hume Studies*. 1998. Vol. 24. P. 338-343.

<sup>6</sup> См.: *Tan E. S.* Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine. New York, London: Routledge, 1996. 312 p.

<sup>7</sup> *Kolnai A.* On Disgust / Ed. by B. Smith, C. Korsmeyer. Chicago: Open Court, 2003. 130 p.

<sup>8</sup> *Cupchik G.* Emotion in Aesthetics: Reactive and Reflective Models // *Poetics*. 1995. Vol. 23. P. 177-188.

нарративов»<sup>9</sup>. Принципиально важно, что в упомянутых подходах «негативное», заменяемое отвращением, не исчезает и не вытесняется некоторой качественно новой эстетической реакцией, но лишь усиливает вовлеченность субъекта. Неслучайно в подходе Нейла речь шла именно о наращивании преобладающей «страсти», но не эмоции.

В соответствии с такой логикой, отвращение, как и страсть, — это некое пассивное начало в опыте, способное перерасти в эмоцию, поначалу выступающее одной из ее граней. Иначе говоря, специфика отвращения такова, что оно не несет в себе качественной определенности, его функция — опосредовать и транслировать одну силу или страсть в другую путем ее эскалации. Даже если сужать спектр этих «сил» до удовольствия и неудовольствия, то отвращение помещается между ними, но отнюдь не на стороне второго.

Здесь возникают две трудности. Следует прояснить, предшествовало ли актуальному переживанию какое-то чувство, аналогичное или вызывающее в памяти отвратительный аспект нынешнего вида объекта? Например, подобное сомнение разделяет автор «интеграционистского» подхода к отвращению Г.Иземингер, говоря о том, что так называемые «негативные переживания» с необходимостью связаны с удовольствием<sup>10</sup>. С другой стороны, велика вероятность разрыва между воображаемым и действительным отвращением. Объект, воздействующий на воображение и восполняющий «скудный» опыт, релевантен, по крайней мере, как промежуточное звено между воображаемым и действительным отвращением. Наконец, зритель может принять репрезентацию какого-то аспекта действительности в искусстве (условно принятом в качестве примера), причиняющего страдание или страдающего, за прототип своего переживания, момент которого еще не наступил.

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> *Iseminger G. How Strange a Sadness? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1983. Vol. 42 (1). P. 191.*

Еще одна точка зрения на отвращение раскрывает в нем смысл настроения<sup>11</sup>, атмосферы<sup>12</sup> или особого чувства, дпящегося, по словам С.Кристиансена, «в пространстве “между” синэстетического субъекта»<sup>13</sup>. В данном случае состояние, эмоция и экспрессивность какого-либо артефакта или ситуации не приравнивается к его чертам. Альтернативный взгляд на атмосферу был выражен Р.Шустерманом: «Свойства атмосферы – это перцептивные и аффективные чувства, которые возникают из ситуации и подразумевают особую эстетическую чувствительность в субъекте»<sup>14</sup>. Иными словами, трактуя эстетическую реакцию в двух смыслах – немедленной и как части другого переживания, – имеет смысл учитывать непосредственное переживание объекта вне эффекта, вызванного, безусловно, им, но без причинно-следственной связи.

В дальнейшем, при разборе одного из элементов эстетики отвратительного, а именно воображения, отвращение предстоит сравнить с упомянутыми атмосферой, ощущением и обнаружить в нем долю экспрессивности. Пока стоит подвести предварительные итоги рассмотрения отвращения в историко-эстетической перспективе.

Формальное «решение» проблемы отвратительного осложняется ссылкой на намерения создателя какого-либо артефакта, послужившего причиной эффекта отвращения, или того, чей опыт содержал оценочный компонент, к примеру, удовольствие или неудовольствие. Содержательный и ситуативный аспект отвращения несет в себе больше преимуществ. Если допускать, что на отвращение как настроение влияют другие виды связи, то следует предполагать, что ими становятся воображение и ассоциация. Таким

---

<sup>11</sup> См.: *Sauchelli A.* Horror and Mood // *American Philosophical Quarterly*. 2014. Vol. 51 (1). P. 39-50; *Carroll N.* Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures // *The Monist*. 2003. Vol. 86 (4). P. 521-555; *Sinnerbrink R.* Stimmung: Exploring the Aesthetics of Mood // *Screen*. 2012. Vol. 53 (2). P. 148-163.

<sup>12</sup> См.: *Griffero T., Sanctis S. de.* Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces. London, New York: Routledge, 2016. 180 p.

<sup>13</sup> *Christiansen S.* Creepy Atmospheres and Weird Narration in The OA // *Studies in the Fantastic*. 2018. Vol. 6. P. 95-115.

<sup>14</sup> *Shusterman R.* Aesthetic Experience and the Powers of Possession // *Journal of Aesthetic Education*. 2019. Vol. 53 (4). URL: [www.jstor.org/stable/10.5406/jaesteduc.53.4.0001](http://www.jstor.org/stable/10.5406/jaesteduc.53.4.0001). (дата обращения: 3.03.2021).

образом настроение отвращения перестает сосредотачиваться только на одном объекте и эстетической оценке его конкретных черт.

### 1.1.2. Отвратительное, уродливое и безобразное

Определять отвращение как совокупный эффект «работы» различных инстанций отвратительного, — это неоднозначная стратегия, которая будет проанализирована далее. Рука об руку с отвратительным идут уродливое, безобразное, по большому счету антонимы прекрасного, а не отдельные эстетические категории. Переживание уродливого вне соответствующего объекта маловероятно. Однако омерзительное, противное или неприятное менее предсказуемы по контексту своего проявления.

Частым пунктом референции к уродливому и безобразному в эстетике является работа немецкого философа К.Розенкранца «Эстетика безобразного» (1853). К.Розенкранц, испытавший влияние Г.В.Ф.Гегеля, обнаруживал безобразное в области «негативного, несовершенства вообще»<sup>15</sup>. Отвратительное, «уничтожающее первоначальную идею тотальности целого», нивелирует различия на уровне эстетической формы и подчиняет ее «конечному»<sup>16</sup>.

Немецкий философ перевел разговор об отвратительном в сферу не неудовольствия, а не-наслаждения. Поскольку «приятное», в отличие от прекрасного, «модулируется в границах конечного», ближайшим к отвратительному становится «противное», а не неприятное<sup>17</sup>. Признав необходимость узкого понимания отвратительного, Розенкранц заключил, что отвратительное содержит в себе долю грубости. Однако, отступая от схемы Розенкранца, следует предположить, что грубость определяет, скорее, безобразное и уродливое. К тому же, в его тексте только отвращение следует из отвратительного, в то время как другим качествам отвратительного не

---

<sup>15</sup> Розенкранц К. Эстетика безобразного // Эстетика безобразного Карла Розенкранца / М.А. Шкелю. К.: Феникс, 2010. С. 246.

<sup>16</sup> Там же. С. 172.

<sup>17</sup> С. 173.

соответствует конкретная форма восприятия. Например, «гнусное внушает гадливость»<sup>18</sup>.

Такой подробный обзор позиции К.Розенкранца был нужен для того, чтобы подчеркнуть, что попытка построить «эстетику отвратительного» в качестве отдельной сферы, которая следует собственным законам в обход иных проблем эстетики, имеет свои ограничения. Несмотря на то, что в концепции Розенкранца у отвратительного, наравне с безобразным, обнаруживались «модальности»: гнусное, гадкое, отталкивающее, омерзительное и безвкусное, немного выбивающееся из этого ряда, сам он учитывал не столько их противоположность, сколько синонимичность «характеристике отвратительного»<sup>19</sup>. Ставя проблему репрезентации чувственного в искусстве, обостряющей аморфность и бессодержательность идеи произведения искусства, автор не считал «чувственный абсурд», зло и смерть неэстетическими «расширениями» отвратительного. Напротив, все они усиливают «эстетическую невыносимость» неестественного как распада формы<sup>20</sup>.

Стоит продолжить рассмотрение аспекта деформации, упомянутого сначала К.Розенкранцем, а затем другими исследователями безобразного и отвратительного. Сильные стороны его концепции, упомянутые выше, повлияли на последующую «теорию» отвратительного. В зависимости от типа связи отвратительного с уродливым и безобразным в эстетике выделяются, по крайней мере, два подхода. Первый составляют концепции уродства, названные П. Парисом «относящимися к деформации»<sup>21</sup>. Их мотивы прослеживаются в текстах У.Эко и М.Коата<sup>22</sup>. Вторая линия представлена

---

<sup>18</sup> Там же. С. 183.

<sup>19</sup> Там же. С. 182.

<sup>20</sup> Там же. С. 193.

<sup>21</sup> Paris P. The Deformity-Related Conception of Ugliness // The British Journal of Aesthetics. 2017. Vol. 57 (2). P. 139–160.

<sup>22</sup> См.: Эко У. История уродства / Под редакцией У. Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской. М.: Слово, 2007. 456 с.; Coate M. Nothing but Nonsense: A Kantian Account of Ugliness // The British Journal of Aesthetics. 2018. Vol. 58 (1). URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2060/10.1093/aesthj/ayx032>. (дата обращения: 1.03.2021).

оценкой чего-то в негативных терминах на основе сравнительной ценности и нормативной релевантности<sup>23</sup>.

В рамках первого подхода суждение об уродливом дисквалифицирует, по словам М.Коата, «просто чувственную отвратительность» объекта и свидетельствует о способности субъекта «принимать вещи плохо» в силу дистанции, занимаемой к ним<sup>24</sup>. Второй подход позволяет считать близость условием отталкивания от какого-то изъяна без дальнейшей глубины переживания, а также причиной того, что воображение ограничивается степенью деформации объекта и сочетаниями, приведшими к его уродливому виду. Тот факт, что, в соответствии со второй линией рассмотрения, неудовольствие вкупе с уродством или другими непривлекательными признаками предмета достаточны для переживания уродства, заставляет пересмотреть отвратительное. Последнее должно быть охарактеризовано не как то, что вызывает отвращение, а побуждает воображать, что оно испытывается. Принимая деформацию или повреждение за признак и уродливого, и безобразного, и отвратительного, требуется прояснить один нюанс. Вещам, вызывающим отторжение, к примеру, грязи и другим средоточиям отвратительного, может вовсе не предшествовать какое-то нарушение их целостности. Вряд ли представимы стандарты или нормы, по которым судится их меньшая или большая отвратительность в сравнении с другими.

Учитывая вышесказанное, необходимо сделать некоторые выводы. В приведенных в пример подходах отвращение – это альтернатива двусторонних отношений зрителя и объекта. Если противопоставление отвращения и удовольствия наряду с изумлением и другими ассоциативно «позитивными» эстетическими реакциям подкрепляется тем, что отвращение также реактивно,

---

<sup>23</sup> См.: *Sibley F.* Some Notes on Ugliness // *Approach to Aesthetics* / Ed. by J. Benson, B. Redfern, J. Roxbee Cox. Oxford: OUP, 2001. P. 191–207; *Gracyk T. A.* Sublimity, Ugliness, and Formlessness in Kant's Aesthetic Theory // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1986. Vol. 45. P. 49–56; *Kieran M.* The Vice of Snobbery: Aesthetic Knowledge, Justification, and Virtue in Art Appreciation // *The Philosophical Quarterly*. 2010. Vol. 60. P. 243–263.

<sup>24</sup> *Coate M.* Nothing but Nonsense: A Kantian Account of Ugliness. URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2060/10.1093/aesthj/ayx032>. (дата обращения: 1.03.2021).

то происходит неизбежное слияние отвращения и отвратительного, которое с той же долей вероятности может быть заменено уродливым, безобразным или омерзительным. Из этого следует, что реактивность можно понимать и в широком смысле. Например, когда мотивом, оправдывающим опыт отвращения, служит желание прервать или прекратить контакт с объектом, а сам опыт уже не является взаимодействием. Этому может предшествовать какая-то эмоция, которая предполагает двусторонние отношения с объектом отвращения. К примеру, в страхе корректируется не материальная сторона объекта, но он сам видится совершенно однозначно: по смыслу и по статусу агента, способного выразить ответную реакцию.

## **1.2. Отвратительное и отвращение в контексте эстетической ситуации**

### **1.2.1. От эстетической оценки к отвратительному в историко-эстетической перспективе**

Совпадая с отвратительным в пространстве и времени, отвращение удерживает за собой собственную территорию, поскольку уточняет пределы объектов, от которых еще существует возможность «отвернуться». Как было сказано ранее, особенность отвращения выражается нежеланием продолжать опыт в режиме взаимодействия. В истории эстетики насчитывается множество попыток сформулировать последнее. В частности, именно в аналитической философии за эстетическим отношением, опытом и эстетической оценкой были сохранены, в первую очередь, концептуальные различия, не позволяющие свести «положительность» эстетического отношения к ценности опыта взаимодействия с рядом объектов. Тем не менее, о содержании каждого из этих понятий не существует единое мнение. Переходя к отвратительному и отвращению, следует заметить, что их не так просто помыслить вне субъект-объектной дихотомии, очень частого опорного пункта философии искусства и эстетики. Однако, сужая обзор пониманием отвратительного как оценочного суждения, нужно выделить, по крайней мере, два направления аргументации.

Согласно первому, которое разрабатывали С.Фегин, Б.Ледер, А.Оберст, Д.Августин и С. Ван ден Берг, эстетические эмоции эмерджентны, а эстетическая оценка служит мерой глубины эстетического переживания<sup>25</sup>. По такому сценарию оценочная мысль об отвратительном составляет когнитивный компонент эмоции отвращения. Тем временем, М.Штрол и Р.Штекер считают, что зрители приветствуют чувство отвращения как часть эстетической ситуации с нетипичными фоновыми условиями, в которых есть возможность сочетать оценочные убеждения с такими нетипичными «приятными способами переживания», как шок и испуг<sup>26</sup>.

Учитывая сходства и расхождения между обозначенными направлениями, следует сделать вывод о том, что в обоих случаях стремление укоренять отвращение в чертах или внутренних свойствах определенного объекта является одним из мотивов гедонистического истолкования эстетических переживаний. Однако, стоит ответить на вопрос, что все-таки склоняет к выводу о том, что отвращение – это эквивалент или разновидность неудовольствия? Если последнее не обнаружимо как таковое, безотносительно какого-то чувственного аспекта образа, то оно варьируется от зрителя к зрителю, поскольку, например, такая реакция, как «эстетическая боль» допускает свою локализацию<sup>27</sup>.

К.Корсмейер высказывает мысль, согласно которой отвратительное не может быть источником удовольствия, скорее, оно частично обосновывает эстетическую оценку, если назначение последней – привнесение смысла или идеи<sup>28</sup>. Более того, поскольку боль – это ощущение, удовольствие

---

<sup>25</sup> См.: *Feagin S. L. Monsters, Disgust and Fascination // Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition. 1992. Vol. 65 (1/2). P. 75-84; Leder H., Belke B., Oeberst A., Augustin D. A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments // British Journal of Psychology. 2004. Vol. 95. P. 489-508; Van der Berg, S. The Motivational Structure of Appreciation // Philosophical Quarterly. 2019. Vol. 69 (276). P. 445-466.*

<sup>26</sup> *Stecker R. Aesthetics and the Philosophy of Art. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2005. P. 50.*  
См. также: *Strohl M. Horror and Hedonic Ambivalence // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2012. Vol. 70 (2). P. 203-212.*

<sup>27</sup> См.: *Eaton M. M. Aesthetic Pleasure and Pain // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1973. Vol. 31 (4). P. 481-485.*

<sup>28</sup> *Korsmeyer C. Terrible Beauties // Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art / Ed. by M. Kieran. Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. P. 51-63.*

«межкатегориально» и похоже на «поглощение» («*absorption*»), принимающее столько же различных форм, сколько существует вызванных им действий<sup>29</sup>. Однако идея воплощает формальный компонент эмоции и связывает объект, предположительно вызывающий отвращение, с реакцией, возникающей на него. Как полагает Ф.Контеси, для Корсмейер «формальный объект эмоции — это свойство, которое эмоция приписывает своему интенциональному объекту»<sup>30</sup>. При этом проблема заключается в том, что свойство описывается в тех же терминах, что и реакция на объект, задача которого — служить отвращающим фактором и, одновременно, следствием опыта отвратительного. Таким образом, противопоставление удовольствия и неудовольствия асимметрично. Они воздействуют на отвращение извне, усиливая возможности результатов или эффектов переживания и размыкая круг ожиданий от отвратительного объекта.

В качестве парадоксального, но, вероятного примера стоит провести аналогию между отвращением и обонянием, в котором отсутствует видимость полноты, присущей визуальному образу объекта, но остается близость и немедленность ответного действия. Отвращение задает диапазон объектов, от которых еще есть шанс «отвернуться». Тогда как отвращение как вкус — это полная оценка потенциала чего-то, уже вызвавшего реакцию, его объекты более ограничены. Несмотря на то, что последние представимы посредством множества чувств одновременно, общей характеристикой этого опыта является «близость». Следовательно, во втором случае отвратительное можно ассоциировать с качествами, которые формируют опыт отвращения, а не отвратительное, как, например, при широком понимании отвращения как обоняния.

Дж.Шелли ссылается на немотивированное приравнивание отвращения к «реакции низшего порядка», в результате которого получается, что

---

<sup>29</sup> *Smith B., Korsmeyer C.* Introduction // Aurel Kolnai. On Disgust / Ed. by B. Smith, C. Korsmeyer. Chicago: Open Court, 2003. P. 1-25.

<sup>30</sup> *Contesi F.* The Meanings of Disgusting Art // *Essays in Philosophy*. 2016. Vol. 17. P. 80.

эстетическое удовольствие – не просто противоположность отвращения, но и «реакция высшего порядка»<sup>31</sup>. Различие состоит в том, что теперь отвращение, оставаясь зависимым от реакций низшего порядка, может фигурировать наряду с шоком, ужасом и отчаянием. Таким образом расширяется поле переживаний, которые обосновывают эстетическую ценность некоторого взаимодействия, что Шелли называет «восходящим гедонизмом». Однако происходит не только отделение существования ценности от самого переживания, но и деление переживаний, уже обладавших внутренней ценностью, на гедонистические и, как в случае с отвращением, и негедонистические.

Помимо постановки проблемы отвращения при помощи гедонистического подхода, можно предложить альтернативное решение, не столько отменяющее разрыв между так называемым позитивным и негативным полюсом эстетического переживания, сколько снимающее подобный вопрос. Что, если отвращение – это чувство, которое характеризует другое неопределенное переживание, опосредующее или поддерживающее «главное» переживание? Например, когда отвращение, сопровождая интерпретацию произведения искусства, становится объектом удовлетворения как таковое. Однако, представим сценарий, когда негативную оценку получают отвратительные объекты не как таковые, но ввиду своей связи с некоторой эмоцией по убеждению. Как полагает Б.Гот, «негативные эмоции негативны не по причине болезненности эмоционального отклика или объекта, а потому что объекты, к которым устремлены эти эмоции, соответствуют негативным оценочным понятиям: опасный, ложный, постыдный и т.д.»<sup>32</sup>. Это, по мнению Гота, позиция «интернализма», когда существует необходимая связь между оценкой ситуации как «хорошей» и наличием мотивирующей «причины *prima facie* для ее возникновения»<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> *Shelley J.* The Default Theory of Aesthetic Value // *The British Journal of Aesthetics*. 2019. Vol. 59 (1). P. 7.

<sup>32</sup> *Gaut B.* The Paradox of Horror // *British Journal of Aesthetics*. 1993. Vol. 33 (4). P. 340.

<sup>33</sup> Cited by: *Gaut B.* The Paradox of Horror // *British Journal of Aesthetics*. 1993. Vol. 33 (4). P. 340. (*Dreier J.* Internalism and Speaker Relativism // *Ethics*. 1991. Vol. 101. P. 9-14).

Таким образом, отказ от оценки в терминах негативности или позитивности увеличивает ее возможности в качестве одной из разновидностей отношения к ситуации. Даже если сужать смысл оценки до одобрения или неодобрения, то выходит, что оценить что-то как отвратительное – это то же самое, что недооценить или дать негативную оценку. Ведь поспешно не только приравнять отвращение, неприятность или неудовольствие к следствиям или, напротив, факторам отвращения, но и игнорировать то, что особенности отвращения делают его самостоятельным переживанием.

Ассоциация отвратительного с негативной оценкой равноценна отказу от переживания отвращения и прерыванию опыта так, что предвосхищаются его эффекты. Стало быть, отвращение как негативная реакция вызвана отдалением от какого-то объекта или события, вместо непосредственного отношения к ним. Если уже удовольствие – это ощущение, но ощущение не чего-то, а именно состояние, пребывание в котором вызывает одобрение, то никакая другая эмоция, помимо отвращения, не вызывает такие конкретные чувственные описания своего объекта. Именно последнее оставляет в силе контакт с отвратительным предметом и возможность его переоценки. В отличие от уродливого, избегание которого устраняет источник переживания, отвратительное останавливается на опасных и отвратительных чертах, которые недостаточно конкретизированы не только в пространстве, но и по времени своего дальнейшего появления.

#### 1.2.2. Отвращение как содержательная сторона эстетического опыта

Содержательный аспект отвращения, в отличие от оценочного, связанного с «отвратительным», не исчерпывается тем, что оно как эстетическое переживание подразумевает динамику. Для начала следует представить несколько сценариев отвращения, в которых сама направленность на переключение между моментами переживания играет более важную роль, чем предполагаемые носители отвратительного.

Наличие отвратительного содержания в первой ситуации не приводит к реакции зрителя, поскольку средства репрезентации произведения искусства или иного объекта вызывают совершенно другое впечатление, например, интерес или любопытство. Во-вторых, вероятно, что зритель не только посчитает отвратительность общей чертой объектов, но и испытает отвращение в качестве фонового эстетического переживания. В-третьих, отвращение может сопровождать всеохватывающее понимание и оценку объекта, а не прерывать их. Приведенные сценарии позволяют избежать стратегии, по определению Н.Кэрролла, «контент-ориентированных» подходов к эстетическому опыту, согласно которой он представляет собой «разновидность чувства или аффект»<sup>34</sup>.

Тем не менее, стоит поспорить с количеством предложенных сценариев и с тем, что у эстетического опыта, в котором в том или ином качестве фигурирует отвращение, есть различные моменты, накладывающие на него ограничения. Среди них именно третий сценарий, в котором отвращению не отводится конкретная роль, например, служить критерием эстетической оценки, наиболее приемлем, если анализировать содержание опыта, но не представлять отвращение как нуждающееся в противоположности.

Как было сказано ранее, отвращение вводит динамику в эстетический опыт, будучи отношением к объектам, характеризующимся определенной степенью близости к ним. В частности, К.Корсмейер считает, что «смакование» («*savoring*») чувством отвращения не допускает градации<sup>35</sup>. Скорее, «это не просто функция интенсивности, но раскол между аффектом, вызванным у аудитории, и значением, которое несет произведение»<sup>36</sup>. Следовательно, помимо избегания гедонистической «логики» в случае отвращения необходимо выяснить, уместно ли ссылаться на отвратительные

---

<sup>34</sup> Carroll N. Aesthetic Experience: A Question of Content // Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art / Ed. by M. Kieran. Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. P. 71.

См. также: Carroll N. Defending the Content Approach to Aesthetic Experience // *Metaphilosophy*. 2015. Vol. 46 (2). P. 171-188.

<sup>35</sup> Korsmeyer C. Gut Appreciation: Possibilities for Aesthetic Disgust // *Lebenswelt*. 2013. Vol. 3. P. 191.

<sup>36</sup> Ibid.

свойства объектов и на сами объекты, исчезающие или, скорее, перестающие центрировать эстетический опыт тогда, когда отвращение вступает в силу?

Поиск отвратительного умаляет важность не характера протекания отвращения в связи с чем-либо, а его предыстории и сопряженности с другими объектами, в результате чего последние признаются отвратительными вне переживания. Действительно, тот факт, что одни и те же переживания делятся в различных ситуациях, не противоречит тому, что компонент их оценки остается фиксированным. Отвращение мгновенно хотя бы как эстетическая реакция, что не исключает сосредоточенности на строении объекта. Здесь имеет место сравнение, поскольку отвращение – это суждение, завершающее оценку одних объектов, вызывающих такую реакцию, а других – нет.

Из этого следует, что отвращение позволяет расширить круг явлений, служащих потенциальным предметом оценки в других терминах. Например, если под тем, что объект был назван «склизким», «тревожащим» или «скверным», подразумевалась отвратительность, ставшая предпосылкой выбора именно таких терминов, то, по крайней мере, один из них («тревожащий») отсылает к действию какого-то предмета на чувственность. Он сопоставляет более ранний опыт взаимодействия с похожим объектом с поздним и предоставляет возможность считать разновидностью отвращения тревогу. Однако отвращение в приведенном примере – это ссылка не на отвратительность объекта или события, а на форму взаимодействия с ним, включающую в себя сосредоточение на чертах и от-вращение от них.

Интересный способ интерпретации отвращения – акцент К.Корсмейер на буквальном смысле отвращения, раскрывающем его механизм: «Подавляющим аффектом отвращения является отвращение. Но это отвращение с оглядкой назад, задерживающееся на объекте и даже смакующее его»<sup>37</sup>. Объясняя ретроспективность отвращения тем, что оно всегда является неким «отчетом» о случившемся, Корсмейер отличает его от страха. Если

---

<sup>37</sup> Korsmeyer C. Fear and Disgust: The Sublime and the Sublate // Revue Internationale de Philosophie. 2008. URL: [https://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=RIP\\_246\\_0367](https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RIP_246_0367). (дата обращения: 20.11.2020).

страх сконцентрирован на объекте с перспективой его восприятия как угрозы в целом, то отвращение «задерживается» на объекте при условии его длительного «избегания»<sup>38</sup>. К тому же, избегание делается возможным только после того, как хотя бы какая-то часть, особенность или свойство объекта были не просто распознаны, оценены как нежелательные (и ни в коем случае не как неприятные) для продолжения дальнейшего взаимодействия, но были непосредственно испытаны.

Таким образом, отвращение позволяет отказаться от взгляда на эстетическое переживание, согласно которому реакция на объект осуществляется: в терминах его качеств, с гедонистической точки зрения и в соответствии с тем, что только одна распознанная черта принимает на себя всю оценочную нагрузку. Содержательная сторона отвращения, выступая одновременно причиной и оттенком эстетического отношения, демонстрирует, что оно не только нейтральное, но и чувствительно-нейтральное переживание. Привнося в эстетический опыт определенные ожидания, отвращение делает его более полным, поскольку отсутствие или сокрытие ожиданий свидетельствует о восприимчивости реципиента.

### **1.3. Пространство, время и воображение как три элемента эстетики отвратительного**

#### **1.3.1. Пространство и время**

Отвращение как особая форма взаимодействия, один из факторов эстетической оценки и чувственно-нейтральное переживание, может быть центром содержания эстетического опыта. Неслучайно, пространственные термины возникают в описании переживания тогда, когда сравнения отвращения с другими реакциями уже не действенны, и требуется прояснить ситуацию именно его производства. Однако, даже не настаивая на отвращении

---

<sup>38</sup> Ibid.

как на эмоции, все-таки возможно предположить, что за субъектом эстетического опыта остается решение или контроль над этой ситуацией.

Будучи контролируемым, отвращение одновременно свидетельствует о некотором предубеждении о нем. Например, Р.Штекер полагает, что для эстетического опыта, а не простого «перцептивного узнавания» «требуется реакция удовольствия <...> или другие формы удовлетворения»<sup>39</sup>. Таким образом, следует разобраться, почему отвращение по своему эффективному потенциалу причисляется к реакциям удовлетворения, но не ценится само по себе. Требование реакции означает необходимость качественной модификации переживания реципиента, а оценка объекта как отвратительного встраивается в само восприятие его эстетических свойств.

Подобный вывод противоречит «содержательной» трактовке эстетического опыта безотносительно установок и ценностей, привносимых в него извне. Но все же остается возможность, что отвратительное «располагается» на пересечении экспрессивных и манифестируемых качеств объекта или события. С одной стороны, если подразумевать под качеством своего рода «средоточие» отвратительного, то велика вероятность допустить ошибку, говоря, что оценивает само качество вместо, например, зрителя или слушателя. С другой, отвратительное создает фон, который не сводится к ситуации, способам работы с эмоцией, переводом ее в другую, а предрешает исход эстетического опыта. Вряд ли можно представить случай, когда описание внутренне неприятной или приятной ситуации завершалось бы к определенному времени. Поскольку сказать, что что-то отвратительно, значит приписать ему свойство уже случившегося отвратительного опыта.

Тезис «о контроле» как условия переживания отвращения в «положительном» полюсе эстетической реакции, сформулированный Дж.Морреалем, способствует решению проблемы беспредметности отвращения. Контроль, истолкованный им как способность «направлять чьи-

---

<sup>39</sup> Stecker R. *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 2005. P. 52.

то мысли и действия», исключает возможность надления отвращения чертами, свойственными объектам и связанными с конкретными чувственными переживаниями<sup>40</sup>. Однако, этот подход переключает внимание с того, что отвращение свободно от косвенного воздействия на него других реакций типа удовольствие – неудовольствие. Даже переводя отвращение в разряд «приятного» переживания и предотвращая риск его «гедонистического» ограничения, требуется объяснить, почему в одной ситуации со сходным содержанием отвращение возникает, а в другой – нет.

«Пространственность» отвратительного стоит дополнить ответом на следующий вопрос. Отвратительное выступает оценкой взаимодействия с объектом или является той его гранью, единственно за счет которой он схватывается, образуя ситуацию отвращения? Время как иной аспект отвратительного отнюдь не свидетельствует о кардинальном различии между «отвратительным» и эмоцией, соответствующей ему лишь предположительно. Напротив, отвращению как состоянию, эмоции или возможной характеристике эстетического опыта может предшествовать какая-то активность.

Допустим, что концентрация на объекте, событии или ситуации, которые первоначально не вызывали отвращение, обусловлена только тем, что они являются носителями отвратительного, буквально, позволяя ему раскрыться в перспективе. Или же наоборот, временной промежуток, который занимает созерцание какого-то объекта или события, возник от понимания того, что они вызывают не страх или немедленную остановку взаимодействия с ними, но отвращение.

Стоит задать вопрос, почему сохраняется потребность в описании или, по крайней мере, представлении отвращения *через* эффекты, ассоциирующиеся с ним? С одной стороны, отвращение, будучи признаком созерцательной или рефлексивной установки реципиента к той ситуации, на

---

<sup>40</sup> Morreall J. Enjoying Negative Emotions in Fictions // Philosophy and Literature. 1985. Vol. 9 (1). P. 97.

одном из этапов которой оно возникло, является ее частью. С другой стороны, еще предстоит выяснить, почему обнаружению этих этапов предшествует что-то, например, отвращение, не сводимое к эффектам этой ситуации.

Казалось бы, если речь идет об отвращении как характеристике, связывающей различные компоненты эстетического опыта в единство, не следует иметь в виду какое-то более раннее не-единство, предшествующее соединению. Однако при двойственном рассмотрении объекта или разнонаправленности желаний, обращенных к нему, велика вероятность, что страху и отвращению как, на первый взгляд, противоположностям соответствует что-то еще. Например, Дж.Гилмор полагает, что восхищение объектом не требует желания обладать им, а страх не влечет за собой желания не подвергаться угрозе<sup>41</sup>. Другими словами, если желание (например, избежать встречи с объектом) подкрепляется негативной оценкой объекта, то оно уточняет его местоположение или контекст, но не другие желания (к примеру, исключить одобрение объекта и предпочесть отвращение к нему).

«Интегрирующая» перспектива анализа отвращения, упомянутая в предыдущем разделе, способствовала разговору о нем с позиции сопровождающих эффектов или эмоций, которые предназначены для переключения чьего-то внимания к предметам его производящим. Следовательно, поворот к пространственному и временному аспекту затрудняет опосредование отвращения эмоциями, при помощи которых описывается опыт.

### 1.3.2. Воображение

Одной из стратегий трактовки отвращения как переживания, помимо временной и пространственной, является выяснение его отношения к будущим обстоятельствам, больше воображаемым, чем действительным. Тогда отвращение – это такое положение дел, которое невозможно изменить.

---

<sup>41</sup> *Gilmore J.* That Obscure Object of Desire: Pleasure in Painful Art // *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art* / Ed. by J. Levinson. London: Palgrave Macmillan, 2013. P. 153-170.

На первый взгляд, подобная ситуация парадоксальна: признавать что-то ценным, одновременно желая его изменить. Данный шаг приводит к отождествлению ценности объекта и воображаемого представления о нем. Последнее, хотя и оправдывает особую эмоцию отвращения, является предписывающим условием, связывающим настоящее отвращение и последующий вывод о его ценности.

Еще одной стратегией, путем которой отвращение реализуется как эмоция, может стать акцент на особом пред-переживании, триггере, свидетельствующем о том, что в эстетическом опыте уже произошло «внешнее» оценивание некоторой ситуации. Например, Дж.Принц считает, что единственно действенное условие получить эстетический опыт — удивление<sup>42</sup>. Оно позволяет делать оценочные, то есть «позитивные или негативные» выводы и суждения об объекте<sup>43</sup>. Однако есть риск свести плюсы этого подхода на нет, сузив спектр действий зрителя или слушателя по отношению к действительным, а не воображаемым чертам объекта: «Отрицательные эмоции соответствуют особенностям, которые мы обесцениваем»<sup>44</sup>. При такой расстановке сил отвращение выступает не самостоятельным переживанием, но объясняется в терминах реакций или оценок, строго соответствующих чертам объектов. Другое дело искать основания эстетической оценки, следующей, например, за позитивным влиянием или аффектацией, в интенсивности переживания в целом, без учета предварительного знания.

У этих замечаний, приведенных в пример в связи с теорией Дж.Принца, есть одно важное следствие. Если эстетическая оценка основана на: 1) аспекте предварительного, пусть даже не осознаваемого, знакомства с объектом; 2) степени аффектации; 3) интенсивности эмоциональной реакции, то разумно было бы выйти на проблему «эстетического вкуса». Допуская вариативность

---

<sup>42</sup> Prinz J. J. Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion. New York: Oxford University Press, 2004. P. 97.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Prinz J. J. Emotion and Aesthetic Value // The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology / Ed. by E. Schellekens, P. Goldie. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 76-77.

во вкусе, получается, что аффективное состояние предшествует реакции, к тому же ограничивая оценку до позитивной или негативной. В то время как отвращение – это результат неотличимости оценочной реакции и впечатления, которое схватывает описательное содержание эстетического свойства.

Тем не менее, отстояв за отвращением процессуальную, содержательную и экспрессивную сторону, следует задаться вопросом: что подталкивает видеть в нем что-то большее, чем оттенок эстетического опыта, чувство или сопровождающий его эффект? Ранее после перехода от временного и пространственного элемента отвратительного к воображению было сказано, что отвратительный объект отсылает к «региону» опыта, момент которого еще не наступил. Стало быть, производность отвращения от отвратительного не доказана. Однако даже при первом приближении к ним отвращение в роли переживания задается, по крайней мере, тем, что оно является защитной реакцией на то, что его вызывает, то есть отвратительное. Значит, нужно пересмотреть эту схему и расширить «воображаемый» аспект отвращения прогнозированием некоторой ситуации, перерастающем в установку. Последняя, прицеливаясь на интересующие черты объекта, заведомо отвратительные, смещает центр эстетического переживания к связям и отношениям, сочетание которых привело к опыту отвращения.

Однако в каком смысле мы говорим, что отвращение – больше или меньше, чем ощущение? Сомнение вызывает не только «количественная» основа такого вопроса, но и то, что переживанию приписывается то, что радикально отличает его от чувства или ощущения. Некоторые авторы высказывают мнение об их коренном различии. Например, М.Бадд считает, что ощущение – это средство описания предмета переживания, составляющая часть переживания и его основа. Помимо этого, он делает вывод о том, что эмоция не является «причинным результатом ментальной репрезентации, а также позитивного или негативного отношения к ее содержанию, которое –

либо аффект, либо сочетание с репрезентацией»<sup>45</sup>. Таким образом, у ощущения отсутствует, по крайней мере, одна важная черта отвращения. Последнее становится чем-то иным, чем просто отдельное качество, каким обладает какой-то объект, артефакт или ситуация.

Нельзя сказать, что отвращение бессодержательно. Будучи нейтральным, как уже говорилось ранее, оно не нуждается во внешнем «подкреплении» или триггере, но и не препятствует ему. Следует вернуться к точкам пересечения отвращения с атмосферой, тоном, настроением и другими явлениями, сопологающими временной элемент отвратительного пространственным.

Наряду с атмосферой, которая, по мысли Г.Бёме, «соединяет разрозненность впечатлений в одно единственное эмоциональное состояние»<sup>46</sup>, отвращение также берет в расчет другие возможные переживания. Однако оно использует их как фон, не отменяя ни одно из них. В то время, как в фокусе рассмотрения Э.Тэна было «настроение» как то, что подвергается влиянию двух разнонаправленных временных «операторов» – «не-эпизодичности» и «длительности»<sup>47</sup>. При этом второй, не отделяясь от первого, все-таки ограничивает его, поскольку «настроения длятся дольше», чем то, на что направлено созерцание, например, фильмы. Однако, возвращаясь к отвращению, следует отметить, что его все-таки нельзя приравнивать к двум упомянутым состояниям – атмосфере и настроению. Ведь отвращение не стирает контуры отвратительных деталей, разрушающих единство переживания. Вместо этого отвращение как переживание изменяет отношение к тому, что раньше не казалось настолько интенсивным, тем самым позволяя видеть что-то внутреннее с внешней перспективы.

---

<sup>45</sup> *Budd M.* Emotion // *A Companion to Aesthetics*, 2nd Edition / Ed. by. S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker and D. E. Cooper. A John Wiley & Sons, Ltd., 2009. P. 254.

<sup>46</sup> *Bohme G.* *Aesthetics of Atmospheres*. London: Taylor & Francis, 2016. P. 29.

<sup>47</sup> *Tan E.* *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. London, New York: Routledge, 1995. P. 204.

Поэтому воображение как третий элемент эстетики отвратительного позволяет обратиться к проблеме экспрессивности. Среди многочисленных подходов к экспрессивности, проясняющих эстетическое переживание отвращения, выделяются два. Так, К.Уолтон считает, что «музыка способствует представлению о нашей действительной инстропективной осведомленности об аудиальных ощущениях <...> как о наших собственных (эмоциональных) состояниях сознания»<sup>48</sup>. В то время как С.Дэвис полагает, что «экспрессивность музыки зависит, главным образом, от сходства, которое мы ощущаем между динамическим характером музыки и человеческими движениями»<sup>49</sup>. В обоих примерах ставится акцент на соответствии. В одном случае – это соответствие ощущения, вызванного музыкой, осведомленности о внутренне испытываемом переживании. В другом это соответствие динамично и сходно движению человека, на основе которого делается вывод об экспрессивности музыки. Однако оба автора подчеркивают, что соответствие – это уже чувство, устраняющее разрыв между музыкой и ее субъективным переживанием. Связь между ними является воображаемой, но одновременно, непосредственной, способствуя дальнейшей позитивной или негативной оценке музыкального фрагмента.

Из вышесказанного об эстетике отвратительного в трех аспектах можно сделать некоторые выводы. Специфика отвращения заключается в одновременности оценки, появления отвращения как реакции и возможной терпимости по отношению к нему, поскольку оно опосредуется мыслью об отсутствии отвращения в какой-то прошлый момент, следовательно, подразумевает временную приостановку или отвлечение от самого себя. С другой стороны, если отвращение служит сменой между двумя разнонаправленными переживаниями – например, желанием и страхом, – то первому зачастую предшествует особая работа воображения, которому не

---

<sup>48</sup> *Walton K. L. What is Abstract about the Art of Music? // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1988. Vol. 46. P. 359.*

<sup>49</sup> *Davies S. Musical Meaning and Expression. Ithaca: Cornell University Press, 1994. P. 229.*

хватает сил представить иной сценарий какой-то ситуации, а второму – неспособность этого воображения подобрать содержание опыта, адекватное степени напряжения в конкретной ситуации. Следовательно, общей особенностью ранее упомянутых переживаний является то, что возможно описать хотя бы часть содержания этих состояний. Отвращение же как эстетическое переживание возникает в форме реакции на тот аспект содержания надвинувшегося, но еще не законченного переживания, который оказывается связанным с желанием меньше, чем со страхом.

Многие эстетические переживания обладают и позитивными, и негативными воплощениями, даже если их оценка фиксирована. Отвращение – пример как раз такого переживания, когда объект или событие настолько отталкивающие, что желание представить их в качестве источника компенсирующего или уравновешивающего удовольствия не оправдывается одновременно достижению эстетических реакций обоих типов. Суждение о ценности чего-то как «отвратительного» свидетельствует о расхождении переживания и оценки, выражающей желание взаимодействия, а отнюдь не о ее полагании в максимально отдаленную перспективу. Именно здесь пролегает граница между отвращением и отвратительным объектом, назначение которого – стать показателем того, что двойственность эстетического переживания является сконструированным желанием испытать объект.

## Глава 2. Эстетика «отвратительного» в кино

### 2.1. Перспективы эстетики отвратительного в кино: историко-концептуальный анализ

Коль скоро установкой на «элементарность» эстетики отвратительного послужило обнаружение сходств и различий в ее структуре, необходимо удерживать контекстуальную связь ее элементов. Акцент на содержательной, формальной и ситуативной стороне отвращения переводит данную проблематику в контекст кино. Как и прежде, основной стратегией выступит сохранение границ между отвратительным и отвращением. Их сферы необходимо разделять, поскольку отвращение не просто актуализирует динамику элементов отвратительного, а маркирует переход между различными сторонами эстетического отношения и расширяет круг явлений, включаемых в оценку. Поэтому своевременная постановка проблемы отвратительного позволит объяснить, почему, полемизируя о некоторых фильмах, нужно учитывать не только то, что указывает на источники отвратительного или вызывает отвращение, но и то, что заменяет непосредственное переживание суждением.

Как на более ранних, так и на современном этапе кинотеории весьма условно можно утверждать об общей методологии, приоритетном направлении и единстве объекта. Однако переживания, чувства и эмоции в присутствии фильма распространились за пределы лексикона зрителей и критиков. На волне интереса к неофрейдизму, когнитивизму и к проблеме чувственности в контексте «кинофеноменологии», отсчет которой можно очень условно начать статьей Д.Эндрю о «забытой традиции феноменологии кино»<sup>50</sup>, в последние двадцать лет появился ряд исследований именно «кинематографического отвращения»<sup>51</sup>. Несмотря на то, что «отвращение» и

---

<sup>50</sup> Andrew D. The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory // *Movies and Methods: An Anthology*. Vol. 2. Berkeley, California: University of California Press, 1985. P. 625-632.

<sup>51</sup> См.: Hanich J. Toward a Poetics of Cinematic Disgust // *Film-Philosophy*. 2011. Vol. 15 (2). P. 11-35; Laine T. Imprisoned in Disgust: Roman Polanski's *Repulsion* // *Film-Philosophy*. 2011. Vol. 15 (2). P. 36-50; Sarkhosh K., Menninghaus W. Enjoying Trash Films: Underlying Features, Viewing Stances, and Experiential Response Dimensions // *Poetics*. 2016. Vol. 57. P. 40-54.

«отвратительное» стали неотъемлемой частью философии кино и теории медиа, в подавляющем большинстве текстов они используются либо как синонимы, либо как взаимозаменяемые элементы эстетического переживания.

Возникает вопрос: могут ли претендовать на звание самых отвратительных фильмов «Отвращение» Р.Полански, «Плохой вкус» П.Джексона или фильмы Л.Валентайна, открыто демонстрирующие физиологические процессы и всевозможные реакции на них? Тем более сложной становится задача осмысления кино через призму чувственного нейтрального и, более того, такого специфического переживания как отвращение. Один из путей ее выполнения оставил след на подведении некоторых жанров, например, «грайндхауса» и эксплуатационного кино, под общее название «культовых» фильмов. Этот ход не лишен достоинств, поскольку очень часто, чтобы выразить негодование от того или иного поворота сюжета или персонажа фильма, зрители и критики пишут рецензии с целью оценки конкретного фильма как «плохого».

Впрочем, оба вышеупомянутых случая – это попытка определения «культовости» и отвратительности кино через убежденность в их существовании как свойств. Например, С.Джонс указывает на «формальные свойства грайндхаусных фильмов», эстетика которых синонимична «повреждению»<sup>52</sup>, а К.С.Кинг называет «растворение», или межэпизодный переход, чуть ли не единственным приемом, воплощающим отвращение<sup>53</sup>. Дж.Ханич подчеркивает элементарность стратегии производства кинематографического отвращения<sup>54</sup>. К примеру, путем детализации способов репрезентации путем помещения перед камерой заведомо отвратительного объекта и взятия его в фокус с последующей съемкой крупным планом.

---

<sup>52</sup> 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 (1). P. 2.

<sup>53</sup> King K.S. Imaging Abjection: The Use of Dissolves in the Cinematic Construction of Monstrosity // *Horror Film: Creating and Marketing Fear* / Ed. by S. Hanke. Oxford, MS: University of Mississippi Press, 2004. P. 21-34.

<sup>54</sup> См.: Sayad C. Found-Footage Horror and the Frame's Undoing // *Cinema Journal*. 2016. Vol. 55 (2). P. 43-66; Cameron A. Face, Frame, Fragment: Refiguring Space in Found-Footage Cinema // *Screen Space Reconfigured* / Ed. by S. Ø. Sæther, S. T. Bull. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. P. 127-152.

Однако результат – «неудовольствие как отвращение до *некоторой* степени»<sup>55</sup>. Стало быть, в упомянутых подходах отвращение охватывается областью отвратительного, а процессуальный смысл первого капитулирует перед действенностью соответствующих средств для его производства. Как следствие, отвращение считается не особой эстетической эмоцией или переживанием, но итогом или эффектом совпадения намерений зрителя с условиями, заданными режиссером фильма.

По сравнению с более ранними примерами аналитики отвратительного в кино, к примеру, прошлого века, современные авторы уже не стремятся дать универсальную дефиницию «культового» кинематографа. Перечисляя материальные условия просмотра, обнаруживая зрительское желание возврата к более аутентичному опыту, целый ряд зарубежных и отечественных теоретиков развивают исследования травмы, ностальгии и даже повреждения<sup>56</sup>. Тем не менее, приписывание кинематографическим девайсам, которые могут вызвать более партиципаторный или иммерсивный опыт, экспрессивности, через которую можно испытать страх, шок или отвращение, требует пояснения. Ведь, если трактовать переживание как конечный итог каких-то технических манипуляций, вариаций кадрирования, которые быстро превращаются в стандарт суждения о целом жанре, то аффекты не просто приписываются камере и прочим приспособлениям, но и опосредуются чувственностью персонажа, фильма как такового или режиссера, а не того, кто находится по ту сторону экрана.

Отвращение как переживание фильма, которое не подразумевает градации, более или менее интенсивных зон, служит подспорьем эстетике отвратительного, когда последняя подкрепляется описанием конкретного чувственного компонента. Однако среди уже упомянутых исследований отвращения в кино выделяются два наиболее заметных мотива – укоренение

---

<sup>55</sup> Hanich J. *Toward a Poetics of Cinematic Disgust*. P. 16.

<sup>56</sup> См.: Church D. *Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. 296 p.; Mee S. J. *The Pulse in Cinema: The Aesthetics of Horror*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. 232 p.

отвратительного либо в пространстве, либо во времени. Если в русле первого тренда ставится акцент на усилении чувственного воздействия материальности фильма, то сторонники второго полагают, что вненаходимость отвращения обусловлена течением нарратива, недиегетическими явлениями, подрывающими субъективную уверенность зрителя в реализме фильма.

Предположительно, можно назвать третью тенденцию примером синтеза двух предыдущих. Наравне с отвращением как эстетическим переживанием, рассмотренным ранее, у отвращения в кино обнаруживают сходства с атмосферой, настроением и тоном<sup>57</sup>. К.МакКим даже вводит метафору «погоды», чтобы объяснить, как «атмосферные сдвиги» на экране формируют и отражают «погоду опыта просмотра»<sup>58</sup>.

Действительно, концепт «атмосферы» соответствует важнейшему элементу эстетики отвратительного – пространству – и устраняет необходимость наполнять его каким-то содержанием в лице существ, персонажей, проявляющих недостатки своего внешнего вида, запаха и угрожающего поведения даже вне кино. Стратегию удержания за переживанием измерения, где оно протекает, реализует Н.Любекер, говоря о том, что ряд фильмов заставляет «чувствовать» себя «плохо»<sup>59</sup>. Р.Спадони полагает, что присущая фильму пространственность схватывается внутренними «контурами» и «текстурами» зрительского опыта<sup>60</sup>. Вероятно, подобная тенденция позволяет отличить просмотра фильма в режиме отвращения от таких эмоций как страх, неопределенность и «жуткое»<sup>61</sup>, напрямую связанных с воображением.

---

<sup>57</sup> См.: *Sinnerbrink R.* Stimmung: Exploring the Aesthetics of Mood // *Screen*. 2012. Vol. 53 (2). P. 148–163; *Garwood I.* The Sense of Film Narration. Edinburgh UP, 2015. 217 p.; *Christiansen S.* Creepy Atmospheres and Weird Narration in The OA // *Studies in the Fantastic*. 2018. No. 6. P. 95-115.

<sup>58</sup> *McKim K.* Cinema as Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change. London, New York: Routledge, 2013. p. 4.

<sup>59</sup> *Lubecker N.* Feel Bad Film (Edinburgh Studies in Film and Intermediality). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. P. 52.

<sup>60</sup> *Spadoni R.* What is Film Atmosphere? // *Quarterly Review of Film and Video*. 2020. Vol. 37 (1). P. 52.

<sup>61</sup> См.: *Ravetto-Biagioli K.* The Digital Uncanny and Ghost Effects // *Screen*. 2016. Vol. 57 (1). P. 1–20; *Blümlinger C.* Cinematographic Indeterminacy According to Peter Tscherkassky: Coming Attractions // *Indefinite Visions*:

Следовательно, если сопоставлять отвращение с одним из его механизмов, а повреждение или распад визуального плана фильмов – с оттенками переживания, то аспекту воображения, который мог бы расширить перспективу пространственного и временного отвратительного, уделяется недостаточное внимание. В последующих разделах воображение будет разработано в качестве момента отвращения, который устраняет не только параллелизм между телесными и эстетическими реакциями, но и представление о том, что первые являются нередуцируемым основанием вторых.

С другой стороны, тезис о том, что переживание как таковое допускает градацию и членение, когда на основании одного примечательного момента можно заключать о том, что он все еще соответствует «общему» настроению или атмосфере, имеет свои ограничения. Например, не оставляя попыток определять отвращение, К.Стин делает вывод о его косвенной принадлежности к общему настроению в качестве его «куска», фрагмента или, напротив, иллюстрации «более специфичных атмосфер»<sup>62</sup>. Тем временем, Р.Спадони произносит решающее слово о свойстве «образов распада распространяться по всему фильму»<sup>63</sup>.

Таким образом, в кинематографе обнаруживаются вариации и сопутствующие явления отвратительного, среди которых можно упомянуть уродливое, омерзительное, ужасное, безобразное и т.д. Несмотря на кажущуюся очевидность этого ряда сам импульс его продолжения исходит из стремления найти первичный изъян, нейтрализующий остальные оттенки ощущений. Отвращению нередко присваивают эвкативный статус, в то время как «качество» в самом широком смысле и кинематографический рейтинг отходят на второй план<sup>64</sup>. В следующем разделе представится возможность

---

Cinema and the Attractions of Uncertainty / Ed. by M. Beugnet, A. Cameron, A. Fetveit. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. P. 157-179.

<sup>62</sup> Christiansen S. Creepy Atmospheres and Weird Narration in The OA. P. 98.

<sup>63</sup> Spadoni R. What is Film Atmosphere? P. 62.

<sup>64</sup> См.: Church D. Freakery, Cult Films, and the Problem of Ambivalence // Journal of Film and Video. 2011. Vol. 63 (1). P. 3-17.

обратиться к различным «инстанциям» отвратительного, закрепившимся за жанром, стилем или конкретным режиссером. Вопрос, будет ли переживание упомянутых явлений подлинно эстетическим, разумеется, не должен остаться без ответа. Однако, прежде всего, нужно реконструировать порядок и цепь ассоциаций, смещающим центр интереса с эффекта реальности фильмов к факторам какого-угодно экспертного суждения.

## **2.2. Кино как фактор и причина отвращения**

Следует предположить, что отвращение, в отличие от недовольствия, которым сопровождается рецепция произведений искусства, является и самостоятельным переживанием или отношением, и моментом, смещающим расстановку сил эстетического отношения. В противном случае, пришлось бы признать единственность предмета, вызывающего отвращение, и уникальность опыта, в котором оно происходит.

Например, если фильмы отдельного режиссера или картины художника признавать единственным случаем, в котором возможно, но не предпослано отвращение, то те же самые фильмы и картины в иных обстоятельствах, к слову, когда зритель видит их впервые, либо взаимодействует с чем-то параллельно, по-видимому, не должны переставать производить отвращение. Однако ценность во втором случае придается именно возможности «выносить» отвращение, которое остается, но опосредуется чем-то еще. Тем самым отвратительность объектов – ложный тезис. Отвратителен не фильм или какой-то отдельный эпизод, но реакция, возникающая как следствие на появление или изучение его черт. В ситуации отвращения она не выражается иначе, чем в терминах нежелания продолжения опыта.

На основании подходов к отвращению, упомянутых в первой главе в связи с поиском содержания эстетического переживания, отвращение в кино необходимо рассмотреть вне аналогии с ощущением. Различные авторы подчеркивают, что каналы чувств, через которые достигается отвращение, – осязание, вкус и обоняние – поднимают просто сенсорное столкновение до

ощущения чего-то «очень реального» в кино<sup>65</sup>. Причем фильмическое отвращение «выносимо», поскольку первичные триггеры отвращения – вкус, прикосновение и запах – присутствуют не актуально<sup>66</sup>. С.Миллер, к примеру, заключает, что эстетика отвращения появляется в чувственной мимикрии, когда анализу какого-либо объекта предшествует критическая дистанция<sup>67</sup>.

С одной стороны, отвращение в кино с равным успехом воспринимается как результат сосредоточения, взятия в фокус определенного объекта или события. С другой, само отвращение подразумевает его избегание или неполное восприятие. Кинематографический медиум задает динамику объектов, утверждающих неидентичный себе статус в связи с движением и постоянным становлением «иными». В данном случае фильм выступает не как причина, но как фактор отвращения.

Однако как заговорить об отвращении в кино, если движение образов ослабляет и подавляет их способность отвращать? Если, как и в случае с упомянутой ранее проблемой экспрессивности музыки<sup>68</sup>, соответствие между объектом – фильмом – и зрительским чувством переходит в ощущение, то фильм, действительно, вызывает отвращение, следовательно, является причиной экспрессивного опыта. В этом случае существует возможность ошибки, когда экспрессивность приписывается чему-то, что оказывает конкретное чувственное впечатление (к примеру, фильм «устрашающий», «яркий» или «умиротворяющий»). Однако в трех данных примерах и в заявлении об «отвратительности» фильма налицо нехватка описательных терминов для качества, способного привести опыт в полное соответствие с собой. Другими словами, даже если допускать существование подобного качества, то оно функционировало бы не как указатель на предназначение

---

<sup>65</sup> См.: *Peucker B.* The Material Image: Art and the Real in Film. Stanford: Stanford University Press, 2007. P. 159.

<sup>66</sup> См.: *Korsmeyer C.* Terrible Beauties // Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art / Ed. by M. Kieran. Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. P. 51-63.

<sup>67</sup> *Miller S.* Disgust: The Gatekeeper Emotion. New York, London: Routledge, 2004. 224 p.

<sup>68</sup> См.: *Walton K. L.* What is Abstract about the Art of Music? // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1988. Vol. 46. P. 359.; *Davies S.* Musical Meaning and Expression. Ithaca: Cornell University Press, 1994. P. 229.

кинематографического медиума производить отвращение, но на само отвратительное переживание.

Если подходить к отвращению в кино со стороны пространства, по аналогии с одним из элементов отвратительного, упомянутым в предыдущей главе, велика вероятность функционализма. Например, некоторые исследователи связывают реакции, следующие за отвращением, с удовольствием и провокацией. В то время как другие моменты переживания отвращения характеризуются терминами «близость» и «соседство»<sup>69</sup>. С одной стороны, это отсутствие дистанции между актуальным ощущением отвращения и его описанием, с другой, – между реальным и текстуальным как таковым<sup>70</sup>. Если истолковывать ситуацию просмотра фильма как некоторую «близость», то отвращение как актуальный опыт доступно для описания, реализуемость которого становится последней возможностью преодоления дистанции между реальным и текстуальным. Однако отвращение помещается не в реальном, а в текстуальном. Если считать иначе, оно не было бы отвращением как переживанием. В связи с чем, промежуток между реальным и текстуальным складывается из отвращения как действительного переживания, не сводимого к этому промежутку. Поскольку зритель осознает возможность «побега» в этот промежуток, он уже в достаточной мере не отвращен.

Обозначенная расстановка сил означает, что требуется определенное число критериев для того, чтобы утверждать о чем-то сходном с отвращением в кино как об отвращении. Вероятно, черты, ассоциируемые, но не равноценные отвратительным, могут заимствоваться из предшествующего опыта и позволять делать вывод, что это пример действительного кинематографического отвращения. Тем не менее, различия, которые могли

---

<sup>69</sup> См.: *Hanich J.* Dis/liking Disgust: The Revulsion Experience at the Movies // *New Review of Film and Television Studies*. 2009. Vol. 7 (3). P. 296; *Kolnai A.* On Disgust / Ed. by B. Smith, C. Korsmeyer. Chicago: Open Court, 2003. P. 100.

<sup>70</sup> См.: *Brottman M.* Offensive Films: Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997. P. 175.

бы быть прослежены в «отвращении» на основе временного критерия, такие, как внезапное и предвосхищающее отвращение, упускают одну важную деталь. Необходимо спросить, не возникает ли здесь еще одна загвоздка, 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 опытом как моделью? Ведь ожидаемое отвращение как совокупность переживаний обесценивается, дробится на более или менее предпочтительные моменты, а оценке подвергаются не внутренне присущие фильму элементы, но релевантность зрительских переживаний.

Как отмечает К.Плантинга, все различие – в степени отвращающего чувства, но не в типе эмоции<sup>71</sup>. Соответствие и «близость» отвратительного объекта в той же мере лишь воспринимается, но не соответствует реальному положению дел. Например, когда прошлый опыт может служить специфическим содержанием актуального опыта отвращения. Однако ориентированность, к примеру, на удовольствие как результат опыта выступает как установка. Временная последовательность переворачивается в соответствии с одними объектами, в то время как относительно других предубеждения отсутствуют. Отвращение в данном случае служит, по словам М.Куплен, «защитой от погружения в удовольствие»<sup>72</sup>, поскольку зритель берет в расчет свою раннюю незаинтересованность в удовольствии.

Допустим, что различное перцептивное содержание двух объектов, приводящее к восприятию обоих как «отвратительных», не создает категорического разрыва между переживанием отвращения в одном и в другом случае. Например, просмотр фильма ужасов в плохом качестве может повлечь за собой отвращение, в то время как тот же фильм, увиденный в кинотеатре или на мониторе в отреставрированной версии, также вызовет

---

<sup>71</sup> *Plantinga C.* Disgusted at the Movies // *Film Studies*. 2006. Vol. 8. P. 86.

<sup>72</sup> *Kuplen M.* Disgust and Ugliness: a Kantian Perspective. 2011. URL: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=615>. (дата обращения: 17.01.2021).

отвращение. И, действительно, как полагает Ф.Дорш в своей статье о «Границах эстетического эмпиризма», «откровенные выражения гнева и отвращения к [музыке] – это случай того, когда многие члены аудитории просто (еще) не были способны оценить произведение за то, каково оно есть»<sup>73</sup>. Несмотря на различия в обстоятельствах, вызвавших отвращение, оно произошло в обоих случаях. Хотя закономерно, что одно из этих переживаний все-таки более отвратительно, чем другое. Однако их фактором стала негативная оценка в целом. По крайней мере, в первом случае негативная оценка была вызвана каким-либо предварительным знанием (к примеру, что такое «надлежащий» эстетический опыт фильма) и отсутствием оценки без этого знания, а не меньшей «отвратительностью» опыта. Ведь предполагать иной тип отвращения, значит искать противоположность таким состояниям как боль, которая сходна с отвращением в единственном: она либо присутствует, либо отсутствует.

Для расширения анализа кинематографического отвращения следует сравнить его со сходным переживанием живописи. Так, например, в случае с картиной отвращение вызвала чрезмерная яркость цветов, несбалансированное распределение света и тени или непропорциональные лица персонажей, а также сочетание перечисленных моментов. Более того, зрителю даже удалось определить, какие непосредственные ощущения или ассоциации вызываются посредством отображения какого-то положения дел. Если обращаться к фильму, то отвращение было спровоцировано сюжетными деталями, неприятными как таковыми или аналогами действительных, или сочетанием факторов мизансцены, освещения и т.д. Таким образом, в обеих ситуациях свидетельству об отвращении предшествует прерывистое или мгновенное улавливание аспектов, суть которых или описание может привести к какой-то реакции, которой привык руководствоваться конкретный реципиент или зритель для прекращения данного опыта. Однако, если в

---

<sup>73</sup> *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. 87.

первом примере зритель самостоятельно сопоставляет один элемент, неприятный именно ему, с другим, то во втором – это осуществляется динамикой или статикой фильма, в силу чего отвращению будет придана своего рода «форма» как совокупность внутрифильмических отношений, воспроизведенная нарративом.

Картина, конечно, может вызвать отвращение, страх или другой эффект, но в случае фильма воображение испытывает нехватку сравнений, который бы не дублировал подобные эффекты. Отвращение в кино специфично возможностью переключить внимание с одного свойства на другое, все еще уделяя внимание одному и тому же объекту. В частности, Б.Нэнэй дает дефиницию «эстетическому вниманию»: «Внимание также может быть широко распределенным, но эстетическое охватывает различные свойства, которые воспринимаются как объект»<sup>74</sup>. В случае кино-отвращения внимание не просто сосредоточено, но статично. При этом проблематично утверждать о постоянстве конкретного чувственно воспринимаемого качества (степени повреждения пленки, обстоятельств проекции), поскольку отвращение – это внимание к неограниченному числу свойств, переход между которыми маркирует приближение отвращения.

Отвращение, таким образом, не равнозначно ни ощущению в кино, ни его экспрессивной стороне, ни атмосфере. Оно не располагается в устойчивом контексте, поскольку, выполняя медиацию различных эстетических переживаний, происходит в отсутствие испытываемого. Следовательно, основным затруднением подхода к отвращению в кино с акцентом на содержании, пространстве и времени является то, что, будучи и причиной, и эффектом самого себя, отвращение является посредником между ощущением, развивающимся в ходе просмотра фильма, и выразителем зрительского переживания.

---

<sup>74</sup> Nanay B. Aesthetic Attention // Journal of Consciousness Studies. 2015. Vol. 22 (5/6). P. 106.

### 2.3. Контекст и роль отвратительного в кинематографическом опыте

Прояснение контекста «отвратительного» в кинематографическом опыте позволит ответить на следующие вопросы. Возможно ли «построить» его эстетику в предельно узкой перспективе, на примере содержательного анализа отдельных фильмов? Во-вторых, служат ли историко-кинематографические и жанровые особенности predisposing факторами отвращения? Прежде чем ответить на данные вопросы, следует вернуться к некоторым выводам, сформулированным при условно «широком» понимании отвращения.

Тезис, по которому отвращение опосредует различные эстетические переживания, стал одним из центральных в предыдущей главе. Будучи «реактивным», отвращение принимает на себя «бремя» взаимодействия с каким-либо моментом или чертой кинематографического образа, когда отсутствует всеохватывающий взгляд на его особенности. Преимуществом подобного подхода является опровержение сопоставимости отвращения с удовольствием. В то время, как недостатком – описание свойства и реакции на объект в одних терминах, когда то, что «запускает» отвращение, адекватно выразимо лишь со ссылкой на его следствия. Меж тем, если медиальная специфика фильма формирует и, одновременно, выражает зрительскую эмоцию в силу соотношения определенных контекстов: «внешнего», к примеру, жанрового и историко-кинематографического, и «внутреннего», поддерживающего стилистическое и нарративное единство фильма, – то проблематично описать отвращение в целом.

Предположив, что кинематографическое пространство – это не только причина, но и наиболее явная форма отвратительного, необходимо сделать несколько замечаний. Проблема невыразимости «отвратительности» конкретного фильма возникает, когда при малейшем отдалении от него отвращение уже не поддерживает связь со своим объектом. К примеру, страх

– это закономерная реакция на незнакомое и непредсказуемое. В свою очередь, отвращение создает впечатление известности деталей, как если бы одно воспоминание о них воспроизводило или повторяло случившийся опыт. Если бы отвращение обладало содержанием, вопреки своей цельности в качестве переживания, оно не устраняло разрыв между актуальными чертами объекта и их воображаемым соответствием прошлым.

Возникает следующий вопрос: каковы критерии для утверждения о чем-то сходном с отвращением в кино как об отвращении именно кинематографическом? В частности, Дж.Ханич ставит акцент на чувственной стороне отвращения (*disgust*), которая расставляет акценты в нарративах, но не специфична для кино. Он считает, что отвратительная сцена какого-либо фильма содержит информационный избыток, о котором нельзя рассуждать в терминах повествования, но можно использовать в качестве аффективного стимула, умножающего эмоциональный отклик<sup>75</sup>. Однако, стоит прояснить, каковы шансы назвать отвратительным что-то конкретное, когда непроницаемость изобразительной «фактуры» фильма контрастирует с его репрезентативной избыточностью.

Например, подобное напряжение можно проследить в «Реликвии» (2020) Н.Э.Джеймс, где по мере сокращения пространств действия и физического разложения дома, переживание фильма ограничивается центральным мотивом всего нарратива – старением и умиранием. В начале лишь отдельные участки дома зарастают плесенью, деменция пожилой героини, недавно вернувшейся из побега, частична и фрагментарна. Затем, когда в ходе затопления дома по отслаивающимся от стен обоям начинают стекать вещества неизвестного происхождения, разложение перекликается с замыканием пространства фильма до одного узкого и бесконечного коридора. Впоследствии остальные персонажи узнают о давно произошедшей смерти главной героини, которая наравне с пространством дома становится

---

<sup>75</sup> Hanich J. Dis/liking Disgust: The Revulsion Experience at the Movies // New Review of Film and Television Studies. 2009. Vol. 7 (3). P. 293-309.

средоточием отвратительного. Наиболее симптоматичны для ее фигуры – темп и характер раскрытия истинной сути путем неумолимого приближения контакта с ней. Неслучайно при помощи мимики персонажи время от времени показывают свою реакцию на касание различных источников «разлагающего» заражения (вещества, прямо на глазах меняющие свою природу; насекомые; плесень), демонстрируя, как следует обращаться с отвратительным, но никогда не комментируя и не раскрывая его качественную определенность.

Следовательно, в рассмотренном фильме Н.Э.Джеймс образуется совершенно иной тип дистанции, отделяющей отвратительное от его предполагаемого места. Последнее постоянно откладывает момент своего расширения путем перемены ракурсов и масштаба главного мотива сюжета.

Если считать «кате́горию», эксплуатацию конкретных тем, обострение стилистических клише слагаемыми жанра, то нарративное или техническое несовершенство свидетельствуют об отвратительности, присущей фильму как таковому. Отдельные субжанры фильмов ужасов, к примеру, слэшер и сплэттер нередко ассоциируются с такими приемами, как скример, джамп-скейр и «негативное пространство». Составляя нарратив, они формируют иную реальность времени изнутри фильма и изымают другие дезориентирующие элементы из фона основной сюжетной линии.

Тем не менее, следует подкрепить вышесказанное примерами, которые, в отличие от дальнейшего разбора переживания времени или «возраста» фильма, относятся к пространственно-ориентированному отвращению. Дорис Уишман, заметная фигура эксплуатационного кино 1960-70-х гг., выработала уникальный кинематографический стиль, в большей степени вызванный экономической и жанровой необходимостью. Некоторые исследователи утверждают, что метод Уишман сочетает в себе «вулканическую подвижность и неожиданный стазис, <...> который аккумулирует правдивую документальную чувствительность»<sup>76</sup>. Однако большинство теоретиков

---

<sup>76</sup> Bowen M. J. Doris Wishman Meets the Avant-Garde // *Underground U.S.A.: Filmmaking Beyond the Hollywood Canon* / Ed. by X. Mendik, S. J. Schneider. New York: Wallflower Press, 2002. P. 115.

выделяют характерные черты, связанные как с монтажом (быстрые межкадровые включения случайных предметов интерьера; статичность планов; переходы, не мотивированные нарративом), так и со звуком, который, как правило, записывался в постпродакшне.

Например, в фильме «Двойной агент '73» (1974) из-за преобладания субъективной съемки и подробного обозрения мельчайших деталей интерьера или частей тела персонажа нарративное движение, которое могло бы предотвратить негативный финал, так и не начинается, напоминая, скорее, комментарий к происходящему. Еще один фильм Д.Уишман «Ночь расчленения» (1983), интересен с точки зрения терминов, которые переводят разговор о свойствах фильма на уровень переживаний. В целях отступления стоит оценить охват зрительских впечатлений от увиденного на портале IMDb. Он варьируется от «ощущения самого длинного фильма на свете», который доставляет удовольствие даже при многократном просмотре, до скуки и аналогий с обонянием и иными телесными ощущениями<sup>77</sup>. К примеру, неполный монтаж «восьмерка» в сценах диалога, значительное искажение цветопередачи и закольцованный звук (крики и саундтрек) объяснимы ультранизким бюджетом фильма и жанровой спецификой слэшера. В то время, как съемка общих планов широкоугольным объективом с высоты, умножение видов наблюдения, сопровождаемое минимальным монтажным переходом на реакционном кадре, создают напряжение другого порядка. Таким образом, детали, которые должны приводить к наиболее полному раскрытию действия, представляют персонажей и внутрикадровую обстановку в заведомо отвратительном качестве. Тем временем, метафоры визуальных и нарративных аспектов фильма предельно самореференциальны, где разделение переживания на чувственное и эстетическое весьма условно.

Анализируя фильмы ниже «категории А» и эксплуатационное кино, авторы нередко объясняют переживания, ассоциирующиеся с ними,

---

<sup>77</sup> A Night to Dismember (dir. D. Wishman, 1983). URL: <https://www.imdb.com/title/tt0126527/>. (дата обращения: 20.01.2021).

«реализмом дрожащей камеры» (*shaky-cam realism*)<sup>78</sup>, «киберболезненностью» современного кино и «грязью» в мизансцене фильмов прошлого века<sup>79</sup>, а также «псевдодокументальным эффектом»<sup>80</sup>. С одной стороны, упомянутые особенности стоит воспринимать как случайные явления в русле какого-либо кинематографического стиля, с другой, они, действительно, уводят на второй план такие традиционные средства кинематографической связи, как аналитическая раскадровка и запись звука во время синхронизации. Хорроры «Мусорные баки террора» (реж. Чак Хэнди, 1985) и «След лунного зверя» (реж. Ричард Аше, 1976) включают в себя большое количество метакомментариев по поводу происходящего, что является первым фактором отступления игрового нарратива в план высказывания. Несмотря на то, что открытое «сообщение» рассматриваемых фильмов состоит в демонстрации предельно неограниченного количества деталей, оно прерывается экстремальной реакцией персонажей на каждое новое событие.

Подмена вариативности контекстов отвращения представлением о том, что оно сосредотачивается в кино с эксплуатационным, экстремальным или неестественным содержанием, неприемлема даже в случае «элементарной» эстетики отвратительного. Скорее, «объективно плохие фильмы», по выражению Дж.Хобермана<sup>81</sup>, мобилизуют свои возможности вопреки традиционным методам повествовательного ориентированного кино, переводя переживание фильмического времени в чувство пространства. Как полагает А.Ловенштайн, «поворот к истории кино, к непризнанной исторической изнанке “кино аттракционов”<sup>82</sup> реализуется через нарратив, который

---

<sup>78</sup> См.: *Waddell C. Emerging from Another Era – Narrative and Style in Modern Exploitation Cinema // The Style of Sleaze: The American Exploitation Film, 1959 – 1977. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. P. 32-46.*

<sup>79</sup> См.: *Gavani 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. 6. P. 1670–1680.*

<sup>80</sup> См.: *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. P. 135-82.*

<sup>81</sup> *Hoberman J. Bad movies // Movies / Ed. by G. Adair. London: Penguin, 1999. P. 147.*

<sup>82</sup> Cit. by: *Hoberman J. Bad movies // Movies / Ed. by G. Adair. London: Penguin, 1999. P. 147. (Gunning T. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // The Cinema of Attractions Reloaded / Ed. by W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 384).*

взаимодействует не только с чувствующим зрителем, но и чувственным»<sup>83</sup>. Неправдоподобная актерская игра или бессмысленный диалог создают ограничения для воображения ситуации в ином ключе. Даже если в отвращении возникает переживание близости, которое может быть описано как реальный опыт, пространственно-ориентированное отвращение позволяет переосмыслить просмотр фильма в качестве «испытания».

Таким образом, контекст и роль отвращения в кино зависит от темпа, периодичности и степени, в какой пространственное укоренение отвратительного сменяется временным проникновением и приближением отвращения. Как заметила К.Корсмейер, назвать опыт удовольствием, не значит обнаружить чувство, сопровождающее опыт, которым может считаться и отвращение<sup>84</sup>. Помимо указания на него, необходимо учитывать роль отвращения в субъективном суждении, обусловленного ожиданиями от ситуации просмотра. В случае, если ожидания направляет некое представление о совершенстве, в сравнении с ним повторно объективируются уродство и другие отклонения.

#### **2.4. Отвращение как кинематографическое переживание**

Вопрос о локализации «отвратительного», поставленный ранее, был вызван стремлением увидеть в нем что-то большее, чем сочетание стилистических и нарративных «атрибутов» определенного жанра. Именно поэтому трактовка отвращения в качестве кинематографического переживания является переходным моментом между пространственным и временным «режимом» эстетики отвратительного. В отличие от последнего, который в большей степени зависит от соотношения одних объектов и их черт с другими, отвращение как переживание задерживается на временном промежутке и адекватно только тому, что выразимо в терминах внутренней конституции объектов.

---

<sup>83</sup> *Lowenstein P.* Spectacle Horror and Hostel: Why 'Torture Porn' Does Not Exist // *Critical Quarterly*. 2011. Vol. 53 (1). P. 49.

<sup>84</sup> *Korsmeyer C.* Terrible Beauties. P. 51-63.

Однако, отступая от «узкой» перспективы поиска различных воплощений отвратительного, следует вновь обратиться к контексту, в котором оно остается эффективным средством управления нарративом. Интерес представляют доводы участников спора о так называемых «культовых» фильмах. Так, «Кровавый пир» (1963) Х.Г.Льюиса, по мнению некоторых историков хоррора, режиссера-основателя жанра «*gore*», иногда нарекался «уже слишком», «одним из самых кэмповых и отвратительных продуктов» эры грайндхауса<sup>85</sup>, «пятном на американской киноиндустрии»<sup>86</sup>. Нехватка в данном фильме движений камеры за исключением тех, которые проясняют место некоторого эпизода или кадра в общем нарративном поле, контрастирует с медленным темпом драматургического развития. Расфокусированная съемка ключевых сцен и немотивированная детализация действий персонажей создает дополнительное напряжение.

Из сказанного о фильме Х.-Г.Льюиса следует предположить, что отвращение, лишь с вероятностью возникающее при просмотре этого фильма, обусловлено не его содержанием, а неправдоподобной игрой актеров. В эпизодах, транслирующих насилие и другие провокативные явления, экспрессивное поведение персонажей не отличается от их реакции на события обыденного порядка. Три вещи кажутся принципиальными: подчеркивание художественных средств, преувеличивающих возможности кинематографического медиума, эксцесса как мотива целого жанра, а также амбивалентности, присущей переживанию.

Уникальность кинематографического отвращения может быть обоснована путем обращения к смежным переживаниям. В одном из недавних исследований «жуткого» на примере «домашних» фильмов и видео (*home-movies*) или съемки камерами видеонаблюдения В.Собчак предположила, что

---

<sup>85</sup> Weiner R.G., Cline J. From the Arthouse to the Grindhouse: Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinemas First Century / Ed. by R.G. Weiner, J. Cline. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarerow Press, 2010. 362 p.

<sup>86</sup> Cited by.: Weiner R.G., Cline J. From the Arthouse to the Grindhouse: Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinemas First Century / R.G. Weiner, J. Cline (eds). Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarerow Press, 2010. 362 p. (Thomas K. 'Blood Feast' Grisly, Boring Movie Trash // Los Angeles Times. 1964. May 2 (5)).

подобная «регистрация событий чьей-то жизни и “фамилиаризованная” экранная видимость могут вызвать “жуткий” опыт»<sup>87</sup>. П.Вирно, в свою очередь, помещает в одну плоскость с «жутким» феномен «дежавю» как ощущение уже прожитого и законченного момента в точке, где он испытывается впервые<sup>88</sup>. Однако, если переходить к хоррорам, фильмам в технике «найденной пленки» (*found-footage*) и некоторым поджанрам эксплуатационного кино, для которых характерны конкретные операторские методы, монтаж и звукозапись, ситуация принимает совершенно другой оборот.

В хорроре Тая Уэста «Гнездо» (2005) чередуется относительно «личностная» и имперсональная точка зрения на происходящее. Второй метод прослеживается в «заваленных» горизонтах и общих планах, довольно сильно отделяющих персонажей от пункта наблюдения, а субъективные кадры, напротив, сняты ручной камерой с очень низкого угла. Тем временем, моменты, на которые лишь по аналогии с реальностью можно возложить роль провокаторов отвращения, постоянно откладываются. Как правило, в эпизодах насильственной смерти того или иного персонажа режим съемки не меняется, а последствия произошедшего в виде реакции жертвы показываются лишь частично, к примеру, в углу кадра. Связь с тем, кто чинит насилие и, одновременно, является единственным источником взгляда на происходящее, не устанавливается и посредством *voice-over*. Лишь наметившись, она разрушается отвлекающим фактором. Например, резко переведенным вверх кадром летучих мышей, слетевшихся к жертве, от которой их отделяет стеклянный потолок. Таким образом, сцены, представленные максимально отстраненно, не дают нарастающему напряжению развиваться во что-то действительно интенсивное.

---

<sup>87</sup> 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 and F. Daniel. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. P. 205-217.

<sup>88</sup> Virno P. *Déjà Vu and the End of History* / Ed. and trans. by D. Broder. London, New York: Verso, 2015. 200 p.

Закадровое присутствие камер двух типов (ручной и устройства наблюдения) в фильме «Паранормальное явление» (реж. О.Пели, 2007) производит особо обостренную форму саспенса, поскольку отсутствие какого-либо направления от фигуры режиссера, монтажера или оператора фильма делает все детали кадра равно непредсказуемыми. Одновременно с перспективой фрустрации, вызванной необходимостью выбора между различными элементами внутри кадра, в фильмах подобного плана или остальных частях франшизы «Паранормального явления», встает проблема обнаружения хоть чего-то заслуживающего внимания в той части кадра, которая свободна от персонажей.

Если ставить вопрос о подобном соотношении сил в терминах дискуссии о месте кинематографа среди других медиа, возникшей более двадцати лет назад, то, по мнению ее важнейших теоретиков Р.Грусина и Дж.Д.Болтера, разрыв между ручными камерами и камерами видеонаблюдения сопровождается двумя противоположными тенденциями цифровых медиа: «непосредственностью» и «гипермедиацией»<sup>89</sup>. Продолжая анализировать фильм «Паранормальное явление», следует сказать, что он не только является исключительным медиаартефактом, но и задает особые параметры для кинематографического переживания. Первый режим создает в нем предпосылки опыта реального времени. Например, расширяясь, пространство кадра повышает важность фоновых явлений, в том числе, как потенциальных источников отвращения. Второй режим ослабляет неопределенность, вызванную закрепленной «точкой зрения» на действие. В связи с данной расстановкой сил в кадре то, что как раз искажает субъективный опыт, достигает статуса события. Если основную часть первого составляет отвращение, то его условию будет затруднительно приписать соответствующее качество, которое в случае второго режима остается вне зоны доступа.

---

<sup>89</sup> Bolter J. D., Grusin R. Remediation: Understanding New Media. Massachusetts: Cambridge, 1999. 312 p.

Остается вопрос, стоит ли считать контроль тем, что несет в себе некоторый аффективный потенциал, способный перевести сугубо технические средства построения мизансцены в зрительское переживание? С одной стороны, да, поскольку в самом понятии «видеонаблюдение» существует асимметрия между динамикой происходящего и его статическим восприятием. С другой стороны, незафиксированная камера вызывает лишь иллюзию управления нарративом. Так или иначе, эти приемы акцентируют черты общей аудиовизуальной среды, которая уже пребывает в промежутке между профильмическим и медиальным. Размытые контуры объектов, персонажей и нелинейное течение времени нарушают субординацию. В этой ситуации формальные аспекты фильма служат предрасполагающими факторами к переживанию, механизмом и, одновременно, содержанием которого является дистанция.

В целях опровержения не-специфичности отвращения для кинематографа можно представить следующую ситуацию. Допустим, что колебание кадра в фильме «Микроволновая резня» (реж. У.Бервик, 1983) служит репликой режиссера к экранному действию или ключом к нарративному замыслу, очерчивая для зрителя границы дозволенного. Только в них надлежащая эмоция (испуг или отвращение) перестает быть случайной. Более того, если какая-то часть аудитории подтвердит отвратительность таких явлений, потому что они затрудняют воображение огромного количества альтернативных сценариев, есть и другое объяснение. 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» (*bad timing*)<sup>90</sup>, обозначающий сужение гаммы зрительских переживаний до ощущения времени в режиме созерцания без

---

<sup>90</sup> Davis G. The Speed of the VCR: Ti West's Slow Horror // Screen. 2018. Vol. 59 (1). P. 41–58.

содержания, а также переживания-«распада», но не распада его предполагаемых воплощений.

Таким образом, степень отвращения не зависит от того, что что-то выглядит более реалистично или конкретно, но – от тщательности, с которой от зрителя отдалается момент еще более отвратительный, чем настоящий. Вопрос, в итоге, сводится к выяснению того, уместно ли в случае отвращения ссылаться не только на отвратительные качества объектов, а также на сами объекты, исчезающие, когда отвращение вступает в силу.

Когда в ход идут различные дистанцирующие стратегии, к примеру, многофигурные композиции с диалогами, едва слышимыми в кадре, а исход актов физического разрушения лишается своей драматургической функции, отвращение как цель, которую можно приписать, например, режиссеру фильма, отходит на второй план. Отвращение не столько лишается своей предметности в лице нечто отвратительного, сколько, будучи переживанием эстетических дефектов образа, приближается к документальному отношению и предотвращает не-единство времени фильма.

Подводя определенный итог, необходимо отметить, что отвращение в кино обусловлено переживанием времени, проблемой, которая будет отдельно поставлена в следующей главе. Вне зависимости от того, указывает ли на время дистанция, «старость» или неопределенность, описание отвращения как цель отступает перед его непосредственным выражением. Именно в проблематичности описания таких переживаний как отвращение проявляется то, что они оспаривают статус эффекта реальности как признака взаимодействия зрителя с кино. Отвращение не выделяет в кинематографическом опыте отдельный «регион» действия, к примеру, реализма, а доказывает, что безотносительно стиля, времени съемки и особенностей жанра фильм служит выражением зрительского переживания.

### Глава 3. Между «отвратительным» и отвращением в кино

#### 3.1. «Плохой» вкус и отвратительное как факторы эстетической оценки кино: историко-концептуальный аспект

Наполнение, основа, элементы какого-либо явления весьма условно можно считать тем, что соответствует ему по силе, интенсивности и «разметке» его действия. Однако «содержание», уже ставшее в пределах данной работы своего рода «рабочим» понятием, служит аспектом эстетики отвратительного, в том числе, в кинематографе. Учитывая, что ранее неоднократно упоминалось об элементах и сторонах отвратительного, форматах возникновения отвращения во времени и пространстве, связанных с воображением, можно прийти к затруднению, обусловленному непониманием различий. То же самое касается дополнительных коннотаций, придающих «эстетике отвратительного» в кино программный вид.

Например, попытка подобрать отвратительному соответствующее и адекватное его интенсивности содержание может осуществляется путем апелляции к «плохому» и приземлённому вкусу, образу, «кричащему» о своей материальности и предельно сокращающему «эстетическую дистанцию». Однако даже те авторы, которые сохраняют различие между отвратительным и отвращением, говорят о последнем как об антиэстетической чувствительности, что оттесняет на второй план его проблематизацию в качестве одного из моментов кинематографического опыта. Например, Д.Чёрч объясняет переживание и аффект, оказываемые «культовым» кино, преобладанием ненормативного внешнего вида, «отвратительных тел» персонажей, которые «вступают в пространство зрителя и сокращают дистанцию между ним и происходящим на экране», активируя почти произвольные висцеральные реакции на образы<sup>91</sup>. Мало того, что ненормативное или «абнормальное» тело, по выражению Э.Шефера,

---

<sup>91</sup> Church D. Freakery, Cult Films, and the Problem of Ambivalence // Journal of Film and Video. 2011. Vol. 63 (1). URL: [www.jstor.org/stable/10.5406/jfilmvideo.63.1.0003](http://www.jstor.org/stable/10.5406/jfilmvideo.63.1.0003). (дата обращения: 20.02.2021).

становится признаком особого типа «прочтения» фильма<sup>92</sup>, обостренная чувствительность и расположение к эксцессам подобного рода, а не отвращение, приравнивается к «плохому вкусу»<sup>93</sup>. Эксплуатация, тем самым, становится двунаправленной: как наименование жанра фильмов и надлежащий способ их рецепции. В данном случае происходит переквалификация отдельного переживания в признак различия во вкусе, а непосредственность этого переживания сменяется иронической и культурной дистанцией.

Конечно, способность испытывать отвращение может служить маркером чьего-то «хорошего» вкуса или его «воспитанности». Сейчас необходимо обратиться к одному из наиболее спорных, но продуктивных с точки зрения схватывания непосредственной реакции на какой-то объект, явлений. Интересно, что даже на терминологическом уровне возникает трудность перевода того, что в зарубежных исследованиях получило наименование «*low-brow*»<sup>94</sup>. В русском языке встречается «высоколобый» вкус, критик, мнение, а то, что ему противоположно, называется «постыдным», приземленным и поэтому отвратительным<sup>95</sup>. Не менее показательны англоязычные интернет-ресурсы с рецензиями на хорроры – «Зубодробительные медиа» (Splittoothmedia), «Кровоточащий череп» (Bleeding Skull) и наиболее авторитетный среди прочих «Кроваво-отвратительно» (Bloody Disgusting).

Представим, что эпитеты «пугающий», «кровавый», «леденящий кровь» употребляются по нарастанию конкретности чувственного компонента. Так полагает, например, С.Джонс, хоть и не согласный с тем, что «граиндхаус» —

---

<sup>92</sup> Schaefer E. 'Bold! Daring! Shocking! True!' A History of Exploitation Films, 1919–1959. Duke University Press, Durham, NC and London, 1999. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv11smq8t>. (дата обращения: 21.01.2021).

<sup>93</sup> См.: 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. P. 135-82.

<sup>94</sup> См.: Cline J., Weiner R. G. (eds.). From the Arthouse to the Grindhouse: Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinema's First Century. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2010. 362 p.

<sup>95</sup> См.: Павлов А. В. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 360 с.

это продукт «культурного воображения», но все-таки обнаруживающий в нем коннотации «мерзости, смущения и патологии»<sup>96</sup>. Следует добраться до возможных оснований некоего универсального определения фильма как «плохого». Если за ним закрепляется какое-то свойство, сообщаемое более низкопорядковыми качествами (технические особенности, актеры), то разумно предположить, что только выходя в публичное пространство или преодолевая четкий контекст рецепции со стороны места и участников, фильм перестает быть индивидуально или ситуативно отвратительным. Здесь, как и в случае эстетической оценки чего-то как отвратительного, о котором шла речь в первой главе, возможность непосредственного переживания фильма, которое не подразумевает градации, более или менее интенсивных зон, подрывается суждением о фильме. Вероятно, предполагается, что оно может ослабить «серьезность» восприятия происходящего на экране, которое в ином случае было бы неуместным или непредставимым.

Таким образом, аргументы к вкусу, его различиях и отклонениях необходимы, по крайней мере, для одного из элементов эстетики отвратительного – пространства, – однако они затрудняют осмысление отвращения без отсылки к его содержательной стороне.

### **3.2. Трэш-эстетика и эксплуатационное кино: от отвратительного к отвращению**

«Переходность» отвращения поддерживает необходимую связь между переживаниями, источники которых совпадают. Однако, если трактовать отвращение как то, что проясняет отношение к тому или иному аспекту фильма, то оно начинает играть и разъединяющую роль. На более ранних этапах оценки эстетики отвратительного как со стороны ее возможностей, так и ограничений, следовало сформулировать условия, позволяющие перенести акцент с эффекта реальности какого-либо фильма на то, что изымает его из череды определенных ассоциаций: жанровых, аудиторных и визуальных.

---

<sup>96</sup> 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 (1). P. 5.

Теперь центральный вопрос звучит иначе: что является обратной стороной «качества» или экспертной оценки целого жанра, служащего если не метафорой, то аналогией эмоций?

Широкое распространение в последние два десятилетия таких разновидностей фильмов ужасов, как «возвышенный хоррор», «слоубёрнер» и «мамблгор», позволяет проследить их истоки в кинематографе прошлого века. Сохраняющееся внимание к эксплуатационному кино 1960-1990-х гг., казалось бы, оправдано только его историко-кинематографической ценностью. Предметом споров о «маргинальных» жанрах становится специфический вкус или «чувствительность» аудитории к их отвратительному и провокативному наполнению.

Теоретики «трэша», помимо буквального истолкования данного термина как «мусора» и того, что граничит с областью «приземленного» (*low-brow*), придают ему различные смыслы. Если одни авторы говорят о «трэше» как о намеренном пренебрежении минимальными стандартами киноиндустрии, то другие полагают, что он не исчерпывается суммой критического неприятия<sup>97</sup>. Тем не менее, в обеих точках зрения выражена некоторая отстраненность и скептическое отношение к предубеждению об одномерности этого явления.

Кроме того, что предрасположенность части аудитории к маркерам эксплуатационного и, в особенности, малобюджетного кино – это дискуссионный вопрос, она позволяет оценить аналитические возможности выстраивания подобных фильмов вокруг какого-то главного переживания. Просмотр «плохих» фильмов, по мнению И.Хантера, является «преступной», или «делинквентной» (*delinquent*), практикой просмотра, связанной, в том числе, с качеством изображения. Она ценна как ее захватывающей непосредственностью, так и редким удовольствием принадлежать к сообществу тех, кто разделяет стремление к «диссидентским пристрастиям» и

---

<sup>97</sup> См.: *Craig R. Manos, The Hands of Fate (1966) // Trash Cinema: A Celebration of Overlooked Masterpieces / Ed. by A. Rausch, R. D. Riley. Albany, GA: Bear Media, 2015. P. 138-42.*

«эзотерическим знаниям»<sup>98</sup>. Следовательно, чем более неоднозначной становится постановка вопроса о кинематографическом переживании в терминах жанровой «логики», тем менее убедительным выглядит принятие установки на отвращение.

Следует предположить, что наравне с глитч-эффектами и «шумами», которые понижают миметическую прозрачность, некачественное изображение привлекает внимание к процессам, приведшим к его настоящему виду. Например, в фильме «Паук убьет тебя» (реж. Д.Шмеллер, 1967) значительно искажена светопередача, а синхронизация звука с изображением в период постпродакшна привела к утрате слышимости части диалогов и звуковых эффектов. Вероятно, упомянутые явления были характерны если не для всех, то для подавляющего большинства низкобюджетных фильмов той эпохи. Однако тот факт, что репрезентативная сторона фильма дублирует содержательную, ограничивает охват предметов для оценки.

Одним из «противовесов» кинематографического отвращения выступает разрыв между манерой поведения героев, устройством сценографии и установкой на реализм, который преодолевает границы игрового-документального. Например, в «Инопланетном рагу» («Плохой вкус») (реж. П.Джексон, 1987) фильмическое пространство не просто не охватывается нарративом, а напоминает замкнутую среду, элементы которой постоянно перемещаются и поворачиваются иной, но не новой гранью.

Однако то, что «треш» – уже не синоним «плохого», а одна из характеристик фильмов, открытых к различным интерпретациям, демонстрирует смену и сдвиг в теории кино. Например, П.Кук сосредотачивается не на «плохом вкусе», в терминах которого проходит околожанровая или околорейтинговая полемика, а именно на «скудном», или «бедном» вкусе (*poor taste*)<sup>99</sup>. Согласно Кук, просмотр современными

---

<sup>98</sup> Hunter I. Q. Trash Horror and the Cult of the Bad Film // A Companion to the Horror Film / Ed. by H. M. Benschoff. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2014. P. 489.

<sup>99</sup> Cook P. Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema. London, New York: Routledge, 2005. P. 2.

зрителями эксплуатационных или низкобюджетных фильмов прошлого века оказывается радикально отличным от их «личного», или «собственного опыта»<sup>100</sup>.

Тем не менее, предлагать в случае определенного периода или направления в истории кино, недооцененного сообществом кинокритиков, какое-либо клише или установку — это продуктивный с точки зрения схватывания непосредственной реакции на фильм, но безапелляционный ход. В области того, что может претендовать на звание самого омерзительного, стоит ставить проблему эстетического качества иначе, нежели чем с опорой на вкус. Следует проиллюстрировать на конкретных примерах, каким образом недостатки фильмов, игнорирующих стандарты как артхауса, так и проектов крупных киностудий, усиливают нарративную «плотность».

Ранние работы 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», обусловленный тем, что крики героев отдаются в замкнутом пространстве действия, были, в первую очередь, оправданы бюджетом. Однако эти моменты чисто технического несовершенства создают своего рода «ничье» пространство, где может проявиться рефлексивность камеры. Угловые ракурсы и нелинейное соотношение звуковой и визуальной дорожки, когда смена источников звука не сопровождается переменой планов, препятствуют полному обзору происходящего, но, одновременно, производят избыток неподвижности.

Тем не менее, степень близости перечисленных акцентов к ситуации просмотра в режиме отвращения остается весьма неопределенной. Возникает закономерный вопрос: служит ли повреждение или «распад» фильма

---

<sup>100</sup> Ibid.

причиной конкретного переживания, тем более, отвращения, которое фактически предписывается современной политикой дистрибуции эксплуатационных раритетов?

Сюжет фильма А. С. Мкртчяна «Прикосновение» (1992) выстраивается вокруг череды необъяснимых и даже мистических событий, происходящих в обычной московской квартире в начале 1990-х гг. Как выясняется далее, их причиной была месть умерших родственников семьи, которые наносили ей вред каждый раз, когда кто-то произносил фразу о том, что жизнь прекрасна. Завершает фильм апокалиптическая сцена землетрясения и гибели главного героя вместе с семьей в результате обрушения дома отдыха, куда он приехал накануне. Однако умножение случайных и абсурдных фактов, резких сюжетных поворотов преувеличивают масштаб происходящего в «Прикосновении» не только на уровне нарратива. Если переходить к другим особенностям данного фильма, то цветопередача и освещение искажены так, что и предметы внутрикадрового пространства, и персонажи несут на себе приметы разложения. Реплики персонажей производят эхо, создавая впечатление иного времени.

Таким образом, если в условном кино «категории А» эти специфические моменты обретают смысл вне контекста фильма, то менее привилегированные жанры превращают их в элементы сюжета и средства поддержания нарративной связности. Умножение аудиовизуальных деталей уже не на уровне воображения, а в плане фильма, наделяет их статусом фактов.

В артхаусе, экспериментальных и, как правило, высокобюджетных фильмах такие медиальные особенности, как выцветшие цвета, «царапины» на пленке, искаженный звук, неконтролируемые джамп-каты или просто «выпавшие кадры», являются сознательными приемами, стилистически дисквалифицирующими более маргинальных жанров-антагонистов. Однако, если усматривать в них приметы времени и «возраста» носителей, то среди переживаний, которые могут быть уравновешены нарративом с ярко выраженной персонализацией и четкой субординацией эпизодов, появляется

и отвращение. Помимо того, что несфабрикованные нарушения обнажают условия, предшествующие процессу съемки, они являются оригинальными изменениями в структуре фильма и создают противовес зрительскому ощущению времени.

Очень часто исследователи эксплуатационного кино ставят акцент на его сенсационности, прямом обращении к зрительскому телу, реализуемом, например, студией «Troma Entertainment» и «Astron-6». С одной стороны, этот шаг эффективен, когда речь об отказе от деления переживания на полюса удовольствия и неудовольствия и об отрицании за фильмом как таковым статуса единственно возможного провокатора особых переживаний. М.Хиллс даже вводит отвращение как особый критерий для отличия истинного фаната культовых фильмов от неаутентичного: «Такие реакции, как чувство отвращения и желания выключить фильм, дискредитируют “аутентичного” зрителя, сводя на нет любое четкое заявление об идентичности фаната»<sup>101</sup>. С другой стороны, если о фанатской отстраненности заявляется с некоторой мета-позиции, то отвращение выглядит слишком частным переживанием, в отличие, например, от «ностальгии» или от вовлеченности во что-то масштабное по своей «нишевости».

Фильм «Вещи» (1989) канадских режиссеров Э.Джордана и Б.Дж.Джиллиса сочетает в себе операторскую работу без штатива при слабом освещении, постсинхронный звук, нарушения монтажной связи и неправдоподобную актерскую игру. Более того, расфокусированное и «зернистое» изображение – не единственные факторы, ставящие под сомнение визуальную прозрачность и целостность фильма.

Обратившись к русскоязычной версии данного фильма с одnogолосным переводом, можно предложить аргументы против визуально-центрированного переживания. Реализм стиля съемки и средств воспроизведения сюжета контрастирует с тем, что закадровый текст звучит в другом временном

---

<sup>101</sup> Hills M. The Pleasures of Horror. London: Continuum, 2005. P. 74.

контексте, чем на момент производства фильма. Однако чрезмерно экспрессивный дубляж в некоторых эпизодах настолько заглушает оригинальные интонации актеров, что накладывает дополнительные рамки на понимание смысла и восприятие запечатленного. Звуковая дорожка предвосхищает потенциальную реакцию на события, в результате чего более непосредственной может стать не ироническая трактовка происходящего, которую реализует закадровая наррация, а «серьезное» отношение.

Таким образом, если повествовательная и сценографическая «прозрачность» высокобюджетных фильмов – это вероятная предпосылка их просмотра «с удовольствием», то возникает риск дисквалификации других переживаний. Описывая отвращение таким образом, придется сделать вывод о том, что оно свидетельствует о невозможности сопоставить экранные образы, а точнее, их явные признаки – пропорции, угол съемки, внутрикадровое положение – с тем, что преобладает в конвенциональном кино.

Ставя акцент на ироническом или ином типе «чтения», удовольствии, контексте просмотра и выражении одобрения есть вероятность не ответить на вопрос о сути кинематографического переживания. Ведь, в ином случае, внимание фокусируется на чертах, которые являются слагаемыми правдоподобия. В дополнение дискуссии об отвращении в кино нужно обосновать, что оно задействует временную структуру переживания как во многих жанровых контекстах, так и в случае зрительского взаимодействия с разными «поколениями» медиа.

### **3.3. Отвращение как переживание кинематографического времени**

«Элементарная» постановка проблемы отвратительного происходит в контекстах, влияющих на кинематографическое переживание. На первый взгляд, если отвращение представимо вне несоответствий, накапливающихся при прохождении кинообраза через различные типы носителей, то по сценарию своего протекания оно приближается к эффекту реальности. Задачей

предыдущих этапов рассмотрения отвратительного с отсылкой к его «элементам» был поиск причин, в силу которых время не оправдывает существование специфической формы отвращения. Сейчас нужно сделать упор на различных «форматах» отвращения во времени, среди которых – дистанция, повторение и неопределенность.

Чувство фактической неполноты и утраты отдельной черты фильма могут выступить основанием суждения о его отвратительности в целом. Представим и иной сценарий, когда на большую связь с образа реальностью указывает его повреждение как результат отрыва от контекста фильма. Таким образом, пространственный элемент эстетики отвратительного контрастирует, по крайней мере, с некоторыми составляющими эффекта реальности – приостановкой недоверия и вовлечением в нарративный вымысел. По словам Ш.Денсона, ситуацию, когда образы кажутся парадоксально реальными, «четкими» и пластичными, можно сравнить с возникновением так называемого «эффекта мыльной оперы», или «сериального эффекта» (*soap-opera effect*)<sup>102</sup>. Например, преобладание одних и тех же типов монтажа обнажает техническое несовершенство и контраст нарратива со средствами его воспроизведения. Поэтому несоответствие профильмических событий неопределенному статусу таких деталей может быть восполнено суждением об их отвратительности.

Вновь обращаясь к термину «объективно плохое кино» Дж.Хобермана, нужно заметить, что оно наиболее полно демонстрирует, как отвращение предоставляет «доступ» к кинематографическому времени. Тенденция уплотнения нарратива деталями в отсутствии переходов между ними – это лишь видимая манифестация времени.

Так, в ряде фильмов режиссера Б.Ф.Гринтера и, в особенности, в «Дьявольском наезднике» (1970) и «Кровавом уроде» (1972) расходятся два измерения экранной реальности, а также обостряется различие между

---

<sup>102</sup> Denson S. Crazy Cameras, Discorrelated Images, and the Post-Perceptual Mediation of Post-Cinematic Affect // Post Cinema: Theorizing 21st-Century Film / Ed. by S. Denson, J. Leyda. Falmer: Reframe Books, 2016. P. 193-233.

кинематографическим пространством и временем. В обоих фильмах несфокусированная, по сравнению с фоном, съёмка переднего плана, или так называемый «обратный фокус», чередуется с опаздывающими отъездами-наездами камеры. Отвращение к чертам, которые наверняка можно было бы назвать отвратительными в пространстве, происходит с обратным ходом времени. Лишь долгие установочные планы и тот факт, что звук одного эпизода продолжается в следующем, поддерживает иллюзию непрерывности.

Конечно, едва ли можно сказать, что «выпавшие кадры» (*dropped frames*) служили намеренным стилистическим приемом большинства низкобюджетных лент 1970-х гг. Тем не менее, они обостряют балансирование фильма «Кровавый урод» на границе «прямого кино» и чересчур экспрессивной актерской игры, все еще отвечающей требованиям игрового кино. Например, эпизод отрезания ноги пилой в конце данного фильма сопровождается закольцованным воспроизведением крика. В свою очередь, в «Дьявольском наезднике» сцена диалога девушки и полицейского в баре в середине фильма дробится на череду действий в то в одном, то в другом углу кадра.

Оценивая перспективы отвратительности как средства детализации изобразительного и звукового плана кино и отвращения в качестве эффекта их временного развертывания, стоит сказать следующее. Именно отвращение делает закономерным желание обнаружить в дальнейшем развитии нарратива что-то более отвратительное или ужасающее. Так, в обоих ранее проанализированных фильмах о себе заявляют две тенденции – изоляция деталей от контекста и повторяющееся движение уже задействованного. Первая стратегия помогает установить единство хотя бы на уровне нарратива, а вторая служит короткой перебивкой неподвижности. В то время как отвращение занимает временной интервал между этими тенденциями, который, вместо окончательного разведения, оставляет возможность восполнения нехватки, вписанной в их структуру.

Отдельные хорроры 1970-80-х гг. отличает замкнутость в пределах одного пространства или интерьера. Например, в фильме «Криминально безумная» («Невменяемая») (реж. Н.Миллард, 1975) отсутствие сюжетного разнообразия компенсируется чередованием съемки без штатива и широкоугольным объективом из угла какого-то помещения в стиле камеры видеонаблюдения, а также экстремальными ракурсами, заменяющими так называемые «субъективные» кадры. Из этого следует, что помимо изображения низкого разрешения, нарушений непрерывности монтажа и провокативных эпизодов сюжета, выстроенного вокруг серии убийств, в фильме образуется еще один уровень медиации, который лишает происходящее примет случайности.

Однако проблема не состоит в том, что очень часто действие низкобюджетных фильмов разворачивается в замкнутом пространстве (дома, больницы и т.д.), служащем единственной съемочной площадкой. Сужение круга потенциально отвратительных вещей и персонажей приводит к обострению их материальных особенностей. Несмотря на кажущееся размывание границ между вещами и людьми реальность первых акцентируется помимо героев сюжета. Данный процесс происходит в другом временном отсчете, образуя, как полагает Дж.Д.Эдвардс, «временного двойника» (*temporal doppelgänger*) уже подчеркнутого качества замкнутой среды<sup>103</sup>.

Тем не менее, такими путями перевода разговора от отвратительного к отвращению, как дистанция и повторение, не исчерпывается проблема связи времени и кинематографического переживания. Стоит обнаружить иную стратегию репрезентации отвратительного в обход его «носителей», акцентирование качеств которых становится лейтмотивом целых жанров. Третий «формат» перевода отвратительного в отвращение заключается в

---

<sup>103</sup> Edwards J. D., Johan H. Introduction: International B-movie Gothic // B-Movie Gothic: International Perspectives / Ed. by J. D. Edwards, J. Höglund. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. URL: <http://www.jstor.com/stable/10.3366/j.ctv7n0bkj.6>. (дата обращения: 1.12.2020).

уменьшении контроля над содержанием фильма не только у возможного зрителя, но и у камеры.

В режиссерском дебюте Т.Стивенса «Девушка на третьем этаже» (2019) (в российском прокате – «Проклятый дом 2») нарративом управляет не отвращение, отражающееся на лицах персонажей и в их репликах. Отвратительное как отдельный момент развития сюжета появляется в различных инстанциях. Образования, наросты, подтекания и выступления вещей неизвестного происхождения в доме прогрессируют по мере того, как главный герой узнает о том, *что* за ужасные события происходили в нём почти сто лет назад. Несмотря на то, что все приспособления сценографии фильма уменьшают расстояние до упомянутых вещей, причина интенсивности отвращения остается неясной до конца. Отвратительные объекты проявляют себя персонажам только в момент внимания к их косвенным проявлениям или буквального прикосновения. В то время, как источником «загрязнения» оказываются прошлые обитатели дома, которые воздействуют на актуальное отвращение героев с неопределенного момента в прошлом.

Аналогии между степенью вовлеченности аудитории и пространственными терминами отчасти имеют место. К примеру, наравне с постановкой проблемы «зрительства» в связи с содержательной стороной «культового кино»<sup>104</sup> существует тенденция «исследований платформ». В ее контексте проводится аналогия между режимом кинематографического опыта и степенью «близости» к различным устройствам воспроизведения, например, к VHS<sup>105</sup>.

Взаимодействие «старых» и «новых» медиа выявляет потенциально неограниченное количество смежных переживаний. Не является исключением и отвращение, вопрос о котором поднимается тогда, когда различные виды

---

<sup>104</sup> См.: *Mathijs E.* Cult Cinema: An Introduction / Ed. by E. Mathijs, J. Sexton. Boston-Oxford: Blackwell, 2011. 304 p.; *Павлов А. В.* Диалектика культового кинематографа // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2021. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dialektika-kultovogo-kinematografa> (дата обращения: 20.02.2021).

<sup>105</sup> См.: *Buckley C., Campe R., Casetti F.* Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. 320 p.

медиа не только существуют во времени, но и преодолевают его путем консервации и «распада». Стоит предположить, что степень контроля над воспроизведением видео и упорядочиванием просмотра обусловлена отвращением. Тем не менее, частичность этого контроля задается форматами отвращения как кинематографического переживания времени, а именно ранее упомянутыми в пределах этого раздела дистанцией, повторением и неопределенностью. Кроме того, что технические особенности низкобюджетного кино, снятого на видео, составляют прецедент современного восприятия жанровых «маргиналий» в режиме отвращения, они превращают отвращение в эстетическое переживание, специфичное для кино.

В частности, «Кувалда» (1983) Д.А.Прайора раскрывает потенциал видео в делегировании управления длиной фильма возможному зрителю и выявляет ограничения этого формата, когда речь идет о качественной определенности переживания. В сценах, когда жизни протагонистов грозит опасность, темп съемки замедляется. Ее специфичность при оцифровке или в цифровом формате можно было бы считать глитчем. Однако воспроизведение эпизодов, транслирующих насилие и кровопролитие в мельчайших подробностях, на крайне низкой скорости постоянно откладывает момент и отменяет повод отреагировать хотя бы на что-то, чем в данном случае является не-развитие событий. Как следствие, чувство случайного, разворачивающегося нарратива отменяется его плоскостностью.

Таким образом, проявляясь в видеоформате, отвращение помещает предкамерные события на еще большей дистанции, чем в аналоговом кино. То, что в субъективном ощущении могло быть наиболее показательным примером отвратительного, неотделимо от физических свойств образа.

Несмотря на то, что в большинстве фильмов, приведенных в пример ранее, нарративы линейны, практически отсутствуют флэшбеки, а темп съемки создает иллюзию фиксации событий в реальном времени, изображение изменяется одновременно с тем, как его части становятся цельным явлением. Если считать «распад» визуального плана фильма условием отвращения, то

его динамика в кинематографическом опыте сопоставляет время как элемент отвратительного с пространством. Однако несвоевременность как черта отношения к «раритетным» фильмам включает в себя более широкий круг вопросов, который следует охватить в дальнейшем при постановке проблемы отвращения к временной «плотности» образов прошлого.

### **3.4. От «времени» отвратительного к отвращению во времени**

Среди трактовок кинематографического переживания встречаются утверждения о том, что «старые» медиа влияют и даже оказывают давление на зрителя, пребывающего в ином временном и символическом контексте. Во многом такая постановка проблемы адекватна и отвращению. Например, Дж.Бруно считает, что именно в материальном износе медиа наконец ощущается процесс их трансформации: «Эскалация аффектов, возникающих в процессе проекции, приводит к некритической ностальгии по фотохимическому присутствию»<sup>106</sup>. Кроме того, что переживание, понятое таким образом, зависит от состояния материального носителя, трансформирующего опыт времени, оно перестает определяться согласно содержанию или в кумулятивном смысле.

На один из самых труднодоступных эксплуатационных фильмов 1970-х гг. «Последний дом на тупиковой улице» (реж. Р.Уоткинс, 1973) писались эмоциональные, но точные для подобного жанра рецензии<sup>107</sup>. Право на «Последний дом...» неоднократно передавалось различным дистрибьюторам, а конечный хронометраж (78 минут) был гораздо меньше, чем режиссерская версия (175 минут). Если переходить к его структуре, то нужно отметить характерную для пленки 1970-х гг. тусклость цветов, постсинхронный дубляж, объяснимый отсутствием у камеры звукозаписывающей функции. Стоит предположить, что отвращение может быть вызвано многими факторами:

---

<sup>106</sup> Bruno J. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2016. P. 127.

<sup>107</sup> См.: Wright B. *This Is Where It All Ends: Roger Watkins' 'The Last House on Dead End Street' (1977)*. October 29, 2020. URL: <https://www.splittoothmedia.com/last-house-on-dead-end-street/>. (дата обращения: 31.01.2021).

признаками «распада» пленки 16-мм, присутствием оператора за кадром, которое ограничивает спектр возможных объектов переживания по ту сторону экрана, или насильственными действиями, составляющими нарратив.

Тогда как в другом фильме Р. Уоткинса «Тени сознания» (1980) обнажаются профильмические средства съемки. Операторская работа в интерьерных сценах настолько небрежна, что в углу кадра можно заметить камеру и даже осветительные приборы. Таким образом, ранее упомянутая несвоевременность переживания условно современного зрителя в связи с редкими фильмами прошлого, интерес к которым мотивирован отвращением, может быть предварительно связана с «ностальгическим» отвращением. Несмотря на то, что его название отсылает к контрасту фильма со зрительским чувством времени, которое в ином случае могло быть выражено контролем и установлением связей между образами, отвращению к «неизменной» стороне фильма (жанр, «категория» и нарратив) и к признакам «возраста» носителя не всегда предшествует какое-то искажение первоначального вида.

В отличие от классических слэшеров того времени звук в фильме «Последний дом на тупиковой улице» Уоткинса не отдается в пространстве, а накладывается на визуальный ряд, что делает связь между эпизодами все менее очевидной. Впечатление «полноты» и единства времени-места событий складывается, поскольку закадровое пространство практически не влияет на их развитие. Однако подобная «полнота» не указывает на связность нарратива, а приводит к тому, что каждая сцена становится важной и подается как след взаимоотношений всех частей кадра, плана или эпизода. Таким образом, данный фильм иллюстрирует конфликт двух главных элементов эстетики отвратительного – пространства и воображения. Второе, опосредованное временной дистанцией между актуальными и прошлыми условиями просмотра, беспорядочно умножает детали, связанные с устареванием и износом пленки, и восполняет неполноту эмоций, испытываемых в отсутствии референта кинообраза.

Расширяя спектр анализа отвращения, возникающего в связи с переживанием времени, следует обратиться к иной медиальной форме кино. Формат «съемки прямо на видео», получивший широкое распространение в начале 1980-х гг., позволяет обосновать то, что видео прочитывается как более нейтральный, по сравнению с кино, снятым на 35-мм или 16-мм пленку, «носитель» отвратительного.

Иллюстрацией вышесказанного станет фильм «Пансионат» Дж.Уинтергрэйта (1982), снятый «прямо на видео». Если переходить к его визуальной стороне, то каждый раз, когда надвигается сцена кровавой расправы над персонажами, на экране возникает графический эффект. В высокобюджетных проектах глитч – это временное, а не повторяемое или зацикленное явление, соответствующее актуальному зрительскому переживанию. В то время, как в «Пансионате» упомянутая графическая вставка становится признаком различия и неслучайности, а не просто стилистическим или нарративным клише. По словам У.Браун и М.Катти, подобные явления можно сравнить с «пиксельным кровотечением»<sup>108</sup>.

Не было бы преувеличением сказать, что VCR и VHS не являются исключительными примерами репрезентации отвратительного. Скорее, поскольку они подразумевают управление длиной фильма при воспроизведении и остановке видео, эти форматы едва можно считать тем, что запускает движение отвратительных образов. На возможность отвращения указывает только одно условие. Оно, согласно предварительному определению в предыдущих главах, опосредует, к примеру, удовольствие, неудовольствие, страх и другие переживания от случайных черт фильма. Поэтому перемены в видеоизображении происходят не на разных этапах, а, буквально составляя сюжет, становятся одной структурой.

Проблема переживания «старого», подверженного разрушению и распаду кинематографического образа позволяет представить обратную

---

<sup>108</sup> *Brown W., Kuty M. Datamoshing and the Emergence of Digital Complexity from Digital Chaos // Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies. 2012. Vol. 18 (2). P. 168.*

ситуацию. Насколько приемлемой является постановка вопроса об отвращении, когда признаки или «следы» времени не акцентируются, а, напротив, стираются из фильма? Ответ на этот вопрос касается возможности понимания отвращения в нейтральном ключе, которое не зависит от знания жанра и встроенности какого-либо фильма в иронический, «серьезный» или иной контекст. Стоит рассмотреть два альтернативных сценария. В первом случае реставрация ретро-хорроров и эксплуатационного кино проблематизирует время как элемент эстетики «отвратительного». С другой стороны, воссоздание ретро-эстетики в современном кинематографе ставит под сомнение ее пространственный элемент.

Немаловажен и контекст дискуссии о фильмах с устойчивым названием «так плохо, что уже хорошо», среди целей которой выделяется поиск особого оттенка в ощущении времени фильма или «аналоговой чувствительности». Так, М.Тинкком указал на кэмп-чувственность лент Дж.Уотерса, Дж. и М.Кучара, Дж.Смита и П.Морисси, несущую на себе «боль прошлого»<sup>109</sup>. Название одной из ведущих компаний по реставрации эксплуатационного кино «Уксусный синдром» (*Vinegar Syndrom*) отсылает к запаху разлагающейся пленки и предвосхищает эффекты, сопутствующие переживанию. Причем ее официальным принципом является отказ от использования техник, традиционно используемых для перевода с пленки 16-мм на 35-мм и придания качества Blu-Ray, таких как увеличение «зернистости» и шумоподавление, для того, чтобы управление «отвратительным архивом»<sup>110</sup>, по выражению Н.В.Кэрролла, не приводило к искажению оригинального контекста киноопыта.

Например, «Кровавый урод» (1972) Б.Ф.Гринтера, который упоминался ранее, был восстановлен и перенесен на цифровой носитель в 2002 году. Цветокоррекция и первоначальная звуковая дорожка, включавшая шумы и

---

<sup>109</sup> *Tinkcom M. Warhol's Camp // Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader / Ed. by F. Cleto. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. P. 344-354.*

<sup>110</sup> *Carroll N. W. Unwrapping Archives: DVD Restoration Demonstrations and the Marketing of Authenticity // The Velvet Light Trap. 2005. Vol. 56. P. 18-31.*

эхо, были улучшены. Тем не менее, в 2018 году фильм Гринтера стал частью «двойного сеанса» в формате DVD, соответствуя одному из рычагов прокатной политики фильмов категории «В», который практиковался американскими дистрибьюторами прошлого века. Безусловно, это косвенный фактор эстетической оценки, но он является дополнительным аргументом против нормативного представления о качестве.

Зацикленные звуковые эффекты, съемка вне фокуса и очевидный контраст в делении планов по крупности, сохраненные в процессе цифрового усовершенствования, не выделяют фильм, приведенный в пример выше, среди прочих. Скорее, оставаясь аспектами образа, они продолжают влиять на какое-то переживание и, в том числе, отвращение. Таким образом поддерживается связь с воображением, одним из элементов эстетики «отвратительного». Промежуточная форма фрагментов фильма, измененных временем, позволяет увидеть в них что-то помимо просто воспроизводимых объектов и оставляет возможность дополнения их предыстории альтернативными деталями.

Ряд исследователей новых медиа предполагают, что в ситуации, когда ожидания зрителей начинают формировать политику реставрации фильмов, их опыт обретает черты «неполноты». Например, П.Бензон убежден в том, что различные «бонусы», транслируемые вместе с отреставрированным фильмом, превращают эстетику оригинального аналогового или видео-формата в выражение «нехватки <...> отмеченной, искажением, удалением и дефективным воспроизведением»<sup>111</sup>. Другая тенденция – связывать перспективу дигитализации с «извержением кода в ощущение»<sup>112</sup> и жутким опытом «не-места»<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> *Benzon P.* Bootleg Paratextuality and Digital Temporality: Towards an Alternate Present of the DVD // *Narrative*. 2013. Vol. 21 (1). URL: <https://www.jstor.org/stable/23321838>. (дата обращения: 2.02.2021).

<sup>112</sup> *Cubitt S.* Temporalities of the Glitch: Déjà Vu // *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty* / Ed. by M. Beugnet, A. Cameron, A. Fetveit. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. URL: <http://www.jstor.com/stable/10.3366/j.ctt1pwt2x9.22>. (дата обращения: 5.01.2021).

<sup>113</sup> *Coyne R.* Thinking through Virtual Reality: Place, Non-place and Situated Cognition // *Techne': Research in Philosophy and Technology*. 2007. Vol. 10 (3). P. 26-38.

Таким образом, в обоих способах постановки вопроса о «неполноте» определенное удовольствие и впечатление о фильме не являются слагаемыми его культового или «странного» статуса. Остается вопрос, что такое «полный опыт»? Возможно, просмотр и переживание стоят в отдельности от «качества», «статуса» или каких-то атрибутов фильма, которые свидетельствуют о его техническом и смысловом несовершенстве. Вряд ли это установка на то, чтобы расценивать фильм только как «артефакт». Тем не менее, возникновение эффекта реальности, вызванного временной «дистанцией» от фильма, предельно локализует отвращение. В данном случае отвращение сопровождается кинематографический опыт наряду с другими переживаниями исключительности некоторого чрезмерно детализированного нарратива или слабо осознаваемого «разложения» образа, связь которого с реальностью достигает предела.

Начиная с известного эксперимента Р.Родригеса и Кв.Тарантино по воссозданию опыта посещения «того самого грайндхауса»<sup>114</sup>, режиссеры независимого и студийного кино XXI века не оставляют попыток вернуть современному зрителю ощущение винтажной пленки. Помимо того, что подобное «возвращение» стоит определять, скорее, как «перенесение в...», возникает еще одно затруднение. Что позволяет говорить об эффекте присутствия в терминах отсутствующего образца? Если распространять такой ход на отвращение, то оно, будучи спецификой переживания, не соответствует представлению об отвратительном. Следует оценить корректность подобной постановки проблемы, обратив внимание на фильмы, отсылающие к базовым жанровым приемам 1970-80-х гг.

Например, структура фильма «Птицекалипсис: Шок и трепет» (реж. Дж.Нгуен, 2010) напоминает особенности лент '70-х и '80-х гг. Дабы сослаться на работы ранее упомянутых режиссеров, можно провести аналогию с монтажом Н.Милларда, снявшего «Преступно безумная» («Невменяемая»)

---

<sup>114</sup> *Tarantino Q., Rodriguez R. Grindhouse: The Sleaze-Filled Saga of an Exploitation Double Feature.* New York: Weinstein Books, 2007. P. 12.

(1975) и почти сиквел данного фильма «Медсестра смерти» (1987). Однако, если стратегией Милларда и других режиссеров, допускавших «ошибки» согласования в раскадровке, либо снимавших два соседних плана разными камерами так, что звенящий звук прерывался в другом, была оправдана бюджетом, то в современном кино эти приметы эпохи служат «архивным» подтекстом основной линии фильма.

С другой стороны, в истории кино можно отыскать сколь-угодно примеров подобных анахронизмов и задать вопрос, причем здесь отвратительное на чей-то субъективный взгляд? Но поскольку близость снижает порог того, что считается отвратительным, формальные аспекты фильма служат факторами переживания, строение и прецедент которого задается расстоянием. Было бы преувеличением вписывать дистанцию в некую систему координат, где на первый план выходит время или пространство. Теперь же, возвращаясь к проблематике реставрации «старого» малобюджетного кино и выборочному воспроизведению его аудиовизуальных и нарративных мотивов, следует обратить внимание, по крайней мере, на еще один тип кинематографа.

Одним из ограничений «найденной пленки», жанра или одного из способов проблематизации достоверности, является то, что поддержание и, буквально, монтаж нарративной непрерывности не гарантирует немедленное подключение реализма образов. Однако то, что фильмический объект обнаружен, а не создан, не только усиливает хоррор-эффект, но и делает происхождение его образов максимально неопределенным. Материалом для *found footage* нередко служит то, что альтернативно или заменяет флэшбек.

События фильма «Холодная земля» (реж. Ф.Делаж, 2017) происходят в 1970-е гг. Воссоздавая передачу цветов, вызванную низкой контрастностью в тонах, имитируя звук работающего проектора, внося «царапины», свойственные пленке той эпохи и добавляя эффект мерцания бликов объектива, создатели фильма, действительно, отсылают к стилю «Жары» (реж. П.Морисси, 1972), «Техасской резни бензопилой» (реж. Т.Хупер, 1974) и

«Последнего дома слева» (реж. У.Крейвен, 1973). Тем не менее, по сравнению с их псевдодокументальной манерой, «распад» медиальных свойств «Холодной земли» служит своеобразным комментарием к повествованию. Искусственное восполнение тех аспектов фильма, которые, вероятно, предназначены для чувства, ассоциируемого с конкретной эпохой в истории кино, актуализирует не переживание «возраста» носителей или материальности фильма как такового, а нарратив.

Однако вопрос, в какой степени возможна подлинность, когда ей не угрожает устаревание, остается открытым. Короткометражный хоррор «Убийства третьего глаза» (*The 3rd Eye Murders*) Т.Спенса, который был выпущен на YouTube в 2020 году, по своей стилистике соотносится с низкобюджетными экспериментами режиссеров фильмов ужасов 1970-80-х гг. Об этом свидетельствует не только съемка ручной камерой и элементы слэшера, но и интеграция цифрового формата с мокьюментари. Несмотря на намеренно ухудшенное качество видео и присутствие единственного персонажа, который и то остается за кадром на протяжении всех трех минут фильма, повествовательное напряжение получает выход только в финальном джаймп-скейре (*jump-scare*). В нем нарратор наконец обнаруживает то, что выходит из-под контроля в кадре.

Суммируя, следует отметить, что сохраняющийся интерес к фильмам, снятым почти за нулевой бюджет и в кратчайшие сроки, отчасти мотивирован запросом на переосмысление старых медиа при помощи новых. У подобной тенденции есть как преимущества, так и недостатки. Очевидно, что некоторые жанры и, в особенности, «найденная пленка» сужают охват происходящего за счет условий, о которых уже было сказано в ходе рассмотрения двух фильмов. С другой стороны, косвенное обращение к зрителю, например, через штатив камеры, не делает отдельно взятый фильм или жанр более реалистичным и не эквивалентно конкретному впечатлению. Моменты, воссоздающее ретро-стиль, предвосхищают приближение того, что в фильмах, не снятых в стиле мокьюментари или «найденной пленки», как правило, остается за кадром.

Следовательно, об отвращении не могло быть и речи, если бы на первый план выходила своевременность образов, а не следствия изменений, произошедших с течением времени. Подобным образом внезапно открывается возможность переживать отвращение как внезапно открывшийся избыток.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Только после того, как был раскрыт смысл основных элементов эстетики отвратительного, а отвращение было рассмотрено в качестве кинематографического переживания, можно подвести некоторые итоги. Отвратительное, не сводимое к сумме факторов, влияющих на него со стороны его элементов, удерживает за собой отдельную область и иной контекст, чем у отвращения. В отличие от отвратительного, которое реализуется в пространственном и временном отношениях, отвращение позволяет выработать альтернативный способ определения кинематографического переживания.

Во-первых, в качестве переживания оно граничит с эмоцией, атмосферой, настроением и реакцией, широкий смысл которой предотвращает слияние отвращения и отвратительного. Несмотря на то, что отвращение является единым переживанием, оно вносит не-единство, предшествующее оценке эстетической ситуации как отвратительной.

Несмотря на то, что ощущение близости к образам кино не может быть описано как действительно случившийся опыт, его контуры очерчивает именно переживание отвращения. Последнее, будучи самой настроенностью на переключение между неограниченным числом деталей, приходит на смену локальному отвратительному. Ранее неоднократно упоминалось то, что осложняет широкое понимание кинематографического отвращения. Давая фильмам противоречивые оценки, теоретики и критики кино все-таки улавливают суть отвращения. Его «материальность» перебивает альтернативные трактовки переживания с позиции времени, иного пространства, неизвестности условий производства и оригинальной рецепции какого-либо фильма.

С другой стороны, это позволяет считать «элементарность» эстетики отвратительного в кино аналитической проблемой. Невозможность описать переживание возникает от стремления к одному из ее элементов, тем временем остальные только перечисляются. Когда при взгляде на отдельную деталь или

эпизод весь фильм оценивается как отвратительный, переживание отвращения уже обретает некоторый предел. То, что отождествляется с качеством, характеризующим фильм в целом, может охватывать бесконечный круг явлений. Например, движение одного из них в сторону «деградации» или неотличимость от других способствует отвращению. Следовательно, оба ограничения направляет общий мотив несовпадения контекста актуального кинематографического опыта и чего-то более первичного, уместного и адекватного экспрессивной стороне фильма.

Пересечение контекстов стилей и эпох, в которых отвращение во многом выступало условием жанра наряду со страхом, ужасом и т.д., приводит к следующему выводу. В опосредовании одного типа фильма другим и переводе на другой носитель «другой» не всегда значит аналогичный. Стилизация фильмов под какую-либо эпоху не снимает вопрос о реализме и правдоподобию, поскольку она устраняет «прозрачность», прежде всего, манифестируемых свойств образа. С другой стороны, улучшение качества «раритетных» кинолент также возвращает реализм в пределы диегезиса.

Несмотря на наличие в различных нарративах факторов, предрасполагающих к отвращению, «отвратительным» выступает содержание фильма, а не пленка или видео-формат, обеспечивающие динамику его потенциальных источников, которые отличны от технического несовершенства или степенью «износа» отдельного медиа-объекта. Поэтому, даже будучи сочетанием пикселей, особенности аудиовизуального плана фильмов, уже производство которых было направлено на чувственный эффект и сюжетную эксплуатацию конкретных тем, отвлекают внимание от своей сконструированности.

Согласно более ранним выводам, отвращение к «старому» кино по причине буквальной недостижимости времени действует в пространстве, которое не совпадает пространством как элементом эстетики «отвратительного». Напротив, отвращение, направленное на явные черты

времени, становится единственным «иным» среди избытка визуальных и репрезентативных особенностей какого-либо фильма.

Конечно, можно предположить, что в область отвращения попадает не только целый жанр, но и сам медиум кино, который демонстрирует свои «худшие стороны». Например, спецэффекты и приемы, специально предназначенные для вовлечения зрителя. Еще одно предположение подобного рода могло гласить, что в современных хоррорах, к примеру, поздних фильмах Дж. Вана с изображением высокого разрешения, детальной разработкой характеров персонажей и многоплановом сторителлинге, единственную связь с жанром поддерживают скримеры или джамп-скейры. В то время, как в эксплуатационном кино и многих поджанрах фильмов ужасов прошлого века эти приемы упорядочивали мизансцену по сравнению с дезориентирующими признаками «возраста» пленки.

Однако вышеприведенные гипотезы направлены на поиск «отвратительного» в фильме как таковом. Чтобы выполнить эту задачу, нужно ответить на вопрос, является ли повреждение или распад пленки дополнительным аргументом в пользу его чувственного переживания, а не признаком реализма или эффектом документальности? Предотвращая оценку последних, отвращение дает содержание опыту, который становится проблематичным с точки зрения времени. Фоновое присутствие некоторых вненарративных «недостатков» фильмов прошлых лет свидетельствует об их оригинальности в отличие от актуального просмотра.

С одной стороны, ассоциация переживания с каким-либо жанром или фильмами определенной эпохи, ведет к неосмотрительному обобщению и размытию границ между качествами объекта и его возможностью вызвать опыт. С другой, суждение о воссоздании переживаний, берущих начало в ином рецептивном контексте, или об их существенном преобразовании схватывает причины неопределимости отдельных переживаний в бинарных терминах. Если вести дискуссию о переводе с одного носителя на другой по принципу увеличения силы переживания, то и отвращение в кино становится

выражением чего-то иного, чем черты его потенциального источника или предмета. Таким образом, можно сделать вывод о соотношении «элементов» эстетики отвратительного и отвращением. Оно представляет собой «нейтральную» зону, которая сохраняет за отвратительным роль момента кинематографического опыта, а не того, что является таковым вне фильмического вымысла.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Павлов, А. В. Диалектика культового кинематографа // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. – 2021. – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dialektika-kultovogo-kinematografa> (дата обращения: 20.02.2021).
2. Павлов, А. В. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа / А. В. Павлов. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 360 с.
3. Шкелю, М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. – К.: Феникс, 2010. – 448 с.
4. Эко, У. История уродства / Под редакцией У. Эко; [Пер. с итал. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской]. – М.: Слово, 2007. – 456 с.
5. *Adair, G. Movies* / Ed. by G. Adair. – London: Penguin, 1999. – 464 p.
6. *Andrew, D. The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory // Movies and Methods: An Anthology. Vol. 2* / Ed. by B. Nichols. – Berkeley, California: University of California Press, 1985. – P. 625–632.
7. *Benzon, P. Bootleg Paratextuality and Digital Temporality: Towards an Alternate Present of the DVD // Narrative*. – 2013. – Vol. 21 (1). – URL: <https://www.jstor.org/stable/23321838>. (дата обращения: 2.02.2021).
8. *Blümlinger, C. Cinematographic Indeterminacy According to Peter Tscherkassky: Coming Attractions // Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty* / Ed. by M. Beugnet, A. Cameron, A. Fetveit. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. – P. 157–179.
9. *Bohme, G. Aesthetics of Atmospheres* / G. Bohme; Ed. by J.-P. Thibaud. – London: Taylor&Francis, 2016. – 230 p.
10. *Brottman, M. Offensive Films: Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif* / M. Brottman. – Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997. – 216 p.
11. *Bolter, J. D., Grusin, R. Remediation: Understanding New Media* / J. D. Bolter, R. Grusin. – Massachusetts: Cambridge, 1999. – 312 p.

12. *Bowen, M. J.* Doris Wishman Meets the Avant-Garde // Underground U.S.A.: Filmmaking Beyond the Hollywood Canon / Ed. by X. Mendik, S. J. Schneider. – New York: Wallflower Press, 2002. – P. 109–122.
13. *Brown, W., Kutty, M.* Datamoshing and the Emergence of Digital Complexity from Digital Chaos // Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies. – 2012. – Vol. 18 (2). – P. 165–176.
14. *Bruno, J.* Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media / J. Bruno. – Chicago: University of Chicago Press, 2016. – 288 p.
15. *Buckley, C., Campe, R., Casetti, F.* Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium / Ed. by C. Buckley, R. Campe, F. Casetti. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. – 320 p.
16. *Budd, M.* Emotion // A Companion to Aesthetics, 2nd Edition / Ed. by S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, D. E. Cooper. – A John Wiley & Sons, Ltd., 2009. – P. 252–256.
17. *Carroll, N.* Aesthetic Experience: A Question of Content // Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art / Ed. by M. Kieran. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. – P. 69–97.
18. *Carroll, N.* Defending the Content Approach to Aesthetic Experience // Metaphilosophy. – 2015. – Vol. 46 (2). – P. 171–188.
19. *Carroll, N. W.* Unwrapping Archives: DVD Restoration Demonstrations and the Marketing of Authenticity // The Velvet Light Trap. – 2005. – Vol. 56. – P. 18–31.
20. *Christiansen, S.* Creepy Atmospheres and Weird Narration in The OA // Studies in the Fantastic. – 2018. – No. 6. – P. 95–115.
21. *Church, D.* Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom / D. Church. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. – 296 p.
22. *Church, D.* Freakery, Cult Films, and the Problem of Ambivalence // Journal of Film and Video. – 2011. – Vol. 63 (1). – P. 3–17.
23. *Cook, P.* Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema / P. Cook. – London, New York: Routledge, 2005. – 264 p.

24. *Coate, M.* Nothing but Nonsense: A Kantian Account of Ugliness // *The British Journal of Aesthetics*. – 2018. – Vol. 58 (1). – URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2060/10.1093/aesthj/ayx032>. (дата обращения: 1.03.2021).
25. *Coyne, R.* Thinking through Virtual Reality: Place, Non-place and Situated Cognition // *Techne': Research in Philosophy and Technology*. – 2007. – Vol. 10 (3). – P. 26–38.
26. *Craig, R.* *Manos, The Hands of Fate (1966)* // *Trash Cinema: A Celebration of Overlooked Masterpieces* / Ed. by A. Rausch, R. D. Riley. – Albany, GA: Bear Media, 2015. – P. 138–42.
27. *Cubitt, S.* Temporalities of the Glitch: Déjà Vu // *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty* / Ed. by M. Beugnet, A. Cameron, A. Fetveit. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. – URL: <http://www.jstor.com/stable/10.3366/j.ctt1pwt2x9.22>. (дата обращения: 5.01.2021).
28. *Cupchik, G.* Emotion in Aesthetics: Reactive and Reflective Models // *Poetics*. – 1995. Vol. 23. – P. 177–188.
29. *Davies, S.* *Musical Meaning and Expression* / S. Davies. – Ithaca: Cornell University Press, 1994. – 400 p.
30. *Davis, G.* The Speed of the VCR: Ti West's Slow Horror // *Screen*. – 2018. – Vol. 59 (1). – P. 41–58.
31. *Denson, S.* Crazy Cameras, Discorrelated Images, and the Post-Perceptual Mediation of Post-Cinematic Affect // *Post Cinema: Theorizing 21st-Century Film* / Ed. by S. Denson, J. Leyda. – Falmer: Reframe Books, 2016. – P. 193–233.
32. *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.
33. *Edwards, J. D., Johan, H.* Introduction: International B-movie Gothic // *B-Movie Gothic: International Perspectives* / Ed. by J. D. Edwards, J. Höglund. –

- Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. – URL: <http://www.jstor.com/stable/10.3366/j.ctv7n0bkj.6>. (Дата обращения: 1.12.2020).
34. *Feagin, S. L.* Monsters, Disgust and Fascination // *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*. – 1992. – Vol. 65 (1/2). – P. 75–84.
35. *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* / Ed. by D. H. Fleming. – Bristol; Chicago: Intellect, 2017. – P. 135–82.
36. *Garwood, I.* The Sense of Film Narration / I. Garwood. – Edinburgh UP, 2015. – 217 p.
37. *Gaut, B.* The Paradox of Horror // *British Journal of Aesthetics*. – 1993. – Vol. 33 (4). – P. 333–345.
38. *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. 6. – P. 1670–1680.
39. *Gilmore, J.* That Obscure Object of Desire: Pleasure in Painful Art // *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art* / Ed. by J. Levinson. – London: Palgrave Macmillan, 2013. – P. 153–170.
40. *Gracyk, T. A.* Sublimity, Ugliness, and Formlessness in Kant’s Aesthetic Theory // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 1986. – Vol. 45. – P. 49–56.
41. *Griffero, T.* Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces / T. Griffero; Trans. and ed. by S. de Sanctis. – London, New York: Routledge, 2016. – 180 p.
42. *Hume, D.* Of Tragedy // *Essays: Moral, Political, and Literary* / D. Hume; Ed. by E. F. Miller. – Indianapolis: Liberty Fund, 1987. – 736 p.
43. *Hanich, J.* Dis/liking Disgust: The Revulsion Experience at the Movies // *New Review of Film and Television Studies*. – 2009. – Vol. 7 (3). – P. 293–309.
44. *Hanich, J.* Toward a Poetics of Cinematic Disgust // *Film-Philosophy*. – 2011. – Vol. 15 (2). – P. 11–35.

45. *Hills, M.* The Pleasures of Horror / M. Hills. – London: Continuum, 2005. – 224 p.
46. *Hunter, I. Q.* Trash Horror and the Cult of the Bad Film // A Companion to the Horror Film / Ed. by H. M. Benshoff. – Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2014. – P. 483–500.
47. *Iseminger, G.* How Strange a Sadness? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1983. – Vol. 42 (1). – P. 81–82.
48. *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 (1). – P. 3–16.
49. *Kieran, M.* The Vice of Snobbery: Aesthetic Knowledge, Justification, and Virtue in Art Appreciation // The Philosophical Quarterly. – 2010. – Vol. 60. – P. 243–263.
50. *Kolnai, A.* On Disgust / A. Kolnai; Trans. and ed. by B. Smith, C. Korsmeyer. – Chicago: Open Court, 2003. – 130 p.
51. *Korsmeyer, C.* Gut Appreciation: Possibilities for Aesthetic Disgust // Lebenswelt. – 2013. – Vol. 3. – P.186–199.
52. *Korsmeyer, C.* Fear and Disgust: The Sublime and the Sublate // Revue Internationale de Philosophie. – 2008. – URL: [https://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=RIP\\_246\\_0367](https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RIP_246_0367). (дата обращения: 20.11.2020).
53. *Korsmeyer, C.* Terrible Beauties // Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art / Ed. by M. Kieran. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. – P. 51 – 63.
54. *Kuiken, D.* Understanding the Depth Metaphor in Aesthetic Experience: Pressing the Limits of Psychological Inquiry // Towards a Psychology of Persons / Ed. by W. E. Smythe. – Mahwah, NJ: Erlbaum, 1998. – P. 101–117.
55. *Kuplen, M.* Disgust and Ugliness: a Kantian Perspective. – 2011. – URL: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=615>. (дата обращения: 17.01.2021).

56. *Laine, T.* Imprisoned in Disgust: Roman Polanski's Repulsion // *Film-Philosophy*. – 2011. – Vol. 15 (2). – P. 36–50.
57. *Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., Augustin, D.* A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments // *British Journal of Psychology*. – 2004. – Vol. 95. – P. 489–508.
58. *Levinson, J.* What are Aesthetic Properties? // *Aristotelian Society Supplementary*. – 2005. – Vol. 79. – P. 191–227.
59. *Lowenstein, P.* Spectacle Horror and Hostel: Why 'Torture Porn' Does Not Exist // *Critical Quarterly*. – 2011. – Vol. 53 (1). – P. 42–60.
60. *Lubecker, N.* *Feel Bad Film (Edinburgh Studies in Film and Intermediality)* / N. Lubecker. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. – 200 p.
61. *Mathijs, E.* *Cult Cinema: An Introduction* / Ed. by E. Mathijs, J. Sexton. – Boston-Oxford: Blackwell, 2011. – 304 p.
62. *McKim, K.* *Cinema as Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change* / K. McKim. – London, New York: Routledge, 2013. – 234 p.
63. *Mee, S. J.* *The Pulse in Cinema: The Aesthetics of Horror* / S. J. Mee. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. – 232 p.
64. *Miller, S.* *Disgust: The Gatekeeper Emotion* / S. Miller. – New York, London: Routledge, 2004. – 224 p.
65. *Morreall, J.* Enjoying Negative Emotions in Fictions // *Philosophy and Literature*. – 1985. – Vol. 9 (1). – P. 95–103.
66. *Nanay, B.* Aesthetic Attention // *Journal of Consciousness Studies*. – 2015. – Vol. 22 (5-6). – P. 96–118.
67. *Neill, A.* An Unaccountable Pleasure: Hume on Tragedy and the Passions // *Hume Studies*. – 1998. – Vol. 24. – P. 335–354.
68. *Paris, P.* The Deformity-Related Conception of Ugliness // *The British Journal of Aesthetics*. – 2017. – Vol. 57 (2). – P. 139–160.
69. *Peucker, B.* *The Material Image: Art and the Real in Film* / B. Peucker. – Stanford: Stanford University Press, 2007. – 272 p.

70. *Plantinga, C.* Disgusted at the Movies // *Film Studies*. – 2006. – Vol. 8. – P. 81–92.
71. *Prinz, J. J.* Emotion and Aesthetic Value // *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology* / Ed. by E. Schellekens, P. Goldie. – Oxford: Oxford University Press, 2011. – P. 71–88.
72. *Prinz, J.* Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion / J. Prinz. – New York: Oxford University Press, 2004. – 288 p.
73. *Ravetto-Biagioli, K.* The Digital Uncanny and Ghost Effects // *Screen*. – 2016. – Vol. 57 (1). – P. 1–20.
74. *Sarkhosh, K., Menninghaus, W.* Enjoying Trash Films: Underlying Features, Viewing Stances, and Experiential Response Dimensions // *Poetics*. – 2016. – Vol. 57. – P. 40–54.
75. *Sauchelli, A.* Horror and Mood // *American Philosophical Quarterly*. – 2014. – Vol. 51(1). – P. 39–50.
76. *Sibley, F.* Approach to Aesthetics. Collected Papers on Philosophical Aesthetics / F. Sibley; Ed. by J. Benson, B. Redfern, J. R. Cox. – Oxford: Clarendon Press, 2001. – 280 p.
77. *Sibley, F.* Some Notes on Ugliness // *Approach to Aesthetics* / Ed. by J. Benson, B. Redfern, J. Roxbee Cox. – Oxford: OUP, 2001. – P. 191–207.
78. *Schaefer, E.* ‘Bold! Daring! Shocking! True!’ A History of Exploitation Films, 1919–1959 / E. Schaefer. – Duke University Press, Durham, NC and London, 1999. – URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv11smq8t>. (дата обращения: 21.01.2021).
79. *Shelley, J.* The Default Theory of Aesthetic Value // *The British Journal of Aesthetics*. – 2019. – Vol. 59 (1). – P. 1–12.
80. *Shusterman, R.* Aesthetic Experience and the Powers of Possession // *Journal of Aesthetic Education*. – 2019. – Vol. 53 (4). – URL: [www.jstor.org/stable/10.5406/jaesteduc.53.4.0001](http://www.jstor.org/stable/10.5406/jaesteduc.53.4.0001). (дата обращения: 3.03.2021).
81. *Sinnerbrink, R.* Stimmung: Exploring the Aesthetics of Mood // *Screen*. – 2012. – Vol. 53 (2). – P. 148–163.

82. *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 and F. Daniel. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. – P. 205–217.
83. *Spadoni, R.* What is Film Atmosphere? // *Quarterly Review of Film and Video*. – 2020. – Vol. 37 (1). – P. 1–28.
84. *Stecker, R.* *Aesthetics and the Philosophy of Art* / R. Stecker. – Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2005. – 255 p.
85. *Strohl, M.* Horror and Hedonic Ambivalence // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 2012. – Vol. 70 (2). – P. 203–212.
86. *Tan, E. S.* *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine* / E. S. Tan. – New York, London: Routledge, 1996. – 312 p.
87. *Tarantino, Q., Rodriguez, R.* *Grindhouse: The Sleaze-Filled Saga of an Exploitation Double Feature* / Q. Tarantino, R. Rodriguez. – New York: Weinstein Books, 2007. – 251 p.
88. *Tinkcom, M.* *Warhol's Camp* // *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* / Ed. by F. Cleto. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. – P. 344–354.
89. *Van der Berg, S.* The Motivational Structure of Appreciation // *Philosophical Quarterly*. – 2019. – Vol. 69 (276). – P. 445–466.
90. *Virno, P.* *Déjà Vu and the End of History* / Ed. and trans. by D. Broder. – London, New York: Verso, 2015. – 200 p.
91. *Waddell, C.* Emerging from Another Era – Narrative and Style in Modern Exploitation Cinema // *The Style of Sleaze: The American Exploitation Film, 1959 – 1977* / Ed. by C. Waddell, L. Badley, R. B. Palmer. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. – P. 32–46.
92. *Walton, K. L.* What is Abstract about the Art of Music? // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 1988. – Vol. 46 (3). – P. 351–364.

93. *Weiner, R.G., Cline, J.* From the Arthouse to the Grindhouse: Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinemas First Century / Ed. by R.G. Weiner, J. Cline. – Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarerow Press, 2010. – 362 p.
94. *Wright, B.* This Is Where It All Ends: Roger Watkins' 'The Last House on Dead End Street' (1977). October 29, 2020. – URL: <https://www.splittoothmedia.com/last-house-on-dead-end-street/>. (дата обращения: 31.01.2021).