

Санкт-Петербургский государственный университет

СТРУГОВА Екатерина Александровна

Выпускная квалификационная работа

Эстетическая аналитика несвоевременной чувственности в кино

Уровень образования: *магистратура*

Направление 50.04.01 *«Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа ВМ.5671.2020 *«Арт-критика»*

Научный руководитель:
доцент кафедры культурологии,
философии культуры и эстетики
Института Философии Санкт-
Петербургского государственного
Университета, доктор философских наук,
Радеев Артем Евгеньевич

Рецензент:
профессор секции этики, эстетики, теории
и истории культуры Департамента
Философии Уральского Федерального
Университета им. Б.Н. Ельцина,
доктор философских наук,
Круглова Татьяна Анатольевна

Санкт-Петербург

2023

1

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Чувственность как проблема эстетики: от контекста к концепту	14
1.1. Несвоевременность и чувственность: обозначение контуров.....	14
1.2. Чувственность в контексте континентальной и англо-американской философии.....	18
1.3. От чувствительности к чувственности через отвращение как эстетическое переживание.....	31
1.4. Кино и чувственность: постановка проблемы и пути ее решения.....	36
ГЛАВА 2. Время в контексте эстетической аналитики чувственности..	42
2.1. Несвоевременная чувственность: теоретический аспект.....	42
2.2. Эстетическая ситуация и эстетический эпизод как режимы несвоевременной чувственности	50
2.3. Несвоевременность в кино: основные понятия и проблемы.....	56
2.4. Выводы из аналитики несвоевременной чувственности в режиме эстетического эпизода	67
ГЛАВА 3. Эстетическая аналитика переживания кинематографического времени: случай несвоевременной чувственности.....	72
3.1. Несвоевременная чувственность: между ретропией и аналоговой эстетикой.....	72
3.2. От несвоевременности пространства к нарративам неограйндхауса.....	78
3.3. «Маршруты» несвоевременной чувственности: между эстетическим эпизодом и ситуацией.....	82
3.4. Выводы из аналитики несвоевременной чувственности в режиме эстетической ситуации.....	90
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	93
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	96

Введение

Постановка проблемы. Данное диссертационное исследование осуществляет решительное, но оттого не менее поступательное возвращение к проблеме скепсиса относительно кино как архива и в то же самое время «автора» чувственности. Преимущество аудитории сегодняшнего дня – доступ к большому объему визуальных медиа и кино. Однако кроме неясности того, как воспринимать растущий пласт истории в цифровых архивах и базах данных, возникает сомнение в возможности считать эту чувственность иной или несвоевременной.

В философию и теорию кино чувственность как термин проникла и вглубь (частота упоминания), и вширь: спектр того, что может быть чувственным, превзошел «человеческие» масштабы. С другой стороны, до сих пор сильны предубеждения о чувственности как о черте или способности субъекта, перешедшего границы дозволенного, а, точнее говоря, предъявившего свои чувства. Хотя этот конкретный чувственный эпизод, понятие которого станет одной из опорных точек данной работы, происходит уже в сфере этики.

Тогда встает вопрос: почему субъективный «ракурс» не мешает современным авторам наделять чувственностью объекты, произведения искусства и их качества, различные медиа? Причем в последнем случае одно «поколение» медиа отличается от других силой и степенью чувственности. Если продолжать рассуждать подобным образом, получится, что едва ли не единственный эстетический «бонус» несвоевременности – это объектность киноопыта в лице таких видимых смещений временных уровней фильма, как материальный износ медиа. Вместо этого стоит сделать шаг назад, сказав, что источник пока не определенной, но уже иной чувственности отделен от современности с разных сторон.

Такими аспектами не обязательно должны стать либо время, либо пространство. Напротив, оба они опровергают идею о том, что какой-то

центральный тип качеств (тактильные, обонятельные, аудиовизуальные) делает актуальное зрительское переживание несвоевременным. Более корректно решать эту проблему центра и периферии понятием «режим чувственности», о котором речь пойдет позже. Тогда успех эстетической аналитики чувственности и, тем более, несвоевременной, с которой приходит осознание просмотра фильмов «не своими глазами», будет зависеть от целого комплекса факторов: неопределенность статуса, идентичности и эстетических предпочтений аудитории прошлого.

Конечно, нельзя игнорировать постоянство отдельных авторов, отстаивающих время и длительность как формы чувственности, в отличие от более «прогрессивных» коллег. Точнее говоря, репутация «поворота» к пространству последних 5–10 лет такова: на него обращают внимание даже те авторы (М.А. Доан), кто говорил о времени в контексте феноменологии кино. В начале XXI века они ставили акцент на времени на контрасте с более ранними тезисами семиотики и фрейдомарксизма о «месте» зрителя в фильме¹. Причем, теперь время не столько слилось с пространством, сколько опыт просмотра стал «всеяден» к разным деталям². В их числе – комфорт, обитание, слои фильмов и даже опыт аудитории прошлого, играющий роль фона для сегодняшних зрителей приквелов, спин-оффов и ребутов.

Более вероятно, что упомянутым «передовикам» пространства оппонирует не время-ориентированная трактовка чувственного опыта, а тенденция определять последний как неделимый процесс. Стоит отметить, что немалая доля текстов, где выражается эта срединная или даже умеренная позиция, написана на русском языке³. По словам Д.А. Поликарповой,

¹ Heath S. *The Turn of the Subject // Cinema and Language / Ed. by S. Heath, P. Mellencamp. Los Angeles: American Film Institute, 1983. P. 26-45.*

² См.: Радеев А. Е. *От кинообраза к образу-опыту // Кинематографический опыт: история, теория, практика: Коллективная монография / Под ред. А. Е. Радеева, Н. М. Савченковой. СПб.: Порядок слов, 2020. С. 259; См. также: Giuseppe G. *Inhabited Stories: An Enactive Media Archaeology of Virtual Reality Storytelling. Nescus: European Journal of Media Studies. 2022. Vol. 11. Iss. 1. P. 231-257.**

³ См.: Поликарпова Д. А. *Эстетическая аналитика кинематографической чувственности: диссертация ... кандидата философских наук: 5.7.3. Санкт-Петербург, 2021. 350 с.; Аронсон О. В. Кино и философия: от текста к образу. М: Институт философии Российской академии наук, 2018. 109 с.; Давыдова О. С. Кино, которое не показывает: техногенная чувственность в фильмах Криса Маркера // Второй российский эстетический конгресс: Тезисы докладов участников, Екатеринбург, 01–03 июля 2021 года / Сост. и научные ред. Т.А.*

процессуальность освобождает киноопыт от необходимости распределяться по «фильмическим резервуарам»⁴.

Помимо ассоциации с удовольствием, возникающей, когда упоминают чувственность, есть шанс обнаружить еще одну ее ценностную связь. Сильная тяга предположить, что, если некий фильм расценивается как чувственный, то впечатление от него трудно представить по частям. Словно единство ощущений, присущее зрительскому опыту, сразу оказывается среди неделимого и постоянного. И вроде бы чувственность относится к тому, чему буквально противопоказан анализ. Можно представить, что Э. Гуссерль посчитал бы ее объектом «догмы моментальности сознания целого»⁵.

Из этого следует, что чувственность трактуется авторами как то, что способно оказать сопротивление рациональному «большинству» тем (эстетическому суждению, оценке или вообще экспертизе искусства). Детальному разбору этой асимметрии посвящены первая и вторая главы. Однако сейчас можно предположить, что она отчасти связана с постепенным движением от «опытной» к «экспансивной» эстетике чувственности, которое, хоть и весьма условно, началось во 2-ой половине XX века⁶. Причем вторая – это отнюдь не самоназвание, а реакция на диалог экспериментальной и философской эстетики.

Тем не менее, сохраняется риск того, что чувственность могут заменить на чувственное восприятие, созерцание, эстетическую интуицию. Поэтому, выбирая для несвоевременной чувственности философскую «рамку», адекватную ей, не стоит торопиться с выводом о том, что само понятие «рамка» уменьшает значение методологии. Наоборот, в данной диссертации

Круглова, А.Е. Радеев. Екатеринбург: Автономная некоммерческая организация высшего образования «Гуманитарный университет», 2021. С. 159-160.

⁴ Поликарпова Д. А. Указ. соч. С. 7.

⁵ Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени // Собрание сочинений. Т. I. М.: Гнозис, 1994. С. 23.

⁶ Стросон формулирует это так: «Что *особенного* в нашей реакции на эту вещь, в нашем переживании этой вещи», – а затем добавляет, – Можем ли мы обнаружить особое переживание, которое всегда сопровождает этот вид наслаждения и никакое другое?». Strawson P. F. Aesthetic Appraisal and Works of Art // Freedom and Resentment. London: Methuen, 1974. P. 179.

следует обосновать, что именно время как объект и аналитический инструмент служит искомой «рамкой», сдерживающей и приводящей в форму материю чувственного.

В свою очередь, несвоевременность отвечает за собирание вместе того, что лишь на первый взгляд заканчивается определением. Можно представить, что феноменологию несвоевременной чувственности скрепляла бы избирательность, присущая субъекту, зрителю, интенции которого не только показывают, что он связан с современностью. Они также высвечивают, что именно «его», «свое» по сравнению с чувственностью зрителей иного времени. С другой стороны, теория несвоевременной чувственности оставила бы свой предмет в тени ностальгии или какого-то другого явления, эстетический статус которого стал бы очередным бонусом. Стало быть, есть сомнения на счет того, что феноменология и теория как методы полностью противоположны аналитике.

Цель исследования – обосновать, что несвоевременная чувственность является концептом, посредством которого можно осуществить эстетическую аналитику кино. Для того чтобы достигнуть ее в трех главах диссертации последовательно ставятся и решаются несколько **задач**:

1. Обосновать, что несвоевременность и чувственность как философские концепты нуждаются в эстетической аналитике.

2. Найти предпосылки и охарактеризовать методологические и содержательные различия в подходах к чувственности в континентальной, англо-американской и российской философии.

3. Объяснить, почему время как форма кинематографического опыта вносит свои коррективы в режимы, в которых проявляется несвоевременная чувственность.

4. Сформулировать критерии, по которым режимы несвоевременной чувственности – эстетический эпизод и ситуация – отличаются друг от друга на примере кино 2-ой половины XX века с наиболее заметными признаками аналоговых медиа, а также неограйндхауса и ретросплотейшн.

Для достижения цели и задач, поставленных выше, будут использованы аналитический и сравнительный **методы**. Исходя из поставленных целей и задач структура представлена в виде следующих смысловых блоков.

Во **введении** данной работы несвоевременная чувственность рассматривается через призму самых частых теоретических стереотипов о переживании времени (его трактовка в терминах ностальгии; анахронизма; винтажа и ретро; архаизма). Особенно, когда опыт времени происходит в наиболее интенсивных чувственных режимах, которыми в тексте выступают эстетический эпизод и ситуация.

В **первой главе** этой работы предстоит обнаружить предпосылки центрального положения чувственности в истории философии по сравнению с другими выражениями эстетического отношения. Отмечается, что многие авторы, сетуя на преобладание «позитивной эстетики» в трактовке, в частности, отвращения, опровергали её тезисом о реальности качеств, производных от переживания. В частности, – при переводе фокуса на «крайности» чувственности, среди которых выбор падает на отвращение. Последнее повышает вероятность объяснения реальности повреждения, уродства и их незаменимости другими ассоциативно отрицательными качествами фильмов.

Во **второй главе** выясняются причины, по которым в теории и эстетике кино за отдельными носителями закрепились медиум-специфичные качества. Зачастую этот шаг смотрится прикладным, напоминая искусственные руины, вошедшие в моду в XIX веке. Затем в тексте подобный тренд понимается как «перекрытие» специфичности – эксклюзивностью, или, проще говоря, исключительностью. Ведь несвоевременность узнают по свойствам пленки или магнитной ленты аналогового кино только отчасти. Именно этим «побочным» эффектом несвоевременности одного медиа перед другим отчасти оправдано то, что в диссертации она разделяется на два режима (эпизод и ситуация).

В третьей главе после обращения к эстетике «шума» стоит назвать плюсы и минусы его максимально широкого смысла. Теоретическая сила шума, как и других концептов, пересекла пределы одной сферы. Его рассмотрение в контексте условного раздвоения несвоевременной чувственности на режимы – эпизод и ситуацию, – приведет нас к следующему выводу. Шум, выступая метафорой временного «сбоя», разрешает конфликт между неопределенностью момента, в который эпизод сменяется эстетической ситуацией. Ведь, если шум закрепляет идентичность за одним медиа, будучи непрозрачной «завесой», отделяющей его от других, чувственный опыт – это что-то большее, чем временное явление. Переставая играть роль эпизодического сбоя и обретая черты эстетической ситуации, шум становится *временным* для чувственности.

В заключении подводятся итоги исследования и предоставляется ответ на главный исследовательский вопрос: о каком воссоединении сегодняшних зрителей с домом (как о важнейшем значении термина «ностальгия», расцениваемого как оппонент несвоевременной чувственности во всех разделах диссертации), пусть даже в воображаемом и гипотетическом смысле возвращения, может идти речь, если аудитория сталкивается с радикально иной чувственностью? Несвоевременная чувственность не наделяет прошлое позитивной ценностью и смыслом навеки утраченного эстетического идеала, а уточняет местонахождение зрителя во времени.

Объектом исследования выступает кино как коррелят несвоевременности, чья эстетическая аналитика вызвана необходимостью дискуссии о переживании времени в терминах чувственности. **Предметом** исследования являются режимы, в которых время и, в том числе, другие эпохи в кино переживаются аудиторией не иначе как чувственно.

Актуальность данной работы обусловлена тем, что за последние десятилетия в теории и философии кино укрепилось стремление уточнить и, вместе с тем, сделать представление о времени более рутинным за счет аспектов распада, ветхости, руин, то есть чисто материальных временных

изменений фильмов. **Новизна** предстоящего исследования заключается в выходе из круга проблем и стереотипов, закрепившихся за «старым» кино, и описании его чувственного опыта вне оппозиции активное-пассивное. Последний шаг будет сделан путем введения в аналитику трех форм несвоевременности – пересечения, перекрытия и поглощения, – и двух режимов несвоевременной чувственности – эстетического эпизода и ситуации.

Степень разработанности темы исследования. Вполне резонный вопрос: разве поле обоснования актуальности темы диссертации – хронологическое совпадение явления (несвоевременная чувственность) и событий (отдельные тенденции кино XX и XXI вв.) – не опережает определение концепта? Ведь совпадение очень близко соотносится с тождеством, гораздо более сильным аргументом в пользу действенности метода исследования – аналитики несвоевременной чувственности.

Если бы аналитика в контексте данной работы ограничивалась логическим смыслом, то ее историко-философская база была бы иной. Например, после рассмотрения «тождества чувствования» (Ч.С. Пирс)⁷ встал бы вопрос о его старшинстве или, наоборот, второстепенном положении к ключевому для философии сознания тождеству личности. Если же, наоборот, ставить упор на различии и его синониме дистанции, то пришлось бы отрицать то, что современная эстетика как философская дисциплина, а не только «ветвь» философии, отстояла за собой пространство и, буквально, «психическую дистанцию» (Э. Баллоу) от психологии и естественных наук.

После упоминания возможных векторов исследования чувственности – тождества и различия – стоит выработать альтернативу. Она заключается в том, что именно эстетическая аналитика как стратегия диссертации защищает различия между смыслами (которые выражаются в основных понятиях: несвоевременность, чувственность *кино* и *в кино*, а также эстетика как

⁷ Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. С. 128.

«раздел» философии) и способствует избеганию количественной трактовки чувственности при анализе фильмов.

Акцент на содержании кинематографических переживаний в ряде актуальных теорий перекликается не с первой по счету «волной» натурализма в философии и эстетике⁸. Чтобы выяснить отношения этих областей, сначала мы уделим внимание второму, но более раннему направлению. В его контексте были изучены тексты Д. Демпстера, А. Мескина, Дж. Купчика, К. Корсмейер, Ф. Контеси. Затем теоретический фон диссертации составили содержательные подходы к чувственности в кино, слагаемой из руин и ветхости. Неспроста Дж. Стерн, С. Джонс, В. Эрнст и Д. Шрей описывали чувственность другой эпохи через иронию, страх и ностальгию.

Центральные элементы данной работы – ретроспloitейшн и грайндхаус с отсылкой к малобюджетному и жанровому кинематографу второй половины XX века – авторы иногда выделяют в отдельную группу: «старое-новое» (К.Шпренглер)⁹ и ностальгическое кино, а также считают приемом: симуляция и имитация стиля прошлых эпох (Р. Дайер)¹⁰, «визуальная прошлость» (У.Строу)¹¹, «визуальный анахронизм» и «сознательный архаизм» (К. Шпренглер)¹². Однако несмотря на то, что тон визуальности несколько ослаб в теории медиа последних десяти лет, обозначенные варианты все-таки замыкают чувственность между объективным и субъективным полюсами кинематографического опыта.

Если раньше визуальное измерение фильмов было основным предикатом всего, что связано с прошлым (по ассоциации с доступом к разным временам в одном фильме), то сейчас на передний план вышли другие

⁸ См.: *Munro T.* Toward Science in Aesthetics. New York: The Liberal Arts Press, inc., 1956. 371 p.; *Dempster D.* Renaturalizing Aesthetics // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1993. Vol. 51, Iss. 3. P. 351–361.

⁹ *Sprengler C.* The Aviator: Deliberate Archaism, Technicolor Aesthetics and Style as Substance // *Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*. Oxford, New York: Berghahn Books, 2009. P. 140.

¹⁰ *Dyer R.* Pastiche. New York: Routledge, 2006. 222 p.

¹¹ *Straw W.* Embedded Memories // *Residual Media* / Ed. by C. Acland. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. P. 3–15.

¹² *Sprengler C.* The Aviator: Deliberate Archaism, Technicolor Aesthetics and Style as Substance. P. 141.

альтернативы. Ими в диссертации считаются промежуточность, неопределенность и спутанность не ощущений или отдельного чувства, а все это *как* или *вместо* переживания. Именно поэтому одними из главных «партнеров» и одновременно антагонистов несвоевременной чувственности в этой работе стали так называемые «сверхпереживания», которые, по правде говоря, гораздо лучше называть слабыми и *недопереживаниями*: «опыт прошлости» (Дж. Бэйрон)¹³, ощущение «несоответствия» (Ш. Денсон)¹⁴ и «опыт рецепции» (К. Нимейер)¹⁵, «слабый аффект» (М. Грибова)¹⁶. Причем этот тренд, ориентированный на чувственность как процесс, практически повторяет более общие тенденции: все сильнее стал подчеркиваться не «возраст» медиа (будто намеренно с узкой перспективы – старые и новые), а характер их сосуществования и напоминания о себе (упрямо, неумолимо, интенсивно).

Столь же вариативны роли и статусы, которые теория кино отводит зрителю кино прошлого века: от «мифического зрителя» (С. Жижек)¹⁷ и свидетеля до «испытывателя»¹⁸. Другое дело, что большинство авторов имеют в виду коллективного субъекта, предлагая свою версию киноопыта, но не менее мифического, чем зритель неонуаров, упомянутый в связи Жижеком ранее.

Отдельного комментария заслуживают российские исследователи кино. Некоторые отрицают разительный контраст между чувственностью и чувствительностью, считая его номинальным (А.В. Павлов, Д.А.

¹³ Baron J. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge, 2014. doi: 10.4324/9780203066935.

¹⁴ 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.*

¹⁵ Niemeyer K. *Media Studies and Nostalgia: Media Philosophy and Nostalgizing in Times of Crisis // Intimations of Nostalgia: Multidisciplinary Explorations of an Enduring Emotion (1st ed.) / Ed. by M. H. Jacobsen. Bristol University Press, 2022. P. 151.*

¹⁶ Грибова М. Слабо аффицирующее кино: скудный опыт привязанности // *Cineticle*. 2020. URL: <https://cineticle.com/weakly-afficere-cinema/> (Дата обращения: 28.04.2023).

¹⁷ Žižek S. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: The MIT Press, 1991. P. 112.

¹⁸ De Rosa M. *Dwelling with Moving Images // Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era / Ed. by D. Chateau, J. Moure. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. P. 221–240.*

Поликарпова)¹⁹. То, что у зарубежных авторов варьируется от ностальгического «дления» (М. Менке)²⁰ до «пребывания-обитания» (С. Башиера)²¹, некоторые отечественные именуют дискурсом ностальгии и «когнитивным диссонансом»²². С другой стороны, проблема видимых манифестаций времени встает в центр уже магистерских диссертаций (А.В. Николаев)²³, а не отдельных докладов, статей и рецензий, чье число – сотни.

Следовательно, вместо ранжирования зрителей или целого поколения по силе переживания и близости к конкретной эпохе, данное исследование нацелено на оценку возможности чувственного взаимодействия с иным временем. Вместе с тем, предпочтительность несвоевременной чувственности как концепта состоит в том, что она позволяет избавиться от ряда ограничений в аналитике эстетического опыта: содержательного²⁴ и экспрессивного. Во-первых, нужно оспорить мысль о том, что это своего рода резервуар чувств, ощущений, эмоций, переживаний. Во-вторых, еще не факт, что они поставлены в такой ряд по возрастанию чувственного компонента или силе *испытывания* в структуре эстетического опыта.

Основные положения диссертации были **апробированы** в виде 4 научных статей в рецензируемых изданиях²⁵ (РИНЦ, ВАК), в числе которых соавторство одной монографии «Место и голос: практики Другого в

¹⁹ См.: Павлов А.В. Плохое кино. М.: Горизонталь, 2022. 608 с.; Поликарпова Д. А. Эстетическая аналитика кинематографической чувственности. С. 6.

²⁰ Menke M. Seeking Comfort in Past Media: Modelling Media Nostalgia as a Way of Coping with Media Change // International Journal of Communication. 2017. Vol. 11. P. 626-646.

²¹ Baschiera S. Nostalgically Man Dwells on This Earth: Objects and Domestic Space in The Royal Tenenbaums and The Darjeeling Ltd // New Review of Film and Television Studies. 2012. Vol. 10. Iss. 1. P. 118-131.

²² Дзялошинский И.М., Лободенко Л.К., Пильгун М.А. Социальные сообщества и коммуникационные сервисы в эпоху цифровой цивилизации: монография / И.М. Дзялошинский, Л.К. Лободенко, М.А. Пильгун. Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2020. С. 710, 711.

²³ См.: Николаев А.В. Эстетические проблемы материального старения артефактов: магистерская диссертация. Санкт-Петербург, 2019. 165 с.

²⁴ См.: Стругова Е. А. Эстетическая аналитика отращения: историко-философский и содержательный аспект // Манускрипт. 2023. Т. 16, № 1. С. 38-44.

²⁵ Стругова Е.А. Эстетическое переживание времени: случай отращения в кино // Манускрипт. 2021. Т. 14, № 12. С. 2662-2666; Стругова Е.А. Кинематографический эффект реальности и его отношение к чувственности: между впечатлением и переживанием // Второй российский эстетический конгресс. Тезисы докладов участников. Екатеринбург, 2021. С. 534-536; Стругова Е. А. Репрезентация фигуры маньяка через призму кинематографа США 1960-80-х годов: от исторического персонажа к мифу о жанре в современном кино // Артикульт. 2022. № 2(46). С. 76-86; Стругова Е. А. Эстетическая аналитика отращения: историко-философский и содержательный аспект // Манускрипт. 2023. Т. 16, № 1. С. 38-44.

искусстве»²⁶; докладов на российских и международных конференциях (Международный Эстетический конгресс (Белград, 22 – 26 июля 2019 г.)), участие в которых подтверждено опубликованными тезисами²⁷.

²⁶ Стругова Е. А. «Несвоевременная чувственность»: от глобальных нарративов к локальному переживанию / Е. А. Стругова // Место и голос: практики Другого в искусстве: Монография. Санкт-Петербург: Общество с ограниченной ответственностью «Издательство К. Тублина», 2022. С. 262-283.

²⁷ В частности: 10-е Студенческие Смольные чтения (14-17 апреля 2022). Тема доклада: «От «несвоевременной чувственности» к «месту» кинематографического опыта: случай *retrosplotation* и неограйндхауса»; 21th International Congress of Aesthetics (Belgrade, 22-26 July 2019). Тема доклада: «Aesthetic Experience as Transgressive (Cinema)»; Второй российский эстетический конгресс (Екатеринбург, 1-3 июля 2021). Тема доклада: «Кинематографический эффект реальности и его отношение к чувственности: между впечатлением и переживанием»; Международная научно-практическая конференция «Место и голос: от глобальных тенденций к локальным практикам Другого в искусстве» (Екатеринбург, 2 декабря 2021). Тема доклада: «“Несвоевременная” чувственность: от глобальных нарративов к локальному переживанию»; 5-е Еремеевские чтения (23-24 декабря 2021, Екатеринбург). Тема доклада: «Воображаемые сообщества отращения за границами трэш-эстетики».

Глава 1. Чувственность как проблема эстетики: от контекста к концепту

1.1. Несвоевременность и чувственность: обозначение контуров

Подчас понятия, в которых будто заложено отрицание, не представляют собой что-то альтернативное или предпочтительное для исследования. Гораздо чаще их подкрепляет такой мотив определения негативности, когда она выходит за чисто функциональные рамки. Переживание времени и неутрачивающие философские споры вокруг концепта времени как такового не являются исключением. Более того, когда к нему присоединяется чувственность, возникает вопрос: что служит лишь оттенком другого, а что приводит к противоречию или вовсе сбивает с толку? Несмотря на, казалось бы, рационалистическую, а не эстетическую или чувственную постановку вопроса, никто не отменял «внутреннее сознание времени» Э. Гуссерля²⁸.

С другой стороны, еще предстоит обосновать, что именно время, а не эмоции, чувства, свойства объектов окрашивает или, совсем наоборот, выражает и преломляет чувственность. Вероятно, последнее происходит из-за того, что черты чувственного опыта несколько опрометчиво экстраполируются на объект, например, фильм. Как если бы несвоевременность была его качеством.

Так, желая угодить самому распространенному подтексту ностальгии, – удовольствию с оттенком сожаления, горечи от утраченных возможностей, – которая так близка несвоевременности, можно представить, что гедонизм – не подход или историко-философское направление, а еще одно качество. Однако в данном случае происходит двойная редукция: формальные качества какого-либо артефакта сводятся к функциям ситуации удовольствия, в которой они появляются, а сама она обеспечивается содержанием этого артефакта.

Меж тем, претендуя на какую-то иную, не-свою или не-ко-временную чувственность, нужно обосновать необходимость размещения на одной

²⁸ Гуссерль Э. Собрание сочинений. Том 1. Феноменология внутреннего сознания времени. М.: Гнозис, 1994. 162 с.

плоскости времени, чувственности и «принадлежности», которое выражает уникальный, не сводимый к хронологии, чувственный способ схватывания времени. Например, У. ван О. Куайн, а еще раньше Д. Юм уделяли особое внимание экспликации как тому, что закрепляет некоторые термины за особыми или «привилегированными» контекстами²⁹. Юм отмечал: «Все единодушно одобряют изящество, пристойность, простоту, вдохновение и порицают напыщенность, аффектацию, холодность и ложное великолепие, но, когда критики переходят к частностям, это кажущееся единодушие исчезает и оказывается, что они придавали своим выражениям весьма различное значение»³⁰. Однако, чем, в соответствии с такой расстановкой сил, считать несвоевременную чувственность?

Так, если просто заменить несвоевременность на неуместность, например, для устранения неясной оппозиции своего-не-своего, оттенка ностальгического сожаления или, наоборот, повернутого к морали, то нужда в этой замене становится тем слабее, чем больше сомнений в синонимичности данных понятий. Нужно уточнить, какая неуместность имеется в виду.

Например, ряд авторов вполне разделяет скептическое отношение философов к «месту» эмпирических исследований в эстетике. Тем самым, неуместностью здесь подчеркивают возобновившийся интерес к взаимобмену когнитивных наук и философской эстетики, а также то, что их диалог изменил координаты. Поскольку даже в этом достаточно произвольном выражении «неуместность» пространственный и временной аспект неотделимы друг от друга, возникает вопрос: что привлекает к себе больше внимания и способно оставить своего оппонента в тени?

Теперь проблема в следующем: если уж понимать неуместность как то, что стоит на службе несовременности, то, скорее всего, первая обладает наименьшим негативно-оценочным смыслом, а не является лишь антиподом

²⁹ Куайн У.В.О. Две догмы эмпиризма // Слово и объект / Перевод с англ. А.З. Черняк. М.: Логос, Праксис, 2000. С. 342-367.

³⁰ Юм Д. О норме вкуса // Сочинения в 2-х томах. Том 2. / Пер. с англ. С. И. Церетели и др. М.: Мысль, 1996. С. 622.

несвоевременности. В то время как мысль о едва наметившейся связи неуместности с чувственностью, в отличие от чисто рационального выбора в пользу другого, более релевантного контекста – приходит далеко не сразу, а уже при трактовке неуместности как ненормативности.

Тем не менее, задачу аналитики какого-либо понятия едва ли можно поставить, хотя бы не начиная с описательного, то есть нормативного шага. Ведь, говоря о несвоевременной чувственности, приходится иметь дело не только с нарушением некоего подходящего времени, но и с тем, что условно нужный или «тот самый» момент воспринимается под знаком своего.

Можно осторожно согласиться с тем, что с момента своего широкого распространения в философии, чему в этой работе будет посвящен отдельный раздел, концепт чувственности немало изменился. Он обрел ряд сопутствующих смыслов, ассоциаций или вообще для краткости, как и многие другие, был назван категорией. К тому же, зависимости от того, из чего складывается концептуальное соседство чувственности, будет определяться ее оценочный и даже ценностный, полюс. Например, тезис о том, что чувственность сродни страсти, – это типичный пример суждения-вердикта. Оно могло бы убедить в том, что, будучи пассивным началом в опыте, способным перевести последний в эстетический, чувственность вносит в него свой оттенок, не обязательно отменяющий созерцательную дистанцию испытывающего от испытываемого.

Поэтому для того, чтобы обосновать внутреннюю необходимость дискуссии о времени в терминах чувственности и, тем более несвоевременной, мало просто оперировать контрастами. В дальнейшем следует прояснить, насколько это отрицание, с которого начинается дискуссия о несвоевременности, движет самым чувствующим субъектом, а не просто навязывается как готовая интерпретация. В связи с этим даже более продуктивен самый настоящий стереотип о чувственности как о чем-то, что проникает, нарушает границы контекстов, причем как с принимающей, так и с «созидательной» стороны.

Наконец, как не говорить о времени в контексте чувственности и эстетического опыта, если на него не в последнюю очередь влияют ожидания реципиента? Время и чувственность – это вещи одного порядка в том смысле, что можно больше поставить именно на ход ощущений, чем на то, какое из них возникнет в следующий раз. Поэтому в контексте кино наиболее обостряется несвоевременность как возможность исходить из не-данности, недоказанности способа переживания времени в качестве уже прожитого чувственного опыта. Иначе оно бы выступило просто предикатом или чертой, как бы сказал М. Мерло-Понти, «смещенного настоящего»³¹ или «аспектом пассивного синтеза», где пассивность состоит в «восприятии какого-то многообразия без его композиции»³².

Не менее важно отделить отвращение и ностальгию от специфичности и, главное, необходимости полагать иную чувственность, даже если она несвоевременна. Не обязательно интенсивные изменения воспринимаются как стрессовые. Конечно, о несвоевременной чувственности в кино пойдет речь позже, пример тому – тезис С. Жижека о том, что в наше время нуары и неонуары воспринимаются в режиме «расколотого опыта», который подразумевает замороженность и ироническую дистанцию одновременно³³. Его аргумент интересен, прежде всего, не альтернативным истолкованием ностальгии³⁴, а попыткой подступиться к двум граням зрительского переживания – времени и пространства – всегда в условиях динамики и напряжения между ними. Не должно смущать, что Жижек делает ставку на иронию современного зрителя на контрасте с «мифическим наивным зрителем из 1940-х гг.», и то, что его аргумент не совсем охватывает смысл выражения времени не в символической, а в чувственной форме. В первую очередь, в

³¹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с франц. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. М: «Ювента», «Наука», 1999. С. 524.

³² Там же. С. 540.

³³ Žižek S. Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge: The MIT Press, 1991. P. 112.

³⁴ Дж. Сперб тоже упоминает об иронии в той ностальгии, с которой один фильм, как правило цифровой, фетишизирует другой как материальный объект. *Sperb, J. Flickers of Film: Nostalgia in the Time of Digital Cinema. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016. 208 p.*

тексте С. Жижека вырисовывается тонкая связь между «слабым» переживанием, конечно, в смысле интенсивности, и самым распространенным стереотипом о нем как о медленном, и сравнением с пространством, когда несвоевременная чувственность – это и ощущение пустоты времени, и невыносимости настоящего времени, которое будто бы «висит» слишком тяжело.

Несвоевременной чувственности нужна эстетическая аналитика, адекватная ей не только на уровне теории. Однако эта адекватность не будет исчерпываться тем, что в последние десять лет в эстетике можно заметить интересный симптом: часто встречается переход от понятия ошибки (что в англоязычном контексте выражается, в основном, *fallacy*³⁵ и *mistake*³⁶) к головоломке или загадке (*puzzle*)³⁷. Скорее, аналитика как метод данной работы направлена на обновление представлений о негативном, несогласии и трактовке какого-то явления через предшествующий сбой. Стоит заранее предостеречь от разрастания всего лишь одной аналогии между временем и пространством до целой сети, в которой время представлено как насыщенное, разреженное, почти приближенное к такому настроению, как скука.

Таким образом, цель дальнейшего исследования не состоит в том, чтобы продлить одну лишь вероятную общность времени и чувственности до вывода о том, что внешние манифестации первого становятся заметными в кино, а затем – объектами зрительской чувственности. Напротив, несвоевременность располагает или повышает чувствительность к видам переживаний, которые образуются при сравнении с текущими.

1.2. Чувственность в контексте континентальной и англо-американской философии

1.2.1. Предпосылки и условия постановки проблемы

³⁵ См.: Wimsatt W. K., Beardsley M. C. The Intentional Fallacy // The Sewanee Review. 1946. Vol. 54, Iss. 3. P. 468–488; Dickie G., Wilson W.K. The Intentional Fallacy: Defending Beardsley // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1995. Vol. 53. No. 3. P. 233-250.

³⁶ См.: Stolnitz J. Aesthetics and Philosophy of Art Criticism. Boston: Houghton Mifflin, 1960. 510 p.

³⁷ См.: Berškýtě J., Stevens G. Faultless Disagreement Without Contradiction: Expressive-Relativism and Predicates of Personal Taste // Linguistics and Philosophy. 2022. doi: 10.1007/s10988-022-09353-2.

Прежде чем вносить различие в понятие чувства как такового, стоит отметить, что сама возможность помыслить его извне или вне некоего целого, (к примеру, опыта или переживания), отвлекает внимание от одной из его неотъемлемых сторон. Чувство может быть склонностью принимать, а не отталкивать что-то в ходе переживания. Пример тому – чувство прекрасного, стиля и, наконец, чувство юмора. Ведь, склонности рискуют перерасти в предрассудки, например, об отсутствии перспектив в эстетике у явлений с приставкой «не-», если толковать их как наиболее «общие места» и риторические фигуры.

С другой стороны, чувственность указывает на избыток или даже пресыщенность, выход за некие рамки нормативности. Поэтому, видя две упомянутые грани чувства – «спутника» (чувство как оттенок, сопровождающий переживание) и «эффективную», как итога переживания, – нужно сделать выбор в пользу одной из них. В частности, для того, чтобы не приравнивать чувственность к чувствительности как способности различать мельчайшие полутона объекта или переживания. Возникает вопрос: помогает ли такая «изоляция» чувства от чувственности справиться с нормативным представлением об эстетической ценности?

Как бы ни была актуальная эстетика разнообразна и открыта к чувственности как самостоятельному концепту, а не взятому лишь для создания видимости инклюзивного подхода, ее статус как философской эстетики в отличие от психологической, когнитивной и т.д. нередко оправдывают эпистемологией эстетических суждений. В то время как «изнутри» проблема чувственности видится с точностью да наоборот. Часто авторы пытаются ее решить с опорой на такие базовые понятия для аналитической философии, как «зависимость от отклика» и значение истинности³⁸. Иное впечатление складывается от неперемных «спутников» эстетического опыта: эстетического созерцания, переживания, ощущения и,

³⁸ King A. Response-Dependence and Aesthetic Theory // *Fittingness: Essays in the Philosophy of Normativity* / Ed. by C. Howard, R. A. Rowland. Oxford: Oxford University Press, 2023. P. 309–326.

пожалуй, самого стойкого из них – эстетического восприятия. Тогда как трактовка даже не чувственного, а эстетического опыта как эмоции высокого образца звучит чуть снисходительно. В частности, Еще А.Дж. Айер высказывал мнение о том, что «само существование этики и эстетики как отраслей спекулятивного знания является сильнейшим возражением против нашего радикального эмпирического тезиса»³⁹.

Поэтому может показаться, что в приложение к формальной стороне «несвоевременной» чувственности прямо напрашивается особая временная специфика, которая могла бы выставить ее в выгодном свете перед просто чувственностью и чувствительностью. Скорее всего, такой ход не поможет поставить проблему чувственности, располагающей своей временностью или её отсутствием, а только умножит сопутствующие понятия и грани проблемы. Однако за этим уверенным шагом остается скрытая, но очень перспективная посылка. Она может гласить, что длительность (или позволение длиться) какого-то чувственного оттенка не только продлевает его до переживания, но и допускает мысль о том, что *дление* – это еще и согласие реципиента на то, чтобы называть это переживание удовольствием?

Чем не кандидат на доказательство ценности переживания через время тезис о том, что удовольствие как процесс – это сведение удовольствия, понимаемого как наличие или существование позитивно оцененного переживания, к привходящему свойству переживания, то есть к его длительности. Можно поспорить и с обратным сценарием. Например, когда неудовольствие выражает дистанция, возникшая в результате того, что переживанию недостает того оттенка, время и место которого еще не наступили.

Следовательно, реконструкция связи, которую вызывает или создает чувственность как таковая, – больше, чем подготовительный шаг к определению несвоевременной чувственности в условиях конкуренции с

³⁹ Айер А.Дж. Язык, истина, логика (глава 6) // Аналитическая философия: Избранные тексты / Сост., вступ. ст. и ком. мент. А. Ф. Грязнова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 51.

другими понятиями, в которых время и чувственность также располагаются на одной плоскости. При всех концептуальных различиях между аналитической и континентальной философией ведущим «ракурсом», с которого рассматриваются эстетические переживания, остается их общность по критерию чувственности. Например, точкой опоры для англо-американского контекста середины XX века, в котором действовали Н. Гудмен⁴⁰ и Ф. Ковач⁴¹, было выяснение роли чувств, эмоций, ощущений в эстетическом опыте. Несмотря на то, что определение роли всего упомянутого в эстетическом опыте и их эстетической роли – не одно и то же, такая цель все-таки далека от упорядочивания элементов в еще оценочно нейтральном целом, к примеру, чувственных данных.

Ряд представителей континентальной философии делают немного другой ход: не движение от дискриминации к дефиниции, а истолкование чувственности с опорой на пространство и в терминах пространства. Начиная с «*промежутков*» и «чувственного плана» до «проекционных сред». Так, Г. Бёме настаивал на том, что «проекционные среды» — это двумерные или многомерные среды, в которых многообразие получает представление вне зависимости от того, получен образ из реальности или из мысли⁴². Это, конечно, прогрессивный шаг, в отличие от мнений, до сих пор звучащих: эстетика пассивна в том смысле, что мораль с ее агентами, принимающими решения, активна.

Теперь стоит поговорить о каждой из линий более подробно, поскольку их выборочное рассмотрение не позволяет развести их отношение к чувственности радикально.

⁴⁰ См.: Goodman N. Symptoms of the Aesthetic // Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Hackett Publishing, 1976. P. 252-255.

⁴¹ См.: Covach F. J. The Role of the Senses in the Aesthetic Experience // The Southwestern Journal of Philosophy. 1970. Vol. 1. No. 3. P. 91-102.

⁴² Böhme G. The Space of Bodily Presence and Space as Medium of Representation // Transforming Space: The Topological Turn in Technology Studies / Ed. by Hård M., Lösch A., Verdicchio D. 2003. URL: <http://www.ifs.tu-darmstadt.de/gradkoll/Publikationen/transformingspaces.html>. (дата обращения: 1.09.2022).

1.2.2. *Чувственность в контексте континентальной и англо-американской философии: историко-теоретический аспект*

Есть доля противоречия в том, чтобы считать связь дискурсивным «фасадом» чувственности (в виде оценки или суждения). Несмотря на то, что с понятия «связь» начался разговор о чувственности как о том, что именно производит, а не приписывает сходство различным инстанциям чувственного, почему бы ей также не приводить первичную неразличимость до элементарного строения? Еще в тезисах И. Канта звучало подозрение в том, что понятия «связь», «причина» и «следствие», а также «синтез» отчасти предписывают функционализм.

Так, по Канту, «синтез в самом общем виде – это действие, состоящее в присоединении друг к другу различных представлений и в схватывании их многообразия в едином понимании»⁴³. Однако, вместо акцента на «дологической и допознавательной» временной привязке синтеза, которую в дальнейшем выразили А. Уайтхед и С. Шавиро вопреки «когнитивизму Канта»⁴⁴, оригинал приковывает внимание к другому. Кант продолжает: «Синтез есть действие способности воображения, слепой, хотя и необходимой *функции души*»⁴⁵. Поэтому даже на примере произвольно выбранного концепта «синтез», можно пробросить мост к чувственности как к той, что отталкивается от такого различия. Ее временной характер делает возможным дальнейшую градацию различий вплоть до отрицания – *несвоевременной чувственности*.

Тем не менее, при дальнейшем «экскурсе» в континентальную философию с акцентом на чувственности возникает ряд вопросов. Если детализировать ее чем-то, например, отвращением, то утратит ли чувственность свою цельность? Разве отвращение, о котором речь пойдет дальше, не будет относиться к отвратительному, как у Ж. Делёза

⁴³ Кант И. Критика чистого разума: 2-е изд. // Сочинения на немецком и русском языках. М.: Наука, 2006. Т. 2. Ч. 1. С. 169.

⁴⁴ Шавиро С. Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика. Пермь: Гиле Пресс, 2018. С. 132.

⁴⁵ Кант И. Критика чистого разума: 2-е изд. С. 171.

«конъюнктивный синтез» («потреблений, наслаждений, тревог и страданий») – к «коннективному» («действий и страстей») ⁴⁶? Чувственность, специфичная для отвращения, рискует превратиться в чувствительность к отвратительному как способность улавливать переходы «сборки множества схватываний» ⁴⁷, как бы сказал Шавиро, а также «сращения» (Уайтхед) ⁴⁸. Или, напротив, первой более свойственна пространственная «разметка», что-то вроде «чувственного плана» Г. Хармана, в котором «чувственные качества скапливаются в пугающем избытке» ⁴⁹.

Прежде чем принять все перечисленное с поправкой на отвращение, о котором пойдет речь дальше, не исключая ни одну из альтернатив, нужно заметить, что синтез – уже процесс. Хотя бы, как в примере с отвращением, это промежуток времени на рефлексивный «пробег» до идеи о том, что отвратительно что-то конкретное.

Следовательно, если в «после-кантианской» эстетике чувственность имеет право на свое пространство и на свою временность, то ее обратной стороной не обязательно будет несвоевременность. Уайтхед, в частности, считал, что «чувствования» – это сущности, которые «совместимы» или «несовместимы» ⁵⁰. Прежде чем быть когнитивным, концептуальное схватывание является делом эмоции и желания. Поэтому следует предположить, что в континентальной традиции делается ставка на схватывание в форме чувственного как на своего рода скачок через принцип «контейнирования», или содержательности.

В контексте англо-американской философии чувственность – не менее дискуссионная проблема, трудности с решением которой начинаются уже тогда, когда нужно, не ослабив концептуальной четкости, подобрать синонимы. Велика вероятность не только поспешного вывода о том, что

⁴⁶ Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 16.

⁴⁷ Шавиро С. Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика. С. 136.

⁴⁸ Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии / Сост. И. Т. Касавин: Общ. ред. и вступ. ст. М.А. Кисселя. М.: Прогресс, 1990. С. 278.

⁴⁹ Харман Г. Weird-реализм: Лавкрафт и философия. Пермь: Гиле Пресс, 2020. С. 40.

⁵⁰ Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. С. 298.

составным элементом (буквально, содержанием) чувственности является чувство. Ведь на распределение приоритетов между тем, *что* испытывается, и особым видом переживания, также влияет «расщепление» внутри чувства, смысл которого, к примеру, в английском языке передают два понятия – *sensuous* и *sensual*.

А. Берлеант и ряд других аналитиков чувственности посвятили этому раздвоению отдельные работы⁵¹. Во избежание тавтологии на русском языке первое (*sensuous*) лучше было бы считать качеством. Тем более, что в современных исследованиях насчитывается несколько вариантов этого концепта, самое частое из которых «чувство-качество» (*felt-quality*), производное от длящегося чувства, а уже не от кратковременного ощущения с четким местоположением (например, в части тела)⁵². Однако даже вне языка удвоение чувственного и допущение подобной тавтологии очень точно улавливает, как трудно согласиться с разделением на «выражение» и «утверждение чувства», интересовавшее еще А.Дж. Айера⁵³.

Справедливости ради, стоит сказать, что 1980-90-е гг. в англо-американской эстетике были отмечены очень осторожным включением чувственности как реально назревшей проблемы в философско-логическое «большинство» предыдущих этапов развития дисциплины. Эту интеграцию можно проследить, начиная с М. Митиаса, поставившего вопрос о возможности эстетического опыта как такового⁵⁴, Дж. Левинсона с его интересом к удовольствиям, которые обещает занятие эстетикой⁵⁵, и

⁵¹ *Berleant A. The Sensuous and the Sensual in Aesthetics // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1964. Vol. 23. No. 2. P. 185-192; См.: Conlon D. A flor, o fim do mundo: Sensual Media, Lost Futures and the End of Cinema in Kleber Mendonça Filho's Aquarius // Screen. 2023. Vol. 64. Iss. 1. P. 22–37.*

⁵² *Livingston P. C. I. Lewis and the Outlines of Aesthetic Experience // British Journal of Aesthetics. 2004. Vol. 44. No. 4. P. 378-392.*

⁵³ *Айер А.Дж. Язык, истина, логика (глава 6) // Аналитическая философия: Избранные тексты 1 Сост., вступ. ст. и ком мент. А. Ф. Грязнова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 57.*

⁵⁴ *Mitias M.H. (eds). Possibility of the Aesthetic Experience. Martinus Nijhoff Philosophy Library. Vol 14. Dordrecht: Springer, 1986. 182 p.*

⁵⁵ *См.: Levinson J. The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996. 312 p.*

заканчивая Д. МакИвером Лопесом, двадцать лет спустя вынесшим термин «чувствительность» в название своего исследования⁵⁶.

Однако есть ли смысл считать такое эпизодическое движение к чувственности не просто одним из увлечений исследователей наряду с другими, а, действительно, самостоятельной проблемой? Ведь неразрывная связь красоты с удовольствием – это не столько эмпирический посыл, сколько частный случай отделения эстетического удовольствия от чувственного. В то время как «чувственные данные» — это система точек зрения, которую в разной степени разделяли Дж. Беркли, Э. Энском, П.Ф. Стросон, Дж. Остин, Ч. Трэвис и др., а не строго контекстуальный термин. Она ушла гораздо дальше аргумента от иллюзии А. Дж. Айера, согласно которому в случаях ложного восприятия есть что-то не кажущееся, а именно чувственная данность⁵⁷. Поэтому перед тем, как допустить мысль о поэтапном отступлении целой философской традиции к настоящей «кристаллизации» чувственности, нужно ответить на вопрос: к каким альтернативам привели последующие попытки работы с чувственным?

Первый вариант – понимание чувственного в качестве области или поля, то есть пространственный «разворот» этого понятия. Его предпосылки можно найти еще у Дж. Дьюи, который предлагал целых три вариации для чувственного как качества («any sensuous quality», «a sense quality», «sensory quality»)⁵⁸. При этом он отличал первое от второго успешностью вводить в опыт динамику: «Когда чувственное качество (a sense quality) остается на относительно изолированном плане, на котором оно впервые возникает, так происходит из-за особой реакции... Оно перестает быть чувственным (sensuous) и становится чувственным (sensual)»⁵⁹. Тем не менее, русскоязычному исследователю все равно придется иметь дело с такими

⁵⁶ См.: *Lopes D. Sight and Sensibility: Evaluating Pictures*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005. 210 p.

⁵⁷ *Ayer A.J. The Foundations of Empirical Knowledge*. London: Macmillan, 1963. P. 3-11.

⁵⁸ *Dewey J. Art as Experience*. New York: Capricorn Books, 1959, p. 124.

⁵⁹ *Ibid.*

вариантами перевода, как «плотское» и «сладострастное». Они вновь (как и в случае восприятия чего-то в режиме удовольствия, буквально *вос-приятя*) отдаляют «чувственное» от наиболее нейтрального и общего смысла. Стало быть, несмотря на вроде бы одинаковые метафоры «изолированного плана», площадки или просто пространства, первый и последний этап перед тем, как опыт объекта стал бы наконец-то чувственным, – это некая изоляция.

Более современным примером подобной эстетики чувственного «поля» служит понятие «эстетическая атмосфера», последние годы переживающая постоянное теоретическое обновление. По мнению Д. Тригга, «атмосфера – это аффективные явления, которые воспринимаются дорефлексивно, проявляются пространственно, ощущаются телесно и воспринимаются как полуавтономные и определенные сущности»⁶⁰. Немногом ранее, хотя в адрес другого явления – чувствительности, – высказывался Р. Шустерман. По его совершенно справедливому замечанию, «многие теоретики определяют эстетический опыт как отчетливо выраженный аффективный и субъективный феноменологический квалиа, подчеркивая, *как* человек переживает, когда у него есть эстетический опыт, в то время как другие вместо этого определяют его в когнитивных терминах того, *что* переживается, считая субъективное чувственное измерение не относящимся к его сущности»⁶¹.

Тем не менее, пытаясь придать атмосфере концептуальную четкость, Шустерман вводит дополнительное условие. Оно заключается в том, что перед тем, как заметить или, точнее, «резонировать» с ней, субъекту мало погрузиться в «опытное настроение или чувство удовлетворения»⁶², о котором он «узнает эксплицитно»⁶³. Требуется внести раздор между двумя типами чувствительности: «чувствительностью в [себе]» (aesthetic sensitivity in the subject) со своей чувствительностью как субъекта (the subject's sensibility)⁶⁴. Из

⁶⁰ Trigg D. The Role of Atmosphere in Shared Emotion // Emotion, Space and Society. 2020. Vol. 35. P. 1.

⁶¹ Shusterman R. Aesthetic Experience and the Powers of Possession // The Journal of Aesthetic Education. 2019. Vol. 53. No. 4. P. 2.

⁶² Ibid. P. 15.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

этого внимания к мысли Р. Шустермана ясно, что трудно избежать проблемы, с которой начинается аналитика чувственного, – понятийная обратимость чувствительности и чувствительности.

Вторая альтернатива – перенесение всего чувственного, которое на английском звучит более отчетливо как *sensory*, уже прозвучавшее в связи с Дж. Дьюи, в объем понятия «чувственное», близкое по смыслу разве что к «сосуду» для воспринятого⁶⁵. Данный вариант контрастирует с ранним трендом на «роль» чувств в эстетическом опыте, особенно если под ними понимать так называемые «низшие чувства», иногда «внешние», а также на эстетическое понимание и восхищение. Однако еще Дж. Остин признавал долю истины в «опосредованной» точке зрения: ощущение интенционально в силу «грамматической особенности глаголов ощущения» передавать только «должное» в восприятии⁶⁶.

Обе восстановленные стратегии способны создать впечатление, что чувственность не может обойтись без выбора между внутренним и внешним. Более того, первая альтернатива («пространственная») – это идентификация и расширение поля, где скрываются ориентиры чувственного. В то время, как во втором случае и без того проблематическое, но вовсе не переходное отношение чувственного к чувственности, заставляет увидеть в последней некий аффективный довесок: дабы субъекту опыта стало доступно и многообразие, и его особая окрашенность как «порог» входа в сообщество чувствительных респондентов, этот избыток не только можно, но и нужно перенаправить или перераспределить. В свое время А. Кейсбиер определял «эстетического болвана» (*aesthetic clod*) как того, кому «не хватает чувствительности к эстетическим качествам»⁶⁷. Однако тот факт, что в этом

⁶⁵ См.: *Freeland C.* Art Scents: Exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2022. Vol. 80. Iss. 2. P. 248–251.

⁶⁶ *Austin J.L.* Sense and Sensibilia. Oxford: Oxford University Press, 1964. P. 97.

⁶⁷ *Casebier A.* The Alleged Special Logic for Aesthetic Terms // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1973. Vol. 31. P. 359.

термине эстетическое граничит с рассудочным, приводит к третьему существующему подходу к чувственности.

Следует ли из второй стратегии, что чувствительность отвечает за содержание опыта, а не продлевает его или умножает число эффектов? Это соображение спорно. Однако даже в подходах без единой феноменологической особенности, разделяемой и наследуемой всеми удовольствиями (в первую очередь), растет спрос на то, чтобы критериям строго соответствовало именно понятие чувственности⁶⁸. Тогда как она, будучи якобы слишком «сырыми» данными опыта, обречена на перевод в термины эстетического восприятия как способности схватывать и указывать на релевантные аспекты объекта.

Например, Н. Кэрролл, ссылаясь на проблему «не-перцептивного искусства», считает, что невосприимчивость эстетических свойств не влечет за собой их отделенность от ощущения: «Следовательно, если мы принимаем эстетические чувства за те, что охватывают не просто свойства, зависящие от операции пяти чувств, но также те, что просто чувствуются – они регистрируются в ощущениях без восприятий (*in sensation sans percepts*) – тогда у нас нет никакой причины отрицать, что концептуальное искусство может обладать эстетическими свойствами»⁶⁹. Иногда, говорит Кэрролл, «этих ощущений достаточно», чтобы вызвать какое-то чувство или эффект⁷⁰.

Из многих приведенных точек зрения авторов англо-американской традиции следует, что они выступают за временной характер разрыва между внутренним характером ощущения и внешним состоянием, которое характеризует эстетический опыт. Между тем, проблема деления чувственности на части вбирает в себя больше всего решений. А. Саучелли, к примеру, сомневается в том, что страх и отвращение зависят от объектов, в

⁶⁸ См.: Roberts T. Feeling Fit for Function: Haptic Touch and Aesthetic Experience // The British Journal of Aesthetics. 2022. Vol. 62. Iss. 1. P. 49–61.

⁶⁹ Carroll N. Non-perceptual Aesthetic Properties: Comments for James Shelley // The British Journal of Aesthetics. 2004. Vol. 44. Iss. 4. P. 418.

⁷⁰ Ibid.

отличие от «аффектов, центрально связанных с ужасом»⁷¹. Тогда как настроение как «чувство напряжения, привлекающее внимание к набору неприятных аспектов реальности», наряду с атмосферой «может оставаться на заднем плане в течение нескольких часов или дней, окрашивая то, как мы воспринимаем мир и наши собственные мысли»⁷².

Вряд ли за подобной попыткой вынести излишне «хрестоматийные» переживания – страха и отвращения – из широкого спектра аффектов стоит то, что они – *не* аффекты по какому-то интуитивно понятному критерию. Скорее, движение от негативных чувств «назад к вещам» или неприятным аспектам реальности может стать доводом против подходов к «содержанию» чувственности в аналитической и в континентальной философии. Многие из них подразумевают, что без ссылки на объект переживания маловероятно подступить к тому, как именно он переживается.

1.2.3 Выводы из историко-теоретического аспекта чувственности в контексте континентальной и англо-американской философии

Таким образом, при желании в истории эстетики найдется множество аргументов в пользу временного, а не пространственного или вовсе воображаемого критерия чувственности. Тем не менее, нет гарантий, что такой поиск не направлен на подтверждение уже известного. Ведь наряду с другими философскими проблемами чувственность – это также вопрос описания, когда метафоры различных режимов испытывания преобразуются в эстетические концепты.

Вариации того, чем считать чувственность: особой диспозицией, или расположением, сродни чувствительности; чем-то вроде качества-кульминации всех контекстов, в которых угадывается хотя бы намек на «выходные данные» органов чувств или, наконец, движением от ситуации к эпизоду, о котором пойдет речь далее, – звучат как требование продолжить тему чувственности аспектом времени и временного разрыва. Можно

⁷¹ Sauchelli A. Horror and Mood // American Philosophical Quarterly. 2014. Vol. 51. No. 1. P. 43.

⁷² Ibid.

представить, что последний – это некая дистанция. Однако даже прямой, пространственный смысл дистанции подразумевает, что на самое немедленное отстранение от предмета или, как бы сказал Э. Баллоу, на «фильтрацию чувственной стороны искусства» понадобится некоторое время⁷³.

Чтобы продолжить аналитику, адекватную и чувственности, и несвоевременности, стоит увидеть важность постепенного (хотя и фрагментарного, подобного отдельным вспышкам) перевода акцентов, критериев идентификации чего-то как эстетического и, тем более, относящегося к чувственности, с общего на особенное. Дополняя рассмотрение чувственности ее временным аспектом, следует ответить на вопрос: не отталкивается ли от злоупотребления метафорами сама возможность достигать чувственного как со стороны переживания, так и описания? Может проблема и состоит в своего рода пассивном залоге, в тенденции пользоваться терминами чувственных *данных* и *получаемых* впечатлений, которая словно заранее обесценивает собственную фильтрацию субъекта какого-то внешнего происшествия или объекта. Поскольку к чему тогда вообще говорить о непосредственных чувственных данных, выгодно отличающихся от описания фактов и положений дел в мире, если чувственные данные – это уже непосредственность, то есть непроходимость «через руки» какого-то агента или субъекта.

С другой стороны, нельзя отрицать, что дискуссия о чувственности начинается пусть с неизбежного, но продуктивного стереотипа. Мотив чувственного как пересечения какой-то условно нейтральной грани между контекстами выражает и ненормативная близость, и непристойность, и навязчивость некоторого объекта искусства или природы органам чувств, которая особо обостряется в случае отвращения. На его примере стоит выяснить, работает ли та необъятная палитра оттенков переживания, очень часто подводимая под «зонтичный термин» чувственность, если не

⁷³ Bullough E. 'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Esthetic Principle // A Modern Book of Esthetics / Ed. by M. Rader, 3d ed. 1960. P. 410.

существует категории объектов, на которой бы заканчивались выражения отвратительного.

1.3. От чувствительности к чувственности через отвращение как эстетическое переживание

Проблема соотношения переживания с предполагаемым объектом, а также чертой, которой он обладает, встает особенно остро в связи с отвратительным. В отличие от уродливого и прекрасного, даже на уровне языка оно обделено каким-то средним звеном, которое бы не устремлялось к переживанию – отвращению, – а было сродни уродству и красоте. Получается, что выбор падет либо на отвратительное, либо на его источники. И хотя связь вкуса и запаха с кино и с другими возможными точками опоры чувственности может быть всего лишь игрой слов, тенденция представлять то, что именно переживается в киноопыте через аналогии с органами чувств, кроме разве что зрения и слуха, открывает к отвращению не самый последний путь.

Вероятно, напряжение и даже «нерв» аксиологического объяснения удовольствия и красоты – в том, что, если что-то ценится, то оно автоматически попадает в ранг неразложимого, несводимого к своим элементам и, к тому же, неизменного с течением времени. Некоторые авторы причисляют такой взгляд к реализму красоты как «реального свойства отдельных сущностей», удовольствия «как качества вещи»⁷⁴. С одной стороны, этот теоретический ход, выбранный произвольно, мог бы остаться незамеченным. Его совсем не обязательно считать постепенным уходом от эстетики опыта. С другой стороны, будучи ценностью и реальным свойством одновременно, красота не сводится к оценке, поскольку не зависит от сознания. Однако при желании этот «ценностный» реализм распространяется на что-угодно, в том числе, на отвратительное, а красота утрачивает свои привилегии. Ведь в случае, когда оценка придает чему-то ценность, появляется вопрос: что такое реализм в отношении красоты, если не

⁷⁴ Tropman E. How to be an Aesthetic Realist // Ratio. 2022. Vol. 35. No. 1. P. 61-70.

возвращение от инклюзивного подхода к чувственности назад к эксклюзивному? Коль утверждается, что ценность не зависит от любых субъективных оценок, то чем считать приписывание свойства, например, отвратительного?

В частности, А. Уайтхед в «Процессе и реальности» называл красоту «соблазном для чувствования» (*lure for feeling*)⁷⁵. Кроме того, что в тезисе Уайтхеда чувственность почти наделяется силой оказывать сопротивление, фоном выступает некоторое «как» для сдерживания «массы» чувственного. Не исключено, что поэтому его интересовал момент, в который пропозиция или суждение заменяются эстетическим наслаждением. С ним почти согласен Шавиро: «Разумеется иногда это бывает эстетическим *отвращением*, а не наслаждением»⁷⁶. Однако тот факт, что приятна или отвратительна, по Уайтхеду, не вещь, «соблазняющая» чувственность, а сама пропозиция «об актуальности», указывающая своим произнесением «на потенциальность». Другое дело, что важен также контраст внешнего и внутреннего, согласно которому «приманка» проникает внутрь субъекта, будучи объективной, то есть внешней.

Стоит сделать предварительный вывод о том, что в контексте эстетики чувственности велика вероятность вовсе не слияния отвратительного и отвращения или, более того, сведения одного к другому. Напротив, их независимость в одном и том же контексте позволяет допустить, что между отвращением и отвратительным помещается сколько-угодно чувств, действий и реакций, но не обязательно переживаний.

В аналитической философии эмоций отвращение попадает сразу в несколько полей, которые выводят его за пределы гедонистического прочтения и ассоциации с субъективными предпочтениями⁷⁷. Во-первых, если

⁷⁵ Whitehead A. N. *Process and Reality: An Essay in Cosmology* / Corr. ed., eds. D. R. Griffin, D. W. Sherburne. New York: Free Press, 1978. P. 25.

⁷⁶ Шавиро С. Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика. С. 19.

⁷⁷ См.: Van der Berg S. *Aesthetic Hedonism and Its Critics* // *Philosophy Compass*. 2020. Vol. 15. No. 1. doi: 10.1111/phc3.12645.

отвращение все-таки трактовать как эстетическую эмоцию, то оно, в соответствии с двухчастной структурой, обладает силой и валентностью⁷⁸. Несмотря на преимущества этого подхода, идущего против примата удовольствия, его сторонники в большинстве своем смотрят на отвращение как на простую эмоцию. Более того, даже по версии преобразования одной эмоции в другую упомянутая валентность не конвертируется, а лишь перемещается к противоположному полюсу, например, от неудовольствия к удовольствию.

Тонкие различия между эмоциями схожей направленности налагают на переживания и, в частности, отвращение некоторые ограничения. Во-первых, причинно-следственная связь между редкими эмоциями и эмоциональными откликами кажется слишком прямолинейной. В таком случае даже удовольствие становится неглубокой эстетической реакцией, а отвращение в соответствии с этим перестает быть просто чувством или состоянием, но рассматривается в контексте чувствительности.

Во-вторых, даже если полагать, что эстетические переживания располагаются по обе стороны валентности, условно, позитивной и негативной, то сложность отвращения – это следствие недооценки других эмоций, когда они (как понятие для более крупного класса явлений) переносятся в область эстетики. Например, ряд авторов считает, что «просто удовольствие» уступает отвращению по глубине и числу переходов. Возникает вопрос: нужно ли рассматривать его как «необычную» эстетическую эмоцию, для которой требуется радикально иной метод, чем, например, для «враждебных» чувств, составляющих «триаду враждебности», к которым наравне с отвращением часто причисляют гнев и презрение⁷⁹? Или это усложнение происходит под диктатом каких-то «обычных» эмоций?

⁷⁸ Хотя существует обратная точка зрения, в которой выражено сомнение в том, что эстетические эмоции существуют. См.: *Skov M., Nadal M.* There are No Aesthetic Emotions: Comment on Menninghaus et al. (2019) // *Psychological Review*. 2020. Vol. 127. No. 4. P. 640-649.

⁷⁹ См.: *Cooper J. M., Silvia P. J.* Opposing art: Rejection as an Action Tendency of Hostile Aesthetic Emotions // *Empirical Studies of the Arts*. 2009. Vol. 27. P. 111-128.

Так или иначе, исследовательский скепсис не останавливается на психологической эстетике и даже на психологизме в эстетике, а распространяется на эмоции. Вместо того, чтобы сравнивать отвращение с уже существующими «категориями», в которые оно попадает в силу сходства с эмоциями негативной валентности, стоит предположить, что оно сигнализирует о необходимом сдвиге в действиях, а не об общей оценке ситуации. Из-за несоответствия между внешним видом и характером того, каков объект для чувственности, отвращение побуждает исследовать его дальше.

Немного забегаая вперед, стоит предположить, что несвоевременная чувственность близка отвращению в том смысле, что она также делает сравнение содержанием переживания, не нуждаясь в его элементах в лице времени или конкретного чувственного оттенка. Скорее, находиться в «режиме» несвоевременной чувственности значит удерживать взгляд на свое время через фильтр иного как того, что всегда заявляет о себе как некая возможность.

Осталось прояснить, почему грань между условно эмпирическими и эстетическими аспектами чувственности иногда становится неуловимой, но в случае отвращения так и напрашивается вывод о перевесе на стороне первых? Например, можно предположить, что верховный «арбитр» отвращения – это вкус или запах, а также, что конкретные субстанции всегда будут неприятными или даже отвратительными на вкус. Допустим, что кто-то ощущает запах сыра и знает об этом. Тем не менее, шансы на то, чтобы все равно испытывать отвращение снижаются, поскольку такая интеллектуальная конверсия или преобразование отвращения во что-то более приятное чувствам, все-таки не гарантирует, что сыр имеет свойство бытия отвратительным.

Глядя на способы обоснования связи чувственности и отвращения, можно предварительно заключить, что на конечный вердикт или чувственный эффект влияет контекст, а не гедонистическое или анти-гедонистическое

толкование чувственности. В следующих разделах будет предпринята попытка доказательства того, что отвращение разделяет чувственное, чтобы сохранить различие между зрителем и фильмом. Сейчас нужно еще раз подчеркнуть, что отвращение как проблема помогает увидеть одну из теоретических сложностей, возникающих вследствие внимания к конкретному аспекту чувственности. В данном случае внимание к чувственности вообще не только отвлекается на чувственное удовольствие, но и делается попытка подобрать то, что именно интенсифицируется (какой чувственный оттенок) в моменты пика отвращения, путем ссылки на скорость его протекания.

На пути к отвращению способны произойти любые временные сдвиги, смещения или отклонения от основной траектории. Однако несвоевременная чувственность – пример того, как в случае временной, жанровой или какой-либо отдаленности от современного зрителя, отвращение подрывает отношения «власти» между центральными или периферийными переживаниями внутри или наравне с кинематографическим опытом.

Например, К. Корсмейер полагает, что «быть базовым также означает относительно автоматическую реакцию, а реактивные эмоции, такие как отвращение, возникают слишком быстро, чтобы задействовать рациональность»⁸⁰. С этим есть смысл согласиться, но дело в том, что «дискурсивный» слой отвращения, который варьируется от просьбы убрать или избавиться от чего-то до «Какая мерзость!», все-таки указывает на некоторый саспенс или подвешивание времени хотя бы для того, чтобы оценить степень и глубину переживания. Он предназначен для того, чтобы как можно более резко, но не всегда незамедлительно избавиться от того, что предвещает о будущем отвращении.

Несмотря на эмпирическую и глубоко экспериментальную природу контент-анализа отвращения в когнитивной и поведенческой психологии,

⁸⁰ *Korsmeyer, C. Philosophical Perspectives on Disgust and Repulsion // Emotionen / Ed. by H. Kappelhoff, J.H. Bakels, H. Lehmann, C. Schmitt. Stuttgart: J.B. Metzler, 2019. doi: 10.1007/978-3-476-05353-4_23.*

многое из упомянутого перекликается с его эстетическим «статусом». Отрицательная оценка чего-то, что вызывает отвращение (склонность), не всегда рифмуется с более частым восприятием отвращения и даже может преувеличивать истинный масштаб *отвращаемости*, если проводить аналогию с впечатлительностью. Стоит предположить, что и эстетическая чувствительность – это что-то более точечное и ситуативное, компенсирующее отвратительность суждением или комментарием вместо непосредственного переживания.

Таким образом, ограничение чувственности только одним возможным аспектом – например, отвращением или несвоевременностью, о которой пойдет речь дальше, – это, скорее, гипотеза, чем окончательный вердикт. Предположения по своей сути неполны и частичны, а наличие какой-то «прямой» и, тем более, своей или своевременной чувственности еще не доказано. Теперь же, перейдя в контекст кино, следует обосновать, что несвоевременная чувственность – это отклонение не от одного из только возможных предикатов чувственности – временности или, скорее, во-временности, – а движение к постоянной необходимости разделять испытываемое и его режимы.

1.4. Кино и чувственность: постановка проблемы и пути ее решения

Доля чувственного в эстетическом, или эстетического в чувственности – далеко не отвлеченный вопрос, в зависимости от сферы которого можно предугадать их точное соотношение. Каким будет кинематографический опыт, если для схватывания эстетических свойств фильма нужно делать поправку на «возраст» медиа, на котором он записан и воспроизводится, а не обращать внимание, например, на нарратив или систему персонажей? При этом в объекте, в котором собираются черты, способные производить конкретное впечатление и, тем более, отвращение, трудно заподозрить полное совпадение материальной и чувственной стороны.

Подходы, для авторов которых в приоритете именно контекст чувственного опыта, широко распространились в последнюю декаду. Ф.Контеси предполагает, что интенциональными объектами эмоций являются состояния дел, а не обратный ход, который дал дорогу эстетике с акцентом на оценке и ценности⁸¹. Однако, если делать шаг назад и вновь конкретизировать чувственность отвлечением, то «чувствительный контент» перестанет быть просто устойчивым выражением, предупреждающим о пересечении границ, контекстов или иначе – ситуаций в визуальных медиа.

В следующих разделах такое временное ограничение чувственности чувствительностью к *ситуации* поможет внести ясность в концепт «несвоевременной» чувственности. Она свойственна, но не является свойством особых зрителей, восприимчивых к временному происхождению фильма. Однако, почему бы не поставить под сомнение ценностный аспект полемики об отдельных жанрах, словно созданных для провокации чувственности? В ряде исследований кино идея о том, что «эмоции и аффекты окрашивают зрительское восприятие нарратива», делая его, а, например, не предметы внутри кадра волнующим, отвратительным, все чаще сменяется тезисом о превращении переживаний в признак чувствительности к чему-то в фильме⁸².

Уверенность в том, что отвратительное и отвращение обратимы, а отвращение – локальная и кратковременная эмоция – это во многом тезисы одного порядка. Они вызваны стремлением разложить переживание на части, а факторы, влияющие на него извне, применить для его «объективного» описания⁸³. Вероятно, здесь встает прежняя проблема отсутствия универсального словаря для описания различных (если не разнонаправленных) ощущений. Однако, даже если бы он существовал, он

⁸¹ Contesi F. Balance or Propel? Philosophy and the Value of Unpleasantness // Journal of Philosophy of Emotion. 2022. Vol. 3. P. 10-18.

⁸² Plantinga C. Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience (1st ed.). Berkeley: University of California Press, 2009. P. 67-68.

⁸³ См.: Hare R. M. Descriptivism // Essays on the Moral Concepts. London: Macmillan, 1972. P. 57-58.

явно не замыкался между предписанным и оценочным использованием терминов.

С другой стороны, даже если отвращение – это только возможный режим киноопыта, в отличие от более обширного контекста, где чувственность несвоевременна, оно способно ослабить напряжение между эстетическим и неэстетическим. Возьмем в пример фильм «Меня зовут Долемайт» (реж. К. Брюэр, 2019). Не принимая его за адаптацию, ремейк или пародию «Долемайта» 1975 года, можно предположить, что оба фильма – события, не происходящие на одной линии времени и не занимающие одни и те же места в памяти зрителя, – предвосхищают и даже обгоняют актуализацию друг друга. В трейлере оригинального фильма 1975 года заметно, что сцены, снятые при естественном освещении, пострадали от многократного экспонирования больше всего. Также есть отреставрированная версия, а еще та, что осталась на этапе VHS, но также была оцифрована. Тем не менее, в ремейке 2019 года можно домыслить еще больше причин странного свечения внутри кадра, вызванного то ли графикой, типичной для Netflix, то ли данью стилю киносъемки 1970-х гг.

Из этого краткого отступления следует, что каждый «Долемайт» предстает ничуть не менее своевременной версией себя, то есть эстетическим эпизодом образования и уменьшения дистанции. Он выступает переживанием времени без указания на конкретную область чувственности, которая способна качественно окрашивать переживание современного или «исторического» зрителя.

Например, чтобы рассудить, что меньше режет слух – отвращение *к* или *в* кино – не обязательно иметь в виду, что есть специально «предназначенные» пространства для отвращения в кино. Сам его медиум запускает динамику объектов, постоянно становящихся иными. Корректнее говорить об этой инаковости как о контрасте. Смотря на отвращение с такого ракурса, можно, действительно, увидеть в нем много от «сращения» А. Уайтхеда как «способа, которым сущность конституируется в качестве чего-

то абсолютно нового путем отбора аспектов уже существующих сущностей и их рекомбинации»⁸⁴.

Поэтому даже, казалось бы, пристальное внимание Уайтхеда к «положительному» концептуальному схватыванию, не убережет от побочных эффектов гедонизма или, скорее, дуализма⁸⁵. Ведь любое обращение к заранее данным формам чувственности ограничивало бы новизну структурными изменениями и вариациями. Наоборот, если ставить упор на отвращении как на производстве новизны, то любое новое схватывание чего-то как отвратительного будет несвоевременным к постоянному переопределению сущности того, что становится другим относительно того, чем оно было прежде.

В дальнейших разделах обозначенное различие между эстетическим эпизодом и ситуацией будет дополнено несвоевременной чувственностью в кино. Сейчас важно зафиксировать, что все упомянутые альтернативы, вариации и смыслы чувственности вызывают немало вопросов. Так, если расширять чувственность до предрасположенности к схватыванию всего того, что не строго объяснимо, то происходит ошибка круга в рассуждении.

Например, довольно часто в исследованиях медиа результаты очевидных сбоев и, более того, несостыковок, например, визуальный, звуковой шум или «медиа-грязь»⁸⁶, становятся минимальным и даже медиум-специфичным определением медиа. Однако встает вопрос: схватывает ли такая трактовка через отрицание чего-то в его структуре такое чувственное, которое свойственно целому «поколению» медиа? Вероятно, и за ограничение чувственности ее функциональным аспектом, например, когда медиум кино приравнивается к его метафорической роли – медиации, и за разнообразие описаний особой чувственности отвечают не конкретные особенности медиа.

⁸⁴ Whitehead A. N. *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. P. 21.

⁸⁵ Ibid. P. 249.

⁸⁶ См. об этом: Fetveit A. *Medium-Specific Noise // Thinking Media Aesthetics: Media Studies, Film Studies and the Arts* / Ed. by L. Hausken. Berlin: Peter Lang GmbH, 2013. P. 189-215; Kelly C. *Dirt(y) media: Dirt in ecological media art practices // European Journal of Cultural Studies*. 2021. Vol. 26. Iss. 1. doi: 10.1177/13675494211036964.

Напротив, ставя акцент только на одной стороне объекта, имеет смысл определять качества его чувственного опыта как эмерджентные, идущие от эпизода к ситуации.

Не исключено, что попытка представить некое «чистое» или специфическое определение чувственности, без пространственно-временных «примесей» — это не безнадежное предприятие. Но перед тем, как реализовать его в кино, не честнее было бы сначала прикинуть, какие преимущества имеет «нечистое» определение? Конечно, они зависят от того, в чем укоренять чувственность.

Если брать за основу пространственный аспект, например, близость как отношение кинообразов *к* или *с* аудиторией, то что-то (пока еще неопределенное, *что-то вроде* переживания или опыта) будет тем более чувственным, чем больше деталей сможет уловить, «примерить» на себя и корректно назвать зритель. С другой стороны, чтобы понять, что фильм не просто близок категории ретро или винтаж, либо служит визуальной отсылкой современных фильмов, нужен некоторый чувственный «пробег», то есть время на выбор и, условно говоря, разрушение близости. Несвоевременность, тем самым, позволяет считать чувственность тем, что привносит в кинематографический опыт единство. Вместо того, чтобы последнее было чертой опыта, что предвосхищало бы конкретную форму, которую примет чувственность во времени.

Таким образом, различные смыслы, оставляемые за чувственностью как тем, что происходит *не ко времени*, например, «внезапного» или «предвосхищающего», помещают его в плоскость какого-то «нормального» момента, в котором оно, как бы странно это ни прозвучало, имеет место. В то время как задача поиска места и для отвращения осложняется тем, что переживание, не исчерпываемое отвратительным, позволяет занять к нему отстраненную позицию, в которой сам механизм отвращения измеряется четко очерченными оттенками: отстранение, избегание, одергивание, омерзение и т.д. В то время как формальная сторона отвращения становится оценочной,

представленной отвратительным как тем, что действительно существует в фильме.

В предстоящих разделах диссертации следует поставить и решить две задачи. Во-первых, рассмотреть несвоевременную чувственность в «расширенном поле» и в режиме отвращения. Во-вторых, проанализировать конкретные фильмы, где так или иначе переосмысляются временные приметы какого-то жанра и наиболее прямолинейно чувственные стратегии обращения с образом эпохи.

Глава 2. Время в контексте эстетической аналитики чувственности

2.1. Несвоевременная чувственность: теоретический аспект

2.1.1. Концептуальные контуры несвоевременности в историко-философской перспективе

Описанию того, как несвоевременная чувственность проявляется в кино, должно предшествовать уточнение ее контекста в философии и эстетике. В различиях между чувственностью и чувствительностью, обозначенных ранее, вряд ли имеет смысл искать основания для «перевеса» в сторону первого или второго. Пока нужно оставить открытым вопрос о том, насколько предпосылки этого уклона передают мотивы, которые движут исследователем конкретного типа медиа, например, кино, а не диктуются терминами, привычными для описания зрительского опыта. Тем не менее, если бы не две стороны эстетического переживания, отвечающих за утверждение – близости к тому, что переживается, и ценности опыта «от первого лица», то есть в своем временном контексте, – то отрицание оставило бы чувственность лишь набором возможных замен между «своим» и несвоевременным.

Философские истоки данного концепта можно найти еще в «Несвоевременных размышлениях» Ф. Ницше. Он полагал, что «странность» существования современного человека состоит в «необъяснимости того, что мы живем именно сегодня, <...> мы располагаем только крошечным сегодня»⁸⁷. Стало быть, несвоевременность, по Ницше, – это утраченные шансы на выбор эпохи, жизнь в которую становится тем желаннее, чем она дальше от наблюдателя из другого времени.

Несвоевременными бывают и неоправданные ожидания зрителя или слушателя, а также ситуация, компоненты которой либо опаздывают, либо опережают события. К тому же, если мерой «силы» этого отрыва выступает не

⁸⁷ Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т философии. М.: Культурная революция, 2005. Т. 1/2: Несвоевременные размышления. Из наследия 1872 – 1873 гг. / Пер. с нем. В. Бакусева, В. Неужиной, И. Эбаноидзе и др.; общ. ред. И. А. Эбаноидзе. 2013. С. 177.

время как таковое, а субъективная или, буквально, чья-то оценка чего-нибудь, произошедшего слишком поздно или рано, приводит ко второму возможному смыслу – неподходящего времени. В частности, М. Коат утверждает о том, что «отстраненное суждение об уродливости какого-либо артефакта может лишить зрителя возможности испытать отвращение непосредственно», в результате чего только одна черта объекта, например, *повреждение* или разрушение внешнего облика, подкрепляет эстетическую оценку предмета в целом⁸⁸.

С другой стороны, оценивая шансы на распространение «несвоевременной чувственности» в сферу кино, стоит сказать, что едва ли не первой ассоциацией станет ностальгия. Конечно, это не гарантирует их смысловую и эстетическую близость, однако «режимы» несвоевременности, о которых идет речь, действительно, разделяет какая-то преграда вторичных, или «низкопорядковых» качеств. Едва ли несвоевременность может посоревноваться по спорности своего эстетического «статуса» с другими нетривиальными случаями чувственности. Однако можно немного повременить с прояснением того, есть ли у несвоевременного как переживания какое-то содержание помимо полной инверсии переживания своевременности. Стоит представить такие «формы» несвоевременности, в которых ее особенности проявляются более отчетливо, чем в контент-анализе.

«Повреждение» – это также один из факторов современного восприятия аналоговых медиа, так сказать, остаточная «форма» их видимости, но разговор пока не о нем. Чуть позже оно послужит дополнительным аргументом в пользу различия эстетической ситуации и эпизода. Однако в несвоевременности во втором смысле – неподходящего времени – важную роль играет предвосхищение чувственного эффекта от некоторого объекта. Именно поэтому несправедливо было бы помимо опоздания и опережения пропустить запаздывание. Причем нет гарантий, что оно является лишь разновидностью

⁸⁸ Coate M. Nothing but Nonsense: A Kantian Account of Ugliness. URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2060/10.1093/aesthj/ayx032>. (дата обращения: 16.08.2022).

или, наоборот, недостаточностью одного из них, например, недоопозданием или недоопережением.

В любом случае, помня еще и о запаздывании, получится увидеть, что как только мы отказываемся от бинарной оппозиции – нехватка VS избыток, которым соответствуют рано и поздно, – все равно остается какой-то оценочный, даже аффективный довесок. Не взирая на то, что для начала он будет ограничен выражением интенсивности временного смещения – слишком, чересчур и очень поздно или рано. Так, сказав, что эстетический эпизод относится к ситуации так, как экспозиция к контексту экспозиции, основные понятия для экспериментальной эстетики наряду с визуальной чувствительностью, потребуются объяснять, почему черты, внутренне присущие объекту, производны от самого факта его существования.

Скорее всего, речь не о фундаменте для эстетических суждений в виде особенностей объектов, имеющих силу фактов, когда перемена в неэстетических свойствах рифмуется с изменением в эстетических. Например, некоторые авторы выступают против «сильной» супервентности, потому что она и так «интуитивно понятна»⁸⁹. Подобная стратегия направлена на то, чтобы показать отличие сильной зависимости обеих групп качеств от отношения их полного совпадения. Поэтому несмотря на сугубо предположительный посыл установления любых сходств и отличий между «областями» эстетики, будь то эмпирическая и «философская», реляционная и объект-ориентированная, стоит предпочесть более локальный и «узкий» взгляд. Согласно нему, общность исследователей относится к предмету интереса и стратегии решения какой-то проблемы.

Многое, что разобщает -измы в аналитической философии чувственности, предоставляет возможность аргументации за в континентальной. Можно сослаться на методы, «школы», течения и группы авторов, которые ставили акцент на чувственной асимметрии,

⁸⁹ Sauchelli A. Aesthetic Realism and Manifest Properties // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2022. Vol. 80. No. 2. P. 201–213.

сопровождающей отношения пространства и времени в эстетическом опыте. Однако перед тем, как уточнить ракурс, с которого будет рассматриваться «отклонение» времени в каждом из режимов (эстетический эпизод и ситуация), которые станут темой второй и третьей главы, нужно найти формы несвоевременности в истории исследований. В частности, историко-философскими вариантами «больших форм» несвоевременности можно считать *пересечение, перекрытие и поглощение*, а «малых» – *опоздание, опережение и запаздывание*. Обозначим характеристики обеих групп, ведь режимы несвоевременной чувственности будут сформулированы именно на контрасте с историко-философскими формами несвоевременности.

Первая тенденция выражает, пожалуй, самый «нейтральный», даже ценностно-нейтральный взгляд на несвоевременность как на обновление контекста, который уже подвергся чувственной «проверке». Запаздывание, о котором шла речь чуть раньше, интересовало П. Бурдьё, прежде всего, как *hysteresis* или выражение упущенных возможностей. Он полагал, что по мере изменения поля новые возможности и перспективы, конечно, возникают, но «габитус» может не заметить их, попавшись в ловушку предрасположенности, привычки ориентироваться в давно ушедшем контексте⁹⁰.

Вторую линию – перекрытия – представляют теория «темной экологии» Т. Мортон, трактующего грязь как «плохую материю»⁹¹; «вторичной памяти» Б. Стиглера, позволяющей техническим средствам записи буквально «раскапывать» структуру «сознания времени»⁹². В той же мере к этой линии относится и психоаналитический тезис о «потоке» восприятий, проходящих через психику и оставляющих в памяти «следы» или отпечатки.

Наиболее радикальное «крыло» по части описания потенциала времени к «сомнению» во внутренней стабильности или, скорее, к колебаниям, представлено «скукой» М. Хайдеггера, А.Н. Уайтхедом, С. Шавиро и

⁹⁰ Bourdieu P. The Logic of Practice. Stanford: Stanford University Press, 1990. P. 62.

⁹¹ См.: Мортон Т. Статья экологичным / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Ад Маргинем, 2019. 240 с.

⁹² Stiegler B. Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus. Stanford: Stanford University Press, 1998. 316 p.

Г.Харманом. Например, сентенция С. Шавиро звучит вполне как минимальное и даже «рабочее» определение несвоевременности несмотря на то, что он не упоминает последнюю напрямую: «Причинение-как-повторение разворачивается...от прошлого к настоящему, или от причины к следствию...в силу того, что время обладает “кумулятивным свойством” из-за своей необратимости»⁹³.

Отдавать предпочтение какому-то одному из прозвучавших терминов – не менее спорный шаг, чем пытаться подобрать несвоевременности пару в лице, например, «необратимости», на которой закончилась цитата из Шавиро. Ведь он говорил об этой стороне времени при условии деления «опричиненной сущности» на «физический» и «ментальный полюс»⁹⁴. Но все же, связь между причиной и аффектацией некой сущности – это предпосылка пока еще едва намечившегося, но уже замеченного отношения чувственных данных к их, пользуясь термином А. Уайтхеда, «чувствованию». Если чувственность имеет право на свою временность, то ее обратной стороной не обязательно будет несвоевременность.

Даже в контексте рассуждений Шавиро нельзя с полной уверенностью сказать, что именно временные отношения, которые «изменяют и аффицируют сущность», наделяют ее какой-то своей чувственностью, не сводимой к взаимодействию с другими⁹⁵. Лишь потому, что, скажем, какой-то временной отсчет устанавливается, переживание этой конкретной сущности становится чувственным по преимуществу. Более того, отсылая к философии Уайтхеда, Шавиро предлагал учитывать малейшее отличие, на котором строится уже другая «аффективная тональность». Он назвал ее «прошедшестью», или «объектификацией», когда в силу накопительного и репродуктивного эффекта времени «аккумуляция многообразия не означает повторения его как такового»⁹⁶.

⁹³ Шавиро С. Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика. С. 110.

⁹⁴ Там же. С. 111.

⁹⁵ Там же. С. 133.

⁹⁶ Там же. С. 238.

Возьмем пример из кино, а точнее из ретро-фильмов, малоизвестных как на момент съемки, так и нуждающихся в особом поводе для своей оцифровки. Наряду с новыми релизами распространенной практикой на официальных сайтах кинокомпаний стало размещать трейлеры к восстановленным лентам прошлого века. Например, на сайте и YouTube канале Sony Pictures недавно выпустили трейлер комедии Буйнопомешанные (реж. С. Пуатье, 1980), в которой под достаточно хорошо сохранившейся пленкой все равно проглядывают черные точки, искажен колорит. Однако сейчас сам фильм помимо акцента на раритетности считается дистрибьюторами и затем зрителями как кринж- и трэш-комедия.

Описанная ситуация, разумеется, слабо обосновывает тезис о том, что какой-то объект и, тем более, «старый» фильм обладает своей особой чувственностью. И совсем нет гарантий, что она входит в отношения «свой-чужой» с чувственностью современного зрителя. С одной стороны, можно верить в существование конкретной эмоции, специфичной для жанра, например, комического переживания для комедии, помноженного на «трудности перевода» юмора одной эпохи на другую. С другой, почему бы не допустить, что смех нынешней аудитории будет несвоевременным, подоспевшим слишком поздно или ровно в моменты с плохим качеством изображения и резкими наездами камеры на нелепых персонажей, усиливающими комический эффект.

Однако в обоих случаях объяснение плохого или трэш-качества самой современной аудиторией «старого» кино в целом становится проблематичным. Ведь недостатки фильма в плане нарратива и на аудиовизуальном уровне, доступные в наблюдении без какого-то исторического бэкграунда и знаний о съемочном процессе, занижаются еще и промо-кампанией к фильму.

Таким образом, суммируя ход рассуждений С. Шавиро, тезисы авторов, описывавших три формы несвоевременности – пересечения, перекрытия и поглощения, – и пример из кино, можно заметить следующее. Если настаивать

на том, что временное изменение именно ощущается, а не просто фиксируется внешним образом, то первична его чувственная «заряженность», но вовсе не нейтральность. Скорее, последнее – это результат более позднего действия рациональных доводов в пользу того, чтобы мыслить восприятие как «пустой» или факультативный этап.

2.1.2. Чувственность как контекст и пространство несвоевременности

Эстетическая аналитика несвоевременности в кино нуждается еще в ряде шагов. Действительно, если ставить конкретную цель, в философии можно найти сколько-угодно ассоциаций, отсылок и даже прообразов понятия «несвоевременная чувственность».

Однако точка соприкосновения чувственности и несвоевременности, соединенных отчасти произвольно, – в том, что обратной стороной того неузнавания нового в несвоевременном является не только жест отказа, отторжения и отвращения. Её так же выражает утомление, статичность и, наконец, скука как изнашивание потенциала производить новое. Подобного потенциала не лишены и две тенденции, стоящие в центре диссертации: во-первых, по-настоящему «старые» фильмы, снятые во второй половине XX века, и, во-вторых, ретросплетейшн, бесконечно разветвляющий различные эпохи, стили киносъемки в качестве заменимых элементов. Несмотря на смещение (к несвоевременности от своевременности) обе тенденции приходят к тому же самому, воспроизводят один сценарий, но на разном расстоянии между декадами в истории кино.

Однако перед тем, как различить две вышеупомянутые группы фильмов, соотнеся первую с эстетическим «эпизодом», а вторую – с «ситуацией», нужно упомянуть уже существующие решения проблемы их совместимости в философии. Поскольку поводом к этому разделению выступит время, пока еще не приведенное ни в какой режим, понятиями-конкурентами в праве стать «эмпирическая случайность» Б. Спинозы, «актуальное происшествие» А.Н.

Уайтхеда и «консистенция» Ж. Делеза и Ф. Гваттари⁹⁷. Дополнительный путь синтеза или, хотя бы, «рабочей» неразличимости ситуации и эпизода – это «актуальное происшествие» С. Шавиро.

Согласно Шавиро, «пустые пространства, или промежутки, образуют область потенциального, грядущего, которое неотступно преследует настоящее»⁹⁸. В то время как «прошлое воспроизводится как данность, физически схватывается каждым новым актуальным происшествием» как мостом между «двумя формами причинности»⁹⁹. Найдется у С. Шавиро и характерная метафора для будущего, чье назначение и, одновременно, суть – *надвигаться* – раскрывает немаловажный смысл чувственности, а именно «доступности», которая может обойтись без «актуальной определенности». Другой вопрос: справедливо ли ограничивать чувственность доступностью? Например, если сравнивать досягаемость с осязанием или с тем, что можно пощупать и ощутить в зоне доступа. Как бы то ни было, в выяснении содержания даже несвоевременного переживания следует отталкиваться от предвкушения, потенциальности опыта, а не раскладывать последний на элементы в лице манифестаций времени, наблюдаемых извне.

Однако, продолжая ряд, который мог бы состоять из времени как продолжительности, длительности до интенсивности, и делая вывод о том, что по мере движения по нему на «сознательной» стороне ощущается перевес и даже интенциональное усилие того, кто соглашается претерпевать некое чувственное воздействие объекта, стоит засомневаться в следующем. Не подменяется ли длительность – интенсивностью только потому, что забывают о еще одной грани переживания – угасания какого-то чувственного эффекта? Ведь даже удовольствие может продолжаться с одной силой, а не обязательно усиливаться до предела, и ослабевать.

⁹⁷ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. С. 101.

⁹⁸ Шавиро С. Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика. С. 122.

⁹⁹ Там же.

Проблема состоит в том, можем ли мы отделить друг от друга и описать в общих чертах определенные особенности опыта, которые особенно характерны для чувственного отношения к эстетическим объектам? Трудно переоценить такой аспект несвоевременной чувственности, как недостижимость опыта времени от «первого лица». Она выступает и как приостановка, и как предвкушение взаимодействия.

Следовательно, несвоевременность – это больше, чем вневременная позиция или «воздержание» от времени, когда требуется лишь разорвать непрерывную связь. Ведь чтобы пережить время как потраченное впустую, все равно нужно время на фиксацию, удаление и забывание про какой-то «свой» момент. Чувственные качества, свойства или атрибуты, претендующие на вход в эстетическую сферу, но еще не вошедшие в нее, – это уже точки зрения или оценки, высказанные в определенный момент. Ведь после него в неразличимой чувственности появились зоны с конкретным временным происхождением, а чувственное как таковое едва ли можно помыслить без внешнего наблюдателя.

2.2. Эстетическая ситуация и эстетический эпизод как режимы несвоевременной чувственности

На каждом этапе рассмотрения «несвоевременной» чувственности велика вероятность уйти от ответа на вопрос о том, что именно переживается. И в чем бы ни было укоренено это содержание, – в произведении искусства, артефакте медиа – привычка мыслить о нем как о собрании качеств может отвлечь от самого переживания.

Очень часто интуитивно понятными, но оттого не менее компромиссными терминами полемики об опыте «культовых», грайндхаусных фильмов и даже ретросплектив часто служат «промежуточность», «неопределенность» и «спутанность» не переживания, либо конкретного чувственного киноопыта, а все перечисленное *как* или *вместо* переживания. Помимо того, что репутация периодов в истории кино

нередко считается «грязной»¹⁰⁰, и довольно расплывчатое определение трэш-переживания как «заороженности амбивалентной связью испорченного образа со смертью» до сих пор вызывает споры теоретиков¹⁰¹. Поэтому важно не замыкать эффект архивных свойств изображения на том, что им, по видимому, соответствует. Например, – на метафорах пятна, грязи или «непрозрачности», которыми один объект или целое «поколение» медиа отличается от других.

Лучше распределить условия переживания времени фильма на несколько контекстов. Прежде всего, стоит соотнести время и кинематографическое переживание, выстраивающееся вокруг внешних проявлений времени или буквально «возраста» фильма. Затем – рассмотреть чувственность и чувствительность, чтобы оценить адекватность этих концептов не самому очевидному, но явно не случайному сценарию несвоевременности, а именно отвращению. Наконец, сформулировать и описать «режимы», в которых может проходить «несвоевременное» переживание в кино: эстетический эпизод и ситуация.

Несмотря на то, что в актуальной аналитической эстетике едва ли найдутся универсальные методы, приоритеты, практически неизменным остается один ход. Создается впечатление, что эстетическое без рамки – восприятия, оценки, опыта – все еще так же рискованно, как движение «вширь», когда множатся претенденты на звание эстетического объекта. Например, среди попыток обновления «эстетики природы» выделяется вопрос М. Доу об «эстетической оценке, или одобрении» природы: «Как мы должны эстетически оценивать естественные окружения [среды] (environments)?»¹⁰². Вероятно, это почти уход от относительности условий, на которых переживание претерпевает своего рода настройку до того, чтобы стать

¹⁰⁰ *Schaefer E.* Dirty Little Secrets: Scholars, Archivists, and Dirty Movies // *The Moving Image*. 2005. Vol. 5. No. 2. P. 81–82.

¹⁰¹ В частности, Д. Чёрч радикализирует упомянутый тезис понятием «синекрофилии». *Church D.* Disposable Passions: Vintage Pornography and the Material Legacies of Adult Cinema (Global Exploitation Cinemas). London: Bloomsbury Academic, 2016. P. 29-49.

¹⁰² *Dow J. M.* Nature Aesthetics // *Philosophy Compass*. 2022. Vol. 17. No. 2. doi: 10.1111/phc3.12829.

эстетическим. Однако не происходит ли в данном примере, пусть и выбранном довольно случайно, замена реляционности объекта – оценкой, принятой за цель с самого начала некоторого взаимодействия?

Так, эстетическая ситуация и эпизод, о которых скоро пойдет речь, заставляют усомниться в представлении об эстетике как об эстетике чего-то. Принимая за точку опоры возникающие ситуации, появляется шанс вывести эстетическое переживание из субъект-объектных рамок, пространственных аналогий, очень популярных в исследованиях атмосферы, тона, настроения как выразителей объективного полюса эстетического отношения, и, самое главное, – необходимости укоренять переживание в чем-то.

К примеру, К. МакГинн – сторонник контекстуальной теории отвращения, по которой ситуация производства конкретной эмоции не рифмуется на более «низком» уровне¹⁰³. Иными словами, свойство – это только одна из граней вещи, а не исчерпывающая характеристика последней, например, в качестве отвратительной. В свою очередь, Р. Шустерман настаивает на том, что «аффективные чувства возникают *из* ситуации», а «переживаемые качества не являются определенными свойствами, носителями которых служат конкретные объекты»¹⁰⁴.

Как бы ни хотелось согласиться с «да», которое ряд авторов говорят пространству, атмосфере, тону, настроению, стоит ответить на ключевой вопрос этого раздела. Почему чувственность – лучший вариант среди упомянутых концептов, но он вовсе не дисквалифицирует их?

К примеру, отсутствие ясных критериев того, как «атмосфера» отражает чувственность, связано с теми «общими местами» – неопределенностью, промежуточностью, внесубъектностью и внеобъектностью – которые составляют его, по большому счету, дистрибутивное определение. Стоит предположить, что согласно нему атмосфера распределяется двояко: как

¹⁰³ См.: MacGinn C. The Meaning of Disgust. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 4.

¹⁰⁴ Shusterman R. Aesthetic Experience and the Powers of Possession // The Journal of Aesthetic Education. 2019. Vol. 53. No. 4. P. 1-23.

многостороннее явление и как то, что обеспечивает разнообразие чувственного. Тем не менее, в понимание последнего вновь напрашивается метафора «доступа», которая напоминает о риске немедленной перестановки акцента с атмосферы на то вместилище, среду или площадку как место различных инстанций чувственного. По сравнению, например, с мнением об эстетическом суждении как о дистанцированном или, более того, незаинтересованном.

Следовательно, чувственность потому сопровождает постановку проблемы переживания времени, что отвлекает от мысли о каком-то пассивном «залоге». Будто бы он был первой ассоциацией с прошлым, предназначенным для идеальных реципиентов этой атмосферы несвоевременности. Ведь от них может потребоваться чувствительность, креативность (буквально, представление об атмосфере как о том, что создается между субъектом и объектом), способность поиска и указания на конкретные аффективные качества.

Эстетический эпизод как другой режим несвоевременной чувственности нуждается в паре замечаний. Было бы поспешно утверждать о том, что область визуального более, чем другие «регионы» чувственности, соответствует оценке отношений различных инстанций несвоевременного по мере их расположения в кинематографическом опыте. Конечно, только если соглашаться с тем, что последний выдерживает сравнение с неким пространством. С другой стороны, подчеркивая динамику и даже мимолетность переживания, придется признать, что «ситуационность» эстетического переживания совсем не уходит на второй план. Скорее, она позволяет проследить связь какого-либо аспекта чувственности (например, удовольствия) со временем эстетического эпизода. Последний подразумевает, что аспект, оттенок переживания – это еще одно, то есть отдельное переживание, придающее первому определенность, но не производное от него.

«Экологическая» и «эмпирическая» эстетика особо выделяются среди подходов, ставящих на эпизодичность эстетического переживания. Э. Броди

как представитель первой полагает, что «эпизод опыта» — это такое ментальное состояние, в масштабе которого даже удовольствие освобождается от чисто функционального требования быть выразителем оценки и становится «реляционным свойством» промежутка времени между настоящими и будущими состояниями субъекта¹⁰⁵. В то время как альтернатива новых подходов к «эмпирической» эстетике нацелена на пересмотр понятия «чувствительность» и «реагирование» как тех, что ранее трактовались в качестве основы эстетической оценки и отражали зависимость эмоции от «изменения качества эстетического стимула»¹⁰⁶.

Несмотря на то, что разделение на *ситуацию* и *эпизод* все еще достаточно условно, на данном этапе можно заключить, что оно влияет не только на «форму» несвоевременности. Помимо этого, оно позволяет оценить, возможно ли вообще подступиться к чувственности в кино как чему-то структурному. Действительно, если соглашаться с элементарным смыслом несвоевременности, то она отсылает к переживанию объектов (примерами которых далее станет ряд фильмов), знаки времени или «возраста» которых вызывают особые чувства в отдалении от первоначального контекста просмотра.

Например, как сюжет, так и медиа, *ситуацию* сочетания которых моделирует фильм «Вторжение в эфир» (реж. Д. Гентри, 2021), относится к VHS, а именно материальному носителю – кассетам, которые часто создают у современных зрителей и кинокритиков впечатление «зловещих видеозаписей», окруженных соответствующими атрибутами. Среди них – обнаружение в видеоархиве каких-то нелегальных записей с не менее провокационным содержанием, моральное беспокойство, саспенс, вневременная ситуация тревоги о настоящем, на которое загадочным образом

¹⁰⁵ Brady E. Aesthetic Value, Nature, and Environment // The Oxford Handbook of Environmental Ethics / Ed. by S. M. Gardiner, A. Thompson. Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 186–196.

¹⁰⁶ Myszkowski N. Aesthetic Sensitivity // The Oxford Handbook of Empirical Aesthetics / Ed. by M. Nadal, O. Vartanian. Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 834–852.

влияет увлечение современных инди-режиссеров культурой и эстетикой VHS. Несмотря на то, что в этом фильме можно угадать ревизию и даже попытку вернуть на сцену жанра хорроры рубежа XX-XXI вв., снятые в манере «найденной пленки», в нем намечается ситуация безвременья. Или, точнее, некий вневременной срез делается на фоне реального периода в истории кино.

С другой стороны, предположение о том, что внешние манифестации времени, усиленные устаревшим жанром или типом кино, – это веская причина их ностальгического просмотра, влечет за собой хотя бы одно серьезное последствие. Тогда придется отправиться на поиски оттенка чувственности, отвечающего за несвоевременность, который отсылал бы уже не к аудитории, а к самим событиям «культовых» фильмов ужасов XX века.

В то время как в сериале «Рэтчед» (реж. Р.Мёрфи, 2020) поведение и речь персонажей, действительно, напоминают нуары 1940-х гг., не говоря об освещении и стопроцентном попадании в интерьеры и моду. В дополнение к обилию тревеллингов и полиэкрана, даже на крупных планах актеров остальная часть кадра, вне зависимости от того, находится она в фокусе или нет, конкурирует с лицом персонажа. Но все же то, что в совершенстве воспроизведено и настраивает на жанр, смотрится приложением к структуре фильма, которая будто отлита по лекалам «большого» стиля нуаров рубежа 40-50-х гг., но не функционально по сравнению с узнаваемым подходом самого Р. Мёрфи.

С тем чтобы не приводить доводы в пользу существования ностальгического оттенка или под-чувства, в следующем разделе стоит ответить на вопрос: не выходит ли на первый план материальность «старого» кино, чрезмерно заметная в силу его реального повреждения или из-за того, что последнее словно достраивается зрительским воображением к знанию о времени создания фильма? Ведь, если чудовища, отвратительные субстанции, герои фильма или внутрикадровые угрозы все-таки несут с собой разные неприятности, то современных зрителей от них отделяет целая эпоха.

2.3. Несвоевременность в кино: основные понятия и проблемы

Ранее речь шла о несвоевременности как понятии, отсылающем к последствиям того раздора нетождественности, с которого начинается эстетический опыт как чувственный. Можно еще поспорить, чем является последний: дополнением к эстетическому опыту или средством связи ощущения и способа его исследования? Однако, если существуют какие-нибудь время-специфичные свойства и постоянные контексты, дающие *сущности* несвоевременного место, то едва их сумма исчерпывает потенциал объекта, произведения искусства или фильма к тому, чтобы в чувственности можно было узнать, каковы они *по сути*.

Один вариант – взять за основу замечания сторонников подхода на стыке эстетики и психологии, психологической эстетики, согласно которым все еще мало исследованы «негативные» эстетические эмоции. Только их видов насчитывается огромное количество.

Другой вопрос: что наделяет эмоции эстетическим статусом в каждом из направлений? К примеру, «оценочная модель» эстетических переживаний подразумевает, что последние – это так или иначе реакции, которые в свою очередь делятся на негативные и позитивные. Недостаток этого подхода заключается в том, что положительные и отрицательные стороны эстетического опыта проявляются одновременно, различаясь лишь по потенциалу преодоления и «беглости восприятия» (*procession fluency*)¹⁰⁷.

Подобных, но пока еще малочисленных примеров достаточно, чтобы увидеть, что трудность, связанная с объектом чувственности, возникающим на пересечении временных рамок киноопыта, связана с различными способами, которыми время если не заменяет переживание, то придает ему форму. Играть роль, по крайней мере, два смысла: ощущение, если угодно, настойчивости или «силы» времени, и «внешнее» время, выступающее мерой способности

¹⁰⁷ См.: Reber R. Processing Fluency, Aesthetic Pleasure, and Culturally Shared Taste // Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience / Ed. by A. P. Shimamura, S. E. Palmer. New York: Oxford University Press, 2012. P. 223–249.

какого-то медиума (например, кинематографического) выдерживать изменения во времени. Поэтому трудность, упомянутая выше, скорее всего, вызвана проблемой приписывания чувственности фильму, внешним подтверждением которого может стать «возраст», «старение» и даже «распад» медиальности фильма. Другими словами, – включением всего перечисленного в список не реляционных, а неэстетических качеств. Если изменяющиеся характеристики (степень временного износа) кинематографического медиума, в отличие от постоянных – свойство быть носителем, – формируют и, одновременно, выражают зрительскую эмоцию в силу соотношения определенных контекстов, то принадлежность чувственности какому-то своему или не своему зрителю становится проблематичной.

Не так давно похожая проблема была поставлена в связи с долгой историей супервентности. М. Уоткинс заметил, что несмотря на временной разрыв между созданием арт-объекта и холста они обладают разными модальными свойствами¹⁰⁸. И, в первую очередь, это связано с интенциями художника, благодаря которым картина и холст стали одним артефактом. Другой вопрос: решит ли такой аргумент к намерениям проблему, в том числе, несвоевременной чувственности в кино? Стоит предположить, что нет. Однако он позволяет повременить с качественной характеристикой переживания через перечисление и описание факторов, вместе влияющих на чувственный эффект.

Ранее отдельный раздел про отвращение был нужен для того, чтобы провести черту между чувственностью и чувствительностью, вместо дополнения первой лишь возможной стороной. С другой стороны, не следует исключать, что могут существовать эстетические аспекты, чувствительность к которым идет дальше считывания шумов и глитчей. Вновь обращаясь к полемике реализма и антиреализма в англо-американском контексте, нужно еще раз подчеркнуть, что проблема чувствительности служила фоном

¹⁰⁸ *Watkins M. Supervenience and Realization: Aesthetic Objects and their Properties // The British Journal of Aesthetics. 2021. Vol. 61. No. 2. P. 229–245.*

выяснения природы эстетических свойств. И установка, которая в соответствии с первым подходом гласила, что характер эстетической оценки полностью продиктован ее объектом, обладающим постоянными перцептивными свойствами¹⁰⁹, получила совершенно иной оборот в антиреализме. В русле последнего под эстетической чувствительностью понимается не обнаружение конкретных качеств, а лишь их рассмотрение *соответствующим образом* в результате согласия или несогласия в субъективных переживаниях, стоящих за эстетическими суждениями¹¹⁰.

Наравне с этим, переводя фокус с «отсутствующего» киноопыта на условия опыта, который, тем не менее, выступает как «общий» в силу своего исторически обусловленного контекста, зрительское актуальное переживание истекшего времени вполне может граничить с чувственностью фильма или зрителей прошлого. Например, двойной выпуск фильмов Дорис Уишман в 2022 году компанией AGFA + Something Weird выражал чувственное «как» этого явления. Материализация альтернативного времени, которое, будучи упущенным сегодняшним зрителем и, одновременно, поклонником эксплотейшна, отсылало к еще одному возможному «региону» чувственности, а именно памяти. Случай этого конкретного релиза – не единственный в своем роде; очень часто в них анонсируется «триумфальное возвращение DIY сокровищ в новой сверкающей реставрации». Нужно разобраться, что приводит к мысли о чувственной неполноте или недосказанности в контексте опыта времени, если реакция современного зрителя становится будто менее авторитетной и адекватной временной выразительности фильма.

2.3.1. Эстетический эпизод как режим несвоевременной чувственности

Будучи отнюдь не эпизодическим явлением истории кино или антиподом масштабных студийных проектов XX и XXI веков,

¹⁰⁹ См.: Goldman A. H. Realism about Aesthetic Properties // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1993. Vol. 51. No. 1. P. 31-37.

¹¹⁰ См.: Bender J. W. Realism, Supervenience, and Irresolvable Aesthetic Disputes // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1996. Vol. 54. No. 4. P. 371-381.

малокалиберные, низкобюджетные и зачастую просто забытые фильмы становятся локальными в смысле времени, а не места. Ныне обострился интерес критиков, теоретиков кино и зрителей к забытым шедеврам, которые еще полвека облагали жесткими цензурными ограничениями, а их материальная сторона больше всего пострадала от повреждения после многократной проекции.

Особая терминологическая гибкость – безусловно, позитивный эффект и следствие появления огромного числа исследований. Тем не менее, она вызывает желание уточнить, почему чувственная сторона и особая культовость аналогового кино – это сильный довод в пользу сохранения, реставрации и дистрибуции фильмов, мигрирующих с одного медиа на другие. Отстаивая несвоевременную чувственность, нужно иметь в виду конкурирующие концепты. Например, Дж. Бэйрон говорит об «опыте прошлости» и об «архивном эффекте», в котором «о прошлом можно не столько узнать, сколько воспринять» в самих кинообразах¹¹¹. В то время как С. Дэвис ставит акцент на «неподходящем времени»¹¹².

Не обязательно иметь в виду то, что есть специально отведенные места для наивысших проявлений чувств в ходе киноопыта и вообще есть «шкала» интенсивности чувственности. Напротив, сам фильм непрестанно становится иным по мере движения и перестановки своих элементов. Корректнее говорить об этой инаковости «старого» кино, где сюжет не обязательно акцентирует различные проявления отвратительного, как о контрасте между двумя факторами. С одной стороны, нарратив может протекать совершенно спокойно, и никакого эксцесса в поведении персонажей и их репрезентации не наблюдается. Отказ от содержательного анализа переживания, действительно, позволяет обратить внимание на его характер. Ведь по своей нейтральности

¹¹¹ *Baron J.* The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History. London, New York: Routledge, 2014. 187 p.

¹¹² *Davis G.* The Speed of the VCR: Ti West's Slow Horror // Screen. 2018. Vol. 59. No. 1. P. 41–58.

или даже недостаточной выразительности актерская игра сопоставима с тем, кто находится по ту сторону экрана.

Яркий пример – переоценка жанрового и, в особенности, эксплуатационного кино прошлого века. Так, современная рецепция игрового фильма «На волне ужаса» (реж. К. Видерхорн, 1977) в качестве полудокументального подтверждает два взаимосвязанных явления. Хотя запись звука после синхронизации и travelogue-стиль не являются единственными критериями отличия неигрового кино с закадровой наррацией, они вполне могут компенсировать несвоевременность и малоизвестность некоторых лент XX века отнесением их к устоявшейся категории.

Смотря на несвоевременную чувственность с такого ракурса, можно, действительно, увидеть в ней много от «сращения» А.Н. Уайтхеда как «способа, которым сущность конституируется в качестве чего-то абсолютно нового путем отбора аспектов уже существующих сущностей и их рекомбинации»¹¹³. С другой стороны, недостаточная сохранность изобразительной и звуковой дорожки пленки, а также сбои в их синхронизации, постепенно накапливают ощущение «сгущения» времени, не давая повода отреагировать на что-то конкретное и повлиять на развитие событий иначе как через какой-то резкий отказ их воспринимать.

Например, в трейлере «Золотых игл» (реж. Р. Клауз, 1974) под оцифровкой не только проступает аналоговая основа, но и из-за царапин, пятен и вспышек в кадре возникает впечатление преувеличенной эмоциональной интенсивности событий нарратива. В то время как полная версия этой ленты, отреставрированная командой Kino Lorber и уже не содержащая половины всех визуальных повреждений, сейчас оценивается многими поклонниками ретро-эстетики почти как произведение искусства. Интересны не столько термины, которыми они аргументируют в пользу

¹¹³ Цит. по: *Шавиро С.* Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика. С. 136.

особого чувственного эффекта, сколько существование двух сфер – переживания и его описания – по собственным законам.

Ход, сделанный в данном разделе, показывает, что движение к несвоевременности как чувственности, а не только удачного «носителя» второй, может быть выполнено за счет постепенного ухода от разговора о воспринимаемых качествах, даже если под ними кроется оценка силы воздействия какого-то объекта на чувственность. В контексте кино этот вывод вполне представим, поскольку умножает интересные линии сравнения, но велик риск свести медиум кино к его функциональной роли – опосредования.

С одной стороны, так происходит потому, что на первый план выходит *ситуативность* эстетической чувственности, с другой, не уравниваются ли шансы чувствительных эстетических воспринимающих на равно обреченное колебание между описательным и оценочным полюсами опыта? Получается, что чуть ли единственным произволом отдельного воспринимающего в какой-то ситуации становится заявление о модальности (кажется, возможно, вероятно) обладания какого-то объекта определенным эстетическим качеством.

Если уж представлять «пограничные» случаи ретросплотейшн и неограйдхауса, или хотя бы обращаться к «неавторизованным» версиям обоих аспектов эстетической ситуации, то ярким примером станет «В доме отца» (2012). Данный фильм, а точнее, пародия на латиноамериканские мелодрамы 1970-80-х гг. – это своего рода руководство по собиранию в одном пространственно-временном срезе незаменимых средств создания ретро. Помимо того, что «В доме отца», действительно, снят на пленку 35-мм с применением системы Panavision и особой оптики, свойственных кинематографу 1970-х гг., в нем можно отметить все: от сентиментального слогана «Страсть, драма, юмор» и постера, до напоминания «впервые в цвете» из трейлера.

Из этого краткого отступления от действительно винтажного фильма следует, что ретросплотейшн, центре внимания следующей главы,

посвященной эстетической ситуации, – далек от точной копии какого-либо временного отрезка. Скорее, из примера с «В доме отца» и иных фильмах с нарочито собирательным образом ретро, проясняется, что обратная сторона отсутствия референта – вовсе не присутствие, а воспоминание аудитории о несостоявшемся или воображаемом киноопыте.

Таким образом, чувственность можно считать несвоевременной в «расширенном» поле, где интенсивность как черта, которую было бы некорректно приписать фильму, становится только возможным, а не действительным условием переживания фильма. Маловероятно, что какая-либо особенность или поворот сюжета – страшные, отвратительные или жуткие, если брать в пример переживания «негативного» полюса, несмотря на уже упомянутую условность этой категории. Поэтому чтобы избежать подмены переживания описанием объекта, стоит предположить, что описательный подход к зрительской чувственности не исключает силу спорного тезиса о том, что экспрессивность ретро-хорроров – это их способность выражать время как эмоцию.

2.3.2. Эстетический эпизод в контексте несвоевременности «пространства» кино

Рассмотрение чувственности с упором на содержании вовсе не гарантирует, что результат контент-анализа несвоевременности – это чувство, ощущение, переживание, опыт, выстроенные по увеличению длительности созерцания времени. Весьма прямолинейным, но оттого не менее необходимым для «рабочего» определения несвоевременной чувственности в кино, может стать прочтение несвоевременности в двух направлениях. Ведь, если есть несвоевременность, действующая в пространстве, как буквальное «стирание» или «удаление» следов времени, то есть и несвоевременность в качестве еще-не-наступления или уже-происшествия чего-то слишком поздно.

Хотя в исследованиях кино предпринимались попытки укоренения несвоевременности как эстетической ситуации, а именно анахронизма, в устаревших, «воспринимаемо плохих», «смешно» или «неуклюже

возвышенных» и «эстетически подозрительных» приемах, как, например, рирпроекция¹¹⁴, можно подобрать сколько-угодно таких примеров в кино XXI века. Техника цифрового возвращения персонажей к жизни не удивит даже неопита от кино. Другое дело, что за ярлыком «старого» часто скрывается искусственность, нереалистичность и прерывность фильмической формы, технически исполняемой как отделение «герметичного» переднего от вневременного заднего плана, а эстетически – как чувство жуткого, неудовольствия, заставляющие зрителя осознавать факт просмотра фильма.

Так, в одной из серий (3 сезон) «Клана Сопрано» были использованы кадры, уже воспроизведенные на сезон ранее, для того чтобы доснять эпизод с умершей актрисой Нэнси Маршан. Помимо светового ореола вокруг «вырезанного» фрагмента и очевидных различий в синхронизации скорости двух изображений, данная техника вызвала эффект срыва коммуникации между временными планами фильма.

Из этого анти-примера следует, что несмотря на невероятно слаженную работу эстетического эпизода и эстетической ситуации как режимов несвоевременной чувственности, прежде всего нужно разобраться с первым из них. На объяснение этого безымянного эффекта, вбивающего клин между двумя образами разного временного происхождения или, хотя бы, «дорожками» фильма, – может претендовать что-угодно. Начиная с технического описания (вроде записи двух планов на пленку разного калибра или две разные камеры), заканчивая не просто концептом, а даже образом-знаком. В частности, Ж. Делёз бы сказал, что частный случай этой особенности «плохого» кино заключается в том, что «речевой и звуковой элементы перестают быть компонентами визуального образа: визуальный и звуковой элементы становятся двумя автономными компонентами аудиовизуального образа или, скорее, двумя геавтономными образами»¹¹⁵.

¹¹⁴ См.: *Жижек С.* Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Издательство «Европа», 2011. 168 с.; *Mulvey L.* A Clumsy Sublime // *Film Quarterly*. 2007. Vol. 60. No. 3. P. 3.

¹¹⁵ *Делёз Ж.* Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 529.

Конечно, недопустимо сравнивать стратегию Делеза, который группировал по близости к тому или иному типу образов-знаков как фильмы, так и режиссеров, с каким-то совершенно частным случаем монтажа низкобюджетного кино 2-ой половины прошлого века. Эстетический эпизод стремится к несвоевременности пространства, когда явные и наблюдаемые извне приметы другой эпохи понимаются в качестве момента создания образа, они отсылают не к двум отдельным типам времени, словно смонтированных в один фильм, но увеличивают эффект временного сдвига.

Предположим, что фрагментарность «следов», оставленных на медианосителе, действительно, заставляет подменить понятие случайности подлинностью. Тогда, связывая жуткое и отвратительное в старых хоррорах с конкретными моментами, есть риск не достигнуть понимания того, почему весь фильм кажется «плохим». Ведь чрезмерная очевидность недостатков и технических несовершенств будто свидетельствует о том, что зритель пропустил этап, где повреждение произошло, а сам стал несвоевременным в качестве эксперта оценки этого фильма.

Вопреки этому, материальному износу медиа-аналоговых или видео-артефактов предшествует как намеренное, так и случайное изменение их внутреннего строя. Звук проектора, шумы, зерно и пикселизация иногда добавляются к цифровому изображению в постпродакшне. Или, наоборот, как в случае с трейлером «Бешеной» (1977) Кроненберга, нередко их оставляют только в промо-материалах отреставрированного фильма.

Однако тот факт, что упомянутые индексы или указатели на эпоху относятся к нарративу косвенно, лишь подчеркивает следующее. Несмотря на то, что по мере ухудшения качества и разрешения изображения связь фильма с реальностью уже не выдерживает сравнения копии с оригиналом, повреждение только визуальной стороны – это тоже не гарант большего чувственного эффекта, к примеру, реалистического.

Например, Д. Робник предлагает инклюзивный подход к руинированным образам и просроченной пленке. Он оценивает их не просто

как последствия материального износа и многократной проекции, а «следы чьего-то удовольствия и замороженности моментом»¹¹⁶. Но идея о том, что эти кинопечатления не принадлежали тому зрителю, который не подозревает о своих «предшественниках» и даже целых поколениях зрителей, вновь возвращает к различию между *sensuous* и *sensual*. Пожалуй, некорректно подводить упомянутую совокупность «остаточных» впечатлений, удовольствий и даже эпизодов отвращения под понятие чувственного во втором смысле. Поскольку нужно помнить, что негативы эксплуатационных фильмов находились в прокате гораздо дольше и при больших нарушениях хранения, чем высокобюджетные фильмы.

Сама технология «видео по требованию», возвращающая в современность вытесненное прошлое истории кино и даже более верная принципам медиаархеологии, чем оцифровка, предстает настоящим культурным «гетто». В данном случае перед компаниями и архивами огромного массива фильмов встает и коммерческая, и исследовательская задача. Например, в 2021 году AGFA заявил о предстоящей дистрибуции семидесяти фильмов Troma Entertainment, до сих пор хранившихся в архиве студии. Стало быть, цифровая реставрация – это также вопрос распределения приоритетов, от ответа на который зависит какой именно фильм будет восстановлен. Каждый новый релиз на рынке VOD служит настойчивым напоминанием о том, сколько лент и видео еще ждут своего открытия современному зрителю или легитимного включения в историю кино.

В частности, когда эксплуатационное кино, очень часто ассоциирующееся с материальным повреждением, а также дошедшее до сегодняшнего дня в состоянии, наименее пригодном для регулярного проката, реставрируют цифровым способом, некоторые черты (царапины, выгоревшие участки и даже перешедшая на формат VHS перфорация пленки) становятся

¹¹⁶ *Robnik D. Mass Memories of Movies. Cinephilia as Norm and Narrative in Blockbuster Culture // Cinephilia. Movies, Love and Memory (Film Culture in Transition) / Ed. by M. de Valck, M. Hagener. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. P. 59.*

только более заметными. Например, если бы не качество пленки, на котором был снят фильм «Отряд насилия» (1974), то его отреставрированную версию можно было бы принять за вполне конвенциональный эксплуатационный фильм, оставшийся локальным явлением своего времени. Тем не менее, даже в улучшенном виде цветовой баланс кадра колеблется от зеленого до сиреневого оттенка.

Из этого следует, что на подступах к «несвоевременной» чувственности в кино, по крайней мере, два допущения создают неопределенность и конфликтуют. Во-первых, придется согласиться с тем, что фильмы XX века имеют специфический стиль. Вопрос: сводится ли к последнему то, что выступает уже репликой на стиль 1960-х, 70-х и т.д., если такое буквальное «прочтение» какого-то произвольно выбранного и перенесенного на экран стереотипа об эпохе практически идентично его заметности?

Во-вторых, вызывает сомнение тезис о том, что, чем больше дистанция от «принимающей» стороны (зрителя), тем больше эффект реальности. Например, почему бы не увидеть, насколько несвоевременность как *запаздывание*, то есть буквально отсрочка эффекта реальности, по своему двойственному отношению к какому-либо содержанию близко скуке? Ведь последнюю может спровоцировать как аспект пресыщенности, так и пустоты, которая несмотря на свое пространственное объяснение, также означает томительное ожидание хоть чего-нибудь.

Стоит отметить, что во втором допущении снова появляется намек на отвращение, и велика вероятность категориальной ошибки. В то время как основным чувственным «бонусом» технических устройств, средств, монтирующих разные временные слои фильма – это стягивание сил, содержания фильма и его переживания на сторону видимого временного смещения. Скажем, как будто бы последнее было объектом.

Хотя можно было остановиться на несвоевременности, связанной лишь с нарративом, когда играет роль, скорее, «погружение» в события фильма. Тогда несвоевременная чувственность – это осознание факта просмотра как

«непрозрачности» экрана, а также переживание минимального различия, выраженное пусть и в очень спорном, но возможном в качестве «рабочего», ассоциативном ряде – чужое, использованное зрителем, жившим когда-то, и наконец, несвоевременное как чувственный опыт сегодняшней аудитории.

Тем самым, впечатление от визуальной сферы как области наибольшего обострения временных рамок кинообраза и их неразличимости благодаря особым техникам, создается не зря. Поскольку оно затрагивает еще один оттенок переживания, выделяющийся тогда, когда повреждение, сбой, «нечистота», берутся не в переносном смысле, а переносятся на эстетический эффект фильма или целого жанра.

Вместе с тем, два случая в контексте эстетического эпизода – сдвига во времени и его утраты – это лишь попытка назвать причины ощущаемого, но незасвидетельствованного изменения в терминах эффекта. Они относятся только к одному оператору времени – после, – достаточно нейтральному, чтобы заявлять о какой-то чувственной определенности. Поэтому оглашение конкретного оттенка переживания несвоеременно по отношению к уже «занятому» статусу зрителя как того, кто «опоздал» к фильмическому опыту, но он даже выигрывает от этого. Стоит предположить, что третьим способом, смягчающим противоречия между аспектами эстетического эпизода, является «минимальное» определение чувственности: все, что так или иначе касается перебоев с ответной реакцией тому, что напоминает о себе извне в качестве иного времени.

2.4. Выводы из аналитики несвоевременной чувственности в режиме эстетического эпизода

Время как аспект кинообраза принимает совершенно иной оборот, если считать его тем, что оттесняет нарратив на второй план. Как упоминалось ранее, в трактовке несвоевременности как эпизода можно ставить акцент на истекшем времени для чувственного эффекта, который актуализируется в киноопыте современного зрителя и в условиях отсутствующего «образца» приобретает негативный оттенок утраченных возможностей.

Во-вторых, видимые и фиксируемые сдвиги в кинематографическом образе в актуальном чувственном опыте переводят один тип временности, допустим, время записи, в другой – воспроизведения. Остается ответить на вопрос: дополняется ли архивный эффект эстетическим, включая особую чувствительность к «возрасту» фильмов?

Прежде чем отстоять за несвоевременностью положение одного из возможных аспектов переживания времени, нужно прояснить, почему, не неся в себе никакой качественной определенности, или окрашенности каким-то конкретным оттенком с привязкой к несвоевременности прошлого или неотступности настоящего, несвоевременная чувственность может быть чувственно нейтральна. Ведь если утверждать обратное, то нужно было бы устанавливать порог восприимчивости почти для каждого субъекта, приближаясь тем самым к теориям «зависимости от реакции». Их центральный посыл: существуют эстетические факты, которые «метафизически фиксируются эстетическими реакциями соответствующих агентов в определенных условиях»¹¹⁷.

Допустим, что при просмотре «старого» фильма, намекающего зрителю на не произошедший опыт, воспоминание отвечает за переживание аудиовизуальной стороны фильма, когда реальный объект не только отсутствует, как в условно «современном» кино, но и давно истек. Есть и обратные примеры «несвоевременности», рефлексирующие об эпохе в истории кино изнутри нее. Фильм «Психотронный человек» (реж. Джек М. Селл, 1979) превращает кино 1970-х гг. в своего рода набор визуальных зацепок, не говоря уже о сюжетной специфике определенного сегмента фильмов той декады. Находясь в отдалении от хорроров и sci-fi, фильм Джека М. Селла выступает «островком» *retrosplotation*, выводя на передний план как особенности низкобюджетной мизансцены (искусственное освещение, эффект *fish-eye* линз), так и отдельных персонажей, надолго закрепившихся за

¹¹⁷ *Tropman E.* How to be an Aesthetic Realist // *Ratio*. 2022. Vol. 35, No. 1. doi: 10.1111/rati.12324.

криминальными или полицейскими драмами рубежа 70-80-х гг. Достаточно сказать, что центром внимания сцены в полицейском участке стал персонаж с накладными усами и характерной прической, который вышел будто не из той декады, а из фильмов, пародирующих ее.

Поэтому вместо содержательного анализа кинематографических переживаний, возникающих на пересечении различных временных и аудиторных контекстов, а также «количественного» подхода к медиа, где измеряется степень – новизны, материальности, интеграции с другими областями (теория кино, философия, эстетика) – следует обратить внимание на другой ракурс. Чем считать аналоговые или цифровые медиа пассивными «носителями» чувственности, продуктивнее обсуждать способы, с помощью которых уходящие типы продолжают быть активными в современных.

Называя чувственность «несвоевременной», нужно держаться подальше от вывода о том, что опыт предполагаемого или «идеального» современного зрителя, в чувственность которого произошло или не произошло стопроцентное попадание, ограничен схватыванием объектов, узнаваемых в чем-то конкретно-эмпирическом. Даже на коммерческих ресурсах, сайтах с руководствами по аналоговым технологиям Техниколор и Кодак упоминаются в связи с «ностальгическим чувством»¹¹⁸ и «чувствительностью к определенному типу пленки»¹¹⁹. Однако встраиваться в эстетическую ситуацию в качестве эпизода несвоевременности может и воображение. «Несвоевременная» чувственность перед лицом образов прошлого в кино и кино как такового не столько утрачивает свое место в каком-то объекте, сколько, опираясь на признаки временного «износа» аналоговых медиа, сохраняет за субъектом киноопыта идентичность.

Получается, что недостаток точных знаний об этапах съемки или реставрации фильма повышает шансы на описание эстетического эпизода в

¹¹⁸ URL: <https://museemagazine.com/features/2020/4/20/the-evolution-of-color-in-film> (Дата обращения: 1.01.2023)

¹¹⁹ URL: <https://www.kodak.com/en/search> (Дата обращения: 1.01.2023)

терминах пространства. Причем несвоевременная чувственность – это не случай столкновения или конфликта зрительской чувственности и той, что якобы присуща самому фильму. Скорее, несвоевременность делает эту связь не аксиологической, а условной, чем-то вроде конвенции. Ведь зритель, отдаленный от времени создания и просмотра фильма на расстояние эпохи, может иметь неполное знание того, что эпизодически воздействует на настоящее с несвоевременной точки в прошлом.

Совсем не факт, что несвоевременная чувственность как концепт рискует вступить в отношения взаимозаменяемости с другими понятиями именно потому, что его базовое определение представимо во многих случаях. Например, когда в кинематографическом образе, вне зависимости от поколения медиа, на которых он записывается, воспроизводится и, наконец, воспринимается, на первый план выступает «время».

Дабы избежать вывода ностальгии как понятия из контекста особых цифровых эффектов в современном кино, стоило бы перестать упрощать отношения с прошлым в медиа, выдвигая на передний план напряженность между текущим моментом и его прецедентами «внутри» ретроспloitейшн. Пример тому – отражение 1920-30-х гг. в фильмах эпохи Нового Голливуда («Крестный отец», 1972; «Китайский квартал», 1974), «островки» 1950-х в лентах вроде «Бриолин» (1978) и «Назад в будущее» (1985), а также 1970-х в «Под кайфом и в смятении» (1993), где стиль семидесятых больше угадывается на снимках с *backstage*, чем в нарративе.

Таким образом, на данном этапе нужно признать, что у несвоевременной чувственности нет какой-то претензии на концептуальное свойство (что очень точно схватывается в англ. *property* как, в том числе, собственности) или идентичности. Поэтому среди ранее упомянутых альтернатив не хватает еще одного аспекта чего-то неподходящего в смысле времени. Чуть позже оно будет проиллюстрировано медиа-аналоговой чувственностью, в эстетической ситуации которой хронотопы современных *retrosplotation* фильмов

переносятся на расстояние конкретной эпохи, вторя движению от уже-испытанного.

Глава 3. Эстетическая аналитика переживания кинематографического времени: случай несвоевременной чувственности

3.1. Несвоевременная чувственность: между ретропией и медиа-аналоговой эстетикой

Далеко не всегда популярные клише, названия и самые настоящие ярлыки, прикрепленные к группам фильмов на какую-то тему, гарантируют, что их точно не встретить в теории кино. Традиция считать «грубо»-чувственные жанры и некоторые типы фильмов (эксплуатационное кино, а также мелодрамы и комедии) примитивными и одновременно авангардными берет начало в исследованиях кино середины прошлого века¹²⁰. Такой ход не лишен достоинств и дает дорогу междисциплинарному подходу на стыке философии, теории кино и медиа. Однако на подступах к чувственной стороне этого пересечения выпадает возможность выдать желаемое за действительное: бюджет не всех экспериментальных фильмов стремится к нулю, и очень часто малоизвестные ленты даже XXI века остаются без внимания реставраторов, чтобы продлить срок действия медиа.

В спорах кинокритиков об опыте «культовых» фильмов, грайндхауса и *retrosploitation* звучат такие интуитивно понятные, но оттого не менее общие термины, как промежуточность, неопределенность¹²¹, бескачественность и спутанность не переживания и чувственного эффекта, а все перечисленное как переживание. Не потому ли, что визуальный образ уподобляется ясному и четкому знанию? По словам Б. Хуппауфа, «размытый образ проживает на границе репрезентации и нарушенной миметической связи с означаемым»¹²². Вероятно, такое разнообразие описаний чувственности, связанной с упомянутыми типами кино, становится возможным потому, что

¹²⁰ Burch N. *Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach // Narrative-Apparatus-Ideology / Ed. by P. Rosen. New York: Columbia University Press, 1986. P. 483-506.*

¹²¹ В частности, Х. Штейерль вводит термины «бедный образ», а точнее «люмпен-пролетарий в классовом обществе явлений, ранжированных и ценимых по разрешению», и «цифровая неопределенность». Steyerl H. *In Defense of the Poor Image*. URL: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>. (дата обращения: 2.10.2022).

¹²² Huppauf B. *Toward an Aesthetics of Fuzzy Images // Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible / Ed. by B. Huppauf, C. Wulf. London: Routledge, 2009. P. 235–253.*

подчеркивается не фиксированное и, главное, эмпирическое качество медиа, а те новые черты кинематографического опыта, которые возникают в сфере изображения.

Впрочем, сами ретросплотейшн и неограйндхаус, то есть те аспекты аналоговой эстетики, которые по стечению обстоятельств были развиты в кино последних 20-30 лет и особенно в конце 2010 – начале 2020-х гг., тоже достаточно неоднородны и по выбору эпохи, воспроизводимой в фильме, и по выбору жанра, и по степени подчеркнутости «возраста» медиа. Поэтому при подборе для несвоевременной чувственности кроме теоретической еще и практической рамки возникает сомнение: не слишком ли эта рамка напоминает неоднородное поле или необъятную область?

Конечно, можно поставить четкую цель, например, выбрать в американском кино 2016 год и найти в нем множество фильмов с действием, перенесенным в семидесятые годы прошлого века. Отдельный вопрос: почему для кинематографа США и отчасти Европы 1970-е стали таким распространенным временем действия? Было бы уместнее объяснить, почему именно неограйндхаус и ретросплотейшн – это ситуация между «местом» – «ретротопия» – и определенным чувственным эффектом, развернувшимся в поле медиа-аналоговой эстетики.

Умножение режимов, альтернативных или усложняющих концепт кинематографического опыта, говорит о том, что требования к довольно расплывчатому понятию «медиа-архива» растут. Немаловажным явлением в философии медиа конца 2010-х гг. стал тезис о перераспределении темпоральности, которое производят цифровые медиа, где акцент на пространстве – это уже не часть лингвистической игры, а серьезная заявка на «обитание»¹²³, «комфорт»¹²⁴ и даже «ностальгическое дление» (*nostalgic*

¹²³ De Rosa M. Dwelling with Moving Images // Post-cinema: Cinema in the Post-art Era / Ed. by D. Chateau, J. Moure. Amsterdam University Press, 2020. P. 221–240.

¹²⁴ Menke M. Seeking Comfort in Past Media: Modelling Media Nostalgia as a Way of Coping with Media Change // International Journal of Communication. 2017. Iss. 11. P. 21.

longing) с движущимися образами¹²⁵. С одной стороны, все перечисленное с поправкой на временной разрыв между «поколениями» зрителей граничит с тем, что Н. Верхоэфф называет «второпорядковой синефилией». Последняя, по ее словам, происходит на зрительской территории, которая производит не только зрителя, но и место, где может произойти «зрительство»¹²⁶. С другой стороны, если связывать несвоевременную чувственность только с одним носителем, например, аналоговым, то несмотря на широкую популярность в современной теории «медиа-аналоговой» эстетики, ее альтернативность цифровой или видео-эстетике приводит к выводу о неравномерном распределении чувственного.

Маловероятно, что медиа-аналоговая эстетика исчерпывается пространственным аспектом, поскольку позади остается исторический бэкграунд и особая чувственность зрителя оригинального грайндхауса или просто зрителя другой эпохи. Ведь, если не возводить искусственные стены между внешними и, главное, фиксируемыми «следами» времени и почти внекритериальным чувственным измерением, встает проблема объяснения переживания конкретной материальности.

Пример тому – самое начало 1-ой серии 2-ого сезона сериала «Эйфория», события которой лишь с оговоркой можно отнести и, более того, принять за 1990-е гг., а изобразительный ряд напоминает еще более раннюю декаду. Допустим, что визуально его не отличить от «пленочных» фильмов середины 1970-х гг., начиная с цветокоррекции под сепию, заканчивая вспышками на объективе и тем, как продолжает одеваться бабушка главного героя Феско. Другой пример – мета-комментарий Роба Зомби на грайндхаус как жанр в формате фейкового трейлера «Женщины-оборотни из СС» (2007),

¹²⁵ Niemeyer K. Media Studies and Nostalgia: Media Philosophy and Nostalgizing in Times of Crisis // Intimations of Nostalgia: Multidisciplinary Explorations of an Enduring Emotion (1st ed.) / Ed. by M. H. Jacobsen. Bristol: Bristol University Press, 2022. P. 151.

¹²⁶ Verhoeff N. Sensing Screens: From Surface to Situation // Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium / Ed. by C. Buckley, R. Campe, F. Casetti. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. P. 120.

который был включен в полный метр «Грайндхаус» К. Тарантино и Р. Родригеса.

Два эти случая представляют совершенно разные стратегии «несвоевременности». Первый – приближает и, одновременно, выделяет в переживании фильма привилегированные моменты – обнаружения и фиксации знаков чувственности другой эпохи. Второй – не приравнивает непредсказуемость возникновения «следов» изношенности медиа к их подлинности, а помещает исторический факт – трейлеры перед типичным сдвоенным киносеансом (*double-bill*) – в несвоевременное нарратива. Но в обоих примерах несвоевременная чувственность создает воображаемое сообщество на «руинах» и образа, и конкретного чувственного переживания, которое несмотря на производность только от одного аспекта образа – его руинированности (искусственной или оригинальной) – выступает метонимическим переживанием всего фильма.

Вместе с тем, особо проблематично при переводе терминов, будто предназначенных для выражения чувственного опыта, в те области, пространства и даже жанры, в которых первым самое «место», уловить различие между двумя инстанциями времени. Во-первых, цифровым файлом низкого качества (например, до 360), на котором был записан когда-то качественный и четкий фильм, во-вторых, приметами «возраста» пленки и видео, которые были кристально прозрачно воспроизведены в цифровом формате. В частности, на более раннем, в отличие от упомянутых выше, этапе исследований В. Эрнст подчеркивал, что «медиаархеология – не столько о мертвых медиа, сколько о *немертвых*. Сюда встроена несвоевременность (*untimeliness*) медиа»¹²⁷.

Даже из двух упомянутых линий анализа медиа с прицелом на ретроспекцию и несвоевременность, выбранных достаточно случайно, стоит сделать вывод. Чувственный потенциал, причем как со стороны «ввода», так и

¹²⁷ Ernst W. Let There Be Irony: Cultural History and Media Archaeology in Parallel Lines // Art History. 2005. Vol. 28. No. 5. P. 582–603.

«вывода» данных, следует понимать не как реванш по отношению новым медиа. Скорее, речь идет о нежелании старых медиа наконец-то освободить место новым и исчезнуть полностью.

Тем не менее, сейчас нужно разобраться, почему состояние медиаартефакта, на который снят фильм, может стать одним из главных аргументов в пользу его просмотра, который создатели, зрители и нередко кинокритики объединяют под знаком погружения, чувства и ощущения времени без места как ретротопии. Как будто бы с довеском возраста сам киноопыт становится более чувственно нагруженным, а его интенсивность сосредотачивается не во всех «регионах» чувственности – звуковом (звук проектора, эхо низкобюджетных мизансцен), обонятельном (какие-то странные ассоциации с запахами мест, где смотрелось такое кино, с одиозными персонажами), тактильном (воображаемые текстуры в фильме и ощущения прикосновения к медиа), а преимущественно в визуальном.

В частности, если рассматривать тренд в кино, получивший неофициальное название ретросплотейшн, как отдельный поджанр или, напротив, связывать его лишь с «визуальным анахронизмом»¹²⁸, то видовой и содержательный момент сливаются вместе. Например, прошлость конкретного фильма, даже если им выступает определенный год в кино (1999), отступает на второй план в «Громком деле» (реж. С. Бюргер, 2021). В нем сделана невероятно точная цветокоррекция не только под ТВ-репортажи начала нулевых, чей контраст с игровыми эпизодами создать гораздо проще, чем если бы фильм не сочетал в себе два режима повествования. Скорее, едва уловимая хроматическая аберрация и нечеткие края кадра, особенно в сценах с искусственным освещением, направлены на более, если угодно, тонкую чувствительность.

Трудно не упомянуть еще одну сторону несвоевременной чувственности, граничащую с собирательным образом «ретро» как своего

¹²⁸ *Sprengher C. Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film. New York: Berghahn Books, 2009. P. 86.*

рода ретротопией. Временной логике возвращения «старых» медиа предшествует «откапывание», пространственная разметка и расположение на одной плоскости вытесненных, забытых или прошлых медиа. Например, во время активного развития видео в начале 1980-х гг. кинопрокат обрел в лице видеокассет серьезного конкурента. Точнее говоря, аудитория не успевала смотреть новые фильмы, которые физически накапливались в пространстве, ведь, по словам Ч. Эклэнда, релиз фильмов «первого запуска» (first-run) объявлял о последующем релизе на видео, а не наоборот¹²⁹.

Допустим, что на примере такого незначительного временного отставания можно говорить о несвоевременности релизов, а также ситуации, происходящей сейчас с интернет-архивами, цифровыми библиотеками и хранилищами кино, в том числе, эксплуатационного. Однако работает ли понятие несвоевременности, если ей становится переживание или чувственность? Тезис о замедлении даже «запланированного» устаревания медиа можно поставить под сомнение, еще раз спросив, почему различные отсылки, чувственные впечатления и воображаемые моменты удовольствия условного «современного» зрителя сошлись в визуальной сфере. Так, не только в зарубежном, но и в российском «филиале» ретросплотейшн можно найти немало примеров, обостряющих различие между прошлым медиа и *в медиа*.

В фильме-участнике Кинотавра-2021 «Портрет незнакомца» (реж. С. Осипьян, 2021) ситуация «дольче-вита по-советски»¹³⁰ образца 1970-х гг. складывается без видимых ухудшений, отразившихся на пленке того десятилетия, аналоговых шумов. Несвоевременное в данном фильме, казалось бы, – только в сюжете, предметах быта и других узнаваемых деталях эпохи застоя. В то время как в сериале «Время побеждать: Расцвет династии Лэйкерс» (реж. П. Бенц, Т. Хэмилтон, 2022) присутствует весь «набор»

¹²⁹ Acland C.R. Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture. Durham: Duke University Press, 2003. P. 65.

¹³⁰ Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1115454/>.

кинематографических 70-х гг.: разительный контраст между калибрами пленки, которые состыкуются в пределах одного плана, вертикальные полосы, сочетание игровых и хроникальных эпизодов. Вместо всего перечисленного возникает зазор между медиа, воспроизводящим фильм, и внешними манифестируемыми указаниями на десятилетие *в кино*.

Примеры, данные ранее, заставляют сделать шаг назад и заметить, что актуализация довольно широкого концепта «медиа-аналоговая чувственность» напоминает о так называемых «протоколах» просмотра и «чтения» фильма как текста. Если упустить эту часть проблемы из виду, то чувственное содержание, отличительный эффект или, если угодно, оттенок опыта будут схватываться не более, чем инаковостью образов, которые обещают расширение опыта или расширение чувственности вместо опыта.

Следовательно, отвечая на вопрос о том, что такое «несвоевременная чувственность», и как она относится к медиа-аналоговой эстетике и ретротопиям в современном кино, нужно учитывать, что временные отсылки адресованы не столько какому-то идеальному зрителю. Напротив, они включают в кинематографическое переживание еще один оттенок, а не направленный на нее вневременной объект. Будучи таким оттенком, несвоевременность говорит о несостоявшемся переживании чувственного как актуального.

3.2. От несвоевременности пространства к несвоевременным нарративам неограйндхауса

Уже на предыдущей ступени исследования стало ясно, что привычка «разбавлять» чувственность в кино категориями времени и пространства не в последнюю очередь вызвана устоявшимися терминами. Ведь «включенное» наблюдение, сосредоточенное на зрителе, все равно избирательно к репутации, временной и статусной идентичности фильмов. Будто бы есть предубеждение, согласно которому часть из них отсылает к ретросплотейшн, то есть ко времени, а другая к неограйндхаусу, или к «месту».

Чуть отклоняясь от главного курса, сначала стоит уделить внимание второй тенденции. Параграфом ранее были рассмотрены «ретротопии» в современном кино. Хотя «неограйндхаус» как термин применяется в контексте теории, это не значит, что ему не место в актуальном кинопроцессе. Но стоит помнить, что он занял отдельную нишу в кино и стал считаться поджанром довольно поздно. Даже в каталоге *Something Weird Video* 1995 года, ведущей компании-дистрибьютора, позже реставрирующей ретро-раритеты, к грайндхаусу относились только софткор, боевики и эксплуатационное кино с возрастным рейтингом «R» и «X».

Было бы излишне и чересчур описательно для эстетической, а не исторической аналитики несвоевременной чувственности пересказывать всю историю этого «крыла» киноиндустрии. Например, не обязательно ставить акцент на диалектике между низко- и высокобюджетным сектором. Ведь тот факт, что современные низкобюджетные фильмы ужасов не так просто отсеять от остальной хоррор-индустрии, достаточно очевиден. Нужно осознавать, что любительский подход, скромный бюджет, неправдоподобная актерская игра никуда не исчезли.

С одной стороны, выводом предыдущей главы стало то, что выбор 1960-70-х гг. в качестве частой отсылки ретросплотейшн мотивирован связью этого периода с особой атмосферой. Последняя активно воссоздается и прямым текстом проговаривается съемочной командой и зрителями, хотя различные технические средства ее воссоздания подчас «сжимают» эпоху до узнаваемого стиля в истории кино.

С другой стороны, для того времени, а точнее для зарождающейся теории культового кино, было характерно выделять среди него «психотронные», «невероятно странные»¹³¹ и «полуночные» фильмы¹³². Однако сейчас нужно разобраться с тем, почему, причины их успеха в прокате и в видео-дистрибуции лежат глубже тенденции ностальгических ремейков.

¹³¹ См.: *Vale V., Juno A. Incredibly Strange Films.* San Francisco: Re/Search Publications, 1986. 224 p.

¹³² См.: *Hoberman J., Rosenbaum J. Midnight Movies.* Boston: Da Capo Press, 1991. 360 p.

Можно найти очень много подтверждений последним, но помимо них выделяются приквелы, например, к байопику об Эйлин Уорнос (Шарлиз Терон) «Монстр» (2003), под названием «Монстр: Начало (2021)», объясняющий через призму молодости, почему Эйлин стала серийной убийцей. В то время как приквел «Майора Грома» (2021) «Гром: Трудное детство» (2023) создает на экране альтернативный Петербург 1990-х гг. в духе ретрофутуризма.

Между тем, в этих двух довольно случайно выбранных примерах воздействия несвоевременного прошлого на актуальный зрительский опыт жанр или категория кино играет далеко не главную роль. И дело даже не в том, что прошло не так много времени с момента проката фильмов в реальных grind-кинотеатрах и драйв-инах. Скорее, в результате экстраполяции места просмотра, то есть кинотеатров определенного типа, не только на фильмы упомянутого содержания, но и почти все малобюджетные хорроры и экшн до 1990-х гг. приблизились к грайндхаусу как к контркультурному явлению и практике.

Из этого можно предварительно заключить, что «неограйндхаус» – больше, чем самоназвание. Ведь то, что снимается под подобным лейблом, только подтвердило нарративную, стилевую и, главное, эпохальную идентичность фильмов-предшественников. Причем, как правило, это узнавание собственной эпохи происходит несвоеременно позже постпродакшна, в ходе которого к финальному монтажу добавляются эффекты аналоговой эстетики.

В исследованиях многое наоборот: временной критерий эстетической ситуации в каком-то смысле одержал победу над пространственным. То, что на предыдущих ступенях всегда довольно неоднородной теории медиа называлось ностальгией, подчиняется все-таки временной логике. Не факт, что визуальность – это метафора кратчайшего пути к кинематографическому переживанию, которое происходит не в свое время. К примеру, закадровый текст к трейлеру «Клипмейкеров» (2022) Г. Константинопольского об

индустрии музыкальных клипов 1990-х гг. произнес Л. Володарский, легенда синхронного перевода с VHS конца восьмидесятых. Однако у современных зрителей больше шансов на то, чтобы хоть где-то, но увидеть многое, из чего сейчас складывается визуальный анахронизм или, по словам некоторых авторов, «визуальная прошлость» (pastness) в кино¹³³.

Почти излишне говорить о нарративной зеркальности или прозрачности современного ретросплотейшн по отношению к историческим событиям или их собирательным образам. В то время как дорога неограйндхауса к сюжетам оригинального грайндхауса более извилиста. Например, в конце 2022 года в сети вышел трейлер «Жестокой ночи», чье название отсылает к целой «сети» рождественских хорроров 1970-1980-х гг. – «Тихая ночь, кровавая ночь» (1972), «Тихая ночь, злая ночь» (aka «Черное рождество», 1974), «Тихая ночь, смертельная ночь» (1984). К тому же их бюджет на момент съемки был гораздо меньше, чем в версии 2022 года от Universal Pictures, официального дистрибьютора этого фильма.

Таким образом, трудно игнорировать предпосылки «размещения» и распределения чувственности между разными эпохами в «практике», а не только в теории кино. То, что начинается с сугубо материальной несвоевременности (на этапе постпродакшна обнаруживается нехватка или полное отсутствие прямого заменителя цветов на пленке, вызванное тем, что каждый цифровой «краситель» замкнут в своем диапазоне битовой глубины), – продолжается в эстетической сфере. А точнее, более раннюю оппозицию пространства – времени и длительности побеждает настойчивое стремление додумать содержание киноопыта. Причем, неограйндхаус, который в контексте данного раздела явился одним из аспектов эстетической ситуации наравне с ретросплотейшн, – это не очередной пример того, что описываемое явление опережает теорию. Подвешивание связи между реальным

¹³³ *Sprengler C.* The Aviator: Deliberate Archaism, Technicolor Aesthetics and Style as Substance // *Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film.* New York, Oxford: Berghahn Books, 2009. P. 139–62.

прецедентом событий на экране и вне кино – отличительный признак грайндхауса. Оба тренда опираются на идею «прибавочной стоимости», бонусов, которые с собой несут различные типы нехватки и отсутствия в медиа.

3.3. «Маршруты» несвоевременной чувственности: между эстетическим эпизодом и ситуацией

3.3.1. «Шум» и медиа-непрозрачность в неограйндхаусе и ретросплотейшн

Каким бы в хорошем смысле условным, служащим целям аналитики несвоевременности, ни казалось действие несвоевременности в ретросплотейшн и неограйндхаусе, оно все-таки дает о себе знать в современном кино. Выходя за пределы пространственно-временных тэгов, такие важные термины промокампаний и полемики о фильмах, как нарративная плотность, атмосфера и интонация сильно превосходят базовые механизмы поиска. Среди последних – подбор контента по жанру, темам и актерам, который не гарантирует быстрого и своевременного реагирования на зрительский запрос.

Например, компания High-Def Digest занимается подборками трейлеров, тематических антологий, объединенных под знаком «только в High Definition и Blu-ray», 4K Ultra HD. При желании можно удостовериться в том, что специалисты, действительно, создают «однозначный гид для энтузиастов высокого разрешения». Однако может возникнуть вопрос о критериях выхода довольно разных релизов с промежутком не больше месяца. Речь, например, про фильмы «Панк из Солт-Лейк-Сити» (1998), «Титаник» (1997) в честь 25-летия со дня релиза и «Захватчики с Марса» (1953) по случаю цифровой реставрации, которая, по задумке High-Def Digest, «врывается в 4K Ultra HD и Blu-ray».

Стоит сказать, что высокое качество анонсируется во всех трех перевыпусках. Однако только «Панк из Солт-Лейк-Сити» (реж. Джеймс Мерендино, 1998) почти не несет следы технического улучшения, что требует

более тонкой визуальной чувствительности и настройки чувственности зрителя. Не исключено, что последний будет полагаться на обещания качества из промо-кампании. Однако речь совсем не о подмене фактов или, наконец, замене эстетической ситуации на эпизод. Наоборот, нужно создать перебои с «поставками» кинообраза, то есть еще на этапе передачи сигнала, длительность переживания которого почти снимается с повестки при переключении внимания на результат. Последним может быть все, что угодно, начиная с образа-глитча, заканчивая образом-помехой, в котором произошло усиление посредством шума в форме чего-то, что препятствует передаче данных.

Например, в сериале «Пистолет» (реж. Д. Бойл, 2022), коллективном портрете панк-группы Sex Pistols в Лондоне середины 1970-х гг., крупные планы чаще всего снимаются из-за какой-то непрозрачной преграды. Однако помимо того, что эта особенность вызывает чувство подглядывания за эпохой, эффект постоянного переключения калибров пленки и чередования игровых эпизодов с кадрами реальных ТВ-репортажей 1970-х усиливается мелкой дрожью, «бурлением» цвета и впечатлением, что камера всегда находится в движении.

Впрочем, можно попытаться опровергнуть вышесказанное на уровне текста. Так, вполне реально, что найдется много опровержений связи между авангардным потенциалом «плохого кино» и его презумпцией на позитивную оценку при условии, что за ним стоит собственное фанатское сообщество. Например, в ранних фильмах, особенно в трейлерах, режиссеров из Виннепега Astron-6 «Монтажёр» (2014), «Мэнди» (2018) Паноса Косматоса, «Неправильных копах» (2013) Квентина Дюпье нет предписывающего голоса закадрового нарратора, зато возвращаются некоторые аналоговые «рудименты». Или в хорроре «Темная сторона» (2018) помимо цветокоррекции и засвечивания целых эпизодов каким-то цветом был использован прием «расколотой линзы», широко применявшийся в семидесятых, к примеру, ранним Б. де Пальмой.

Справедливости ради, стоит отметить, что вдалеке от академических исследований «плохого кино» прозвучали слова Р. Родригеса. Выше внимание уделялось его проектам «воссоздания» грайндхауса. Согласно Родригесу, «сцена насилия может быть обработана так, чтобы казаться вдвое более жестокой, с добавлением среднего специфического шума изношенной киноплёнки»¹³⁴. Однако эпатирование аудитории качеством, низким для цифрового или аналогового носителя, – это только первая ступень.

Пытаясь объяснить такую востребованность ретросплетейшн «сверху», можно привести в пример слова Дж. Франко и Дж. Пелеканоса, режиссера и сценариста сериала «Двойка» (2017-2019) от НВО, посвященного истории подъема индустрии хардкора в Нью-Йорке начала 1970-х. Этот проект, чьи высокие рейтинги позволили снять 3 сезона, отражает не столько спрос на рефлексию об эпохе, сколько – различие в подходах съемочной команды. Если Франко находит в «Двойке» такие общие «симптомы» кино о 1970-х гг., как интерес и использование стереотипов в пользу сценария, то Пелеканос признает, что «сериалы о 1970-х часто показывают ошибочную картинку того времени – слишком много огней, слишком много воротников. Никто не носил полиэстеровые костюмы»¹³⁵.

Несмотря на то, что спорно ставить в один ряд три вышеприведенных подхода – Родригеса, Пелеканоса и Франко, – их «рецепты» и замечания звучат актуально по сей день, ничуть не уступая теории. Ведь апеллируя к грайндхаусу как к месту, не учитывая исторический критерий и особую чувственность зрителей оригинальных сеансов, чем не попытка возрождения этой практики – реставрация «Ивана Грозного» (1944) в 4К, триумфально прошедшая в 2021 году?

С другой стороны, все чаще встречаются описания опыта просмотра эксплуатационного кино второй половины XX века с преобладанием пространственных терминов. Многие современные теоретики допускают, что

¹³⁴ Rodriguez Extra Material on DVD, Planet Terror (2007) – DVD.

¹³⁵ URL: <https://www.pravilamag.ru/entertainment/30912-deuce-interview/> (Дата обращения: 31.01.2022).

медиум-специфичность устарела и нечувствительна к мелочам, среди которых, в том числе, отталкивание от негативного. Так, «медиум-непрозрачность», или «непроницаемость», передает смысл «шумов», характерных для одних медиа и отсутствующих у других¹³⁶.

Стало быть, полагая, что переживание «старого» кино сосредотачивается на фильме как месте для развертывания визуального образа историко-кинематографической эпохи, будто бы слишком вольного и субъективного параметра, которому нужен опыт от первого лица, стоит иметь в виду многие риски такого поспешного вывода. В их числе – неосторожное обращение с пространственными аналогиями и выделение среди прочих конкретного «маршрута», по которому последует зрительская чувственность.

К примеру, наравне с другими «Анджелин» (2022), сериал стриминга Reасоск, вполне претендует на то, чтобы быть ретротопией, темой прошлого раздела. Мифический статус персонажа Анджелин, которого придумывает иммигрантка из Польши Рени Голдберг, достигается и нарративной деталью: она появляется на рекламных баннерах по всей стране, – и медиа, который комментирует сей образец ретросплотейшн. Казалось бы, мода и приметы «зрелой» видео-эстетики с частым миганием REC в углу кадра, настраивают аудиторию на действие в США 1990-х гг. Однако затем создатели сериала уведомляют, что это «1981, или 1982 год, ...смотря, кому верить». Следовательно, это не значит, что зрителей ввели в заблуждение. Еще менее вероятно, что горизонтальная «плывущая» мизансцена с рассеянным освещением, дополненная расфокусированным задним планом, внезапными приближениями-удалениями, создают впечатление домашнего видео с его обостренным эффектом реальности.

Таким образом, сама имитация изобразительной стороны кино, только по внешним признакам вписывающаяся в какую-то эпоху, – это не такой уж

¹³⁶ См. об этом: *Blos-Jáni M. Sensing History. On the Uses of Medium-Specific Noise in Eastern European Found Footage Films // Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies. 2018. Vol. 15. P. 137-163; Kane C.L. Postscript: Miraculous Plastic's Retrograde Sublime // High-Tech Trash: Glitch, Noise, and Aesthetic Failure. Berkeley: University of California Press, 2020. P. 173-184.*

нерелевантный пример несвоевременности. Вероятно, ее нужно ждать от того, что изношенность конкретного фильма экстраполируется на статус старого кино как такового в качестве свойства опыта, которое можно по ошибке посчитать случившимся, а не только лишь воображаемым.

3.3.2. Ремейк, спин-офф и ребут как частные случаи ретроспекции в контексте эстетической ситуации

Как уже говорилось ранее, от несвоевременности как представления о каком-то «нормальном» или том-самом моменте начала кинематографического опыта отходят несколько линий. Во-первых, несвоевременность может оправдать предупреждение, если угодно, надежду на предстоящий чувственный опыт, но только в обратном временном отсчете. Этот тезис перекликается с теорией «сенсорных артефактов»¹³⁷, объединенных отношением к прошлому медиа и в медиа. Однако первая линия приводит к мысли о пространстве как чувственной емкости архива – медиального или эстетического, – и одновременно как средоточии наибольшего культурного веса артефактов прошлого. Во-вторых, несвоевременная чувственность, свободная от ассоциаций с чем-то одним – либо субъектом, либо объектом – впускает эстетические несовершенства фильма в более широкий – архивный – контекст.

Несмотря на то, что ремейки, перезапуски (ребуты), спин-оффы и приквелы создают еще больше поводов для пересмотра прошлого, они также проводят эту ревизию по отношению к истории кинематографа. Пример тому – факт из карьеры актера Клауса Кински («Носферату: Призрак ночи», 1978), который по настоянию В. Херцога играл графа Дракулу в пластическом гриме, скопированном с оригинала Ф.В. Мурнау. Зубные протезы и накладки на уши, чтобы сделать роль вампира достовернее, и вовсе были имитацией реального грима Макса Шрека из «Носферату: симфония ужаса» 1922 года.

¹³⁷ Straw W. Embedded Memories // Residual Media. / Ed. by C. Acland. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. P. 3-15.

Из более свежих примеров можно вспомнить «Бостонского душителя» (1968), который получил продолжение в триллере Мэтта Раскина на платформе Hulu весной 2023 года. Есть варианты обновления сюжетов и в российском кино. Так, на 2023 год намечена премьера «Веры». Причем Киностудия им. Горького позиционирует его не как ремейк советского фильма «Вам и не снилось» (1980), а как «новую экранизацию» повести Г.Щербаковой.

Стало быть, очень спорно расширять сферу эстетической ситуации, в первых рядах которой стоят ретросплотейшн и неограйндхаус, если брать за основу только способность какой-либо ретро-классики и исторического фильма обзавестись ремейком и спин-оффом (например, «Уэнсдэй» (2022) – ответвление от «Семейки Адамс»). Противостояние поверхностности и глубины как качеств опыта взаимодействия с конкретным медиа может привести к выводу о том, что материальность «покоится» на первой, в то время как на глубине залегает элитарное знание об истории какого-то периода в кино.

К тому же не стоит забывать про продолжения и ребуты фильмов и сериалов последних тридцати лет, до сих пор активно снимающиеся примерно с 2020 года. Среди них – анонс триквела подростковой комедии «Дневники принцессы» (реж. Г. Маршалл, 2000), перезапуск «Восставшего из ада» (2022) и «И просто так» (2021), долгожданный (спустя 25 лет) третий сезон сериала «Королевство» (1994-2022) Ларса фон Триера об одиозном датском госпитале.

Следовательно, частные случаи ретросплотейшн в контексте эстетической ситуации позволяют прийти к выводу о том, что в насмотренности (как в понятии, уже давно вошедшем в лексикон кинокритиков и синефилов) кинематографический опыт сродни наслоению, но в то же самое время – накоплению часов просмотра кино. Как и ретросплотейшн ремейк, спин-офф и ребут побуждают сохранять какой-то минимум насмотренности, будто разделяемый большинством зрителей и (главное для данного исследования) передающийся через эпохи в сохранности

и прежнем объеме. Поэтому не зря еще в предыдущем параграфе прозвучало предостережение: без критериев, адекватным реалиям современного кино, «рамка» несвоевременной чувственности напоминает разнородное поле или неохватную область. В противном случае, ремейки фильмов с историческим сеттингом были бы ретроспloitейшн «в квадрате» или просто-напросто несвоевременными к тому, что уже подверглось пересмотру в эстетической ситуации.

3.3.3. Несвоевременная чувственность как эстетическая ситуация в российском кинематографе

Следующим случаем выступит явление, не в последнюю очередь вызванное оттоком из онлайн-библиотек российских стримингов. Многим пользователям знакома опция «В духе», «Смотреть также», «Вам понравится» и «Если нравится “...”». Однако, вслед за изменениями этих рубрик усложнились и «рычаги» воздействия на зрительскую чувственность. Ностальгический оттенок, вышедший далеко за пределы одной платформы, дал толчок подборкам «Новое российское кино: погружает в прошлое», «Кино, которое мы полюбили на VHS», «Дикие семидесятые» и другим.

Разумеется, после упоминания и анализа большинства кейсов эстетической ситуации, укладывающихся либо в ретроспloitейшн, либо в неограйндхаус, а также какие-то пограничные случаи, возникает желание продолжить классификацию. В частности, в один ряд становятся фильмы с большим числом признаков материального износа, который варьируется от стиля «грубого» реализма неигрового кино до изменений естественного отклика негативной пленки и сопутствующим эффектом запотевшего объектива. Либо, немного наоборот: в биографическом сериале о Майке Тайсоне «Майк» (2022) временной рывок назад произошел не просто как флэшбек или вспышка, а как буквальная перемотка кассеты со всеми особенностями магнитной ленты.

По такой логике, второй линией несвоевременности должна быть полная противоположность, то есть абсолютно четкий кадр, где несвоевременен разве

что нарратив, относящийся к прошлому. Однако, будет ли несвоевременным переживание зрителей, которые не знают об этом негласном разделении? В частности, отвечая на этот вопрос в контексте российского «филиала» ретроспloitейшн, придется признать, что, хотя в нем сложился самый настоящий штат из актеров, режиссеров и постановщиков, отечественные старые-новые фильмы относятся ко второй, более сюжетно-несвоевременной линии.

Без рубрики «от создателей» трудно представить карьеру К. Серебренникова, который режиссировал четыре байопика подряд, начиная с «Лета» (2018), а также опыт К. Балагова по созданию параллельного 1946 года в СССР («Дылда», 2019) и 1999 года в России («Теснота», 2017). В то время как актер Никита Ефремов через некоторое время после успешного онлайн-релиза «Нулевого пациента» (2022) вновь попал в 1988 год.

На 2023 год на стриминге Apple TV+ запланирована премьера сериала «Тетрис», где Ефремов сыграет советского разработчика одноименной игры. Этим обстоятельством он не только ступит на путь М. Макконахи, почти две третьих своей карьеры играющего бизнесменов, наркодиллеров, коренных жителей Техаса, любителей родео и даже старателей из 1970-80-х гг. Напротив, для ситуации отечественного ретроспloitейшн важно то, что Н. Ефремов сыграет позднесоветского представителя технической интеллигенции в цветокоррекции, холодном освещении и декорациях даже не 1988, а 1938 года.

Поэтому сложно отрицать, что в уже реализованных проектах на первый план выходят, прежде всего, тщательно реконструируемые приметы времени и даже года, сопровождающие нарратив. Например, в сериалах «Чикатило» (2020-2021), «Фишер» (2023) и «Нулевой пациент» (2022) 1980-е – это не уже не абстрактная эпоха перемен или морального беспокойства, а пример исторической реконструкции с уведомлением о том, что с целью уважения к жертвам и реальным людям их имена были изменены.

«На тебе сошелся клином белый свет» (2023) вышел в прокат и пространство кинокритики как «вольный байопик культовой героини сибирского андеграунда 1980-х» Янки Дягилевой. Столь же вольным образом целой декады выступают «Гром: Трудное детство» (2023), приквел оригинальной экранизации комиксов о майоре Громе, а также «Клипмейкеры» (2022) Г. Константинопольского.

Из этого стоит заключить, что ретросплотейшн – с большей вероятностью эстетическая ситуация, чем эпизод, в том смысле, что выбор средств и параметров для создания впечатления конкретной декады в истории или истории кино ограничен. В отличие, например, от неограниченного числа деталей, которые ассоциируются с каким-то одним «путем» или национальной школой аналоговой и видео-чувственности.

По сравнению с 2020-2021 гг. число запланированных на 2022-23 гг. «ретромелодрам», «ностальгических комедий» и байопиков, охватывающих период с начала XX века по наше время, рекордно. Так, наравне с британским мини-сериалом «Эта Англия» (2022) про события пандемии 2020 года, выделяется иной пример максимального сокращения дистанции, а именно сериал «С нуля» (2022) с его постоянными монтажными переключениями с 2008 на 2021 год.

Причем не всегда съемочная команда пытается визуализировать все слагаемые несвоевременности, лишь смонтировав их с кино- и видеохроникой тех лет. Ведь едва ли набор средств убеждения зрителей в их достоверности так мал, и есть какой-то лимит несвоевременности. Например, «Скандалное мнение: суд Депп/Херд», вышедший на Tubi уже в сентябре 2022 года вполне может создать такое же сильное впечатление другого времени, как и заставка «Авроры» (реж. Р. Волобуев, 2022) с ретро-аналоговыми шумами в черно-белом кадре.

3.4. Выводы из аналитики несвоевременной чувственности в режиме эстетической ситуации

Таким образом, как в российских, так и в зарубежных релизах 2021-2023 гг. пространство фильма обеспечивает одновременную доступность прошлого в настоящем. Чем меньше дистанция до «сегодня», которое аудитория признает своим, тем больше исторических деталей превращаются в эстетические. При просмотре старого-нового кино велика вероятность переживания средств, предназначенных для сокрытия временного «пробела» и его открытия заново, в качестве тех, что воспроизводят несвоевременное как нарративное.

Следует предположить, что концептуальная «ёмкость» несвоевременной чувственности больше противостояния поверхностности и глубины киноопыта. Ведь несвоевременным актуальное переживание делает неопределенность статуса, идентичности и эстетических предпочтений аудитории другого века, а не какое-то свойство фильма, которое заставляет смотреть его «не своими» глазами.

Недостаток выбора ностальгии для описания кинематографического переживания состоит в ошибке принятия «старости» образа за износ конкретного типа медиа и за опыт как испытанность каким-то воображаемым зрителем из прошлого. В противном случае, для анализа фильмов нужно было бы пользоваться методом той линии кинотеории, одна из актуальных тем которой – нулевая степень, при которой все реакции времени *медиа и в медиа* словно останавливаются. Речь идет о «медиа-мортальности», «некро-», «зомби-» или просто-напросто «мертвых» медиа¹³⁸.

Однако одно дело – мертвые медиа, другое – мертвое время¹³⁹, без которого трудно представить конкретный медиаартефакт. Едва ли то, что на цветокоррекцию расходуется бюджет блокбастеров и независимых фильмов (причем, волна байопиков и ретро-комедий, хорроров, мелодрам и т.д. успешно встраивается в обе эти рамки), должно притягивать к себе все

¹³⁸ См.: Cameron A. *Zombie Media: Transmission, Reproduction, and the Digital Dead* // Cinema Journal. 2012. Vol. 52. No. 1. P. 66-89; Nansen B., Gould H., Arnold M., Gibbs M. *Media, Mortality and Necro-Technologies: Eulogies for Dead Media* // New Media & Society. 2021. doi: 10.1177/14614448211027959.

¹³⁹ См.: Misek R. *Dead time: Cinema, Heidegger, and Boredom* // Continuum. 2010. Vol. 24. P. 777-785.

взгляды. Тем не менее, один и тот же аспект играет две роли: быть «стилистическим» ходом, например, имитировать зерно пленки, и вызывать чувство ностальгии. Не исключено, что первая деталь претендует на то, чтобы считаться качеством более низкого порядка или фундаментом эстетического переживания.

Что предпочесть: несвоевременную чувственность, чувственность с оттенком несвоевременности или вовсе переживание несвоевременности в более глобальном чувственном контексте? Ведь во всех трех терминах прочитывается и описательный, и выразительный потенциал. Есть сомнение не только в содержательном смысле, но и в плане выбора слов для сообщения о несвоевременной чувственности. При этом, не оправдывая наличие огромной сети «архивных» чувств, напоминающих о какой-то ситуации, которую современный зритель может наблюдать только извне, нужно отметить, что возможен любой из упомянутых сценариев. Особенно если понимать несвоевременность как указатель не на нехватку, а на силу, которая, будучи неверно приписанной «устаревшему» фильму, всего лишь обещает чувственный опыт времени.

Из этого можно заключить, что смысл несвоевременной чувственности в режиме эстетической ситуации гораздо шире сказанного ранее об эстетике эпизода в контексте реального шума, сбоя и визуальной неопределенности. Ведь рябь, непрозрачность и размытость образа отсылает не только к кино прошлого, но и к прошлому самого фильма, будто возвращая референта или прообраз на экран.

Заключение

В данной работе многократно подчеркивалось, что для обоснования дискуссии о времени в терминах чувственности и, тем более несвоевременной, мало указывать на контрасты. Целью стала именно эстетическая аналитика, в которой только поначалу важно противопоставить неуместность несвоевременности. Поэтому предпосылки аналитики более всего отразились на дальнейших отличиях эстетического эпизода от ситуации: вторая – это пространство, растущее вширь от увеличения эпизодов, которые либо неуместны, либо им не хватает места как прежде.

Сейчас стоит напомнить, что помимо анализа методологией исследования стало сравнение, или, буквально, удержание двух режимов несвоевременной чувственности. Так, во всех главах, при условном разделении работы на философский, эстетический и кинематографический контексты звучала идея о том, что ситуация отличается плотностью контрастов между чувственностями разных временных промежутков.

На этапе подбора примеров несвоевременности вопрос искусственности различий между ее режимами встал ребром. С одной стороны, стремление к заменам подкрепляет тяга к ясности, которой не достает несвоевременности, и неподходящая среда, в которой отыскиваются примеры. Несвоевременность может быть неуместной, чем-то сродни сбою, который напоминает зрителю о внезапной непрозрачности того, что было предназначено для обратного. Для иллюстрации этого тезиса в разделе о ретроtopиях и медиа-аналоговой эстетике были описаны несколько стратегий «перекрытия» эстетического эпизода ситуацией.

В ходе исследования выяснилось, что не стоит торопиться с переносом общности времени и чувственности, когда внешние манифестации первого становятся заметными. Они отнюдь не развиваются в объекты чувственности. Несвоевременность именно тем заостряет особенность чувственности, что она

располагает или повышает чувствительность к видам переживаний, которые образуются при сравнении с текущими.

Примеры, на разборе которых строилась последняя глава, заставили усомниться в том, что рябь, непрозрачность, размытость образа, или их комбинация отсылают к кино прошлого. Ведь еще один «адресат» этого сообщения с помехами, будто возвращающий референта образа на экран, – это прошлое самого фильма. Таким образом, ситуация, в отличие от эпизода, относится к «упущенному» региону зрительской чувственности, то есть либо не своему опыту, либо к тому, что не произошел.

«Старость» образа, наверное, синонимична сбою, шуму и «актуальному происшествию» на манер А.Н. Уайтхеда. Однако проблематичен сам вывод о том, что несвоевременная чувственность фильма вызвана его временными приметам, к тому же, помноженными на ухудшение прочности и миметической прозрачности медиа, или вовсе исчерпывается ими. В то время как несвоевременную чувственность, как выяснилось во второй части диссертации, вполне возможно проанализировать. Если глитч и «нечитабельность» фильма могут усугубляться неисправностью средств воспроизведения, то у аудитории все еще есть чувственный «доступ» к несвоему времени. Напомним, что о чувственном потенциале «доступа», но не о его полном теоретическом охвате упоминалось ранее.

Ближе к концу третьей главы выяснилось, что выбор средств и параметров для создания впечатления конкретной декады в истории или истории кино все-таки ограничен. В отличие, например, от бесконечного числа деталей, которые проходят по какому-то одному «пути» восприятия. И даже не факт, что им должен стать визуальный план фильма. При такой расстановке сил временные коллапсы фильма мало бы чем отличались от эстетических, ведь вряд ли зритель забыл о них в момент осознания «старины» фильма.

Из этого следует, что ретроспloitейшн и неограйндхаус – это с большей вероятностью эстетическая ситуация, чем эпизод, в том смысле, что возведение еще и третьей – чувственной – «стены» терминов затрудняет

понимание актуального зрительского опыта на «руинах» иных переживаний. Дело не только в ошибке определения времени кинообраза по износу медиа, но и в том, что испытанность воображаемым зрителем из прошлого – лишь отправная точка несвоевременной чувственности. Её эстетическая аналитика показала, что сравнения времени с текучестью, гибкостью и, в конце концов, потоком передают смысл изменения, а в контексте второй и третьей главы, сосуществования эпизода и ситуации. Поэтому за удержанием этих режимов на расстоянии наступает схождение, делающее возможным чувственный опыт того, что уже поздно или несвоевременно представлять как череду эпизодов.

Перспективами дальнейшего исследования является поэтапное усложнение аналитики эстетических переживаний, специфичность которых для жанра, эпохи, географической традиции кино конкурирует с объективными и субъективными факторами.

Учитывая настойчивость теоретиков и философов кино в отношении чувственности как онтологической предпосылки сбоя, нужно признать, что эстетическая аналитика направлена на другое. Согласно выводам, к которым удалось прийти в данной диссертации, смысл несвоевременной чувственности в режиме эстетической ситуации гораздо шире сказанного ранее об эстетике шума, сбоя и визуальной неопределенности.

На предстоящих этапах исследования нужно выдвинуть аргументы, по которым уходящие типы медиа продолжают быть активными в современных, усиливая между разными «поколениями» зрителей временной разрыв. В частности, изучение последнего стоит дополнить такими режимами, как клаустрофобия в кино. Ведь чувственность сохраняет связь между моментом схватывания иного времени со зрительским ощущением времени, но не сводит его инаковость к средствам технологического обеспечения этой встречи.

Список литературы

1. *Айер, А.Дж.* Язык, истина, логика (глава 6) // Аналитическая философия: Избранные тексты 1 Сост., вступ. ст. и ком мент. А.Ф. Грязнова. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 50–66.
2. *Аронсон, О.В.* Кино и философия: от текста к образу. – М: Институт философии Российской академии наук, 2018. – 109 с.
3. *Гуссерль, Э.* Феноменология внутреннего сознания времени // Собрание сочинений. Т. I. – М.: Гнозис, 1994. – 162 с.
4. *Грибова, М.* Слабо аффицирующее кино: скудный опыт привязанности // Cineticle. 2020. URL: <https://cineticle.com/weakly-afficere-cinema/> (Дата обращения: 28.04.2023).
5. *Давыдова, О.С.* Кино, которое не показывает: техногенная чувственность в фильмах Криса Маркера // Второй российский эстетический конгресс: Тезисы докладов участников, Екатеринбург, 01–03 июля 2021 года / Сост. и научные ред. Т.А. Круглова, А.Е. Радеев. Екатеринбург: Автономная некоммерческая организация высшего образования «Гуманитарный университет», 2021. – С. 159–160.
6. *Делез, Ж., Гваттари, Ф.* Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип / Пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.
7. *Делёз, Ж.* Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 559 с.
8. *Делёз, Ж., Гваттари, Ф.* Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. – М.: Институт экспериментальной социологии, Спб.: Алетейя, 1998. – 288 с.
9. *Жижек, С.* Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». – М.: Издательство «Европа», 2011. – 168 с.
10. *Кант, И.* Критика чистого разума: 2-е изд. // Сочинения на немецком и русском языках. Т. 2. Ч. 1. – М.: Наука, 2006. – 1086 с.

11. *Куайн, У.В.О.* Две догмы эмпиризма // Слово и объект / Перевод с англ. А.З. Черняк. – М.: Логос, Праксис, 2000. – С. 342–367.
12. *Мерло-Понти, М.* Феноменология восприятия / Пер. с франц. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. – М: «Ювента», «Наука», 1999. – 602 с.
13. *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т философии. – М.: Культурная революция, 2005. – Т. 1/2: Несвоевременные размышления. Из наследия 1872 – 1873 гг. / Пер. с нем. В. Бакусева, В. Невежиной, И. Эбаноидзе и др.; общ. ред. И.А. Эбаноидзе. – 2013. – 480 с.
14. *Николаев, А.В.* Эстетические проблемы материального старения артефактов: магистерская диссертация. – Санкт-Петербург, 2019. – 165 с.
15. *Павлов, А.В.* Плохое кино. – М.: Горизонталь, 2022. – 608 с.
16. *Пирс, Ч.С.* Избранные философские произведения / Пер. с англ. К.О. Голубович, К.К. Чухрукидзе. – М.: Логос, 2000. – 448 с.
17. *Поликарпова, Д.А.* Эстетическая аналитика кинематографической чувственности: диссертация ... кандидата философских наук: 5.7.3. – Санкт-Петербург, 2021. – 350 с.
18. *Радеев, А.Е.* От кинообраза к образу-опыту // Кинематографический опыт: история, теория, практика: Коллективная монография / Под ред. А.Е. Радеева, Н.М. Савченковой. – СПб.: Порядок слов, 2020. – С. 192–205.
19. *Стругова, Е.А.* Эстетическая аналитика отворачивания: историко-философский и содержательный аспект // Манускрипт. – 2023. – Т. 16, № 1. – С. 38–44.
20. *Уайтхед, А.Н.* Избранные работы по философии / Сост. И.Т. Касавин: Общ. ред. и вступ. ст. М.А. Киссея. – М.: Прогресс, 1990. – 720 с.
21. *Харман, Г.* Weird-реализм: Лавкрафт и философия. – Пермь: Гиле Пресс, 2020. – 258 с.
22. *Шавиро, С.* Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика. – Пермь: Гиле Пресс, 2018. – 208 с.
23. *Юм, Д.* О норме вкуса // Сочинения в 2-х томах. Том 2. / Пер. с англ. С.И. Церетели и др. – М.: Мысль, 1996. – С. 622–642.

24. *Acland, C.R.* Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture. – Durham: Duke University Press, 2003. – 352 p.
25. *Austin, J.L.* Sense and Sensibilia. – Oxford: Oxford University Press, 1964. – 144 p.
26. *Ayer, A.J.* The Foundations of Empirical Knowledge. – London: Macmillan, 1963. – P. 3–11.
27. *Baron, J.* The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History. – London, New York: Routledge, 2014. – 187 p.
28. *Baschiera, S.* Nostalgically Man Dwells on This Earth: Objects and Domestic Space in The Royal Tenenbaums and The Darjeeling Ltd // New Review of Film and Television Studies. – 2012. – Vol. 10. Iss. 1. – P. 118-131.
29. *Bender, J. W.* Realism, Supervenience, and Irresolvable Aesthetic Disputes // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1996. – Vol. 54. No. 4. – P. 371–381.
30. *Berleant, A.* The Sensuous and the Sensual in Aesthetics // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1964. – Vol. 23. No. 2. – P. 185–192.
31. *Blos-Jáni, M.* Sensing History. On the Uses of Medium-Specific Noise in Eastern European Found Footage Films // Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies. – 2018. – Vol. 15. – P. 137–163.
32. *Böhme, G.* The Space of Bodily Presence and Space as Medium of Representation // Transforming Space: The Topological Turn in Technology Studies / Ed. by Hård M., Lösch A., Verdicchio D. – 2003. URL: <http://www.ifs.tu-darmstadt.de/gradkoll/Publikationen/transformingspaces.html>. (дата обращения: 1.09.2022).
33. *Bourdieu, P.* The Logic of Practice. – Stanford: Stanford University Press, 1990. – 333 p.
34. *Brady, E.* Aesthetic Value, Nature, and Environment // The Oxford Handbook of Environmental Ethics / Ed. by S. M. Gardiner, A. Thompson. – Oxford: Oxford University Press, 2017. – P. 186–196.

35. *Bullough, E.* 'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Esthetic Principle // *A Modern Book of Esthetics* / Ed. by M. Rader, 3d ed. – New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1960. – P. 394–411.
36. *Burch, N.* Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach // *Narrative-Apparatus-Ideology* / Ed. by P. Rosen. – New York: Columbia University Press, 1986. – P. 483–506.
37. *Cameron, A.* Zombie Media: Transmission, Reproduction, and the Digital Dead // *Cinema Journal*. – 2012. – Vol. 52. No. 1. – P. 66–89
38. *Carroll, N.* Non-perceptual Aesthetic Properties: Comments for James Shelley // *The British Journal of Aesthetics*. – 2004. – Vol. 44. Iss. 4. – P. 413–423.
39. *Casebier, A.* The Alleged Special Logic for Aesthetic Terms // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 1973. – Vol. 31. Iss. 3. – P. 357–364.
40. *Church, D.* Disposable Passions: Vintage Pornography and the Material Legacies of Adult Cinema (Global Exploitation Cinemas). – London: Bloomsbury Academic, 2016. – P. 29–49.
41. *Coate, M.* Nothing but Nonsense: A Kantian Account of Ugliness. URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2060/10.1093/aesthj/aux032>. (дата обращения: 16.08.2022).
42. *Conlon, D.* A flor, o fim do mundo: Sensual Media, Lost Futures and the End of Cinema in Kleber Mendonça Filho's *Aquarius* // *Screen*. – 2023. – Vol. 64. Iss. 1. – P. 22–37.
43. *Contesi, F.* Balance or Propel? Philosophy and the Value of Unpleasantness // *Journal of Philosophy of Emotion*. – 2022. – Vol. 3. – P. 10–18.
44. *Davis, G.* The Speed of the VCR: Ti West's Slow Horror // *Screen*. – 2018. – Vol. 59. No. 1. – P. 41–58.
45. *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.

46. *De Rosa, M.* Dwelling with Moving Images // Post-cinema: Cinema in the Post-art Era / Ed. by D. Chateau, J. Moure. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. – P. 221–240.
47. *Dewey, J.* Art as Experience. – New York: Capricorn Books, 1959. – 371 p.
48. *Dow, J. M.* Nature Aesthetics // Philosophy Compass. – 2022. – Vol. 17. No. 2. doi: 10.1111/phc3.12829.
49. *Dyer, R.* Pastiche. New York: Routledge, 2006. 222 p.
50. *Ernst, W.* Let There Be Irony: Cultural History and Media Archaeology in Parallel Lines // Art History. – 2005. – Vol. 28. No. 5. – P. 582–603.
51. *Fetveit, A.* Medium-Specific Noise // Thinking Media Aesthetics: Media Studies, Film Studies and the Arts / Ed. by L. Hausken. – Berlin: Peter Lang GmbH, 2013. – P. 189–215.
52. *Freeland, C.* Art Scents: Exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 2022. – Vol. 80. Iss. 2. – P. 248–251.
53. *Giuseppe, G.* Inhabited Stories: An Enactive Media Archaeology of Virtual Reality Storytelling. – Nescus: European Journal of Media Studies. – 2022. – Vol. 11. Iss. 1. – P. 231–257.
54. *Goldman, A. H.* Realism about Aesthetic Properties // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1993. – Vol. 51. No. 1. – P. 31–37.
55. *Goodman, N.* Symptoms of the Aesthetic // Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. – Indianapolis: Hackett Publishing, 1976. – P. 252–255.
56. *Heath, S.* The Turn of the Subject // Cinema and Language / Ed. by S. Heath, P. Mellencamp. – Los Angeles: American Film Institute, 1983. – P. 26–45.
57. *Hoberman, J., Rosenbaum, J.* Midnight Movies. – Boston: Da Capo Press, 1991. – 360 p.
58. *Hohr, H.* ‘Aesthetic Emotion’: An Ambiguous Concept in John Dewey's Aesthetics // Ethics and Education. – Vol. 5. – P. 247–261.

59. *Huppauf, B.* Toward an Aesthetics of Fuzzy Images // Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible / Ed. by B. Huppauf, C. Wulf. – London: Routledge, 2009. – P. 235–253.
60. *Kane, C. L.* Postscript: Miraculous Plastic's Retrograde Sublime // High-Tech Trash: Glitch, Noise, and Aesthetic Failure. – Berkeley: University of California Press, 2020. – P. 173–184.
61. *Kelly, C.* Dirt(y) media: Dirt in ecological media art practices // European Journal of Cultural Studies. – 2021. – Vol. 26. Iss. 1. doi: 10.1177/13675494211036964.
62. *King, A.* Response-Dependence and Aesthetic Theory // Fittingness: Essays in the Philosophy of Normativity / Ed. by C. Howard, R. A. Rowland. – Oxford: Oxford University Press, 2023. – P. 309–326.
63. *Korsmeyer, C.* Philosophical Perspectives on Disgust and Repulsion // Emotionen / Ed. by H. Kappelhoff, J.H. Bakels, H. Lehmann, C. Schmitt. – Stuttgart: J.B. Metzler, 2019. doi: 10.1007/978-3-476-05353-4_23.
64. *Lopes, D.M.* Sight and Sensibility: Evaluating Pictures. – Oxford, New York: Oxford University Press, 2005. – 210 p.
65. *MacGinn, C.* The Meaning of Disgust. – Oxford: Oxford University Press, 2011. – 260 p.
67. *Menke, M.* Seeking Comfort in Past Media: Modelling Media Nostalgia as a Way of Coping with Media Change // International Journal of Communication. – 2017. Iss. 11. – P. 626–646.
68. *Meskin, A., Robson, J., Ichino, A., Goffin, K., Monseré, A.* Philosophical Aesthetics and Cognitive Science // Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science. – 2018. – Vol. 9. No. 1. doi:10.1002/wcs.1445.
69. *Misek, R.* Dead time: Cinema, Heidegger, and Boredom // Continuum. – 2010. Vol. 24. – P. 777–785.
70. *Mulvey, L.* A Clumsy Sublime // Film Quarterly. – 2007. – Vol. 60. No. 3. – P. 3-3.
71. *Munro, T.* Toward Science in Aesthetics. – New York: The Liberal Arts Press, inc., 1956. – 371 p.

72. *Myszkowski, N.* Aesthetic Sensitivity // *The Oxford Handbook of Empirical Aesthetics* / Ed. by M. Nadal, O. Vartanian. – Oxford: Oxford University Press, 2021. – P. 834–852.
73. *Nansen, B., Gould, H., Arnold, M., Gibbs, M.* Media, Mortality and Necro-Technologies: Eulogies for Dead Media // *New Media & Society*. – 2021. doi: 10.1177/14614448211027959.
74. *Niemeyer, K.* Media Studies and Nostalgia: Media Philosophy and Nostalgizing in Times of Crisis // *Intimations of Nostalgia: Multidisciplinary Explorations of an Enduring Emotion* (1st ed.) / Ed. by M. H. Jacobsen. – Bristol: Bristol University Press, 2022. – P. 151–170.
75. *Plantinga, C.* Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience (1st ed.). – Berkeley: University of California Press, 2009. – P. 67–68.
76. *Reber, R.* Processing Fluency, Aesthetic Pleasure, and Culturally Shared Taste // *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience* / Ed. by A. P. Shimamura, S. E. Palmer. – New York: Oxford University Press, 2012. – P. 223–249.
77. *Roberts, T.* Feeling Fit for Function: Haptic Touch and Aesthetic Experience // *The British Journal of Aesthetics*. – 2022. – Vol. 62. Iss. 1. – P. 49–61.
78. *Robnik, D.* Mass Memories of Movies. Cinephilia as Norm and Narrative in Blockbuster Culture // *Cinephilia. Movies, Love and Memory (Film Culture in Transition)* / Ed. by M. de Valck, M. Hagener. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. – P. 55–64.
79. *Sauchelli, A.* Aesthetic Realism and Manifest Properties // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 2022. – Vol. 80. No. 2. – P. 201–213.
80. *Sauchelli, A.* Horror and Mood // *American Philosophical Quarterly*. – 2014. – Vol. 51. No. 1. – P. 39–50.
81. *Schaefer, E.* Dirty Little Secrets: Scholars, Archivists, and Dirty Movies // *The Moving Image*. – 2005. – Vol. 5. No. 2. – P. 79–105.

82. *Shusterman, R.* Aesthetic Experience and the Powers of Possession // *The Journal of Aesthetic Education*. – 2019. – Vol. 53. No. 4. DOI: 10.5406/jaesteduc.53.4.0001
83. *Skov, M., Nadal, M.* There are No Aesthetic Emotions: Comment on Menninghaus et al. (2019) // *Psychological Review*. – 2020. – Vol. 127. No. 4. – P. 640–649.
84. *Sperb, J.* *Flickers of Film: Nostalgia in the Time of Digital Cinema*. – New Brunswick: Rutgers University Press, 2016. – 208 p.
85. *Sprengler, C.* *The Aviator: Deliberate Archaism, Technicolor Aesthetics and Style as Substance // Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*. – Oxford, New York: Berghahn Books, 2009. – P. 139–62.
86. *Steyerl, H.* In Defense of the Poor Image. URL: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>. (дата обращения: 2.10.2022)
87. *Stiegler, B.* *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. – Stanford: Stanford University Press, 1998. – 316 p.
88. *Straw, W.* *Embedded Memories // Residual Media / Ed. by C. Acland*. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. – P. 3–15.
89. *Strawson, P. F.* *Aesthetic Appraisal and Works of Art // Freedom and Resentment*. – London: Methuen, 1974. – P. 178–188.
90. *Trigg, D.* The Role of Atmosphere in Shared Emotion // *Emotion, Space and Society*. – 2020. – Vol. 35. doi: 10.1016/J.EMOSPA.2020.100658.
91. *Tropman, E.* How to be an Aesthetic Realist // *Ratio*. – 2022. – Vol. 35. No. 1. doi: 10.1111/rati.12324.
92. *Vale, V., Juno, A.* *Incredibly Strange Films*. – San Francisco: Re/Search Publications, 1986. – 224 p.
93. *Van der Berg, S.* Aesthetic Hedonism and Its Critics // *Philosophy Compass*. – 2020. – Vol. 15. No. 1. doi: 10.1111/phc3.12645.

94. *Verhoeff, N.* Sensing Screens: From Surface to Situation // Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium / Ed. by C. Buckley, R. Campe, F. Casetti. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. – P. 115–143.
95. *Watkins, M.* Supervenience and Realization: Aesthetic Objects and their Properties // The British Journal of Aesthetics. – 2021. Vol. 61. No. 2. – P. 229–245.
96. *Whitehead, A. N.* Process and Reality: An Essay in Cosmology / Corr. ed., eds. D. R. Griffin, D. W. Sherburne. – New York: Free Press, 1978. – 413 p.
97. *Žižek, S.* Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. – Cambridge: The MIT Press, 1991. – 200 p.