

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный Институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

_____ Н.П. Копцева

« _____ » июня 2019 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

ФЕНОМЕН ПАРАКИНЕМАТОГРАФА В XXI ВЕКЕ

Руководитель _____ канд.филос.наук, доцент А.В. Кистова

Выпускник _____ А.А. Белецкая

Красноярск 2019

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Феномен
паракинематографа в XXI веке».

Нормоконтролер _____

А.Е. Худоногова

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Феномен паракинематографа в XXI веке» содержит 73 страницы текстового документа, 2 приложения и 65 источников литературы.

ПАРАКИНЕМАТОГРАФ, КИНОТЕКСТ, КИНОЗНАК, КЭМП

Целью данного исследования является изучение особенностей феномена паракинематографа в XXI веке на примере кинопроизведения «Комната», 2003, реж. Томми Вайсо.

Задачи, решаемые в процессе работы:

Определение значения понятия «паракинематограф»;

Изучение истории появления феномена паракинематографа;

Исследование проявлений феномена паракинематографа в современном киноискусстве;

Анализ кинопроизведения репрезентанта паракинематографа с использованием искусствоведческого подхода;

Выявление особенностей современного паракинематографа.

В результате проведённого исследования было проанализировано одно произведение искусства. В ходе анализа были выявлены основные особенности феномена паракинематографа в XXI веке. Практическое исследование, базирующееся на теоретических данных и анализе кинопроизведений, продемонстрировало как в современном кинотворчестве проявляются черты паракинематографа.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Говоря об актуальности исследования феномена паракинематографа, стоит отметить особенности отечественного и западного подходов к изучению кинематографа на сегодняшний день.

Подход российских учёных к исследованию кинематографа, как дань многолетней традиции, является киноведческим. Данный подход включает историю, теорию кинематографа, различные описательную работу, анализ фильмов. На Западе же на данный момент активно развивается Cinema Studies, прикладная дисциплина, одна из ключевых характеристик которой является междисциплинарность. Исследуя кинематограф, Cinema Studies использует многовариативный инструментарий гуманитаристики, включающий философию, историю, культурологию. Также, одной из интересных черт, отличающих Cinema Studies от киноведческого подхода, является особое внимание к непрестижным и маргинальным сферам кинематографа. Долгое время на Западе этот широчайший пласт различных кино- и видео-произведений оставался неизученным, находясь как бы в «слепой зоне» для исследователей кинематографа. Сегодня, непрестижные сферы киноискусства наоборот являются приоритетным направлением для изучения, предоставляя новое огромное поле для исследований. В России же, исследований, обращающих своё внимание на «второстепенные» категории кинематографа, просто не существует. При этом, так называемые фильмы категории «Б», отнюдь не чуждое нашей стране явление, исследование которого, в свою очередь, помогло бы научно объяснить множество процессов, происходящих в современной реальности. В данной работе будет уделено внимание такой сфере киноискусства как паракинематограф.

Паракинематограф, в широком смысле, может рассматриваться как бурно развивающаяся субкультура киноискусства, не попадающая в категорию каких-либо жанров, в результате намеренного или случайного противостояния их

канонам. Концепция паракинематографа впервые была предложена Джеффри Сконсом¹ в 1960 - х годах, как средство классификации фильмов, которые значительно отличались от основного потока произведений киноискусства в силу либо своей вычурности, либо откровенного отсутствия качества, а в большинстве случаев и того и другого. Сконс предполагает, что в дополнение к художественному фильму, фильму ужасов или научно-фантастическому фильму, паракинематограф включает «плохой фильм», сплаттерпанк, мондо фильмы, «эпос меча-и-сандалия», государственные санитарно-гигиенические фильмы, японские фильмы ужасов, мюзиклы в стиле пляжной вечеринки и другие примеры общего кинематографического трэша.

Вариативность паракинематографа весьма широка, начиная с фильмов, произведенных в XX веке, и заканчивая современным кинопроизводством. Очевидно, что, зрители, хотят увидеть подобные кинопроизведения именно из-за их посредственных качеств, а также стать свидетелями технического и творческого провала. Кроме того, очевидно, что фильмы данной категории пробуждают в зрителях чувство прекрасного посредством демонстрации своих худших художественных качеств, вызывают удовольствие от просмотра, хотя и сочетающееся с некой реакцией снисходительности. Возникает резонный вопрос: как возможно, чтобы зритель получал удовольствие от просмотра настолько низкокачественного, плохого контента? На данный момент единицы исследователей занимаются изучением данного вопроса, однако к подобным проблемам в искусстве обращались ещё задолго до появления кинематографа. Эстетизация безобразного, кэмп — всё это, в какой-то мере помогает понять, что из себя представляет феномен паракинематографа, и изучить стратегии зрительского восприятия.

В данной исследовательской работе изучается феномен паракинематографа, особенности его притягательности как произведения искусства и особенности зрительского восприятия.

Степень изученности:

¹ Sconce, J. Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style, Screen, 1995, 372 p.

К исследованию феномена паракинематографа обращалось не так много исследователей, как зарубежных, так и отечественных. Соответственно, трудов, посвященных паракинематографу крайне мало. Степень изученности в данной работе включает в основном научные исследования, так или иначе затрагивающие данную тематику, или относящиеся к общим процессам в изучении науки о кинематографе.

Также, стоит отметить, что, не смотря на тот факт, что феномен паракинематографа крайне мало исследован, толчок научным изысканиям по данной тематике был дан зарубежными авторами. До сих пор основным языком мировых исследований в области кинематографа является английский. Именно поэтому логично будет начать обзор источников с зарубежных исследований.

Дабы начать разговор о паракинематографе, необходимо обратиться к истории безобразного в мировой культуре и искусстве в частности. Именно этому посвящён теоретический труд Иогана Карла Фридриха Розенкранца «Эстетика безобразного»², написанный в 1853 году.

Также, необходимо упомянуть о теоретическом труде итальянского учёного Умберто Эко «История уродства»³. Автор поднимает вопрос возможности эстетического суждения о безобразном, с учётом того факта, что само по себе прекрасное предполагает некую беспристрастную оценку, в то время как безобразное в основном апеллирует к эмоциональной реакции субъекта — отвращение, ужас, испуг.

Приближаясь к рассмотрению феномена паракинематографа, необходимо обратиться к феномену кэмп, формулирующему суть своего значения как «Это хорошо, потому что ужасно». Именно этому явлению посвящены «Заметки о кэмпе»⁴ Сьюзен Зонтаг.

² Шкепу, М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца: монография / М. А. Шкепу. – Киев: Феникс, 2010. – 205 с.

³ Эко, У. История уродства: монография / У. ЭКО. – перевод с итал. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской. – Слово, 2007. – 456 с

⁴ Зонтаг, С. Заметки о кэмпе. Против интерпретации и другие эссе : сборник эссе / С. Зонтаг . – Москва : Ad Marginem, 2014.

Наконец, обращаясь к феномену паракинематографа, нельзя не упомянуть о статье Джеффри Сконса «'Trashing' the academy : Taste, excess, and an emerging politics of cinematic style»⁵, опубликованной в 1995 году в киноведческом журнале Screen. Именно Сконс впервые предложил и употребил термин «паракинематограф» (“paracinema”) по отношению к кинопроизведениям, до этого момента слабо изученным в киноведении.

Своей статьёй Джеффри Сконс дал толчок для начала изучения паракинематографа в американской киноведческой среде. В данной работе также будет обращено внимание на исследования зарубежных авторов, так или иначе старающихся осмыслить работы Сконса.

«From Bad to Good and Back to Bad Again? Cult Cinema and its Unstable Trajectory»⁶ - исследовательская работа, представляющая интерес для рассмотрения феномена паракинематографа.

Важной для понимания феномена паракинематографа является феномен трэш-кинематографа, о котором идёт речь в книге Яна Хантера «British Trash Cinema»⁷.

Стоит также отметить теоретическое исследование Юлии Васильевой «After Taste: Cultural Value and the Moving Image»⁸. В этой работе автор рассуждает о том, что в результате дискуссий по поводу различий между высоким и низким искусством, приведших к разрушению границы между высокими и низкими жанрами, которая когда-то разделяла их, в последнее десятилетие на экране произошел бум производства «плохого кино».

Также, данное исследование обращается к статье Мэта Хиллса «Para-Paracinema: The Friday the 13th Film Series as Other to Trash and Legitimate Film

⁵ Sconce, J. Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style, Screen, 1995, 372 p.

⁶ Secston, J. From Bad to Good and Back to Bad Again? Cult Cinema and its Unstable Trajectory , Screen, 1996, 251 p.

⁷ Hunter, J. British Trash Cinema: New York, University Press, 2001.

⁸ Vasilieva, J. After Taste: Cultural Value and the Moving Image: Berkeley: University of California Press, 1999. – P. 25–56.

Cultures»⁹, в которой автор акцентирует внимание на типичной проблеме академической кинокритики — «низкой» и «высокой» культуре.

Ещё одним важным исследованием является работа Гая Барфута «In Trash Cinema: The Lure of the Low»¹⁰, в которой автор исследует парадоксальную привлекательность «низших слоев» кинематографа.

Важным для понимания особенностей восприятия тех или иных культурных феноменов, предметов искусства, является философское эссе Кэролла Ноэля «Art, Intention, and Conversation»¹¹. В данной работе исследователь подходит к проблеме художественного высказывания и его восприятия с точки зрения лингвистического подхода.

Ещё одной важной публикацией в данном дискурсе является «The Cult Film Reader»¹² Эрнеста Матиса и Хавье Мендика. В первую очередь именно эти исследователи на протяжении последних лет занимаются проблемами «культового кино» за рубежом.

Среди отечественных исследователей актуальные проблемы науки о кино поднимает Н.В.Самутина. В статье «Слово из двух проблемных частей: киноисследования 2010-х о своем ускользающем объекте»¹³ автор представляет аналитический обзор на научный дискурс теории кинематографа последних лет.

Необходимо также отметить статью Натальи Самутиной «Cult camp classics: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе»¹⁴. В данном исследовании автор рассуждает о проблеме нормативности в кинематографе.

Также, данное исследование пользуется ещё одной статьёй данного автора: «За процветание Швеции! Культовое кино и его нестандартный

⁹ Hills M. Para-Paracinema: The Friday the 13th Film Series as Other to Trash and Legitimate Film Cultures // Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics / J. Sconce (ed.). Durham, NC: Duke University Press, 2007. P. 219–239.

¹⁰ Barefoot G. In Trash Cinema: The Lure of the Low: Columbia University Press, 2017

¹¹ Noel, C. Art, Intention, and Conversation: New York, University Press, 2007. P. 21–29.

¹² Mathijs E., Mendik X. The Cult Film Reader London: Open University Press-McGraw-Hill, 2007.

¹³ Самутина, Н. В. Слово из двух проблемных частей: киноисследования 2010-х о своем ускользающем объекте / Н. В. Самутина // Гос. ун-т – Высшая школа экономики. – 2010. – 44 с.

¹⁴ Самутина, Н. В. Cult camp classics: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе / Н. В. Самутина // Гос. ун-т – Высшая школа экономики. – 2008. – 40 с.

зритель»¹⁵. В ней Н.В.Самутина поднимает важные вопросы современного восприятия культового кинематографа.

Таким образом, удалось составить представление о степени изученности объекта исследования. Очевидно, что к теме отражения безобразного в искусстве исследователи обращались давно, однако их было крайне мало. Кинематограф же, вероятно, из-за своего пока еще недолгого существования, насчитывает единицы исследований по данной теме. Феномен паракинематографа, хотя и был обозначен в некоторых научных работах, крайне мало исследован, что делает его крайне актуальным полем для научных изысканий.

Методологические основы исследования. Выбор методологии обусловлен особенностью объекта и предмета исследования. Для анализа выбранных кинопроизведений используется метод философско-искусствоведческого анализа, основоположником которого можно считать Генриха Вельфлина. Современную интерпретацию данного метода предложили теоретики искусства В.И.Жуковский и Н.П.Копцева.

Объектом исследования выступает современный паракинематограф.

Предметом исследования являются современные особенности феномена паракинематографа, проявленные в произведении «Комната» Томми Вайсо.

Цель: изучить особенности феномена паракинематографа в XXI веке на примере кинопроизведения «Комната», 2003, реж. Томми Вайсо.

Для достижения цели поставлены следующие **задачи:**

Определить значение понятия «паракинематограф».

Изучить историю появления феномена паракинематографа.

Исследовать проявления феномена паракинематографа в современном киноискусстве.

Проанализировать кинопроизведения репрезентанты паракинематографа с использованием искусствоведческого подхода.

¹⁵ Самутина, Н. В. За процветание Швеции! Культовое кино и его нестандартный зритель / Н. В. Самутина // Неприкосновенный запас. – 2008. – № 6. – С. 55-59

Выявить особенности современного паракинематографа.

Гипотеза. Результат исследования предполагает выявление основных особенностей феномена паракинематографа в XXI веке. Практическое исследование, базирующееся на теоретических данных и анализе кинопроизведений, должно продемонстрировать как в современном кинотворчестве проявляются черты паракинематографа.

Теоретическая и практическая значимость. Данное исследование может быть полезно в качестве дополнения к теоретической базе знаний о природе кинематографа и особенностях кинокоммуникации. Кроме того, результаты исследования могут быть использованы в качестве дополнительного источника информации по теории кинематографа в таких дисциплинах как «Социология кино», «История теорий кино».

Структура работы: Данное исследование включает две главы, первая из которых содержит три параграфа, вторая — два. В первой главе подробно изучается феномен паракинематографа. В первом параграфе теоретической части дается четкое научное определение паракинематографа. Во втором параграфе теоретической части тщательно исследуется история становления феномена паракинематографа. В третьем параграфе теоретической части изучаются особенности феномена паракинематографа в двадцать первом веке.

Вторая глава представляет собой практическое исследование кинопроизведения. Первый параграф посвящен обоснованию выбранного кинопроизведения в качестве репрезентанта паракинематографа, а также обоснованию методологического аппарата для его анализа. Вторым параграфом представляет собой анализ выбранного кинопроизведения как репрезентанта основных черт и особенностей паракинематографа. Сделан общий вывод о результатах исследования, структурно оформленных в виде тезисов.

1 ОСОБЕННОСТИ ФЕНОМЕНА ПАРАКИНЕМАТОГРАФА

1.1 Определние понятия «паракинематограф»

Для того, чтобы выявить основные особенности феномена паракинематографа в двадцать первом веке необходимо дать чёткое научное определение предмета исследования. Само слово паракинематограф обязано своим появлением присоединению к привычному всем «кинематограф» приставки «пара». В греческом языке эта приставка означает «нахождение рядом, либо за пределами», «отклонение», «нарушение чего-либо», «мимо», «неправильно», «неупорядоченно». Также во вспомогательном отношении приставка обретает значение изменения, извращения, симуляции. Таким образом, «паракинематографом» могут быть названы произведения кинематографического искусства, каким-либо образом отклоняющиеся от стандартов киноискусства, нарушающие их, или особым способом интерпретирующие.

Стоит отметить, что понятие «паракинематограф» используется в киноведении, изучающем авангардное кино. Авангардное киноискусство и его частое «нахождение рядом, или за пределами» кинематографической практики, определяет обоснованность употребления понятия «паракинематограф» по отношению к данному виду искусства. Изучая и пересматривая представления об авангардном киноискусстве шестидесятых и семидесятых годов, киноведы пытаются осмыслить в значительной степени нетронутое поле работы — интересные и, возможно, одни из важнейших авангардных работ, созданные в течении двадцати пяти лет и не принадлежащие к киносреде. Хотя, данные работы часто и идентифицируют себя через названия как «фильмы», технология их создания сильно отличается от технологии создания кинопроизведений, как минимум из-за частой реконфигурации киноаппарата существенным образом.

Кен Джейкобс, известный практик такого рода кинематографической работы, назвал её «паракинематографом»¹⁶. Джонатан Уолли возродил и развил

¹⁶ Jakobs, K. Cinema Crudité: The Mysterious Appeal of the Post-Camp Cult Film, Harper's Magazine, Hanlon, University of California Press, 1974. – P. 60.

эту идею, предложив использовать термин «паракинематограф» для описания и теоретизации работ, идентифицирующих себя как фильмы, и в частности, как часть традиции авангардного кино, несмотря на то, что технология их создания существенно отличается от кинематографической.

Такие работы начали появляться в 1960-х годах вслед за отказом концептуального искусства от стандартных художественных средств, таких как живопись, и охватом гораздо более эфемерных, преходящих материалов и форм (включая сами понятия, независимые от реализации в любой конкретной материальной форме). Исследуя фундаментальную природу своей среды, создатели экспериментальных фильмов в 1960-х и 1970-х годах начали сомневаться в необходимости кинотехнологий для создания кинематографа и стали создавать киноработы без фильма как такового, которые, тем не менее, все еще считались частью авангардной кинотрадиции.

Такие произведения включают работы Кена Джейкобса «Нервная система» и «Живые теневые игры», последнее из которых сделано без использования пленки, камеры или проекторов, но только с использованием теней, отбрасываемых мерцающими огнями на экран. Фильмы Энтони Макколла «Сплошной свет», «Линия, описывающая конус» (1973) и «Длинная плёнка для окружающего света» (1975), являются ещё одним примером подобных произведений авангарда. «Длинная плёнка для окружающего света», несмотря на название, не включает использование плёнки вообще. Фильм состоял из пустого артистического пространства, освещённого в течение двадцати четырёх часов солнечным светом днём и электрическим светом ночью. В большинстве случаев паракинематографические работы исходили из мнения радикальных кинематографистов о том, что киносреда создает чрезмерно ограничительные и ненужные условности (например, материальные и экономические), влияющие на их поиск новых видов кинематографического опыта. «Кино» в этом контексте понимается как гораздо более разнообразная форма искусства, чем у большинства других кинематографистов, которые полагают, что фильм нельзя отделить от средства для его создания.

Позднее, Джеффри Сконс и Джоан Хокинс, ухватившись за коннотации неправильности и извращённости, использовали термин «паракинематограф» для обозначения трэш-кинематографа или культового фильма, которые бросают вызов традиционным стандартам вкуса и морали, и академическим предположениям о художественном качестве кинопроизведения. Для данных авторов паракинематограф представляет собой трансгрессивный феномен, бросающий вызов академическому пониманию киноведения и канонов киноискусства. Данное исследование обращается именно к данной интерпретации термина «паракинематограф», включающего в себя широкий спектр жанров фильмов, помимо художественного фильма, фильма ужасов и научно-фантастического фильма: «плохой фильм», сплаттерпанк, мондо фильмы, «эпос меча-и-сандалия», государственные санитарно-гигиенические фильмы, японские фильмы ужасов, мюзиклы в стиле пляжной вечеринки и другие примеры общего кинематографического трэша.

Таким образом, исследование дает возможность определить понятие «паракинематограф». Несмотря на то, что данный термин часто используется в киноведении, изучающем авангардное кино, в связи с его частым «нахождением рядом, или за пределами» кинематографической практики, паракинематографом также могут быть названы произведения кинематографического искусства, каким-либо образом отклоняющиеся от стандартов киноискусства, нарушающие их, или особым способом интерпретирующие. Паракинематограф представляет собой трансгрессивный феномен, бросающий вызов академическому пониманию киноведения и канонов киноискусства.

1.2 История становления паракинематографа

Исследование особенностей феномена паракинематографа в XXI веке неизбежно заставляет нас обратиться к истории развития данного явления. Такие особенности паракинематографа, как некая неправильность и извращённость, вызов традиционным стандартам вкуса и морали, а также

противопоставление признанным академическим положениям о художественном качестве, заставляют обратиться к эстетике безобразного в художественной культуре, что, в свою очередь, поможет выявить основные особенности паракинематографа.

История исследований безобразного в мировой культуре и искусстве насчитывает не так много научных трудов, поднимающих проблемы самой эстетики безобразного. Изучением данной проблемы занимался Иоганн Карл Фридрих Розенкранц¹⁷. По мнению Розенкранца, становление идеи о прекрасном делает неизбежным становление обратной идеи — о безобразном. Так, безобразное, как противопоставление прекрасного, становится частью эстетики и открывает исследовательское поле для анализа. Розенкранц создал детальную классификацию феномена безобразного (безобразное в природе; духовно безобразное; безобразное в искусстве). Также, Розенкранц выделяет основные виды безобразного с подвидами: 1) Отсутствие формы или бесформенность (аморфное, асимметрия, дисгармония); 2) Неправильное или неточное (неправильное вообще, неправильное в различных стилях искусства, неправильное в видах искусства); 3) Деформация или распад формы (ординарное, отвратительное, карикатура).

Необходимо упомянуть и о теоретических изысканиях итальянского учёного Умберто Эко¹⁸. В своих исследованиях Эко говорит о том, что зачастую, безобразное в мировой художественной культуре определялось как элементарная оппозиция прекрасному. Однако, вариативность безобразного далеко не исчерпывается простым противопоставлением прекрасному. Безобразное включает в себя различные типы — дисгармония (уродство, увечье, убожество, подлость, слабость, банальность, случайность, произвол, грубость), формы отталкивающего (неуклюжесть, смерть, пустота, ужасающее, тошнотворное, преступное, тривиальное, дьявольское, сатанистское).

¹⁷ Шкепу, М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца: монография / М. А. Шкепу. – Киев: Феникс, 2010. – 205 с.

¹⁸ Эко, У. История уродства: монография / У. ЭКО. – перевод с итал. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской. – Слово, 2007. – 456 с.

Автор, также, поднимает вопрос возможности эстетического суждения о безобразном, с учётом того факта, что само по себе прекрасное предполагает некую беспристрастную оценку, в то время как безобразное в основном апеллирует к эмоциональной реакции субъекта — отвращение, ужас, испуг.

Умберто Эко предлагает разделить феномен безобразного на две категории — безобразное в себе (разлагающаяся падаль, экскременты, тошнотворно пахнущее тело с язвами) и формальное безобразное (нарушение органического равновесия между частями и целым). Помимо этого необходимо учитывать особенности художественного переосмысления обеих категорий: мастерство творца и его мастерское подражание категориям безобразного могут превратить их в прекрасное.

Говоря о предпосылках формирования понятия «паракинематограф», нельзя не обратиться к феномену кэмп, формулирующему суть своего значения как «Это хорошо, потому что плохо». Именно этому явлению посвящены «Заметки о кэмпе»¹⁹ Сьюзен Зонтаг. В отдельных статьях и сборниках Зонтаг выделяет основные черты и особенности кэмп. Среди них важно отметить, что особенностью кэмп является «...любовь к неестественному: к искусственному и преувеличенному», и с этой точки зрения, кэмп также можно описать как своеобразный вкус, восприятие, позволяющее смотреть на вещи с особой позиции. Зонтаг выделяет категорию «чистого кэмп», произведения, созданного автором на полном серьёзе и поэтому прекрасного в своей наивности и отсутствии намерения вложить дополнительные смыслы.

Наконец, появление самого понятия «паракинематограф» связано со знаменитой статьёй Джеффри Сконса «'Trashing' the academy : Taste, excess, and an emerging politics of cinematic style»²⁰. Именно Сконс впервые предложил и употребил термин «паракинематограф» (“paracinema”) по отношению к кинопроизведениям, до этого момента слабо изученным в киноведении. Речь идёт об откровенно странных, плохо сделанных кинокартинах. В статье также

¹⁹ Зонтаг, С. Заметки о кэмпе. Против интерпретации и другие эссе : сборник эссе / С. Зонтаг . – Москва : Ad Marginem, 2014.

²⁰ Sconce, J. Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style, Screen, 1995, 372 p.

говориться и о том, что в отличие от кэмп, стратегии восприятия, позволяющей наделять рядовые кинопроизведения дополнительным смыслом, новая паракинематографическая стратегия восприятия исключает квинтерпретацию, характерную для кэмп. Сконс обращает внимание на то, что существует несколько иное восприятие «плохого кино», в котором речь идёт об иронии, возникающей у людей при просмотре «плохого фильма» и способствующей получению наслаждения от его просмотра.

Немаловажными для развития феномена паракинематографа являются факторы, которые в своих теоретических работах рассматривает Юлия Васильева²¹. Автор рассуждает о том, что в результате дискуссий по поводу различий между высоким и низким искусством, приведших к разрушению границы между высокими и низкими жанрами, которая когда-то разделяла их, в последнее десятилетие на экране произошёл бум производства «плохого кино». Начиная с паракинематографа или «плохого фильма», движение переросло в моду на создание неряшливых, чрезмерных или плохо сделанных второсортных фильмов. Стали появляться непристойные, недостойные фильмы, и данная тенденция ярко выделялась в различных форматах: на телевидении и в видеоарте, в низкобюджетных и ТВ-фильмах, любительских и домашних фильмах. Распространение трэш-контента на экране, по мнению автора, можно рассматривать как фильмы категории-d.

Стоит заметить, что важный вклад в научный дискурс о проблеме паракинематографа сделал в своих работах Мэт Хиллс²². Он акцентирует внимание на типичной проблеме академической кинокритики — «низкой» и «высокой» культуре. Понятие «низкой» культуры, или «трэша», создаётся не за счёт неприятия высокой культурой определённых произведений, но наоборот, за счёт исключения определённых видов «плохого кино» из системы. Фильмы кинофраншизы «Пятница, 13-е» в данном исследовании служат примером для

²¹ Vasilieva, J. *After Taste: Cultural Value and the Moving Image*: Berkeley: University of California Press, 1999. – P. 25–56.

²² Hills M. *Para-Paracinema: The Friday the 13th Film Series as Other to Trash and Legitimate Film Cultures // Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics* / J. Sconce (ed.). Durham, NC: Duke University Press, 2007. P. 219–239.

изучения противостояния трэша и легитимного кино, академической и фанатской среды.

Также, важный вклад в осмысление феномена паракинематографии внёс Гай Барфут²³, исследовавший парадоксальную привлекательность «низших слоёв» кинематографа. Он рассматривает кинопроизведения от второсортных фильмов 1930-х годов, до современных макбастеров, критически осмысляя причины изучения, очернения или превознесения фильмов, оказавшихся за бортом истории кинематографии. Барфут, также, рассматривает место эстетики «трэш» кинематографа внутри и за пределами американского авангарда 1960-х годов. В своих рассуждениях автор опирается на дискуссии о культовом кинематографе, паракинематографе и кэмпе, утверждая, что трэш-кинематограф существует лишь по отношению к перечисленным феноменам, однако, он также вносит определенный вклад в историю, причем, насколько странный, настолько же и обыденный.

Таким образом, исследование приходит к выводу о том, что история становления феномена паракинематографа неизбежно заставляет обратиться к эстетике безобразного в художественной культуре, понятию кэмпа, а также стратегиям просмотра плохих фильмов. Всё вышеперечисленное помогает сделать заключение о некоторых особенностях паракинематографа:

1. Как становление идеи о прекрасном делает неизбежным становление идеи о безобразном, так существование кинематографических произведений, как рядовых, так и шедевров, делает неизбежным существование плохих фильмов, которые становятся частью киноэстетики как противопоставление её основным образцам, и открывают исследовательское поле для анализа;
2. Особенности отражения категории безобразного в мировой художественной культуре соотносятся с особенностями отражения категории безобразного в кинематографе. Соответственно,

²³ Barefoot G. In *Trash Cinema: The Lure of the Low*: Columbia University Press, 2017.

обращаясь к уже существующим исследованиям и классификациям безобразного в искусстве, можно сделать некоторые выводы о соотношении данных исследований и классификаций с жанрами и характерными чертами паракинематографа. Например, подобно классификации Умберто Эко, паракинематографические произведения можно разделить на две категории: изображающие безобразное в себе (разлагающаяся падаль, экскременты, тошнотворно пахнущее тело с язвами, расчленения человеческих тел, насилие) и содержащие формальное безобразное (нарушение органического равновесия на всех уровнях кинопроизведения);

3. Также, феномен паракинематографа неизбежно заставляет параллельно рассматривать проблему восприятия и оценки искусства. Очень важен вопрос о возможности эстетического суждения о паракинематографе, с учётом того факта, что сам по себе кинематограф предполагает некую беспристрастную оценку, в то время как паракинематограф в основном апеллирует к эмоциональной реакции субъекта — отвращение, ужас, испуг. Важно отметить, что особенностью паракинематографа является любовь зрителя к неестественному: к искусственному и преувеличенному, и с этой точки зрения, паракинематограф также можно описать как своеобразный вкус, восприятие, позволяющее смотреть на фильмы с особой позиции. Помимо этого, необходимо учитывать особенности художественного переосмысления кинематографа и паракинематографа: мастерство творца и его мастерское подражание паракинематографу могут превратить его в прекрасный пример кинематографа.

1.3 Паракинематограф в XXI веке

«Так плохо, что даже хорошо» - достаточно распространенное понятие в кинокультуре. Оно часто употребляется критиками, фанатами и учёными по отношению к определённым видам кинопроизведений и их восприятию, в особенности связанными с культовым кино и паракинематографом. Культовое кино принято ценить за то, что такие кинопроизведения «настолько плохи, что даже хороши» - в терминологии Джеффри Сконса. Плохой фильм, в дальнейшем паракинематограф, в свою очередь, обретает свою ценность в процессе интерпритации, которая ценит некомпетентность. Неудивительно, что исследователи, ведущие научные исследования и рассматривающие термины «плохой» и «хороший» в отношении таких кинопроизведений, сосредотачивают своё внимание на вопросе восприятия.

В дискуссиях о паракинематографе и его восприятии часто утверждается, что такие фильмы подтверждают изначально неустойчивый, дискурсивный и/или социально-детерминированный характер эстетической ценности. В связи с этим утверждается, что культовая фанатская практика сознательной переинтерпритации каких-либо кинопроизведений демонстрирует намерения читателей или вкусовых сообществ, преобладающие над намерениями кинематографистов.

Стоит сказать о том, что паракинематограф бросает серьёзный вызов утверждению о том, что внутренняя эстетическая ценность должна рассматриваться во всех случаях как не что иное, как ясное отражение вкуса в определённом социально-историческом контексте. Более того, паракинематограф особенно резко подчёркивает, насколько какие-либо предположения о художественном намерении автора относятся к интерпритации любого эстетического объекта.

Говоря о паракинематографе и его значении, мы не можем не вернуться к афоризму «так плохо, что даже хорошо». Это выражение часто рассматривается через призму немалоизвестных, относительно недавних поворотов в интеллектуальных дебатах касаясь художественной оценки в целом. Маттейс, например, предполагает, что рост научного интереса к паракинематографу

совпадает с «изменением в кинодискурсе, в котором вопросы эстетического качества стали менее абсолютистскими»²⁴. В частности, многие писатели рассматривали культовое кино через призму теории, которая предполагает, в очень широком смысле, что «контекстуальные факторы, более чем текстовые, объясняют опыт, который зрители получают, смотря фильмы»²⁵. Например, одна из самых важных научных статей о культовом кино Джеффри Сконса «Trashing the Academy» в значительной степени опирается на работу Пьера Бурдьё, утверждающую, что паракинематограф «служит напоминанием о том, что все формы поэтики и эстетической критики в конечном счете связаны с вопросами вкуса; а вкус, в свою очередь, является социальной конструкцией»²⁶. Таким образом, занимаясь в первую очередь восприятием (хотя далеко не всегда исследованием аудитории), исследователи культового кинематографа зачастую говорят о том, что «...по какую сторону границы между «хорошим» и «плохим» кинематографом может оказаться любой фильм, во многом зависит от зрителя»²⁷. Более того, что «когда плохие фильмы воспринимаются публикой как шедевры, понятия о том, что считается «хорошим» крайне проблематизируются»²⁸.

Также, излишне говорить, что поиски объективной эстетической оценки часто отвергались как бесполезные. Вместо того, чтобы проблематизировать поиск того, что считается хорошим, категория паракинематографа, на самом деле, имеет потенциал для исследования того, что считается явно эстетически плохим. Плохие фильмы не склонны инвертировать, размывать или иным образом проблематизировать традиционные рамки эстетической ценности. Напротив, они бросают серьёзный и полезный вызов утверждению о том, что мы должны концептуализировать эстетическую ценность как не что иное, как историческую иллюзию вкуса.

²⁴ Mathijs, E. Bad Reputations: the Reception of “Trash” Cinema’, McGraw-Hill, Screen, 2005, vol. 46, no. 4. P. 451-472.

²⁵ Schrader, P. Review: Unholy Rollers, Film Quarterly, 1972 vol. 26, no. 2. P. 41-43.

²⁶ Sconce, J. Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style, Screen, 1995, 372 p.

²⁷ Mills, J. Hollywood: Bad Cinema’s Bad “Other”, Journal of Media & Cultural Studies, 2010 vol. 24, no. 5. P. 667–677.

²⁸ Mathijs, E. and Sexton, J. Cult Cinema, Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

Еще одна устоявшаяся проблема эстетики, которая тесно связана с паракинематографом, — это намерение. Ценители паракинематографа практикуют форму интерпретативной компетенции, которая ценит некую некомпетентность. То есть, как выразился Янкович, плохие фильмы хвалят не за врожденный артистизм, а за их замечательное отсутствие артистизма²⁹. Фильм или режиссер пытается достичь чего-либо, терпит неудачу, и все же ценится за эту неудачу. И, хотя это никоим образом не относится ко всем культовым фильмам, предположение о чем-то подобном этому процессу, тем не менее, является ключом к «протоколу чтения»³⁰, используемому при просмотре произведений паракинематографа. Называя этот метод оценки «кинематозохизмом», Дэвид Рэй Картер пишет, что «поклонник плохого кино находит удовольствие в этих фильмах, несмотря на, или, как это часто бывает, из-за их технических оплошностей»³¹. То есть, как правило, из-за их неспособности достичь того, к чему они стремятся.

Действительно, вопрос о намерениях часто был решающим в исследованиях, иногда даже неявно, для прояснения оценки культовых кинопроизведений, и, особенно тех, которые связаны с жанром паракинематографа. Канонические «Заметки о кэмпе» Сьюзен Сонтаг «предполагают, что нужно различать наивный и преднамеренный кэмп. Чистый кэмп всегда наивен. Кэмп, который признает себя кэмпом, обычно менее привлекателен»³². Таким образом, экстраполируя данное утверждение на феномен паракинематографа, исследование приходит к выводу, что одной из его особенностей является некая наивность. Истинный паракинематограф приносит удовольствие от просмотра именно благодаря своей наивности. Говоря о «Касабланке» как культовом фильме в другом эпохальном эссе, Умберто Эко

²⁹ Jancovich, M. *Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions*, *Cultural Studies*, 2002, vol. 16, no. 2. P. 306-322.

³⁰ Sconce, J. *Esper, the Renunciator: Teaching "Bad" Movies to Good Students*, in M. Jancovich, A. Lázaro Reboll, J. Stringer and A. Willis (eds.) *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, Manchester: Manchester University Press, 2003. P. 14-34.

³¹ Carter, D.R. *Cinemasochism: Bad Movies and the People who Love Them*, in R. G. Weiner and S.E. Barba (eds.) *In the Peanut Gallery with Mystery Science Theater 3000: Essays on Film, Fandom, Technology and the Culture of Riffing*, Jefferson, NC: McFarland & Company, 2011. P. 101-109.

³² Зонга, С. *Заметки о кэмпе. Против интерпретации и другие эссе* : сборник эссе / С. Зонга . – Москва : Ad Marginem, 2014.

утверждает, что «никто не смог бы достичь такого космического результата намеренно»³³. Дж. Хоберман указывает на Оскара Михаэ, как на режиссёра, чья работа «определяет объективную плохость», и предполагает, что его фильмы «открывают пропасть между намерением и актуализацией, почти беспрецедентную в истории кино» (1980: 12). В «Trashing the Academy» Бьюкенен описывает удовольствие, которое он, как поклонник паракинематографа, получает смотря сцену из фильма «Проклятие болотного существа» (реж. Лари Бьюкэнэн, 1966): монстр, «который должен быть шокирующим и угрожающим кинематографическим откровением, в конечном счете, просто избыточного веса актер, стоящий в сорняках, с шариками для пинг-понга, прикрепленными к его глазам в жаркий день в Далласе в 1966 году»³⁴.

Однако, коснувшись интенциональности, исследовательские работы, как правило, не делают её центральным термином в своих рассуждениях, а вместо этого воспринимают её значение в основном как не требующее разъяснений. Более того, когда критики обсуждают культовое кино, они обычно снова (как в случае с эстетической ценностью) подходят к нему, используя теоретические рамки, которые подчёркивают намерения зрителя по отношению к режиссеру или фильму. Матейс и Мендик, например, утверждают, что, хотя «традиционный фэндом остаётся в значительной степени уважительным к интерпретационной целостности фильма», многие формы фэндома культового кинематографа «включают в себя вызовы его интерпретации, либо лишая его смысла, либо заменяя его тем, что может противоречить его намерениям»³⁵.

Акт оценки фильма как «настолько плохо, что даже хорошо» может действительно изначально показаться тем, что, грубо говоря, дает больше власти интерпретирующему зрителю, нежели интерпретируемому кинотексту.

³³ Зонтаг, С. Заметки о кэмпе. Против интерпретации и другие эссе : сборник эссе / С. Зонтаг . – Москва : Ad Marginem, 2014.

Eco, U. Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage, SubStance, vol. 14, no. 2 (Issue 47), 1985. P. 3-12.

³⁴ Sconce, J. Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style, Screen, 1995, 372 p.

³⁵ Mathijs, E. and Mendik, X. Editorial Introduction: What is Cult Film?, in E. Mathijs and X. Mendik (eds.) The Cult Film Reader, Maidenhead: Open University Press, 2008. P. 1-12.

Предполагая, что такая иерархия может привести нас к тому, что подобные кинопроизведения просто не будут поняты, или же их рецепция будет искажена. Можно, конечно, согласиться, что феномен сознательного наслаждения зрителями фильмами за их недостатки демонстрирует их способность непреднамеренно оценивать кинотексты. Но мы должны также признать, что данный феномен столь же ясно показывает, насколько фундаментальны исходные предположения о намерении для самого этого процесса. Если мы не можем предположить, что фильм предназначен для достижения определенных целей, то мы не можем считать его плохим за неудачу, которую он потерпел в достижении этих целей, и не можем затем трансформировать эту неудачу, это плохое в «так плохо, что даже хорошо».

Немногие научные подходы к восприятию заходят настолько далеко, чтобы утверждать, что намерение автора или фильма, в его самом широком смысле, не играет никакой роли в интерпретации кинопроизведения. Например, для некоторых направлений этнографических исследований популярной культуры важна концепция «предпочтительного прочтения», которая, по выражению Дэвида Морли, «предполагает, что текст имеет приоритет в своём прочтении, или чтобы оно было осуществлено определенным образом»³⁶. Иными словами, независимо от того, какие интерпретации могут быть применены отдельными читателями, в данном случае зрителями, можно предположить, что кинотексты поощряют одни интерпретации и препятствуют другим. Оценка паракинематографа делает этот вопрос особенно острым, поскольку он требует акта переосмысления, который не может обойтись без уверенности в том, что первоначальные намерения кинотекста были правильно распознаны. Как выражается Эллисон Грэм, говоря о фильмах Эда Вуда: «именно намерение Вуда так привлекает культовую аудиторию – ощущаемая дистанция между его желанием создать убедительное повествование и его

³⁶ Morley, D. Texts, Readers, Subjects, in S. Hall, D. Hobson, A. Lowe and P. Willis (eds.) Culture, Media, Language, London: Hutchinson, 1980. P. 163-176.

неспособностью сделать это»³⁷. Таким образом, эстетический подход к паракинематографу заставляет пересмотреть научные споры вокруг его оценки.

Однако, далее, необходимо обратиться к пересмотру вопроса о художественном намерении. Проблема художественного замысла, как и проблема ценности, заведомо сложна для рассмотрения. Тем не менее, говоря с какой-либо степенью научной точности об эстетических вопросах, которые поднимает паракинематограф, необходимо пройти некоторые ключевые моменты в этой дискуссии и заострить внимание на позиции по отношению к ним.

Стало общепризнанным утверждение о том, что намерения реальных поэтов/авторов/художников, вероятно, всегда будут оставаться вне нашего понимания, и поэтому целесообразно искать ответы о намерении в другом месте. Одна из причин этого заключается в том, что даже расспрашивать живого автора о происхождении текста – значит просто создавать еще один текст, который, все равно смог бы уловить только а) то, что автор помнит о своём намерении, б) то, что он намеревался создать сознательно, и в) то, что он способен выразить о своих сознательных намерениях. Кроме того, любое художественное произведение является продуктом как общего акта творчества, так и бесчисленных местных творческих решений, часто принимаемых большим количеством участников и с различной степенью осознания – особенность, больше актуальная для кинофильма.

Выше уже говорилось о модели «предпочтительного прочтения» Морли. Это прочтение может совпадать, а может и не совпадать с тем, что переживают реальные зрители, но тем не менее оно существует. Уэйн Бут подошел к этой проблеме, предположив, что существуют различные виды прочтения текста, в том числе «те, которые объект, кажется, сам жаждет получить, и те, которые нарушают его собственные интересы или стремление быть чем-то определенным в мире»³⁸. Оценка паракинематографа специализируется на этом

³⁷ Graham, A. Journey to the Center of the Fifties: The Cult of Banality, in J. P. Telotte (ed.) The Cult Film Experience: Beyond All Reason, Austin, TX: University of Texas Press, 1991. P. 107-121.

³⁸ Booth, W.C. The Company We Keep: An Ethics of Fiction, Berkeley, CA: University of California Press.

последнем виде отношений с кинотекстом. Тем не менее, она также принципиально (в отличие от просто «неправильного прочтения») предполагает, что первый этап уже будет пройден, то есть на начальном этапе кинотекст уже будет прочитан так, как этого он хочет сам. Описание текста как приглашающего к определённым видам прочтения приближается к приписыванию намерений не фактическому автору, и даже не подразумеваемому автору, но скорее самому тексту. Это предложение было высказано Умберто Эко, который утверждает, что «между недостижимым намерением автора и спорным намерением читателя существует намерение текста»³⁹. Модель «намерения текста» является одним из наиболее полезных вкладов в научные исследования на тему эстетического намерения, поскольку она одновременно избегает «недостижимых» намерений автора из плоти и крови (писателя, режиссера) и квалифицирует центральную роль бесконечно «спорных» намерений отдельных читателей, одновременно признавая активную роль читателей в интерпретации текста. Смысл текста, по словам Эко, «является результатом догадки со стороны читателя»⁴⁰. Создание такой гипотезы важно для зрителя, берущего на себя обязательство оценить фильм на том основании, что он «настолько плох, что это даже хорошо».

Итак, на каком основании зрители или критики могут сделать это предположение. Эко признаёт, что решение о том, как действовать дальше, является «своего рода интерпретирующей ставкой», но тут же добавляет, что «контекст позволяет нам сделать эту ставку менее неопределенной, чем ставка на красное или черное колесо рулетки»⁴¹. Часть того, что Эко подразумевает под «контекстами», может быть связана с понятием Бута о кажущемся «усилии текста быть определенным видом вещи в мире». Эко пишет: «признать [намерение текста] - это признать семиотическую стратегию. Иногда семиотическая стратегия обнаруживается на основе устоявшихся

1988.

³⁹ Eco, U. *Overinterpreting Texts*, in S. Collini (ed.) *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 45-66.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же.

стилистических условностей. Если история начинается с «давным-давно», есть большая вероятность, что это сказка»⁴². Можно было бы расширить логику Эко, сказав, что если история начинается таким образом, то есть большая вероятность того, что она намеревается быть сказкой, и, таким образом, приглашает нас понимать её (и, что важно, оценивать) как сказку. Таким образом, то, что часто направляет наше понимание смысла текста, это его связь с уже существующими культурными формами и жанрами и сопутствующими им условностями. Такая взаимосвязь часто облегчает идентификацию, как минимум, категориальных намерений текста.

К плохим фильмам, конечно, регулярно обращаются с точки зрения их неспособности успешно выразить категории, которые они хотят. Как пишет Джеффри Сконс, «в то время как академия присуждает премии за сознательное нарушение конвенций, зрители паракинематографа ценят стилистическое и тематическое отклонение, рождённое, чаще всего, из систематического отказа фильма, стремящегося подчиниться доминирующим кодам кинематографического представления»⁴³. Хоберман, ссылаясь на критический словарь Ноэля Берча, аналогичным образом замечает: «объективно плохой фильм пытается воспроизвести институциональный способ представления, но ему не удаётся сделать это»⁴⁴.

Далее, необходимо сказать об оценке паракинематографа. Оценка плохого фильма, такая как, например, в сериале «Мистический театр 3000 года», фактически включает переоценку такого кино. Но так ли это на самом деле? Анализ кинопроизведения «Комната», 2003, приведённый во второй части исследования, демонстрирует, что фильм может не достигать базовых уровней согласованности, в данном случае логической, временной и эмоциональной, хотя тысячи примеров популярного повествовательного кино учат зрителя принимать данные компетенции как должное.

⁴² Там же.

⁴³ Sconce, J. *Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style*, Screen, 1995. P. 372.

⁴⁴ Hoberman, J. *Bad Movies*, Film Comment, vol. 16, no. 4, 2011. P. 7-12.

Более того, пока не появятся доказательства того, что в фильме есть что-то, что оправдывает вывод о том, что намерение кинотекста состоит в том, чтобы целенаправленно избегать соответствующих компетенций повествования (то есть, обладать способностью их реализовывать), единственная гипотеза должна состоять в том, что неудачи фильма заключаются именно в нереализации этих компетенций. Используя намерение кинотекста в качестве основы данного предположения, можно согласиться со многими поклонниками фильма «Комната», в том, что данный фильм действительно плох.

Интересно в данном контексте, также, обратить внимание на заявление Нортропа Фрая, который утверждает, что «доказанное оценочное суждение всегда [оказывается] иллюзией истории вкуса»⁴⁵. Несомненно, эстетические оценки в определенном смысле исторически обусловлены. Конечно, представляется возможным объявить «Комнату» плохим фильмом на основании вышесказанного, только при условии того, что зритель обладает определенными запасами исторически специфичного культурного капитала; то есть, знает некие конвенции, которые он интуитивно постигает вне связи с каким-либо произведением. Например, в данном случае это художественные нормы, которые доминировали в мелодраматическом кино двухтысячных. Тем не менее, сравнивая фильм с его собственными намерениями, которые истолковываются в связи с этими соответствующими конвенциями, мы можем выдвинуть суждение об определённой неумелости и плохости на основаниях, несомненно отличающихся от простого вкуса в его историческом контексте.

И, говоря об определённом историческом контексте, нужно понимать, что, в то время как кинематографические условности меняются с десятилетиями, определённые общие эстетические принципы, касающиеся воспринимаемой (временной, пространственной, повествовательной, аффективной) целостности повествования, сохранили центральное место в мейнстриме американского кинематографа (однако часто их можно намеренно избегать или изменять) с самых ранних лет появления полнометражного голливудского фильма. Когда

⁴⁵ Frye, N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957. P. 231.

«Комната», 2003, заметно приближается к соблюдению этих принципов, но постоянно столь же заметно ими пренебрегает, мы можем разумно заключить, что это, скорее всего, показывает намерение и одновременную неспособность успешно влиться в категорию кинопроизводства с приблизительно столетней историей. Далее, теоретически может даже не потребоваться, чтобы аргументы о неумелости «Комнаты» Томми Вайсо, опирались на специфическую для фильма, не говоря уже о специфической для киноведения, терминологию, хотя развертывание таких рамок может уточнить и углубить исследование. Различные вариации темпорально, пространственно и аффективно связного повествования пересекают все средства массовой информации и все известные человеческие культуры, и для зрителя, даже на интуитивном уровне не составляет труда выделить «Комнату» из ряда большинства преднамеренно созданных фикций, произведенных практически в любое время, в любом месте или среде. По крайней мере, данное кинопроизведение начинает раскрывать свою несогласованность и противоречивость уже на начальных этапах знакомства с ним.

И, также, говоря о вкусе, стоит помнить о том, что чтобы сделать вышеупомянутый вывод об определённой плохости фильма «Комната», нет необходимости опускаться по обе стороны дебатов о том, бросает ли оценка плохого фильма своих поклонников либо в оппозицию, либо в союз с доминирующими кинематографическими и эстетическими практиками. В ответ на утверждение Сконса, что большинство «поклонников паракинематографа явно ставят себя в оппозицию к голливудскому кино»⁴⁶, Марк Янкович отвечал, что премировать фильмы за их «смехотворную неумелость» – это «предполагать и утверждать легитимность нормы, от которой они, как утверждается, отличаются»⁴⁷. Однако, можно согласиться с тем, что такая стратегия восприятия предполагает существование нормы, не предполагая, что она также ее одобряет. Ни в коем случае не нужно придавать значение

⁴⁶ Sconce, J. *Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style*, Screen, 1995. P. 372.

⁴⁷ Jancovich, M. *Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions*, Cultural Studies, 2002, vol. 16, no. 2. P. 306-322.

«хорошим» условностям, чтобы судить о «плохих», когда кажется, что к ним стремятся и их упускают. Согласно вышеупомянутой оценочной структуре, можно было бы критически отнестись к любому талантливому произведению, уличив его в отклонении от предполагаемой нормы, чего делать нельзя.

Таким образом, может быть сделан вывод о том, что фильм «Комната» Томми Вайсо действительно произведение из разряда паракинематографа, не прибегая к устрашающим цитатам, которые обычно сопровождают этот термин в научном дискурсе. И, возвращаясь к проблеме паракинематографа, необходимо ответить на важный вопрос: следует ли понимать фразу «так плохо, что даже хорошо» буквально? Ироническая аура, которая обычно окружает тексты, посвящённые данной проблеме, может привести к игнорированию немаловажной проблемы, присущей этой формулировке. Действительно ли оценка объективно плохого фильма как «хорошего» в некотором смысле, вытесняет первоначальное оценочное суждение о его явной плохости? Оценить плохой фильм за его недостатки – значит сказать: «он явно плох, но тем не менее...». Более точным выражением могло бы быть: «настолько плохо, что приятно» – различие, которое отдаёт должное тому факту, что мы не выдвигаем никаких претензий на внутреннюю эстетическую ценность кинотекста (которая обязательно минимальна), а скорее на его потенциальную инструментальную ценность как объекта восхищения или удовольствия (которая может быть значительной).

Следует помнить, что здесь исследование имеет дело только с одной конкретной проблемой. Фильм или другое произведение искусства, конечно, можно с полным основанием считать плохим по многим другим причинам, а неумелость – это почти наверняка тип плохого, который может быть более уверенно продемонстрирован, чем другие типы.

Таким образом, попытка эстетического описания паракинематографа приводит к неожиданным выводам. Ранее исследование столкнулось с двумя утверждениями: во – первых, что «когда плохие фильмы приветствуются как

шедевры, понятия о том, что считается «хорошим», проблематизируются»⁴⁸, и, во-вторых, что чтение фильма таким образом «[включает] вызовы его интерпретации, либо лишая его смысла, либо заменяя его тем, что может противоречить его намерениям»⁴⁹. Теперь можно предложить два предварительных тезиса: первый – категорическое отрицание первого утверждения выше, второй – важное уточнение второго.

Поскольку весь процесс получения удовольствия от такого фильма, как, например, «Комната» Томми Вайсо опирается на уверенность в том, что он действительно по своей сути плох, паракинематограф отнюдь не проблематизирует вопрос оценки, а скорее, проясняет его. Любое высказывание о подобном фильме как о «шедевре», зрителя, знакомого с протоколом чтения, может, только ввести в замешательство и, таким образом, едва ли угрожает даже самым традиционным стандартам эстетической оценки. Хотя получение удовольствия посредством недостатков фильма может по определению быть только непреднамеренным следствием его создания, чтобы зритель был уверен в том, что это именно то, что он делает, он должен сначала убедиться, что первоначальные намерения фильма были угаданы. Таким образом, хотя данный процесс и может представлять собой своеобразный вызов самому фильму, нельзя сказать, что он делает то же самое для традиционного понимания способов, которыми управляют выводы о намерении произведений искусства.

Это ни в коем случае не означает, что удовольствие, которое паракинематограф доставляет своим фанатам и поклонникам не поднимает дальнейших важных вопросов, которые, впрочем, были подняты в данной работе. Однако, и здесь представляется весьма вероятным, что интерпретационные процессы, имеющие центральное значение для оценки паракинематографа, часто не только в значительной степени традиционны, но даже в некотором смысле положительно романтичны – полагаясь, например, на воображаемую близость к психическим процессам режиссёров подобных кинопроизведений. Конечно, это не должно побуждать исследователей

⁴⁸ Mathijs, E. Review, Screen, vol. 50, no. 3, 2009. P. 365-370.

⁴⁹ Mathijs E., Mendik X. The Cult Film Reader London: Open University Press-McGraw-Hill, 2007.

паракинематографа просто восстанавливать извращенную версию авторской теории, в которой неумелый автор рассматривается как невольно ответственный за все, что фильм содержит и означает. Однако, это не должно побуждать просто обвинять зрителей паракинематографа в наивности. Вместо этого необходимо понимать, что, хотя паракинематограф может быть относительно новой и большой областью исследования, эстетические рамки, необходимые для её понимания, иногда могут быть значительно меньше.

В ходе критики различных утверждений об «оппозиционной» природе паракинематографического фэндома Марк Янкович приходит к выводу, что такой фэндом представляет собой «разновидность буржуазной эстетики, а не вызов ей»⁵⁰. В той мере, в какой «буржуазная эстетика» может быть воспринята как включающая некоторые критически устаревшие допущения – например, допущение, что различающее намерение должно играть важную роль в процессе интерпретации и что эстетическая ценность не является полностью бессмысленным или чисто относительным понятием, – с этим можно согласиться. И все же, это расстояние между фэндом паракинематографа и традиционными предписаниями «буржуазной эстетики» не служит для делегитимации ни значения этой формы фэндома, ни этих предписаний. Напротив, отнюдь не являясь еще одним стимулом оставить позади то, что иногда может показаться старомодными критическими концепциями, одно из преимуществ изучения паракинематографа и его особенностей заключается в том, что это заставляет нас вернуться с новой энергией и доказательствами к всё ещё жизненно важным для эстетики вопросам.

Таким образом, исследование приходит к выводу о том, что паракинематограф в XXI веке:

а) Обретает свою ценность в процессе интерпретации, которая ценит некомпетентность. Исследователи, ведущие научные изыскания и рассматривающие термины «плохой» и «хороший» в отношении таких кинопроизведений, сосредотачивают своё внимание на вопросе восприятия;

⁵⁰ Jancovich, M. Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions, Cultural Studies, 2002, vol. 16, no. 2. P. 306-322.

б) Подтверждает изначально неустойчивый, дискурсивный или социально-детерминированный характер эстетической ценности. А культовая фанатская практика, в свою очередь, сознательной переинтерпритацией каких-либо кинопроизведений демонстрирует намерения читателей или вкусовых сообществ, преобладающие над намерениями кинематографистов;

в) Отвергает поиски объективной эстетической оценки как бесполезные. Вместо того, чтобы проблематизировать поиск того, что считается хорошим, категория паракинематографа, на самом деле, имеет потенциал для исследования того, что считается явно эстетически плохим. Плохие фильмы не склонны инвертировать, размывать или иным образом проблематизировать традиционные рамки эстетической ценности. Напротив, они бросают серьёзный и полезный вызов утверждению о том, что мы должны концептуализировать эстетическую ценность как не что иное, как историческую иллюзию вкуса.

г) Поднимает проблему намерения. Ценители паракинематографа практикуют форму интерпретативной компетенции, которая ценит некую некомпетентность. Плохие фильмы хвалят не за присущее изначально качественное содержание, а за их замечательное отсутствие всякого качественного содержания. Фильм или режиссёр пытается достичь чего-либо, терпит неудачу, и всё же ценится за эту неудачу. Данное предположение является ключом к «протоколу чтения», используемому при просмотре произведений паракинематографа.

д) Делает вопрос оценки кинопроизведения особенно острым, поскольку он требует акта переосмысления, который не может обойтись без уверенности в том, что первоначальные намерения кинотекста или его автора были правильно распознаны. Именно намерения режиссёра, которые не оправдались в его произведении так привлекает культовую аудиторию. Ощущаемая дистанция между желанием создать убедительное повествование и полная неспособностью сделать это;

е) Позволяет отнести себя в такую категорию только если зритель обладает определенными запасами исторически специфичного культурного

капитала; то есть, знает некие конвенции, которые он интуитивно постигает вне связи с каким-либо произведением. Это могут быть художественные нормы, которые доминировали в определённом жанре, определённое время и в определённой стране. Сравнивая фильм с его собственными намерениями, которые истолковываются в связи с этими соответствующими конвенциями, зритель может выдвинуть суждение об определенной неумелости и плохости на основаниях, отличающихся от простого вкуса в его историческом контексте.

Выводы 1 главы

Подводя итоги первой главы исследования, можно сделать следующие выводы:

ж) Исследование дает возможность определить понятие «паракинематограф». Паракинематографом могут быть названы произведения кинематографического искусства, каким-либо образом отклоняющиеся от стандартов киноискусства, нарушающие их, или особым способом интерпретирующие. Паракинематограф представляет собой трансгрессивный феномен, бросающий вызов академическому пониманию киноведения и канонов киноискусства.

з) История становления феномена паракинематографа неизбежно заставляет обратиться к эстетике безобразного в художественной культуре, понятию кэмп, а также стратегиям просмотра плохих фильмов. Всё вышеперечисленное помогает сделать заключение о некоторых особенностях паракинематографа:

1) Существование кинематографических произведений, как рядовых, так и шедевров, делает неизбежным существование плохих фильмов, которые становятся частью киноэстетики как противопоставление её основным образцам, и открывают исследовательское поле для анализа;

2) Особенности отражения категории безобразного в мировой художественной культуре соотносятся с особенностями отражения категории безобразного в кинематографе;

3) Феномен паракинематографа неизбежно заставляет параллельно рассматривать проблему восприятия и оценки искусства.

Паракинематограф в XXI веке:

- а) Обретает свою ценность в процессе интерпретации, которая ценит некомпетентность;
- б) Подтверждает изначально неустойчивый, дискурсивный или социально-детерминированный характер эстетической ценности;
- в) Отвергает поиски объективной эстетической оценки как бесполезные;
- г) Поднимает проблему намерения;
- д) Делает вопрос оценки кинопроизведения особенно острым, поскольку он требует акта переосмысления, который не может обойтись без уверенности в том, что первоначальные намерения кинотекста или его автора были правильно распознаны;
- е) Позволяет отнести себя в таковую категорию только если зритель обладает определенными запасами исторически специфического культурного капитала; то есть, знает некие конвенции, которые он интуитивно постигает вне связи с каким-либо произведением.

2 АНАЛИЗ РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫХ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЙ ПАРАКИНЕМАТОГРАФА

2.1 Методологическое обоснование анализа кинопроизведений паракинематографа

Для того, чтобы приступить к анализу репрезентативного кинопроизведения паракинематографа, необходимо для начала обратиться к основным методологическим основаниям искусствоведческого анализа кинопроизведения. Данная работа будет опираться на метод философско-искусствоведческого анализа художественных произведений, а также общенаучные методы – наблюдение, измерение, формализация, идеализация, аналогия, индукция, дедукция, интерпретация и экстраполяция. Кроме всего перечисленного, анализ кинопроизведения следует основным тезисам концепции культуры Д.В. Пивоварова, положениям теории рефлексии Г.Ф.В. Гегеля, а также использует положения теории изобразительного искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой.

Выбранная методология поможет сориентировать исследование на пути от абстрактного к конкретному, отделить существенное и содержательное от формального, выявить из частных случаев универсальные законы, объяснить сложное по-простому, и показать, что простое иногда может быть сложным и важным.

Принято выделять два основных уровня научного познания: эмпирический и теоретический, что связано со способностью субъекта получать знания как опытным (эмпирическим), так и путём сложных логических операций (теоретически).

Методы научного познания принято делить на общие и специальные. Большинство специальных научных проблем и даже отдельные этапы исследования требуют применения специальных методов решения. Разумеется, такие методы имеют весьма специфический характер. Они никогда не бывают произвольными, так как определяются характером исследуемого объекта.

Помимо специальных методов, характерных для определённых областей научного знания, существуют общие методы научного познания, которые в отличие от специальных используются на всём протяжении исследовательского процесса и в самых различных по предмету науках. Общие методы научного познания обычно делят на две большие группы: методы эмпирического исследования (наблюдение, сравнение, измерение, эксперимент) и методы теоретического исследования (абстрагирование, анализ и синтез, идеализация, индукция и дедукция, мысленное моделирование, восхождение от абстрактного к конкретному и др.).

В исследовании произведений искусства метод играет огромную роль и служит операционным инструментом для искусствоведа-исследователя. «Наблюдение», «измерение», «формализация», «идеализация», «аналогия», «экстраполяция», «анализ», «синтез», «индукция», «дедукция» и «интерпретация» играют роль своеобразного «пути», схемы действий, логики освоения произведения. Неправильный выбор метода исследования произведения может привести к неправильным результатам. Также, ни один метод не является гарантией познания произведения искусства и для освоения художественной реальности необходимо использовать целый спектр различных методов. Именно диалог с произведением искусства поможет определить метод, с помощью которого это произведение возможно исследовать.

Наблюдение

В науке метод наблюдения представляет собой целенаправленное восприятие явлений объективной действительности, в ходе которого наблюдатель получает знание о внешних сторонах, свойствах и отношениях изучаемого объекта. В искусствознании же метод наблюдения заключается в переводе визуального текста на уровень слов. Каждый метод исследования произведения искусства должен открыть дорогу для дальнейшего диалога с ним. С помощью метода наблюдения необходимо как можно более конкретно вербализовать своеобразие целостности художественного образа. В

киноведении метод наблюдения может заключаться в вербализации материальных, а затем индексных знаков на уровень слов.

Измерение

В науке метод измерения - это познавательная операция, в результате которой получается численное значение измеряемых величин. Метод измерения в искусствознании позволяет определить местоположение основных элементов произведения, выявить принципы его построения.

В киноведении метод измерения может быть использован для анализа материальных знаков.

Формализация

В науке, в связи с её математизацией, всё шире используется особый приём теоретического мышления — формализация. Этот приём заключается в построении абстрактных математических моделей, раскрывающих сущность изучаемых процессов действительности. Метод формализации в искусствознании позволяет вербально именовать персонажей художественного образа. Перевод визуального текста произведения искусства на язык слов — цель данного метода, позволяющая систематизировать визуальные выражения и определить их более точно. В киноведении метод формализации может быть использован для анализа индексных знаков кинопроизведения.

Идеализация

В науке, в процессе мысленного эксперимента исследователь часто оперирует с идеализированными ситуациями. Такие ситуации конструируются в результате особого метода, который получил название идеализация. Метод идеализации в искусствознании позволяет исследователю абстрагироваться от конкретного визуального представления, с целью рефлексии над ним. В ходе данного метода художественный образ возводится в степень визуализированного понятия, суждения, умозаключения. Также в ходе метода идеализации происходит включение персонажей художественного образа в некие суммы, образующие обобщенную идею. В киноведении метод

идеализации может применяться анализа иконических знаков произведения киноискусства.

Аналогия

В науке, изучая свойства и признаки явлений, исследователь не может познать их сразу, целиком, во всём объёме, а подходит к их изучению постепенно, раскрывая шаг за шагом всё новые и новые свойства. Изучив некоторые из свойств предмета, он может обнаружить, что они совпадают со свойствами другого уже хорошо изученного предмета. Установив такое сходство и найдя, что число совпадающих признаков достаточно большое, исследователь может сделать предположение о том, что и другие свойства этих предметов совпадают. Ход рассуждения такого рода составляет основу аналогии. В искусствознании с помощью метода аналогии определяется подобие предметов художественного пространства с предметами реального мира. В ходе данного метода производится умозаключение по аналогии, которое содержит в себе логический вывод о свойствах предмета на основании того, что этот предмет по какому-либо свойству сходен с другими предметами, а значит и по другим свойствам он с ними тоже сходен.

В киноведении метод аналогии может применяться при анализе индексных и иконических знаков, а также при сравнительном анализе нескольких произведений киноискусства.

Экстраполяция

В искусствознании метод экстраполяции позволяет мысленно перенести информацию о событии, представленном художественным образом, на иные предметные области с целью получения дополнительных знаний как об элементах художественного представления, так и в целом о произведении. В киноведении метод экстраполяции может быть применён для определения художественной идеи кинопроизведения. С помощью экстраполяции знания произведения искусства переносятся в жизнь зрителя, схема произведения становится схемой мироотношения.

Синтез

В науке познание постепенно раскрывает внутренние существенные признаки предмета, связи его элементов и их взаимодействие друг с другом. В искусствоведении с помощью метода синтеза происходит мысленное соединение отдельных частей знания, полученного в процессе анализа того или иного художественного образа или его особенных элементов. В киноведении метод синтеза может быть применён в анализе иконических знаков кинопроизведения.

Индукция

В научных исследованиях индукция представляет собой вид обобщений, связанных с предвосхищением результатов наблюдений и экспериментов на основе данных прошлого опыта. В искусствоведении метод индукции позволяет исследователю логически перейти от умозаключений, верных для отдельных персонажей художественного образа или их сумм, к общему выводу, корректному для целостности события, представленного в художественном пространстве произведения. В киноведении метод индукции может быть применён в анализе индексных и иконических знаков, а также в определении художественной идеи кинопроизведения.

Дедукция

В науке метод дедукции отличается от метода индукции прямо противоположным ходом движения мысли и представляет собой переход от общего к частному и целенаправляет построение новых индуктивных обобщений. В искусствоведении данный метод позволяет логически перейти от общих положений к конкретным выводам о целостности события, изображенного в художественном пространстве произведения. В киноведении метод дедукции может быть применён в анализе индексных и иконических знаков, а также в определении художественной идеи кинопроизведения.

Интерпретация

В ходе метода интерпретации в искусствоведении происходит мысленное постижение целостного события, представленного художественным пространством произведения. В киноведении интерпретация может быть

использована для анализа иконических значений кинопроизведения, а также для определения художественной идеи произведения.

Таким образом, можно заключить, что данная работа будет опираться на метод философско-искусствоведческого анализа художественных произведений, а также общенаучные методы – наблюдение, измерение, формализация, идеализация, аналогия, индукция, дедукция, интерпритация и экстраполяция.

2.2 Анализ кинопроизведения «Комната» Томми Вайсо

Далее мы обратимся к анализу фильма, который, как будет доказано, абсолютно точно принадлежит к категории паракинематографа. Чтобы начать анализ фильма «Комната» и рассматривать его как пример паракинематографа, необходимо сделать предположение о его намерениях как кинотекста, что, в свою очередь, включает определение эстетических категорий, к которым данный фильм стремится принадлежать. Исходя из полученных выводов можно будет предположить, что он не достигает успеха в категориях, к которым стремится и, таким образом, не достигает своих (по крайней мере, категориальных) намерений. Это явно требует пристального внимания к конструкции кинотекста – или, по словам Морли и Брансдона, «текстуального анализа, предназначенного для определения предпочтительного чтения текста», поскольку именно это предпочтительное чтение, «с которым большинство членов аудитории вступают в какие-либо переговоры»⁵¹. Если же зритель не оценивает фильм как «настолько плохой, что это даже хорошо», то коммуникация будет очень специфического рода, о чём будет сказано позже.

Итак, «Комната» - это независимо финансируемая мелодрама 2003-го года, идейным вдохновителем и создателем которой является Томми Вайсо. Выступая в роли продюссера и режиссёра, Томми Вайсо также сыграл в «Комнате» главную роль. Джонни (Вайсо), банкир из Сан-Франциско, чья жизнь в корне меняется, когда его невеста Лиза (Джульетта Даниэль), начинает

⁵¹ Morley, D. and Brunsdon, C. *The Nationwide Television Studies*, London:Routledge,1999. P. 123.

роман с лучшим другом Джонни, Марком (Грег Сестеро). Вокруг этой центральной сюжетной линии кинематографическое повествование также строит массив эллиптических вторичных сюжетов, персонажей и, по-видимому, лишних сцен. «Комната» первоначально вышла в прокат только в двух кинотеатрах в Лос-Анджелесе 27 июня 2003-го года. В это время фильм сопровождался рекламной кампанией, которая обещала зрителям драму, обладающую «страстью Теннесси Уильямса». Отчасти из – за настойчивости Томми Вайсо в организации ежемесячных показов по всему городу, фильм постепенно приобрел культ: сначала в Лос-Анджелесе, затем в других городах США, прежде чем, наконец, распространился за границу. Фэндом и освещение в прессе, которые постоянно увеличивались в своем количестве и превозносили «Комнату», типичны для паракинематографа, если говорить в данном случае о фильме, как худшем из когда-либо сделанных и предположить, что он терпит неудачу в том, что намеревался сделать. Как подтверждает исследование киноаудитории Ричарда Маккалоха, в секторах британской фан-базы фильма, «тег "so bad it's good" доминирует в его [...] восприятии до такой степени, что он почти неизбежен⁵². Как и во многих таких культовых фильмах, традиционные фанатские показы в зале отлично разработали различные ритуалы соучастия, призванные привлечь внимание к недостаткам текста: крик «Кто ты, чёрт возьми?!» при появлении нового персонажа, которого мы, по-видимому, по замыслу режиссера должны узнать, песнопения «Вперёд! Вперёд! Вперёд!» при очень долгом проезде от одного конца моста Золотые Ворота до другого, и так далее.

Мы можем начать исследовать неудачи «Комнаты» – то есть того, как её намерения, как кинотекста, остаются невыполненными, выделив некоторые из её ключевых особенностей: многочисленные моменты избытка повествования, проблемы с диалогами, бессвязное повествование. Эти особенности важны отчасти потому, что они предупреждают нас о намерении фильма развернуть

⁵² McCulloch, R. Most People Bring Their Own Spoons: The Room's Participatory Audiences as Comedy Mediators, Participations: International Journal of Audience Research, vol. 8, no. 2, 2011.

устоявшиеся повествовательные конвенции в то же время, когда они свидетельствуют о его неспособности сделать это. Кроме того, хотя эти неудачи сами по себе имеют последствия для согласованности фильма, важно то, что эта непоследовательность также фатально подрывает способность «Комнаты» успешно жить в мелодраматическом режиме, к которому она, похоже, стремится, минимальным требованием которого является построение понятных повествовательных линий и центральных персонажей.

Избыток повествования – включение значительных частей материала, который не имеет заметного места ни в одной общей схеме повествования – является главной особенностью комнаты. В одной из ранних сцен мать Лизы, Клодетт (Каролин Миннотт), небрежно говорит своей дочери: «...у меня определенно рак груди» (приложение А, рисунок А.1). Однако, после нескольких секунд разговора о том, что почти в любом другом повествовательном фильме было бы серьезной темой, тема меняется, и зритель так ничего и не узнает о болезни Клодетт до конца фильма. В другой сцене, Дэнни (Филип Халдиман), молодой человек, для которого Джонни выступает в качестве опекуна, подвергается серьёзной угрозе из-за связи с наркотиками. Дэнни находится под дулом пистолета наркоторговца (Дэн Джанджигян) на крыше здания, в котором происходит большая часть действия фильма. (приложение А, рисунок А.2). Джонни и Марк появляются во время драки, разоружают нападавшего и тащат его прочь: «...давайте отведем его в полицию!», - говорит герой Джонни. Во второй половине этой сцены, после резкого внезапного появления Лизы и Клодетт в поле действия, мы узнаем, что Денни купил наркотики у этого дилера и – самое поразительное – что ему «нужны были деньги, чтобы заплатить за них». Однако, как и заявление Клодетт о том, что у неё рак, эта сцена полностью самодостаточна и единична. Ни инцидент с насилием, ни денежные проблемы Денни, ни его явная привычка к наркотикам больше никогда не упоминаются.

В диалогах фильма «Комната» постоянно повторяется тенденция, что разговорные намерения персонажей слабо связаны с предыдущими

высказываниями. Например, в одной сцене Джонни, отвечая на злобный слух, который распространила Лиза, возражает: «Я никогда не бил тебя». Однако он тут же отбрасывает эту насущную тему в пользу другого хода мыслей: «...у тебя не должно быть от меня секретов – я твой будущий муж». (приложение Б, рисунок Б.1). (Это является ещё одной особенностью фильма: ни в коем случае не используются термины «жених» или «невеста», только «будущий муж/жена»). Однако немного позже, когда обмен репликами стал более оживленным, и Лиза попыталась выйти из разговора, Джонни непроизвольно возвращается к своим прежним мыслям: «ты лжёшь! Я никогда тебя не бил!». Сопровождением демонстративно неловких способов, которыми темы вводятся и выпадают из разговора, является повторяющиеся попытки персонажей «Комнаты» сократить до минимума короткие дискуссии с неуместными банальностями. В той же самой сцене Лиза отвечает на вспышку Джонни, утверждая: «...я не могу говорить прямо сейчас» – выражение, более подходящее для телефонных разговоров или неожиданных столкновений, чем обмен лицом к лицу между семейными парами в спокойном состоянии. Фразы «не беспокойтесь об этом», «я не хочу говорить об этом» и «я поговорю с вами позже» выполняют аналогичную функцию у всех героев и часто повторяются на протяжении всего фильма.

Повествовательный импульс и согласованность «Комнаты» неоднократно ставятся под угрозу её подходом к временной организации. Сцена между Джонни и Лизой, рассмотренная в предыдущем абзаце, например, заканчивается тем, что Лиза поднимается вверх, чтобы «умыться и лечь спать», несмотря на то, что предыдущий кадр показал, что снаружи светло. В другой сцене, происходящей в квартире Лизы и Джонни утром или днем, изобилие деталей устанавливает, что запланированная неожиданная вечеринка по случаю Дня рождения Джонни будет происходить в скором времени: убирая квартиру и готовя закуски с помощью друга, Лиза комментирует, что «люди скоро будут здесь», а немного позже она говорит: «Всё, что мне нужно сделать, это надеть моё вечернее платье». Правда, после этой сцены мы видим: 1)

длинный проезд камеры демонстрирующий вид на мост «Золотые Ворота»; 2) мы наблюдаем за Джонни и Марком, совершающими пробежку в парке; 3) Джонни и Марк возвращаются на машине к многоквартирному дому; 4) общий план ночного города; 5) короткий кадр с видом города днём; 6) сцена в квартире, в которой Джонни целует Лизу, и направляется к двери, одетый для работы; 7) Джонни прогуливается по ночному городу. Затем, наконец-то, то есть после отвлекающего зрительское внимание отрывка, изображающего разные моменты из драматически инертных двадцати четырех часов, нам показывают сцену вечеринки.

До сих пор наше обсуждение было в основном сосредоточено на вопросах конвенций и согласованности. Это то, что большинство фильмов, так или иначе, заставляет нас принимать как должное. Они, можно сказать, являются средствами, а не целями. Однако, помимо содействия пониманию повествования, также важны конвенции и согласованность популярного кинопроизводства, потому, что они могут облегчить сократить некую дистанцию в коммуникации между фильмом и зрителем. Ричард Малтби предлагает версию этого аргумента в ходе своего вызова взгляду Бордуэлла, Стейгера и Томпсона (1985) на классическое голливудское кино: «Конструкция истории и реализм в последовательности или настройке характера – это средства, с помощью которых достигается [генерация эмоций аудитории]»⁵³. Размышление об эмоциональном эффекте может, таким образом, послужить ещё одной темой для размышлений о том, как фильм, такой как «Комната», не достигает своих намерений.

Совсем недавно появились исследования в когнитивной теории кино, рассматривающие вопрос о том, каким образом в большинстве своем фильмы построены, для того, чтобы вызывать эмоциональные реакции. Учёный, который занимался этим вопросом в определенных деталях – Грег М. Смит. Смит утверждает, что основным эмоциональным эффектом повествовательного фильма является создание настроения. Поскольку трудно генерировать краткие,

⁵³ Maltby, R. Hollywood Cinema: An Introduction, Oxford: Blackwell, 1995.

интенсивные эмоции, кинематографические структуры пытаются создать предрасположенность к переживанию эмоций. Чтобы поддерживать настроение, мы должны испытывать случайные моменты эмоций. Настроение делает более вероятным, что мы будем испытывать такие моменты, так как настроение предрасполагает нас как зрителей рассматривать стимулы как возможные возбудители эмоций⁵⁴.

Задумываясь об этих идеях в связи с, возможно, самым известным моментом в «Комнате» Томми Вайсо, мы обратим внимание вот на что: когда Джонни, обезумевший от продолжающегося бессердечного обращения с ним Лизы, восклицает: «Тырываешь меня на части, Лиза!» (приложение Б, рисунок Б.2). Двигаясь несколько неуклюже и немного запоздало, вверх и внутрь к среднему крупному плану от нижнего правого края кадра, Вайсо произносит строку текста повышенным голосом, с закрытыми глазами, лицом, обращенным к небу, и двумя сжатыми кулаками, которые поднимаются в первой половине предложения и опускаются снова для акцента во второй. Актерская игра в этом моменте и её контексты делают практически неизбежным предположение о том, что вспышка может быть воспринята только как искреннее выражение болезненной эмоции – и такая, которая в идеале вызовет, по словам Смита, краткую, интенсивную эмоцию для зрителя. Мы могли бы заключить это отчасти потому, что момент намекает на известную сцену из канонической мелодрамы «Бунтарь без причины», 1995, в которой Джеймс Дин произносит те же слова с аналогичной интонацией. Даже если мы этого не знаем, минимальное знание «господствующей» кинематографической и мелодраматической конвенции гарантирует, что намерение текста в этот момент ясно: то, что делается, – это восклицание и способ исполнения, предназначенные для выражения эмоций несправедливо обиженного Джонни, чтобы мы могли сочувствовать его положению.

⁵⁴ Smith, G. M. Local Emotions, Global Mood, and Film Structure, in C. Plantinga and G. M. Smith (eds.) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1999. P. 103-126.

Мы можем объяснить неудачу этого момента, выйдя за пределы самого момента. Большая часть проблемы заключается в том, что фильм не смог установить к этому моменту контекст – под которым мы подразумеваем, отчасти, настроение – в котором мы, вероятно, будем достаточно эмоционально вовлечены в драматическую или даже диегетическую целостность сцены, чтобы серьёзно относиться к её аффективным стимулам. Это важное следствие того, что к настоящему времени, вероятно, является нашим крайним сознанием неумелой повествовательной техники фильма. Все явные эстетические неудачи фильма до сих пор, скорее всего, гарантировали, что вместо того, чтобы прочувствовать вымышленный мир комнаты, мы в этот момент вместо этого находимся в состоянии непреднамеренно повышенного осознания, как пишет Джеффри Сконс, всех «недиегетических аспектов изображения»⁵⁵ (например, его неуместное обрамление). Точно так же, как и в анализе диалога выше, мы видим, что фильм последовательно не обеспечивал эффективного эмоционального «возбуждения». Когда персонаж говорит своей подруге «вы могли бы чему-то научиться у меня», предлагает подробный отчёт о своей философии отношений, а затем ни с того ни с сего заявляет, что «я не хочу говорить об этом», мы можем заключить, что мы смотрим фильм, зрители которого не в состоянии разделить или даже понять психологию или эмоции персонажей. Обсуждая «Шоугёлз», реж. Пол Верховен, 1995, Остервайл утверждает, что, «несмотря на его драматические и повествовательные условности, включенность в мелодраматические традиции, фильм в конечном счёте не может перенести своего зрителя в пафос или сочувствие, потому что оно только в конечном счёте обеспечивает ряд пустых разочарований». Точно так же то, что мы часто видим в «Комнате», - это фильм, который не может найти форму, способную вызвать у зрителя запланированный эмоциональный отклик. Кажется очевидным, что Вайсо хотел сделать фильм со страстью Теннесси Уильямса. Тем не менее, хотя мы не можем сомневаться в искренности или глубоко чувствующей природе эмоций этого

⁵⁵ Sconce, J. Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style, Screen, 1995. P. 372.

писателя/режиссера/актера, мы можем только наблюдать их нечленораздельные попытки преуспеть.

Возвращаясь к самому феномену паракинематографа, мы видим его потенциальную полезность для обсуждения кинематографической эстетики, потому, что он может допустить возможность ценностного суждения без кавычек, что является большой редкостью. Также, исследование приблизилось к дополнительным параметрам, которые могут позволить поклонникам паракинематографа ценить внутреннюю эстетическую плохость, инструментально то самое «так плохо, что это даже хорошо» – или, по крайней мере, «так плохо, что это приятно». И здесь необходимо рассмотреть такие понятия, важные для получения удовольствия от просмотра паракинематографа, как критика и близость.

В случае с «Комнатой» ответ может частично заключаться в огромном количестве характеристик фильма, попытки реализовать которые провалились. Большинство текстовых намерений этого фильма постоянно даёт осечку: последовательная временная организация; сцены, которые действуют как строительные блоки в развёртывании истории; диалог, который развивается логически и показывает вероятную психологию характера, и так далее. «Попытка индексировать всё неправильное в комнате, - пишет Джон Семли, - потребовала бы построения своего рода растянутой Боргезианской карты, которая существенно больше, чем её территория»⁵⁷. Однако, это именно то, от чего многие поклонники фильма получают такое удовольствие: писать, делиться и строить ритуалы вокруг всего, что неправильно. Как и следовало ожидать, один из ответов на вопрос, почему фильм «так плох, что даже хорош», заключается в слове «так». Возможно, потому, что это необычно, иметь возможность сделать это, может быть странно, интересно и извращённо захватывающе просто увидеть такое подавляющее количество неудачных

⁵⁶ Morley, D. and Brunson, C. *The Nationwide Television Studies*, London:Routledge,1999. P. 123.

⁵⁷ Semley, J. Oh Hi, Movie!: The Unironic Aesthetics of “So Bad it’s Good” in Tommy Wiseau’s *The Room*, *Paracinema*, vol. 8, 2009. P. 5-8.

намерений. Трепет, который можно получить от такого переживания, неизбежно начинается с критики и в этом смысле является иронией – ирония, конечно, ещё один вопрос, который нельзя отделить от намерения. Говоря об идентификации и интерпретации иронической литературы, Бут предполагает, что один из способов сделать это – сделать «вывод о подразумеваемых намерениях автора: если бы автор не намеревался иронизировать, было бы странно, или диковинно, или глупо, или неумело с его стороны делать вещи таким образом»⁵⁸. Любитель паракинематографа, конечно, может поверить во всё это и многое другое об авторе текста и по-прежнему высоко ценить фильм за его инструментальную ценность. Излишне говорить, что это скорее ироническая стратегия чтения, чем ироническая текстовая стратегия, но она также принципиально опирается на предположение, что сам текст не предполагает и не приглашает к ироническому взаимодействию.

«Так» в «так плохо, что это даже хорошо», указывая на объём, может также указывать на то, что мы могли бы назвать глубиной или очевидностью. В одной из своих статей Сконс обсуждает фильм «Маньяк», реж. Эспер, 1934, чтобы доказать, что плохой фильм может служить отличным педагогическим инструментом:

«Когда коды голливудского реализма успешно работают, даже самому критичному зрителю бывает трудно устоять перед иллюзией погружения в кажущийся реальным и правдоподобным мир. Нарративы могут быть более ценными инструментами обучения, чем сложные структуры кинотекста, особенно при ознакомлении студентов с основами нарративного построения»⁵⁹.

Безусловно, со Сконсом можно согласиться, что плохие фильмы могут быть полезными педагогическими инструментами, а также играть немаловажную роль в освещении более широких методологических вопросов. Более того, то, что делает их столь полезными для этой цели (насколько очевидно их явная плохость), также может быть одной из главных вещей,

⁵⁸ Booth, W.C. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1961.

⁵⁹ Sconce, J. *Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style*, *Screen*, 1995. P. 372.

которые могут сделать их приятными. Ключевой результат крайней степени неумелости «Комнаты» Томми Вайсо состоит в том, что она фактически гарантирует, что любой зритель, обладающий даже мимолетным знакомством с господствующими кинематографическими конвенциями, становится способным заметить и критиковать стилистические и повествовательные решения. Можно сказать, что, то, как этот фильм непреднамеренно, но решительно поднимает повествовательную технику до уровня осознания её любым зрителем, создает нечто вроде демократизации удовольствий, связанных с критикой.

Тем не менее, есть еще приятные для зрителя моменты в оценке «Комнаты» как паракинематографического произведения. Вероятно, ранее было замечено, что, несмотря на то, что до этого вопрос о намерении автора к тексту отходил на второй план. Обсуждение момента, когда Джонни восклицает: «ты разрываешь меня на части, Лиза!» привели нас к отсылке к фигуре самого Томми Вайсо, и его неспособности успешно вызвать симпатию. Такое отношение к режиссёру, на самом деле, часто кажется неизбежным при обсуждении паракинематографического произведения. Сконс пишет о паракинематографической оценке, не только заставляющей нас осознавать экстратекстуальные особенности фильма, но и «позволяющей экстратекстуальности соединиться с диегетической драмой»⁶⁰. Одним из результатов этого в нашем случае, безусловно, является постоянное осознание незавидной судьбы кинематографических конвенций в условиях кинопроизводственной экономики «Комнаты» и, как следствие, неспособность серьезно относиться к ее аффективным приглашениям. Другой способ, которым этот процесс создает аффективную дистанцию между нами и художественной литературой, позволяет ощутить близость к экстратекстуальному, и особенно к писателю, режиссеру и звезде фильма Томми Вайсо. Важный пример такого потенциала может быть найден сразу же после сцены, где Джонни говорит «... ты разорвешь меня на части, Лиза!» Следуя этой печально известной сюжетной линии, огорченный и недоверчивый Джонни опускается до уровня глаз Лизы,

⁶⁰ Там же.

пристально смотрит на нее и спрашивает: «Ты понимаешь жизнь? ...Понимаешь?!»

Каждый возможный привлекательный момент «Комнаты», который мы до сих пор обсуждали, может быть в целом охарактеризован как полагающийся на получение (ироничного) удовольствия от неспособности фильма убедительно воплотить намеченные соглашения и/или его последующую неспособность создать намеченные эффекты. Может быть, в этом фильме больше моментов, доставляющих такое критическое удовольствие, чем в большинстве фильмов, но это всё ещё просто вопрос наслаждения моментами, которые не достигают эффектов, которые мы можем интуитивно понять, были их целями. «...Ты понимаешь жизнь?», однако, кажется, предлагает что-то другое, и может указывать на другой возможный уровень удовольствия, предоставляемого этим фильмом. И это один из многих моментов в комнате, которые составляют не просто неудачные попытки воплотить определённые конвенции, но что-то более странное и неопределимое. Можно предположить, что он неудачен в достижении убедительного представления главного героя, выступающего против любимого человека, но это не даёт ответы на все вопросы, которые этот в момент возникают при просмотре. «Комната» выходит за рамки неумелости, или, скорее, её неумелость не является её самой значительной характеристикой. Скорее, самым важным здесь может быть то, что Вайсо настолько сильно своеобразен, что именно это даёт возможность представить, что только этот писатель/режиссёр мог создать такую непостижимую кинокартину с её одновременной глубокой чувственностью и совершенно бессмысленным содержанием: вопрос одновременно озадачивающе весомый, неуместный для разговора, и всё же указывающий на своего рода чреватую эмоциональную логику. Кроме того, потому, что этот писатель/режиссер также является голливудской звездой, зрителю позволено представить, что эта логика свойственна не только Томми Вайсо как режиссёру, но и Томми Вайсо, как человеку из плоти и крови. В то время как неспособность установить, происходит ли сцена днём или ночью, является обычной неудачей, которую мы

можем легко понять и критиковать, эта неудача гораздо более таинственна, потому что не совсем ясно, намеревается ли она соответствовать какой-либо узнаваемой конвенции диалога; вместо этого она может вызвать непреодолимое желание представить, что она может дать небольшое представление о том, как сам Томми Вайсо «понимает жизнь». Фактически, один из факторов, который делает «Комнату» особенной, заключается в том, что она допускает такую возможность не только в отдельные моменты, но и практически во всём. Все примеры неудачных соглашений и непоследовательности, которые были приведены, важны не только потому, что они позволяют оценить фильм как плохой или отдалить зрителя от диегетической драмы, но также и потому, что их чистый, неизбежный объем создает странным образом последовательную повествовательную непоследовательность. Особенно если принять во внимание многие моменты, которые не только неуместны, но и чрезвычайно необычны (например, «вы понимаете жизнь?»). Эта запутанная повествовательная непоследовательность совершенно уникальна для «Комнаты»; и когда глобальная уникальность такого рода ощущается, она часто создаёт сопутствующий импульс приписать эффекты повествования столь же уникальному контролирующему присутствию. Это может быть особенно верно, когда эта уникальность выражает отличительную точку зрения – в частности, в случае Вайсо, «сильно оторванную от правдоподобных операций социального мира»⁶¹. Как говорит Уилсон в своём вышеупомянутом обсуждении намерения, мы часто можем испытывать «потребность сказать что-то о нашем чувстве особой чувствительности и интеллекта, которые мы находим проявленными в том, как было создано повествование»⁶². В случае с «Комнатой» большинство эффектов, создаваемых повествованием, могут быть непреднамеренными (обращение к «интеллекту» кажется неуместным), но «наше чувство особой чувствительности» фильма, тем не менее, абсолютно центральное для его привлекательности. В поисках автора для этой чувствительности, зритель,

⁶¹ Semley, J. Oh Hi, Movie!: The Unironic Aesthetics of “So Bad it’s Good” in Tommy Wiseau’s *The Room*, *Paracinema*, vol. 8, 2009. P. 5-8.

⁶² Wilson, G. M. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press 1986.

вероятно, приписывает её подразумеваемому автору или намерениям текста, чтобы высветить писателя, режиссёра и звезду фильма, и «подозревать, что плоть и кровь автора или режиссёра имели, в действительности, личные качества, которые мы находим таким образом проявленными»⁶³.

Поэтому, неудивительно, что то, что Сконс называет «теневым царством авторства паракинематографа»⁶⁴, предлагает общую основу для оценки плохих фильмов, которые регулярно рассматриваются как «трансцендентные выражения индивидуального видения одного человека и причудливой оригинальности»⁶⁵. Неудивительно и то, что «Комната» тоже часто описывается с точки зрения её «ошибочной авторской честности»⁶⁶. Её поклонники полагают, что она предлагает «исследование жизни глазами некомпетентного наставника»⁶⁷. Как Грег Систеро выразился в своем интервью, «...моя игра в «Комнате», наиболее плохой фильм из когда-либо сделанных. Магия «Комнаты» проистекает из одного: никто не воспринимает мир так, как Томми Вайсо делает это»⁶⁸. Удовольствие, связанное с этим соблазнительным и правдоподобным предположением, хотя всё ещё иронично в основе, тем не менее дополняется чем-то иным, кроме критики. Это, по-видимому, ещё одна потенциальная привлекательность плохого фильма: его постоянное размывание линий между экстратекстуальной и диегетической драмой может способствовать усилению чувства близости между зрителем и режиссёром. Тот факт, что эти фильмы позволяют нам предполагать, что мы можем видеть, как кинематографисты делают свою работу и делают её бесхитростно, может позволить нам поверить, что у нас есть ещё большая степень нефльтрованного доступа к внутренней работе умов кинематографистов, чем может быть предоставлена более

⁶³ Там же.

⁶⁴ Sconce, J. *Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style*, *Screen*, 1995. P. 372.

⁶⁵ Vale, V. and Juno, A. (eds.) *Incredibly Strange Films*, San Francisco, CA: Re/Search Publications, 1986.

⁶⁶ Semley, J. *Oh Hi, Movie!: The Unironic Aesthetics of "So Bad it's Good" in Tommy Wiseau's The Room*, *Paracinema*, vol. 8 (December), 2009. P. 5-8.

⁶⁷ Walmart G. *Why The Room is a Masterpiece*, *General Depravity*, 2011. P. 23.

⁶⁸ Sestero, G. and Bissell, T. *The Disaster Artist: My Life Inside The Room, the Greatest Bad Movie Ever Made*, New York, NY: Simon Schuster, 2013.

контролируемым способом создавать кино. Воображаемая близость, которую это обеспечивает, может внести неизмеримый вклад в интеллектуальную и эмоциональную привлекательность фильма, который считается «настолько плохим, что это хорошо». Таким образом, этот процесс служит еще одним напоминанием о том, что оценка плохих фильмов, хотя в некоторых отношениях имеет вид радикального протокола чтения, в других отношениях удивительно традиционна.

Таким образом, исследование приходит к выводу о том, что в ходе анализа кинопроизведения «Комната» Томми Вайсо было выявлено следующее:

и) Анализ кинопроизведения «Комната», 2003, реж. Томми Вайсо, даёт ясно понять, что относить какое-либо кинопроизведение к жанру паракинематографа можно на более стабильных основаниях, нежели просто вкус, и, в таком случае, отрицательные характеристики художественного произведения зависят от очевидной природы неудачных художественных намерений автора;

к) Для того, чтобы рассматривать какое-либо кинопроизведение как пример паракинематографа, необходимо сделать предположение о его намерениях как кинотекста, что, в свою очередь, включает определение эстетических категорий, к которым данный фильм стремится принадлежать. Исходя из полученных выводов можно будет предположить, достигает ли он успеха в категориях, к которым стремится и достигает ли своих (по крайней мере, категориальных) намерений. Это требует пристального внимания к конструкции кинотекста, а точнее его текстуального анализа, предназначенного для определения предпочтительного чтения текста;

л) Большинство фильмов построены определённым образом, для того, чтобы вызывать у зрителя конкретные эмоциональные реакции. Основным эмоциональным эффектом повествовательного фильма является создание настроения. Поскольку трудно генерировать краткие, интенсивные эмоции, кинематографические структуры пытаются создать предрасположенность к переживанию эмоций. Чтобы поддерживать настроение, мы должны

испытывать случайные моменты эмоций на протяжении всего хронометража кинопроизведения. В тот момент, когда фильму не удаётся установить контекст – под которым мы подразумеваем, отчасти, настроение – в котором мы будем достаточно эмоционально вовлечены в драматическую целостность сцены, чтобы серьёзно относиться к её эмоциональным стимулам, зритель начинает чувствовать себя вне эмоций, которые стремится вызвать фильм. Более того, каждая последующая попытка вызвать эти эмоции вызывает иронию, сарказм, смех, отвращение и т.д. Это важное следствие того, что к настоящему времени, вероятно, является нашим крайним сознанием неумелой повествовательной техники фильма;

м) Одной из причин популярности у зрителей паракинематографа может быть постоянное размывание линий между экстратекстуальной и диегетической драмой. Это способствует усилению чувства близости между зрителем и режиссёром. Тот факт, что эти фильмы позволяют зрителю предполагать, что он может видеть, как кинематографисты делают свою работу и делают её бесхитростно, может позволить зрителю поверить, что у него есть ещё большая степень нефильТРованного доступа к внутренней работе умов кинематографистов. Воображаемая близость, которую это обеспечивает, может внести неизмеримый вклад в интеллектуальную и эмоциональную привлекательность фильма.

Выводы 2 главы

Подводя итоги второй главы исследования, можно сделать следующий вывод. Опираясь на метод философско-искусствоведческого анализа художественных произведений, а также общенаучные методы – наблюдение, измерение, формализация, идеализация, аналогия, индукция, дедукция, интерпритация и экстраполяция, исследование приходит к выводу о том, что в ходе анализа кинопроизведения «Комната» Томми Вайсо было выявлено следующее:

н) Анализ кинопроизведения «Комната», 2003, реж. Томми Вайсо, даёт ясно понять, что относить какое-либо кинопроизведение к жанру

паракинематографа можно на более стабильных основаниях, нежели просто вкус, и, в таком случае, отрицательные характеристики художественного произведения зависят от очевидной природы неудачных художественных намерений автора;

о) Для того, чтобы рассматривать какое-либо кинопроизведение как пример паракинематографа, необходимо сделать предположение о его намерениях как кинотекста, что, в свою очередь, включает определение эстетических категорий, к которым данный фильм стремится принадлежать;

п) Основным эмоциональным эффектом повествовательного фильма является создание настроения. В тот момент, когда фильму не удаётся установить контекст – под которым мы подразумеваем, отчасти, настроение – в котором мы будем достаточно эмоционально вовлечены в драматическую целостность сцены, чтобы серьёзно относиться к её эмоциональным стимулам, зритель начинает чувствовать себя вне эмоций, которые стремится вызвать фильм. Это важное следствие того, что к настоящему времени, вероятно, является нашим крайним сознанием неумелой повествовательной техники фильма;

р) Одной из причин популярности у зрителей паракинематографа может быть постоянное размывание линий между экстратекстуальной и диегетической драмой. Это способствует усилению чувства близости между зрителем и режиссёром. Воображаемая близость, которую это обеспечивает, может внести неизмеримый вклад в интеллектуальную и эмоциональную привлекательность фильма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данной бакалаврской работы было выявление специфики феномена паракинематографа в XXI веке на примере кинопроизведения «Комната», 2003, реж. Томми Вайсо.

В процессе достижения поставленной цели были решены следующие задачи:

Во-первых, было определено значение понятия «паракинематограф». Паракинематографом могут быть названы произведения кинематографического искусства, каким-либо образом отклоняющиеся от стандартов киноискусства, нарушающие их, или особым способом интерпретирующие. Паракинематограф представляет собой трансгрессивный феномен, бросающий вызов академическому пониманию киноведения и канонов киноискусства.

Во-вторых, была изучена история появления феномена паракинематографа в современном искусстве, которая заставила обратиться к эстетике безобразного в художественной культуре, понятию кэмп, а также стратегиям просмотра плохих фильмов, что, в свою очередь, помогло выявить особенности феномена паракинематографа, сформулированные ниже в виде тезисов.

В-третьих, были исследованы проявления феномена паракинематографа в современном искусстве. Среди них стоит отметить важность интерпретации, которая ценит некомпетентность; дискурсивный характер эстетической ценности; отвержение поисков объективной эстетической оценки как бесполезных; актуальность проблемы намерения;

В-четвертых, было проанализировано кинопроизведение репрезентант паракинематографа с использованием искусствоведческого подхода, что помогло определить основания, на которых кинопроизведение можно отнести к паракинематографу; выявить механизм идентификации зрителя с кинопроизведением паракинематографа; выяснить причины популярности паракинематографических кинопроизведений.

И, в-пятых, были выявлены особенности современного паракинематографа, которые можно сформулировать тезисно следующим образом:

с) Паракинематографом могут быть названы произведения кинематографического искусства, каким-либо образом отклоняющиеся от стандартов киноискусства, нарушающие их, или особым способом интерпретирующие. Паракинематограф представляет собой трансгрессивный феномен, бросающий вызов академическому пониманию киноведения и канонов киноискусства;

т) История становления феномена паракинематографа неизбежно заставляет обратиться к эстетике безобразного в художественной культуре, понятию кэмп, а также стратегиям просмотра плохих фильмов. Всё вышеперечисленное помогает сделать заключение о некоторых особенностях паракинематографа:

1) Существование кинематографических произведений, как рядовых, так и шедевров, делает неизбежным существование плохих фильмов, которые становятся частью киноэстетики как противопоставление её основным образцам, и открывают исследовательское поле для анализа;

2) Особенности отражения категории безобразного в мировой художественной культуре соотносятся с особенностями отражения категории безобразного в кинематографе;

3) Феномен паракинематографа неизбежно заставляет параллельно рассматривать проблему восприятия и оценки искусства.

Паракинематограф в XI веке:

у) Обретает свою ценность в процессе интерпретации, которая ценит некомпетентность;

ф) Подтверждает изначально неустойчивый, дискурсивный или социально-детерминированный характер эстетической ценности;

х) Отвергает поиски объективной эстетической оценки как бесполезные;

- ц) Поднимает проблему намерения;
- ч) Делает вопрос оценки кинопроизведения особенно острым, поскольку он требует акта переосмысления, который не может обойтись без уверенности в том, что первоначальные намерения кинотекста или его автора были правильно распознаны;
- ш) Позволяет отнести себя в такую категорию только если зритель обладает определенными запасами исторически специфичного культурного капитала; то есть, знает некие конвенции, которые он интуитивно постигает вне связи с каким-либо произведением.

Подводя итог исследованию, рассматриваемому феномен паракинематографа в XXI веке, следует сказать, что были выявлены основные особенности данного феномена, практическое исследование, базирующееся на теоретических данных и анализе кинопроизведений, продемонстрировало как в современном кинотворчестве проявляются черты паракинематографа. Данное исследование может быть полезно в качестве дополнения к теоретической базе знаний о природе кинематографа и особенностях кинокоммуникации. Также, исследование может быть использовано в качестве инструментальной базы для исследования паракинематографических кинопроизведений, научной опоры для кросс-культурных исследований. Кроме того, результаты исследования могут быть использованы в качестве дополнительного источника информации по теории кинематографа в таких дисциплинах как «Социология кино», «История теорий кино».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 390 с.
2. Бодрова А. А. Невербальные элементы конструирования контекста интерпретации в кинотексте //Вестник Нижегородского университета им. НИ Лобачевского. – 2009. – No. 1.
3. Борисова О. С., Борисов С. Н. Антропология революции: методология анализа события и кино-репрезентации //Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. – 2011. – Т. 18. – No. 20 (115).
4. Веицман Е. М. Очерки философии кино. – Искусство, 1978.
5. Викторук Е. Н., Черняева А.С. Горизонты понимания в методологии социально – гуманитарного познания // Журнал Сибирского федерального университета. – Серия « Гуманитарные науки». – 2010. – Т. 3. – No5. – С. 776–784.
6. Волкова П. С., Гриценко М. В. Кинотекст в пространстве гуманитарного образования: к постановке проблемы //Теория и практика общественного развития. – 2006. – Т. 6. – No. 3.
7. Глушнёва Ю. Д. Кинематографическое означающее сквозь призму психоаналитической философии в концепции Кристиана Метца //Современные проблемы науки и образования. – 2013. – No. 5.
8. Деотт Ж.-Л. Смотреть фильм изнутри// Вестник нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А Добролюбова. – 2011. - No16. –С. 232-238
9. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства / В.И. Жуковский. СПб.: Алетейя, 2011. – 496 с. + ил 56
10. Жуковский, В.И. Визуальная сущность религии. Красноярск: Краснояр. гос. ун-т, 2006. – 461 с.
11. Зайченко С. С. От кинофильма к кинодискурсу: определение

понятий и подходы к исследованию //Альманах современной науки и образования. – 2011. – No. 10. – С. 143-145.

12. Зимин А. Ю. Феномен смыслообразования в киноискусстве //монография/АЮ Зимин.–Тюмень: Изд-во ТюмГУ. – 2011.

13. Зонтаг, С. Заметки о кэмпе. Против интерпретации и другие эссе : сборник эссе / С. Зонтаг . – Москва : Ad Marginem, 2014. – С. 16-60

14. Зонтаг, С. Мысль как страсть. Избранные эссе 1960-70-х годов / Составление, редакция, перевод с французского Б. Дубина, В. Гольшева . – Русское феноменологическое общество, 1997. – 208 с.

15. Исламов Б. Ш. Форма и суть произведения искусства //APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. – 2015. – No. 2. – С. 21-21.

16. Калинин И. Формальная теория сюжета/Структуралистская фабула формализма/Илья Калинин //Новое литературное обозрение. – 2014. – No. 4. – С. 97-124.

17. Козлов Л. О жанровых общностях и особенностях //Жанры кино. – 1979. – С. 83.

18. Колодина Е. А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс //Вестник Нижегородского университета им. НИ Лобачевского. – 2013. – No. 2-1. 57

19. Ключева Л. Б. Постмодернизм в кино: о некоторых аспектах постмодернистского дискурса в кино: материалы по курсу" Теоретический анализ фильма". – 2010.

20. Копцева Н. П., Жуковский В. И. Художественный образ как процесс и результат игровых отношений между произведением изобразительного искусства как объектом и его зрителем // Журнал Сибирского федерального университета. – Серия «Гуманитарные науки». – 2008. – Т.1. – N 2. – С. 226–244.

21. Колганова Н. Ф. Коммуникативное пространство кино //Философские науки. – 2011. – No. 11. – С. 131-143.

22. Кошкина Ю. А. Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма //Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – №. 1. – С. 139-156.
23. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Изд-во "Ээсти раамат", 1973
24. Луков В. А. Жанры и жанровые генерализации //Знание. Понимание. Умение. – 2006. – №. 1.
25. Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. – СПб.: Скифия-принт, 2012. – 256 с.
26. Мариевская Н. Время в кино. – Litres, 2017.
27. Медведева О. А. Исследование произведения киноискусства в контексте психоанализа. – 2007.
28. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Строеие фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Радуга, 1985. – С. 102–133.
29. Муриан В. Жанр как внутренняя форма фильма //Жанры кино.–М.: Искусство. – 1979.
30. Муха И. П. Понятие информации в кино //Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2009. – №. 1 (5).
31. Олянич А. В. Кинодискурс //Дискурс-Пи. – 2015. – Т. 12. – №. 2.
32. Пивоваров Д. В. Проблема синтеза основных дефиниций культуры / Д. В. Пивоваров // Вестник Российского философского общества. – 2009. – №1. – С. 157-161
33. Постоева А. Ю. Авторский фильм: эволюция феномена и его интерпретации. – 2010.
34. Разлогов К. Э., Ямпольский М. Строеие фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей. – Изд-во " Радуга", 1984.
35. Разлогов К. Киноведение в контексте культурологии //Свободная мысль. – 2014. – №. 6. – С. 167-172.

36. Саенкова Л. П. Особенности методологических подходов в кинокритике //Веснік БДУ. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2008. – №. 1. – С. 66-69.
37. Самутина, Н. В. За процветание Швеции! Культовое кино и его нестандартный зритель / Н. В. Самутина // Неприкосновенный запас. – 2008. – № 6. – С. 55-59
38. Самутина, Н. В. Слово из двух проблемных частей: киноисследования 2010-х о своем ускользающем объекте / Н. В. Самутина // Гос. ун-т – Высшая школа экономики. – 2010. 44 с.
39. Самутина Н. В. Теория, история, аттракцион: раннее кино и новые медиа //М.: ГУ ВШЭ. – 2009.
40. Самутина, Н. В. Cult camp classics: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе / Н. В. Самутина // Гос. ун-т – Высшая школа экономики. – 2008. – 40 с.
41. Сидорова С. Ю. Композиционные особенности объемного медиатекста //Вестник Волжского университета им. ВН Татищева. – 2014. – №. 4 (17)
42. Соколов В. С. О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения // Киноведение как наука. – М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2010. – С. 7–38.
43. Тарасова М.В., Коммуникативные основы художественной культуры / М.В. Тарасова, В.И. Жуковский. Красноярск: СФУ, 2012. – 360 с.
44. Тарасова М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства – Красноярск: Сиб. федер. ун-т., 2015 –236 с.
45. Тынянов, Эйхенбаум, Шутко: Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М. Академический проект, 2016г. – 497с.
46. Фролов И.Т. (ред.). Философский словарь. М.: Республика, 2001 – 719 с.
47. Хренов Н. А. Киноведение как гуманитарная наука //Артикульт. – 2015. – №. 3 (19).

48. Чахирьян Г. П. Изобразительный мир экрана. – Искусство, 1977.
49. Чельшева И. В. Генезис проблемы анализа медиатекста в российском кинообразовании: основные подходы и тенденции //Медиаобразование. – 2006. – No. 2.
50. Шаев Ю. М. Особенности пространственно-временных структур в виртуальном нарративе //Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2013. – No. 4. – С. 217-219.
51. Шамшин Л. Б. Кинопроцессы, киноклассика, кинообразование. 61
52. Шкепу, М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца : монография / М. А. Шкепу. – Киев : Феникс, 2010. – 205 с.
53. Штейн С. Онтология кино //Менеджер. Кино. – 2009. – No. 8. – С. 58-64
54. Эко, У. История уродства : монография / У. ЭКО. – перевод с итал. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской. – Слово, 2007. – 456 с.
55. Эйзенштейн С. М.Неравнодушная природа. Том 1: Чувство кино. М.: 61
56. Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2004. - 687 с.
57. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6-и томах. М.: Искусство, 1964-1971.
58. Ямпольский М. Б. Язык-тело-случай:[кинематограф и поиски смысла]. – Новое литературное обозрение, 2004.
59. Hills M. Para-Paracinema: The Friday the 13th Film Series as Other to Trash and Legitimate Film Cultures, Durham, Duke University Press, 2007. P. 219–239.
60. Mathijs, E. Bad reputations: the reception of trash cinema, Screen, 2005 453 p.
61. Sconce, J. Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics

of cinematic style, *Screen*, 1995, 372 p.

62. Sconce, J. *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style and Politics*, Durham, Duke University Press, 2007.

63. Mathijs E., Mendik X. *The Cult Film Reader* London, McGraw-Hill, Open University Press, 2007.

64. Noel, C. *Art, Intention, and Conversation*, New York, University Press, 2007. P. 21–29.

65. Vasilieva, J. *After Taste: Cultural Value and the Moving Image*, Berkeley, University of California Press, 1999. – P. 25–56.

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок А.1 - Томми Вайсо «Комната». Кадр из фильма.



Рисунок А.2 - Томми Вайсо «Комната». Кадр из фильма.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рисунок Б.1 - Томми Вайсо «Комната». Кадр из фильма.



Рисунок Б.2 - Томми Вайсо «Комната». Кадр из фильма.

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный Институт
Кафедра культурологии

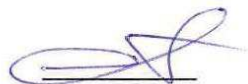

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
Н.П. Копцева
« 11 » июня 2019 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

ФЕНОМЕН ПАРАКИНЕМАТОГРАФА В XXI ВЕКЕ

Руководитель



канд. филос. наук, доцент

А.В. Кистова

Выпускник



А.А. Белецкая

Красноярск 2019