

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Бочаров Алексей Константинович

СКУКА В КИНО КАК ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Арт-критика»

Научный руководитель:

Савченкова Нина Михайловна,
доктор философских наук, доцент

(подпись, дата)

Санкт-Петербург
2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
ГЛАВА 1. РЕКОНСТРУКЦИЯ АНАЛИЗА ФЕНОМЕНА СКУКИ И ЕГО ВОЗМОЖНОСТЬ В КИНО.....	5
§ 1 Скука в кино: время и эстезис.....	5
§ 2 Гегель и Кожев: скука как опыт нечеловеческого.....	17
§ 3 Хайдеггер. Скука как настроение.....	25
§ 3.1 Скука-от.....	25
§ 3.2 Скука-при.....	27
§ 3.3 Глубокая скука.....	30
ГЛАВА 2. ЧТО ТАКОЕ СКУЧНЫЙ ФИЛЬМ?.....	37
§ 1 Типология «скучного кино» и его частное понимание в данном исследовании.....	37
§ 1.1 Подготовительные замечания о скуке.....	37
§ 1.2 Умение смотреть скучное.....	41
§ 1.3 Несносная скука от фильма.....	47
§ 1.4 Глубокая скука кино.....	49
§ 2 Феноменологический анализ фильма «Туринская Лошадь».....	56
ГЛАВА 3. «СКУЧАТЬ» В КИНО.....	66
§1 Институты кино и настроение скуки.....	66
§ 2 Активный опыт: сопротивление событию через скуку-от.....	74
§ 3 Пассивирование: обращение к скучному.....	78
Заключение.....	87
Список использованной литературы.....	91
Фильмография.....	97

ВВЕДЕНИЕ

Хотим с первых слов предупредить, что все изложенное ниже выполнено в феноменологической технике. Данный диплом посвящен исследованию киноопыта. Одной из модальностей просмотра фильма является скука, которая кажется нам недостаточно основательно связанной с кино и недостаточно осмысленной в онтологическом ключе в таких рамках. Следовательно, мы не будем говорить о скуке в рамках этических или эстетических оценок, а будем пытаться выяснить каков ее онтологический потенциал.

На наш взгляд, внимание к скуке относительно кино могло бы пролить свет не только на саму скуку, но и на возникающие разговоры о скучном кино как медленном и плавном. Тогда нам необходимо реконструировать как философскую аналитику скуки, так и институциональные источники эстетики медленного кино и арт-синема.

Опыт кино как таковой предполагает двустороннюю коммуникацию кинематографа и зрителя. В соответствии с этим, в исследовании представлена глава о скучном фильме, а следующая за ней посвящена скучающему зрителю. Поэтому мы ставим вопросы: что есть скучное в кино, как такая модальность осуществляется?

В теме данного исследования заявлен трансцендентально-эстетический опыт. Необходимо это пояснить. Трансцендентальный субъект разворачивает способы чувствования. В данном случае, способ чувствования кино есть скука. С одной стороны такой субъект анализирует переживание. С другой стороны не использует эмпирический опыт, а обращается к всеобщности через то, что предощущает до опыта.

Для методологии данного исследования важны феноменологическая редукция как практический способ тематизации феноменов искусства, и

хайдеггеровское фундаментальное вопрошание. В качестве предмета исследования была избрана такая модальность киноопыта как скука.

Цель исследования: тематизировать киноопыт в трансцендентально-феноменологической перспективе, и тем самым обосновать возможность применения феноменологического и онтологического философского языка к анализу кино.

Задачи исследования:

- I. Реконструировать философский анализ скуки в связи с исследованием зрительских практик
- II. Создать язык описания скуки как метафизического настроения и как модальности киноопыта
- III. Проанализировать способы «скучания» в кино как зрительской практике

Объект исследования — тексты, авторские фильмы, зрительские практики.

Предмет исследования — настроение скуки в эстетическом опыте кинозрителя.

Гипотеза: Настроение скуки является важнейшим инструментом формирования трансцендентально-эстетической способности современного кинозрителя.

ГЛАВА 1. РЕКОНСТРУКЦИЯ АНАЛИЗА ФЕНОМЕНА СКУКИ

И ЕГО ВОЗМОЖНОСТЬ В КИНО

§ 1 Скука в кино: время и эстетизм

Их общая с отцом тайна смущала его и в то же время льстила Жан-Марку, желая подчеркнуть свое вступление в игру, он спокойно заявил:

— *Сегодня я видел «Шелковый шнурок».*

— *Это в самом деле так хорошо, как говорят?* — *спросила Кароль.*

— *Великолепно! Великолепно, но досидеть до конца трудно!*

— *Филипп, нам обязательно надо посмотреть этот фильм,* — *обратилась она к мужу.*

— *Ну нет!* — *отмахнулся он со смехом.* — *Терпеть не могу великие творения, внушающие священный трепет зрителю, который убеждает себя, что его скука — одно из проявлений эстетического наслаждения!*

— *Ну что ж, значит, мне придется сходить с Брижитт.*

Филипп взял руку жены, прикоснулся к ней губами и спросил:

— *Ты не сердисься?*¹

Данный параграф носит описательный характер: будем считать, что скука, кино, время и переживание связаны. Проанализируем источники, которые позволят нам продолжить мысль в данном направлении о скучном фильме и о действии «скучать» в кино. Таким образом, мы не вводим скуку в привычную последовательность «смотреть кино — переживать во времени», а прочерчиваем линии, по которым это возможно будет сделать далее.

У нас есть несколько основных исследований о скуке и эстетике, авторы которых будут представлены ниже. Также мы попытаемся проанализировать другие источники, связывающие кино с эстетической теорией.

Бено Хюбнер, связывает эстетическое и этическое начала как необходимые друг другу в определении цели и мотивации для

¹ Анри Труайя. Семья Эглетьер. Изд-во СЛОВО/SLOVO, 2002. С. 25. Электронный ресурс. [URL: <http://www.litmir.co/br/?b=159369&p=25>] дата обращения: 09 05 2016

существования «Я».² Скука возникает, когда современный нигилист-эстет осознает мир и переживает психическую пустоту. Его естественным желанием является обострение чувства жизни с помощью Другого, чтобы воспринимать мир как происходящее событие и быть вовлеченным. В первую очередь в бегстве от скуки, по Хюбнеру, «Я» погружается в эстетический опыт как отвлекающий и наполняющий его для ускользания от отсутствия какой-либо деятельности. Автор далее теоретизирует о становлении этического фундамента как необходимом для существования.

Другой автор, М. А. Куртов, целью своего исследования видит переосмысление социального киноопыта, с помощью которого дает набросок онтологии кино.³ Стремится выйти к анализу бытия-в-кино (как концентрата бытия-в-мире). При том, социальный киноопыт определяется через содержащиеся в нем опыт грёз и опыт скуки, но вместе с тем социальная телеология кино — развлечение. Таким образом, реконструируя аналитику автора, скуку возможно мыслить в позитивном ключе, если не противопоставлять зрителя и зримое. Связь между первым и вторым Куртов устанавливает через интерес, а не через развлечение.

Скука и развлечение неразрывно связаны в контексте опыта просмотра, но подход к кино как развлечению будет служить параллелью для сравнительного взгляда в связи с близостью темы.

М. Хайдеггер писал о потенциале современной техники.⁴ Тогда мы можем, вслед за мыслью «Вопроса о технике», интерпретировать кино как современную машину, в которой осуществляется как добывание (поставление в наличие, постав), так и производство поэтического (по-став,

² Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. Минск.: ПроPILEI, 2000. С. 117.

³ Куртов М. А. Между скукой и грёзой: аналитика киноопыта. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2012.

⁴ Хайдеггер М. Вопрос о технике // Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 221-238.

надежда на истинствование). Скука для Хайдеггера — фундаментальное настроение, в котором задается вопрос о вот-бытии, с надеждой на истину. Вероятно, скука и техника (а значит и кино) могут быть способны на взывание к истине.

С другой стороны, обратим внимание на способ связи скуки и техники в книге М. А. Куртова.⁵ Пока что такая интерпретация послужит примером, однако в данном исследовании намеренно сконцентрируемся на вопросе: где и как *существует* скука в кино? Другими словами, данное исследование — это попытка развить способы, которыми скука реализуется в кино, а также попытка тематизировать это.

Анализировать скучный фильм и действие «скучать в кино» другими методами и способами, кроме как реконструировать мысль о скуке, а после развивать способы и формы скуки в кино, не представляется возможным. Необходимо посмотреть на само кино как на то, что субъект переживает, и на «скучность» этого процесса. Поэтому обратимся к терминам время и эстетизм (переживание).

В упомянутой книге М. А. Куртова есть размышления о техноэстетике кино в гл. 4.⁶ Главным цитируемым автор — Симондон, который исследовал эстетику техники. Посмотрим на уже проведенный анализ эстетики машины кино. Автор приходит к дискуссионному выводу о том, что красота в кино устроена однотипно — человеческое ли это лицо или локомотив. С учетом предположения, что все в кино существует подобно техническим объектам. Как мы понимаем, симондоновская эстетика техники руководствуется в нижеприведенных случаях принципом вставки объекта в примечательный момент. Симондон в своих примерах

⁵ Куртов, М.А. Между скукой и грезой: аналитика киноопыта. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. С. 21-62

⁶ Он же, с. 113-125

обращает внимание на слово «возвышенное». Попробуем далее разложить и собирать примеры заново в механической манере:

«Именно вставка определяет эстетический объект, а не подражание... Статуя в каком-то смысле подражает человеку и замещает его, но она эстетический объект не поэтому, а потому, что вставляется в архитектуру города, отмечает собой наиболее **высокую** географическую точку, заканчивает собой городскую стену, **возвышается** над башней».⁷

«Парус корабля красив не тогда, когда он в починке, а когда ветер надувает его и кренит корабельные мачты; красив именно парус в море и на ветру, **подобно статуе на возвышении**. Маяк на краю рифа, **возвышающийся** над морем, красив потому, что он вставлен в ключевую точку человеческого и географического мира».⁸

«...Технический объект может быть красив по отношению к объекту более широкому, служащему ему фоном...Антенна радара прекрасна, когда она видима с корабельного мостика, **возвышающегося** над самой высокой надстройкой; поставленная на землю, она превращается в грубую антеннку <cornet>...».

По содержательной части примеров можно заметить утверждение: технический объект может быть представлен эстетически, в созерцании которого с субъектом случается эстетический опыт. Не ясно какой категории этот опыт, так как Симондон постоянно путает читателя через игру слов «прекрасное» - «возвышенное». В данном случае, это главный вопрос: какой эстетический опыт имеет субъект, созерцающий технические объекты — опыт возвышенного или прекрасного? Вернемся к началу: «...вставка определяет эстетический объект, а не подражание...». Если «не подражание» значит не прекрасное и красивое, так как категория или

⁷ Он же, с. 118

⁸ Он же, с. 119

чувство прекрасного исходит из *mimesis* как *imitatio*. *Sublimis* же буквально — высоко поднятый в воздух, высокий в физическом и переносном смысле⁹. Сохранив бдительность к точности определения эстетического опыта от технических объектов постараемся далее разделять прекрасное и возвышенное. Таким образом мы приближаемся к кинематографу, через прочерченные линии техники и эстетики.

О. Аронсон в книге «Метакино»¹⁰ пишет о режиме возвышенного. Из анализа кантовских математического и динамического возвышенного автор отдает предпочтение второму, но в особенном смысле повтора, отмечая техничность кино. «...Технологии возвышенного (что мы и называем кантовским словом умение) в кино объединяет то, что в каждом из них обнаруживает себя аффект несовместимости мира реального и кинематографически воспроизведенного». Аронсон пишет о репродуцируемости чувства возвышенного в фильмах Тарковского через знаки искусства. Тогда эстетический опыт возвышенного в кино сложен в повторе опознаваемого. Динамическое возвышенное «этот этический аффект — открытие другого, со-чувствующего, со-переживающего, находящегося с твоим "я" в сообществе, формируемом через общность страха, радости, удовольствия.»¹¹ Такой эстетический опыт связан с этикой, через общность с другим и полную разделяемость чувства, *утраты* субъективности. Об утрате субъективности О. Аронсон также пишет в статье «Пустое время. Монтаж и документальное кино».¹² В самом общем

⁹ Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного // «НЛО» №95, 2009. Электронный ресурс. [URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6-pr.html>] дата обращения: 11 05 16

¹⁰ Аронсон О. В. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. С. 231-261

¹¹ Там же с. 244

¹² Аронсон О. В. Пустое время. Монтаж и документальность кино // Киноведческие записки, № 49, 2000. Электронный ресурс. [URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/362/>] дата обращения: 10 05 16

смысле следует согласится: зритель может испытывать возвышенные чувства.

Эмрэ Чаглаян (Emre Çağlayan) рассматривает эстетики (pl.) скуки в кино с помощью методов эстетической историографии и формального анализа фильмов.¹³ Скука, как явствует из докторской диссертации, не только эмоция,¹⁴ которая проявляется из-за разных методологий медленного кино (slow cinema).¹⁵ Чаглаян анализирует творчество трех режиссеров — Бела Тарр, Цай Минь-Лянь, Нури Бильге Джейлан. Длинные планы, юмор и созерцательность характеризуют фильмы каждого соответственно. В первую очередь, автор разрабатывает связь между скукой и медленным кино, замечая синонимичность между «скучный» и «медленный». Медленное кино, по мнению Чаглаяна, может комбинировать эстетизацию стиля фильма (длинные планы, к примеру), диегетическое время, скорость, с которой дан нарратив (нарративные формы, использующие «мертвое время»)¹⁶ Тем не менее, медленность этого кино не только в вышеперечисленных формальных признаках.¹⁷

В гл. 2 рассматривается творчество Бела Тарра как автора, чьи фильмы репрезентируют ностальгию по модернизму. Как известно, Тарр считал преградой метраж пленки, на бобину можно было отснять 10 минут, что неминуемо влекло за собой монтаж. Длинные планы — визитная карточка режиссера. Чаглаян же присоединился к авторам, находящим продолжение базеновских идей кинореальности в медленном кино и в

¹³ Çağlayan O. E. Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema. Электронный ресурс. [URL: <https://kar.kent.ac.uk/43155/>] дата обращения 10 05 2016. С. 32

¹⁴ «As such, the way I approach boredom in cinema in this section is not merely an emotion felt in the cinema theatre, but also formal aspects of narrative structure and film style that bear some resemblance to its basic psychological features.» Там же с. 208

¹⁵ «which film critics use the word “slow” as a synonym for “boring.”» Там же с. 8

¹⁶ Там же с. 9

¹⁷ Там же с. 27

долгих планах картин Тарра, удачно исключив последний фильм из этого признания. Действительно, «Туринская лошадь» вырывается из списка условных пробазеновских фильмов. Но, считает Чаглаян, медленность такого кино не только в длинных планах, поэтому он продолжает рассматривать другие черты, стараясь развить мысль Базена. Далее автор рассматривает другие формальные и стилистические черты творчества режиссера: дедрамматизация, мертвое время, описательные паузы. Глава заканчивается выводами, среди прочих, о ностальгическом стиле режиссера, который дает вспомнить о прошлом кино, и дает некоторые преимущества для актуальности фильма сегодня. В целом, в главе подробным образом обозревается творчество режиссера. Сквозь длинный план Чаглаян рассматривает другие черты ряда фильмов, что лишь подтверждает привязанность к тематике медленного кино, но не свидетельствует о скуке.

В гл. 4 рассматривается творчество режиссера Нури Бильге Джейлана. Его медленная манера прослеживается автором через созерцательность (*contemplative*). В §5 и 6 гл.4 Чаглаян связывает созерцательность с эстетикой скуки. В попытках задать рамки эстетике скуки он апеллирует к психологии и литературной концепции *ennui* (фр.) Р. Куна. Лишь задевая философские размышления о скуке, делит ее на условно поверхностную(повседневную) и экзистенциальную. В анализе скуки есть строгое категориальное различие: массовый зритель, ожидающий аттракцион и зритель не пугающийся «бесполезности» медленности: «...slowness has become a global reaction and most importantly a marker of higher cultural taste.»¹⁸

Концепция скуки проявляется в фильмах Джейлана на разных уровнях. Скучны типичные символы и герои в пространстве фильма,

¹⁸ Там же с. 213

скучно бездействие или безделье персонажей, скучна провинциальная (деревенская) жизнь как таковая. Также, считает Чаглаян, Джейлан удваивает скуку, проецируя скучность на скучающих зрителей, создавая юмористические ситуации. Центральный тезис представляющий §6 — от медленного кино можно получить эстетическое удовольствие, но не в обход скуки, а через ее непривычную привязанность к кажущейся невыносимости.

«Причина, почему я написал скука в названии, ... я считаю, скука в себе пронизательно сообщает эстетические режимы ностальгии и абсурдного юмора. Несмотря на ее привычную нежелательность, я попытался спасти скуку от негативных последствий, и подчеркнул ее глубоко медитативные качества — через которые, медленное кино играет важную (несметную) роль.»¹⁹

С помощью обозначенного выше источника прослеживается близость скуки и медленности в кино, скуки и времени через эстетический опыт.

В продолжении о «медленном» кино — серия статей в журнале «Cineticle»,²⁰ о режиссерах и их фильмах. В данном выпуске суммируются эстетические черты произведений Б. Тарра, П. Кошта, А. Серра, Л. Диаса, Ш. Бартаса, Ц. Мин-Ляня, Л. Алонсо, А. Веерасетакула. Ни один из режиссеров не признается в весомости скуки для кино, однако общий посыл серии заключен в способе смотреть медленное кино подобно повседневности.

Не ясно, когда началось медленное кино, насколько релевантно рассуждать о продолжении такой традиции в современном кинематографе.

¹⁹ Там же с. 242

²⁰ Журнал «Cineticle», № 4. Электронный ресурс. [URL: <http://www.cineticle.com/component/tag/%D0%B2%D1%8B%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%204.html>] дата обращения: 09 05 2016

Возможно, неореализм положил идейное начало снимать и смотреть в режиме настоящего.

Энди Уорхол не представитель неореализма, но его фильмы важны в контексте времени и эстетического опыта. В статье Скотт Ричмонд²¹ размышляет о скуке на примере фильма «Поцелуй» 1963 г. Скука по ходу текста условно поделена на глубокую или основательную (модернистскую), вульгарную (на примере фильма «Начало», реж. К. Нолан) и скуку видео-игр (на примере игры Candy Crush). Первой находкой в этом тексте стало слово «Stillies» — так Уорхол называл свои фильмы.²² Вероятный перевод этого слова можно произвести, блуждая между sillies (silly — общ.: глупый, влюбленный по уши. Сленг: оглушать, ошеломлять) и stillness (неподвижность, спокойствие, тишина). В фрагменте текста о уорхоловском фильме Ричмонд старается подступиться к фильму как к нечто скучному, не забывая о значимости эстетики. Второй значимый фрагмент: «...когда скука есть, она *растворяется* в разных формах критической и эстетической рефлексии».²³ Значит, в нашем исследовании необходимо не растворять, а отделять скуку и эстетику.

Снова становится заметной связь с возвышенным в этом тексте: «Как и возвышенное, как и “stuplimity”»²⁴ Сианна Нгая, модернистская скука

²¹ Richmond S. C. «Vulgar Boredom, or What Andy Warhol Can Teach Us about Candy Crush». Электронный ресурс. [URL: http://www.academia.edu/11950180/Vulgar_Boredom_or_What_Andy_Warhol_Can_Teach_Us_about_Candy_Crush] дата обращения: 09 05 2016

²² Там же с. 22

²³ Там же с. 27. Ричмонд ссылается на упомянутую книгу Хайдеггера и на К. Голдсмита Goldsmith K. (2004) Being Boring. Электронный ресурс. [URL: http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html] дата обращения: 09 05 2016.

²⁴ Ngai S. Stuplimity. In: Ugly Feelings. Cambridge, MA: Harvard University Press. С. 248-297.

требует преодолеть негативный аффект, безобразное, для осознания ее эстетики».²⁵

Также существует полноценный американский дискурс о скуке в современном изобразительном искусстве. Здесь замечена С. Зонтаг и другие авторы,^{26 27} которые пытаются разрешить противоречие: минимализм (к примеру) это скучно, но он востребован.

Отдельно отметим статью Джона Рима,²⁸ который пишет про фильм Антониони «Затмение» 1962 г. Важным кажется, что это один из немногих источников, в котором автор с помощью феноменологии мыслит скуку как кинематографическое настроение, и исследует относительность времени.

О времени пишет М. Мерло-Понти. Его мысли из «Феноменологии восприятия» важны для данного исследования, так как кинематограф также разворачивается во времени. Зафиксируем основные мысли.²⁹

1. Для времени быть и проходить — синонимы. То что прошло не перестало быть. Оно идеально абстрактно, но вместе с тем это измерение нашего бытия. Деление время на прошлое, настоящее и будущее — продукт ввода субъективностью небытия в полноты бытия. Эти рамки не позволяют времени протекать.

²⁵ Scott S. C. «Vulgar Boredom, or What Andy Warhol Can Teach Us about Candy Crush» Электронный ресурс. [URL: http://www.academia.edu/11950180/Vulgar_Boredom_or_What_Andy_Warhol_Can_Teach_Us_about_Candy_Crush] дата обращения: 09 05 2016. С. 28

²⁶ Petro P. After Shock Between Boredom and History Discourse // Vol. 16, N 2, с. 77-99. Электронный ресурс. [URL: <http://www.jstor.org/stable/41389315>] дата обращения: 09 05 2016

²⁷ Colpitt F. The Issue of Boredom: Is It Interesting? The Journal of Aesthetics and Art Criticism // Vol. 43, N 4, с. 359-365. Электронный ресурс. [URL: <http://www.jstor.org/stable/429897>] дата обращения: 09 05 2016

²⁸ Rhym J. Towards a Phenomenology of Cinematic Mood: Boredom and the Affect of Time in Antonioni L'eclisse. Электронный ресурс. [URL: <http://pitt.academia.edu/JohnRhym>] дата обращения: 09 05 2016

²⁹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999. С. 519-547

2. Мыслить время завершённо, а не в продолжающемся сейчас характере — значит отрицать его суть. Есть смысл конституировать время неполным образом.
3. Мерло-Понти анализирует гуссерлевское понимание времени и замечает, что новое бытие объявляется через предстоящее: стать настоящим или отойти в прошлое — в этом нет разницы. Временные измерения наслаиваются друг на друга и так подтверждают через прошлое ставшее.
4. Уходя от объективации времени, как прошлого, настоящего и будущего, Мерло-Понти предлагает понимать время как нечто (как субъект). У настоящего есть преимущество, так как сознание и бытие, то есть субъектность в таком времени совпадает. Субъект — это временность. «Мы суть возникновение времени»³⁰.
5. Цитата по Хайдеггеру: время — «это аффектация себя самим собой». ³¹ Далее ³² автор пишет, что пассивный синтез — противоречие, так как композиция не составляется. Напротив, воспринимается всё многообразие. Восприятие не воздействие, а бытие в ситуации, наше вовлечение.

Мерло-Понти позволяет оценить механизм кино с позиции времени как субъективности: зритель воспринимает не механическую смену фрагментов, не наслаивает образы в сознании, а присутствует в ситуации кино, воспринимает в настоящем всё многообразие, свойственное событию фильма. Фильм не воздействует на зрителя, но зритель находится в кино в качестве присутствующего, поэтому мы можем говорить о вовлеченности и аффекте. Вслед за Мерло-Понти, мы постараемся далее, в §3, во 2-й и 3-й

³⁰ Там же с. 541

³¹ Там же с. 538. Цит. по: Heidegger. Kant und das Problem der Metaphysik. S. 180-181.

³² Там же с. 540

гл. мыслить время продолжающимся, а не определенным и по этой причине законченным.

Подведем итоги. В данном параграфе была замечена связь скуки, кино, времени, эстетического опыта через технику. «Медленность» современного кинематографа как термин, отражающий временной характер, однако на эту связь мы посмотрим с помощью источников из следующих параграфов. Также важным кажется не противопоставлять кино и зрителя в свете институциональной традиции, а попытаться помыслить их как один организм. Вместе с тем, будем помнить о впитывании скуки в переживание от медленного фильма.

Также были реконструированы представления о категории возвышенного и эстетические режимы Чаглаяна. Далее представляется возможным уточнить тип и способ переживания в кино.

§ 2 Гегель и Кожев. Скука как опыт нечеловеческого

В данном параграфе будут рассматриваться позиции о скуке, каким образом разные мыслители понимали, в связи с чем писали о ней.

Обратимся к IV гл. Феноменологии духа,³³ к словам о стоицизме.³⁴ Раб обращен к себе, находится в рабском положении вещей, но считает себя не рабом. Это и есть стоик, который «постоянно удаляется в простую существенность мысли» и сохраняет в себе кажимость свободы в уединении с самосознанием. Однако, стоическая уединенность, по Гегелю, заканчивается: «общие фразы об истинном и добром, о мудрости и добродетели, от которых он не мог уйти, поэтому, хотя в общем и возвышенные, но так как на деле не могут способствовать развитию содержания, то они скоро начинают *надоедать*.»

В этом фрагменте А. Кожев,³⁵ замечает скуку, а именно то, что раб начинает скучать. Он (раб) хочет перестать замыкаться на себе. Скука гнетет раба его же речами, после испытания которой, он начинает переходить в скептическую позицию. Все же раб не становится нечеловеком, но заходит за эту грань «дичающего» в своем скучании. Почему стоик в этой конструкции становится скептиком, а не «остается равным самому себе, не отрицает, не отрицает себя»? Попробуем вывести интуицию Кожева к чему-то большему.

Стоик — равен самому себе, он бездеятельно действует, говоря об истине он не истинствует. Раб в переживании перехода от стоицизма к скептицизму скучает. Не стоит забывать о рабском страхе (трепете по отношению к жизни), которым он образует свое существование. Однако, позиция стойка двойная, сочетающая господство рабства и рабство господства, чем и несчастно такое сознание. Момент скуки на пути к

³³ Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. СПб.: Наука, 1999. С. 93-123

³⁴ Там же с. 108-109

³⁵ Кожев А. Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука, 2013. С 229-233

человечности становится еще запутанней. Скука исходит не от бездействия (как рабское может рисковать жизнью, даже если в нем есть господское?) и не от пустых возвышенных речей (что может сказать господин в рабе?).

Скука в данной конструкции — это определенный рубеж, в котором несчастное сознание узнало³⁶ о себе то, от чего так сильно испытывает страх.

Далее раб становится скептиком. Внутренний разрыв от совмещенности рабства и господства здесь становится еще очевиднее и выражается в критике как действию, но критике беспорядочной и, вероятно, ситуационной, не имеющей одного исходного основания. Он не осознает свою расколотость на двое, будто уйдя от проблемы тождественности самосознания самому себе, уже вышел на путь человечности, а значит за границы отношений господина и раба. Позабыв свою раздвоенность, он не перестает быть таковым.

Скучая, раб, не может осознать, что нужно менять способ отношений с господином для того, чтобы не столько признать его, а понять зачем он, к примеру, рискует жизнью.

Подведем общий итог прочтения Кожева и Гегеля. Раб может умереть от скуки, поэтому становится скептиком. С жизнью раб ни за что расстаться не готов. В этом его сила неразборчивой критики. Скука выявляет его возможную пограничность. Задается вопрос самому себе о работности рабства.

Что тогда выявляет скука как опыт нечеловеческого? Одичалый раб не только перестает быть встроенным в бинарность господин — раб. Он чувствует самость в связи с принципиально новым проникновением: нет

³⁶ Стоит отметить, что это опыт *Unheimlich*, фрейдовского жуткого, так как раб сталкивается с самим собой как неопознанным объектом. Фрейд З. Жуткое // Влечения и их судьба. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 177-229

страха уязвимости и потери, есть только осязаемое не-господское безразличие, которое в свою очередь кончается там, где раб вспоминает о возможности терять. В этот дикий момент скуки наступает пора спрашивать или еще сильнее разочаровываться и становиться скептиком.

В любом случае, скука для раба сродни смерти, так как он вырывается из знакомого круга. Раб оказывается существующим в незнакомом порядке. Нечеловеческий опыт скуки также заключается в первородной растерянности, которая не имеет ни одного верного(!) пути в найденность.

Предположим, Б. Хюбнер ближе к гегелевскому пониманию рабской скуки, чем к хайдеггеровскому фундаментальному настроению. Основания для такого сомнения кроются в схожести теоретического конструкта: скука у Гегеля случается с рабом, как и в книге Хюбнера³⁷. Скучение — лишь фрагмент бытия, избавиться от которого автоматически и сделать не стоящим вместе с сущим есть понятная несомненная данность. Для Гегеля это избавление от равности стойка самому себе, а для Хюбнера выход из скуки получает этос и этика в «Я». Может быть это и есть одно и то же в разных контекстах: говорить, чтобы не скучать и таким образом вырабатывать фундирующую данность.

Господская скука кажется вырывающейся из поля каталогизированных терминов вокруг скуки рабской. О ней известно ее постоянство. В сформированных взглядах господина, скука все равно есть и тот не избегает ее с помощью риска, он лишь стремится к ней после того, как снова проигрывает жизни оставаться. Господин не мечтает о смерти, а знает что это высшее подтверждение своего господства (по Гегелю). Господскую скуку в идеале можно зафиксировать через

³⁷ «От скуки я могу пойти в кино...» Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. Минск: Пропилеи, 2000. С. 87.

постоянный повтор: будь то трава возле дворца из года в год крепнущая силами садовников или ежедневное расписание, 5 o'clock. Повтор образуется из череды подтверждений того, что господин господствует перед рабами. Возможно, эта скука самая не скучная (посредственная), так как всегда в господине, от этого лишь важнее для исследования.

В продолжении слов о господской скуке заметим С. Зонтаг, в эссе о кэмпе пишет: «Подобный денди [XIX-го в.] был сверхэлитарен. Его поза выражала презрение, даже скуку» и ниже «Где вкус денди был бы оскорблен, а сам он заскучал бы, ценитель Кэмпса пребывает в постоянном восторге.»³⁸ Оттеняющее подобием есть у Э. Берка. В приложении «Что такое истинный джентльмен» он пишет: «Знатные люди могут перенести превосходство, особенно признанное превосходство, в гораздо меньшей степени, чем другие; существует закон вежливости, который диктует видимый уровень их понимания. Вот почему, я полагаю, вежливость иногда переходит в скуку.»³⁹

В таком случае стоит кратко зафиксировать: скуку можно понимать как опыт нечеловеческого, как временный опыт утраты самости.

У И. Канта в книге «Критика способности суждения» скуку можно найти лишь в качестве того, что отрицается. Избавлением от скуки Кант подтверждает ценность легкого прикосновения к способности суждения, в том числе, эстетического суждения. Приведем цитату для подтверждения.

«Подчас человек полагает, что проповедь настроила на высокий лад его душу, между тем в ней ничего не было построено (не была построена система добрых максим), или что трагедия сделала его лучше, тогда как он просто рад, что счастливо избежал скуки. Следовательно, возвышенное

³⁸ Зонтаг С. Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 59-60

³⁹ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного М.: Искусство, 1979. С. 216

всегда должно быть связано с образом мыслей, то есть с максимами, которые способствуют тому, что интеллектуальное и идеи разума обретают превосходство над чувственностью».⁴⁰

Тогда скуку избегает человек, который не обременен моральным законом (категорическим императивом), в данном случае, с помощью попытки эстетически рассудить о возвышенном объекте. Избегает ли скуку человек с системой добрых максим в попытке эстетически судить — Кант не пишет, и тем привлекает нас эта цитата. Такое отношение к феномену скуки можно объяснить временем (к. XVIII в.) или тем, о чем пишет Кант в третьей Критике. Его основная задача, вероятно, состояла в различении понятий внутри эстетики, но о возможности аффекта от скуки не было найдено ни слова. С первого взгляда может показаться, что позиция Б. Хюбнера коренится где-то в вышеуказанной цитате, а не в гегелевской трактовке рабского положения: во избежание скуки, то есть развлекаясь, человек получает эстетический опыт. После опыта выстраивает матрицу этических ценностей. Потому скука для Хюбнера и важна — вокруг и с помощью нее отдельное «Я» способно оценивать. Для Канта же скука избегаема с помощью культурных событий. В этих строках можно прочесть скрытый призыв скучать, но его здесь нет, а есть лишь пример о том, каким образом можно не прикасаться к опыту возвышенного.

Теперь мы удостоверились, что Хюбнер в истоках ближе к гегелевской позиции — раб скучает и после невыносимого дичания начинает скептически критиковать. Однако и здесь стоит усмотреть разницу в этом простом тезисе: хюбнеровское «Я» не дичает, а испытывает экзистенциальную потерянность. Дичание же ближе к онтологическому порядку в рассмотрении феномена скуки.

⁴⁰ Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 145

Зафиксируем еще раз разницу в интерпретации: скука по Канту несносна и мешает выстраивать систему добрых максим в опыте возвышенного, так как тяготит человека. Скука Гегеля (через Кожева) образует раба в онтологическом порядке на его пути от стоика к скептику. Скука Хюбнера — основа, начало (может быть даже *arkhe*) для построения этического и эстетического.

Посмотрим далее какие есть источники о скуке и что из них возможно подчерпнуть.

Рейнхардт Кун в 1978 пишет книгу⁴¹, в которой разрабатывает концепт *ennui* в литературе. Его мысль основана на трех тезисах:

1. Скука — состояние, которое действует относительно не только души, но и тела, впечатляя человека в общем.
2. Скука и аффект полностью независимы от внешних обстоятельств. По мысли Куна, скука родственна апатии, но не внешние причины направляют человека к ней. Мы не хотим находиться в состоянии скуки.
3. Скуку можно охарактеризовать через отчуждение, то есть для человека мир теряет значимость. Таким образом он растерян, возможно опустошен.

Из недавних источников — О. В. Панкратьев написал статью,⁴² в которой анализирует скуку в ракурсе фигуры Другого и в контексте телевидения. Ключевые термины, вокруг которых вращаются тезисы об относительности «восприятия» скуки это длительность и избыточность. Примечательно то, что длительность относительна, будь то представление Другого как экрана или другого как объекта желаний.

⁴¹ Kuhn R. *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. С. 4-12

⁴² Панкратьев О. В. Скука. // Альманах «Vita Cogitans», № 4. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. С. 174-184.

Обратимся еще раз к работе М. А. Куртова «От скуки к грёзе. Аналитика киноопыта». Автор подробно исследует что известно о скучности в контексте кино. В данном параграфе, в отличие от прошлого, где уже упоминалось исследование в направлении эстетики, постараемся обратить внимание на то, какой скука может быть. М. А. Куртов трактует скуку во всем множестве смыслов, которые ведут к тому насколько может быть сопоставим интерес со скукой. «Если основная проблема второй части нашего исследования — «как развлечение может быть скучным?», то главный вопрос этой части — «как скука может быть интересной?»⁴³. В данной работе мы уже не сомневаемся в интересности скуки как с исследовательской точки зрения, так и с точки зрения опыта кино. Этот материал был бы важен для исследования массового кино. Для данного исследования важно выработать язык о кино вне развлекательного контекста.

Ларс Свендсен⁴⁴ написал обзорную, историографическую книгу о скуке в контексте философии и искусства. В своем труде он собрал разрозненные позиции о скуке, при этом определив появление скуки в средние века. Начиная следовать от Паскаля через Канта, Гегеля к Ницше. Увлекательное чтение переходит в феноменологию скуки Хайдеггера, после анализа которой автор описывает опыт скуки. Главное что смущает в таком историческом анализе — бинарность скуки и развлечения (интересного). Соотнесение скуки с положением безликого человека в обществе. Складывается образ, будто невозможно размышлять о скуке как таковой, а все время необходимы оппозиции. Свендсен констатирует в последней главе: сегодняшнее общество, потеряв традиционные ориентиры мечется и ищет, отчасти скучает. В попытках превзойти себя, человек идет

⁴³ Куртов М. А. Между скукой и грёзой: аналитика киноопыта. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. С. 79

⁴⁴Свендсен А. Философия скуки. М.: Прогресс-Традиция, 2003.

на странные преступления из-за отсутствия осмысленности, что репрезентируется в фильмах «Американский психопат», «Автокатастрофа». Вопреки Хайдеггеру, отмечает обделенность скуки.⁴⁵

Зигфрид Кракауэр написал небольшое эссе о скуке и повседневности. Ключевой фрагмент: «Но что если не давать себя загнать? Тогда скука — это единственное подобающее занятие, ведь она ... позволяет, если можно так выразиться, самостоятельно распоряжаться собственным существованием. Если бы человек не скучал, он бы, возможно, не существовал вообще, и тем самым стал бы еще одним предметом для скуки...»⁴⁶

⁴⁵ Там же с. 218

⁴⁶ Кракауэр З. Орнамент и массы. М.: Ад Маргинем, 2014. С. 70

§ 3 Хайдеггер. Скука как настроение

В данном параграфе будет рассмотрен феномен скуки, а именно каким образом его понимал М. Хайдеггер в лекциях 29-30 гг. «Основные понятия метафизики». ⁴⁷ Также попытаемся выработать совместные основания для размышления о скучном в кинематографе. Наивный набросок хайдеггеровской скуки на кино представляется эффективным. Вместе с этим, не будем забывать о том, что связь скуки и кино через технику уже была представлена в исследовании М. А. Куртова.

§ 3.1 Скука-от⁴⁸

Скука, о которой мы знаем, что она есть, которая рефлексивна изнутри настроения — несносная. Узнавание о том, что фильм несносно скучный происходит через механизм отвлечения от кино. В отличие от повседневности, где человек может быть занят параллельно несколькими делами, кино предлагает только смотреть. Это действие не терпит отлагательств, иначе зритель теряет нарратив, киноязык, временной ритм. В несносной скуке мы делаем свои дела в одном ритме (например просматриваем ленты новостей), а кино навязывает совершенно другой. Такие ритмы разных занятий не имеют общего основания, поэтому зритель не связывается с устройством фильма. Однако, формально остается с кинематографом.

Сконцентрируемся на понимании скуки по ту сторону: в те моменты, когда зритель еще не отвлекся и скучал. В кино 2000-х режиссеры зачастую прибегают к использованию длинных планов или медленному панорамированию, через которые сообщается атмосфера действия. Такие планы могут быть переполнены различными объектами или могут быть истощены и испещрены одной цветовой гаммой, ровностью или

⁴⁷ Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. СПб.: Владимир Даль, 2013. С. 133-253

⁴⁸ Там же с. 133-174

плавностью поверхности. Ничем не примечательны с точки зрения формы, но несущие какое-либо не ясное содержание. Фильм «Птичья песня» А. Серра состоит из таких пространств. В идущих людях по холмам и долинам песка нет ничего патетичного, они обычные путники. Здесь и становится скучно, но не из-за длинных планов, монотонного пейзажа, а потому что воспринимающий не может представить себя рядом с идущими в этом сухом далеком мире, проникнуться их идеями и интенциями. Значит такой фильм не наполняет, не очаровывает и не вовлекает зрителя.

Мысли зрителя, его заботы все еще с ним, он не очищается от внешней повседневности для восприятия внутренних значений фильма. И кино не наполняет смыслами и удовольствием. смотрящий фильм, скучающий-от него, не опустошен от внешних занятий и не наполнен данным кино. Длинный план с мотивом путешествия не наполняет ничем, в удержании чего можно было бы далее пребывать с героями фильма, с их образами в фильме. За не наполненностью от фильма, следует коротание время в надежде на что-либо интересное, понятное, выразительное в этом фильме. Значит зритель «повисает» в ожидании очарования и вовлечения через коротание времени. Другими словами, без присутствия в фильме не осуществляется его чувствование. Условно, у зрителя было желание смотреть знакомое, но случается содержание незнакомое и неприятное.

Это один из краеугольных камней в концепции Хайдеггера: в данной «скуке-от» кино мы не опустошены, но нас ничего не наполняет. Поэтому происходит попытка заменить настроение и развеяться с помощью коротания. Кроме не наполненности от фильма несносная скука в кино характеризуется через усталость и неизбежность коротать время. Безусловно, самый действенный способ отвлечься — заняться чем-то другим, но получается не «заниматься», а коротать время фильма в этом занятии отвлекающего характера. Это значит отвлекается на что-то более

весомое, что наполняет другим не менее желанным содержанием. Слегка позанимавшись, скучающий-от пытается продолжить смотреть фильм. Череду, сменяемость между фильмом и какими-либо занятиями свидетельствует о невыносимости скуки: зритель в таком настроении оказывается потерянным и зажатым — фильм отказывает, но и коротание времени не удовлетворяет желание смотреть кино. В связи с обозначенным выше, скука считается негативным настроением: фильм не наполняет, а череда занятий не дает такого же наполнения.

Следующая характеристика по Хайдеггеру — туда-удержание: нечто удерживает и формально оставляет возле кино. Киноманство объясняет то, почему скучающий от длинных планов с пустотами и пониженным уровнем содержания остается удерживаемым. Нам представляется не само киноманство причиной удержания, а внутреннее принципиальное условие: смотреть фильм до конца. Практика смотреть фильм отвлекаясь — это попытка не скучать и оставаться с кино. В рассмотрении данной формы скуки, фильм возможно назвать скучным в несносном смысле, если скучающие от кино остаются смотреть и отвлекаются от не наполняющего ничем длинного плана, сюжета, фильма как такового.

В феноменологии Хайдеггера настроение скуки развернуто в 3-х формах: несносная (скука-от), скука-при и просто скучно (тягостная, глубокая скука). Следующие две формы имеют углубляющийся характер в соответствии с основными параметрами: туда-удержание, опустошенность, время.

§ 3.2 Скука-при⁴⁹

Другая форма скуки по Хайдеггеру — скука-при. Она носит переходный характер. Через эту форму представляется возможным глубоко скучать или наоборот несносно скучать. Эта форма не носит

⁴⁹ Там же с. 175-212

промежуточный характер, но в ней скрыта возможность отторгать или погружаться в кино.⁵⁰

Основные формальные параметры те же — туда-удержание, опустошенность и время. Опишем данную форму и предположим как эта скука возможна через кино.

У скуки-при стелющийся характер, в отличие от предыдущей формы, которая прерывается от скучания к коротанию времени. Скука-при расстилается на всю ситуацию, и время не коротается как в вышеописанной форме, но во всю ситуацию заложен такой способ времени: его коротание. С помощью всей ситуации зритель коротает время, а значит удерживает себя сам при просмотре кино. Это самовольный характер удержания. По Хайдеггеру, в такой ситуации нас настигает стоящее время. Зритель сам выбрал пойти в кино, чтобы скоротать время, но время не становится быстрее оно оказывается стоящим. Время не уходит или течет, само «течение» есть стояние. В этом стоянии зритель отрезан от прошлого и будущего: есть он и экран.

Через не идущее время перейдем к описанию опустошенности. В скуке-при пустота самообразуется, из-за того, что нет сути: само кино только изображает свое движение, но не создает в зрителе ничего, при том что смотрящий остается при фильме.

Стоит заметить, что все характеристики скуки-при завязаны на времени, которое стоит. Кажется, что это противоречит сути кино — которое, мы привыкли, движется в любом смысле. В скуке-от было невозможно смотреть кино, но в скуке-при фильм важен. На него как бы направлено безуспешное внимание: зритель не отторгает фильм коротанием времени, но и не проникает в язык кино. Тем не менее, создаются другие отношения с «Птичьей песней» Серра из-за того, что

⁵⁰ Там же с. 250

теперь зритель сам задает ситуацию как коротание времени просмотром. Зритель, открыт для просмотра, но тем не менее не особо смотрит, немного отвлекается. Какой-то смысл из фильма проясняется, но все-таки эти идущие путники, черно-белая пленка, пустоватость остаются чужды.

Таким образом, эстетический опыт не происходит у остающихся при кино, не погружающихся, воспринимающих экран фоном. Смотрящий фильм не очень много понимает из такого настроения. Ожидаются лишь примечательные моменты,⁵¹ которые небезразличны по сравнению со всем остальным содержанием. Например, утренний диалог героев или яркое солнце после ночи. Такие сцены хоть чем-то наполняют пустоту, которая сама образовалась. Из примечательных моментов не складывается весь фильм, они только расставлены, периодически возникают и пропадают, поэтому здесь невозможно рассуждать об эстетическом опыте, так как в скуке-при зритель больше обращен к себе, а не к содержанию фильма. Время зрителя стоит, а не медленно течет, как время фильма. Присутствие при фильме означает параллельное существование в разных временных ритмах в одном зале, где зритель и кино формально объединены пространством.

⁵¹ Цит. по: Самутина Н. В. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея. // Киноведческие записки, № 60, 2002. Электронный ресурс. [URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/194/>] дата обращения: 10 05 16. В сноске 37 встречаем: «Вспоминаю, как в детстве я смотрел исторический фильм, в котором римские легионы двигались по широкому экрану. Отец, сидевший рядом, неожиданно разрушил всю мою вовлеченность в происходящее на экране действие, обратив мое внимание на то, что по небу, над шлемами воинов летит самолет. Тогда меня поразило, что никто из зрителей его не видит, но позже я все чаще и чаще замечал подобные «самолеты» во многих других фильмах. Эти невидимые «самолеты» вовсе не свидетельствуют о непрофессионализме режиссера, который должен был забраковать этот кадр и не сделал этого, но именно о его профессионализме, способности быть зрителем, лишенным индивидуального взгляда, не воспринимающим картинку, а находящимся в картинке» Аронсон О. В. Введение в скуку. // Киноведческие записки, № 45, 2000. С. 271

Скука-при, снисходящая к скуке-от кино — настроение, которое связано со зрительской непластичностью в способе смотреть кино. Он пытается разглядеть устаревшие конвенции в языке другого типа.

§ 3.3 Глубокая скука⁵²

Ниже представим другой вариант скуки-при, как настроения, которое погружает в тягостную скуку. Для того, чтобы объяснить углубляющийся характер, потребуется сразу прояснить основные характеристики третьей формы скуки.

Концепт безликого скучно у Хайдеггера носит весьма запутанный характер. Постараемся вновь не только реконструировать аналитику скуки, но и обратиться к кино.

Скуку-от кино характеризует нежелание смотреть, скуку-при кино — равнодушное отношение, но сосредоточенное наблюдение. Поиски того, что можно прочесть. «Скучно» можно понять через неразличение с кино, сосредоточенность, поглощенность. Во время глубокого скучания представляется невозможным рефлексировать (в отличие от скуки-от). Модальность киноопыта тягостной скуки — это погруженность в простор пустоты, приближенность к основам вот-бытия, обезличенность.

Другими словами, зритель становится безразличным: перестает различать свою субъектность и экран.⁵³ Происходит полное погружение в кино. Отрыв от объектов в кинозале или домашних атрибутов, которые наличествуют вокруг кино.

Кинематограф в принципе вовлекает, так как это первая институция, созданная как развлечение.⁵⁴ Но в размышлении об авторском кино стоит

⁵² Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. СПб.: Владимир Даль, 2013. С. 213-253

⁵³ В отличие от скуки-при, где зритель был безразличен ко всему, равнодушен в своем коротании времени.

⁵⁴ Куртов, М. А. Между скукой и грезой: аналитика киноопыта. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. С. 6

отталкиваться от другого основания: зритель не столько развлекается, сколько переживает фильм особым образом.⁵⁵ Следовательно стоит различать предпосылки вовлеченности в кинематографе.

Безличие, в поднимающемся настроении от скуки-при в «просто скучно», свойственно, так как это залог разворачивающейся чувствительности, переживания. Зритель решил коротать время в кино, но присоединившись ко времени фильма уже перестает его равнодушно разглядывать: значит разделяет истонченный ритм похода волхвов вышеописанного фильма, встраивается в пассивное повествование, длинные планы, отсутствующие знаки, нелепые диалоги. Таким образом осуществляется переход от скуки-при (где безразличен сам фильм и всё остальное) к просто скучно (где наоборот безразлично всё кроме фильма, то есть всё кроме того, из чего сквозит смысл). Размышление о безличии мы можем подкрепить статьей, описание значимых фрагментов которой было представлено в §1.⁵⁶

Саму грань перехода от скуки-при в скучно Хайдеггер никак не поясняет. Нам не представляется возможным сформулировать когда именно смотрящий кино начинает тягостно скучать. Будем придерживаться тезиса о переходном характере, потому что каждый отдельный фильм захватывает нас своим способом времени.⁵⁷ Например, в «Птичьей песне»

⁵⁵ «...boredom is not a state of mind in which meaning is lost, but a stream of consciousness encouraged by the apparent idleness or lack of activity in the film and establishes an imaginative and ruminative mode of spectatorship.» Çağlayan O. E. Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema. Электронный ресурс. [URL: <https://kar.kent.ac.uk/43155/>] дата обращения 10 05 2016. С. 232.

⁵⁶ Примечательно то, что уорхоловское «Stillnes» отражает в языке как тишину, так и ошеломление. Richmond S. C. «Vulgar Boredom, or What Andy Warhol Can Teach Us about Candy Crush». Электронный ресурс. [URL: http://www.academia.edu/11950180/Vulgar_Boredom_or_What_Andy_Warhol_Can_Teach_Us_about_Candy_Crush] дата обращения: 09 05 2016. С. 22.

⁵⁷ Вспоминая размышления о времени Мерло-Понти еще раз отметим, что мыслить продолжающееся законченным значит лишаться сути. Тем более, у нас нет

не ощущается время, кроме условных дня и ночи: нет никакой продолжительности, есть только каждый момент ходьбы по пустыне, наслаивающийся на все предыдущие планы. Мы можем пока что с натяжкой сказать, что этот фильм тягостно скучный, потому что мы прониклись его способом времени, были в нем. Не пытались оказаться во времени внешнем — хронометража, повседневности. Способ времени «Птичьей песни» — не обращать на него внимание. Путники просто идут к цели. Как бы долго они не шли, не будет казаться, что они теряют время. Кажется, что за всеми далями песков стоит какое-то важное сообщение, знак, тезис, аргумент. Он не обязательно вербальный или чувственный. Фильм «Птичья песнь» демистифицирующий, показывающий простоту истины. Мифологизированные истории о рождении Христа теперь пододвинуты, деконструированы этим фильмом.

Хайдеггер пишет, что безликое «скучно» давит, отчасти из-за этого зритель вникает, а не коротает время своими занятиями. Действительно, можно представить такое давление и принуждение, но мы не находим эти слова подходящими для «Птичьей песни». Однако, о фильме «Трудно быть богом» необходимо говорить именно таким языком. Из него хочется бежать — мир этого фильма маргинален и инфернален (от лат. *Infernus* — ад), но он давит и заставляет продолжать смотреть, сообщая нечто.

В настроении скука-от фильм ничем не наполнял (значит имела место быть не наполненность), в скуке-при пустота самообразовалась (из-за того, что не случилось прочтение режиссерской мысли и значения длинных планов). Опустошенность в просто скучно носит другой характер. Хайдеггер говорит о нахождении в сущем в целом через безразличие. В

институциональных и кинотеоретических источников, в которых бы анализировался длинный план или монтаж с точки зрения перехода с одного типа восприятия на другой. Всё, что замечают исследователи — это отказ от стереотипов в фильме, который предъявляет требование зрителю перестать искать штампы.

дальнейшем пояснении будет волновать «в целом». В скуке-от не получалось зацепиться даже за кадр, за план (так как весь фильм казался невыносимым). В скуке-при, ведущей к скуке-от, особенно волновали примечательные моменты, которые казались важными. В скуке-при, ведущей к безликому скучно, не то чтобы важен каждый длинный план: он важен в другом смысле, так как из совокупности монтажных фраз, сниженного уровня повествования образуется «в целом» фильма, за которым ведется сосредоточенное наблюдение.⁵⁸ В этом смысле зритель собирает крупинки, из которых сложен фильм, но переживает «в целом» запечатленном виде.

В предыдущей форме скуки зритель сам удерживал себя здесь в надежде разыскать, понять, насладиться кино через его формальные и содержательные составляющие, внешние мифы о культовости ленты и пр. В безликом скучно удерживание в кино само собой происходит из-за безразличия ко всему «некиношному», всему тому, что в таком способе просмотра кажется внешним. «Скучно», в этом смысле, давит — не дает отвлекаться и уходить. Следовательно, можно говорить об оставленности один на один с фильмом в пассивной позиции. Другими словами, ближе к хайдеггеровской мысли, оставленность в просторе пустоты, в этой пустыне фильма, где идут волхвы и что-то всё-таки происходит. Это происходящее невозможно поймать лишь за один план, то есть нельзя выявить стоп-кадр, чтобы через него рассказать об этом мире. В настроении тягостной скуки

⁵⁸ Эти слова мы подкрепляем рассматриваемым в §1 исследованием Э. Чаглаяна, который писал о созерцательном характере медленных фильмов. На примере фильмов Н. Джейлана в исследовании показана созерцательность. «...Ceylan distracts his viewers from the habitual concerns of the narrative as a whole, but rather invites a closer inspection of its formal parameters (the décor, the setting, edges of the frame), which eventually unveil hidden and deeper truths regarding the story world or the nature of storytelling in general...» Çağlayan O. E. Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema. Электронный ресурс. [URL: <https://kar.kent.ac.uk/43155/>] дата обращения 10 05 2016. С. 217.

нам свойственно оказаться в этом просторе, который, как может казаться, пуст и ни к чему не приводит.

Ранее был обозначен характер времени зрителя: фильм задает его сам, если возможно погрузиться в него. Время не ощущается, так как согласованно со способом восприятия: спокойно наблюдать. Хайдеггер говорит о временном горизонте в тройной перспективе взглядывания, оглядывания и заглядывания (настоящего, прошедшего и будущего). Это значит время связывает зрителя с кино своей продолжающейся манерой. «Мгновение — это ничто иное, как *взгляд решимости*, в которой раскрывается и остается открытой вся ситуация какого-либо действия». В этом мгновении, согласно цитате, зритель осмеливается небезразлично переживать фильм «в целом», парадоксальным образом оставаясь в пассивной позиции.

Хайдеггер заключает разбор безликого «скучно», называя третью форму тягостной скукой, и определяет ее через время. «Заставляющее скучать в глубокой скуке, то есть ... единственно и по-настоящему наводящее скуку есть временность в определенном способе ее временения»⁵⁹ Тягостная скука осуществляется через длительное время, но не через коротание, а через тройной горизонт, в котором мгновение кажется невозможным, но происходит.⁶⁰

Благодаря совмещению на одном поле кино и скуки, через редукцию прочих знаний, мы выяснили, что связь возможна через само настроение. В следующей главе представим концепт, который позволяет точнее определить скуку в кинематографе.

⁵⁹ Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. СПб.: Владимир Даль, 2013. С. 251

⁶⁰ Момент настоящего, когда, по Мерло-Понти, сознание совпадает с бытием во временности. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999. С. 541

Для ясности хайдеггеровской позиции ниже представлена таблица 1. Таблица 2 представляет то, как в данном исследовании понимается этот же концепт через кино в первом приближении.

Таблица 1

Скука-от (несносная скука)	Скука-при	Просто скучно (безликое скучно)
неполность	Самообразующаяся пустота	Опустошенность в связи с безразличием в просторе
Время несносно тянется	Время стоит	Время как горизонт связывает сущее и вот-бытие
Давление внешних обстоятельств	Равнодушие ко всему внешнему, обращенность к себе	Давление безличием, принужденность слушать скуку
Деятельное коротание «чем бы заняться»	Коротание — это вся ситуация	Коротание не случается, в том числе из-за неощутимости времени
Беспокойное блуждание в скуке	Коротание как уклонение (ближе к скуке-от) Коротание как примирение со скукой (в сторону просто скучно)	Просто скучно
«Суетное выпрыгивание в случайность скуки» ⁶¹	Вовлеченность в собственную тягость скуки	

Таблица 2

скука-от	скука-при	Просто скучно
Фильм не наполняет желанным. В нем нет	Фильм всё также не наполняет, но	Переживание фильма «в целом» из-за

⁶¹ Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. СПб.: Владимир Даль, 2013. С. 212

того, что ожидалось	получается схватывать примечательные моменты, отвлекающие от скучности фильма (редкие диалоги, незначительные детали)	простора пустоты, который открывает для нас этот мир кино
Кино несносно тянется	Кино стоит, не действует (то есть не получается найти в нем что-то) ИЛИ кино стоит, неполноценно действует (в нем получается найти только примечательные моменты)	Погружение во время кино для выяснения авторского посыла. Время кино обладает зрителем
Кино — внешнее обстоятельство, которое давит	Равнодушность к внешнему (зрители, соседи, интерьер), несвязанность с внешним, удерживание дистанции с кино	Давление фильма, так как он что-то большее, которое скажет что-то важное. Принужденность к просмотру.
Отвлечение от кино на всё окружающее, беспокойство	Уклонение от кино (и беспокойство) или примирение с длинными планами, скучным содержанием (и тогда внимательность к кино)	Пассивная позиция, сосредоточенный просмотр
Фрагментарный просмотр	Полный просмотр с фрагментарным переживанием	Вовлеченность в скучность фильма, его переживание и осмысление

ГЛАВА 2. ЧТО ТАКОЕ СКУЧНЫЙ ФИЛЬМ?

§ 1 Типология «скучного кино»

и его частное понимание в данном исследовании

§ 1.1 Подготовительные замечания о скуке

Сегодня скука в расхожем понимании — нечто лишнее, мешающее действиям, задерживающее ход жизни и портящее «приятное» настроение. У нее же есть обратная сторона, которая, невзирая на свою тягость, манит и настраивает. Скуку в таком смысле куда сложнее описать привычной повседневной речью⁶². Опираясь на разработки этого термина (и ряда терминов вокруг) М. Хайдеггером, проясним в каком ключе мы собираемся понимать русское слово «скука». Die Langeweile в буквальном переводе с немецкого — долгое время или долгий промежуток времени, традиционно переводящееся на русский как скука.⁶³ В русском слове скука нет ни единого намека на какое-либо время, которое слишком важно для дальнейшего рассмотрения. Образуется смысловой разрыв. Следует его объяснить и таким образом найти эквивалент между «die Langeweile» и «скукой» для того, чтобы уйти от повседневного значения скуки как болезни из всех настроений, попытаться представить как онтологически важное настроение, заключенное в русском «скука». Вероятно, лучше всего подойдет «скучное долговременье» или «тягостная скука»,⁶⁴ ведь именно так можно обозначить долготу, протяженность. Соотнести мотив времени в русском «скука» как перевод die Langeweile. Так в дальнейшем будет пониматься скука, не как малоценное несносное настроение, которое следует подавлять, а как настроение дрящее и отягчающее, ориентирующее

⁶² Редкий пример — эссе Кракауэр З. Орнамент и массы. М.: Ад Маргинем, 2014. С. 65-72

⁶³ На что указывает А. П. Шурбелев, переводчик текста. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. СПб.: Владимир Даль, 2013. С. 566

⁶⁴ Там же с. 573

не вовне, а внутрь благодаря длительности. Таков предварительный набросок о значении слова «скука».

Понятие времени связано со скукой через времяпрепровождение и коротание времени. Скуку принято коротать, она кажется невыносимой, неестественной, а главное обходимой. Всегда можно заняться чем-либо, провести промежуточное время между делами каким-либо способом. Именно здесь начинается скука, во времяпрепровождении, когда не понятно куда деться в промежутке времени. Коротание — способ избежать начинающееся тягостное настроение.

Здесь видна предварительная связь скуки с кино. Кино — повседневная практика, и время в нем можно проводить, но не коротать. Коротание наступает уже в кино, то есть внутри особого рода времяпрепровождения. Время проводится в кино. В тот момент, когда время, положенное на что-то невозможно провести, его начинают укорачивать, отделять субъективность от длительности времяпрепровождения. Это попытка замедлить свое пребывание (то есть занять себя чем-то) через усиленное действие в коротании времени. Любое коротание из-за своей краткости не обладает длительностью хотя бы времяпрепровождения времени, но перед тем как приступить к коротанию оно мыслится как другое времяпрепровождение. Хотя во всей ситуации времяпрепровождение — это что-то гораздо большее, вся ситуация состоит во времяпрепровождении. Коротание существует для того, чтобы покончить с медлительностью времени. С помощью него борются со скукой. Механизм таков, и связь с кино настолько очевидна, что приходится сомневаться в ее возможности.

Если искать более фундаментальные основания связи скуки и кино, то стоит заметить связь через умение, причем умение в нескольких значениях: умение смотреть и умение настраивать. «Уметь» или «умение»

— приводить что-то к чему-то, то есть приводить в другой порядок «до» что стало «после». Пока что кажется, «приведение в (какой-либо) порядок» ключевое словосочетание для тематизации умения настроиться. Умение — слабое значение греческого τέχνη, которое обычно переводят как ремесло или искусство. Techne, в свою очередь, имеет связь с техникой в собирательном значении умения, ремесла, искусной работы, производства как такового. Сложно сомневаться в техничности кинематографа. Во всех своих стадиях создания и показа он предъявляет свою машинную сторону как необходимую часть, неизбежность наличия. Techne на многих стадиях окутывает кино: на стадии написания сценария и его согласования, на стадии съемок, на стадии монтажа, в продюссировании и на сеансе перед зрителями, причем охватывает всегда по-разному. Остановимся на последнем. Кинематограф своим техническим наличием охватывает зрителя через экран, зал, проекционное оборудование и обслуживающий его персонал. Производимое техникой является причиной присутствия зрителя. Кино поставляется в наличие на сеансе, производится на экран, а смотрящим предоставляется возможность стать частью этой машины. Однако, чтобы мочь быть частью машины важно соответствовать требованиям производства, выполнять определенные задачи, функционально подходить, иметь срок годности. В каком-то смысле, уметь выполнять операции по считыванию произведенного на экране, то есть производить операции, на ход которых влияет произведенное когда-то и производимое сейчас на экране. Другими словами, участвовать и делать кино производением, а не чем-либо налично произведенным, предъявленным и только. Казалось бы, каждый зритель комфортно встроен для бытия частью кинематографа, но приятность расположения в зале не является прямым мотивом для умения смотреть всё и всегда, производить операции согласно экрану.

Об этом свидетельствует рецепция раннего кинематографа. Публика 1900-х приходила смотреть фильмы не с начала сеанса, как бы непреднамеренно (шел по Невскому, зашел в кино). Для каждого человека начало и конец фильма определялись его присутствием в зале. Впрочем, сегодня практика обрывания отдает фланерством, а любой выходящий посреди фильма или опаздывающий лишает себя полноты впечатления от фильма.⁶⁵ Зависимость особо искушенных (уже тогда существовали киноманы) от экрана зачастую прикрывалась стечением обстоятельств и социологическим любопытством по отношению к пришедшей публике.⁶⁶ Классический пример невстроенности, не налаженной связи между экраном и зрителем, обычно представляют через отзывы о просмотре «Прибытия поезда» Люмьеров. Дикий ужас наступал во время прибытия поезда, который надвигался на зрителя (точнее мимо зрителя), но и хохот охватывал публику, так как сам паровоз куда-то исчезал в левой стороне и на экране оставались только вагоны с пассажирами. Однозначный пример о неумении смотреть ранний кинематограф можно привести благодаря появлению крупного плана. В современном восприятии кино подвижен субъект (зритель) и не подвижен объект, то есть камера может приближаться и удаляться, панорамировать объект съемки, но все же снимаемое остается неподвижным, зритель условно двигается, «...диегесис остается на месте, точка зрения блуждает». Здесь в принципе стоит отметить соединение зритель — камера или хотя бы идентификацию смотрящего с камерой.⁶⁷ Что лишний раз напоминает о добровольной прикованности к машине. В раннем кинематографе зритель ощущал себя

⁶⁵ Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино // Кинематограф в России 1896-1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 51

⁶⁶ Там же с. 51-57

⁶⁷ О чем замечает Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. С. 79-82. § «Идентификация с камерой».

как в театре, а театральная норма обратная — субъект рецепции статичен, а происходящее находится в относительной подвижности.⁶⁸ Теперь представьте насколько гротескно при такой культурной норме выглядел крупный план лица на весь экран. Впрочем, это простейший пример, который не объясняет всё многообразие встраиваемостей в кинематограф и умений смотреть. Однако таким примером о развлекательном кинематографе представляется возможным прояснить норму.

С тех пор язык кино усложнился, сегодня проблемой остается умение смотреть отдельные национальные школы, считывать стилистику отдельно взятого режиссера. Таким образом, намечающаяся проблема касается рецепции. В отличие от приведенных примеров раннего кино, где проблема просмотра кино связывалась с перцепцией и рецепцией, восприятием формально новой информации и культурной нормой идущей от подобного искусства — театра.

§ 1.2 Умение смотреть скучное

Каким образом можно научиться (стать умелым) настраиваться на встраивание? Как было обозначено ранее, умение — приведение в порядок, тогда быть настроенным на кино значит привести себя к какому-либо порядку для операций с производимым на экране. В принципе, даже приведение в порядок можно рассматривать как операцию ведущую к будущей настроенности.

Покупаем ли мы билет в кино, думаем о будущей картине, смотрим ли мы на афишу кинотеатра, читаем ли мы рецензии о фильме или друзья рассказывают о новом творении широко известного в узких кругах режиссера — все это влияет и является частями настраиваемости на будущий сеанс, это все можно интерпретировать как техники по настройке

⁶⁸ Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино // Кинематограф в России 1896-1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 259-260

на встроенность. Но в данном исследовании нас интересует сам киноопыт, а не предварительные социальные и маркетинговые практики.

Скука своим начинающимся временем требует уметь удерживать люфт (воздух, зазор) между времяпрепровождением и его коротанием в опустошенности, уметь удерживать пустоту во времени, не коротать ее. Уже в §22 М. Хайдеггер задает вопрос «Что означает настраивание?»⁶⁹ Позже приходит к тому, что любое гонение времени — уже суть первое соприкосновение со скукой, где она условно напирает и пытается утвердиться.⁷⁰ Тогда важно находиться в спокойствии для поднятия скуки. Можно ли так грубо выразиться — умение скучать? Здесь умение носит другой смысл, ближе к ожиданию, возможности образовывать разрыв, позволять опустошать субъектность от существующего вокруг.

Возможно обозначить скуку как настроение, которое требует настраиваемости и удержания. Подчеркнуть требовательный характер скуки для произведения операции по настраиваемости на опустошенное пребывание во времени. Скучный фильм не может требовать, такой поэтической машине свойственно совершаться, «давить» на зрителя, вовлекать его, что не означает требование.

Умение от τέχνη, как приведение в какой-либо порядок, — налаживание произведения машины, остается ключевым понятием между скукой и кино. Для кино требуется настройка, поиск способа смотрения фильма, а для скуки требуется настройка на удержание в пустоте. Казалось бы это две принципиально разные настройки никак не связаны между собой: «уметь» скучать — уметь смотреть кино. Нам же кажется, что скучая, взаимодействуя с машиной, совершается произведение, а не

⁶⁹ Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. СПб.: Владимир Даль, 2013. С. 148 § 22 «Методологическое наставление для истолкования поскучивания».

⁷⁰ Там же с. 152

производство, если само кино умело сделано. Тогда стоит разобраться с настраиваемостью, так как все еще прямо не обозначено ее направление.

О кино представляется оригинальным сейчас рассуждать со срединной позиции настраиваемости, то есть анализировать связку кино-зритель, имея в виду их совместные пространство, время и произведение. В таком порядке настраиваемость обоюдно направлена от зрителя к кино и от кино к зрителю. Ситуация взаимовлияния внутри машины, из которой становится ясно, что машина каким-либо образом работает, так-то и так-то. Другими словами, кино предоставляет планы, образы, смыслы, время.

Нас интересует не только связь кино и скуки, настраивание на фильм — это необходимо было прояснить для дальнейшего исследования «скучного фильма». На данном этапе была прояснена связь восприятия кино через настроенность, далее тематизируем настроенность на скучный фильм. Само «умение», «требование», «настроенность» написаны здесь для того, чтобы было легче выявить скучность в киноопыте. Однако, все эти термины стоит понимать не в прямом значении, иначе покажется, что скучность фильма вовлекает как развлечение.

Настроенность не механический рычаг, при манипуляции с которым скука бросается на зрителя. Мы отрицаем, что «настроенность» можно привести в действие как добывающую машину, так как настроенности скучным свойственна процессуальность становления в совместности с кино.

Выше было обозначено, что «уметь» смотреть скучный фильм означает уметь находиться в ожидании. Скучный фильм предлагает зрителю свое время и смыслы, на восприятие которых субъекту требуется настроиться. Значит «требовать» стоит понимать не как «необходимость», а как возможность воспринимать скучный фильм. Сам скучный фильм, как и любая лента, является зрителю кадр за кадром, создавая через появление

уникальное время. Время скучного фильма, условно, длинное и затянутое, в отличие от привычного, то есть дольше нормы восприятия. Если зритель видит это слабое «требование», то при таком ракурсе можно говорить о настроенности на скучное кино.

Хайдеггер пишет о тягостной скуке как о настроении, которое «неожиданно наступает», в некоторых ситуациях «прорывается». Данному автору представлялось возможным «раскрыть замкнутую глубину скуки,...когда глубина существа скуки откроется сама».⁷¹

У М. А. Куртова находим мысль, согласно которой рассмотрение отношений зритель-зрелище на основе интенциональности не разрешит «проблему скуки в зале».⁷² Далее, автор отмечает неинтенциональный характер интереса к кино.⁷³ И предлагает делезовскую складку в качестве способа снять различие между внешним и внутренним,⁷⁴ то есть вопрос кто внутри кого — кино или зритель.

В данном исследовании, для прояснения «настроенности», вновь обратимся к вопросу о скучном и заметим разницу между:

- неинтенциональным по отношению к скучному как отрицанию интенциональности.
- неинтенциональным по отношению к скучному как настроению, которое «неожиданно наступает», то есть не связано с интенцией.

Не будем путать то, что можно было бы назвать интенциональностью и то, что неинтенционально для данного исследования. Внешним образом,

⁷¹ Там же с. 216-217

⁷² Куртов М. А. Между скукой и грезой: аналитика киноопыта. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. С. 78

⁷³ Там же с. 90

⁷⁴ Там же с. 91

может показаться что любой просмотр кино интенционален. То есть у сознания субъекта есть направленность, благодаря которой феномен фильма схватывается и разворачивается. Однако, рассматривая сам киноопыт, а не предваряющие его практики, субъект рассматривается как воспринимающий фильм. Очевидно, зная что-то о фильме до просмотра, это не делает сам фильм ясным. Само кино, в настоящем киноопыте, носит изменяющийся характер и каждое мгновение предъявляет новое. Следовательно, можно было бы заявить: поскольку сознание воспринимает, погружено в опыт, постольку фильм интенционален. Но для того, чтобы воспринять скучный фильм в каждый момент его особого времени, и при том осмыслять предъявленное, важно «уметь ожидать», «настраиваться»: то есть неинтенционально сопоставить субъективность со способом скучного, а уже после со смыслами. Другими словами, скучать и из настроения скуки быть способным участвовать в киноопыте.

М. Анри⁷⁵ пишет о неинтенциональной феноменологии и задается вопросом «...как мы получаем доступ к самой интенциональности, дающей сущее? ...посредством интенциональности?»⁷⁶ Размышляет о самоявлении, которое чужеродно интенциональному усмотрению в акте видения. «... самоявление должно являться само по себе, благодаря и в своей собственной феноменальности, что оно не зависит ни от интенционального

⁷⁵ Анри М. Неинтенциональная феноменология: задача феноменологии будущего // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С. А. Шолохова, А. В. Ямпольская. — М.: Академический проект, 2014. С. 43-57

⁷⁶ Там же с. 49

акта видения, ни от видимости [visibilité] мира.»⁷⁷ Благодаря самоявлению можно говорить об аффектации: «Аффективность является феноменологической сущностью жизни, той испытывающей воздействие плотью, где интенциональный акт видения никак не задействован — в этом смысле речь идет о чистом неинтенциональном.»⁷⁸

Тогда неожиданное наступление скучного фильма мы склонны интерпретировать как неинтенциональное. Скучное осуществляется с парой кино-зрителя, как бессонница Э. Левинаса,⁷⁹ набрасывается на человека. Следовательно, аффицирует самоявлением, а не гуссерлевской явленностью вещей сознанию в интенциональном акте переживания.⁸⁰ Модальность скучного является, когда фильм не схвачен как ряд феноменов. Скучный фильм как феномен является зрителю, травмируя своим способом появления и содержанием. Спокойное ожидание и настроенность позволяют извлечь из такой неожиданной травмы опыт.

Скучный фильм — неинтенционален, так как предлагает зрителю испытывать и выдерживать давление, тягостность скуки, — уметь ожидать в опустошении каждый следующий план и сцену. Охарактеризованная скука и настроенность не значатся предметом осмысления во время или после киноопыта, так как важным кажется переживание, а не модальность из которой оно является. Именно поэтому мы замечаем неинтенциональный характер скучного не в виде отрицания

⁷⁷ Там же с. 52

⁷⁸ Там же с. 53

⁷⁹ Левинас Э. *Время и другой*. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. С. 23-46

⁸⁰ Свасьян К. А. *Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика*. Ереван: АН Армянской ССР, 1987. С. 63-67

интенциональности. Анализируем скуку как фильмически важное настроение, которое присутствует в фильме и поднимается в зрителе до переживания. Из-за неинтенционального характера приходится использовать слова в активном залоге: «настраивать», «требовать», «ожидать», — чтобы прояснить ускользающий характер слабого присутствия скучного.

Настроенность (настраиваемость) — это слабое умение быть в едином порядке со скучным фильмом, а точнее в едином долгом времени. Осуществлять произведение как предлагает машина, а не только видеть фильм через наличие визуального кода. Если скука и существует в кино, то такую сонстроенность кино-зрителя можно описать как невстроенность (скука-от) или, напротив, настроенность (скука-при углубляющаяся в тягостную скуку).

§ 1.3 Несносная скука от фильма.

Опишем невстроенность, условную скуку-от. Фильм от такой скуки «не нравится» — так и выражается невстроенность в способ расположения с кино. Однако, не нравится может не только от скуки, собственно скука-от не настолько однозначна. В поверхностной скуке осуществляется невстроенность в фильм. Это связано не только с ожиданиями, но и с отдельным осознанием субъекта и кино. Значит не образуется равная пара кино-зритель. От этого различия, отдельности, не то чтобы фильм не понятен, скорее нет желания чувствовать его фактуру, прикасаться к нему как личному высказыванию. Следовательно, не образуется никакого эстетизиса, артикулируется несостоявшееся переживание от фильма с помощью фразы «фильм скучный». Напротив, было необходимо переживание, отчасти из-за которого ходят в кино.

Таким образом, «скучный» здесь свидетельствует об отсутствии связанности, погруженности в кино. Зритель и кино наличествуют в одном

кинозале, но никто и ничто не смотрит друг на друга в киноманском смысле. Другими словами, кино есть лишь в наличии. Было желание получить удовольствие от того как *грезит* кино, мыслит спецэффектами, графикой, привлекает изощренной визуальностью деталей. К примеру, «Резня» Полански или «Что-то не так с Кевином» Рэмси, мыслят совершенно другими категориями, руководствуются другими принципами. Для аттракционного удовольствия нужен вертикальный монтаж каждые 3 секунды, вместо панорамных фраз с диалогами по 5 минут. Таким образом, форма и способ подачи содержания кино не наполняют. Зритель вообще почему-то ждет понятный язык от кино — может быть из-за самого интереса только из такого восприятия несносно скучает? Нет, это не единственная причина: скука-от как возникающее и периодически пропадающее настроение сама не соответствует тому как фильм хотел бы настроить зрителя. Значит, скука-от — это не то настроение, через которое можно посмотреть не развлекательный фильм. Поэтому диалоги кажутся бессмысленными, планы затянутыми, зрители мешают болтовней. В этой модальности киноопыта фильм не идет, а прерывается. Зритель сам прерывает его, когда разворачивает целую серию способов скоротать время. Тогда скучный фильм в данном контексте поверхностной скуки — фильм, язык которого чужд зрителю. Кино в скуке-от лишь наличествует, постоянно прерывается для обращения к субъективности без кино.⁸¹

⁸¹ Однако, возможно по-другому взглянуть на концепт скуки-от. Существует целый пласт фильмов, произведенных режиссерами. Такие фильмы, в самом общем смысле, построены на отвлечении от скуки-от, что делает их значимыми. Например, А. Ходоровски или фильмы Дж. Уотерса. В киноопыте таких фильмов скука-от уже не проявляется в самом кино, так как режиссеры исходили из идеи слома языка, убегания от привычных, «скучных» конвенций. Тогда зритель не скучает, сам фильм не является скучным в соответствии с мыслью данного исследования: мы рассматриваем скуку-от в киноопыте, в произведении кино-зрителя, а не в производстве кино режиссером до киноопыта.

Подходящий пример — «Холодный фронт» (реж. Р. Волобуев), так как это фильм, на который сложно настроиться. Он основан на не методичном, почти хаотичном «перебрасывании» в разные ритмы и способы организации коммуникации между персонажами. Например, в начале заявляется динамика с помощью монтажа и нарратива, которой далее нет. Говоря термином из данного исследования — настроенность нивелируется как факт, или по крайней мере множится в сменяемые друг за другом построения, в связи с чем возможно говорить о серии коротких метров, но не о цельном погружении в фильм как мир. Другими словами отсутствует единое время, в котором весь фильм мог продолжаться.

Несносная скука возможна, если фильм мыслится как требующий многопланового структурирования текста, созерцания, чуткости к аллюзиям и метафорическим связям, но оказывается основанным, к примеру, на типологическом нарративе, ясных связях, изначальной предсказуемости.

§ 1.4 Глубокая скука кино.

Зафиксируем основные принципы такого фильма:

1. Режиссеры «медленных» фильмов отстаивают скуку как более глубокий способ переживания реальности по сравнению с режиссерами, фильмы которых имитируют реальность спецэффектами в качестве фантазии.
2. Скука пронизывает фильм на нескольких уровнях: сами персонажи скучают в своей повседневности, сама повседневность оказывается скучной, зритель скучает, подключаясь в киноопыте в такой модальности. Проиллюстрировать такое настроение изнутри можно с помощью фильма «Туринская лошадь», а именно сцены с окном. Отец и дочь сидят и скучают, наблюдая ветер и несущуюся пыль. Их повседневность можно назвать как однообразной, так и скучной: есть

некий порядок дня, который повторяется и тем самым может казаться скучным. Наконец, сам зритель скучает, так как идентифицируется с фильмом через эти структуры.

3. Зритель участвует в создании смысла, так как останавливающийся нарратив завлакивает в глубокую скуку, из которой его можно расшифровать. Таким образом, в скучном фильме повествующую функцию несёт длинный план, а не оригинальность сюжета.

a. Ранее «завлакивание» была описана через «настроенность».

Настроенность — процессуальная коммуникация с фильмом, вступив в которую зритель перестает различать свою субъектность с фильмом.

b. Также стоит пояснить, что безразличие вариативно: в скуке-при это равнодушие, а в глубокой скуке неразличение, а значит погруженность. Безразличие особенно из-за двоякого содержания. С одной стороны безразличие характеризует настроенность через равнодушие, незаинтересованность, прохладное отношение к кино. С другой стороны, хайдеггерианское «скучно», это не-различение, с помощью которого теряется грань между отдельным зрителем и отдельным миром фильма.⁸²

Вспомним фильм «В прошлом году в Мариенбаде», в котором нарратив развиваясь, повторяется и останавливается, вновь откатывается в изначальное сомнение. Этот фильм — предельный пример для прояснения погруженности в останавливающийся нарратив, в котором могут возникать какие-то смыслы. Например смыслы, относящиеся к прошлому Франции, переживание и сомнения в недавно случившихся событиях: были они или нет.

⁸² Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. СПб.: Владимир Даль, 2013. С. 217-218.

4. Скучный фильм особым образом обращается со своим временем и временем зрителя. Скука в фильме проявляется в его особом способе темпоральности, долгих планах, повторяющихся действиях.

а. Другими словами, время скучного фильма — это затянутая продолжительность по сравнению с повседневным созерцанием объектов. Будем помнить мысль Мерло-Понти,⁸³ согласно которой образуется присутствие в ситуации кино. Зритель воспринимает в настоящем всё многообразие, свойственное событию фильма, а не чередование феноменов во времени фильма. Следовательно, скучные моменты расширяют свои полномочия затянутости на весь фильм, включая моменты активных действий и диалогов.

В пример можно привести «Рыцарскую честь» А. Серра. Дон Кихот и Санчо Панса все время фильма идут и разговаривают. Такой повтор соплагается с долгими планами во время борьбы с ветрами. В сравнении с книгой Сервантеса, в которой больше действий, этот фильм растянут. Точно также, по аналогии с повседневностью, медленные фильмы удерживают зрителя дольше в одном плане, чем он привык смотреть в реальности или даже в массовом кино (где частый монтаж и нарратив определяют вовлеченность).

5. Пустота, которую ощущает, в которой оказывается зритель, представляется с позитивной стороны, так как она создает пространство для аффекта и созерцания вместе с особыми типом времени.

а. В данном случае стоит понимать пустоту, как пространство, которое перестает быть насыщенным деталями. То есть зритель изучая детали в долгом плане уже придавал им значения, но

⁸³ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999. С. 540

благодаря повтору начинает переозначать, добавлять смысл, созерцать по-новому.

Мы уже обращались к сцене с окном из фильма «Туринская лошадь». Этот же пример будет разобран в §2 данной главы. Сцена с больничной палатой из фильма А. Веерасетакула «Кладбище блеска» из повтора в повтор сначала очищается от посторонних смыслов, но вновь наделяется ими через детали, пробуждающихся больных, цветовые переливы трубок. Среди палаты создается опустошенность, в которой мгновенно осмысливается центральная сцена через скуку.

6. Скучный фильм отказывает в удовольствии, в отличие от развлекательного, так как состоит из повторяющихся длинных планов и сниженного нарратива. Такие планы позволяют фильму уйти от яркого сюжета через сокрытие сюжета во всех деталях. Размышления об отказе от удовольствия в данном исследовании будут имплицитно представлены в гл. 3.

а. В несносно скучном фильме отказ от удовольствия носит противоположный характер: кино просто не предоставляется зрителю в желанном виде.

7. Скучный фильм, через повседневную длительность, предлагает зрителю задуматься о тех или иных обстоятельствах, проблемах, которые выделяются в фильме.

По Базену, от зрителя требуется наблюдать яркую сцену.⁸⁴ На наш взгляд, напротив, требуется быть настроенными для скучного фильма:

⁸⁴ «В реальной действительности наш глаз, совсем как объектив кинокамеры, фиксируется на той точке пространства, где происходит интересующее нас событие. Исследуя реальность, он как бы переходит от одного пространственного плана к другому, вводя тем самым и определенные временные градации во второй степени — именно через пространственный анализ реальности, которая сама по себе также движется во времени.» Базен А. Что такое кино? // Сборник статей. М.: Искусство, 1972.

безразлично оставаться в долгом времени, которое фильм даст пережить с эстетическим опытом. Значит дать скуке подниматься, что не есть только наблюдение.

В гл. 1 § 3 мы ограничились предварительным замечанием о характере скуки-при, которая может перевоплощаться в форме глубокой скуки. Нам кажется, это связано со временем, которое дает сам фильм: через характерные черты не меняющегося пространства (будь то пустыня или дом), время и вовсе не ощущается в стабильном смысле, о нем не приходится отдавать отчет. Нет четкой границы между модальностями киноопыта скуки-при фильме и скучно фильма, мы лишь можем зафиксировать переходный характер.

Скучный фильм создает колебания от безразличия к не-различию, от стоящего времени к несхватываемости времени, от опустошенности к простору пустоты. Вышеописанное можно зафиксировать по аналогии в пространствах, которые в своей изобразительности показывают нечто большее, чем есть. Через дерево, обдуваемое мощным ветром, вместе с редкими отвлеченными разговорами, которые никак не развивают сюжет, а наоборот насильно сужают значение, проявляется способ заданности мира фильма «Туринская лошадь».

С другой стороны, необходимо пояснить, различие скуки-при от глубокой скуки: разная степень погруженности. Скучный фильм — это движение, лабильность и корректировка, который может показаться статичным, стабильным и уточненным. Для того, чтобы видеть кажущееся и происходящее, и прикоснуться к опыту фильма важно уметь не только быть настроенным на скучно (и тогда случаются моменты с ясностью), но и уметь быть настроенным на скуку-при (тогда согласованность с фильмом в простом безразличии обеспечивает переживание текучего мира).

В итоге данного параграфа отметим: были рассмотрены 2 формы настроения скуки, приведены примеры несносного скучания и глубокого скучания.

Поверхностная скука, было выяснено, не сообщает зрителю эстетический режим фильма. Однако, сам фильм вполне может быть несносно скучным, потому что выстроен с помощью прерывания ритмической организации текста: частый монтаж, развитие сюжета в начале фильма отсутствуют в середине и конце фильма; из-за этого кажется, что фильм несносно скучный, так как составлен не из одного типа длительности. Поэтому, из-за наплыва одного способа восприятия на другой (условно пассивно-вовлеченного и пассивно-созерцательного), его не получается смотреть в частном случае.

Также было выяснено, что через фильм и глубокую скуку зрителю сообщается эстетический режим фильма по средствам аффекта от общего характера несравнимых сцен (ветер дует на дерево и диалоги, уводящие от сути). Скучный фильм кажется застывшим, но из скуки возможно понять его длящийся характер, нарратив, посыл. В следующем параграфе продолжим анализ глубокой скуки через фильм для того, чтобы выяснить более точные принципы скучного фильма.

Таблица 3

Несносно скучный фильм	Глубоко скучный фильм
невстроенность зрителя внешний характер восприятия	настроенность зрителя равнодушное наблюдение или неразличение с фильмом (полное погружение)
Способ желанного удовольствия не совпадает со способом предъявленного переживания (монтаж, план, нарративные структуры)	Фильм отказывает в удовольствии, и сообщает эстетический режим через длинные планы и снижение нарративной составляющей

Только фильм скучный, приходится коротать время	Фильм кажется не скучным изнутри самого настроения, но формально скучны персонажи, их повседневность, сам зритель скучает
Зритель не участвует в создании смыслов для себя	Зритель создает смыслы через останавливающийся нарратив
-	Особый тип времени: затянутая повседневность

§ 2 Феноменологический анализ фильма «Туринская лошадь»

В последующем феноменологическом анализе фильма «Туринская Лошадь» (реж. Б. Тарр 2011 г.), мы столкнемся со сложностью выразить то, чем захватывает фильм. Вместе с тем, ощущая требование удержать искомое в подробном описании. Попробуем наивно смотреть фильм, с помощью чего и случится событие настроенности, скуки и переживания.

Феноменологический анализ фильма предполагает наивную зрительскую позицию, избавленную от концептов: социологических, идеологических, метафизических, политических и пр. Для взгляда, претерпевшего феноменологическую редукцию, определяющим является сам опыт созерцания, переживание фильма, отмеченный как настроенностью, так и скукой; сосредоточенностью и одновременно безличностью. Для феноменолога в этом нет никакого противоречия, поскольку Гуссерль мыслил субъект пассивным, а не формирующим мир вокруг себя в режиме представления. Для Хайдеггера в безликом скудно субъект также безразличен, стерт. Тогда подвергнемся событию, а не повлияем на него.

Мы занимаем пассивную позицию, стерто присутствуем. Поручены событию без ориентиров во времени, погружены в видение и открыты по отношению к тихому и длительному происходящему.

Фильм начинается с погасшего экрана и голоса, который сообщает об устройстве мира: это обочина большой истории, неизвестной памяти. В этой картине нет фабулы и героев в привычном смысле первых и вторых планов. Нет контекста, кроме деталей о смерти Ницше. Собственно туринская лошадь — это та лошадь, на шее которой повис знаменитый мыслитель. После этого он сошел с ума. Тем не менее, история не исходит из этого рассказа.

Именно это отсутствие, ничто, за которым скрывает голос,

настраивает наш слух и взгляд. Настраивает само «ничего», за которым скрывается голос. Темнота экрана: вместо привычного визуального ряда — громогласная речь, которая вовлекает. Как только привыкаем к зловещему тону и внимательно вслушиваемся — тяжело рысит лошадь. Повозка, ямщик, грунтовая дорога, ветер. Этот диссонанс поначалу кажется противопоставлением, который настраивает на какое-то промежуточное зрелище. С одной стороны, смотрим на динамику (лошадь), но так долго, внимательно и близко, что разница с предыдущей темнотой нивелируется. Вернее сказать, констатируется отсутствие диссонанса: темнота это проверка, с помощью которой мы сосредотачиваемся и учимся уметь ощущать глазами в длительном протяженном времени.

Другими словами, мы начали переживать этот скучный фильм с помощью первых двух долгих фраз. Они описывают мир с помощью контрастов между темнотой и движением, голосовым и визуальным образами.

Отметим другой, содержательный план, так как именно он настраивает. По смыслу темнота и движение предлагают читать их одной строкой, то есть не воспринимать их как оппозиции, а как единую длину, в которой сообщается о неполноценности мира, его разорванном характере.

Темный, пустой экран подготавливает к созерцанию, требует предельного внимания к отсутствию зримого. В целом, обе сцены в своем заманчивом сочетании не гонят скуку, не отрицают движение, а сообщают: нечего ждать, ничего такого особенного и «киношного» здесь нет. Это первое свидетельство о скучном характере. Мир фильма не выдумывает концепты, а разворачивается как есть.

Таким образом, стоит задаться вопросом: что темнее и острее по смыслу, обезличенность голоса или то, что происходит после его растворения в пустоватом нездешнем мире? Что именно настраивает на не-

обнаружение себя в удивительном настрое слушать темноту и смотреть дыхание живого? Это заманчивое сочетание (а не противопоставление) первых двух сцен не гонящее скуку прочь и не отрицающее движение и заявляющее: нечего ждать.

Настроенность смотреть осуществляется не только в первых двух сценах, а в принципе из-за того, что они дают шанс входа в этот мир. Всё последующее обрекает на присутствие через подтверждение: пустынность продолжает удостоверять. В долготе нечего искать, символизировать: это нападение пустоты «как есть», а не столкновение с тем «как можно представить, что могло бы быть».

Таким образом осуществляется сонстраиваемость данного фильма. Те фразы, которые казались противопоставлением (темнота-движение) незаметно объявились единицей, которая разворачивает руководящее мастерство, припроваживает в необходимое настроение для конкретного онтологического порядка: пусто обращаться с миром, выносимо скучать.

Поясним фразу «пусто обращаться». Обращаться пусто с фильмом — это, к примеру, не выдерживать тяжесть идущей лошади, не выдерживать события фильма в обычной модальности опыта кино. Поэтому настраиваться на скучное, скучать самому и сосредоточенно обращаться с тем, что формально не видно в походке или каких-либо других выразительных средствах, жестах. Настраиваться таким способом, с помощью которого возможно будет смотреть фильм далее, ясно его переживать.

Постепенно, по мере продолжения, что-то все-таки проступает через обращение с пустотой. Мы по-новому проникаем в то, что стало привычным с помощью внимательного рассматривания. Что-то малое во взгляде отца в окно, что-то убывающее, как еда. Пусто обращаться значит согласовываться с продолжающимся угасанием для придиричивого

рассмотрения того, что оказывается чуть больше, чем ничего. Этот мир скуден.⁸⁵ Следовательно, скука — это настроение, которое позволяет переживать скудость, ее хладнокровное прибывание (увеличение).

Одна из особенностей этого мира — наличие. Видимость множества деталей не составляют, но обрамляют суть, через них скучно тоже. Это условный фон скудного мира. Он постоянно обносится ветром: дерево, пыль, внешняя среда, внешний облик дома и сарая. *Есть* домашнее, оно не только предьявляется декорацией, но и служит предметом нашего сосредоточения.

Внутри объединенного в горизонт домашнего проникает неустойчивость и разобщение, то есть в домашнее рвётся бездомное. Домашнее, культурное, живое зажимается и испытывает давление. В продолженном времени становится всё скуднее и скуднее.⁸⁶

Тогда важно обнаружить как здесь скучное и скудное совершаются, какие между ними есть точные связи.

Посмотрим далее; лошадь привозит к старому глинобитному дому, ямщик занимается скучной повседневностью. Особенно скучно при взгляде в окно: чувствуя хладнокровие, избегание бездомности, через которые переживается приближение не простора пустоты, а тотального забвения. Можно предположить, что после забвения не останется никаких событий, которые были бы осуществлены в этом мире. Кажется, такой взгляд в окно — это работа с границами. С одной стороны, отец в своем жилище, ожидающий перемены погоды, с другой мгла, которая нарастает, изгоняет живое.

Эту сцену можно объяснить через сопротивление как борьбу, но взгляд в окно есть методичное наблюдение, в котором отец постоянно

⁸⁵Тогда скудность есть невозможная степень «хватки».

⁸⁶Угасание событийности, самого события ради которого мы здесь.

узнает приближение. Это развитие бури схватывается в *долгом* взгляде в окно. Мгла не обладает временем в смысле «домашности»⁸⁷ (утро-палинка, день-обед, вечер), поэтому она требует сосредоточенного и долгого наблюдения. Каждый момент настоящего не подкрепляется прошедшими моментами взгляда в окно, но фиксирует внешнюю обезличенную неизменность, внутренние прерывающиеся растерянности и собранности.

Мгла, предположим, не обладает временем, что и предлагает всему этому миру, в том числе дому: перестать обладать настоящим как действительным, раствориться без осадка. Мгла в лице бездомного предлагает лишение, закончить быть.

И скудость действительно увеличивается с каждым днем: сначала замолкают личинки древоотцов, падает черепица, дует ветер. Потом лошадь отказывается идти. Стиранные вещи приходится вешать дома, а не на улице. Лошадь отказывается есть, кончается вода, гаснет пламя — можно так перечислить основные пункты плавного погружения. Но мы видим не только их, но и то, что вокруг взаимодействует с этими феноменами угасания. Приходится очень долго смотреть в окно, каждый день вглядываться и надеяться вместе с отцом и дочерью: когда же стихнет буря? Смотреть на постиранные вещи, останавливать взгляд на столе и картошке дольше, чем обычно. Без вариантов предложения другого ритма и способа времени. В каждой повторяющейся застольной сцене видно: отец нервничает, дочь неторопливо жует, но это скучно, потому что ранее мы наблюдали стол, на котором стоит картошка. И таким же сосредоточенным образом продолжаем (внимательно) всматриваться в едоков, переходить от действия застолья к чувству, смыслам, которые собираются вокруг. Что будет дальше делать отец? Почему так спокойна дочь?

⁸⁷ Отец смотрит на мглу как домашний, с домашним пониманием времени как настоящего момента.

Мы все также скучаем как в начале, встраиваясь между темнотой и идущей лошадыю, в качестве не диссонанса, а продолжения такого же въедливого созерцания. Среди всей скуднеющей повседневности скучно, потому что в повторяющейся рутине, с помощью которой подтверждается принадлежность здешнему, мы смотрим на феномены и детали дольше, чем могли бы, и дольше, чем было привычно нам. Это долгое смотрение позволяет проникнуться смыслами, которые не являются по-другому.

Скука возникает в долгом, придирчивом смотреии: мы уже всё рассмотрели, но рассматривая дольше обнаруживаем второй и третий смысл. Скука каждый раз пролонгирует свои полномочия на следующую повторённую повседневность: запрягать лошадь, распрягать лошадь, готовить еду, топить печь. Поэтому всё здесь, в такой поднимающейся чувствительности об угасании, скучно, кроме отдельных моментов: приезд цыган, разговор с соседом. Скучность здесь колеблется, но снова воплощается в своей глубокой форме: сосед не говорит ничего нового, он опять повторяет, о скуднеющем характере мира. В своей речи он говорит об одном и том же разными словами. Оглашенное вызывает равнодушие из-за непонятности, неясности. Снова становится безразлично скучно, когда сосед уходит, а мы долго наблюдаем вместе с дочерью его хромую походку.

Называя фильм «скучным» в данном контексте глубокой скуки, мы имеем в виду, что такой фильм, при всей скуке, тревожный и захватывающий, но смотреть его не скучая не представляется возможным. Иначе переживание бы не раскрылось и мы бы не стали задавать вопросы о неясных деталях, сюжете, какое отношение это может иметь к нам.

Мир скучен и скуден, потому что в домашнее проникает бездомное. Но что именно скудно? Оскуднение домашнего? Изначально чего-то не хватает, мир кажется каким-то неполноценным, не целесообразным,

оторванным, маргинальным, грубым. Да, мир изначально покошен той большой историей. Оборван, скромн на диалогн.

Голосом здесь обладает только иное, оглушающее из той первоначальной темноты экрана. Всё остальное способно выть как ветер, скрипеть как дверь. Отец и дочь лишь произносят разрозненные императивы «налей ему палинки», «ешь», «надо поесть», которые не складываются в полноценный диалог, речь. Как такового разговора здесь вообще нет. Скучно не то, что ожидалось наличие разговоров, а именно то, каким образом они все-таки есть. Скучно, потому что через такое настроение возможно услышать сами диалоги без их наличия в этом поскуднении.

Нельзя так грубо настаивать, что через стол дочь и отец общаются, но так они сообщены, безнадежно располагаются в домашнем пространстве. Разговор не слышится, а чувствуется через то, как едят и сколько, каким способом, хваткой, ожогом, темпом. Отец всегда спешит поесть: быстро и неловко одной рукой закидывает в себя пищу, будто ему срочно надо чем-то заняться. Дочь наоборот тщательно жует, ласково очищает картофель. Это две разные позиции домашних: «всё плохо» и «ничего, пройдет», которые сочетаются за одним столом. Не то что бы без слов, но самим настроением через пищевой код дается суть: угасание. Вежливо уступая, но вместе с тем нервничая, раздаваясь.

Прижатость друг к другу. Домочадцы замирают, будто готовятся в последний день. Моменты во избежание еще большей скудости, молчаливо наступающее истощение — можно такими словами тоже описать то, что так трогает, удерживает в продолжении события.

Событие, будем утверждать, бездомности самым подробным образом явлено через пищевой код. Каждый день бездомное корректирует своё собиране вокруг оазиса: кончается вода, нечем греть еду, сырой и твердый

картофель. Наверное в этом смысле его твердость свидетельствует об истинном появлении не домашнего⁸⁸ в самой важной, необходимой части домашнего. Пропала умелость вести дом, всё замерзает. Некуда уходить (все замечено непогодой) — способ событийности становится кратким. В этой зажатости скука согласуется через время и безразличие со скудостью как законченной безвыходностью из дома.

В итоге феноменологического анализа фильма появилась появилась тематизация через скудость, бездомность, сосредоточенность, стирающее вневременение. Отсутствует то слово, приблизительностью которого можно заключить невыразимое переживание, колеблющее возвышенное чувство. Что же в этом мире так возвышает? Не одно угасание и скудость. И не то, что кажется: бездомное наполняет другим способом дом: закрывает его холодом изнутри, темнотой, отсутствующим отсутствием — безбытийностью. Возвышает событие угасания как такового. Кажется: скудно, еще скуднее, уже нет света, еще скуднее и опасней. Обрыв, незавершенность события скудости не оставляет выбора решить: опустошение бездомным, жутким. Не смерть, а прикосновение без возможности отыскать в нем хоть какое-либо нечто меньше малого. Возвышенным оказалась сама процессуальность события, постепенность, молчаливость. Затемненное формально и вырывающееся содержательно не нападает, так как запредельно. Итак, опыт возвышенного через скудость, которая обязана глубокой скуке.

Подведем итог феноменологического анализа. Скучность была замечена в темпоральности фильма, а именно в долгом плане, который опустошает зрителя от связей с внешними знаниями и наполняет эстетическим опытом. Ярким примером может послужить длинный план четвертого дня, когда дочь и отец уходят за холм, толкая тележку, но

⁸⁸ Невозможность одомашнить его, сделать мягким объектом обычного пищеварения.

возвращаются. На протяжении всего фильма возрастает скудость, и она переживается в режиме возвышенного. Скудость и скучность фильма сообщены через опустошающий характер: скука опустошает зрителя, отказывает в обычном удовольствии, и делает его пассивное восприятие парадоксально острым. В самом фильме произведен характер скудного: способы событийности сокращаются, ведут к отказу продолжать быть дочери, отцу, лошади, домашнему. В таком остром переживании, зритель задается вопросами не только о скрытых повествовательных линиях (куда ушел сосед? почему цыгане забрали воду? что высматривают в окне дочь и отец? почему вместо окна в сарае разрушенная часть стены?) и в принципе производит смыслы через аффект. Однако, возникают невербальные вопросы другого порядка, которые в общем смысле можно заметить в такой форме: как это связывается с моей субъективностью и моим расположением в бытии?

В таком вопросе зритель застаёт себя, но не в попытке ответить, а в том, что вопрос вообще каким-либо образом задан. Нам кажется, зритель возвращается из стертой позиции настроения глубокой скуки, с последующим эстетическим опытом категории возвышенного, к своей самости.⁸⁹

В итоге данной главы перечислим основные мысли:

1. Время скучного фильма — долгое, в котором и пребывает зритель переживающий кино.
2. Вслед за статьей М. Хайдеггера «Вопрос о технике», мы интерпретируем кино как машину, а зрителя как того, кто осуществляет произведение. Чтобы мочь смотреть скучное кино,

⁸⁹ И в данном случае мы согласны с размышлением Хайдеггера о глубокой скуке как настроении, в котором и из которого спрашивается о вот-бытии. Вопросание рассмотрено в последнем §3 гл. 3.

важно чувствовать слабое требование ожидать. Это и есть способ присоединения к не ясно сколько длящемуся времени фильма.

3. Вместе с тем, «скучное» фильма неинтенционально, так как само являет себя и так впечатляет.
4. Несносно скучный фильм — не обладает одним ритмом и темпоральностью, потому не ясно как его смотреть. Сам фильм предлагает постоянно прерывать просмотр.
5. Тягостно скучный фильм — заволакивает в событие через длинный план. Скучность такого фильма может колебаться между равнодушием повторяющихся действий и неразличением субъектности и экрана, в котором осуществляется переживание.
6. Из феноменологического анализа «Туринской лошади» мы выяснили конкретное переживание от этого фильма (категория возвышенного), выяснили каким образом фильм настраивает на долгое время. Также было отмечено, что другая немаловажная характеристика скуки — опустошенность, согласуется со скудостью.

ГЛАВА 3. «СКУЧАТЬ В КИНО»

§ 1 Институты кино и настроение скуки

В данной главе мы постараемся ответить на вопрос: что такое скучать в кино? С помощью каких слов можно тематизировать действие «скучать» в кино?

Для этого необходимо обратиться к институциональному подходу, с помощью которого прояснятся причины скучания зрителя в кино.

Как заметил Т. Эльзессер,⁹⁰ по ходу истории кино, зритель становился то публичным (и ходил в кино, чтобы провести время с друзьями), то индивидуальным (и кино в таком случае смотрелось каждым отдельным зрителем, а не совокупностью зала). С этих слов мы начинаем рассуждать, выдвигая тезис о тягостном скучании в кино как индивидуальном настроении и пассивном действии. Соответственно, поверхностное скучание — действие активное и публичное (разговоры, нарушение тишины).

Возможно, публичность и индивидуальность связаны с процессом становления авторского кино,⁹¹ которое не развлекает зрителя, а каждый раз связывает с эстетикой той или иной национальной школы. Вслед за С. Нилом, мы понимаем независимое кино не только как «фильмы, сделанные за рамками мейнстрима коммерческого кино и телевизионного мейнстрима», а скорее как практику, которая, в терминах Ноуэлл-Смита «всегда расположена на границах кино — в языке, на котором оно говорит, в обстоятельствах, при которых оно производится и циркулирует»⁹². Был проведен анализ скучного фильма «Туринская лошадь». Вернувшись к нему, можно описать этот фильм как внимательный к индивидуальной

⁹⁰ Эльзессер Т. Путь раннего кинематографа к повествовательному кино. Электронный ресурс. [URL: <http://www.cinematheque.ru/post/139698/1>] дата обращения: 10 05 16

⁹¹ Нил С. «Арт-синема как институция». // Логос, № 5-6 (35), 2002.

⁹² Nowell-Smith G. «Radio On». Screen, vol. 20, № 3/4. Winter, 1979/80. С. 36

точке зрения, через меньшую значимость действия по сравнению с условным массовым кино.⁹³ «В своей основе Арт-синема — это механизм дискриминации. Он является средством производства и поддержания разделения в сфере кинематографа в целом, разделения, действующего экономически, идеологически и эстетически. Язык такого разделения сконструирован посредством проведения качественных различий между искусством и индустрией, культурой и развлечением, смыслом и барышом.»⁹⁴ Действительно, авторское кино, возникшее в 40-50 гг. XX в., противопоставляло себя голливудскому зрелищу. Арт-синема институционально можно определить с помощью совокупности следующих признаков⁹⁵:

- Отношение к кинематографу как к искусству и интеллектуальной практике. Режиссер — главное ответственное физическое лицо.
- Возможность решать с помощью языка кино философские и социальные проблемы.
- Новаторство, оригинальность, или наоборот кодирование простоты как нечто сложного. Проблематизация языка кино.
- Смысловая неоднозначность как позитивная категория. Одновременное присутствие в рамках одного фильма разных идеологий, логик, формальных решений.
- Выверенность кадра, недопустимость случайных элементов
- Основной конфликт таких фильмов не в действии, а в мысли, рефлексии.

⁹³ Образцом массового кино будем считать сегодняшние кассовые голливудские фильмы

⁹⁴ Нил С. «Арт-синема как институция». // Логос, № 5-6 (35), 2002. С. 28

⁹⁵ И здесь мы приводим определение согласно с Самутина Н. В. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея. // Киноведческие записки, № 60, 2002. Электронный ресурс. [URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/194/>] дата обращения: 10 05 16

- Вненациональность или кросснациональность на интеллектуальных основаниях.
- Определение зрителя через нагруженность фильма смыслами.

С другой стороны просмотр современного фильма обусловлен переходом с аналоговых носителей на цифровые. Зритель получает возможность фрагментировать, реконструировать, смотреть фильм как и где угодно. Современное кинематографическое повествование переживает кризис⁹⁶, и мы видим как это отражается в авторском кино. Оно стало медленным, особенно в 2000-е. Грань между массовым и авторским сегодня постепенно стирается, но кризис остается. Ридли Скотт делает аттракционный фильм «Марсианин», где сломанная логика сюжета мало важна. Вся суть, интерес, удовольствие в визуализации (также как в «Аватаре» Кэмерона). Белла Тарр, Лиссандро Алонсо, Веерасетакул, Кошта снижают роль нарратива, делая ставку на длину. В этой длине мы видим скучное, как настроение, с помощью которого необходимо смотреть фильм.

Исследователи также пишут, что современное европейское кино ностальгирует по ушедшим годам,⁹⁷ вновь репрезентируя то, что было или фантазируя о том, чего не было. В этом смысле воспоминания, кино скорее тоскует, то есть надеется на возвращение, воспекает ушедшее. На наш взгляд, это не связано со скукой, так как форма ностальгии не связывается с онтологией. Нам не кажется, что «Туринска Лошадь» сделана на воспоминании об ушедшем, а сделана на настоящем скудном положении.

⁹⁶ Об этом пишет Самутина Н. В. Трансформация объекта как вызов науке о кино. // НЛО № 109, 2011. Электронный ресурс. [URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/109/sa7.html>] дата обращения: 10 05 16

⁹⁷ Самутина Н. В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. М.: ГУ ВШЭ, 2007.

Çağlayan O. E. Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema. Электронный ресурс. [URL: <https://kar.kent.ac.uk/43155/>] дата обращения 10 05 2016. С. 99-110

Мы сомневаемся в том, что авторское кино сегодня имеет два пути: смешиваться с массовым или воплощаться в ностальгическом режиме. Ранее упомянутый фильм делает вид, что может тосковать, но не затрагивает регистр воспоминаний, а только отталкивается от значимого события, маркированного Ницше, без его репрезентации.

Н. В. Самутина, как один из ярких представителей институционального подхода, пишет об активности современного синефила, которую он разворачивает в медиасреде с помощью указания на маргинальные фрагменты, обсуждения культового фильма.⁹⁸ Однако, на наш взгляд, эта мысль касается массовых фильмов, но не касается как самого опыта кино, так и зрителя авторского кино.

«На протяжении XX века, во всяком случае его первых двух третей, кино ... вложилось в ... «пассивное» вуайеристско-нарциссическое удовольствие, нашедшее свое предельное выражение в классическом голливудском нарративе и предполагающее максимальную вовлеченность, «вшивание» зрителя в изображение с помощью доминирующего типа монтажа (теория «suture»), обязательную идентификацию с персонажами, замкнутость диегетического пространства и так далее.»

«Относительную оппозицию доминирующему типу восприятия издавна составляла одна из линий авторского интеллектуального кино, различными способами атакующая зрительскую пассивность, ...»⁹⁹

Сам авторский фильм не атакует сегодня зрительскую пассивность, не пытается удивить, а усугубляет режим просмотра. Эта крайняя пассивизация представляет наш дальнейший интерес, потому что именно здесь мы можем обнаружить скуку как действие (скучать в кино). На наш

⁹⁸ Самутина Н. В. За процветание Швеции! Культовое кино и его нестандартный зритель. // Неприкосновенный запас № 6 (62), 2008. Электронный ресурс. [URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2008/6/sa10.html>] дата обращения: 10 05 16

⁹⁹ Там же.

взгляд, сегодняшний зритель авторского кино пассивен, но не получает «вуайеристско-нарциссическое удовольствие».

Мы также сомневаемся в первом пункте определения арт-синема. Феноменологический анализ показал, что невзирая на неинтеллектуальные отношения с фильмом через скучание, со зрителем происходит переживание. Стало быть, нам ближе позиция, согласно которой скучное кино — машина, в производстве которой участвует зритель, нагружаемый впечатлением.

Исходя из этих сомнений, совершенно не ясны мотивы и трансформации зрительских практик, их связь со скучным авторским фильмом. В более широком смысле, в кино ходят отчасти для побега из реальности.

Эскапизм — это стремление уйти от действительной повседневности. Кино изначально известно своим тотальным характером погружения в иллюзию, развлекательной направленностью. А. Базен¹⁰⁰ пишет о кино как достижении, с помощью которого границы реального и кинематографического сближаются. Похожую позицию занимает З. Кракауэр, когда присуждает фильму способность раскрывать физическую реальность.¹⁰¹ В особенности кино массовое, с помощью технологии спецэффектов, яркости и конкретного воображения затягивает и отвлекает зрителя.¹⁰² В таком контексте вышеупомянутая цитата Н. Самутиной о пассивности и вуайеристско-нарциссическом удовольствии особенным

¹⁰⁰ «Живопись стремилась – по сути дела, тщетно – создать иллюзию реальности, в то время как фотография и кино оказались такими открытиями, которые окончательно и в самых его глубоких истоках удовлетворяют навязчивое стремление к реализму» Базен А. Что такое кино? // Сборник статей. М.: Искусство, 1972. С. 42

¹⁰¹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 19

¹⁰² Мантов Р. Е. Виды эскапизма и современное искусство: на материале кинематографа. Электронный ресурс. [URL: <http://www.dissercat.com/content/vidy-eskarpizma-i-sovremennoe-iskusstvo-na-materiale-kinematografa>] дата обращения: 10 05 16. Гл. 2, § 3, 4.

образом проясняется: зритель наблюдает кинематографическое реальное и не готов отказываться в пользу повседневного, его полностью устраивает живость образов.

В § 1 мы замечали М. А. Куртова с исследованием о грёзах и скуке. Согласно с его концепцией, зрителю интересно развлечься, поэтому он грезит в кино и скучает.¹⁰³ Возможно, грёзами и скучанием обеспечивается именно то, почему зритель вновь приходит в кино.

Таким образом, эскапизм при первом рассмотрении — это одна из известных практик просмотра кино, которую можно охарактеризовать через кинематографическое чувство реальности, пассивное удовольствие, вовлеченность, интерес, грёзы. Мы пока не можем говорить, что эскапизму в таком виде соответствует интерпретация скуки в данном исследовании.

Представим эскапизм как нечто более серьезное. Возможно, за простым побегом из реальности в другую — кинематографическую, скрывается что-то еще.

Авторское кино позволяет уйти от действительности, стать причастным к кинематографическому чувству реальности, но в несколько другом смысле. Представим, что эскапизм зрителя трансформируется с учетом очевидности: убежание в массовое кино не есть убежание в арт-синема. В связи с разным, а зачастую противоположным характером таких институций кино, само зрительство внешне происходит одинаково (мы сидим и смотрим фильм), но существует внутренний зазор, с помощью которого удастся проследить трансформацию модальности киноопыта. Коренное различие между массовым и авторским — поход в кино за простым удовольствием, смехом, восторгом в первом случае, и поход в кино за переживанием и мыслью во втором. В обоих случаях можно

¹⁰³ Куртов, М. А. Между скукой и грёзой: аналитика киноопыта. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. С. 63-112

сказать о вовлеченности, что несомненно запутает читающего, также как и различие с помощью бинарной оппозиции «активный/пассивный».

Вовлеченность во втором приближении — отрешенность, которая в свою очередь сложена из вовлеченности и невовлеченности, непричастности. Эту странную пассивную позицию можно объяснить другими словами. Избегая необъяснимое реальное, зритель вовлечен в фильм, и таким образом должен довольствоваться своим положением. Однако сам фильм пронизательным образом, (через длительные планы, скудость, безвременье и скуку) предлагает смыслы вместе с эстетическим опытом, о которых субъект узнает, и не перестает вовлекаться, и не отвлекается, а сохраняет срединную позицию вовлеченности и невовлеченности. Отчасти не отвлекается потому, что смыслы исходят от фильма, обнаруживаются в переживании, не всплывают на плоскость экрана отдельными концентрированными объектами. Смыслы не предъявляются, но совершается труд по их улавливанию. Значит зритель, в побеге от реального, не только переживает, и получает эстетический опыт, но вместе с тем оказывается в условиях вопросов не только о фильме, но и о своей субъективности, соотносящейся с реальностью. Следовательно, способ эскапизма во втором приближении трансформируется. Зритель бежал от своего собственного положения, но при необыкновенном расположении среди кинематографической реальности она сама, из-за авторского характера, дает знать о нас самих же в вопросительной форме. Арт-синема позволяет зрителю обнаружить себя, завязшего в смыслах, через нужду и нехватку, которые предъявлены фильмом.

Само понимание «кинематографического чувства реальности» переходит на новый уровень. Выше в анализе термин был связан с удовольствием от массового кино. Тогда имелось в виду, что кино подменяет реальность, стремится создать неотличимую видимость.

В связи с трансформированным характером эскапизма теперь необходимо заметить, что через авторский кинематограф реальность ощущается, перестает быть настолько чуждой и пугающей. Такое кино не подменяет реальность, а пронзительно сообщает о ней нечто через свои мысли. Следовательно фильм заставляет нас прикасаться к реальности, но в измененном смысле — через принужденность и нехватку.

На излете эскапизма, в момент погружения в авторский фильм, и возникает скука. Далее, рассмотрим и попытаемся определить что такое скучать в кино. Имея в виду разделение, которое было проведено в § 3 гл. 1 и в гл. 2, снова обратимся к материалу с нераскрытой стороны.

§ 2 Активный опыт: сопротивление событию через скуку-от.

Охарактеризовать скучный фильм можно как несносный. В этом контексте мы рассуждали о хайдеггеровской скуке-от. Теперь попробуем найти то нечто, из-за которого зритель скучает от фильма. Другими словами, что такого есть в фильме, что приходится скучать? В построении концепта, скука-от кино будет раскрыта с учетом мысли гл. 2 и § 1 данной главы, то есть через *неудовольствие, нежеланность, рассредоточенность, публичность, активность и избегание*.

Как отмечалось ранее, простое удовольствие зритель получает, когда смотрит зрелище. Тем не менее это замечание не дает нам право утверждать обратное, оно вообще никак не связывается со скукой и с авторским кино. Неудовольствие в контексте арт-синема также нельзя раскрыть с помощью «неудовлетворенности», так как невозможно прояснить степень удовлетворенности. Неудовольствие, пока что будем думать, — ничем не компенсированная нехватка ожидаемого от кино в практике убегания. Другими словами, зритель скучающий-от хотел стать довольным в своем побеге от реальности, но этого не происходит, так как нет настроенности, из которой можно проникнуть в темпоральность фильма. Зритель ожидал динамичные сцены, громкий колоритный звук, повседневные диалоги, нарратив, комфортные штампы — чего нет. Однако нельзя утверждать, что неудовольствие основано только на ожидании. Предварительные грёзы, обсуждение фильма перед просмотром с людьми, которые в восторге от арт-синема — повышают и образуют мнимую заинтересованность, силой которого зритель скучает-от фильма.

С другой стороны признаем, что зритель скучающий-от авторского фильма пришел потребить,¹⁰⁴ и получить удовольствие. Он активен в своем

¹⁰⁴ Мы имеем в виду арендтовский смысл труда современного человека — «создавать продукты» потребления (а не создавать для развития) и потреблять как если бы в этом

скучании-от, так как не может выносить просмотр фильма, не может в него встроиться. Значит начинает действовать, в самом примитивном смысле слова, и убегать от убегания себя в кино: это замкнутый круг, из которого невозможно вырваться. Такой зритель в своих намерениях прикоснуться, подменить кинематографической реальностью ту, которая за дверьми кинотеатра, вынужден вновь убегать в данном случае от фильма. Блуждая и выматываясь, он не погружается в то, ради чего он здесь остается, но и не погружается в себя самого¹⁰⁵. Не рефлексивен, а пытается скоротать еще один длинный ничего не обозначающий план, тишину и кажущееся излишне пафосным напряжение, неясный тип персонажей. Фильм не предоставляет входа в кинематографическое, а вернее скучающий-от не ищет момента погружения, готов потреблять фильм только одним способом за неимением других.

Такой фильм невыносим, поэтому зритель активен по другую сторону экрана, вовне. Формы коротания могут быть самыми разными, но нам важен сам принцип скучающего-от: действовать телом вне кино, но оттолкнувшись от него, оставить свою пассивную расположенность, личное соотношение. Всё для того, чтобы выразить несносность скуки публичным путем: говорить и мешать тем зрителям, которые смогли

была необходимость. Таким образом, зритель скучающий-от пытается употребить кино. В попытках исчерпывания и утончения значений ленты он чрезмерно активен, но не может употребить фильм и утилизировать после. Следовательно, авторский фильм создан не для потребления и активного взаимоотношения с ним, но мы знаем, что он создан и не может быть исчерпан, так как пассивный зритель и критик во время и после просмотра на основе имеющихся смыслов будет продуцировать новые. Постфильмическая «активность» только внешне соответствует активности синефила культового кино, которому интересно рассмотреть маргиналии, в связи с чем он активен в постоянно трансформирующемся сообществе. Различие остается на том же уровне: уловление маргиналий это вновь работа с остатком от потребления, в отличии от создания новых смыслов. Арэнд Х., *Vita Activa*, или о деятельной жизни. СПб.: Алетейя, 2000.

¹⁰⁵ Так описанное «скучать-от кино» не крепко связано с гегелевской и кожевской концепцией нечеловеческой скуки. В данном случае зритель не дичает, не перестает быть человеком, но остается равным самому себе.

скачать глубже. Взаимодействовать с соседями, способными погружаться в авторский фильм, в попытках скоротать время и лишать их кинематографического чувства реальности второго приближения. Следовательно, так должны установиться интерсубъективные отношения, но они не могут иметь устойчивого характера, так как отсутствует идентификация через феномен фильма в виду разного способа расположения: зритель отталкивающийся от кино отличается в манерах смотреть, исследовать, анализировать кино — от зрителя, находящегося глубоко в кино или при нем. Внешне, сами публичные действия, мы предполагаем как попытки взаимодействия через голос (диалог или монолог, смех, тягучие жалобные звуки), непосредственную телесность (навязчивый повтор движений), технику¹⁰⁶ (смартфон, часы, и пр.), глаз (смотреть в обычном смысле на окружающую действительность, замечая кино как непримечательную вставку, нефокусируемый фон).

Следовательно, скучающего-от кино можно охарактеризовать как рассредоточенного зрителя по эту сторону экрана в публичном, активном, эскапистском характере попытки просмотра. Рассредоточенность проявляется в чередовании способов коротать время фильма. Само коротание в контексте данной главы — побег от эскапизма, в котором застревает зритель из-за неспособности идентифицироваться со временем фильма (и его миром) также как со временем, в котором остальные зрители, со своим временем в том числе. Это терзающая, неумелая позиция находиться в кино без кино.

Подытожим рассмотрение несносного скучания: проведено описание

¹⁰⁶ Особенным кажется коротание времени от кино с помощью техники. Ранее мы упоминали, что на скучный фильм необходимо настроиться, чтобы мочь его смотреть. То есть важно обладать таким умением. В данном случае, коротание с помощью техники осуществимо с помощью мастерства владения техникой как части себя. Однако в данном случае так осуществляется только коротание времени, а не полноценный способ его препровождения.

ключевых элементов, через которые можно охарактеризовать такое настроение. Необходимо помнить об их совместном характере. Фильм не наполняет скучающего-от удовольствием, отказывает ему в этом, так как зритель не может настроиться и почувствовать язык авторского фильма. Следовательно зритель коротает время, публичен, активен, рассредоточен и заперт в избегании эскапизма.

§ 3 Пассивирование: обращение к скучному

Нам важно также рассмотреть другую форму скучать в кино. Ниже будем следовать согласно с разработанными вторыми смыслами эскапизма и кинематографического чувства реальности.

Ранее было отмечено, что скука-при амбивалентна, так как из нее возможно несносно скучать (скучать-от фильма) или же наоборот погружаться и глубже проникать в фильмическое пространство. Другими словами, скучать-при фильме — срединное настроение, изначально срединный способ расположения в кино: зритель в кино обладает равнодушием к тому, что будет на экране и к тому, что в зале.

Эскапизм при данном настроении начинает трансформироваться так, как мы описывали выше: убегание в кино, которое возвращает зрителя к самому себе через переживание и осмысление фильма. В данной форме скуки (переходящей из скуки-при кино в безликое скучно) смотрящий фильм вполне может обратиться к самому себе на простом основании восприятия фильма, возможности чтения его смыслов благодаря настроенности (о которой было написано в гл. 2 § 1). Другими словами, совершённая настроенность позволяет преодолеть убегание, оказаться в событии фильма и персонально соотноситься с ним, не замечая публичность зрелища, расположенность вместе с другими зрителями в кинозале.

Кинематографическое чувство реальности при таком настроении перестает подменять то «реальное», в котором не хочется снова оказаться. Оно (чувство) обращается к нему (реальному) в попытке прояснения, но не в смысле забвения. Отодвигает на второй план на совершенно конкретное скучное время фильма.

Следовательно, в преодолении убегания, в переживании пейзажа и события «Туринской лошади» зритель предельно пассивен. Ранее было замечено, что смысл бинарной оппозиции «пассивный/активный» может

варьироваться в зависимости от контекста. Мы отталкивались от фразы о вуаеристско-нарциссическом удовольствии зрителя золотого периода голливудского кино (в том смысле зритель был пассивен). В данном настроении, зритель пассивен в несколько другом смысле. Для прояснения подходит слово «стертость». Зритель стерто присутствует, наслаждается возвышенным фильмом. Пассивен он из-за продвижения в событие фильма, присутствие при данной реальности, которая влияет временем, образами и смыслом.

Привлекая в качестве источников цитаты Кожева¹⁰⁷ и Хайдеггера,¹⁰⁸ продолжим мысль о стертой пассивности как забывании. Зритель перестает быть значимым для себя, забывает себя при событии такой величины, безлико скучает, присоединяясь к особому времени и миру фильма. Забывание нападает на зрителя и на то, что он забывает. Субъект перестает быть субъективностью, становясь «это» в забывающем характере скуки. Именно из-за забывания, глубокая скука не важна, она тоже забывается. Ее не артикулируют по сравнению с эстетическим опытом фильма, так как она кажется побочным эффектом, данью, привычным условием авторского кино.

Через такого рода пассивность, стертость, забытость охарактеризуем

¹⁰⁷ «В самом деле, все мы знаем, что человек, который сосредоточенно созерцает что-либо, который хочет увидеть вещь такой, как она есть, ничего в ней не меняя, как говорится, ”поглощен“ своим созерцанием, т. е. этой вещью. Он забывает себя и думает только о созерцаемой вещи, он не думает о своем созерцании и еще менее о себе самом, о своем ”Я“, о Selbst. Он тем не менее сознает себя, чем более сознает вещь. Он, пожалуй, заговорит о вещи, но никогда о себе самом: он не скажет ”Я“.» Кожев А., Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука, 2013. С. 211.

¹⁰⁸ «...забывающий остается сокрытым для себя самого в своем отношении к совершающемуся, с тем, что потом, вследствие этого совершения, означает для нас забытое. Забывающий не просто забывает забываемое, но заодно и себя самого как того, от которого забытое ускользает. Здесь совершается сокрытие, которое одновременно захватывает забытое и забывающего, тем не менее не упраздняя их.» Хайдеггер М. Парменид. СПб.: Владимир Даль, 2009. С. 158.

углубляющееся настроение (от скуки-при фильма к скучно фильма).¹⁰⁹ Вышеобозначенное срединное настроение скуки-при, будем помнить, описывается в том числе с помощью безразличия (равнодушия), которое перевоплощается в безразличие тягостной скуки (как неразличение себя и экрана).

В настроении срединной скуки, зритель пассивен, но не стерт. Наоборот, стерта и забывается в деталях сама ситуация, само воспринимаемое фильмическое пространство.¹¹⁰ Суть углубления в настроение тягостной скуки — позволить самому себе стереться пустыми пространствами, немонтажными принципами фильма. Другими словами, зритель стирается и забывается временем фильма, которое так постепенно течет и забирает субъективность, как субъект меняет модальность киноопыта, пассивируется, замирает от опустошающего и вновь наполняющего. В другом смысле, время такого фильма не есть человеческое время (то есть время субъекта в повседневности). В такое нечеловеческое время фильм предлагает нам погрузиться, попытаться присутствовать и переживать.

Таким непосредственным образом зритель погружается в происходящее событие угасания «Туринской лошади». Было замечено какой характер носит в глубокой скуке вовлеченность — это отрешенность состоящая из вовлеченности и невовлеченности. Попробуем снова расшифровать это противоречие. Поскольку зритель вовлечен особым образом, то есть пассивно присутствует, стерто и забыто смотрит, переживает возвышенное кино. Постольку не вовлечен, в соответствии с угасающим характером, нехваткой фильма — обращен к своей субъективности в процессе осмысления протекающей скудости. Нехватка

¹⁰⁹ Согласно с таблицей 2 § 3 гл. 1

¹¹⁰ Об этом переходе было написано в § 2 гл. 2. На примере повторяющегося и невнятного монолога соседа, последующего длинного плана.

фильма «Туринская лошадь» — плавное угасание мира, которое изо дня в день сокращает способы живого. Зрителю не хватает штампов, согласно с которыми герои бы по очереди умирали. Однако мы видим, что лошадь всего лишь не идет, дует ветер. Кончается не само существование объектов, а урезаются их способы взаимодействия. Не хватает способов времени, которое изначально было заявлено вялотекущим, неспешным, но в конце шестого дня его тоже не становится: всё замирает в небытии. Зритель, вовлеченный в такое событие отрешается от кинематографической реальности, как и от реальности кинозала.

Смутному характеру отрешенности соответствует сосредоточенность. Возможно, через такое развитие мысли, мы добьемся ясности предыдущего термина. В глубоком скучно и в скуке-при зритель сосредоточен на фильме, но по мере погружения в него (и углубления в скуку) становится рассредоточенным по отношению к каждой отдельной детали, плану, герою, виду для того, чтобы сосредоточенно всё собрать в единое множество мысли фильма. Другими словами, в настоящий момент созерцает многообразие феноменов фильма, неотделимо наслаивающихся друг на друга. Значит, сосредоточенность глубокой скуки характеризуется относительностью: сосредоточен зритель на фильме (в виду пассивности, стертости и пр.), но в то же время рассредоточен, отрешен в блуждании среди невзрачного мира, удостоверяющего повтора быта.

Таким образом, через выделенные ключевые элементы было охарактеризовано действие зрителя, который смотрит авторский фильм: скучать. Теперь обратимся к скучности через авторское кино.

Для этого заметим статью О. Аронсона,¹¹¹ в которой есть достаточно своеобразных интуиций и ходов о скучании в фильме. В статье «Структуры

¹¹¹ Аронсон О. В. Структуры ожидания (по поводу современного французского кино) // Киноведческие записки, № 46, 2000. Электронный ресурс. [URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/577/>] дата обращения: 10 05 16

ожидания» проанализирован сбой в восприятии фильма, выделяется скудность в связи с пустотой.

Сначала Аронсон замечает, что мы находимся в ситуации эксперимента, который связывает наше восприятие «... с присутствием в каждом ... акте восприятия *иного воспринимающего субъекта*, нежели «я сам»...» Такая позиция констатируется, и это ясно: зритель приходит с определенными ожиданиями и опытом просмотров, штампами, общим знанием о фильме, которым владеет общность, то есть «иной». Речь далее идет о фильме «Роман» Катрин Брейя, как о фильме феминистском, но с пространством «между» изображениями, в которых обнаруживается нехватка через «...банальный рассказ, известный феминизм, нейтральный (эстетически — «красивый») зрительный ряд, скуку повторяемой откровенности,...». Чтобы войти в ритм фильма, в фильмическое пространство, важно нарушить штамп «...в ожидании момента, когда они (феминистские штампы) утрачивают свою привязанность к мускулиному дискурсу. Это ожидание обязано длиться. Оно должно открыть время скуки в противовес времени действия. ... «ожидание» оказывается произвольным эффектом фильма «Роман», ... *В ожидании женского взгляда*, способного открыться в нашем клишированном восприятии.» Другими словами, Аронсон пишет об ожидании и скуке как необходимом методе, с помощью которого раскрывается суть фильма, вторая тайная сторона начинает работать при особом восприятии.

Далее автор пишет о втором авторском фильме. В двусмысленном характере аттрактивных сцен «Человечности» Брюно Дюмона, Аронсон замечает и другой регистр фильма: «Все остальное — не просто не аттрактивно, но даже намеренно создает эффект особой ... пустоты, с которой очень трудно свыкнуться.» Для того, чтобы понять кто находится в пространстве пустоты, чтобы пустота была точкой отсчета в нарративе

фильма «Нам требуется принять безумие в качестве абсолютно человеческого.» «Кто смотрит, когда мы входим в фильм Дюмона? Ответ ... очевиден: само безумие. Мы видим мир глазами маньяка, но для этого нам надо войти в правила этого зрения, нам надо претерпеть *становление Другим*, расстаться с собственным «я», сконструированным по никому неизвестным правилам «нормы», оказаться в сообществе с убийцей и насильником, разделить с ним взгляд на мир.» Другими словами, обобщая, нам важно принимать фильмическое пространство так, как оно есть. Следовательно, наивно и чисто. На примере «Туринской лошади» теперь стало легче прояснить связь: нам необходимо скучать и стерто присутствовать, чтобы скудость начала и была воспринята нами. «Пустота — ощущение, которое сигнализирует, что пространство устроено иначе, ... и действия в нем не те, которые мы знаем как действия наших «я». Может быть, само время бесцельного ожидания является вещью в этом пространстве? Может, скука ... формирует (деформирует) ... действие, которое уже не контролируется никаким «я»?» Мы склонны ответить на этот риторический вопрос положительно, то есть скука формирует самопонятность пространства, особенно если оно пустое. «...неровность становится аффективной в порядке пустоты. На стерильной дороге, по которой идет герой, лежит один камешек. Один маленький камешек, только один. Он явно лишний в этом порядке пустоты. Детали, которые ранее были незначимыми, а потому невидимыми, обретают неясный аффективный смысл. Они даже шокируют.» Мы помним, что порядок фильма «Туринская лошадь» был ровно обратным: нас аффицировала пустотность. Точнее то, как мир фильма приближался к пустоте. Не возникало никаких деталей или примечательных моментов, с помощью которых мы были бы согласны с текстом Аронсона в данной цитате. Наоборот, всё пространство, весь мир опустошался.

Брюно Дюмону, таким образом, удалось сдвинуть наше восприятие, в котором необходимо отказаться от штампов «...чтобы разделить ... возможность становления Другим в акте кинематографического восприятия, нам необходимо ... лишь одно — время ожидания. Этот долгий и ненавязчивый suspense никак не разрешается в пространстве фильма, но может достигнуть своего эффекта в пространстве восприятия.» Другими словами, Аронсон пишет не только о сдвиге в восприятии и неразрешимости пространственного и драматургического жеста в кино, но и о том, что это совместный процесс зрителя и другого (кино). Зритель разрешает пустоту, достигает эффекта с помощью трансформированного восприятия.

В итоге, кино, согласно статье Аронсона, есть «другой», которого можно воспринять особым образом — не поставить себя на его место, а стать им через его характерные черты. Значит погрузиться в кино, забыть свою субъективность, быть аффицированным таким образом через плотную идентификацию. Именно так зритель оказывается пассивен и сосредоточен внешним образом, но рассредоточен в погруженности, так как осваивает способы быть маньяком (в случае фильма «Человечность») или способы невыживать, испытывать скудость (в случае с «Туринской лошастью»). Поэтому отрешенность имеет место быть: зритель внешне вовлечен в кино, но по сути отрешен от самого «кино», так как через переживание связывается с действительностью. Выше была описана нехватка кино: восприятие требует большего, чего не предоставлено — именно с помощью разрыва, между штампом и миром фильма как он есть, невовлеченность соотносится с вовлеченностью.

Нам необходимо также помнить что все выдвинутые термины образуют тягостную форму скуки как единое, иначе скучать глубоко в кино не представляется возможным. С помощью скуки мы можем воспринимать

фильм, непредвзято идентифицироваться с ним, эстетически полноценно переживать.

От скучания в кино к субъективности

Согласно с мыслью Хайдеггера, глубокая скука (безличное скучно) — настроение, во времени которого возможно ставить фундаментальные вопросы о вот-бытии. В § 3 гл. 1 мы обозначили характер мгновения, в котором такое вопрошание осуществляется. В конце §2 гл. 2 было замечено о киноопыте скучного, который обогащается вопросами о содержании. Так создаются смыслы, благодаря которым эстетический опыт может быть вербализован. Также, зритель задается вопросами о своей субъективности, о том, как данный киноопыт связан с реальностью, что он сообщает о нас кроме эстезиса.

Таким образом, мы проникли в сочленение скука — кино, и попытались тематизировать как скучный фильм, так и «скучать» в кино. Однако, все еще не явным остается связь аффекта и смысла. Ранее было упомянуто, что данное исследование не направлено на развитие идеи об интеллектуальном восприятии арт-синема. Вслед за Хайдеггером, скучать для нас — это онтологическая ситуация. Скучать, быть аффицированным и сталкиваться со смыслом в вопросе. Тогда вопросы возникают в следствии скучного аффекта кино, если зритель глубоко скучает. В данном случае опорой служит книга «Пролегомены к истории понятия времени» М. Хайдеггера. Вопрошание для данного автора — главный герменевтический путь к пониманию открытости. Воспроизводя структуру его вопрошания, необходимо помнить, что сам спрашивающий, то есть зритель, всегда под вопросом. В трояком направлении вопрошания зритель приближается к открытию смыслов. Строго воспроизведем структуру вопроса о бытии:¹¹²

¹¹² Хайдеггер М. Пролегомены к понятию времени. Томск: Водолей, 1998. С. 151-154. §16

1. Выспрашиваемое — смысл бытия.
2. Спрашиваемое — бытие сущего. Это значит сущее опрашивается на предмет чего-то, то есть сущее «берется в аспекте его бытия».
3. Опрашиваемое — само сущее. Опрашиваемое — это сущее, от которого чего-то добиваются. Необходимо, чтобы «опрашиваемое постигалось в опыте само по себе».

Соответственно, зритель вопрошает:

1. Опрашиваемое: кино, как таковое, и режиссер, как представитель фильма.
2. Спрашиваемое: данный скучный фильм, как аспект кино.
3. Выспрашиваемое: смысл скучного фильма, который в свою очередь предлагает спрашивать и соотноситься не только с кинематографом: что за событие происходит, и что происходит со зрителем в связи с фильмом?

Мы не настаиваем на гласном осуществлении вопрошания. Данная структура призвана упорядочить и охватить суть способа достижения смыслов. Онтологически, зритель есть в кино через форму расположенности: скучающий в событии *долгого* фильма аффицирован и, вопрошая, приближается к вполне конкретным смыслам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной дипломной работе мы тематизировали скуку в связи со скучным кино и скучанием зрителя, и тем самым обосновали возможность применения феноменологического и онтологического философского языка к анализу кино. Действительно, наша гипотеза подтвердилась, настроение скуки — это один из инструментов, с помощью которого формируется и разворачивается чувствительность кинозрителя.

В первой главе были подготовлены основные источники, как с точки зрения эстетических позиций о кино, так и со стороны философии. В данной главе было выяснено, что скуку уже связывали с кино на разных основаниях: через социальную телеологию кино, через эстетику «медленного» фильма. Как и в любом другом исследовании о скуке и кино, мы реконструировали аналитику фундаментального настроения, о которой говорил М. Хайдеггер. В том же параграфе попытались сделать первый набросок на совместном поле с кино. В соответствии с методологией исследования, развернули способ чувствования не через эмпирический характер погружения в опыт, а предощущая. Возможно, таким образом, мы лишили хайдеггеровскую мысль ясности. Поэтому в конце параграфа представили структуру с помощью двух таблиц. Хайдеггеровская скука — онтологически важное настроение. Заставляет скучать именно «время в определенном способе временения». Концепт стоит на трех основаниях: время, опустошенность, туда-удержание. При том выделяется три формы скуки: несносная (скука-от), срединная (скука-при) и тягостная (скучно). В данной главе мы предполагаем, что кино может заставлять скучать на основании времени, опустошения и удержания с ним. Однако, не все формы скуки способствуют киноопыту, а только скука-при переходящая в тягостную скуку из-за динамического характера времени скучного фильма. На этой интуиции мы остановились в первой главе.

Во второй главе представлена попытка тематизации скучного кино, проведен феноменологический анализ фильма «Туринская лошадь». Мы попытались структурировать скучный фильм как тягостное долгое время, в которое зритель погружается и тогда переживает. При таком переживании, стоит помнить, зритель не мыслит о скуке, так как она опускается по сравнению с аффектом. Вслед за хайдеггеровской статьей «Вопрос о технике», мы интерпретируем кино как машину, а зрителя как того, кто осуществляет произведение. Чтобы мочь смотреть скучное кино, важно настроиться на скучное. Русский язык нас подводит здесь в связи с привативностью. Мы пытаемся сказать о скрытом «умении» скучать, чувствовать слабое требование фильма ожидать непомерно долго. Но не о настройке, как очередной машине внутри кино. Это и есть способ присоединения к неясно сколько длящемуся времени фильма. Вместе с тем, скучное фильма неинтенционально, это значит оно нападает на зрителя в качестве травмы. Поэтому «умение» скучать — это совладание со скучностью фильма. Далее мы типологизировали скучное кино как несносно скучное и тягостно скучное. Несносность скучного фильма не есть его этическая или эстетическая оценка, а есть способ располагать зрителя по отношению к себе. Несносность скучного заключается в постоянной смене регистров времени через монтаж, ритм и длину плана. Такой фильм ломает совладание со скукой, так как не предлагает нечто единое. Мы могли бы развить такую интуицию, например, в сторону фильмов А. Ходоровски, но принципы черного юмора и абсурдности уходят от темы несносной скуки в таком кинематографе. Поэтому в данном исследовании нет подобных размышлений. В данном исследовании подробнее представлены соображения о глубоко тягостном фильме. Скучность такого кино завлакивает в событие через условный длинный план. При том скучность колеблется с помощью повторяющихся действий,

через которые показывается неизменная повседневность. В качестве подтверждения колеблющегося настроения мы приводим пример из феноменологического анализа «Туринской лошади», а именно сцены с цыганами или соседом, ежедневными бытовыми повторами. Эстетический опыт от данного фильма регистрируется через категорию возвышенного, которая возникает из-за скучности и скудости. Эта пара согласуется через опустошение, как мира фильма, так и зрителя.

В третьей главе представлена попытка тематизировать скучание зрителя. В данной главе мы анализируем институциональные источники, которые уже структурировали зрительское восприятие в опыте кино. Концентрируя внимание на арт-синема, мы замечаем каким образом определяется направление авторского кинематографа. При всей условности деления на авторское / массовое, сегодня сохраняется разница внутри кино: работа с образованием смыслов в зрителе против работы с развлечением и предъявлением таким образом смыслов. После этого, мы обращаемся к структурному описанию зрительского восприятия. Тематизируем скучный киноопыт, исходя из позиций об эскапизме, кинематографическом чувстве реальности, отказе от удовольствия, активности\пассивности зрителя, его сосредоточенности, отрешенности, стертости, забытости. Мы также настаиваем, на неинтеллектуальном характере восприятия кино через скуку. Из-за самого аффекта у зрителя возникают вопросы, на которые он сам же пытается ответить — и так обнаруживает смыслы: не через рефлексию, а через совместную расположенность в ситуации с данным фильмом.

Исходя из всего вышесказанного о трех главах нам следует еще раз заключить основные положения. Скука — настроение, которое пробуждается в зрителе. Вместе с тем, она же пробуждается в киноопыте через *долго* (не ясно сколько и в какой манере) длящееся время фильма.

Таким образом, мы просим относиться к скуке, не как к эстетической или этической оценке положения зрителя перед экраном, но как к способу располагаться, который позволяет сути авторского фильма впечатлять и обрушиваться смыслом через отказ от удовольствия. Зрителю такое расположение позволяет занимать парадоксальную позицию: погружаться в фильм, чувствовать его, но вместе с тем обнаруживать себя, задающим вопрос.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аренд Х., *Vita Activa*, или о деятельной жизни. СПб.: Алетейя, 2000. 437 с.
2. Аристотель. Физика (199а 15—17) // Аристотель. Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1981. Т. 3. С. 98.
3. Аронсон О. В. *Метакино*. М.: Ад Маргинем, 2003. ?с
4. Аронсон О. В. Пустое время. Монтаж и документальность кино // Киноведческие записки, № 49, 2000. Электронный ресурс. [URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/362/>] дата обращения: 10 05 16
5. Аронсон О. В. Введение в скуку. // Киноведческие записки, № 45, 2000.
6. Аронсон О. В. Структуры ожидания (по поводу современного французского кино) // Киноведческие записки, № 46, 2000. Электронный ресурс. [URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/577/>] дата обращения: 10 05 16
7. Базен А. Что такое кино? // Сборник статей. М.: Искусство, 1972. ? с.
8. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. ? с.
9. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного (История эстетики в памятниках и документах) М.: Искусство, 1979. 237 с.
10. Бродский И. Похвала скуке. Знамя, № 4, 1996. Электронный ресурс. [URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/skuka.txt>] дата обращения: 11 05 16.
11. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. СПб.: Наука, 1999. 450 с.
12. Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб.: Наука, 2001. ? с.

13. Журнал «Cineticle», № 4. Электронный ресурс. [URL: <http://www.cineticle.com/component/tag/%D0%B2%D1%8B%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%204.html>] дата обращения: 09 05 2016
14. Зонтаг С. Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. 208 с.
15. Зонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем, 2014. 376 с.
16. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. 367 с.
17. Кожев А. Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука, 2013. 794 с.
18. Кракауэр З. Орнамент и массы. М.: Ад Маргинем, 2014. 92 с.
19. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. ? с.
20. Куртов М. А. Между скукой и грезой: аналитика киноопыта. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. 158 с.
21. Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного // «НЛО» №95, 2009. Электронный ресурс. [URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6-pr.html>] дата обращения: 11 05 16
22. Левина Т. В. Онтология кино: мимесис и симулякр // Молодой ученый №12, 2009. С. 208-214.
23. Левинас Э. Время и другой. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. ? с.
24. Мантов Р. Е. Виды эскапизма и современное искусство: на материале кинематографа. Электронный ресурс. [URL: <http://www.dissercat.com/content/vidy-eskapizma-i-sovremennoe-iskusstvo-na-materiale-kinematografa>] дата обращения: 10 05 16
25. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Минск: Логвинов, 2006. 400 с.
26. Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. ? с.

27. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999. 606 с.
28. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. 336 с.
29. Нил С. «Арт-синема как институция». // Логос, № 5-6 (35), 2002.
30. Панкратьев О.В. Скука. // Альманах «Vita Cogitans», № 4. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. С. 174-184.
31. Анри М. Неинтенциональная феноменология: задача феноменологии будущего // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С. А. Шолохова, А. В. Ямпольская. — М.: Академический проект, 2014. 288 с.
32. Самутина Н. В. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея. // Киноведческие записки, № 60, 2002. Электронный ресурс. [URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/194/>] дата обращения: 10 05 16
33. Самутина Н. В. Трансформация объекта как вызов науке о кино. // НЛО № 109, 2011. Электронный ресурс. [URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/109/sa7.html>] дата обращения: 10 05 16
34. Самутина Н. В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. М.: ГУ ВШЭ, 2007. 48 с.
35. Самутина Н. В. За процветание Швеции! Культовое кино и его нестандартный зритель. // Неприкосновенный запас № 6 (62), 2008. Электронный ресурс. [URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2008/6/sa10.html>] дата обращения: 10 05 16
36. Свасьян К. А. Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. Ереван: АН Армянской ССР, 1987. 199 с.
37. Свендсен А. Философия скуки. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 254 с.

38. Симондон Ж. О способе существования технических объектов // сокр. перевод заключения — Куртов М. А. Электронный ресурс. [URL: <http://syg.ma/@paviel-arsieniev/zhilbier-simondon-o-sposobie-sushchiestvovaniia-tiekhnichieskikh-objektov>] дата обращения 11 05 16
39. Тарковский А. А. Монтаж // Уроки режиссуры. М.: ВИПК, 1992. 92 с.
40. Ференци Ш. Теория и практика психоанализа. СПб.: Университетская книга, 2000. 320 с.
41. Фрейд З. Жуткое // Влечения и их судьба. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. 432 с.
42. Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. ? с.
43. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Время и бытие. М.: Республика, 1993. 448 с.
44. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. СПб.: Владимир Даль, 2013. 591 с.
45. Хайдеггер М. Парменид. СПб.: Владимир Даль, 2009. 386 с.
46. Хайдеггер М. Прологомены к понятию времени. Томск: Водолей, 1998. 384 с.
47. Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. Минск: ПроPILEI, 2000. 152 с.
48. Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино // Кинематограф в России 1896-1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.
49. Эйзенштейн С. М. Вертикальный Монтаж // Изб. пр-я в 6 томах. Том 2. М.: Искусство, 1964. 568 с.
50. Эльзессер Т. Путь раннего кинематографа к повествовательному кино. Электронный ресурс. [URL: <http://www.cinematheque.ru/post/139698/1>] дата обращения: 10 05 16

51. Ямпольский М. Экран как антропологический протез. // НЛО № 114, 2012. Электронный ресурс. [URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/ia6.html>] дата обращения: 11 05 16.
52. Ямпольский М. Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. ? с.
53. Colpitt F. The Issue of Boredom: Is It Interesting? The Journal of Aesthetics and Art Criticism // Vol. 43, N 4, с. 359-365. Электронный ресурс. [URL: <http://www.jstor.org/stable/429897>] дата обращения: 09 05 2016
54. Elsaesser T. European Cinema // Face to face with Hollywood. Amsterdam University Press, 2005. 567 с.
55. Goldsmith K. (2004) Being Boring. Электронный ресурс. [URL: http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html] дата обращения: 09 05 2016.
56. Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde // Early Cinema. Space, Frame, Narrative. L.: BFI, 1990.
57. Kojeve A. Introduction to the reading of Hegel // lectures of the Phenomenology of Spirit. Cornell University Press, 1980.
58. Kuhn R. The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
59. Ngai S. Stuplimity. In: Ugly Feelings. Cambridge, MA: Harvard University Press.
60. Nowell-Smith G. «Radio On». Screen, vol. 20, № 3/4. Winter, 1979/80.
61. Petro P. After Shock Between Boredom and History Discourse // Vol. 16, N 2, с. 77-99. Электронный ресурс. [URL: <http://www.jstor.org/stable/41389315>] дата обращения: 09 05 2016

62. Rhym J. Towards a Phenomenology of Cinematic Mood: Boredom and the Affect of Time in Antonioni L'eclisse. Электронный ресурс. [URL: <http://pitt.academia.edu/JohnRhym>] дата обращения: 09 05 2016
63. Richmond S. C. «Vulgar Boredom, or What Andy Warhol Can Teach Us about Candy Crush». Электронный ресурс. [URL: http://www.academia.edu/11950180/Vulgar_Boredom_or_What_Andy_Warhol_Can_Teach_Us_about_Candy_Crush] дата обращения: 09 05 2016
64. Çağlayan O. E. Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema. Электронный ресурс. [URL: <https://kar.kent.ac.uk/43155/>] дата обращения 10 05 2016

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Антониони М. «Затмение» (L'eclisse), 1962
2. Брейя К. «Роман» (Romance), 1999
3. Веерасетакул А. «Кладбище блеска» (Rak ti Khon Kaen), 2015
4. Волобуев Р. «Холодный фронт», 2015
5. Герман А. «Трудно быть богом», 2013
6. Джейлан Н. «Однажды в Анатолии» (Bir Zamanlar Anadolu'da), 2011
7. Дюмон Б. «Человечность» (L' Humanité), 1999
8. Кэмерон Дж. «Аватар» (Avatar), 2009
9. Люмьер О., Люмьер Л. «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat), 1896
10. Полански Р. «Резня» (Carnage), 2011
11. Рене А. «В прошлом году в Мариенбаде» (L'année dernière à Marienbad), 1961
12. Рэмси Л. «Что-то не так с Кевином» (We Need to Talk About Kevin), 2011
13. Серра А. «Птичья песня» (El cant dels ocells), 2008
14. Серра А. «Рыцарская честь» (Honor de cavalleria), 2006
15. Скотт Р. «Марсианин» (The Martian), 2015
16. Тарр Б. «Туринская Лошадь» (A torinói ló), 2011
17. Уорхол Э. «Поцелуй» (Kiss), 1963
18. Уотерс Дж. «Множественные маньяки» (Multiple Maniacs), 1970
19. Ходоровски А. «Священная гора» (La montaña sagrada), 1973
20. Хэррон М. «Американский психопат» (American Psycho), 2000