

горизонталь

ПЛОХОЕ КИНО



александр павлов

Александр Павлов

Плохое кино

«Издательство Горизонталь»

2022

УДК 7 + 18
ББК 7

Павлов А. В.

Плохое кино / А. В. Павлов — «Издательство Горизонталь»,
2022

ISBN 978-5-6047914-2-4

В англоязычном мире вокруг понятия плохого кино (bad movies) возникла полноценная индустрия развлечений. Если раньше эта тема была подчинена исследованиям культового кинематографа, то с ростом популярности, массовым распространением практик просмотра плохого кино и его выходом из маргинальных кругов в мейнстрим ученые стали пытаться понять его как самостоятельный феномен. В новейших монографиях исследователи обсуждают его историю, пытаются осмыслить на теоретическом уровне и пропагандируют искреннюю любовь, а не «хищническую иронию» по отношению к плохим фильмам. Философ и киновед Александр Павлов по-своему объясняет этот феномен: он считает, что плохое кино необходимо изучать, прежде всего, как явление медиа и что существует множество разных типов плохого кино. На примере ста фильмов автор разбирает конкретные кейсы, чтобы описать каждый тип плохого кино. Утверждая, что фильмы получают статус «плохих» благодаря различным медиа, автор считает, что за последнее десятилетие мы получили так много плохих фильмов, что можем выйти за пределы сложившегося канона плохих-фильмов (badfilm) и полюбить плохое кино (bad movies). Книга предназначена для исследователей медиа, философов, культурологов, специалистов в cinema studies.

УДК 7 + 18
ББК 7

ISBN 978-5-6047914-2-4

© Павлов А. В., 2022

© Издательство Горизонталь, 2022

Содержание

Введение	7
Конец ознакомительного фрагмента.	35

Александр Павлов

Плохое кино

* * *

© Александр Павлов, 2022

© ООО «Издательство Горизонталь»

Введение

Наверное, у тех, кто по каким-то причинам увидел или даже открыл эту книгу, мог возникнуть закономерный вопрос: «Зачем вообще смотреть плохие фильмы?» А вслед за ним – и «Зачем кому-то читать про плохие фильмы?» Еще можно было бы спросить: «Зачем нужно было писать целую книгу про плохие фильмы?» На все эти вопросы у меня, конечно, есть ответы. Последний – самый простой. Писать про плохие фильмы нужно для того, чтобы про них можно было сперва почитать, а затем – при желании посмотреть. Самый простой и быстрый вариант ответа на другие два вопроса заключается в том, что «плохое кино» – очень большая часть популярной культуры, не вполне изведенное пространство кинематографа и даже целая индустрия развлечений. Таким образом, смотреть плохие фильмы можно в целях саморазвития и более глубокого и тонкого понимания кинематографа, а также – для развлечения. Да, плохие фильмы могут развлекать гораздо лучше обычных. Обратите внимание, что я не назвал их «хорошими». Иными словами, познакомившись с плохим кино, вы получаете очень большой, огромный материал, чтобы хорошо проводить время. Возможно, вам это не понравится (хотя навряд ли), но также очень может быть, что вы откроете для себя новые горизонты того, что раньше оставалось незамеченным, или того, чем вы раньше пренебрегали.

Долгое время фильмы, альтернативные высокому и массовому коммерческому кинематографу, оставались без концептуализации, что исключало их легитимацию не только внутри академии, но и в публичной сфере. Такая легитимация стала возможной благодаря усилиям нескольких направлений альтернативной институциональной кинокритики, do-it-yourself-критики и западным ученым – специалистам в области исследований кинематографа. В каждой из этих групп сложилось свое понимание «плохого кино» и необходимости его изучения наряду с иными вопросами культурной теории и киноведения. Моя главная цель – через описание конкретных фильмов предложить целую мозаику «плохого кино». Дело в том, что «плохие фильмы» (bad movies) – зонтичный термин для очень многих типов того, что официально считается «плохим» или так или иначе относится к «плохому»: фильмы «категории В», эксплуатационное кино во всех его видах, громкие голливудские провалы, авторские неудачи, самые низкие комедии-пародии и т. д. Некоторые плохие фильмы смотреть весело и приятно, другие – совсем нет. Поэтому нам необходимы какие-то ориентиры, задать которые можно посредством категоризации и типологизации.

В этой книге представлено несколько ключевых категорий плохого кино. Во-первых, «худшие фильмы» (worst movies), то есть своеобразные антидостижения в сфере кинематографа. Обычно их ненавидят и также над ними часто насмеваются в особо жесткой форме. Скажем, это «Ночь в супермаркете» (2012). Во-вторых, «такие плохие, что даже хорошие» фильмы, то есть такие, некомпетентность и нелепость которых вызывает у зрителей веселье, а иногда – и восторг. Такое кино не ненавидят, но над ним принято добродушно или зло смеяться. К этой категории принадлежит ставшая легендарной «Комната» (2003) Томми Вайсо. В-третьих, это «хорошие плохие» фильмы, то есть, как правило, жанровое кино, которое не претендует и не претендовало на премии или пристальное внимание критиков, но которое выделяется тем, что развлекает нас как зрителей лучше, чем другие жанровые фильмы. Оно может быть смешным или нет, мы можем над ним смеяться или нет, но мы его любим, несмотря ни на что. Например, это триллер «Страх» (1996). В-четвертых, это просто «плохие фильмы» – собирательное понятие, содержание которого часто совпадает с такими явлениями, как «трэш», фильмы «категории В», фильмы, выпускаемые «сразу на видео» (DTV, то есть «direct to video») и т. п., но не сводится исключительно к ним.

В последние несколько лет «плохое кино» все чаще признается значимой подкатегорией и полезным дескриптором особого вида кинематографической продукции¹. Разные дискурсы «плохого кино», названные выше, не просто не должны смешиваться, но их нужно четко различать. Скажем, многочисленные списки «худших» или «таких плохих, что даже хороших» фильмов предполагают ироничную установку на восприятие такого рода кинематографа. Однако мы должны иметь в виду, что многие зрители искренне, то есть без всякой иронии, любят «плохое кино» и пользуются этим названием, потому что оно их ничуть не смущает. То есть «плохой» чаще всего используется с позитивными коннотациями.

Названные выше типы плохого кино – основные представленные в книге. Есть и другие, которые сложнее описать из-за того, что они сами по себе категориально принадлежат разным областям кино. Это трудно сделать по одной важной причине, и здесь мы подходим к моему главному тезису. Хотя, конечно, у плохого кино чаще всего есть имманентная *плохость*², оно не столько и (не всегда) конструкт, сколько феномен медиа, существующий преимущественно в медиа и возможный посредством медиа. В силу этого нам тяжело говорить о каких-то точных ориентирах относительно того, к какому именно типу плохого кино принадлежит конкретный фильм. Поясню на нескольких примерах. Как мы узнаем, что кино в конечном счете *считается* плохим? Чаще всего из медиа. Откуда появляются все новые и новые (читай: неизвестные нам) *плохие* фильмы, которым на самом деле двадцать и тридцать лет? Про них рассказывают в медиа. Но это не все. Благодаря медиа мы получаем информацию о том, что кино, некогда считавшееся плохим, получило переоценку. Мы можем проследить историю конкретного фильма от его полного неприятия и до ликующих восторгов. Иными словами, культурный статус фильма как плохого может быть пересмотрен, и это может быть зафиксировано только посредством рецепции этого кино в медиа.

В многочисленных материалах профессиональных и DIY-медиа конкретный фильм может позиционироваться по-разному – скажем, «Комната» чаще будет представлена в списках «лучшего худшего кино», а «Такие разные близнецы» (2011) – в «худших когда-либо снятых фильмах». «Комната» будет чаще мелькать в списках профессиональных медиа, чем «Создавая Рема Лезара» (1989). При этом «Создавая Рема Лезара» будет хорошо представлен в списках пользователей профильных ресурсов типа «Letterboxd». И хотя это кино вышло в 1989 году, слава к нему пришла сравнительно недавно и исключительно потому, что про него стали говорить в различных медиа – начиная с популярного сайта с мемами и заканчивая не менее популярным шоу «Лучшее из худшего» компании «RedLetterMedia». Популяризация ранее неизвестного кино, как правило, предполагает его позиционирование как плохого, потому что про хорошие фильмы вроде как все должны знать. Поэтому в каждом конкретном случае я стараюсь показать, каким именно путем тот или иной «плохой» фильм получил известность как «плохой фильм» и как его определяют – просто плохой, «такой плохой, что даже хороший» или странный, обычно используя термины «weird» или «bizarre».

Я даже мог бы усилить озвученный тезис. Киновед Джеффри Сконс, при том, что это очень глубокий аналитик, высказал в 2019 году не вполне корректную идею о том, что «золотой век плохости» (golden age of badness) закончился к 1990-м годам, и теперь фильмы могут стать плохими не из-за их технической некомпетентности, но как «новое ужасное» (new terrible). Сконс полагает, что, например, такой фильм, как «План 9 из открытого космоса» (1957) сегодня невозможно создать искренне, потому что в эпоху партизанского маркетинга мы не можем сказать, насколько, скажем, намерения авторов фильма «Птицекаллиписис: Шок и трепет» (2010) были серьезными, то есть не было ли это кино запланировано как плохое изна-

¹ Bartlett B. Badfilm: Incompetence, Intention and Failure. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. P. 15.

² Я долго думал, как перевести регулярно используемый в западной академии и медиа термин «badness» и, в конце концов, принял такое решение, поэтому не удивляйтесь, когда будете регулярно встречаться с ним далее.

чально. Даже если «Птицекалипсис: Шок и трепет» и собирались раскручивать как «непреднамеренно плохой фильм», что само по себе вряд ли, Сконс, увлекаясь конкретными примерами, не видит очевидного – в последнее время нам регулярно поставляют все новые и новые порции плохих фильмов, причем совершенно разными медиаканалами. Это может быть перевыпуск, о чем забывает Сконс, и популяризация *старых* («Полицейский-самурай» [1991]) фильмов или же *производство* относительно новых, потому что кроме «Птицекалипсиса: Шок и трепет» у нас есть «Снежный человек из пригорода» (2004), «Машина времени (я нашел на гаражной распродаже)» (2011), «Судьбоносные открытия» (2013) и «Клевый кот спасает детей» (2015), и ими список не ограничивается. Релизы старых фильмов обычно попадают в зону внимания зрителей. Некоторые компании в принципе специализируются на открытии «скрытых шедевров». Так, «Vinegar Syndrome» издала в 2022 году «Инопланетный детектив» (1989), который уже завоевал славу как «такой плохой, что даже хороший» фильм. Проблема в том, что ученые не успевают или не хотят следить за тем, что происходит в медиа, вместо этого в основном обсуждая «каноническое плохое кино» 1950–1970-х годов либо «Комнату». Между тем благодаря медиа очень многие фильмы стали куда известнее, чем, скажем, «Робот-монстр» (1953). Учитывая все вышесказанное, можно утверждать, что «золотой век плохости» не просто не закончился, а только наступил, а то, что было до него, – всего лишь «серебряный век плохости».

Итак, цель книги озвучена, а основной тезис проговорен³. Далее я опишу историю дискурса плохого кино в медиа и в академии, посредством которой мы сможем прояснить несколько основных моментов, имеющих значение для актуального состояния темы. Важно, однако, что это не совсем одна история. Скорее это несколько пересекающихся, но не всегда совпадающих историй. Поэтому я разделяю эти дискурсы на два – медийный и академический. То есть ученые и медиа говорят о плохом кино по-разному.

Медийная историография плохого кино до XXI века

На самом деле не история, но предыстория дискурса «плохого кино» начинается в 1960-е годы. Теоретический фундамент, который впоследствии стали активно использовать для анализа плохого кино, был заложен культурной критикой и кинокритикой, в частности знаменитыми «Заметками о кэмпе» Сьюзен Сонтаг, опубликованными в 1964 году⁴. Сонтаг указала на новую чувственность самой рафинированной и эстетически грамотной аудитории – восхищаться вульгарным и пошлым, но при этом абсолютно искренне сделанным искусством. В своем тексте Сонтаг уделила немного внимания кино, рассмотрев творчество Альфреда Хичкока и Эриха фон Штрогейма, которое виделось ей кэмповым. «Заметки о кэмпе» до сих пор остаются основополагающим текстом для множества авторов, рассуждающих о плохом кино. Вместе с тем статья Сонтаг отчасти препятствует развитию теории плохого кино – чаще всего исследователи испытывают слишком сильное влияние этого американского мыслителя и опасаются вступать в полемику со столь непререкаемым авторитетом. Хотя очевидно, что сам жанр «заметок» не претендует на теоретическую «финализацию» темы, но допускает авторскую субъективность, избирательность, произвольность и даже внутреннюю противоречивость.

Второй вехой предыстории дискурса плохого кино стал манифест именитого кинокритика Полин Кейл под названием «Трэш, искусство и фильмы». Рассуждая с позиции здравого смысла о развлекательной природе кино, в 1969 году Кейл шокировала своих читателей, обладающих хорошим вкусом. Так, она писала, что может получить удовольствие от минимально

³ Много лет назад я писал про плохое кино, но тогда я оценивал его теоретически и пытался осмыслить с точки зрения «вкуса». См.: Павлов А. В. Штурм публичное пространство: слова о гетеротопии плохого вкуса // Логос. 2014. № 5 (101). С. 1–26. С тех пор я многое обдумал и теперь хотел бы предложить другой подход к теме.

⁴ Зонтаг С. Заметки о кэмпе // Зонтаг С. Мысль как страсть. Избранные эссе 1960–1970-х годов. М.: Русское феноменологическое общество, 1997.

утонченного фильма типа «Планеты обезьян» (1968), и его можно было бы назвать даже «хорошим фильмом» или «хорошим плохим фильмом». Никто тогда не называл этот знаковый для индустрии фильм «произведением искусства». Кейл провоцировала читающую публику, сказав, что хотя «2001: Космическую одиссею» (1968) называют «произведением искусства», в то время как «Дикость на улицах» (1968) – нет, просмотр второго фильма развлек ее куда сильнее, чем первого. Главный тезис Кейл состоял в том, что что-то хорошее можно и нужно искать не в уважаемой академической традиции киноискусства, но в «трэше», где в самом деле может происходить что-то важное и где в самом деле могут быть сделаны открытия. Иными словами, «трэш пробудил у нас аппетит к искусству»⁵. Вместе с тем Кейл отвергала искусство не потому, что оно хорошее, но потому, что оно претенциозно. Она прославляла «трэш» не как что-то плохое, но как что-то, в чем можно неожиданно обнаружить что-то хорошее. Таким образом, вместо того, чтобы предположить, что плохие фильмы имеют ценность в силу их плохости, Кейл предлагала просто ими наслаждаться, несмотря на их очевидные недостатки⁶. Наконец, сам термин «трэш» она использовала крайне широко, понимая под ним почти все развлекательные фильмы, не подпадающие под категорию «искусство» (art). Так или иначе, ссылки на Кейл и Сонтаг вплоть до сегодняшнего дня неизменно присутствуют в монографиях и статьях, посвященных «плохому кино». Без ссылок на манифесты Сонтаг и Кейл редко обходится даже внеакадемическая кинокритика.

Как было сказано, тексты Сонтаг и Кейл – лишь предыстория дискурса о плохом кино. Настоящая история плохого кино начинается с конца 1970-х. В 1977 году лос-анджелесскими кинокритиками была учреждена антипремия «Hastings Bad Cinema Society», впоследствии переименованная в «Stinkers Bad Movie Awards». Премия пародировала «Оскар» и строилась по тем же самым принципам, только предлагала ожидаемо другие номинации. В 2006 году без объявления причин премия была закрыта. Возникшая несколькими годами позже, в 1981 году, более известная антипремия «Золотая малина» («Golden Raspberry Awards», aka «Razzies») действовала по тому же принципу, что и «Stinkers Bad Movie Awards». «Золотая малина», ставшая чрезвычайно влиятельной, существует и ныне. Ее основатель Джон Уилсон в 2005 году к 25-летию юбилею издал книгу «Официальный путеводитель по Золотой малине», в которой написал о ста «приятных» плохих фильмах⁷. И хотя эта антипремия предлагает дополнительную рекламу скандально провалившимся фильмам, к сожалению, не все они остаются в истории плохого кино даже как плохие. Тем не менее некоторые отмеченные премией фильмы регулярно упоминают в медиа, как например, «Говарда-утку» (1986). Кроме прочего, восхвалению плохости поспособствовал сатирик-обозреватель Джо Боб Бриггс, который в начале 1980-х годов учредил премию «Hubcap Awards» (aka «Hubbys»). Эти награды вручались на съездах ужасов или на университетских кампусах и включали категории типа «Лучший комок слизи», «Лучшее кунг-фу» и «Лучшая бессмысленная сексуальная комедия». По мере того, как фиктивное прославление плохости становилось все более плодотворным, оно приобретало пристойность и требовало уважения само по себе⁸.

В 1978 году критики братья Гарри и Майкл Медведы выпустили книгу «50 худших фильмов»⁹, фактически открыв «новый тип кинематографа» и новый вид развлечения. Однако наиболее важной считается их следующая книга «Золотая индюшка»¹⁰, построенная по принципу антипремии. «Золотая индюшка» оказалась так популярна, что за ней последовали «Сын Золо-

⁵ Kael P. Trash, art, and the movies // Kael P. Going Steady. Boston – Toronto: Little, Brown & Company, 1970. P. 129.

⁶ Bartlett B. Badfilm: Incompetence, Intention and Failure. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. P. 13.

⁷ Bartlett B. Badfilm: Incompetence, Intention and Failure. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. P. 13.

⁸ Mathijs E., Sexton J. Cult Cinema. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. P. 37.

⁹ Medved H., Dreyfuss R. The Fifty Worst Films of All Time (And How They Got That Way). N.Y.: Warner Books, 1978.

¹⁰ Medved M., Medved H. The Golden Turkey Awards: Nominees and Winners, the Worst Achievements in Hollywood History. N.Y.: Putnam, 1980.

той индюшки» и «Голливудская аллея позора»¹¹. Медведы отмечали, что, кроме известных и признанных фильмов, даже голливудская машина (то есть не только маленькие производители дешевых поделок) создает массу некачественных, чаще всего абсолютно провальных картин, и предлагали собственную альтернативу далекому от совершенства голливудскому мейн-стриму. В отличие от своих предшественников в нише независимой кинокритики, таких как Мэнни Фарбер, который обсуждал недорогие, но качественные ленты, в тот момент не претендовавшие на статус высокого искусства¹², Медведы предложили радикальную альтернативу – прославление плохого кино. Свою книгу «Золотая индюшка» они выстроили по аналогии со структурой номинаций на премию «Оскар»: несколько фильмов в одной категории («худший фильм про пчел», «худший режиссер», «худшая актриса»), посвященное каждому из них небольшое эссе с последующим определением лауреата – худшей ленты из представленных в сопровождении еще одного, отдельного небольшого материала. Так начал складываться канон «худших фильмов». Принципиальной зрительской установкой для их просмотра была ирония. Медведы не пропагандировали альтернативный вкус, но предлагали новую форму развлечения – смотреть как непреднамеренные комедии картины, ни по жанру, ни по содержанию комедиями не являвшиеся. Примерно в это время складывается иронический взгляд на плохое кино как на «настолько плохое, что даже хорошее». Среди включенных в это число картин была не только дешевая американская фантастика и ужасы, но и провалившиеся масштабные голливудские постановки, а также – что еще более важно – просто крупнобюджетные фильмы, которые не нравились Медведам, например, «Забриски Пойнт» (1970) и «Омен» (1976). Это стало так востребовано, что в итоге в 1981 году Гарри и Майкл Медведы устроили целый день показов фильмов Эдварда Вуда в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе. Позднее они объехали весь мир с «фестивалем худших фильмов», выпустили сериал о плохих фильмах для «Channel 4» в Великобритании¹³, а также стали консультантами в голливудском пародийно-документальном фильме «Это вышло из Голливуда» (1982)¹⁴.

Таким образом, к категории «плохого кино» изначально мог принадлежать любой фильм, *определяемый как таковой экспертами в медиа*, хотя, как правило, это были низкобюджетные картины 1950–1970-х годов. Заслугой Медведов стала легитимация и придание культового статуса кинематографу, известному прежде лишь в очень узких фанатских кругах либо заведомо проходному. Отчасти это подтверждает сконструированный характер культового кино, в основе которого – сознательные усилия отдельных лидеров мнений. Сказанное не умаляет значения имманентных этим лентам черт плохости/культовости, таких, например, как интенсивный и устойчивый интерес аудитории, не обязательно широкой. То есть культовое кино (и «плохое» как его часть) имеет сложную эссенциалистскую и одновременно искусственную, сконструированную природу. В этом смысле присвоение Медведами статуса «худшего фильма всех времен» «Плану 9 из дальнего космоса» Эдварда Вуда не отменяет своеобразной исключительной (и объективной) бездарности его творчества – требовался лишь авторитет эксперта, чтобы легитимировать эту точку зрения в публичной сфере.

Кроме того, есть значимый нюанс. Дело в том, что официально «худшим фильмом всех времен» экспертно Медведы назвали голливудский хоррор «Изгоняющий дьявола II: Еретик» (1977), который сегодня редко вспоминают как плохой. «План 9 из открытого космоса»

¹¹ Medved M., Medved H. Hollywood Hall of Shame. The Most Expensive Flops in Movie History. New York: Perigee Books, 1984. Medved M., Medved H. Son of Golden Turkey Awards: The Best of the Worst from Hollywood. London: Angus & Robertson, 1986.

¹² Farber M. Negative Space: Manny Farber on the Movies. Expanded Edition. N.Y.: Da Capo Press, 1998.

¹³ Sconce J. The golden age of badness // Continuum. 2019. Vol. 33. № 6. P. 668.

¹⁴ Carter D. R. Cinemasochism: Bad Movies and the People Who Love Them // Weiner R. G., Barba S. E. (eds.). In the Peanut Gallery with Mystery Science Theater 3000. Essays on Film, Fandom, Technology, and the Culture of Riffing. Jefferson – L.: McFarland & Company, 2011. P. 104.

был назван «худшим фильмом всех времен» в соответствии с опросом читателей, а не по мнению самих авторов. Исследовательница плохого кино Бекки Бартлетт предполагает, что установить репутацию плохого автора помогло многократное появление Вуда в списке режиссера Джо Данте, опубликованного в журнале «Монстры Фильмляндии» в 1966 году¹⁵. Также у истинных поклонников «плохого кино» есть вопросы к установкам Медведов. Например, киновед Иэн Хантер считает: «Несмотря на пропаганду культовых вкусов, Медведы были фактически антикультовыми фигурами, поскольку многие фильмы, которые они презирали, были именно теми, которые культисты 1970-х превозносили. Их книги были негативной реакцией на контркультуру и утверждением неоспоримых границ хорошего вкуса в период реакции на вызовы Нового Голливуда хорошо сделанному семейному фильму и стирания различий между мейнстримом, авангардом и эксплуатацией»¹⁶.

По следам деятельности Медведов выходило множество других однотипных изданий, которые я не могу перечислить все и которые в основном повторяли то, что уже было многократно сказано Медведами. Например, это книга «Худшие в мире фильмы» Тима Хили¹⁷. Как и у Медведов, там были худшие фильмы Элвиса Пресли, фильмы с нелепыми монстрами, сексплуатационное кино и те же самые «Робот-монстр» (1953), «План 9 из открытого космоса» и проч. Из оригинального контента туда попали культовый документальный фильм Вильгота Шемана «Я любопытна: Фильм в желтом» (1967), худшие фильмы Майкла Уиннера (его «Жажда смерти 3» представлена в настоящей книге) и «Пирания 2: Нерест» (1981). Как и другие книги такого рода, эта была создана для развлечения. Однако она, как и прочие издания про «худшее кино», формировала вкус и настраивала зрителей и читателей на то, чтобы получать ироническое удовольствие от, казалось бы, никому не нужных фильмов.

Естественным продолжением описанной тенденции и новым словом в медийной историографии плохого кино стала своего рода реабилитация долгое время остававшихся непризнанными режиссеров, творчество которых, однако, заслуживало серьезного изучения. Так, знаменитый журнал «Re/Search», будучи сам по себе важным культурным явлением, посвятил целый выпуск «невероятно странным фильмам» 1986 года¹⁸. Эта формула недвусмысленно отсылала к «Невероятно странным существам, которые прекратили жить и превратились в полужомби!!!» (1964) Рэя Денниса Стеклера, неоднократно упоминаемым как плохой. Кроме нескольких имен типа Хершела Гордона Льюиса, добившихся определенного успеха в жанре эксплуатационного кино (exploitation), в списке присутствовали и менее известные на тот момент авторы, такие как Фрэнк Хенненлоттер, Тед Ви Майклс, Ларри Коэн, Дорис Уишман, Джо Сарно и т. д. Характерно, что некоторые из героев выпуска впоследствии были признаны вполне уважаемыми авторами, как, например, Джордж Ромеро. Главное достижение «Re/Search» – выдвижение альтернативного кинематографического канона и закрепление точки зрения, согласно которой автором (auteur) может считаться далеко не только режиссер масштаба Орсона Уэллса или Альфреда Хичкока. То есть журнал открывал мир альтернативного кино не исключительно перед аудиторией, заведомо интересующейся картинами такого рода, но и перед теми, кто ничего не знал о феномене эксплуатационного кино. При этом такие картины и персоналии не объявлялись «плохими», а для их собирательной концептуализации было использовано определение «невероятно странные». Вместе с тем аллюзия на один из «худших фильмов всех времен» невольно или намеренно вписывала героев выпуска в определенную категорию культурных иерархий.

¹⁵ Bartlett B. Badfilm... P. 12.

¹⁶ Hunter I. Q. Trash horror and the cult of the bad film // Benshoff H. (ed.). A Companion to the Horror Film. Chichester: Wiley Blackwell, 2014. P. 491.

¹⁷ Ross J. The Incredibly Strange Film Book. London – Sydney – New York – Tokyo – Singapore – Toronto: Simon & Schuster, 1993.

¹⁸ Juno A., Vale V. (eds.). RE/Search #10: Incredibly Strange Films. San Francisco: RE/Search Publication, 1986.

Наряду и независимо от деятельности братьев Медведов или «Re/Search» собственный фанатский журнал «Психотронное видео» в 1980-е годы выпускал в Нью-Йорке в домашних условиях Майкл Уэлдон¹⁹. Наверное, «психотронное кино» более всего соответствует категории «плохих фильмов» (в узком смысле), то есть тех, статус которых был низким, но при этом они нравились определенной аудитории. Впоследствии Уэлдон составил антологию «психотронного кинематографа», в которую включил не только и не столько знаковых мастеров эксплуатационного кино, сколько разнообразные дешевые жанровые картины, не выдерживающие критики с точки зрения хорошего вкуса. Уэлдон отказался как от иронии, так и от взгляда на «плохое кино» через призму авторства и авторитета его создателей в пользу иной категоризации. Сам термин был позаимствован из названия «невероятно странного фильма» «Психотронный человек» (1979). Как отмечает писатель Колсон Уайтхед, выросший на фильмах из антологии Майкла Уэлдона, некоторые «психотронные» картины могли смущать самого критика, когда тот пытался составить аннотации к ним²⁰.

Летом 1988 года на «Channel 4» стартовал первый сезон телепрограммы «Невероятно странное киношоу», отсылающей к вышеназванному журналу. Автором был ведущий и критик Джонатан Росс. В шоу Росс представлял серию документальных фильмов, посвященных вселенной «психотронного кино» и фильмов «категории В». Первый сезон фактически был посвящен всем героям выпуска «Re/Search» про «Невероятно странные фильмы» – Хершелу Гордону Льюису, Рэю Деннису Стеклеру, Джону Уотерсу, Теду Ви Микелсу, Рассу Мейеру и Сэму Рейми. Позже знаменитый британский режиссер Эдгар Райт рассказывал, что захотел снимать кино после того, как посмотрел эпизод этого шоу про Рэйми²¹. Второй сезон «Сын невероятно странного киношоу», вышедший в 1989 году, повествовал про актеров, продюсеров и режиссеров фильмов «категории В» – Дорис Уишман, Джеки Чана, Фреда Олена Рею, Эдварда Вуда, Цуя Харка, Стюарта Гордона, Джорджа Ромеро и Тома Савини. В начале 1990-х годов оба сезона транслировались в США на канале «Discovery». Но главное – по итогам проекта вышла книга «Невероятно странные фильмы. Книга», в которой, правда, акцент был сделан на «странное кино», то есть на грайндхауз, и, помимо представленных в шоу героев, в тексте речь шла о жанрах и категориях кинематографа – эксплуатационное кино, фильмы про подростков и для подростков, порнография, хоррор, а также печально известные в Великобритании «видеомерзости». Подзаголовок работы звучал как «Альтернативная история кинематографа», обещая фанатам рассказ про такие картины, которые они могли увидеть по телевизору поздно ночью.

Если говорить о наиболее влиятельных с точки зрения плохого кино телешоу и вообще шоу, важнейших для популярной культуры, то таковым стал «Мистический научный театр 3000» (MST3k). Шоу MST3k, созданное Джоэлом Ходжсоном, представляло собой смешное комментирование старых фильмов «категории В» в реальном времени и породило феномен «муви риффинга». По сюжету, молодого уборщика Джоэла Робинсона (Джоэл Ходжсон) (впоследствии его заменит Майк Нельсон [Майкл Дж. Нельсон]) похищают безумные ученые и выбрасывают в спутнике на орбиту. Ученые транслируют Джоэлу/Майку плохие фильмы и измеряют их влияние на психику зрителя. К счастью, Джоэл/Майк смотрит эти фильмы в компании разумных роботов, которые смеются над нелепостями кино вместе с ним, что помогает сохранить психическое здоровье главному герою.

Сперва, с ноября 1988 года по май 1989 года, MST3k транслировался на независимой телестанции KTMA-TV в Миннеаполисе. С 1989 года семь сезонов шоу показывались на «Comedy Channel», позже переименованном в «Comedy Central». В 1997 году MST3k перешел

¹⁹ Weldon M. The Psychotronic Encyclopedia of Film. N.Y.: Ballantine Books, 1983.

²⁰ Whitehead C. A Psychotronic Childhood // The New Yorker. 04.06.2012.

²¹ См.: Wright E. Hero Worship: Sam Raimi // www.theskinny.co.uk. 08.09.2013.

на «Sci-Fi Channel», где до 1999 года транслировались еще три сезона. Символически программа была закрыта к 2000 году. Но «Sci-Fi Channel» продолжал показывать повторы последних трех сезонов до 2004 года. В 2017 году шоу было возрождено сервисом «Netflix», который сделал два сезона, а с 2021 года оно транслируется на онлайн-платформе «Gizmoplex». Кроме прочего, создатели регулярно давали живые концерты и в 1996 году сняли полнометражный художественный фильм «Мистический научный театр 3000: Фильм».

Благодаря этому сериалу для популярной культуры было спасено множество плохих фильмов. Очень важно, что некоторые из картин, прорекламированных MST3k, могут быть очень смешными, но только с профессиональными комментариями, то есть это тот тип «такого плохого, что даже хорошего» кино, которым можно наслаждаться только как «муви риффингом». После MST3k возник ряд таких же шоу, само знаменитое из которых, «RiffTrax», было создано при помощи некоторых участников MST3k. «RiffTrax» здравствует и ныне: от MST3k его отличает то, что они работают не с каноном плохого кино, а с умеренно современной продукцией. Наследием этих передач стала популяризация живых представлений, то есть смешного комментирования в прямом эфире. MST3k настолько популярно, что про него выходят научные монографии²². Ученые называют шоу «культовым» и считают, что оно сопротивляется гегемонистской культуре и позволяет зрителям участвовать в этом сопротивлении. В коллективных монографиях есть тексты, полезные и для нашей темы, например, статья Дэвида Рэя Картера «Киномазохизм: плохие фильмы и люди, которые их любят»²³.

Очередная веха в популяризации нового типа «плохого» кино – 1993 год. Именно тогда вышла книга критиков Эдварда Маргулиса и Стивена Ребелло «Плохие фильмы, которые мы любим». По тональности книга была иронической, даже злобно-истерической, то есть мало отличалась от того, что делали братья Медведы, но ее эмпирический материал был совсем другой – это были не фильмы «категории В», не дешевая научная фантастика и такие же дешевые ужасы. Сами авторы писали: «Конечно, галлоны чернил были пролиты на прославление таких очаровательных фильмов ужасов и научной фантастики класса „Z“, как „План 9 из открытого космоса“ и „Женщины-кошки с Луны“. Однако, поскольку мы оба являемся закоренелыми снобами в области поп-культуры, нам было неинтересно писать о таких малобюджетных вещах»²⁴. И поэтому авторы смеялись главным образом над крепкими жанровыми фильмами, наслаждаясь и восхищаясь их абсурдностью. В этом кино снимались известные актеры, а некоторые ленты даже получали награды киноакадемии, но их якобы нелепые повороты сюжета и чрезмерная игра делали их смехотворными. По этой причине в книгу, например, попал «плохой» «Дом у дороги» (1989) и не попал «плохой» фильм «Говард-утка» (1986), который авторы *не любили*. В книге были отдельные главы, посвященные фильмам с Микки Рурком и Шэрон Стоун, которая даже написала короткое приветственное слово. Важно, что далеко не все из названных фильмов были в самом деле такими плохими. Например, Маргулис и Ребелло назвали плохим «Роковое влечение» (1987) – довольно престижный триллер. В целом же это была одна из первых попыток описать «хорошие плохие» фильмы.

В 1995 году вышла книга Майкла Сотера «Худшие фильмы всех времен»²⁵. В первой главе работы было представлено 50 обзоров на картины, ставшие голливудскими провалами, где среди прочего были уже классические ленты типа «Ксанаду» (1980), «Говард-утка», «Иштар» (1987). Во втором разделе Сотер написал короткие, а не обстоятельные рецензии на картины, не вошедшие в основной раздел. Но главная заслуга Сотера заключалась в другом:

²² Weiner R.G., Barba S. E. (eds.). In the Peanut Gallery with Mystery Science Theater 3000. Essays on Film, Fandom, Technology, and the Culture of Riffing. Jefferson – North Carolina – London: McFarland & Company, 2011; Rees S. S. (ed.). Reading Mystery Science Theater 3000, Critical Approaches. Lanham – Toronto – Plymouth: The Scarecrow Press, 2012.

²³ Carter D. R. Cinemasochism...

²⁴ Margulies E., Rebello S. Bad Movies We Love Paperback. L.: Marion Boyars, 1993. P. xvii.

²⁵ Sauter M. The Worst Movies of All Time. Or: What Were They Thinking? New York: A Citadel Press Book, 1995.

он, наконец, разделил плохое голливудское кино, ставшее неудачей по разным причинам, и фильмы «категории В», которым посвятил третий раздел под названием «Самое плохое из Бэшек». В этом разделе были описаны важнейшие картины, в том числе и те, которые представляли собой «альтернативную историю кино» – творчество Теда Ви Микелса, Коулмана Фрэнсиса, Рэя Денниса Стеклера. Фактически Сотер объединил в своей книге две области плохого кино, которые между собой не всегда пересекались, по крайней мере в предшествующей литературе. Это было важным шагом для понимания культурных иерархий и в целом для укрепления понимания того, что плохие фильмы – не универсальная категория, но обобщающий (зонтичный) термин для многих картин, попавших в этот дискурс «плохости».

Другой успешный проект, работавший с понятием «плохого кино» и примерно в русле Майкла Уэлдона, – сборник рецензий «Slimetime. Гид по плохому, бессмысленному развлекательному кинематографу» 1996 года²⁶, в котором соседствовали дешевые американские фильмы про монстров, документальные картины, «невероятно странное» продолжение диснеевского мультфильма «Пиноккио» – «Пиноккио в космосе» (1964) и экспериментальная комедия американского антикомика Энди Кауфмана «Мой завтрак с Блэсси» (1984). Фильмы объединяло суждение автора, в представлении которого все эти фильмы характеризовались как «плохое, бессмысленное развлечение». Однако едва ли «Slimetime» можно признать новаторским – скорее это был сильно запоздавший извод того, что десятилетием ранее сделал Майкл Уэлдон. Впрочем, среди поклонников нестандартного кино этот сборник рецензий с приложением в виде нескольких эссе все еще довольно популярен.

Все перечисленные издания не являются академическими и упоминаются здесь не только потому, что реабилитировали в публичном пространстве альтернативные вкусы в кино. На этих журналах, книгах и включенных в антологии фильмах сформировалось поколение исследователей, сделавших «плохое кино» престижным и респектабельным предметом изучения.

Плохое кино и академия

1980-й по праву может считаться годом рождения плохого кино – именно тогда появилась премия «Золотая малина», вышла книга братьев Медведов «Золотая индюшка» и появилось первое серьезное осмысление феномена плохого кино, ставшее важной вехой научных исследований. Соавтор книги «Полночное кино»²⁷ Джей Хоberman в 1980 году выпустил в журнале «Film Comment» эссе «Плохие фильмы». Эта статья представляет собой раннюю попытку определить фильмы, которые выходили за рамки вкуса и могли быть названы *плохими объективно*. Тем самым Хоberman предложил критерии для понимания объективно плохого фильма. Так он определил кино, которое отвлекает зрителя от сюжета, заставляя обращать внимание на конструкцию фильма и его технические характеристики. Иными словами, объективно плохой фильм не в силах создать или удержать диегезис. Так что его замечания о «лучших» плохих фильмах предполагали, что можно определить как способы производства, которые могут способствовать созданию «объективно плохих» фильмов, так и конкретные способы восприятия²⁸. Лучшим «плохим фильмом» Хоberman, как и братья Медведы, назвал «План 9 из открытого космоса». Это свидетельствует о том, что культ Эдварда Вуда-младшего был сформирован не только и даже не столько благодаря братьям Медведам.

В целом, «плохое кино» как легитимная область научного исследования в течение долгого времени было подчинено изучению культового кино. Это понятно, если учитывать, что большинство плохих фильмов, составивших канон «плохого кино» – такие как «Робот-

²⁶ Puchalski S. Slimetime: A Guide to Sleazy, Mindless Movies. Stockport: Headpress, 1996.

²⁷ Hoberman J., Rosenbaum J. Midnight Movies. N.Y.: Da Capo Press, 1983.

²⁸ Hoberman J. Bad movies // Film Comment. 1980. Vol. 16. № 4.

монстр», «План 9 из открытого космоса», «Чудовище из долины Юкка» (1961), «Манос: Руки судьбы» (1966) и др., – стали культовыми. В 1995 году цитируемый в самом начале введения киновед Джеффри Сконс написал статью «„Трэшу“ академия: вкус, эксцесс и возникновение политики кинематографического стиля»²⁹. Важным в его статье является не тщательный анализ работ Эдварда Вуда-младшего или Ларри Бьюкенена, а демонстрация самой возможности высказываться на эти темы в рамках научной работы. Главный тезис Сконса состоял в определении эксплуатационного и иного кино как паракинематографа: «Это не столько отдельная группа фильмов, сколько особый протокол чтения, контрэстетика, ставшая субкультурной чувствительностью, посвященной всевозможным культурным обломкам. Короче говоря, явный манифест паракинематографической культуры состоит в том, чтобы возвеличить все формы кинематографического „трэша“, независимо от того, были ли такие фильмы явно отвергнуты или просто проигнорированы легитимной кинокультурой»³⁰. Сконс дал импульс многочисленным дискуссиям на тему паракинематографа и открыл путь академическому исследованию того пласта кино, на который ученые прежде обращали мало внимания. В конечном счете текст был включен в хрестоматию, посвященную культовому кинематографу, как важнейший для развития исследований в этой области³¹. Тем самым «плохое кино» (трэш или паракинематограф) стало частью программы исследований «культового кинематографа».

Хотя это эссе оказало серьезное влияние на последующие исследования, его также много критиковали, используя самые разные аргументы³². Дело в том, что для Сконса паракинематограф представлял собой грайндхауз и фильмы «категории В», которые снимались в прошлом, но которым не было аналогов в современном кино, на что обратил внимание Дэвид Лернер³³. Отчасти поэтому Мэтт Хиллс ввел категорию «парапаракинематографа», чтобы обратить внимание на плохие фильмы, которые выпадали из других категорий – мейнстрим, авторское кино и паракинематограф. К таковым Хиллс относил, например, франшизу «Пятница, 13-е»³⁴. В 2007 году Сконс стал редактором книги про плохое кино, в которой, правда, кроме введения составителя, было мало текстов про по-настоящему плохое кино, так как авторы писали преимущественно про Марио Бава, Дорис Уишман и Тодда Хейнса и т. д., то есть не совсем про трэш.

В 2000 году в сборнике «Культовые фильмы и их критики» вышла легендарная статья Иэна Хантера «Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту „Шоугелз“, в которой он попытался предложить альтернативную интерпретацию фильма «Шоугелз», уже получившего репутацию одного из худших фильмов и классики современного кэмп»³⁵. То есть он противостоял сложившемуся в медиа консенсусу относительно культурного статуса фильма и пытался объяснить, что как зритель не просто любит его, но и считает *хорошим*. Позже Хантера сильно раскритиковали за маскулинный подход к исследованиям культового кино в этой статье³⁶. Спустя пятнадцать лет после публикации оригинала он признал, что не во всем был прав и в самом деле во многом провоцировал академию³⁷. В своей книге 2011 года «Культовый кинематограф: вве-

²⁹ Sconce J. «Trashing» the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style // Screen. Winter 1995. Vol. 36. № 4.

³⁰ Ibid. P. 372.

³¹ Mathijs E., Mendik X. (eds.). The Cult Film Reader. Maidenhead: Open University Press, 2008.

³² Mathijs E., Sexton J. Cult Cinema... P. 91–94.

³³ Lerner D. Cinema Regression: Grindhouse and the Limits of the Spectatorial Imaginary // Weiner R. G., Cline J. (eds.). Cinema Inferno: celluloid explosions from the cultural margins. Lanham – Toronto – Plymouth: The Scarecrow Press, 2010.

³⁴ Хиллс М. По ту сторону паракинематографа: «Пятница 13-е» как Иное трэша и легитимной кинокультуры // Логос. 2014. № 5 (101).

³⁵ Хантер И. К. Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту «Шоугелз» // Логос. 2014. № 5 (101).

³⁶ Hollows J. The masculinity of cult // Jancovich M. et al. (eds.). Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste. Manchester: Manchester University Press, 2003.

³⁷ Hunter I. Q. Cult Film as a Guide to Life. Fandom, Adaptation and Identity. New York – London – Oxford – New Delhi –

дение»³⁸ Эрнест Матис и Джейми Секстон уделили внимание плохому кино – но, к сожалению, немного и в основном либо кратко писали об антипремиях и культурном статусе альтернативного кино, либо описывали дискуссию вокруг программных тезисов Сконса, либо упоминали только самые признанные плохие культовые фильмы типа «Комнаты» (2003). Более того, для них «плохие кино» – не только эстетическая, но и этическая категория, то есть они отнесли к нему и трансгрессивные фильмы, с чем лично я согласиться не могу.

С распространением категории культовости на фильмы, которые являлись культовыми, но не были описаны как таковые, стали продвигаться и исследования в области плохого кино. Всерьез ученые обратили внимание на тему сравнительно недавно. Публикация статьи Тома Биссела в престижном медиа о «Комнате» в 2009 году, а затем выход документальной книги «Горе-творец» и ее экранизация Джеймсом Франко в 2017 году во многом легитимировали изучение «Комнаты» в академии, а с ней – и плохого кино. Ожидаемо за последние десять лет вышло несколько исследований разного масштаба, посвященных только этой теме. В начале 2010-х годов появилось сразу две статьи про «Комнату». В 2011 году Ричард Макколах исследовал влияние аудитории на восприятие фильма, посредством чего драма превращалась в комедию, а главное – начинал теоретизировать ранее недостаточно осмысленную концепцию «настолько плохо, что даже хорошо». Макколах проследил связь между комедией и аудиторией культовых медиа, изучив социальные функции комедии по отношению к культурным текстам³⁹. Джеймс Макдауэлл и Джеймс Зборовски в 2013 году использовали кейс «Комнаты», чтобы доказать, что о плохом фильме как о «плохом» можно судить на более устойчивых основаниях, чем вкус, и что плохость зависит от доказуемой природы (неудачного) художественного авторского намерения. Также они утверждали, что плохие фильмы, обладая даже небольшой внутренней эстетической ценностью, могут иметь значительную инструментальную ценность⁴⁰.

В 2018 году в журнале «Celebrity Studies» Рене Мидлмост утверждала, что «паратексты», появившиеся в результате спекуляций по поводу производства и восприятия «Комнаты» и послужили укреплению культового статуса фильма, и что тайна личности Томми Вайсо занимает центральное место в разрастающемся культе фильма⁴¹. В том же издании «Celebrity Studies», но даже раньше, в 2016 году, Дэвид Макгован опубликовал статью «Николас Кейдж – хороший или плохой? Звезда, перформанс и мемы в эпоху Интернета». В начале 2000-х годов Кейдж занимал привилегированное положение и считался одним из самых кассовых актеров. Тем не менее затем репутация Кейджа изменилась: хотя он снялся в престижных фильмах типа «Мэнди» (2018), многие другие провалились в прокате и были поруганы критиками, а некоторые – стали «такими плохими, что даже хорошими», как например, «Плетеный человек» (2006), благодаря чему Кейдж превратился в излюбленного героя онлайн-мемов. Теперь Кейджа часто высмеивают за то, что он воспринимается (но не обязательно выглядит) нелепым и чрезмерным. Макгован рассуждает, всегда ли следует считать подобное «текстовое браконьерство», как назвал его культуролог Генри Дженкинс, когда мемы со звездой используют вне контекста, прогрессивным расширением прав и возможностей аудитории, и справедлива ли критика «объективно плохого актера»⁴².

Sydney: Bloomsbury Academic, 2016. P. 34–40.

³⁸ Mathijs E., Sexton J. Cult Cinema...

³⁹ McCulloch R. «Most people bring their own spoons»: The Room's participatory audiences as comedy mediators // Participations: Journal of Audience & Reception Studies. 2011. Vol. 8. Vol. 2.

⁴⁰ MacDowell J., Zborowski J. The aesthetics of «so bad it's good»: Value, intention and The Room // Intensities: The Journal of Cult Media. 2013. № 6.

⁴¹ Middlemost R. Renovating The Room: audience reception and paratextual intervention // Celebrity Studies. 2018. Vol.10. № 1.

⁴² McGowan D. Nicolas Cage – good or bad? Stardom, performance, and memes in the age of the Internet // Celebrity Studies. 2016. Vol. 8. № 2.

Но вернемся к «Комнате». В 2019 году Марк Хе-Кнудсен и Матиас Класен объясняли парадоксальную привлекательность трэш-фильмов, которые они также определяют как «такие плохие, что даже хорошие», непосредственно через «Комнату» и утверждали, что, с точки зрения теории когнитивного кино, регулярные нарушения в фильме классических голливудских конвенций мешают зрителям следить за повествованием, но позволяют извлекать юмористическое удовольствие, которое носит социальный характер⁴³. Осенью 2022 года вышла приуроченная к двадцатилетию фильма книга «„Комната“: деконструируя странный, прекрасный мир худшего из когда-либо созданных фильмов», в которой приняли участие многие исследователи культового и плохого кино⁴⁴. К сожалению, такое активное внимание ученых к самому известному плохому фильму не может не вызывать сожаления, так как за пределами научных исследований остается огромный пласт плохого кино. Вместе с тем именно благодаря «Комнате» в научной области наконец, начинают обсуждать не просто «плохое кино», но именно категорию «так плохо, что даже хорошо», что тоже можно признать большим достижением.

К счастью, не все ограничивается «Комнатой». Некоторые авторы изучают и другие темы. Так, в 2016 году Кейван Сархош и Винфрид Меннингхаус провели онлайн-опрос. Их цель состояла «в том, чтобы закрепить четкое понятие и объем „трэша“ с точки зрения обычных потребителей трэш-фильмов и исследовать основные принципы и механизмы, способствующие переоценке и последующему признанию и получению удовольствия от этих фильмов»⁴⁵. Трэш – сложный термин и не является синонимом плохого кино, хотя оба понятия пересекаются. Согласно полученным данным, трэш-фильмы определяются как «дешевые» и могут считаться разновидностью малобюджетного кино. Однако зрители не только приписывают трэшу развлекательные качества, но и, считая его положительным отклонением от мейнстрима, переоценивают его в позитивном ключе. Также по результатам исследования стало понятно, что большинство поклонников трэш-фильмов – хорошо образованные, культурные люди, определяющие трэш с точки зрения иронической позиции при просмотре. И еще более важно, что зрители связывают категорию трэша с фильмами ужасов, а не с сексплуатационным кино. Среди прочего, Сархош и Меннингхаус называют наиболее часто упоминаемые респондентами фильмы. Это картины «Атака помидоров-убийц» (1978), «Токсичный мститель» (1984), «Уличный мусор» (1987), «Живая мертвечина» (1992) и др. Наиболее часто упоминаемый фильм – «Акулий торнадо» (2013), который опередил даже «План 9 из открытого космоса» и который очевидно плохо вписывается в контекст вышеназванных картин. Авторы комментируют, что, вероятнее всего, он стал самым популярным в опросе, так как на момент исследования был на слуху. В 2017 году вышла книга Гая Бэрфута «Трэш-кино: соблазнительность низкого». Книга Бэрфута посвящена многим темам, в том числе европейскому эксплуатационному кинематографу. Однако теме «плохих фильмов» он уделяет отдельное место, обсуждая, что представляет собой этот феномен в XXI веке. Среди прочего, в этой главе он делает ссылку на исследование Сархоша и Меннингхауса и упоминает «Акулий торнадо», чтобы доказать программируемую «трэшность» новых плохих фильмов. Его основной тезис очевиден – это очень эластичная категория, и «современное „плохое кино“ действует между разными полюсами. На одном конце шкалы – отраслевая инициатива, расчетливая попытка обратиться к определенному рынку, подчеркивая нелепости таким образом, что они разыгрываются прямо и предназначаются для смеха. На другом – преднамеренно неправильное прочтение, зависящее от провала намерения фильма и стремления превратить его во что-то другое»⁴⁶.

⁴³ Hye-Knudsen M., Clasen M. «So-Bad-It's-Good»: The Room and the Paradoxical Appeal of Bad Films // 16–9.dk. 28.11.2019.

⁴⁴ Rosen A. (ed.). The Room: Deconstructing the Weird, Wonderful World of the Worst Movie Ever Made. Bloomington: Indiana University Press, 2022.

⁴⁵ Sarkhosh K., Menninghaus W. Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions // Poetics. 2016. № 57. P. 40.

⁴⁶ Barefoot G. Trash Cinema: The Lure of the Low. London and New York: Wallflower, 2017. P. 89.

Удивительно, но ранее исследователи культового кино нечасто обращались к теме плохих фильмов, как мы уже видели, когда упоминали несколько сборников. Для сравнения, в антологии про культовое кино Эрнеста Матиса и Хавье Мендика вообще нет материалов по этой теме. Тем не менее «на сегодняшний день академическая работа над плохими фильмами прочно укоренилась в исследованиях культового кино»⁴⁷, и в последнее время ученые начали активно работать с этой категорией именно в контексте культа. Так, в книгу «Сто величайших культовых фильмов» Кристофер Джей Олсон включил несколько «плохих фильмов», ставших культом недавно, а главное – в конце исследования приложил несколько дополнительных списков культового кино – «так плохо, что даже хорошо», «так плохо, что все равно плохо», «классика кэмп» и т. д.⁴⁸

В более ранних сборниках, посвященных разным аспектам культового кинематографа, авторы, как правило, обращались либо к научной фантастике и хоррору 1950-х годов, либо к паракинематографу⁴⁹; скажем, Джеффри Сконс в рамках своей кропотливой работы по формированию канона обращался к творчеству Дуэйна Эспера⁵⁰. В первой половине 2010-х годов дело обстоит тем же образом. Вехой для исследований плохого кино можно считать статью Иэна Хантера «Трэш-хоррор и культ плохого-фильма»⁵¹. Хантер предлагает считать «плохое кино», как и культовое⁵², дискурсивной категорией, и отмечает: «Серьезное киноведение уклоняется от оценок, поэтому понятие „плохой фильм“ (bad film) как квази-обобщающая категория может показаться слишком надуманным и субъективным. По этой причине наиболее полезно понимать его как дискурсивную конструкцию, вызываемую и мобилизуемую культовой аудиторией, которая лелеет „худшие“ фильмы и получает особое удовольствие, возможное благодаря их трансцендентной „плохости“»⁵³. Главное – Хантер ввел в научный оборот термин «плохой-фильм» (badfilm)⁵⁴, предложив отличать его от «просто плохих фильмов» (bad films). В качестве примера последних он приводит «Ночь зайца» (1972), «Рой» (1978) и «Поле битвы: Земля» (2000), в то время как плохие-фильмы – это главным образом ультрамалобюджетные эксплуатационные картины с запоминающимися названиями типа «Люди-кроты» (1956), «Землеройки-убийцы» (1959) и «Они спасли мозг Гитлера» (1968), чья плохость «онтологически неотделима»⁵⁵. Проблема в том, что Хантер пишет не только про «плохие-фильмы», ставшие «комедией», которая «возникает из-за разрыва между намерением и достижением, а также из ложного чувства пафоса режиссера», но и про трэш-хоррор (например, «Кровососущие уроды» [1976]), который является плохим по этическим основаниям, что, конечно, и запутывает читателя, и расширяет и без того объемное понятие «плохого кино». Поэтому первая часть эссе «Хоррор и комедия» является очень полезной в плане понимания темы, в то время как вторая – только мешает, и я бы предложил отказаться от прочтения трэш-хоррора как плохого, продолжая называть его трэшем, эксплуатационным кинематографом или грайн-дхаузом.

⁴⁷ Bartlett B. Badfilm... P. 4.

⁴⁸ Olson Ch.J. 100 Greatest Cult Films. Lanham: Rowman & Littlefield, 2018.

⁴⁹ Graham A. (1991) Journey to the center of the fifties: The cult of banality // Telotte J. P. (ed.). The Cult Film Experience: Beyond All Reason. Austin: University of Texas Press, 1991.

⁵⁰ Sconce J. Esper, the renunciator: Teaching «bad» movies to good students // Jancovich M. et al. (eds.). Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste. Manchester: Manchester University Press, 2003.

⁵¹ Hunter I. Q. Trash horror and the cult of the bad film...

⁵² Hunter I. Q. Cult Film as a Guide to Life...

⁵³ Hunter I. Q. Trash horror and the cult of the bad film... P. 484.

⁵⁴ Сам термин восходит к критикам, писавшим в культовом фанзине «Zontar: The Magazine from Venus». Авторы использовали термин, чтобы отличить «по-настоящему великие» плохие фильмы от намеренно пародийных трэш-фильмов. Bartlett B. Badfilm... P. 3.

⁵⁵ Hunter I. Q. Trash horror and the cult of the bad film... P. 486–487.

В книге «Science Fiction Double Feature: Научно-фантастический фильм как культовый текст» один из четырех разделов называется «Окультуривая культ: „плохой“ НФ-текст». Из шести статей три посвящены «плохим фильмам» лишь условно. Это тексты про новую волну культового сайфая с кейсами «Темная звезда» (1974) и «Мальчик и его пес» (1975)⁵⁶, про кэмповость «Космических дальнобойщиков» (1996)⁵⁷ и про «Баббу Хо-Тепу» (2002)⁵⁸. Три других материала посвящены классической плохой научной фантастике и паракинематографу. В статье про паракино «плохие фильмы» рассматриваются с гендерной позиции⁵⁹. Еще две работы – про плохость «Робота-монстра»⁶⁰ и три ключевых картины Эдварда Вуда⁶¹. Наибольший интерес представляет последний материал, так как автор оспаривает традиционную интерпретацию творчества Вуда, полагая, что тот, будучи визионером, мог делать фильмы «плохо» намеренно, так как, «в конечном счете, Вуд, кажется, ставит под сомнение произвольный характер обычной жизни, призывая к более широкому принятию альтернативных способов жизни, – и делает это с помощью крайне нетрадиционного, альтернативного способа кинопроизводства. Учитывая потенциально преобразующую силу сферы научной фантастики и культового кино, в которых он работал, неудивительно, что сегодня около 5000 крещеных последователей по всему миру считают Эдварда Д. Вуда-младшего спасителем»⁶². Иными словами, названные статьи из сборника, вне всякого сомнения, нужные для понимания культового кино, не слишком полезны для понимания кино плохого.

В 2016 году вышла книга Иэна Роберта Смита «Голливудский мем. Транснациональные адаптации в мировом кинематографе». Она посвящена не плохому кино, а сам автор не работает с этой категорией. Между тем она является важным источником, который позволяет больше узнать о рип-оффах (нелегальные ремейки, подделки) американского кино разными национальными кинематографиями. «От нигерийского ремейка „Титаника“ (1997) под названием „Masoyiyata“ („Моя возлюбленная“, 2003) и индонезийской переработки „Терминатора“ (1984) под названием „Pembalasan ratu pantai selatan“ („Месть королевы Южного моря“, 1989) до мексиканской версии „Batwoman“ под названием „La Mujer Murciélago“ („Женщина-летучая мышь“, 1968) и бразильской пародии на „Челюсти“ под названием „Bacalhau“ („Треска“, 1975) существует обширная история фильмов, снятых по всему миру, в которых перерабатываются элементы, заимствованные у Голливуда»⁶³. Все это Смит называет «голливудским мемом», изучая нелегальные адаптации голливудской продукции, которые до сих пор появляются в киноиндустрии по всему миру. Хотя эта практика была распространена повсеместно от Гонконга до Мексики и от Нигерии до Бразилии, Смит выбрал три страны и определил хронологические рамки исследования. Это Турция с 1970 по 1982 годы, Филиппины с 1978 по 1994 годы и Индия с 1998 по 2010 годы. Выбор этих национальных

⁵⁶ Latham R. «Lack of Respect, Wrong Attitude, Failure to Obey Authority»: Dark Star, A Boy and His Dog, and New Wave Cult SF // Telotte J. P., Duchovnay G. (eds.). Science Fiction Double Feature. The Science Fiction Film as Cult Text. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

⁵⁷ Booker M. K. Capitalism, Camp, and Cult SF: Space Truckers as Satire // Telotte J. P., Duchovnay G. (eds.). Science Fiction Double Feature. The Science Fiction Film as Cult Text. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

⁵⁸ Weinstock J. A. Bubba Ho-tep and the Seriously Silly Cult Film // Telotte J. P., Duchovnay G. (eds.). Science Fiction Double Feature. The Science Fiction Film as Cult Text. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

⁵⁹ Vint S. Visual Pleasure, the Cult, and Paracinema // Telotte J. P., Duchovnay G. (eds.). Science Fiction Double Feature. The Science Fiction Film as Cult Text. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

⁶⁰ Telotte J. P. Robot Monster and the «Watchable... Terrible» Cult/SF Film // Telotte J. P., Duchovnay G. (eds.). Science Fiction Double Feature. The Science Fiction Film as Cult Text. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

⁶¹ Hill R. F. Science Fiction and the Cult of Ed Wood: Glen or Glenda? Bride of the Monster, and Plan 9 from Outer Space // Telotte J. P., Duchovnay G. (eds.). Science Fiction Double Feature. The Science Fiction Film as Cult Text. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

⁶² Ibid. P. 189.

⁶³ Smith I. R. The Hollywood Meme. Transnational Adaptations in World Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. P. 4.

и исторических контекстов имеет большое значение, так как в каждой из этих стран имела очень плодотворная киноиндустрия, и производство транснациональных «адаптаций» было особенно интенсифицировано. Предлагая новую сравнительную модель такой «адаптации», Смит показывает, как «тексты» американской культуры развивались и мутировали по мере их переделки за пределами национальных границ: например, в турецком боевике Т. Фикрета Учака «Три гигантских человека» (3 Dev Adam, 1973) Капитан Америка и мексиканский рес-тлер Санто объединяются, чтобы сразиться со злодейским Человеком-пауком. Это важное исследование, так как многие из этих рип-оффов имманентно плохи и становятся любимым развлечением поклонников плохого кинематографа. Индонезийский «Леди-терминатор» (в оригинале «Мечь королевы Южного моря») и итальянская «Шокирующая темнота» (1989) присутствуют в настоящей книге. При этом в итоге Смит вышел в своих исследованиях на тему плохого кино.

В 2019 году Иэн Роберт Смит написал статью «Так „иностранно“, что даже хорошо», которая стала результатом его теоретических и методологических разработок, предложенных в «Голливудском меме»⁶⁴. В статье Смит отмечает, что многие из самых известных американских «таких плохих, что даже хороших» культовых фильмов за последние три десятилетия – вроде «Комнаты» (2003), «Птицекалпсиса: Шок и трепет» (2010) и «Тролля 2» (1990) – были сделаны кинематографистами, родившимися за пределами США. Смит исследует способы, посредством которых прославление плохости этих фильмов опирается на разные версии «иностранности» авторов. Наиболее очевидными примерами здесь могут быть поклонники, которым нравится насмехаться над ломаным английским языком Томми Вайсо или неуклюжими строками «Тролля 2» (1990), написанными итальянкой, которая плохо владела английским языком. Смит не считает это безобидным смехом и настаивает, что восприятие таких фильмов в качестве непреднамеренной комедии представляет собой неразрешимое напряжение между чествованием и насмешкой над культурными различиями.

Статья Смита была опубликована в журнале «Continuum» и стала последней в тематической подборке «Так плохо, что даже хорошо», что можно считать очередной вехой в изучении плохого кинематографа. В журнале были опубликованы статьи авторов, многие из которых уже состоялись как классики исследований культового и плохого кино. Редакторами и составителями стали Джеймс Макдауэлл и Ричард Макколах⁶⁵, выпустившие, как мы помним, в 2011 и 2013 годах тексты про «Комнату». Помимо материала Смита, в рубрике представлены статьи упоминаемых Иэна Хантера, Джефффри Сконса и молодых исследовательниц Нессы Джонстон и Бекки Бартлетт, которая, впрочем, тоже стала одной из самых знаменитых ученых, работающих с темой.

Макдауэлл и Макколах главным образом представляют публикуемые ими тексты, но также говорят и кое-что важное, отмечая, в частности две вещи. Во-первых, «настолько плохо, что даже хорошо» не является синонимом антикоммерциализма, поскольку может быть «хорошо» для бизнеса. «Комната» является самым известным и коммерчески успешным примером этого явления. Во-вторых, «настолько плохо, что даже хорошо» – это не просто компонент текстов, но и способ их организации. И это действительно очень важное наблюдение. В пример авторы приводят распространение большого количества тематических кино клубов «настолько плохого, что даже хорошего» кино в англоязычном мире. Самым ярким кейсом является «Бристольский клуб плохих фильмов», который, выступая посредником, позиционирует в медиакультуре фильмы как плохие. Иными словами, если фильм был показан в этом клубе, то это повод говорить о нем как о плохом – поэтому в настоящей книге я стараюсь

⁶⁴ Smith I.R. 'So «foreign» it's good: The cultural politics of accented cult cinema // Continuum. 2019. Vol. 33. № 6.

⁶⁵ MacDowell J., McCulloch R. Introduction: 'So bad it's good': aesthetics, reception, and beyond // Continuum. 2019. Vol. 33. № 6. P. 647.

оговаривать, попало ли то или иное кино в расписание показов этого клуба или нет. Макдауэлл и Макколах считают, что сегодня роль посредника становится все более важной в контексте любого текста, который следует читать «против шерсти». Хотя концепция «настолько плохо, что даже хорошо» далеко не нова, есть ощущение, что она стала выходить из маргинальных уголков культуры и находить больше возможностей быть представленной в сравнительно «мейнстримных» кругах. «Поэтому наша цель – начать разговор, который поможет теоретизировать „настолько плохо, что даже хорошо“ в связи с развивающейся медиаэкологией»⁶⁶.

Эссе Иэна Хантера посвящено плохому фильму «Челюсти 4: Месть» (1987). Как признает и сам автор, это очень условно «такой плохой, что даже хороший» фильм: данное кино слишком компетентно и недостаточно маргинально, чтобы его многочисленные недостатки могли стать действительно замечательными, не говоря уже о том, чтобы доставлять удовольствие. Он полагает, что его тематическое исследование показывает, насколько мейнстримное голливудское кинопроизводство может быть близко к зрелищному эксплуатационному кинематографу. Хантер соглашается, что получение удовольствия от «Челюстей 4: Месть» требует значительных усилий по интерпретации, поэтому такое кино лучше воспринимать как череду ярких моментов, извлекая именно их для создания собственного удовольствия⁶⁷. Должен отметить, что Хантер является фанатом «Челюстей»⁶⁸, и, видимо, он просто искал возможность еще раз написать про любимую франшизу. Потому что не совсем ясно, зачем работать с этим кейсом, если сейчас есть так много возможностей исследовать новейшие явления «так плохо, что даже хорошо», как, например, делает Несса Джонстон. Джонстон рассматривает кейс «единственного ирландского фильма про боевые искусства» – ленты «Роковое отклонение» (1998). В первой части статьи она пишет про особенности звука в фильме, а во второй рассказывает, в какой степени статус «настолько плохого, что даже хорошего» фильма был основан на исторически специфических социальных, технологических и культурных практиках времени, в которое он был создан и когда стал позиционироваться как предмет культа⁶⁹.

К очень важному эссе Джеффри Сконса я обращаюсь в другом разделе введения и закончу разбор тематического блока Макдауэлла и Макколоха упоминанием работ Бекки Бартлетт. Бартлетт написала об Эдварде Вуде-младшем, назвав текст «Безумец, гений, халтурщик, автор?». Она утверждает, что репутация Вуда среди критиков и даже среди ученых основана всего лишь на трех его самых известных работах 1950-х годов – «Глен или Гленда?», «Невеста монстра» и «План 9 из открытого космоса», – в то время как Вуд в последующие два десятилетия снял куда больше фильмов. Бартлетт демонстрирует, что после 1950-х годов творчество Вуда представляется серией продуманных попыток построения интертекстуальности всех его картин по типу «кинематографической вселенной Marvel» (MCU), только далекую от профессиональной согласованности и стратегического планирования. В 2020 году Бартлетт написала статью для «Руководства Routledge по культовому кино»⁷⁰ «„Это происходит случайно“: несостоявшиеся намерения, некомпетентность и искренность в плохом-фильме»⁷¹, в которой описала свои основные теоретические и методологические послышки, ставшие основой для ее монографии «Плохой-фильм: некомпетентность, намерение и неудача». Эту книгу Бартлетт, а

⁶⁶ MacDowell J., McCulloch R. Introduction: 'So bad it's good'... P. 647.

⁶⁷ Hunter I. Q. Jaws: The revenge and the production of failure // Continuum. 2019. Vol. 33. № 6.

⁶⁸ Hunter I. Q. Cult Film as a Guide to Life... P. ix-xi.

⁶⁹ Johnson N. «You made me look bad. And that's not good»: The millennial cultification of Fatal Deviation, Ireland's only martial arts film // Continuum. 2019. Vol. 33. № 6.

⁷⁰ Bartlett B. Madman, genius, hack, auteur? Intertextuality, extratextuality, and intention in «Ed Wood Films» after Plan 9 From Outer Space // Continuum. 2019. Vol. 33. № 6.

⁷¹ Bartlett B. '«It happens by accident»: Failed intentions, incompetence and sincerity in badfilm' // Mathijs E., Sexton J. (eds.). Routledge Companion to Cult Cinema. Oxon – New York: Routledge, 2019. P. 40–49.

также книгу философа Мэттью Штроля «Почему любить плохие фильмы – это нормально»⁷² мы обсудим в следующих разделах введения.

И снова медиа: хорошие плохие фильмы

Как мы видим, академический и медийный дискурсы плохого кино радикально различаются и, конечно, не только по тональности, но и в понимании плохого кино. Ученые сосредотачиваются, даже когда они пишут про «такое плохое, что даже хорошее», на плохих-фильмах (badfilm), чаще обсуждают канон плохих-фильмов (1950–1960-е) и куда регулярнее пишут про «Комнату», чем про что-то еще. Иными словами, их внимание очень сильно ограничено в эмпирическом плане. Отсюда и неспособность увидеть новые категории «плохих фильмов», которые требуют своего осмысления и в целом помогают лучше понять многообразный феномен плохого кино. Как плохие фильмы позиционировались в медиа в XXI веке?

Критик Дэвид Рэй Картер в 2011 году ввел термин «киномазохизм». Им он обозначил чувства или мотивацию людей, которые любят плохие фильмы типа тех, что были канонизированы «Mystery Science Theater 3000». Что важно: «Киномазохист обладает не дурным вкусом, а очень утонченным и специфическим вкусом. Киномазохист лучше разбирается в кино, чем типичный фанат, и предпочитает смотреть такие [плохие – А.П.] фильмы как акт восстания против господствующего мнения о том, что такие фильмы изначально плохи»⁷³. Интернет стал основной питательной средой для киномазохистов, но также и для обычных фанатов, как заметил Мэттью Штроль: «В XXI веке демократизация массовой коммуникации в Интернете значительно изменила кинодискурс и позволила процветать сообществам, построенным на альтернативных точках зрения»⁷⁴. С одной стороны, блоги, а затем и файлообменники и торрент-трекеры – как открытые, так и закрытые – позволили людям объединяться по вкусовым предпочтениям, а также либо находить редкие фильмы, либо узнавать о таких, о которых ранее не было известно. Одним из важнейших открытых ресурсов для фанатов плохого кино стал сайт BadMovies.org, где авторы иронически обозревали в основном плохую научную фантастику и ужасы, но часто и относительно современные фильмы – 1980-х и 1990-х годов. Картер также называет сайты «Bad Movie Planet», «B-Movie Graveyard», «Oh the Humanity!» и «Braineater», которые применяли подход MST3k к просмотру кино – юмор, смешанный с впечатляющими кинематографическими знаниями, – в своей письменной критике.

Сложно сказать, насколько иронический подход к обзорам плохого кино основан на MST3k. В конце концов, он может в равной степени восходить и к критике братьев Медведов и их последователей. Однако в течение долгого времени он процветал. Одним из самых ярких авторов, иронически пишущих о плохих фильмах, является Эрик Снайдер. Его колонка «Плохие фильмы Эрика», которая сегодня, к сожалению, доступна лишь как архив, остается образцом остроумия и текстового высмеивания самых разных фильмов, а не только трэша вроде лент «Коктейль» (1988), «Остров доктора Моро» (1996), «Говорящий кот?!» (2013). Примерно такой же стратегии придерживались Джейсон Бейли на сайте Flavorwire.com, а позже – Джим Ворель и Кен Лоу в своей колонке «Дневники плохого кино» на сайте «Paste Magazine»⁷⁵. Некоторые, например, Джейсон Гилберт⁷⁶, выпускали развлекательные электронные книги, написанные в ироническом ключе, другие издавали электронные книги, не злоупотребляя иро-

⁷² Strohl M. Why It's OK to Love Bad Movies. London – New York: Routledge, 2021.

⁷³ Carter D. R. Cinemasochism... P. 105.

⁷⁴ Strohl M. Why It's OK to Love Bad Movies... P. 18.

⁷⁵ См.: www.pastemagazine.com/tag/bad+movie+diaries (10.08.2022).

⁷⁶ Gilbert J. H. Bad Movie Beware! 100 Movies that No Human Being Should Ever Watch. Createspace Independent Publishing Platform, 2015.

нией, – например, Дэвид Шимия⁷⁷. Фактически они, как и другие медиа, стали «культурными посредниками», открыв очень много плохих фильмов, так как большинство картин, упоминаемых, скажем, Шимией, не рассматривались учеными, но были излюбленными развлечениями фанатов.

Плохое кино стало очень распространенной формой развлечения и, следовательно, целой индустрией. Кроме профильных сайтов, колонок, электронных книг, оно проникло и в другие сферы медиа. Сегодня существует огромное количество подкастов, видеообзоров и даже шоу, посвященных этой теме. Среди каналов самое большое влияние оказывают такие проекты, как выходящее с 2013 года шоу «Лучшее из худшего» YouTube-канала «RedLetterMedia», а также такие каналы, как «I Hate Everything», «JonTronShow» и «Ностальгирующий критик». Благодаря огромному количеству просмотров этих программ ранее неизвестные плохие фильмы раскручиваются и приобретают культовую репутацию. Это лучший аргумент против «канона плохих фильмов» и тем более против тезиса, будто якобы (хорошие) плохие фильмы закончились, – их бесчисленное количество. Правда, преимущественно участники обсуждают и высмеивают именно плохость фильмов. Вместе с тем в «Лучшем из худшего» представлен достаточно органичный список картин – в основном это не только ужасы и фантастика, но и экшен-фильмы.

Кроме прочего, именно медиа пытаются представить новые типы плохого кино. Что подтверждает истину о том, что новые феномены культуры сперва находят отражение в традиционных (и теперь – в социальных) медиа и только потом становятся предметом академического исследования. Это, впрочем, не всегда верно, потому что часто мимо академии, к сожалению, проходят многие темы актуального культурного процесса. В 2012 году упомянутый выше писатель Колсон Уайтхед, получивший в 2019 году Пулитцеровскую премию, написал автобиографическое эссе «Психотронное детство», в котором не только рассказал, как сильно на него повлияло кино «категории В», но и придал самим фактом такой публикации в журнале «The New Yorker» респектабельности «психотронному кинематографу»⁷⁸. Итак, есть еще один тип «плохого кино»: плохие фильмы, которые мы любим. Это просто качественное кино, сделанное в том или ином жанре, но не претендующее на то, чтобы считаться высоким искусством. В 2013 году американская официальная и неофициальная кинокритика обсуждала концепцию «вульгарного авторского кино» (*vulgar auteurism*)⁷⁹. Впервые термин употребил Эндрю Трейси в 2009 году в статье «Вульгарное авторское кино: случай Майкла Манна», опубликованной в «Cinema Scope»⁸⁰. Дискуссии о феномене, однако, развернулись лишь спустя несколько лет и закончились так же внезапно, как и начались. Обсуждение было спровоцировано не именитыми кинокритиками, а блогерами, прежде всего с сайта MUBI, и вышло за пределы этого ресурса. «Вульгарное авторское кино» – современные жанровые фильмы (преимущественно экшен), в которых отчетливо угадывается яркий индивидуальный почерк режиссера-автора. Например, это Рассел Малкэй, Тони Скотт, Роб Зомби и др. Приверженцы концепта пытались возвеличить то, что любили, выдавая это за искусство. Никто не считал и не называл это плохим. Однако это можно считать медиа-предысторией становления категории «хороших плохих фильмов».

Упоминаемая в другом разделе книга критиков Эдварда Маргулиса и Стивена Ребелло «Плохие фильмы, которые мы любим»⁸¹ (1993) посвящена именно этому типу плохого кино.

⁷⁷ Scimia E. So Bad It's Good. More Than 50 Great Films for Your Bad Movie Night. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.

⁷⁸ Whitehead C. A Psychotronic Childhood // www.newyorker.com. 04.06.2012.

⁷⁹ Подробнее см.: Павлов А. В. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. С. 33–45.

⁸⁰ Tracy A. Vulgar Auteurism: The Case of Michael Mann // *Cinema Scope*. 2009. Fall. № 40.

⁸¹ Margulies E., Rebello S. Bad Movies We Love...

Мы помним, что, во-первых, они подвергли сомнению канон «плохого кино», а во-вторых, хотя и с иронией, но все же непосредственно восхищались этими фильмами – впрочем, не столько за их некомпетентность, сколько за их якобы глупость. Таким образом, это любовь к плохим фильмам, основанная не на том, что они плохи онтологически, а на том, что они, будучи обычными жанровыми картинками, нам нравятся, несмотря ни на что. И хотя мы, возможно, осознаем, что они уступают каким-то предположительным шедеврам, мы все равно их любим. Эта книга вышла в 1990-е, когда цифровая среда еще не приобрела того значения, которое имеет сегодня. Однако мир не стоит на месте, и плохие фильмы продолжают появляться. Речь идет не только о новых картинах, но и о том, что любители открывают «скрытые шедевры» или переосмысливают старые якобы плохие вещи. Вот почему по отношению к категории «плохого кино» нужно использовать те понятия, через которые я в свое время объяснял культовое кино, – инклюзивность и текучесть⁸². Иными словами, очевидно, что с 1993 года список «плохих фильмов, которые мы любим» должен был измениться до неузнаваемости. Где искать такие списки, если не в медиа?

Концепт «плохого кино, которое мы любим» (возможно, искренне), был скорректирован с учетом времени в медиа, посвященном спорту и, что важно, популярной культуре. Так, летом 2017 года сайт «The Ringer» объявил неделю «хороших плохих фильмов» и помимо прочего предложил свой список такого кино, основанный на голосовании в «Twitter»⁸³. Помимо этого материала, редакторы, признавшись, что пересматривают «плохие фильмы» чаще, чем «хорошие», опубликовали собственный экспертный список лучших плохих фильмов, лично выбрав «Ксанаду» (1980), «Армагеддон» (1998) и др. Сотрудники проекта попытались рационализировать свои вкусовые предпочтения и посчитали, что «хорошими плохими фильмами», а именно плохой игрой, смешными спецэффектами, нелепым сценарием и т. д., можно наслаждаться. Да, речь снова шла об иронии, но прославлялась далеко не только плохость фильма, но сам фильм как объект культуры. Возможно, понять качество «хорошести» хорошего плохого фильма поможет цитата из материала «The Ringer»: «Это не шутка, и я не веду себя глупо, туплю или играюсь: как кто-то вообще может считать „Плохих парней 2“ хорошим плохим фильмом? Это не то. Этого никогда не могло быть. Этого никогда не может быть. Это не может быть какой-либо версией Плохого Фильма. Это может быть только Хороший Великий Фильм или, возможно, даже Великий Великий Фильм, если вы обнаружите, что смотрите его в подходящей компании»⁸⁴. Но это субъективная точка зрения, хотя один из героев фильма Эдгара Райта «Типа крутые легавые» (2007) ее разделяет.

Авторы *объективного* материала «50 лучших хороших плохих фильмов» определили критерии феномена. Во-первых, все, что в фильме есть плохого, должно быть источником наслаждения. Во-вторых, самосознание плохих фильмов должно быть минимальным: создатели такого кино абсолютно уверены, что то, что они делают, прекрасно или хотя бы хорошо. Для контраста: существуют рефлексивные (с высоким уровнем самосознания) фильмы, которые не являются «хорошими плохими», но скорее – трибьютом «хороших плохих» фильмов, как, скажем, «СуперМакгрубер» (2010). В-третьих, хороший «плохой фильм» должен быть обруган критиками, которые привыкли ценить в основном высокое искусство. Исходя из этих критериев редакторы вывели следующую формулу расчета для объективной оценки «хороших плохих фильмов»: $(CR \div RT) \times PO = GBS$, где GBS – это Good Bad Score. Чем выше GBS фильма, тем больше он считается хорошим плохим фильмом. CR – культурная значимость, которая определяется путем умножения количества просмотров фильма в «Google News» за

⁸² Павлов А. В. Расскажите вашим детям: Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2020. С. 33–39.

⁸³ The Ringer Staff. The 50 Best Good Bad Movies // www.theringer.com. 19.06.2017.

⁸⁴ The Ringer Staff. Actually, the Best Good Bad Movie Is... // www.theringer.com. 23.06.2017.

последний год (1 балл присуждался за 100 просмотров) на количество лет, прошедших с момента выхода этого фильма. RT – рейтинг «Rotten Tomatoes». РО – «общественное мнение». Чтобы определить РО, редакторы разместили в «Twitter» списки и попросили читателей выбрать 10 фаворитов. После закрытия опроса и подсчета общего количества голосов каждый фильм оценивался от 1 до 64: первое место получало 64 балла, второе место – 63 балла и так далее. В опросе приняли участие 6700 человек. Это, возможно, не репрезентативная выборка, но мы в любом случае получили неожиданный список «хороших плохих фильмов», основанный на демократическом голосовании, а не на экспертной оценке.

Что должно беспокоить нас в таком понимании «хорошего плохого кино», так это то, что фильмы обязательно должны иметь минимум самосознания. Сделанный качественно боевик, как и любой другой жанровый фильм, конечно, может быть нелепым, но это не означает, что создатели кино не понимали, что происходит. Впрочем, это не так важно, потому что все равно мы наслаждаемся такими вещами. Что важнее, авторы материала ориентировались на «Rotten Tomatoes», на котором всегда можно проверить свежесть фильма. В марте 2018 года на сайте появился материал, созданный примерно в том же ключе. Редакторы проекта выбрали пятьдесят шесть «гнилых фильмов, которые мы на самом деле любим»⁸⁵. Как отмечали сотрудники, «поскольку иногда все, что вам нужно, это хороший плохой фильм, то пятьдесят шесть сотрудников „Rotten Tomatoes“ признаются в том, какие плохие фильмы они любят». Однако, в отличие от списка «The Ringer», сотрудники «Rotten Tomatoes» не иронизировали по поводу кино и выбрали плохие фильмы, которые мы *любим по разным причинам*. Некоторые из них – недооцененные шедевры, некоторые были переоценены с течением времени, а некоторые – настолько плохие, что просто потрясающие. Журналисты упорядочили все по степени свежести – от относительно свежего до «супергнилого», то есть от «Истории рыцаря» (2001) до «Вредного Фреда» (1991).

Уже осенью 2019 года «Rotten Tomatoes» выпустили свою первую собственную книгу, и сразу по самой важной теме – «Гнилые фильмы, которые мы любим». Иными словами, они развили идею материала, оказавшегося очень популярным, и упорядочили «плохое кино» (которое мы любим) по категориям. Благодаря этой книге мы можем заново (пере)оценить феномен «плохого кино» и в принципе нуждаемся в этом, ведь у нас так много подобных фильмов. И не только для того, чтобы посмеяться над ними. Мы обращаем внимание на эту книгу в том числе потому, что это первый книжный проект сайта «Rotten Tomatoes». Издание интересно нас с содержательной точки зрения. Главным образом, оно рассказывает о тех фильмах, у которых очень низкий или просто низкий рейтинг, но которые любят зрители. Эта книга выполняет функцию источника, предлагая делить «плохие фильмы» на разные категории. В книге семь разделов (количество фильмов в каждом неодинаковое), в которых размещены короткие аннотации на девяносто фильмов. Кроме них в издании представлены одиннадцать эссе – более личных и более развернутых материалов, – написанных критиками от Леонарда Молтина до Нэйтана Рэбина. «Приглашенные эссе» посвящены таким фильмам, как «Хихикающий доктор» (1992), «Сквозь горизонт» (1997), упомянутый «СуперМакгрубер»⁸⁶ и др. Наличие в списке последней работы очень важно, так как, в отличие от «хороших плохих фильмов» «The Ringer», книга «Гнилые фильмы, которые мы любим», предполагает, что «гнилые фильмы» (которые мы любим) могут обладать высоким самосознанием (и все равно быть гнилыми). Итого мы получили список из ста одного фильма. Также издание сопровождается двумя предисловиями: первое написано Полом Фигом («режиссером, фильмы которого кто-

⁸⁵ RT Staff. 56 Rotten Movies We Actually Love // www.editorial.rottentomatoes.com. 26.03.2018.

⁸⁶ Rabin N. MacGruber (2010) 48 % // Rotten Movies We Love. Cult Classics, Underrated Gems, and Films So Bad They're Good. Philadelphia: Running Press, 2019. P. 87–89.

то считает хорошими, а кто-то – плохими»), а второе – шеф-редактором «Rotten Tomatoes» Джоэлом Миресом.

Разделы книги следующие. Это «выбор зрителей» (любовь широкой аудитории, несмотря на резкое неприятие критиков); ожидаемая категория «такие плохие, что даже хорошие» фильмы; худшие работы известных режиссеров типа Рона Говарда и Стивена Спилберга – и у них были провалы; «лидеры культового кино»; фильмы, опередившие время и переоцененные сегодня; плохие сиквелы хороших фильмов; и «основные инстинкты (просто потому, что эти фильмы заставляют нас смеяться, плакать и чесать кулаки)». Рассмотрим их подробнее.

Как отмечают авторы издания, нет ни одного критика, который назвал бы Майкла Бэя любимым режиссером, и тем не менее его картины становятся кассовыми хитами. Даже не вторую, а первую часть «Плохих парней» Бэя (1995) мы, конечно, найдем в разделе «Выбор зрителей». Это яркий пример того, как некоторые фильмы собирали колоссальную кассу, несмотря на «гнилые рецензии», и стали любимыми у зрителей годы спустя. Это кино, сиквелы которого все еще ждут («Космический джем» [1996], продолжения которого мы дождались в 2021 году – «Космический джем: Новое поколение»), которое постоянно крутят по кабельному телевидению («Отпуск по обмену» [2006]) и о котором «наши дорогие читатели часто пишут нам, чтобы спросить „Какого черта это считается гнилым?“» («Близнецы» [1988], «Волчонок» [1985])⁸⁷. Второй раздел «Так плохо, что даже хорошо» – самая известная и понятная категория. Как правило, когда зритель смотрит такое кино, у него в голове возникает мысль: «О чем они вообще думали?» В этой главе речь идет преимущественно о научной фантастике и фэнтези – главных жанрах «плохого кино». Кроме классического «Робота-монстра», здесь представлены фильмы «Зардоз» (1974) и «Властелины вселенной» (1987), к которым мы обязательно обратимся в основной части настоящей книги. Авторы «Гнилых фильмов, которые мы любим» признаются: «Мы хотели бы точно объяснить вам, почему мы смешали все эти жанры, но это потребовало бы вдумчивости, логики и смысла – ничего подобного вы не найдете на следующих страницах»⁸⁸.

Третий раздел посвящен неудавшимся картинам великих режиссеров. Даже у Стивена Спилберга есть три фильма с «гнилым» рейтингом – «1941» (1979), «Парк Юрского периода 2: Затерянный мир» (1997) и, конечно, «Крюк» (1991). Несмотря на то, что сам Спилберг, по сути, отрекся от последнего фильма, «Крюк» (с рейтингом свежести 26 %), остается любимым для многих зрителей, которые смотрели его еще на VHS, когда были маленькими. Авторские провалы подтверждают, что режиссеры в своих экспериментах часто заходят слишком далеко, и потому даже выдающиеся кинематографисты могут сделать что-то, что получит негативную оценку. И все же, как и у «Крюка», у каждой из таких лент есть свои защитники и свои фаномы: особенно это касается тех фильмов, которые на дух не переносят их создатель⁸⁹. «Лидеры культового кино» – самый интересный раздел (четвертый), потому что в нем мы встречаем не только хорошо известные хиты, но и совсем новые (вернее, старые, но признанные недавно) культовые картины. Важно, что это не кино категории «так плохо, что даже хорошо», но фильмы, которые многие ненавидят, но некоторые просто обожают. К последним относится «Жаркое американское лето» (2001)⁹⁰. Возможно, это «маргинальное» кино, но «поиск фильма, который можно любить, и тех, кто любит его так же сильно, как и вы, может служить напоминанием о том, что вы не такой уж и маргинал»⁹¹. Здесь же мы найдем

⁸⁷ Rotten Movies We Love. Cult Classics, Underrated Gems, and Films So Bad They're Good. Philadelphia: Running Press, 2019. P. 1.

⁸⁸ Ibid. P. 39.

⁸⁹ Ibid. P. 59–79.

⁹⁰ Павлов А. В. Расскажите вашим детям... С. 449–453.

⁹¹ Rotten Movies We Love... P. 81.

пересмотренный с точки зрения современного феминизма фильм «Колдовство» (1998) – надо сказать, теперь заслуженно оцененный высоко⁹².

К слову, эта лента могла попасть и в пятый раздел – картины, признанные лишь со временем. К таким на сегодняшний день относится «Тело Дженнифер» (2009) Карин Кусамы. Обе ленты теперь считаются символами репрезентации феминизма в жанровом кино. Сейчас «Тело Дженнифер» – предмет бесчисленных текстов, в которых утверждается, что «это гениальное исследование токсичной маскулинности, которое ни маркетологи, ни критики не смогли оценить „в своей полноте“, когда фильм только вышел»⁹³. Одним словом, авторы издания выбрали такие фильмы, которые заслужили более высокие оценки, чем получили, когда только появились в прокате, типа лент «Практическая магия» (1998) и «Сквозь горизонт» (1997). Именно время помогло понять, насколько эффектными могут быть такие фильмы, как «Блэйд» (1998). «Какой бы ни была причина, по которой эти фильмы были недооценены, они все еще актуальны и теперь служат напоминанием того, что гнилой рейтинг не должен мешать людям взглянуть на эти фильмы еще раз свежим взглядом»⁹⁴.

Шестой раздел посвящен продолжениям. «Сиквелы никогда не бывают такими же хорошими, как оригиналы». За редким исключением это так. Критики часто ругают сиквелы за то, что те копируют оригинал и не в состоянии вернуть магию первого фильма. Эти гнилые фильмы каждый по-своему делают что-то, чтобы обозначить себя как нечто большее, чем просто повторение пройденного, – иные локации, новый герой или переосмысление сюжета⁹⁵. Но самый большой и самый важный раздел – это «Основные инстинкты». Эта глава посвящена фильмам, которые «делают то, что должны», и которые мы любим потому, что они делают именно это, – комедии, которые заставляют нас смеяться, и фильмы ужасов, которые заставляют нас вздрагивать. «Вы осознаете это, когда вы смотрите фильм с Адамом Сэндлером, скажем, „Билли Мэдисон“, представленный на страницах данной книги, и заходите в смехе, хотя и чувствуете себя немного глупо, потому что, ну, это же довольно тупой фильм?»⁹⁶ Обращения кино к основным человеческим эмоциям обычно недостаточно, чтобы восхитить критиков. По крайней мере, так утверждают авторы книги. И здесь мы должны поспорить с концептом «гнилых фильмов, которые мы любим», потому что в этом разделе представлены настоящие шедевры, многие из которых даже и не плохи, как, например, комедия Артура Хиллера «Ничего не вижу, ничего не слышу» (1989), хотя сами составители, к сожалению, так не считают.

Этот краткий экскурс в историю восприятия «плохого кино» в медиа XXI столетия показывает, насколько все сложно с этой категорией кинематографа. Несмотря на то, что многие из «Гнилых фильмов, которые мы любим» могли быть помещены в совсем иные разделы и в принципе не являются такими уж «гнилыми», мы все равно получаем богатый материал для размышления, споров и дальнейшего изучения феномена. Упоминаемые в книге картины могут быть плохими по-своему, но с главным в отношении них спорить невозможно: мы их любим. Остается надеяться, что благодаря этому изданию как можно больше зрителей полюбят «плохое кино», интерес к которому, как видно, возрастает год от года. Проблема, однако, в том, что академические исследования в массе своей пока еще не продвинулись так далеко, чтобы изучать искреннюю любовь к плохому кино.

⁹² White T. The Craft (1996) 57 % // Rotten Movies We Love. Cult Classics, Underrated Gems, and Films So Bad They're Good. Philadelphia: Running Press, 2019. P. 103–105.

⁹³ Rotten Movies We Love... P. 124.

⁹⁴ Ibid. P. 115.

⁹⁵ Ibid. P. 149–173.

⁹⁶ Ibid. P. 177.

Теория плохих-фильмов и плохого кино: необходимость нового канона

Я не упомянул две следующие книги в разделе об академических исследованиях плохого кино, чтобы на контрасте показать, как далеко продвинулась наука в осмыслении темы. Книга 2004 года «Плохое: позор, тьма, зло и слизь на экране», вышедшая под редакцией киноведа Мюррея Померанца, представляет собой качественное академическое исследование, однако в ней речь идет о старых, всем знакомых, а самое главное – не плохих фильмах⁹⁷. Преимущественно в ней говорится о репрезентации зла на экране, а рассматриваемые темы – это убийство, неолиберализм и проч. В сборнике 2014 года с захватывающим названием «„П“ значит „плохое кино“: эстетика, политика и культурная ценность» ученые пишут о чем угодно (рецепция понятия культа, «Зловещие мертвецы», Жан-Клод Бриссо и т. д.), но уделяют мало внимания по-настоящему плохому кино⁹⁸. Хотя и на момент 2014 года уже были качественные исследования, как мы видели на примере статьи Иэна Хантера. Как отмечалось, в последние несколько лет интерес к теме в академии резко возрос. Особенно любопытно взглянуть на статью Джеффри Сконса «Золотой век плохости» в тематическом номере «Так плохо, что даже хорошо», которую я обещал рассмотреть позже. И тем любопытнее его читать, ведь именно Сконс, как мы помним, стал одним из первых ученых, обратившихся к теме плохого кино, введя термин «паракинематограф».

Эссе Сконса очень меланхолично. Он заявляет, что «золотой век плохости», то есть канона плохого кино 1950–1960-х годов, закончился, и технически плохо выполненные фильмы больше невозможны, так как «переход от целлулоида к цифре, в свою очередь, сделал катастрофические технические сбои гораздо менее вероятными»⁹⁹. Такие фильмы, как «Поле битвы: Земля», «Комната», «Акулий торнадо», представляют собой исключение, подтверждающие правило. Приятные «плохие» фильмы чаще всего являются плодом невнятных сценариев и ужасной игры – аспекты киноискусства, которые пока еще не имеют технологической отказоустойчивости. Тем не менее, хотя старые «плохие фильмы» невозможны, Сконс вводит категорию «новое ужасное» (*new terrible*), которая тоже уже упоминалась. Так, если в старом плохом кино важны технические и эстетические неудачи, то в ужасном эстетика воссоединяется с этикой, как, например, в «Мире юрского периода» (2015). Хотя фильм сделан технически грамотно, при этом он «демонстрирует особенно отвратительный союз современной киноформы, рыночного расчета и репрезентативной политики». Точно так же, как «Призрачный патруль» (2013), потерпевший кассовый провал, «ужасен» не из-за технических недостатков, но скорее «из-за его беззастенчивой и неэлегантной попытки смешать „Людей в черном“ (1997) и „Охотников за привидениями“ (1984) в новую мега-франшизу»¹⁰⁰. Иными словами, «новое ужасное» – это расчетливость Голливуда.

Конечно, мы не можем принять ни один из аргументов Сконса хотя бы потому, что все это буквально не так. Во-первых, технически провальные приятные фильмы снимаются регулярно, а во-вторых, «новое ужасное» – сомнительная категория. Сконс сам признает, что его анализ ограничен возрастом и, следовательно, вкусовыми предпочтениями. Он даже перестал показывать студентам «План 9 из открытого космоса», потому что они не могут насладиться его плохостью и не считают его приятным. В то время как Бекки Бартлетт «обнаружила, что показ таких плохих фильмов, как „План 9 из космоса“ и „Манос: Руки судьбы“, на курсах

⁹⁷ Pomerance M. (ed.). *Bad. Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen*. New York: State University of New York Press, 2004.

⁹⁸ Perkins C.E., Verevis C. (eds.). *B Is for Bad Cinema. Aesthetics, Politics, and Cultural Value*. New York: State University of New York Press, 2014.

⁹⁹ Sconce J. *The golden age of badness...* P. 669.

¹⁰⁰ *Ibid.* P. 673.

по культовому кино и другим фильмам, вызвал интересные и проницательные дискуссии с моими студентами о неудачах, эстетике и форме фильма, а также о ценности этих фильмов как некомпетентных текстов, включая, помимо прочего, их потенциальные эмпирические удовольствия»¹⁰¹. На самом деле я полагаю, что один опыт не противоречит другому. Чтобы заразить кого-то любовью к плохим фильмам или чтобы доказать, что просмотр такого кино может быть приятным, нужно провести предварительную работу, которую уставший Сконс, кажется, не проделал, в то время как Бартлетт определенно все еще испытывает страсть к плохим-фильмам. Также Бартлетт, комментируя высказывание Сконса, отмечает очевидное: плохие фильмы возможны сегодня даже в техническом плане: кроме некомпетентных сценариев и игры, отмеченных Сконсом, это может быть плохая операторская работа, дешевые декорации, некачественные спецэффекты, непоследовательность в монтаже и проч. В настоящей книге представлено очень много *новых* фильмов, снятых совершенно некомпетентно, – достаточно назвать «Любовь на поводке» (2011) и «Клевый кот спасает детей» (2015). Это новейшие раскрученные в разных медиа культовые плохие фильмы, которые ученые, увлекаясь каноном, просто не замечают. Иными словами, Сконс неправ в главном – как я говорил выше, «золотой век плохости» только настал.

Давайте обратимся к книге Бекки Бартлетт 2021 года. Она провела очень интересное исследование и высказала множество тонких наблюдений, но проблема текста в том же самом – в заикливости на «каноне», что приводит к узости оптики, с помощью которой автор смотрит на плохое кино: Бартлетт изучает именно плохие-фильмы (*badfilm*). Но какова ее установка? Бартлетт полагает, что распространенные исследования культового/плохого кино выявляют «ценность» плохих фильмов посредством восприятия и внимания аудитории; с ее же точки зрения, в самих плохих фильмах есть внутренняя ценность, которую она и исследует. Чтобы представить объективную плохость плохих-фильмов, Бартлетт озвучивает свой главный тезис: плохой-фильм – это такой фильм, в котором серьезные намерения создателей в итоге потерпели неудачу. Исходя из этого *объективного* критерия, Бартлетт проводит технический анализ корпуса плохих-фильмов: звук, использование чужих материалов, плохая игра и иконизация плохих актеров, монтаж.

Все это делается на примере «плохой» классики – «Робот-монстр», «План 9 из открытого космоса», «Чудовище из долины Юкка» и т. д. Иными словами, автор работает только со старыми ужасами, научной фантастикой и эксплуатационным кино. При этом в ее книге нет ни одного упоминания «Заата» (1971) – вне всякого сомнения, канонического плохого-фильма. Когда же она выходит за пределы канона, то упоминает самые известные картины – «Троль 2», «Комната», «Бен и Артур» (2002) и «Птицекаллиписис: Шок и трепет». Она отмечает, что «Комната» и «Бен и Артур» не подрывают «маскулинность культа» и сам канон, так как наряду с «Птицекаллиписисом» могут рассматриваться как неудачные авторские попытки сделать хорошее кино. Я понимаю, что она работает с конкретной категорией «плохого-фильма», но не могу понять следующего ее *намерения*: «Я не сомневаюсь, что есть множество фильмов, которые вполне соответствуют всем критериям для включения в канон плохих фильмов, но которые по целому ряду возможных причин остаются в значительной степени, если не полностью, неизвестными»¹⁰². Далее она зачем-то описывает фильм «Дети живых мертвецов» (2001) как плохой, но не канонический (в самом деле плохой, но в самом деле неизвестный фильм), в то время как я могу привести в пример *новоканонических* «Опасных мужчин» (2005) и подтвердить это множеством ссылок на медиа. Дело в том, что при *элементарном* поиске мы можем обнаружить огромное количество фильмов, которые могут составить или уже составляют канон плохого кино; к нему, например, принадлежат «Тихая ночь, смертельная ночь

¹⁰¹ Bartlett B. *Badfilm*... P. 173.

¹⁰² Bartlett B. *Badfilm*... P. 167–168.

2» (1987) и «Незванный» (1987). Тем самым единственной причиной, по которой эти фильмы остаются «неизвестными», является то, что Бекки Бартлетт просто их «не знает» и не хочет выйти за границы понимаемого ею канона и провести исследование в Интернете, дважды кликнув мышкой. Иными словами, ценнейшая книга Бартлетт сильно ограничена не столько эмпирическим материалом, сколько ее оптикой и нежеланием изучать современные медиа.

В этом отношении работа Мэттью Штроля «Почему любить плохие фильмы – это нормально» преодолевает ограничения исследования Бекки Бартлетт¹⁰³. Штроль работает философом и является фанатом плохого кино. И хотя он как ученый опирается на большой пласт основной литературы (Сьюзен Сонтаг, Полин Кейл, творчество братьев Медведов) и на публикации в медиа, он вообще не учитывает огромный задел научных работ, рассмотренный нами выше. Его текст ограничен в этом отношении – он слишком сильно ориентируется на эмпирику. Если Бартлетт пишет о внутренней ценности плохих-фильмов (*badfilm*), то Штроль старается описать всю палитру плохого кино (*bad movies*). В первой главе он рассуждает о том, что такое плохой фильм и как его можно определить объективно. Во второй главе Штроль подробно рассматривает три худших из когда-либо снятых фильмов – «План 9 из открытого космоса», «Троль 2» и «Комнату». В третьей главе он описывает различные типы хороших-плохих фильмов (*good-bad movies*), которые, можно оценить по-разному. В четвертой главе Штроль признается в искренней любви к «плохой», с его точки зрения, франшизе «Сумерки» – и я могу его понять, так как испытываю те же самые чувства в отношении франшизы «Пятьдесят оттенков серого». В пятой главе Штроль прослеживает карьерную траекторию Николаса Кейджа, исследуя, каким образом общепринятые представления о статусе селебрити имеют тенденцию ограничивать критическое воображение и блокировать признание смелого и амбициозного таланта. В шестой, заключительной – и, на мой взгляд, лишней – главе автор обсуждает, есть ли место плохим фильмам в хорошей жизни. Очевидно, что да. Это ясно из его предшествующего изложения.

В первой главе Штроль предлагает собственную теорию. Среди прочего мы встречаем у него размышления, которые с оговорками могли бы разбить аргумент Бекки Бартлетт. Так, Штроль полагает, что картины «Малхолланд Драйв» (2001) (хорошая) и «Земное ядро: Бросок в преисподнюю» (2003) (плохая) одинаково причудливы, но в первом случае причудливость явно преднамеренная, тогда как во втором – нет. Однако существуют плохие фильмы, которые достигают своих намерений и при этом все равно считаются плохими. Например, это «Пошел ты, Фредди» Тома Грина, который сознательно оскорбляет общественные вкусы. Грин *намеренно* создавал провокацию и преуспел в своем начинании. При этом другие шокирующие фильмы, оскорбляющие конвенциональный вкус, например, «Видеотроль» (1983) Дэвида Кроненберга, почему-то считаются хорошими. Почему так? Штроль считает, что в данном случае речь идет о «художественной серьезности» и критериях, которые мы используем для ее применения. Так, фильм Кроненберга признается «художественно серьезным», в то время как фильм Тома Грина – нет. Если учесть, что Грин снимал молодежную комедию, а Кроненберг осуществлял философское высказывание, то нет ничего удивительного в том, что в критике оба фильма проходят в разных регистрах, и пошлой комедии тяжелее быть «художественно серьезной».

Главное, что пытается сделать Штроль – и в этом самая большая ценность его книги, – он проводит различие между любовью к плохому кино и высмеиванию его. В этом отношении его позиция близка к точке зрения Бартлетт, выступившей резко против категории «так плохо, что даже хорошо» и, по иронии, поучаствовавшей в одноименной тематической журнальной подборке. Бартлетт полагает, что дескриптор «настолько плохо, что даже хорошо» указывает на корреляцию между художественной неудачей и эмпирическим удовольствием, где «хоро-

¹⁰³ Strohl M. Why It's OK to Love Bad Movies...

шее» относится к последнему, а не к новой интерпретации первого. Бартлетт это не нравится, потому что определение «ценности» плохих фильмов только их потенциальной «приятностью» не объясняет любви к тем фильмам, которые не вызывают приятных чувств, как в случае с картиной Ларри Бьюкенена «Проклятие болотной твари» (1966), которую невозможно смотреть даже как «такую плохую, что хорошую». Так что ценность плохих фильмов, с точки зрения Бартлетт, превышает их потенциал источника развлечения или непреднамеренной комедии¹⁰⁴. И хотя она сама неоднократно пишет, что плохость у всех фильмов разная, эта мысль почему-то не приходит ей в голову, когда она встает на защиту плохих-фильмов, над которыми принято смеяться. Позже я вернусь к этой мысли.

Штроль иначе аргументирует, почему плохое кино может представлять ценность. Плохой фильм высмеивают, потому что он нарушает общепринятые нормы. Зрители, придерживающиеся такой стратегии, наслаждаются неудачей художников и/или шутками над фильмом. Очевидно, что это презрительное отношение к плохим фильмам (*bad movies*), смысл которого не в том, чтобы оценить их, а в том, чтобы повеселиться за их счет. Любовь же – это оценка того, как фильм нарушает общепринятые нормы, и искреннее наслаждение этим. «Одна из моих главных целей в этой книге – призвать смотреть плохие фильмы в режиме Любви, а не Насмешки»¹⁰⁵. Когда сторонники иронии говорят, что фильм «настолько плох, что даже хорош», они имеют в виду, что он плох во всех смыслах, но им нравится его смотреть из-за смеха, который он вызывает, и шуток, которые можно отпустить по этому поводу. Когда же любители плохого кино говорят, что фильм «настолько плох, что даже хорош», они, напротив, имеют в виду, что фильм хорош отчасти именно в силу того, что он плох в общепринятом смысле. Проблема в том, что многим людям нравятся оба способа взаимодействия с плохими фильмами – это признает сам Штроль, – но, конечно, это разные практики. Дело в том, что невозможно быть только «любителем» плохих фильмов. *Разные* плохие фильмы должны и могут восприниматься *по-разному*: трудно получить наслаждение от просмотра «Заата», но им можно восторгаться как памятником скучной плохости. Некоторые плохие фильмы интересны только как непреднамеренная комедия, а другие – вообще могут быть спасены только за счет чьих-то профессиональных шуток, так как зрителям сложно ориентироваться в безумии вроде «Лавки таинственных чудес Мерлина» (1996).

Итак, в отличие от специалистов по плохому кино, Штроль как «компетентный зритель» знает то, о чем не догадываются ученые: плохих фильмов много и они разные. Кроме «канона» есть «Сумерки», «Николас Кейдж», а также целая палитра плохого кино, которое он рассматривает, к сожалению, только на примерах и никак не категоризирует. Он отмечает: «Наша цель заключается в том, чтобы получить более широкое представление о типах фильмов, которые можно считать хорошими-плохими, и о том, как их можно оценивать по-разному. Чтобы охватить весь спектр хороших-плохих фильмов, потребуется не одна книга, поэтому здесь я сосредоточусь на некоторых из моих любимых фильмов»¹⁰⁶. (Нескромно отмечу, что я включал в список даже нелюбимые примеры – лишь бы сформировать наиболее полное представление о спектре плохости плохого кино.) Автор рассматривает два голливудских провала «Поле битвы: Земля» и «Бэтмен и Робин» (1997); фильмы «категории В» «Ниндзя 3: Подчинение» (1984) и «Трансеры 2» (1991); кино, вдохновленное «Крепким орешком» (в свою книгу я включил «Небоскреб»); целый жанр «боевиков, снятых сразу для видео» с акцентом на картине «Универсальный солдат: День расплаты» (2012) Джона Хайамса. Штроль пишет о своем любимом жанре следующее: «Фильмы, которые больше всего восхищают ярых поклонников жанра, чаще всего встречаются пренебрежительные насмешки со стороны господствующих критиков. Таким

¹⁰⁴ Bartlett B. Badfilm... P. 16–19.

¹⁰⁵ Strohl M. Why It's OK to Love Bad Movies... P. 22.

¹⁰⁶ Ibid. P. 63.

образом, DTV-боевик – это хороший-плохой жанр: его поклонники ценят его за то, что он нарушает общепринятые нормы»¹⁰⁷. Все это так, только, во-первых, эти боевики уже защищали в дискуссиях о вульгарном авторском кино, но не как плохое кино, то есть у них достаточно поклонников даже среди носителей хорошего вкуса. Во-вторых, у этой категории кино *уже есть* свой зритель – зачем ее навязывать другим, даже фанатам плохого кино? Далеко не факт (и скорее всего не факт), что те, кому нравятся «Комната» или «Сумерки», полюбят фильм «Универсальный солдат: День расплаты». И также есть сомнения, что очень много людей любят «Сумерки» и «Комнату» одновременно. Но эти замечания не умаляют попыток Штроля описать «радугу плохого кино».

Итак, мы видим, что в научном осмыслении плохого кино доминируют несколько подходов. Одни исследователи отдают предпочтение «канону» плохих-фильмов (badfilm) (Сконс, Бартлетт). Некоторые при этом включают в канон трэш-хоррор (Хантер). Но в целом они не стремятся выйти за пределы раз и навсегда сформированного канона, пусть даже у Бартлетт, в отличие от Сконса, более мягкая позиция, и она признает, что «Птицекальписис: Шок и трепет» – новейший плохой-фильм. Некоторые ученые пытаются пропагандировать любовь к плохим фильмам (bad movies). Так, Штроль без труда преодолевает – назовем это так – «проблему „канона“», но упускает из виду другие сложности в описании плохого кино. Как компетентный зритель, он всеяден, но, скажем, Роб Хилл, автор книги «Библия плохого кино» достаточно четко определил для себя ее универсум: в основном это ужасы и экшен 1980-х и 1990-х годов, где нет места «Сумеркам», хотя «Бэтмену и Робину» как-то удалось пробраться в список¹⁰⁸. Джей Пи Телотт ссылается на мнение, существующее в том числе среди уважаемых критиков, будто в конечном счете «мы не можем действительно знать, что представляет собой „плохой“ фильм, или как такой текст можно отличить от другого, который намеренно работает, чтобы ниспровергнуть наш обычный кинематографический опыт, – как в случае со „Сказками юга“». Таким образом, может показаться, что те, кто может оценить такого рода фильмы, составляют группу особых знатоков; в своем умном знании они, кажется, „понимают“ то, чего не понимает большинство зрителей, и в своей способности делать это они демонстрируют еще один вид двойственности, действующей в культовом тексте: кажущийся плохим фильм, который также может говорить вполне осмысленно – для способных „слышать“ – на языке кино»¹⁰⁹. Экспертная оценка, как и в случае с «киномазохистами», – это еще один способ определить, плох ли фильм и как именно он плох.

И здесь я сделаю основные выводы. Хотя позиции Бартлетт и Штроля различаются, они понимают «плохое кино» в широком смысле как ценное онтологически; другие же (Макдауэлл и проч.) мыслят его социологически, посредством изучения аудитории и восприятия. Мой подход можно охарактеризовать как медиакультурный. Как отмечают Макдауэлл и Макколах: «Вместо того, чтобы прямо называть это актом (суб)культурной апроприации, мы хотим призвать ученых рассматривать SoBIG [„так плохо, что даже хорошо“. – А.П.] как концепцию, изобилующую противоречиями. Именно эти противоречия показывают, насколько на самом деле размыты границы между такими категориями, как хорошее/плохое, культовое/мейнстримное, легитимное/нелегитимное и подлинное/искусственное»¹¹⁰. Поэтому, чтобы попытаться разрешить эти противоречия, я рассуждаю о культурном статусе конкретного плохого фильма; этот статус можно отследить через анализ различных медиа – профильных и фанатских. Дело в том, что многие «плохие фильмы» могут получить переоценку и считаться «хорошими», а значит, мы должны подходить к теме исторически. Плохость других лент неоче-

¹⁰⁷ Ibid. P. 89.

¹⁰⁸ Hill R. The Bad Movie Bible: The Ultimate Modern Guide to Movies That Are so Bad They're Good. Art of Publishing, 2017.

¹⁰⁹ Telotte J. P. Introduction: Science Fiction Double Feature // Telotte J. P., Duchovnay G. (eds.). Science Fiction Double Feature. The Science Fiction Film as Cult Text. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

¹¹⁰ MacDowell J., McCulloch R. Introduction: 'So bad it's good'... P. 647.

видна – кино может быть «таким плохим, что даже хорошим», «хорошим-плохим» или «просто плохим». Выяснить тип плохости мы опять же можем, изучив то, в каком контексте и как часто упоминается конкретный фильм.

Особое внимание я уделяю многочисленным спискам «плохого кино». Списки – важная вещь. Правда, что часто «списки» работают на упрочение канона, но часто они работают и против него. Посредством списков некоторые фильмы попадают в контекст плохого кино и начинают рассматриваться как плохие, как например, «История о Рикки» (1991). Киноканоны, как отметила Джанет Стайгер еще в 1985 году, основаны на политике исключения и включения: некоторые фильмы постоянно включаются в канон, в то время как другие исключаются из истории¹¹¹, – что иллюстрирует мой тезис об инклюзивности и текучести. То есть, парадоксальным образом, многочисленные списки создают уникальную возможность для формирования пространства «нового канона» или «новых канонов», если мы будем симпатизировать только одному типу плохих фильмов. Как категория, «плохое кино» включает в себя довольно разрозненный набор фильмов, описываемых как плохие по ряду самых разных причин. Плохость проявляется по-разному¹¹². В силу этого единый канон «плохого кино» невозможен, либо же это должен быть очень взвешенный и тщательно продуманный список, который все равно вряд ли будет репрезентативен и органичен. Вместе с тем *несколько* канонов возможны – например, канон «Плохих-фильмов (badfilm)», «Худших когда-либо снятых фильмов», «Таких плохих, что даже хороших» и «Хороших плохих фильмов», а также «Лучших плохих фильмов» (bad movies). В первом случае это будут «План 9» и «Робот-монстр», во втором – «Поле битвы: Земля» и «Вампирский засос», в третьем – «Комната» и «Троль 2», в четвертом – «Смертельная битва» (1995) и «Явление» (2008), а в пятом – «Ниндзя 3: Подчинение» (1984) и «Мститель 2» (1984).

¹¹¹ Staiger J. The politics of film canons // Cinema Journal. 1985. Vol. 24. № 3.

¹¹² Bartlett B. Badfilm... P. 2–3.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.