

УДК 791

ББК 85.373(3); 85.374.3

**Зименков Никита Александрович**

Аспирант, кафедра эстетики, истории и теории культуры, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3; преподаватель кафедры журналистики и телевизионных технологий, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн.

Искусство), 117997, Россия, Москва, ул. Садовническая, 33, стр. 1

ORCID ID: 0009-0004-7791-7404

ResearcherID: IAM-0799-2023

nktzimenkov@gmail.com

**Ключевые слова:** «медленное» кино, созерцание, метамодернизм, постпостмодернизм, историчность, аффект, глубина, Вирасетакул, Кавасе, Рейгадас

Зименков Никита Александрович

# Историчность, аффект и глубина «медленного» КИНО



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-698-727**

**Для цит.:** Зименков Н.А. Историчность, аффект и глубина «медленного» кино // Художественная культура. 2024. № 4. С. 698–727. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-698-727>.

**For cit.:** Zimenkov N.A. The Historicity, Affect, and Depth of 'Slow' Cinema. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 698–727. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-698-727>. (In Russian)

**Zimenkov Nikita A.**

PhD Student, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia; Lecturer at the Department of Journalism and Television Technologies, A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), 33, bld. 1 Sadovnicheskaya Str., Moscow, 117997, Russia

ORCID ID: 0009-0004-7791-7404

ResearcherID: IAM-0799-2023

nktzimenkov@gmail.com

**Keywords:** 'slow' cinema, contemplation, metamodernism, post-postmodernism, historicity, affect, depth, Weerasethakul, Kawase, Reygadas

**Zimenkov Nikita A.**

The Historicity, Affect, and Depth of 'Slow' Cinema

**Аннотация.** В статье исследуется феномен «медленного» кино. Изучаются его эстетические и стилиевые особенности, что позволяет выделить ряд важных аспектов, характерных для такого рода фильмов. В первую очередь, замедленный темпоритм повествования помогает выстраивать со зрителем определенные «созерцательные» отношения. Подкрепленные комплексом кинематографических приемов, они предполагают эмоциональную и интеллектуальную вовлеченность зрителя, развивают в нем глубину осознанного восприятия произведения. Во-вторых, внимание режиссеров к проблемам времени и истории, кризису межличностных коммуникаций и трудностям адаптации человека в условиях изменяющейся реальности формируют тематическую направленность «медленных» фильмов. Возникнув на рубеже 2000–2010-х годов и отразив кризисные настроения периода, «медленный» кинематограф идейно совпал с движением метамодернизма, основные положения которого были сформулированы Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером. По их мнению, в современном искусстве вновь проявили себя такие паттерны, как «историчность», «аффект», «глубина». Фильмы А. Вирасетакула «Синдромы и столетие» (2006), Н. Каваса «Траурный лес» (2006) и К. Рейгадаса «Безмолвный свет» (2007), включенные в объект исследования, подтверждают их идею. Асинхронное настоящее, обращенное в прошлое и будущее, аффективное «открытие» природы реальности и глубина мировосприятия — те аспекты, которые найдут отражение в рассматриваемых «медленных» картинах.

Таким образом, актуальность исследования состоит как в рассмотрении (и сопоставлении) двух тенденций, проявивших себя в первой трети XXI века, так и в междисциплинарном анализе фильмов, который показывает, что общество переживает момент слома и пересмотра культурных формаций. И такие постпостмодернистские движения, как метамодернизм, попытавшийся найти новый способ описания мира, и «медленный» кинематограф, призванный обновить киноязык, являются одними из первых выразителей происходящих социокультурных изменений.

**Abstract.** This paper explores the phenomenon of ‘slow’ cinema, its aesthetic and stylistic features, which allows highlighting a number of important aspects characteristic of this kind of films. First of all, the slow pace of narration helps to build a certain ‘contemplative’ relationship with the viewer. Supported by a complex of cinematographic techniques, it presupposes emotional and intellectual involvement of the viewer and enhances deep and conscious perception of the work. Secondly, the directors’ attention to the problems of time and history, the crisis of interpersonal communication and the difficulties of human adaptation in the conditions of the changing reality form the thematic focus of ‘slow’ films. Emerging at the turn of the 2000s — 2010s and reflecting the crisis mood of the period, ‘slow’ cinema ideologically coincided with the movement of metamodernism, the main provisions of which were formulated by T. Vermeulen and R. van den Akker. In their opinion, such patterns as ‘Historicity’, ‘Affect’, and ‘Depth’ reappeared in contemporary art. This idea is confirmed by the films *The Syndromes and a Century* (2006) by A. Weerasethakul, *The Mourning Forest* (2006) by N. Kawase, and *Silent Light* (2007) by C. Reygadas, which constitute the research subject in this article. The asynchronous present facing the past and the future, the affective ‘discovery’ of the nature of reality and the depth of the worldview — such are the aspects addressed in the ‘slow’ films under consideration.

Thus, the relevance of the study lies both in consideration (and comparing) the two trends that have manifested themselves in the first third of the 21<sup>st</sup> century, and in the interdisciplinary analysis of the films which shows that society is experiencing a breakdown and revision of cultural formations. Post-postmodern movements such as metamodernism, which attempted to find a new way of describing the world, and ‘slow’ cinema designed to renew the film language are among the first exponents of the sociocultural changes taking place.

## Введение

«Медленное» кино как кинематографическое и культурное явление ярко проявило себя в 2000–2010-е годы. Несмотря на разницу в определениях, которые выдвигают исследователи, когда пытаются описать «медленные» фильмы, и при их качественном и количественном разнообразии, очевиден тот факт, что такого рода картины обладают замедленным темпоритмом повествования. Это позволяет выстраивать со зрителем определенные «созерцательные» отношения, кинематографическую основу которых составляют длинные кадры, неспешные движения камеры, медленные перемещения героев и использование «мертвого времени» (*temps mort*) — времени, когда на экране ничего не происходит [Çağlayan, 2014]. Их эстетические особенности, в свою очередь, базируются на длительных моментах неподвижности, тишины и пустоты, разворачивающихся в непрерывном потоке настоящего [Jaffe, 2014, p. 3].

Перечисленные «созерцательные» аспекты «медленного» кинематографа дают некоторое представление о его направленности. В первую очередь, главным предметом изображения для режиссеров становится время. Причем, если конструкты прошлого и будущего — на уровне сюжета и образного строя картины — и вводятся авторами, то основной акцент всегда смещается в сторону настоящего, текущего момента действительности. Поэтому П. Шредер называет то, что пытаются запечатлеть «медленные» кинематографисты, бергсоновской длительностью (*durée*) и приводит в пример А. Тарковского, «медитативный» план которого фиксировал время как таковое [Шредер, 2023, с. 18].

Вторая характерная черта «медленного» кинематографа, продиктованная первой и подкреплённая комплексом приемов, которые применяются для запечатления особых временных длительностей, заключается в том, что «созерцание» предполагает максимальную вовлеченность зрителя, требует от него интеллектуальной и эмоциональной работы. Неслучайно Шредер, как и многие теоретики, изучающие этот вопрос, пишет, что «медленное» — это исключительно эмпирическое кино, делающее событие достоянием твоего внутреннего опыта.

Наконец, «медленное» кино построено на амбивалентных взаимоотношениях автора и зрителя. С одной стороны, фильмы, с их

склонностью к дедраматизации, позволяют нашему взгляду свободно блуждать по пространству экрана. С другой стороны, намеренное замедление темпоритма, нивелирование событийной основы, призвано вызвать ощущение скуки, заставить жить в ожидании того, что нечто может произойти. Это пример того, что Н. Джеймс называл «пассивно-агрессивным» стилем «медленного» кино. Он применяется с одной целью — чтобы развить в нас глубокое, осознанное чувство восприятия реальности.

Таким образом, внимание режиссеров к проблеме времени, их стремление установить чувственный, эмоциональный контакт со зрителем и попытка развить в нем широту и глубину восприятия позволяют не только говорить о «медленных» фильмах как о кинематографическом явлении, но рассматривать их как культурный феномен, отразивший ряд ключевых тенденций первой трети XXI века. В частности, представители метамодернизма, которые попытались найти новый язык описания мира, считали, что после постмодернизма человек заново обучается воспринимать мир исторично, чувственно, осмысленно.

Под понятием новый «режим историчности», как называют это Р. ван ден Аккер и Т. Вермюлен, подразумевалось, что человек вновь чувствует себя включенным в историю, настоящий момент которой равно открыт для возможностей прошлого и различных вариантов будущего [Метамодернизм, 2022, с. 65]. Тенденция находит подтверждение в социальной и культурной теории, например в работах А. Ассман [Ассман, 2017] и Л. Кёпника [Кёпник, 2023], посвященных новому режиму времени, а в «медленном» кинематографе ее ярким выразителем становится тайский кинорежиссер Апичатпонг Вира-сетакул (род. 1970).

Можно утверждать, что тема времени в его фильмах ключевая. Однако длящееся настоящее, которое фиксирует автор, открывает перед современным зрителем не просто многочисленные варианты прошлого и непредсказуемого будущего, но упраздняет вопрос времени как таковой. Отчасти это проблематизирует культурные концепции, но также привлекает к нему внимание и позволяет подробнее остановиться на фильме «Синдромы и столетие» (2006) в первой части работы.

Определение новая «структура чувства», используемое метамодернистами, стоит воспринимать двояко. В первую очередь, оно

обозначает чистое восприятие — еще не рационализованное, эмоцию — еще не осознанную. Такая аффективная реакция может быть одновременно ироничной и искренней, наивной и серьезной и т.д. Во-вторых, по мнению Вермюлена и Аккера, новая «структура чувства» является доминантной чертой в искусстве XXI века. И хотя полностью подтвердить или опровергнуть это нельзя — «новая чувственность» только зарождается, очевиден факт того, что тема неизменно присутствует в общественном дискурсе.

В «медленном» кино выразительницей проблемы является женщина-режиссер из Японии Наоми Кавасае (род. 1969). Ее стиль немного отличен от прочих «медленных» кинематографистов, тем не менее фильм «Траурный лес» (2007), который рассматривается во второй главе исследования, вносит вклад в развитие темы «медленного» кино и разрешение проблемы чувств. Он служит примером того, что Э. Гиббонс называет «аффективной взаимосвязью», которая устанавливается между зрителем и произведением искусства, и что Кёпник описывал как «кино времени (и) сновидений» (dream time), нарушающее границы привычного восприятия мира.

В заключительной части, посвященной фильму «Безмолвный свет» (2007) Карлоса Рейгадаса (род. 1971), уместно провести параллели между метамодернистской идеей о том, что новый этап культуры призван восстановить разрушенные структуры пафоса, этоса, логоса [Метамодернизм, 2022, с. 45], и темой обновления, которую заявляет мексиканский кинорежиссер. И поскольку Вермюлен и Аккер, используя формулировку Ф. Джеймисона о том, что наше время характеризуется отсутствием «историчности», «аффекта» и «глубины», пытаются показать обратное, пример Рейгадаса, как и Кавасае, и Вирасетакула, может подтвердить их гипотезу и наметившиеся социокультурные изменения.

### **Историчность. «Синдромы и столетие» А. Вирасетакула**

После того как доктор Той опросит доктора Нонга — он устал работать фармацевтом, видеть одни и те же лица, поэтому хочет устроиться на работу врачом, — девушка выйдет из кабинета на улицу. Камера останется на веранде и будет направлена на поле, раскинувшееся перед больницей, что расположена где-то в Таиланде. Пока камера

медленно приближается к полю, мы видим, как на него приземляется птица и ветер раскачивает кроны деревьев вдали, на фоне слышны шаги героев по коридору больницы — они идут на обход и говорят о приготовлениях к буддистскому празднику.

Этот прием отстранения не раз используется в фильме. Он нужен Вирасетакулу, чтобы открыть перед зрителем, равно «созерцателем», мир особых временных длительностей — мгновений неуловимого настоящего (пример с птицей и кроной деревьев). Но также он необходим, чтобы показать, что события происходят одновременно, вне границ пространства и времени. Фактически, режиссер реализует здесь то, о чем размышлял Кёпник, когда писал, что эстетика «медленного», с ее акцентом на настоящем, дает возможность наблюдать, как мы живем во множестве разных временных и пространственных порядков одновременно [Кёпник, 2023, с. 11].

Такое замечание исследователя о современности может показаться парадоксальным, но для восточной культуры (на родине режиссера укоренена традиция буддистской школы тхеравады) оно не является чем-то необычным. В последующем Вирасетакул разрушает повествовательную логику сюжета. После ряда значимых и ироничных эпизодов: старик-монах просит доктора Той выписать ему снотворное, так как ему снятся курицы, которым он в детстве ломал лапки; молодой монах Сакда проходит обследование у фолк-певца стоматолога; а героине признается в любви доктор Тоа, — мы переносимся на игровую площадку.

Той и Тоа проходят мимо статуи Будды и садятся на лавочку в тени деревьев. В тот момент, когда девушка начинает рассказывать, как она раньше встречалась с продавцом орхидей, мы перемещаемся в пространство условного прошлого, которое теперь становится настоящим в структуре экранной логики. Режиссер не использует поясняющую закадровую речь, поэтому события свободно разворачиваются в пространстве нового сюжета. Но когда история их отношений заканчивается, мы возвращаемся в прошлое, которое ранее было настоящим.

Новый эпизод открывается закадровой песней дантиста, который выступает на сцене. Концерт слушает Той, проходивший мимо. Одновременно — прием отстранения такой же, как и в начальной сцене, — нам показывают площадку возле больницы, где находится

статуя Будды. Только теперь неподалеку медсестры раскачиваются на качелях, а группа ребят играет в мини-волейбол. Такое нивелирование темпоральных границ, точнее плавное перетекание одного пространственно-временного отрезка в другой, выражает то, о чем писали метамодернисты как о новом «режиме историчности».

«...Представители модерна решительно открывали парадную дверь, отворявшуюся на *Лучезарный град* будущего, сторонники постмодерна оглядывались назад и смотрели в окно на блистательное прошлое... в то время как глашатаи метамодерна открывают заднюю дверь, но проходят в парадную» [Метамодернизм, 2022, с. 65], — писал Аккер. Его идею подтверждает Кёпник, который рассматривает настоящее как область, заключающую в себе различные изводы прошлого и потенциального будущего [Кёпник, 2023, с. 12]. И хотя фильм Вирасетакула вписывается в рассматриваемые концепции, настоящее, которое фиксирует автор, имеет иную особенность.

После концерта дантист встретит Сакду и попытается передать ему игрушку, принадлежавшую его покойному брату. Монах ее не примет, посоветовав приберечь для брата, с которым они могут встретиться в следующей жизни. Так завершается первый пространственно-временной блок фильма и начинается второй, где многие ситуации, заявленные ранее, дублируются. Его можно назвать новым настоящим в контексте общей истории, или недалеким будущим, потому что мы видим несколько изменившихся героев.

В современной городской больнице Бангкока доктор Той, как и ранее, проводит опрос доктора Тонга — теперь он гематолог. Однако поведение, как и ответы персонажа, напоминают прежние: он не хотел быть фармацевтом, потому что ему нравится видеть случайные лица, из всех геометрических фигур он предпочитает круги чистого цвета и т.д. Лишь один нюанс заставит обратить на себя внимание — на вопрос Той, что значит «ДДТ», он не ответит: «Дотронуться до тебя», — потому что, как выяснится, он встретил девушку, а героиню ждет свидание с Тоа.

Повторится ситуация и со стариком-монахом, который просит у врачей снотворного. Несмотря на явно ироничный подтекст сцены, она имеет принципиальное смысловое значение. В разговоре с доктором выяснится, что его ночные кошмары связаны с употреблением большого количества курятины, что плохо влияет на карму.

«Если сократить ее потребление, то голова прояснится», — говорит врач, поясняя, что у монаха расстройство панического типа, которое развивается из воображения и страхов. Поэтому, когда он ложится спать, болезнь проявляет себя.

Тема сна принципиальна для творчества Вирасетакула и буддистской традиции. Но сон — это не только психофизиологический процесс, он скорее обозначает отсутствие «пробуждения». Поэтому каждый из его героев, пребывающий в круговороте рождения и смерти (сансаре), который обусловлен кармой (причинно-следственной связью), не может по-настоящему проснуться. Меняются временные рамки — прошлое, настоящее, будущее, изменяются пространственные обстоятельства — провинциальная больница в Таиланде и многофункциональный комплекс в Бангкоке, но персонажи и их мир остаются прежними.

«Возможно, причина плохого сна также связана с генетической предрасположенностью», — продолжает доктор. Но «генетика» — тоже карма, которая в контексте фильма транспонируется на историю. Так, после очередной сцены отстранения — камера совершает круговые движения возле статуи Будды, находящейся теперь на лужайке рядом с огромным больничным комплексом, — мы переносимся в подвальное помещение, где работает доктор Нонг и размещены ветераны войны и их семьи.

Все, что происходит в подвале, можно охарактеризовать как травму (или карму) прошлого, которое формирует настоящее и нивелирует возможность будущего. Например, мы узнаем, что доктор Нонг стал гематологом, потому что у его сестры альфа-талассемия, а из всех пациентов-инвалидов режиссер обратит наше внимание на молодое поколение — парня, который отравился угарным газом и не может излечиться. Женщина-врач попытается очистить его чакры: приложит руки к голове, попросит закрыть глаза и представить поток, который смывает с него болезнь, но это ему не поможет.

После этого парень, у которого на шее набита татуировка с надписью «Пандора», будет упражняться с теннисной ракеткой и мячом в глухом коридоре больницы. В беседе с доктором Нонг он скажет, что уже распланировал свою жизнь, причем следующая будет такой же, как эта и предыдущая. Небольшой эпизод позволяет вспомнить финал фильма М. Антониони «Фотоувеличение» (1966), где реальность





**Ил. 1.** Кадр из фильма «Синдромы и столетие», режиссер Апичатпонг Вирасетакул, 2006  
**Fig. 1.** Shot from the film *The Syndromes and a Century*, directed by Apichatpong Weerasethakul, 2006

оказалась призрачной, абстрактной. Но есть одно отличие: Вирасетакул показывает, что реальность стала симультанной, то есть, как и полагали метамодернисты, она совмещает различные модальности прошлого-настоящего-будущего.

Однако, если «задняя дверь» в прошлое, используя формулировку Аккера, действительно остается открытой — в отделение входят новые люди, то «парадная дверь» в будущее оказывается закрытой — парень бьет в нее теннисным мячом и не решается пройти. Поэтому концепция осмысленного прогресса, заявленная как метамодернистами, так и Кёпником, выглядит проблематичной. Исследователь пишет, что «медленная» эстетика «учит искусству смотреть одновременно направо и налево, вперед и назад, вверх и вниз ...» [Кёпник, 2023, с. 24], то есть, пребывая посреди множества временных потоков настоящего, перебирая различные варианты прошлого, мы подходим к будущему как к сфере безграничных возможностей.

Но фильм Вирасетакула показывает, что наше настоящее перегружено травматичным прошлым, из-за чего образ будущего оказывается не сформирован — это будущее в нулевой степени. В финале фильма больница пустеет. В ней остается лишь доктор Той и заведующая гематологическим отделением, которые в полусне смотрят недвижным взглядом в пустоту дрящегося настоящего. Затем камера возвращается на природу. На лавочке сидят парень и девушка, кто-то делает зарядку на спортплощадке, кто-то упражняется в беге. Поют птицы, и под танцевальную музыку тайцы занимаются ритмической гимнастикой.

Момент, который можно посчитать новым настоящим — очередной главой истории, однако никакой разницы, когда и где это происходит, нет. Режиссер показывает, что есть единая область пространства-времени, круга сансары, или истории, в которой пребывает современный «непробудившийся» человек и культура. Поэтому настоящее, по Вирасетакулу, не прогрессивно и не регрессивно, оно, в сути своей, статично. И единственным, кто это понимает, является каменный Будда, который застыл в позе лотоса, пока пространство и время меняют очертания.

### Аффект. «Траурный лес» Наоми Кавасе

Тема метамодернистской «структуры чувства» и аффекта как амбивалентной эмоциональной реакции на события вызывает неоднозначные оценки. Вместе с тем противоречивый характер «новой чувственности», одновременно искренний и ироничный, нежный и дистанцированный, вызван тем, что эмоция представляет собой вспышку, озарение, которая призвана вывести современного человека за рамки механического восприятия реальности, обратить его к миру и Другому, достигнув подлинности, или, как называют это буддисты, «таковости».

Фраза Д. Ф. Уоллеса «Мне больно, я ничего не чувствую», которую приводит Н. Тиммер [Метамодернизм, 2022, с. 185], очень точно отражает проблему времени — невозможность чувственного опыта и одновременно болезненность ощущений по этому поводу. В фильме Кавасе, который построен как цепочка аффективных событий-реакций, она получает наглядное выражение. В одной из первых сцен Шигеки, который много лет назад потерял жену и теперь живет в доме для

престарелых, общается с монахом. Буддист рассказывает, что быть живым означает две вещи: еда — рис и приправы, и чувство бытия, ощущение жизни. Герой ответит, что не знает смысла жизни, не видит цели. Тогда монах даст понять, что есть и жить уже является целью, но чувства жизни герой не испытывает потому, что его сердце наполняет пустота, а не бытие.

После этого буддист попросит юную Мачико, которая потеряла сына и теперь работает в доме для престарелых, взять Шигеки за руку. «Вам приятно?» — спросит его Мачико. «Да», — ответит Шигеки. Монах пояснит, что так девушка передала герою свою энергию, благодаря чему он почувствовал восприятие жизни, а значит, бытие — это ощущение. Однако на вопрос, как открыться другим, если ты этого хочешь, но не можешь сделать, ответа в этой сцене не последует — один кинематографический план сменится другим. Но такой переход показывает, что именно теме «открытия» Другому будет посвящена история.

В этом коротком эпизоде можно усмотреть еще один характерный аспект фильма, а также момент, важный в контексте новой «структуры чувства». Он связан с тактильностью, которая не только восстанавливает эмоциональные связи с Другим, но делает фильм и мир, изображаемый в нем, достоянием внутреннего опыта зрителя-«созерцателя». Такого рода фильмы Кёпник называл «кино времени (и) сновидений» (dream time). Они преодолевают рамки экрана, призывают воспринимать изображение посредством чувств и предлагают переживать кино как территорию эмоционального взаимодействия и телесного движения [Кёпник, 2023, с. 147].

Первые кадры фильма призваны настроить на этот уровень восприятия-взаимодействия. В некоторой мере их можно уподобить начальной сцене из работы Вирасетакула: мы наблюдаем, как раскачивается крона деревьев на ветру, вдалеке раздается звук колокольчика и через поле медленно проходит буддистское шествие. Далее показано, как идет рубка деревьев, а в мастерской мужчины изготавливают бамбуковые щепы для ритуала. Но когда на фоне вдруг зазвучат напевы и зазвонит колокольчик, мы вновь переместимся в лес, к которому успеет приблизиться шествие.

Отчасти в картине Кавасае, как и в фильме «Синдромы и столетие», имеет место нивелирование пространственно-временных рамок.

Однако в русле японской традиции, на которую оказали влияние синтоизм и дзен-буддизм, ее нужно трактовать иначе. Режиссер показывает мир в его подлинности, мир, который не знает не только временных и пространственных ограничений, но разделений на субъект и объект — человек и природа находятся во взаимодействии.

Поэтому то, что Кёпник описывает как кино «медиум» или «мембрана», посредством чувственного взаимодействия с которой зритель погружается в различные темпоральные и пространственные порядки<sup>(1)</sup>, по отношению к фильму «Траурный лес» можно воспринимать так: Кавасае открывает перед зрителем и героями, разделение между которыми постепенно стирается, мир в его «таковости». Однако, чтобы различить его, нужно пройти через систему аффективных событий-реакций.

Первым «событием-реакцией» становится урок каллиграфии, на котором Шигеки пишет на бумаге имя жены — Мако, и зачеркивает, разрывает лист с инициалами Мачико. После того, как монах успокоит героя, объяснив, что они с женой обязательно встретятся в мире Будды и, следовательно, никогда больше не умрут, нам покажут листы с иероглифами, раскачивающиеся на ветру. Их можно воспринимать как означающие, которые, по сути, ничего не обозначают, поскольку слова являются частью конвенционального мира, не имеющего отношения к подлинности, «таковости». В последующем каждый из аспектов концептуализированного мира нивелируется режиссером.

Так, после очередной ссоры с Шигеки, подруга, с которой они вместе работают, скажет Мачико, что никто ничего не делал неправильно и поделится интересным опытом, которому ее обучил любовник. Поскольку она все и всегда хотела делать как можно лучше, но в результате становилась измученной и раздраженной, ей пришлось осознать, что здесь — в сексе и в жизни, нет формальных правил. Фраза повторится в фильме не раз и станет одним из важных лейтмотивов истории.

(1) Одним из фильмов, которые он разбирает, является документальная картина Вернера Херцога «Пещера забытых снов» (2010), посвященная исследованию немецким кинорежиссером пещеры Шове, где обнаружена древнейшая в мире наскальная живопись времен палеолита.

Уже в новом эпизоде, отбросив «формальные правила», старик Шигеки заберется на дерево, упадет с него и побежит прочь. Мачико погонится за ним, и вместе они будут играть в прятки на поле. Так проявится аффект, который подарит героям чувство сопричастности друг к другу и миру природы. После они поедут на прогулку, их машина сломается, и Шигеки решит продолжить игру. Он будет бегать от Мачико, где-то найдет арбуз, упадет и разобьет его. Жарким летним днем герои станут есть этот арбуз, искренне радуясь его вкусу. В этот момент осуществимым становится то, о чем говорил монах, — они едят, и чувство бытия переполняет их.

Обновленными, отбросившими условности восприятия, они входят в лес. Пересекают границу от жизни регламентированной к подлинной. Они будут долго плутать по нему. Мачико уточнит у Шигеки, той ли дорогой они идут, на что он, ведомый чувством, ответит, что это «та» дорога — окажется, что в жизни нет не только формальных норм, но правильных и неправильных дорог. Однако преградой на их пути станет лесная река. Когда герой входит в нее, а поток убыстряется, девушка начинает кричать, умоляя Шигеки остановиться. Объяснение сцена получит после: мужчина подойдет к девушке, обнимет ее и скажет, что вода в реке, которая постоянно течет, никогда не вернется к своим истокам.

Если учесть, что Шигеки ищет встречи с Мако, а образ реки имеет глубокие мифоритуальные корни, то можно утверждать, что герои пересекают еще одну границу — между жизнью и смертью, или через аффект прикасаются к подлинному бытию, которое не знает оппозиций и, как река, непрерывно течет вперед. В этом отношении важным выглядит замечание Э. Гиббонс [Метамодернизм, 2022, с. 198–199]: она отсылает к Ф. Джеймисону, который писал об утрате аффекта и вспоминал картину Э. Мунка «Крик» как пример чистой эмоции, которая в виде жеста или крика могла проецироваться вовне. Фильм Каваса позволяет согласиться с исследовательницей в том, что сегодня «аффективная взаимосвязь» между произведением искусства и зрителем вновь оказывается возможной.

Заключительный этап внутреннего обновления героев (и нашего в том числе) происходит, когда они греются у костра. «Мы счастливы, мы развели огонь, было так холодно...» — говорит Шигеки. «Теперь хорошо и тепло», — заканчивает Мачико. Продрогшие, они едва ли

не напоминают людей прошлого. В этот момент реализуется то, о чем писал Кёппник — пространство и время теряют свои очертания. Возникает и особое чувство тактильности, гаптического эффекта: Шигеки начинает мерзнуть, терять сознание, Мачико обнимает его и согревает теплом своего тела. «Все хорошо, мы живы», — говорит она. «Мы живы», — тихо отвечает он, вновь распознанный бытие как ощущение.

Их путь заканчивается на крошечной лесной поляне, у дерева, от которого остался один ствол. Шигеки называет его Мако<sup>(2)</sup>, расчищает рядом место и раскладывает дневники, которые он нес в рюкзаке все это время. «1973», «1975», «1985», «2004», «2005», «2006» — гласят надписи на обложках. «Долгое время. Я скитался и скитался, и вот я здесь», — говорит Шигеки, решив спать на земле, рядом с Мако. Отчасти экзистенциальное путешествие героя можно воспринимать как принятие им смерти. Однако в контексте восточной культуры и общей направленности фильма здесь имеет место нивелирование границ между жизнью и смертью.

Можно говорить о том, что персонажи проходят путь от чувственного контакта с бытием до выхода за рамки восприятия. Об этом вскользь упомянет монах в начале фильма, когда скажет, что есть и ощущать жизнь — это одно, но не знать, жив ты или нет, — уже другое. Однако как первое, так и второе становится осуществимым благодаря аффекту, посредством которого режиссер утверждает возможность контакта человека и Другого, человека и недуалистичного мира. Так Каваса изображает феномен жизни как потока, мимолетного и одновременно бесконечного. Именно этот концептуальный аспект — «открытия» образа мира — позволяет отнести ее к приверженцам эстетики «медленного» в кинематографе.

Наконец, поскольку границы пространства и времени, субъекта и объекта, жизни и смерти оказываются упразднены, в фильме осуществляется снятие опыта травмы. В финальном кадре плачущая Мачико возводит руки к небу. В них она держит маленькую музыкальную шкатулку, которую Шигеки принес с собой. Она, как

(2) В синтоизме духи предков (ками) могли принимать любые облики, поэтому не выглядит странным как то, что Шигеки ищет в лесу Мако, так и то, что ранее в фильме он несколько раз встречал ее призрак.





Ил. 2. Кадр из фильма «Траурный лес», режиссер Наоми Каваса, 2007

Fig. 2. Shot from the film *The Mourning Forest*, directed by Naomi Kawase, 2007

и герой, потеряв близкого человека, в этот момент одновременно отпускает его и приветствует их новую встречу. Это подтверждают заключительные титры, в которых объясняется, что смысл слова «могари» (японское название фильма «Могари-но Мори») — это время или место, посвященное скорби. Однако происходит оно от другого слова — «мо-агари», что означает конец скорби.

### Глубина. «Безмолвный свет» Карлоса Рейгадаса

Такая ситуация — устремленности к новой жизни через преодоление травматичного опыта прошлого, если рассматривать ее в культурно-исторической перспективе, выглядит показательной как для метамодернистской концепции, так и периода конца 2000-х — начала 2010-х годов. Можно говорить о том, что фильм Рейгадаса подводит промежуточный итог рубежу десятилетий. Завершая тему «историчности» и «аффекта» в современном мире, он наглядно демонстрирует, что сегодня подразумевается под «глубиной» — смысла и восприятия художественного произведения.

Многие из метамодернистских работ начинаются с обращения к Джеймисону и его сравнению двух картин: «Пара ботинок» (1886) В. Ван Гога и «Туфли с алмазным напылением» (1981) Э. Уорхола. Оно показательное вот по какой причине: если первое полотно отражало тяжелый труд крестьян, представляло собой застывшую жизнь, взывающую к реальности, то второе произведение ничего не выражало, являло собой образ образа, или симулякр реальности [Метамодернизм, 2022, с. 149]. Предположение метамодернистов состоит в том, что в первой трети нового века вновь возникла возможность различить за рамками полотна (кинополотна, в нашем случае) всю глубину мира.

Также посредством произведения искусства мы можем прикоснуться к тому, что находится за его пределами. Обычно это называют трансцендентной реальностью, и фильмы Вирусетакула и Каваса доказывают присутствие данной темы в современном кинематографе. Однако в картине Рейгадаса наиболее наглядно продемонстрировано то, что основоположник перформатизма Р. Эшельман описывает как «эффект трансцендентности», возникающий от взаимодействия с формально неосязаемой реальностью, источник которой напрямую нам не доступен [Метамодернизм, 2022, с. 289].

Первые кадры фильма: камера панорамирует по ночному звездному небу, опускается на поле, после чего следует пятиминутная сцена рассвета, — задают определенные рамки восприятия произведения. Нарушая обычную повествовательную логику, что является отличительной чертой «медленного» кино, и вводя в историю элементы, которые придают метафизический пафос происходящему, Рейгадас наследует примеру тех, кого Шредер называл «трансцендентальными» режиссерами.

Теоретик и исследователь киноискусства отмечает, что современное «медленное» кино во многом является продолжением «трансцендентального» стиля, который был построен на таких моментах, как повседневность, несоответствие, решающее действие, стагиз [Шредер, 2023, с. 13]. И хотя круг «медленных» режиссеров широк, а их техники все же разнообразнее, исследовательский интерес представляет возможность проверки «медленного» стиля Рейгадаса на предмет присутствия в нем не только постпостмодернистских, но и «трансцендентальных» элементов.



**Ил. 3.** Ван Гог В. Пара ботинок. 1886. Холст, масло. 37 × 45 см. Музей Ван Гога, Амстердам.  
 Источник: <https://www.vangoghmuseum.nl>  
**Fig. 3.** Van Gogh V. A Pair of Shoes. 1886. Canvas, oil. 37 × 45 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam.  
 Source: <https://www.vangoghmuseum.nl>

Под «повседневностью» Шредер понимал, что режиссеры все внимание зрителей сосредотачивали на обыденных событиях, которые разворачивались во вполне обозримой и привычной реальности. В фильме Рейгадаса после сцены рассвета мы перемещаемся в дом Йоханнеса, который живет на ферме вместе с женой Эстер и их детьми. Часы, висящие на стене, показывают время раннего утра. После молитвы все приступают к завтраку, по окончании которого муж отправляется к другу в автомастерскую, жена (возможно) идет с детьми в церковь.

Размеренный быт героев, живущих в общине меннонитов, подчинен ежедневным однотипным действиям и, как совместная молитва перед едой, принимает форму ритуала. Одной из ключевых сцен является момент, когда семья отправляется купаться. Родители омывают

Историчность, аффект и глубина «медленного» кино



**Ил. 4.** Уорхол Э. Туфли с алмазным напылением. 1981. Холст, акриловые чернила, краски для шелкографии, алмазное напыление. 129 × 108 см. Источник: [https://artinvestment.ru/news/artnews/20111206\\_andy\\_warhol.html](https://artinvestment.ru/news/artnews/20111206_andy_warhol.html)  
**Fig. 4.** Warhol A. Diamond Dust Shoes. 1981. Canvas, acrylic ink, silk screen printing inks, diamond spraying. 129 × 108 cm. Source: [https://artinvestment.ru/news/artnews/20111206\\_andy\\_warhol.html](https://artinvestment.ru/news/artnews/20111206_andy_warhol.html)



самых маленьких, кто-то из более старших плещется в пруду. Пока одна из дочерей рассматривает, как колышутся листья деревьев на ветру, другая проходит по воде босиком — она идет по мосточку, но сцена подана так, что создается ощущение ее перемещения по воде. Затем, когда родители выйдут из кадра, камера различит вдали цветок. Она медленно начнет фокусироваться на нем, отследив мгновение, в которое капля росы сорвется с лепестка.

Небольшой эпизод показывает, что героям, живущим на лоне природы, во взаимодействии и контакте с ней, оказывается доступен момент иерофании — проявления трансцендентного в имманентном. Или, как писал Эшельман, автор-перформатист (равно трансценденталист) демонстрирует, что обыденные вещи пропитаны высшей формой порядка, и это порождает в нас ощущение метафизического единства [Метамодернизм, 2022, с. 289] между человеком и природой, зрителем-«созерцателем» и миром, отображенным на киноэкране. Однако, по Шредеру, «трансцендентальный» стиль произведения предполагает, что оно, это «единство», должно быть нарушено.

«Несоответствие» представляет собой событие или череду ситуаций, которые привносят дисгармонию в мир повседневности. В фильме Рейгадаса такого рода отклонения, нарушающие размеренный ход жизни, проявляются изначально, постепенно накапливаясь. После завтрака, когда все уйдут, Йоханнес остановит часы и неожиданно начнет плакать. Его поведение получит объяснение в следующей сцене, когда в разговоре с приятелем в мастерской герой обмолвится, что Марианна подходит ему больше, чем Эстер. После Йоханнес встретится с новой возлюбленной и поговорит с отцом.

Тот расскажет ему, что тоже был готов бросить семью, ощутив влечение к другой женщине, но вскоре понял, что оно являлось лишь потребностью чувствовать, поэтому он заставил себя не встречаться с ней. О том, что им необходимо расстаться, поскольку у него есть семья, Йоханнесу затем скажет Марианна. «Это было самое грустное, но и самое лучшее время в моей жизни», — заключит девушка, а с потолка придорожного отеля, в котором они находятся, упадет листок красного кедра, словно олицетворяя мимолетность человеческих отношений.

Перечисленные эпизоды дают представление о том, что «несоответствие» в фильме Рейгадаса — это измена Йоханнеса. Семантически

она представляет собой невозможность гармоничного чувственного опыта между мужчиной и женщиной и желанную, но не адекватную попытку его обретения. Когда муж и жена будут ехать в машине, Эстер скажет Йоханнесу, что раньше, когда они были вместе, она чувствовала себя частью мира и ей бы вновь хотелось оказаться в том времени, испытывая те же ощущения. Так, на уровне проблемы межличностных коммуникаций, режиссером вводится мотив необходимости обновления.

Через «несоответствий» приводит к тому, что у Эстер заболит сердце и она попросит остановить машину. Героиня направится в лес, прислонится к дереву и, произнеся: «Мне холодно, Йоханнес», — потеряет сознание. Позже врач скажет герою, что его жена умерла из-за коронарного тромбоза, который мог развиваться по причине переутомления, тучности, алкоголизма... — ряд факторов можно перечислять долго, но ни один из них не имеет отношения к случившемуся. Эстер умерла из-за отсутствия контакта с мужем. Она не успела, как мерзнувший у костра Шигеки в фильме «Траурный лес», распознать бытие как ощущение.

В дальнейшем режиссер подготавливает нас к «решающему действию» — событию, которое делает доступным то, что по определению кажется невероятным. Пока в доме, где идет прощание с Эстер, читают Евангелие<sup>(3)</sup>, плачущий Йоханнес встречает Марианну, которой говорит о том, что хотел бы обратить время вспять. Прикрыв ладонью солнце, она отвечает ему, что это единственное, чего мы не можем сделать. Отсылка к фильму К.Т. Дрейера «Слово» (1955), когда Марианна входит к Эстер, целует ее и та оживает, и есть то «решающее действие», которое обрушивает рамки привычного восприятия реальности и, по Шредеру, подводит нас к «стазису».

Под ним нужно подразумевать статичный или замедленный финальный кадр, который трансцендирует обозначенное несоответствие. Он возвращает человеку единство с миром и Другим в условиях обновленной повседневности: «Этот статичный взгляд

(3) Указание на стих 15 от Св. Иоанна в контексте темы обновления выглядит важным: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь. Всякую у Меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает; и всякую, приносящую плод, очищает, чтобы более принесла плода» (Ин. 15:1-15:2).

представляет собой „новый“ мир, где духовное и физическое могут сосуществовать... уже как часть более глобальной системы, где все явления в большей или меньшей степени выражают более масштабную реальность — трансцендентную», — писал Шредер [Шредер, 2023, с. 133].

В фильме Рейгадаса такой финальный кадр присутствует. После того как дети и муж подойдут к Эстер, а отец Йоханнеса заведет часы — впервые с того момента, когда его сын остановил их, — камера вернется на поле, ровно в то место, в котором она находилась в начале фильма. Только теперь вместо пятиминутной сцены рассвета последует такая же по продолжительности сцена заката. Так режиссером реализуется тема обновления. Подразумевается, что новый цикл — времени, отношений и жизни — оказывается возможен. Единственно, в основе своей он имеет не религиозные корни, как это было у Дрейера, а мифопоэтические. Он утверждает не трансцендентное, как полагал Шредер, но имманентное.

Рейгадас, как Кавасе и Вирасетакул, показывает, что область трансценденции находится не за рамками реальности, но за границами, шаблонами восприятия, которые мешают открыться Другому и миру. Нивелируя их, обращая человека к человеку и направляя его внимание на мимолетные и подлинные события настоящего (капля росы, кружащийся кедровый лист), режиссер говорит об имманентном как о трансцендентном. Поэтому его герой, полюбивший другую, выпавший из потока ритуализированного настоящего — ход часов останавливает он сам, — в финале получает возможность погрузиться в новый цикл жизни — неслучайно Марианна прикрывала ладонью солнце.

Режиссерское «открытие», таким образом, состоит в том, что Рейгадас показывает мир, который находится в постоянном становлении. Такое мифологическое и поэтическое видение реальности в контексте культуры первой трети XXI века показательно. Отчасти здесь присутствует восстановление структур «пафоса» — эмоционального, метафизического восприятия, «этоса» — тема обновления культуры и «логоса» — аспект, связанный с глубиной авторского высказывания. Вместе с тем феномен «вечного возвращения» в исторической перспективе не обозначает ничего устойчивого в отношении как этих структур, так и положения человека в современном мире.



Ил. 5. Кадр из фильма «Безмолвный свет», режиссер Карлос Рейгадас, 2007  
Fig. 5. Shot from the film *The Silent Light*, directed by Carlos Reygadas, 2007

## Заключение

Изначально предположение метамодернистов состояло в том, что новый «режим времени» позволяет одновременно обращаться к прошлому и рассматривать различные варианты будущего исходя из асинхронного настоящего [Вермюлен, Аккер, 2015]. Такое положение — между (metaxi) различными темпоральными порядками — было призвано нивелировать исторические и культурные противоречия, направить искусство по новому пути развития. Их мысль косвенно подтверждал Кёпник, когда писал о том, что эстетика «медленного» отрицает противопоставление модернизма и постмодернизма, преодолевая великий разрыв в эстетической культуре XX века [Кёпник, 2023, с. 21].

Однако нивелирование одних и разработка других определений не разрешили фундаментальные проблемы кризиса рубежа XX–XXI веков. И если в 2000-х годах Вермюлен и Аккер еще предполагали, что «маятник» культуры, раскачиваясь между бинарными оппозициями, снимает их, то к концу 2010-х они предпочитали писать о том, что мы имеем дело с колебаниями, которые ни к чему не обязывают. На этот «диалектический» недочет в их концепции правомерно указывал Эшельман, когда говорил о том, что метамодернистам не хватает определенности.



Его замечание было точным, но и не полным, поскольку, как показывает «медленное» кино, положение «между» является характерной чертой культуры первой трети XXI века. И хотя, как пишет А. Павлов [Павлов, 2019, с. 369], к 2010-м годам возникло множество течений, пытающихся объяснить наше время<sup>(4)</sup>, образ метамодернистского маятника является наиболее выразительным, поскольку характеризует положение современного общества как одновременное нахождение «здесь», «там» и «нигде». Именно по этой причине метамодернизм был выбран как одно из средств описания «медленного» кино и тех тенденций в культуре, которые они вместе выражают.

Так, фильм Вирасетакула «Синдромы и столетие» показывал, что проблема восприятия времени стала в XXI веке одной из центральных. Однако настоящее, которое фиксировал режиссер, не восстанавливало связей между прошлым и будущим, как полагал Кёпник. Оно скорее разрушало привычный конструкт времени, где будущее подразумевалось как возможность, а прошлое как открытость. Новый «режим историчности» обернулся тем, что будущее, как пишет Ассман, превратилось в источник озабоченности [Ассман, 2017, с. 9–10], а настоящее, перегруженное травматичным опытом прошлого, приняло статичный характер (прошлоенастоящее).

Вместе с тем фильм Кавасе «Траурный лес», построенный как цепочка аффективных событий-реакций, демонстрировал наличие и возможность чувственного контакта между человеком и Другим, человеком и миром. Нивелируя границы дуалистичного восприятия, «открывая» перед героями и зрителем-«созерцателем» мир в его подлинности, «таковости», реальность в фильме Кавасе представляла собой случайный, неопределенный и вечный поток. Это то, что Кёпник называл способностью «кино времени (и) сновидений» показывать мир явлений как нечто прекрасное в своей неоднозначности, таинственности, изменчивости и т.д. [Кёпник, 2023, с. 184].

Такое мировосприятие не является необычным для восточной традиции. Но учитывая внимание Европы к фильмам из стран Азии (Вирасетакул, Кавасе) и Латинской Америки (Рейгадас), уместно гово-

рить о том, что западноевропейская цивилизация переживает момент слома и пересмотра культурных формаций. Поэтому, опираясь на фильм Кавасе, можно утверждать, что если в модерне мир представлял собой хаос, в постмодерне шло его игровое освоение [Маньковская, 2018, с. 193], то период метамодерна, или, шире, — постпостмодерна, характеризуется чувственным, аффективным проживанием хаоса.

Отсюда проистекает эстетика «медленного», которая получила широкое распространение в общественной и культурной жизни XXI века<sup>(5)</sup>. В искусстве это привело к распространению «медленного» кино, с его акцентом на природе фотографической и объективной реальности, пристальным вниманием режиссеров к мимолетным и эфемерным событиям настоящего [Çağlayan, p. 11]. Неслучайно в «Безмолвном свете» Рейгадас обращал наше внимание на то, что момент иерофании — проявления трансцендентного в имманентном — становится доступен человеку, когда он может различить эти ускользающие мгновения.

Отчасти такая нарочитая витальность «медленного» кино доказывает правомерность предположения В. Бычкова о сохраняющемся в культуре отсутствии тяги к познанию Великого Другого (Бога, Духа, Разума) [Маньковская, 2016, с. 366–367]. Вместе с тем фильм Рейгадаса показывает, что область трансценденции находится по эту сторону реальности, но за рамками ее обыденного восприятия. Она проявляется в моменте, когда человек может открыться человеку и миру. В конечном счете, как писал Кёпник, эстетика «медленного» обучает нас жизни, в которой больше нет вечного и универсального смысла [Кёпник, 2023, с. 333].

Не менее важен в связи с этим и вывод Вермюлена. Рассуждая об индивидуальности в восприятии глубины, подразумевая ситуативность аффекта и алеаторность истории, он говорит о том, что метамодернизм стал отчаянной и желанной попыткой думать, чувствовать и воспринимать мир исторично, пространственно, телесно. Но в перспективе концепция выглядит бессодержательной: границы достоверности прошлого и настоящего размываются, что пробле-

(4) К тому моменту получили распространение: перформатизм (2000), гипермодернизм (2004), автомодернизм (2008), диджимодернизм (2009), альтермодернизм (2009), реновализм (2010).

(5) Отчасти, как «симптом» времени, можно отметить такие движения, как Slow Food, Slow Science, Slow Life и др.

матизирует какие-либо размышления о будущем [Метамодернизм, 2022, с. 242–243].

Опыт «медленного» кино подтверждает его опасения. Последующие фильмы Вирасетакула, Кавасае и Рейгадаса 2010-х годов демонстрировали, что реальность стала непредсказуемой и непостижимой, а наладить контакт с миром и Другим оказалось проблематичным. Однако это говорит лишь о том, что мы, вероятно, вовлечены в гораздо более фундаментальную и масштабную смену культурно-исторических циклов, чем это казалось прежде. И такие постпостмодернистские практики, как метамодернизм и «медленное» кино, являются одними из первых выразителей происходящего поворота в культуре и искусстве.

## Список литературы:

- 1 *Ассман А.* Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима модерна / Пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 267 с.
- 2 *Вермюлен Т., Аккер Р. ван ден.* Заметки о метамодернизме // *Metamodern: журнал о метамодернизме.* 02.12.2015. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения 08.03.24).
- 3 *Кёпник Л.* О медленности / Пер. с англ. Н. Ставрогиной. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 344 с.
- 4 *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с. (Российские Пропилеи).
- 5 *Маньковская Н.Б.* Постмодернизм в эстетике // *Философская антропология.* 2018. Т. 4. № 1. С. 192–230. <https://doi.org/10.21146/2414-3715-2018-4-1-192-230>.
- 6 *Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма / Под ред. Р. ван ден Аккера, Э. Гиббонс, Т. Вермюлена; [пер. с англ. В.М. Липки; вступит. ст. А.В. Павлова].* М.: РИПОЛ классик, 2022. 342 с.
- 7 *Павлов А.В.* Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Издательский дом «Дело», 2019. 560 с.
- 8 *Шредер П.* Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / Пер. с англ. А. Шульгат. М.: Des Esseintes Press, 2023. 240 с.
- 9 *Çağlayan O.E.* Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema: Thesis (Doctor of Philosophy (PhD)). University of Kent Publ., 2014. 231 p.
- 10 *Jaffe I.* Slow Movies: Countering the Cinema of Action. London & New York: Wallflower Press, 2014. 256 p.

## References:

- 1 Assmann A. *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima moderna* [Is Time out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime], transl. from German B. Khlebnikov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 267 p. (In Russian)
- 2 Vermeulen T., Akker R. van den. Zametki o metamodernizme [Notes on Metamodernism]. *Metamodern: zhurnal o metamodernizme*, 02.12.2015. Available at: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (accessed 08.03.24). (In Russian)
- 3 Koepnick L. *O medlennosti* [On Slowness], transl. from English N. Stavrogina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 344 p. (In Russian)
- 4 Mankovskaya N.B. *Fenomen postmodernizma: Khudozhestvenno-ehsteticheskii rakurs* [The Phenomenon of Postmodernism: Artistic and Aesthetic Perspective]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 496 p. (Rossiiskie Propilei [Russian Propylaea Series]). (In Russian)
- 5 Mankovskaya N.B. Postmodernizm v ehstetike [Postmodernism in Aesthetics]. *Filosofskaya antropologiya*, 2018, vol. 4, no. 1, pp. 192–230. <https://doi.org/10.21146/2414-3715-2018-4-1-192-230>. (In Russian)
- 6 *Metamodernizm: istorichnost', affekt i glubina posle postmodernizma* [Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism], eds. R. van den Akker, E. Gibbons, T. Vermeulen, transl. from English V.M. Lipki, intr. article A.V. Pavlov. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2022. 342 p. (In Russian)
- 7 Pavlov A.V. *Postpostmodernizm: kak sotsial'naya i kul'turnaya teorii ob'yasnyayut nashe vremya* [Postpostmodernism: How Social and Cultural Theory Explain Our Time]. Moscow, Izdatel'skii dom "Delo" Publ., 2019. 560 p. (In Russian)
- 8 Schrader P. *Transsendental'nyi stil' v kino: Odzu, Bresson, Dreyer* [Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer], transl. from English A. Shulgat. Moscow, Esseintes Press Publ., 2023. 240 p. (In Russian)
- 9 Çağlayan O.E. *Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema*: Thesis (Doctor of Philosophy (PhD)). University of Kent Publ., 2014. 231 p.
- 10 Jaffe I. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. London & New York, Wallflower Press, 2014. 256 p.