ART & CULT АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-65-81

Анастасия Сергеевна Тетеркина
Anastasia Sergeevna Teterkina
магистрант,
MA student,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
nastya_s_t@mail.ru

ИССЛЕДОВАНИЕ СОДЕРЖАНИЯ ПОНЯТИЯ «МЕДЛЕННОЕ КИНО» В УСЛОВНО-ДИСЦИПЛИНАРНЫХ ЗАРУБЕЖНЫХ ТЕКСТАХ

A STUDY OF THE CONTENT OF THE CONCEPT OF "SLOW CINEMA" IN CONDITIONAL-DISCIPLINARY FOREIGN TEXTS

Статья посвящена анализу зарубежного академического дискурса в отношении феномена «медленного кино» на материале работ М. Флэнагана, О.Э. Чаглаяна, К. Шуновера, С.Х. Лима, Т. Де Лука и Л. Кепника. Цель исследования заключается в распредмечивании существующих интерпретационных конструкций и выявлении исходных предметоформирующих положений, лежащих в основе различных подходов к осмыслению «медленного кино». Особое внимание уделяется смещению исследовательской оптики в анализируемых текстах с формально-эстетических характеристик к анализу зрительского восприятия, в том числе в контексте «временной экономики», «материализации телесности» и других социокультурных трансформаций.
В результате проведённого исследования устанавливается, что «медленное кино» должно рассматриваться не как совокупность устойчивых признаков, а как дискурсивная конструкция, применяемая к определённым фильмам, внутри которой их длительность рассматривается как механизм организации чувственно-перцептивного опыта зрителя. В итоге предпринимается попытка первичной систематизации выявленных положений, содержащихся в распредмечиваемых текстах, а также делается вывод о необходимости дальнейшего теоретического уточнения содержания понятия «медленного кино» с целью последующего формирования его более согласованной модели.

Ключевые слова: медленное кино, современность, эстетика «медленного», зрительское восприятие, дискурсивная модель

Для цитирования: *Тетеркина А.С.* Исследование содержания понятия «медленное кино» в условно-дисциплинарных зарубежных текстах // Артикульт. 2026. №2(62). С. 65-81. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-65-81

This article analyzes international academic discourse on the phenomenon of "slow cinema", drawing on the works of M. Flanagan, O.E. Çağlayan, K. Schoonover, S.H. Lim, T. de Luca, and L. Kepnik. The study aims to deconstruct existing interpretative constructs and identify the underlying assumptions underlying various approaches to understanding "slow cinema". Particular attention is paid to shifting the research lens in the analyzed texts from formal and aesthetic characteristics to an analysis of viewer perception, including in the context of the "time economy", the "materialization of corporeality", and other sociocultural transformations.
The study establishes that "slow cinema" should be viewed not as a set of stable features, but as a discursive construct applied to specific films, within which their duration is considered a mechanism for organizing the viewer's sensory-perceptual experience. As a result, an attempt is made to initially systematize the identified provisions contained in the texts being objectified, and a conclusion is made about the need for further theoretical clarification of the content of the concept of "slow cinema" with the aim of subsequently forming a more coherent model.

Keywords: slow cinema, modernity, aesthetics of "slow", audience perception, discursive model

For citation: Teterkina A.S. "A study of the content of the concept of «slow cinema» in conventional disciplinary foreign texts." *Articult*. 2026, no. 2(62), pp. 65-81. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-65-81

Введение

После длительного и широкого обсуждения специфики «медленного кино» в дискурсивной среде [Flanagan 2008, James 2010, Shaviro 2010, Tuttl 2010] научное сообщество подхватило дискуссию о своеобразии и значимости «медленности» в кинематографе, что привело к проведению в этой области полноценных исследований.

В итоге, в англоязычной киноведческой литературе в 2010-х годах возник целый корпус работ, посвящённых «медленному кино» [Flanagan 2012, Schoonover 2012, Çağlayan 2014, Lim 2014, de Luca 2014]. Все они так или иначе формируют различные интерпретационные модели «медленного» кино, которые впоследствии легли в основу современных, в том числе и отечественных, киноведческих подходов к его пониманию.

© Тетеркина А.С., 2026
Дата поступления: 01.05.2026. Дата одобрения после рецензирования: 28.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

ISSN 2227-6165

Однако при обращении к этим фундаментальным для исследований «медленного кино» работам обнаруживаются определённые противоречия, главным образом обусловленные смешением уровней анализа в отношении «медленного кино», что не просто затрудняет, но и просто-напросто делает невозможным формирование полноценного теоретического знания. Настоящая работа предлагает анализ зарубежных академических текстов в отношении «медленного кино» с использованием метода распредмечивания [Штейн 2020, с. 182-184]. Вместе с тем предпринимается попытка первичной систематизации характеристик интерпретаций «медленного кино» по четырем уровням (формальный, операциональный, перцептивно-телесный, концептуальная рамка) внутри логики распредмечиваемых исследовательских моделей. Где под **формальным уровнем** понимается совокупность художественно-выразительных средств (длительность плана, работа камеры, звуковая организация), **операциональный уровень** связан с функцией этих средств, то есть каким образом они организуют структуру фильма, **перцептивно-телесный уровень** описывает опыт зрителя в процессе просмотра, а **концептуальная рамка** подразумевает более широкий контекст, в котором интерпретируется «медленное кино» рассматриваемыми авторами. В этой перспективе понятие «модель» функционирует не как строгая теоретическая система, а как интерпретационная конструкция, выстраиваемая исследователями в зависимости от выбранной аналитической оптики.

Такой разбор и систематизация в перспективе разработки теоретически обоснованного содержания понятия «медленное кино» вскрывает существующую исходную амплитуду вариативности интерпретаций данного понятия [Штейн 2025, с. 188, 198] и в то же время расхождения самого материала, который им обобщается.

В связи с эссеистическим характером даже условно академических текстов о «медленном кино», их формализованное распредмечивание – разложение «имеющегося знаниевого представления на составные компоненты, образующие его структуру – онтологическую схему предмета (того, что принимается за наличествующее, в отношении которого и реализуется познавательная активность) и совокупность условностей познавательной активности (того, что формирует определённое конкретное представление предмета, которое и выражается в форме знаниевого представления) [Штейн 2020, с. 182], оказывается весьма затруднительным. Поэтому реализуем последовательное не формализованное распредмечивание шести текстов зарубежных исследователей, которые посвящены «медленному кино», обобщая обнаруживаемые в них авторские интерпретации через их распределение по описанным выше четырём уровням, таким образом приводя обособленные тексты к определённой систематике. При этом исходно разделим распредмечиваемые тексты на две группы, в соответствии с хронологией их актуализации (что важно для понимания возможной трансформации содержания понятия «медленное кино», обусловленной знанием или не знанием работ предшественников), а также с характером аналитической оптики, определяющей способ концептуализации данного феномена. В связи со спецификой разбираемых текстов и для удобства верификации реализуемого распредмечивания, при работе с ними будет использоваться принцип последовательного раскрытия, согласующийся с имеющейся авторской структурой препарируемых исследований.

Поскольку предметом настоящего исследования выступает зарубежная академическая рефлексия в отношении феномена «медленного кино», в работе сознательно не производится киноведческий анализ фильмов, рассматриваемых Флэнаганом, Лимом, Де Лука и другими авторами. Основной исследовательский фокус направлен не на верификацию художественных свойств конкретных произведений, а на анализ механизмов концептуализации феномена «медленного кино» как продукта авторских интерпретаций предполагаемого зрительского переживания в условиях устойчивого дискурса.

1. Концептуализация «медленного кино» как автономного кинематографического феномена

В первую группу исследуемых текстов входят работы М. Флэнагана, К. Шуновера, О.Э. Чаглаяна, С.Х. Лима, сосредоточенные на концептуализации «медленного кино» как автономного кинематографического феномена, обладающего совокупностью условно-устойчивых формально-эстетических характеристик. В центре внимания данных исследователей находятся вопросы темпоральной

ISSN 2227-6165

организации, нарративных свойств, длительности кадра, а также специфики зрительского восприятия. В этой перспективе большинство работ фокусируется на бинарной оппозиции режимов скорости «быстрое»/«медленное» и репрезентативных свойствах как противопоставление доминирующему зрительскому кинематографу.

1.1. М. Флэнаган «“Медленное кино”: темпоральность и стиль в современном искусстве и экспериментальном кино»[1]

Развивая идеи, сформулированные в ранней статье [Flanagan 2008], М. Флэнаган в своей диссертации предпринимает попытку перевести исследование эстетики «медленного» из критического дискурса в академическую плоскость. В качестве исходной позиции он рассматривает «медленное кино» как результат современного переосмысления послевоенного кинематографа и экспериментальных практик, выстраивая анализ через бинарную оппозицию скорости и длительности.

Уже во введении Флэнаган фиксирует проблемность самого понятия «медленное кино», указывая на его статус «ярлыка» и зависимость от оппозиции «быстро/медленно» [Flanagan 2012, с. 5]. Его работа носит не столько теоретический, сколько описательный характер, объединяя разрозненные дискурсивные наблюдения.

Работа М. Флэнагана состоит из следующих частей: «Ключевые характеристики современного медленного кино»; «“Современники”, Базен и кадр с длительной последовательностью»; «Недраматичность, время и неолиберальная экономика современного кино»; «Натюрморт, Две дани уважения Одзу и цифровому режиму».

«Ключевые характеристики современного медленного кино». В первой части своей диссертации М. Флэнаган стремится развести несколько категорий: повествовательный/ненарративный, художественный/документальный, реализм/антииллюзионизм, демонстрируя их ограниченность. Он приходит к выводу, что «медленное кино» формируется на пересечении различных эстетических практик. Длительность, унаследованная от модернизма и авангарда, смещает внимание с сюжета на организацию пространства кадра, его ритм и визуальную композицию. При этом реализм интерпретируется как синтетическая модель, объединяющая документальный и художественный метод репрезентации, формируя субъективное гиперреальное пространство.

Расширяя поле, Флэнаган вводит две тенденции: эпизодический нарративный фильм, построенный длинным планом, и обезлюдевший ненарративный фильм, снятый в жанре пейзажного кино, однако отсутствие принципиальных различий между ними (длинные планы, статичные кадры, нацеленные на эффект созерцательности или наблюдения) размывает критерии. Дополнительное противоречие возникает при обращении к кинематографу А. Тарковского, М. Антониони, К. Мидзогути. С одной стороны, «медленное кино» мыслится как самостоятельное течение, с другой – интерпретируется через модернистские практики XX века. В результате «медленное кино» оказывается не столько новым явлением, сколько продолжением существующих эстетических традиций.

«“Современники”, Базен и кадр с длительной последовательностью». Флэнаган выделяет ключевые характеристики: минимально нарративное или ненарративное повествование; длинные планы, концентрирующие внимание на незначительных событиях (в том числе «мертвое время»); статичность кадра, дополняемые вариативными приемами (медленное движение камеры, ее близость к объекту, невыразительная актерская игра, использование фильтров и эффектов). При этом он настаивает на принципиальной «открытости» данной эстетики.

В этой перспективе Флэнаган связывает «медленное кино» с идеями А. Базена и Ж. Делеза, интерпретируя его как синтез реалистической традиции и «образа-времени». Однако такая редукция скорее демонстрирует ограниченность методологии, чем объясняет специфику явления, поскольку генеалогия феномена, позиционируемого как нового, мыслится через традиции XX века.

«Недраматичность, время и неолиберальная экономика современного кино». В данной части Флэнаган рассматривает разрушение традиционной событийности как ключевой принцип

[1] Здесь и далее – перевод англоязычных источников – А.Т.

ISSN 2227-6165

«медленного кино». Апеллируя к кинематографу Ж. Ренуара и В. де Сики, Флэнаган фиксирует ситуацию, в которой будто бы «ничего не происходит»: происходящее на экране не столько видимо, сколько ощутимо. В этой логике выразительность смещается с сюжетной динамики на визуально-звуковую организацию кадра, где длительность и наблюдение начинают доминировать над событийностью.

Анализируя современное кино (Л. Цзяиня, а также работы Л. Алонсо, Ц. Мин-Ляна, Л. Диаса, Г.В. Сента), он показывает, что длительность фиксирует повседневность и направлена на раскрытие незаметных аспектов человеческого существования. Однако отождествление этих практик с неореализмом нивелирует специфику «медленности». Хотя преемственность очевидна, различие заключается в художественной установке. Если в первом случае замедление выступает следствием стремления к реальности, то в «медленном кино» оно становится атрибутивным свойством, нацеленным на иной способ восприятия.

В социально-экономической перспективе, опираясь на Фредрика Джеймисона [Jameson 2003], Флэнаган связывает «медленное кино» с реакцией на ускорение позднекапиталистической культуры, интерпретируя его как оппозицию доминирующему темпоральному режиму.

«Натюрморт, Две дани уважения Одзу и цифровому режиму». В данной части Флэнаган обращается к кинематографу Я. Одзу, С. Сяосяня, А. Киаростами, связывая «медленность» с плотностью времени и материальностью изображения. Статичность, «натюрморты» повседневности, тишина и разрывы причинно-следственных связей формируют пространство созерцания и рефлексии. Дополнительно он отмечает роль цифрового изображения, усиливающего длительность и эффект погружения.

Таким образом, М. Флэнаган одним из первых систематизирует критический дискурс о «медленном кино», однако его модель остается противоречивой: фиксируя ряд условно-устойчивых приемов, он не предлагает четкого определения самого понятия, а совмещает генеалогию модернизма с классификацией современного кино. В результате предложенная модель скорее фиксирует совокупность наблюдений, чем формирует теоретическую систему. Основные выявленные компоненты концепции «медленного кино» М. Флэнагана могут быть выражены в обобщенном виде (*рис. 1*).

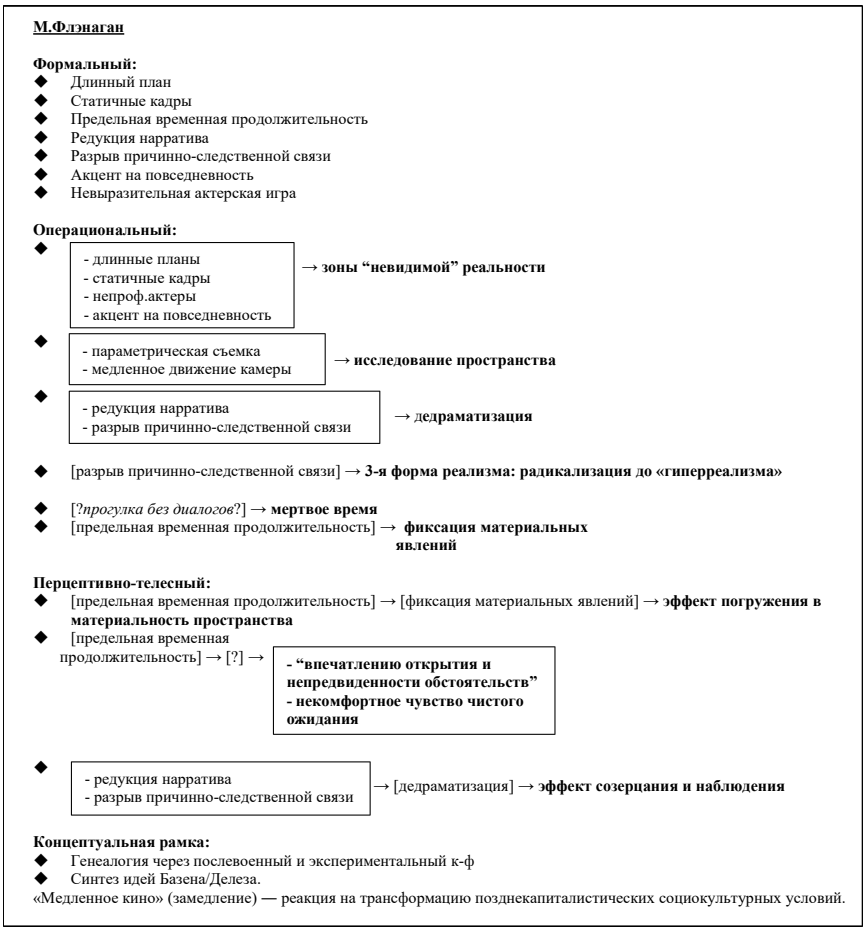

Рис. 1.

ISSN 2227-6165

1.2. К. Шуновер «Расточители времени: работающий организм медленного кино, политический зритель и странность»

Осмысление существования и постепенной легитимации «медленного кино» в предшествующем дискурсе преимущественно ограничивалось формально-эстетическим анализом. Однако подобный подход не затрагивает семантический потенциал этих фильмов. Работа Карла Шуновера [Schoonover 2012] предлагает смещение исследовательской оптики от описания художественных и технических характеристик к социокультурному контексту, включая влияние капиталистической системы на зрительское восприятие. Ключевой тезис формулируется через идею альтернативного режима восприятия, в котором «медленное кино» понимается как темпорально-экономическая практика. В этом контексте «скука» перестает быть негативным эффектом и осмысляется как способ переоценки затраченного времени.

Разбираемая работа К. Шуновера состоит из следующих частей: «Два медлительных тела»; «Взгляд на труд по-другому»; «Впустую потраченное время и странная жизнь».

«Два медлительных тела». Полемизируя с Н. Джеймсом, К. Шуновер отвергает трактовку «медленного кино» как пассивного опыта, предлагая понимать его как форму особого распределения усилий. Продолжая линию А. Базена, он интерпретирует длинный план как требование интенсивного внимания, приобретающего политическое измерение. В результате анализ смещается с формы на практику восприятия.

Центральное место занимает модель «двух тел»: «тело» фильма (режим длительности, актерская игра, темпо-ритм) и тело человека как субъекта зрительского труда [Schoonover 2012, с. 68]. В этой перспективе «медленное кино» раскрывает время как социальную категорию, акцентируя его непроизводительное измерение и избегая оппозиции «медленного» и «быстрого».

«Взгляд на труд по-другому». Андре Базен связывал неореализм с возможностью эстетического и социального переосмысления повседневности [Базен 1972, с. 300]. К. Шуновер развивает эту линию, интерпретируя кинематографическую реальность через категории труда и экономики как отражение сдвига социокультурной парадигмы. В этом контексте «медленное кино», по его мнению, проблематизирует представления о прогрессе как линейном движении вперед, обращаясь к состоянию стагнации, распада и трансформации труда. На примере фильма Ц. Чжанкэ «Город 24» (2008) демонстрируется, как медленная эстетика фиксирует индустриальный упадок, а изображение организуется не как действие, а как состояние, в котором длительность становится условием переживания опыта.

Характерной становится диегетическая нестабильность, возникающая при смешении документального, реконструированного и вымышленного. Это создает перцептивное напряжение и смещает внимание с нарратива на процесс осмысления. Аналогично акцент на телесности актера переводит восприятие с персонажа на сам процесс актерского существования, актуализируя проблему человеческого труда в культуре «стремящейся к постиндустриальному будущему» [Schoonover 2012, с. 72].

«Впустую потраченное время и странная жизнь». Функционирование и расслоение режимов репрезентации в кинематографе, связанных К. Шуновером общей логикой, рассматриваются им через оптику, политической интенциональности «медленного кино». В этой перспективе нестабильность формы выступает уже не как эстетический жест, а как политическая позиция. Медлительность приобретает статус диссидентской практики, противопоставленной логике продуктивности: экранная «непроизводительность» подрывает ценности капиталистической эффективности. В этой системе тело становится агентным, в то время как экранная «непроизводительность» – альтернативной логике продуктивного кинематографического действия. Тем самым подрывается ценность капиталистической эффективности, а «медленное кино» предлагает иной режим зрительского опыта. Тело в этой системе функционирует как агент сопротивления, отказывающийся демонстрировать продуктивность и подчиняться трудовой логике, что позволяет проблематизировать способы репрезентации человека в условиях временной экономики [Schoonover 2012, с. 73].

Данная оптика задает новую модель позиционирования «медленного кино»: если доминирующий режим массового кинематографа утвердился в качестве конвенционального ориентира, то замедление

ISSN 2227-6165

актуализирует маргинальный тип восприятия. Первый Шуновер соотносит с маскулиным типом повествования, тогда как альтернативный режим определяется через категорию «странности» – всего, что выходит за пределы заданной временной логики или не реализуется в ней.

Таким образом, концепция К. Шуновера смещает анализ «медленного кино» с эстетической плоскости в социологическую, интерпретируя его как форму сопротивления капиталистической временной организации. Существенным вкладом становится акцент на зрительском восприятии, поскольку именно через перераспределение внимания в акте просмотра формируется пространство переживания кинематографического состояния. Основные выявленные компоненты концепции «медленного кино» К. Шуновера могут быть выражены в обобщенном виде (*рис. 2*).

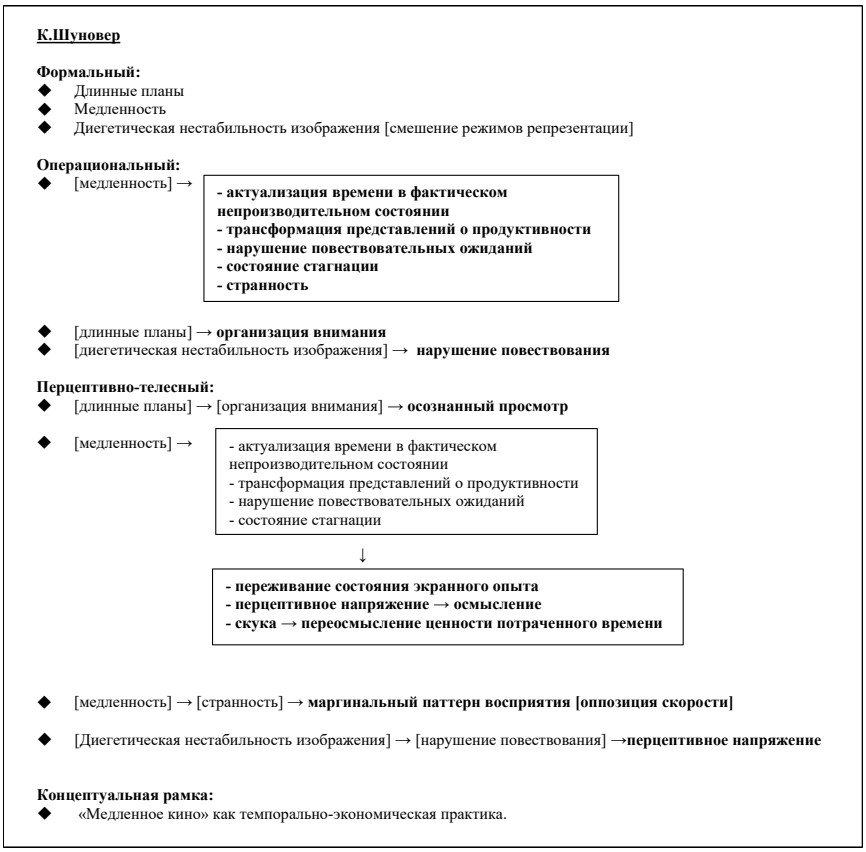

Рис. 2.

1.3. О.Э. Чаглаян, «"Экранизация скуки". История и эстетика медленного кино»

В условиях институционализации понятия «медленное кино» Орхан Эмре Чаглаян обращается к его историзации и систематизации, рассматривая данный феномен как практику, ориентированную на созерцательный зрительский опыт [Çağlayan 2014]. Центральной в его исследовании становится перцептивно-аффективная оптика: ностальгия, абсурдный юмор и скука интерпретируются как механизмы, формирующие особый режим взаимодействия зрителя с фильмом. Тем самым Чаглаян отказывается от редукции «медленного кино» к бинарной оппозиции скорости и смещает анализ с формальных признаков темпоральности на организацию восприятия.

Работа О.Э.Чаглаяна состоит из следующих частей: «Введение»; «Ностальгия по модернизму: Бела Тарр и долгий путь»; «Меньше значит абсурдно: юмор в фильмах Цай Мин-Ляна»; «Созерцательная скука: Фильмы Нури Бильге Джейлана»; «Вывод».

«Введение». Вводная часть работы посвящена становлению дискурса «медленного кино» и проблеме его эстетической и политической функциональности в контексте изменений зрительских практик. Фрагментарность генеалогий становится основанием для выстраивания собственной исторической модели. В качестве предпосылок он выделяет модернистское кино второй половины XX века, в частности фильмы М. Антониони, где через «мертвое время», замедленный темп и ослабление причинно-следственной связи раскрываются темы одиночества и разобщенности.

ISSN 2227-6165

Развивая линию М. Флэнагана, Чаглаян расширяет генеалогию до модернистских практик 1920-х годов и экспериментального кинематографа, смещая акцент с истории форм на способы конструирования зрительского опыта: ностальгия функционирует как рефлексия над упадком модернистского арткино, абсурдный юмор – как разрыв между изображением и восприятием, а скука – как инструмент переорганизации внимания и показателем вовлеченности.

«Ностальгия по модернизму: Бела Тарр и долгий путь». Обращаясь к творчеству Б. Тарра как одному из ключевых примеров «медленного кино», Чаглаян переосмысляет «мертвое время» и «длинный план» как элементы, направленные на организацию специфического зрительского опыта. Созерцательный режим наблюдения в фильмах Тарра, по мысли Чаглаяна, формируется через «треугольные» отношения между персонажем, камерой и зрителем, где движение камеры, подобное блужданию фланера, задает дистанцированную, отчужденную оптику восприятия, вызывая эффект ностальгии по арткино [Çağlayan 2014, с. 50].

Переосмысляя функцию длинного плана, Чаглаян смещает акцент с его онтологических свойств, сформулированных Базеном, на аффективное воздействие. Если в базеновской модели длительность служит сохранению целостности реальности, то в «медленном кино» она становится инструментом производства «артефактных эмоций» [Plantinga 2009, с. 78-111], возникающих из осознания формы.

Радикализация длительности приводит к нарушению классической логики реализма: затянутая продолжительность кадра порождает немотивированные драматургические «пустоты» – так называемые «излишества», которые «бросают вызов рудиментарным представлениям о повествовательном кино» [Çağlayan 2014, с. 60]. В результате реализм трансформируется в форму «гиперреализма», вступающую в противоречия с базеновской моделью. Ключевыми становятся стратегии дедраматизации – «монотонность» и «повторения», которые в логике Ч. Дзаваттини интерпретируются как проявление «избыточной реальности» [Çağlayan 2014, с. 67]. Подобные паузы, не подчиненные развитию сюжета, формируют у зрителя ассоциативное поле, отсылающее к модернистским и авангардным практикам. Возникающее состояние ожидания и неопределенности переводят зрителя в агентную позицию, где движение камеры и фрейминг кадра принимают роль персонажа, в то время как зритель выступает интерпретатором смысла.

«Меньше значит абсурдно: юмор в фильмах Цай Мин-Ляна». В анализе творчества Ц. Мин-Ляна Чаглаян переходит от движения к статичности. Замедление и минимизация действия в его фильмах расширяют границы «медленного кино», формируя режим восприятия, основанный на неподвижности и длительном удержании взгляда. Ключевым становится принцип неопределенности: эпизодическая структура, унаследованная от «Нового тайваньского кино», усложняется за счет повторяющихся визуальных мотивов, нарушающих причинно-следственные связи и дестабилизирующих ожидания зрителя. Экстремальная длительность кадра и статичность изображения разъединяют персонажей, акцентируя их автономное существование. В результате возникает двойственный эффект: дистанция между зрителем и происходящим сочетается с возможностью погружения в интимное пространство героя.

Особое место приобретает юмор, соотносимый с традицией немой комедии, но возникающий из несоразмерности между событием и его длительностью. Тишина и отказ от диалогов фиксируют состояние бессмысленного существования, усиливая разрыв между ожиданием и восприятием.

«Созерцательная скука: Фильмы Нури Бильге Джейлана». В анализе творчества Нури Бильге Джейлана «скука» интерпретируется как эстетическая стратегия, перестраивающая режим зрительского восприятия. Отказ от доминирующих моделей турецкого кино формирует реалистическую оптику, включающую натурные съемки, репрезентацию повседневной жизни, внимание к маргинальным персонажам и темам отчуждения. Одновременно наследуемые технические особенности, в частности постсинхронный дубляж и дискретная фиксация звука, трансформируются в специфическую форму: диалоги утрачивают нарративную функцию, становясь фрагментарными и немотивированными. В результате формируется особый тип реализма, характерный для «Нового турецкого кино» и ориентированный не на достоверность, а на переживание состояния.

ISSN 2227-6165

В этой перспективе дедраматизация и эпизодичность повествования позволяют рассматривать «скуку» как ключевую характеристику кинематографа Джейлана. При этом она не сводится к теме провинциальной жизни, но возникает как эффект организации кинематографического материала. Тем самым конструируется атмосфера, в которой изменяется зрительское восприятие, выводящая его из позиции пассивного наблюдателя в активную форму созерцания.

В отличие от интерпретации К. Шуновера, Чаглаян трактует «скуку» не как политическую реакцию, а как продуктивное аффективное условие. В данном случае она усиливает восприятие зрителя и формирует особый тип эстетического опыта, связанный не с осмыслением происходящего, а с его переживанием.

«Заключение». Концепция Чаглаяна основана не столько на формально-эстетическом анализе, сколько на специфике организации зрительского восприятия. В отличие от стратегий, редуцирующих данный феномен к темпоральным характеристикам, его подход направлен на выявление аффективных и перцептивных установок, конструирующих особый опыт взаимодействия зрителя с кинематографическим произведением.

Расширяя историческую перспективу, Чаглаян демонстрирует преемственность модернистских и экспериментальных практик, однако фокус его исследования смещается с реконструкции эстетических моделей на анализ функциональной трансформации в контексте современного «медленного кино». При этом концепция Чаглаяна, несмотря на аналитическую ценность, не формулирует целостную теоретическую базу для определения содержания данного явления. Основные выявленные компоненты концепции «медленного кино» О.Э. Чаглаяна могут быть выражены в обобщенном виде (*рис. 3*).

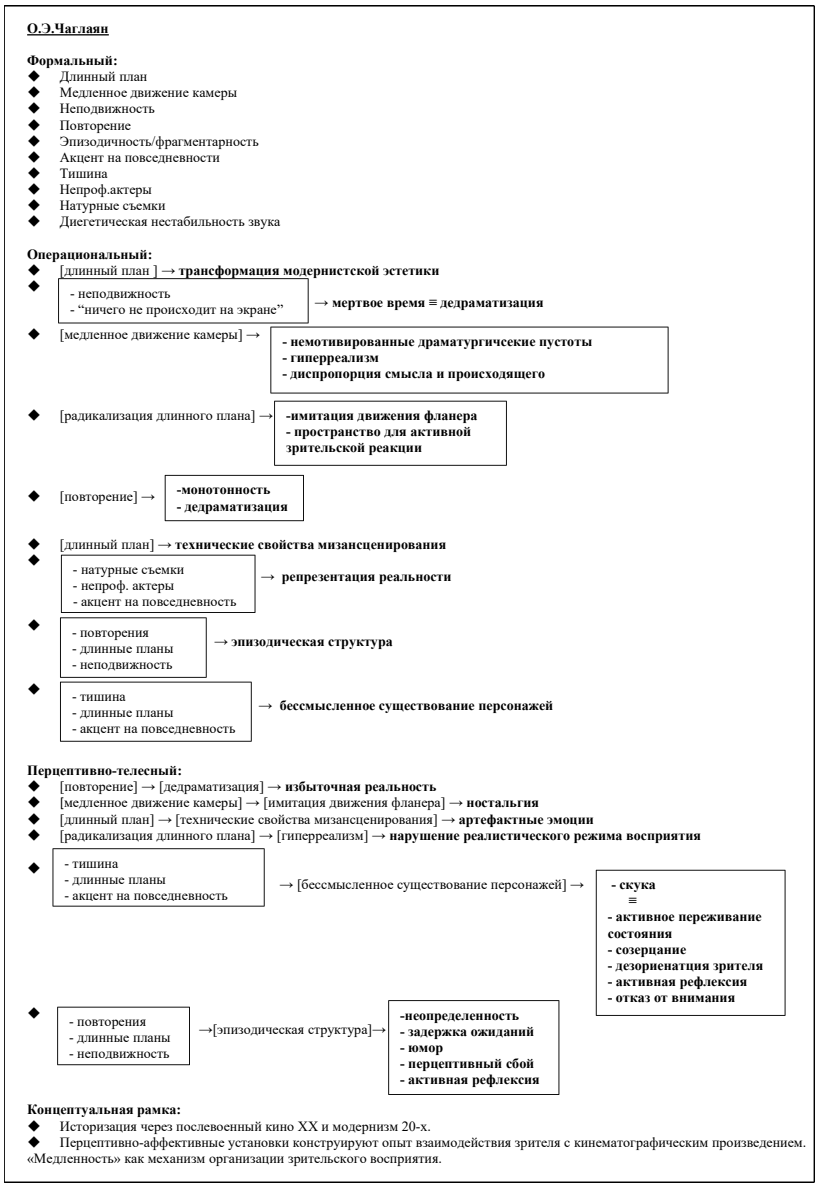

Рис. 3.

ISSN 2227-6165

1.4. С.Х. Лим, «Цай Мин-Лян и медленное кино»

В отличие от ранее рассмотренных исследований, ориентированных на выявление общих эстетических, социокультурных и перцептивных характеристик, работа Сон Хви Лима смещает фокус к анализу данного феномена на материале творчества отдельного режиссёра. Подобная оптика позволяет рассматривать «медленность» не как совокупность внешних признаков, а как внутренний принцип организации кинематографического высказывания, функционирующего по определенным концептуальным законам.

В этой логике обращение Лима к фильмам Цая Мин-Ляна выступает исследовательской стратегией, в рамках которой темпоральность, телесность и пространственная организация изображения формируют целостную систему. Тем самым «медленность» интерпретируется не как дискурсивное обобщение, а как имманентное свойство художественного метода, выявляемое через анализ его структурных механизмов.

Разбираемая работа С.Х.Лима состоит из следующих частей: «Не торопиться»; «Часть 1 – Медлительность»; «Часть 2 – Подпись»; «Часть 3 – Неподвижность»; «Часть 4 – Тишина»; «Заблудиться».

«Не торопиться». Уже в начальной части исследования, обращаясь к сцене из фильма «Четыре оборота» (2010), С.Х. Лим проблематизирует закрепившееся представление об эстетике «медленного кино», характеризуя его устойчивые признаки как своего рода «клише». Однако, несмотря на институционализацию формальных характеристик, Лим рассматривает «медленность» не как совокупность эстетических приемов, а как проявление более широкого эпистемологического сдвига, затрагивающего культурный и социальный опыт, который ориентирован на трансформацию способов восприятия времени, телесности и повседневности.

Соответственно, исследователь интерпретирует «медленность» как альтернативный режим восприятия, соотносимый с критикой капиталистической идеологии. Исходным положением его концепции становится тезис, согласно которому общество на протяжении индустриальной и постиндустриальной эпох возвращается к попыткам противостоять ускоряющемуся темпу жизни, а также преодолеть «разрыв локального и глобального в условиях глобализации» [Lim 2014, с. 5].

«Часть 1 – Медлительность». Отступая от канонического описания «медленного кино», сводимого к темпоральности и формальным характеристикам, С.Х. Лим предлагает иной подход. В его интерпретации взаимодействие зрителя с фильмом определяется не только внутренней структурой произведения, но и рядом контекстуальных факторов, влияющих на переживание длительности. Вследствие этого кинематографическое время утрачивает статус объективного атрибута, а формула «ничего не происходит» не может рассматриваться как определяющая характеристика данного явления.

Отказываясь от редукции «медленного кино» к набору стилистических признаков, Лим помещает его в более широкий контекст, где ключевыми становятся категории субъекта и длительности [Lim 2014, с. 17]. В этой логике отсутствие события трансформируется в эффект восприятия, проблематизируя сам статус «события» как элемента драматургии. Длительность так называемого «ничего» приобретает функциональное значение, формируя напряжение между ожидаемым событием и его отсутствием.

Таким образом, длительность задает две стратегии: с одной стороны – троп «ожидания», связанный с эффектом скуки; с другой – особый темпоральный конструкт. Подчеркивая диалектическое напряжение между кинематографом скорости и замедленными фильмами, Лим расширяет понятие «медленности» до взаимодействия различных режимов времени, материальности и эстетики.

Существенным является и переосмысление длинного плана через сопоставление Ж. Делеза и А. Базена. Если в концепции Базена длительность обеспечивает онтологическую целостность реальности и свободу зрительского восприятия, то у Делеза она констатирует кризис действия и становления новой темпоральности, в которой персонаж утрачивает способность к целенаправленному действию.

Именно этот сдвиг становится для Лима ключевым: в центре анализа оказывается не время как таковое, а персонаж, погруженный в состояние неопределенности и ожидания. Фокус смещается с ожидания следующего события на процесс осмысления самого изображения, в котором ожидание может так и не реализоваться. В этом контексте Лим обращается к высказываниям Ц. Мин-Ляна о намеренном

ISSN 2227-6165

создании тревоги [Lim 2014, с. 20] через длительную фиксацию ожидания, соотнося данный прием с идеей «давления времени» А. Тарковского.

В результате кинематографическое изображение перестраивается в режим разреженного наратива, где событие утрачивает статус структурообразующего элемента. Возникающие при этом чувства тревоги и скуки интерпретируются не как побочный эффект замедления, а как особый перцептивный режим, побуждающий к переосмыслению ценности времени и критике продуктивности как конвенциональной нормы. Таким образом, «медленное кино» предстает не только как эстетическая, но и как перцептивно-политическая практика.

«Часть 2 – Подпись». В данном разделе С.Х. Лим рассматривает «подпись» не как маркер стиля, а как принцип организации художественного высказывания. Обращаясь к дебатам об «авторской теории» и «синефилии», он интерпретирует их как взаимосвязанные категории, формирующие не только фигуру автора, но и специфический режим зрительского восприятия.

При этом Лим проблематизирует привилегированный статус автора, предлагая рассматривать «авторство» как конструкцию, действующую как на уровне формы, так и внутри диегезиса. В этой логике творческий метод Мин-Ляна выступает не индивидуальной характеристикой, а структурной оптикой, задающей позицию зрителя. Соответственно, «медленная» эстетика его фильмов функционирует не как темпоральный прием, а как механизм формирования точки зрения.

Существенным элементом анализа становится интертекстуальность. В отличие от классического понимания (Ю.Кристева) [Кристева 2000] и его кинематографических разработок (М.Ямпольский) [Ямпольский 1993], а также от синефильского цитирования, характерного для Ж.-Л. Годара, у Мин-Ляна она не носит коллажный характер. Напротив, интертекстуальность становится имманентным принципом. Ключевую роль, по мысли Лима, здесь играет повтор: устойчивые образы, лейтмотивы и одни и те же актеры формируют сквозную структуру, не замыкающуюся в пределах одного произведения. В результате фильмы функционируют как элементы единого кинематографического логоса.

Исходя из этого, интертекстуальность задает особый режим восприятия, предполагающий последовательный просмотр, где повторяемость и узнавание становятся основой зрительского опыта и механизмом конструирования авторства. При этом данный режим приобретает «медлительное» измерение: развитие мотивов растягивается во времени по всему ландшафту фильмографии Мин-Ляна, превращая интертекстуальность в способ аккумуляции смысла.

Таким образом, «медленность», по мысли Лима, проявляется не только на уровне кадра или длительности, но и на уровне структуры в целом, где синефилия, ностальгия и повтор образуют взаимосвязанный режим восприятия.

«Часть 3 – Неподвижность». В данной части С.Х. Лим переосмысляет закрепившееся представление о «медленном кино», рассматривая неподвижность не как атрибутивное свойство, а как эффект неустойчивой природы длительности. Обращаясь к фильму «Прощай, гостиница дракон» (2003), он показывает, что медлительная эстетика статичных сцен может сосуществовать с эпизодами иного темпорального режима (в частности, включение сцен фильма в жанре уся[2]), тем самым ставя под сомнение достаточность «длинного плана» как определяющего признака «медленного кино».

Лим выделяет ряд факторов, формирующих эффект неподвижности: внутреннюю композицию, редукцию событийности и направленность внимания зрителя. Вследствие этого статичность съемки оказывается недостаточным условием «медлительности». Ключевой тезис исследователя заключается в том, что «медленное кино» определяется не набором формальных характеристик, а взаимодействием разнородных стилистических и перцептивных элементов, где эффект замедления может возникать как на уровне кадра, так и в структуре драматургии.

В этой перспективе «неподвижность» перестает быть формальным признаком и функционирует как механизм, перенастраивающий зрительское восприятие. Принципиальное значение приобретает и идея «дрейфа», соединяющая покой и движение и создающая напряжение между двумя модальностями.

[2] Уся – жанр китайского кинематографа, где в основе приключений с элементами фэнтези лежит демонстрация боевых искусств.

ISSN 2227-6165

Данный принцип реализуется через систему взаимосвязанных средств: инертность персонажей соотносится со статичностью кадра, средние и дальние планы фиксируют рутинные действия без драматургической акцентуации, а свет, пограничные состояния и включение различных форм жизни (насекомые и др.) вводят скрытую динамику. В результате «неподвижность» не фиксирует отсутствие движения, а формирует пространство созерцания, вовлекающее зрителя в процесс переживания.

Таким образом, «медленное кино» определяется не столько длительностью, сколько способом композиционно-структурной организацией, в рамках которой восприятие регулируется внутренней динамикой диегезиса.

«Часть 4 – Тишина». Аудиальный образ «медленного кино» в дискурсивном поле чаще всего описывается как реалистический и минимизирующий недиегетическое звучание. Однако С.Х. Лим предлагает более сложную модель, в которой тишина понимается не как отсутствие звука, а как структурный элемент, формирующий перцептивный опыт «медленности».

Ключевым становится выявляемое им противоречие: с одной стороны, редукция диалогов и акцент на повседневных шумах усиливают эффект тишины, с другой – фильмы Мин-Ляна включают музыкальные номера и недиегетические композиции. В этой логике тишина функционирует как механизм регуляции восприятия, переориентируя внимание зрителя на материальность пространства и тела.

Функция тишины варьируется в зависимости от структуры сцены. В изображении одиночного персонажа она поддерживает реалистическую фактуру повседневности, тогда как в сценах взаимодействия нескольких героев отсутствие речи может означать как разрыв, так и форму близости. Таким образом, значение тишины определяется не самим приемом, а его функцией внутри диегетической системы.

Особую роль играет «безмолвный саундтрек» – протяженные шумы среды, которые приобретают автономный статус и формируют напряжение между внешним пространством и субъективным состоянием. Гиперболизация телесных и дискомфортных звуков материализует время, одновременно усиливая телесную вовлеченность и провоцируя рефлексивное дистанцирование.

Музыкальные номера и недиегетические элементы, на первый взгляд нарушающие заданную звуковую аскезу, включаются в эту систему как контрастные компоненты. Их взаимодействие с тишиной не только структурирует восприятие, но и формирует критическое поле, связанное с темами телесности, нормы и запрета.

Таким образом, в интерпретации Лима тишина выступает не фоновым эффектом, а структурообразующим принципом, смещающим восприятие с повествования на уровень перцептивного опыта. Звуковая организация становится имманентной частью авторского высказывания, где «медленность» функционирует как механизм, удерживающий напряжение между телесной вовлеченностью и рефлексивным отстранением.

«Заблудиться». В интерпретации С.Х. Лима «медленное кино» определяется не как совокупность формально-эстетических признаков, задающих темпоральные характеристики, а как перцептивная модель, перераспределяющая зрительское внимание через систему структурных механизмов. В этой логике «медленность» выступает не объектом репрезентации временной протяженности, а способом организации зрительского опыта. Тем самым исследование выводится из плоскости формального анализа в область феноменологии восприятия.

Вклад С.Х. Лима заключается в смещении аналитической оптики с описания внешних эстетических характеристик на выявление имманентных принципов организации кинематографического высказывания, трансформирующих режим восприятия зрителя. Это позволяет существенно расширить и углубить понимание феномена «медленного кино».

В то же время предложенная стратегия носит ограниченный характер, поскольку направлена на интерпретацию конкретного авторского метода, а не на построение обобщенной теоретической модели, применимой к явлению «медленного кино» в целом. Основные выявленные компоненты концепции «медленного кино» С.Х. Лима могут быть выражены в обобщенном виде (*рис. 4*).

ISSN 2227-6165

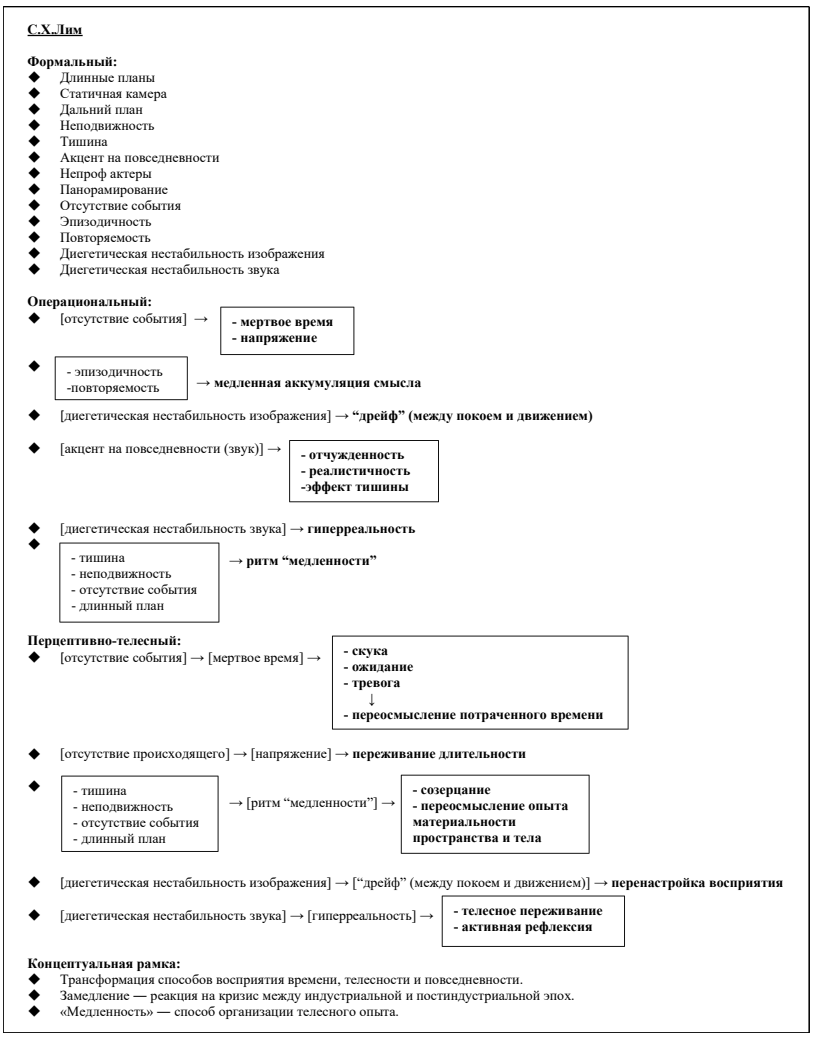

Рис. 4.

2. Расширение теоретической рамки: «медленное кино» в контексте сенсорных и культурных режимов

Настоящий раздел посвящен исследовательским моделям Т. Де Лука и Л. Кепника, в которых феномен «медленного кино» интерпретируется не только через совокупность формально-эстетических свойств, но и как особый режим организации зрительского опыта. В анализируемых концепциях происходит смещение исследовательского интереса из плоскости темпоральной структуры фильма к сенсорным, телесным и культурным механизмам восприятия, вследствие чего понятие «медленное кино» включается в более широкую теоретическую рамку эстетики «медленности» и современной культуры. В этой перспективе особое значение приобретает проблема взаимодействия кинематографической формы и режима восприятия зрителя.

2.1. Т. Де Лука, «Реализм чувств в мировом кинематографе. Восприятие физической реальности»

В отличие от ранее рассмотренных исследовательских стратегий, сфокусированных на «медленном кино» как самостоятельном феномене, подход Тьяго Де Лука смещает анализ в более широкое поле «чувственного реализма». Такая дистанция позволяет рассматривать «медленное кино» не как изолированную эстетическую конструкцию, а как прецедент глобальной кинематографической тенденции, переосмысляющей традиционную связь онтологии кино и феноменологии зрительского восприятия.

Работа Тьяго Де Лука состоит из следующих частей: «Введение», «Карлос Рейгадас: кино невозможного»; «Цай Мин-Лян: кинотеатр тела»; «Гас Ван Сент и визионерский реализм».

«Введение». В основу исследования положены две фундаментальные категории: «реализм» и «чувственный опыт». Выстраивая генеалогию их интерпретаций, Де Лука демонстрирует историческую

ISSN 2227-6165

изменчивость этих понятий в зависимости от социокультурного контекста и технологических условий развития кинематографа [de Luca 2014, с. 8]. В этой перспективе он переосмысляет их соотношение в контексте современного кино, выдвигая гипотезу, согласно которой взаимосвязь реализма и чувственного опыта не только определяет режим зрительского восприятия, но и конструирует саму природу кинематографического произведения. Таким образом, кино рассматривается как медиум, способный материализовать чувственный опыт через телесность, формируя особый режим переживания экранной реальности.

Для обоснования данной гипотезы Де Лука обращается к анализу творчества трех режиссёров, каждый из которых, по его мысли, репрезентирует особую стратегию конструирования чувственного опыта. При этом исследователь смещает акцент с описания индивидуальных художественных приемов на выявление общих закономерностей, связанных с трансформацией опыта физической реальности в современном кинематографе.

«Карлос Рейгадас: кино невозможного». В интерпретационной модели Де Лука творчество Карлоса Рейгадаса выстраивается на принципиальном соотношении «невозможного» и реалистического, реализуемом через напряженную организацию экранной реальности, в которой сталкиваются несовместимые уровни репрезентации. С одной стороны, изображаемое нарушает условности феноменального мира, выводя происходящее за пределы повседневного опыта, с другой – кинематографическая форма сохраняет строгую реалистическую установку, материализуя телесность и длительность переживания.

Рассматривая этот метод в связи с национальным мексиканским контекстом, Де Лука интерпретирует фильмы Рейгадаса не только как эстетический, но и как политический жест. В этой логике парадоксальная связка «невозможного» и реалистического становится способом артикуляции социальных и культурных противоречий.

В качестве генеалогической основы Де Лука выделяет «трансцендентальный реализм», представленный в творчестве Р. Брессона, К.Т. Дрейера, А. Тарковского. Однако метод Рейгадаса инвертирует данную традицию: если классическая модель строится на аскетическом минимализме, направленном на репрезентацию духовного движения [Шредер 2024, с. 205], то здесь «трансцендентальность» достигается через предельную материализацию телесного опыта.

Ключевые стратегии данного метода направлены на дестабилизацию реалистического режима. Так «непристойная метафизика» реализуется через телесные и сексуальные образы, переосмысляющие христианскую мораль, формируя инверсивную модель, в которой «плоть поглощает духовное» [de Luca 2014, с. 47]. Гиперболизированная визуальная риторика усиливает амбивалентность: натуралистическая точность сочетается с фрагментарностью изображения. В этой логике сопоставление экстремально крупного плана телесности и панорам природного ландшафта формирует эффект глобальной материальности, а длительность кадра способствует возникновению гаптического[3] восприятия.

Несмотря на документальную установку, диегезис сохраняет нестабильность: работа с непрофессиональными актерами и включение случайности нарушают структурную заданность, лишая события мотивированной цели. При этом переход звука из диегетического в недиегетический регистр усиливает разрыв между субъективным и объективным, препятствуя идентификации зрителя и переводя восприятие в рефлексивный режим.

Таким образом, в концепции Де Лука «медленность» у Рейгадаса перестает быть темпоральной характеристикой и функционирует как перцептивный принцип. Чувственный опыт становится основным механизмом смыслообразования, а промежуточное пространство между «невозможным» и реалистическим – условием трансформации зрительского восприятия через телесность и длительность.

«Цай Мин-Лян: кинотеатр тела». Анализ творчества Ц. Мин-Ляна у Де Лука позволяет рассматривать «медленность» не как автономный эстетический принцип, а как элемент более широкой концепции «чувственного реализма». В этой перспективе фокус смещается с описания формальных характеристик к выявлению функции «медленности» в структуре сенсорного опыта.

[3] Гаптический – характер связи осязания и зрения, при котором в процессе визуального восприятия возникает ощущение тактильного считывания поверхности.

ISSN 2227-6165

Ключевой становится «телесная» стратегия, материализующая реальность на уровне изображения. Де Лука выделяет две линии организации диегезиса. С одной стороны, натуралистический режим съемки фиксирует социальный контекст с почти документальной точностью, приобретая политическое измерение и актуализируя темы модернизации, неравенства и отчуждения. Особую роль играют сцены рутинных ритуалов, где через длительность и акцент на физиологии подчеркивается материальность тела, а диегетические шумы усиливают эффект его включения в среду.

С другой стороны, пространство выстраивается в гиперболизированной композиции: искаженная перспектива, минимализм, статичность камеры и строгое мизансценирование дестабилизируют репрезентативность изображения, усиливая амбивалентность онтологического статуса реальности и переводя восприятие в плоскость телесного опыта.

Таким образом, в концепции Де Лука «медленность» утрачивает статус автономной эстетической модели и функционирует как элемент сенсорного режима. Длительность, дедраматизация и натуралистические аудиовизуальные стратегии выступают не как формальные признаки, а как механизмы конструирования телесного переживания.

В отличие от подхода С.Х. Лима, где «медленность» является инструментом перенастройки восприятия, Де Лука включает ее в более широкую систему «чувственного реализма», в рамках которой кинематограф функционирует как медиум непосредственного телесного контакта с реальностью.

«Гас Ван Сент и визионерский реализм». В анализе творчества Гаса Ван Сента Тьяго Де Лука развивает идею внутренней дихотомии экранной реальности, основанной на столкновении реалистической и субъективной оптик. Фильмы режиссёра формируют напряженное сосуществование двух уровней репрезентации внутри единого диегезиса.

Реалистическая стратегия выстраивается через натурные съемки, работу с непрофессиональными актерами, длительные планы и опору на реальные события («Джерри», «Слон», «Последние дни»). Эти приемы создают эффект достоверности и присутствия. Однако внутри этой модели возникает онтологическая нестабильность: те же средства – импровизация, длительность, ослабленная причинно-следственная связь – одновременно дестабилизируют привычную логику репрезентации.

В интерпретации Де Лука данное противоречие переводит зрителя в рефлексивную позицию, связанную с переживанием травматической памяти. В этой логике «медленность» функционирует не как темпоральная характеристика, а как механизм, структурирующий телесный опыт восприятия.

Таким образом, в концепции Тьяго Де Лука «медленность» выступает элементом «чувственного реализма»: она не столько репрезентирует реальность, сколько дестабилизирует диегезис, смещая восприятие с события на уровень телесного переживания. В результате длительность становится условием формирования чувственно-перцептивного пространства, в котором зритель включается в опыт непосредственного освоения экранной реальности. Основные выявленные компоненты концепции «медленного кино» Т. Де Лука могут быть выражены в обобщенном виде (*рис. 5*).

2.2. Л. Кепник, «О медленности»

Цель настоящей части – продемонстрировать расширение теоретической рамки феномена «медленности» в контексте социокультурной логики. В отличие от ранее рассмотренных исследований, анализ которых был сосредоточен на детальном разборе конкретных художественных стратегий, работа Лутца Кепника требует иного подхода, поскольку обращается к категории, функционирующей на пересечении культурных, медийных и перцептивных процессов.

В интерпретации Лутца Кепника «медленность» утрачивает статус автономного темпорального феномена и переосмысляется как перцептивная стратегия, охватывающая различные художественные практики. Ключевой тезис состоит в том, что «медленность» не столько сводится к оппозиции режима скорости, сколько формирует особое пространство опыта, основанное на переживании «со-присутствия» и «со-временности» [Кепник 2023, с. 11] настоящего момента.

В этой связи Кепник вводит понятие «медленного модернизма», позволяющее рассматривать «медленность» как эпистемологическое поле, возникающее в ответ на социокультурные трансформации.

ISSN 2227-6165

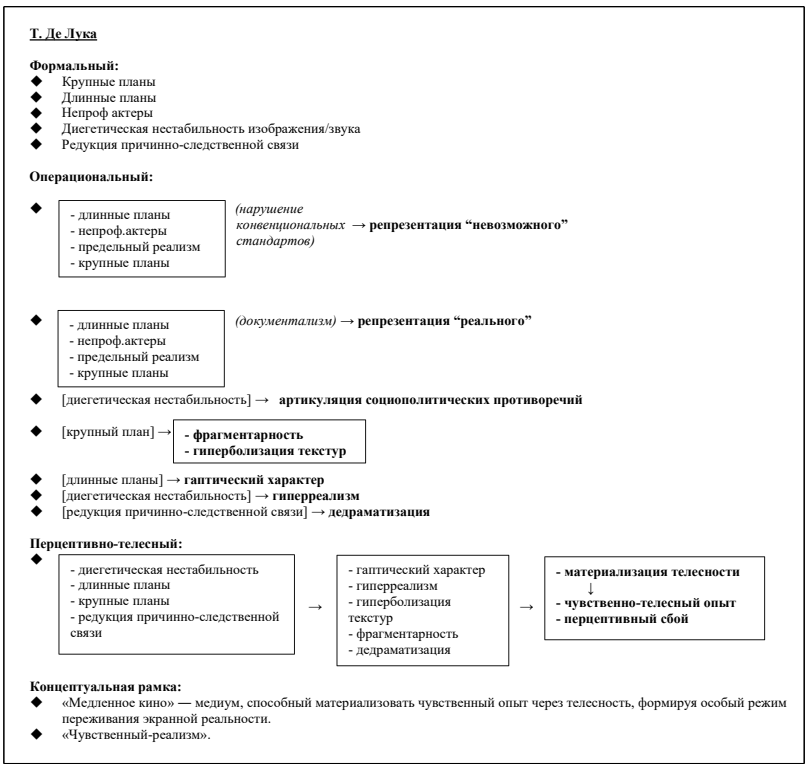

Рис. 5.

В отличие от моделей, противопоставляющих скорость и медленность, он предлагает концепцию взаимодополнения времени и пространства как единого режима восприятия. В данной логике телесное переживание длительности становится условием, стирающим границу между внешним и внутренним опытом.

Такая феноменологическая перспектива выводит «медленность» за пределы категории «медленного кино»: кинематограф оказывается частным случаем более широкой чувственно-перцептивной модальности. Тем самым «медленность» функционирует как механизм, актуализирующий опыт настоящего и трансформирующий традиционные модели художественной организации. Основные выявленные компоненты концепции «медленного кино» Л. Кепника могут быть выражены в обобщенном виде (*рис. 6*).

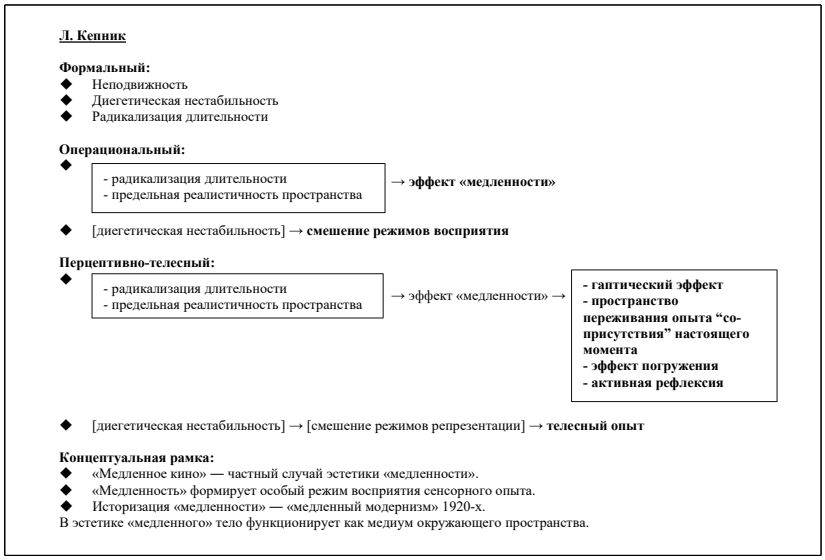

Рис. 6.

Заключение

Реализовав неформализованное распредмечивание шести зарубежных текстов, посвященных феномену «медленного кино» и более широкой категории «медленности», можно заключить, что разобранные исследования демонстрируют смещение предметоформирующей оптики [Штейн 2020, с. 182]:

ISSN 2227-6165

от формально-эстетического понимания «медленного кино» к его интерпретации как чувственно-перцептивной организации переживания экранной реальности. Если ранние подходы связывали его с набором темпоральных признаков, то более поздние концепции рассматривают «медленность» как механизм, структурирующий зрительский опыт. В результате «медленное кино» перестает функционировать как изолированная формально-эстетическая категория и начинает рассматриваться как частное проявление более широкой чувственно-перцептивной системы, где длительность становится условием переживания экранной реальности зрителем.

Настоящее исследование предполагает дальнейшую разработку проблемы содержания понятия «медленное кино», поскольку само положение данного феномена в современном киноведческом дискурсе остается подвижным и не до конца теоретически разрешенным. Подобная перспектива обуславливает необходимость последующего анализа русскоязычного академического дискурса, дальнейшей систематизации существующих концептуальных подходов к пониманию «медленного кино», а также разработки целостной теоретической модели, способной уточнить границы и принципы возможной классификации кинематографических произведений как раз с учетом пока что только дискурсивно определяемых в текстах о «медленном кино» аспектов.

ИСТОЧНИКИ

Кепник 2023 – *Кепник Л.* О медленности. – Москва: Новое литературное обозрение, 2023.

Çağlayan 2014 – *Çağlayan O.E.* Screening boredom. The history and aesthetics of Slow cinema. A Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Film Studies. University of Kent. February 2014.

de Luca 2014 – *de Luca T.* Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality. – London; New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2014.

Flanagan 2012 – *Flanagan M.* "Slow Cinema": Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film. Submitted by Matthew Flanagan to the University of Exeter as a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in English in October 2012.

Lim 2014 – *Lim S.H.* Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness. – Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014.

Schoonover 2012 – *Schoonover K.* Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer // Framework: The Journal of Cinema and Media. 2012. Volume 53. № 1 (spring). P. 65-78.

ЛИТЕРАТУРА

Базен 1972 – *Базен А.* Что такое кино? / Пер. с фр. *В. Божовича*. – Москва: Искусство, 1972.

Кристева 2000 – *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. *Г.К. Косикова*. – Москва: ИГ Прогресс, 2000. – С.427-457.

Шредер 2024 – *Шредер П.* Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. – Москва: Des Esseintes Press, 2024.

Штейн 2020 – *Штейн С.Ю.* Матрица гуманитарной науки – Москва: РГГУ, 2020.

Штейн 2025 – *Штейн С.Ю.* Искусствоведение и искусствоведческое знание: от истории к теории, от текста к формально-логическим построениям, от дисциплинарного дискурса к научной дисциплине // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2025. № 3. С. 173-214. DOI: 10.23951/2312-7899-2025-3-173-214

Ямпольский 1993 – *Ямпольский М.* «Память Тиресия: Интертекстуальность и Кинематограф». – Москва: РИК «Культура», 1993.

Jameson 2003 – *Jameson F.* The End of Temporality // Critical Inquiry. 2003. Vol.29. №4. P. 695-718

Plantinga 2009 – *Plantinga C.* Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience. – Berkeley: University of California Press, 2009.

Flanagan 2008 – *Flanagan M.* Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://16-9.dk/2008/11/slow-in-contemporary-cinema/ (дата обращения: 16.02.2026).

James 2010 – *James N.* Passive Aggressive [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://theotherjournal.com/2010/05/a-cinema-too-slow/ (дата обращения: 01.03.2026).

Shaviro 2010 – *Shaviro S.* Slow Cinema Vs Fast Films [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.shaviro.com/Blog/?p=891 (дата обращения: 10.03.2026).

Tuttl 2010 – *Tuttl H.* Slow films, easy life (Sight&Sound) [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html (дата обращения: 10.03.2026).

SOURCES

Çağlayan, O.E. (2014), *Screening boredom. The history and aesthetics of Slow cinema*, A Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Film Studies, University of Kent.

de Luca, T. (2014), *Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality*, I.B.Tauris & Co Ltd, London and New York, UK and USA.

Flanagan, M. (2012), *"Slow Cinema": Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, Submitted by Matthew Flanagan to the University of Exeter as a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in English in October 2012.

Kepnik, L. (2023), *O medlennosti* [On Slowness], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Lim, S.H. (2014), *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, University of Hawai'i Press, Honolulu, USA.

Schoonover, K. (2012), "Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer", Framework: The Journal of Cinema and Media, volume 53, no. 1, pp 65-78.

REFERENCES

Bazen, A. (1972), *Chto takoe kino?* [Qu'est-ce que le cinéma?], Iskusstvo, Moscow, Russia.

Flanagan, M. (2008), *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, [Online], available at: https://16-9.dk/2008/11/slow-in-contemporary-cinema/ (Accessed: 16.02.2026).

James N.(2010), *A Cinema Too Slow*, [Online], available at: https://theotherjournal.com/2010/05/a-cinema-too-slow/ (Accessed: 01.03.2026).

Jameson, F. (2003), "The End of Temporality", Critical Inquiry, vol. 29, no. 4, pp.695-718.

Kristeva, Y. (2000), "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", in G.K. Kosikov (ed.), *French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism*, IG Progress, Moscow, Russia, pp. 427-457.

Plantinga, C. (2009), *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, University of California Press, Berkeley, USA.

Schtein, S.Yu. (2020), *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of Humanities], RGGU, Moscow, Russia.

Schtein, S.Yu. (2025), "Discipline of art and discipline-of-art knowledge: From history to theory, from text to formal-logical constructions, from disciplinary discourse to a scientific discipline", *ΠΡΑΞΗΜΑ. Problemy vizual'noy semiotiki* [ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics], no. 3, pp. 173-214. DOI: 10.23951/2312-7899-2025-3-173-214

Shaviro S. (2010), *Slow Cinema Vs Fast Films*, [Online], available at: http://www.shaviro.com/Blog/?p=891 (Accessed:10.03.2026).

Shreder, P. (2024), *Transcendental'nyj stil' v kino: Odzu, Bresson, Drejer* [Transcendental Style in Cinema: Ozu, Bresson, Dreyer], Des Esseintes Press, Moscow, Russia.

Tuttl H. (2010), *Slow films, easy life (Sight&Sound)*, [Online], available at: https://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html (Accessed: 10.03.2026).

Yampolskiy, M. (1993), *Pamyat Tiresiya: Intertekstualnost i Kinematograf* [The Memory of Tiresias: Intertextuality and Cinema], RIK Kultura, Moscow, Russia.

ISSN 2227-6165