Культура и искусство
Оформленная ссылка на статью:
Тетеркина А.С. Формирование содержания понятия «медленное кино» в раннем критическом дискурсе // Культура и искусство. 2026. № 7

Формирование содержания понятия «медленное кино» в раннем критическом дискурсе

Тетеркина Анастасия Сергеевна

ORCID: 0009-0002-1305-2435

преподаватель; колледж; Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
магистр; Факультет истории искусства; Российский государственный гуманитарный университет

125047, Россия, г. Москва, Тверской р-н, ул. Чаянова, д. 15

nastya_s_t@mail.ru

Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"

DOI:

10.7256/2454-0625.2026.7.80816

EDN:

IBMPJZ

Дата направления статьи в редакцию:

25-06-2026

Дата получения первой рецензии с формулировкой «Отправлена на доработку с рекомендациями рецензента»:

30-06-2026 13:52

Дата доработки рукописи автором после первой рецензии:

04-07-2026 15:25

Дата получения второй рецензии с формулировкой «Отправлена на доработку с рекомендациями рецензента»:

06-07-2026 17:37

Дата доработки рукописи автором после второй рецензии:

12-07-2026 09:54

Дата получения последней положительной рецензии с рекомендацией «опубликовать»:

15-07-2026 16:04

Статья публикуется в одобренном рецензентами варианте (после получения последней положительной рецензии, рекомендующей рукопись к публикации) с исправлениями автора (внесенными им после получения предварительных рецензий, рекомендующих рукопись к доработке). Все рецензии (включая предварительные рецензии) опубликованы в открытом доступе непосредственно за текстом самой статьи. Все варианты авторских исправлений хранятся в депозитарии издательства и могут быть доступны по требованию уполномоченных организаций.
Прочитать все рецензии на эту статью

Дата публикации:

16-07-2026

Аннотация: Предметом исследования является критическая рефлексия 2000-х гг. в отношении понятия "медленное кино". Цель работы заключается в реконструкции исходных положений, которые впоследствии легли в основу академических интерпретационных моделей «медленного кино». В условиях отсутствия целостного знания в отношении данного кинематографического явления, представляется необходимым уже на раннем этапе реконструировать генеалогию его становления. Анализ разрозненных текстов дискурсивного поля позволяет проследить истоки зарождения понятия "медленное кино", процесс трансформации и его последующую институционализацию. Особое внимание уделяется выявлению предметоформирующих позиций внутри логики ранних критических текстов, посвященных феномену "медленного кино". Подобный подход позволяет произвести распредмечивание положений предноминативного уровня, в которых происходит первоначальное формирование представлений о данном феномене. Используется исторический подход, позволяющий осуществить анализ содержания понятия, исходя из предпосылок раннего дискурса. Основной метод — распредмечивание, позволяющий деконструировать логику концептуальной рефлексии, выявляя ее внутреннюю структуру. Впервые ранний критический дискурс в отношении «медленного кино» рассматривается как самостоятельный этап формирования содержания данного понятия. Несмотря на устойчивое использование в современном киноведении, процесс формирования его содержания в раннем критическом дискурсе остается не до конца отрефлексированным. При этом именно тексты М. Симента, Дж. Ромни, М. Флэнагана, а также материалы блога «Unspoken Cinema» (С. Шавиро, Г. Таттл, Н. Джеймс), заложили основные положения для описания данного феномена, впоследствии развитых в рамках условно-дисциплинарных киноведческих исследований, формулирующих собственные интерпретационные модели. В результате исследования устанавливается, что ранний критический дискурс сформировал ряд устойчивых признаков для описания «медленного кино», включающие длительность плана, редукцию нарратива, созерцательный режим восприятия, а также противопоставление массовому кинематографу в рамках бинарной оппозиции «быстро» / «медленно». Делается вывод о том, что уже на раннем этапе концептуализации феномена «медленного кино» возникает ряд индивидуальных интерпретационных конструкций, предлагаемых к описанию схожих по формальным признакам фильмов, в условиях отсутствия четко артикулированной программы

движения и самоидентификации режиссеров как «медленных». Ранний критический дискурс выступает средой для формирования первоначальных характеристик данного феномена как результат интерпретации кинематографических произведений и предполагаемого зрительского переживания.

Ключевые слова:

медленное кино, критический дискурс, киноведческий дискурс, концептуализация, кинокритика, формирование понятия, темпоральность, зрительское восприятие, медленность, киноведение

Введение. Существующий дискурс «медленного кино» устойчиво функционирует свыше 20-ти лет, однакосовременное состояние научного знания в отношении данного кинематографического феномена все еще остается не до конца теоретически разрешенным и фрагментарным [2]. Сформировавшийся в 2010-е гг. корпус зарубежной киноведческой рефлексии (М. Флэнаган[9], О.Э. Чаглаян[7], К. Шуновер[11], С.Х. Лим[10], Т. Де Лука[8]) демонстрирует концептуальное разнообразие. Вместе с тем, несмотря на большое количество исследований, содержание понятия «медленное кино» продолжает подразумевать под собой вариативность авторских концептуальных допущений, в рамках предложенных исследователями интерпретационных моделей в отношении предполагаемого зрительского переживания экранного опыта.

Вследствие этого возникает необходимость обращения к раннему этапу становления дискурса, в рамках которого происходила первичная фиксация и артикуляция признаков «медленного кино». Анализ ранних критических текстов методом распредмечивания[3] позволяет реконструировать исходные основания дальнейшей институционализации и концептуализации данного феномена и выявить положения, которые впоследствии легли в основу академических интерпретационных моделей.

В настоящем исследовании метод распредмечивания направлен на выявление предметоформирующих позиций с целью деконструкции исследовательской логики и последующего разложения знаниевого представления в рамках препарируемых текстов. Данный метод направлен не на пересказ историко-дискурсивной аргументации, описывающей феномен «медленного кино», а на выявление исходных положений, определяющих содержание данного понятия. Такой подход позволяет зафиксировать ранние представления в отношении кинематографического явления и проследить логику, лежащую в его основании[4]. В рамках настоящей статьи реализуется первый этап распредмечивания, связанный с последовательной реконструкцией предметоформирующей исследовательской логики анализируемых текстов раннего критического дискурса. Под ранним критическим дискурсом понимается совокупность публицистических, критических и эссеистических текстов, в которых понятие «медленное кино» впервые получает последовательную артикуляцию, однако еще не становится предметом дисциплинарного академического исследования, в рамках которого последующие условно-дисциплинарные задачи концептуализировать данный феномен будут определять формирование авторских интерпретационных моделей, накладываемых на схожие по формальным признакам фильмы.

Последовательно реконструируем логику каждого рассматриваемого текста с целью выявления ранних предпосылок формирования содержания понятия «медленное кино».

Мишель Симент. Первое упоминание о кинематографе «медленности» традиционно отдается Мишелю Сименту. В 2003 году на 46-м международном кинофестивале в Сан-Франциско в своем обращении к зрителям кинокритик озвучил ряд наблюдений, касающихся современного на тот момент состояния кинематографа — полный текст опубликован в статье «The State of Cinema»[13]. В силу специфичности авторского текста с его широким и субъективным — как уточняет сам критик, означением ситуации, стоит последовательно перечислить все выдвигаемые Симентом тезисы, за которыми прослеживается объединяющая их тенденция, определившая вектор развития и становления феномена «медленного кино».

Во-первых, по мнению Симента, большую роль играет экономический фактор, где процесс государственного финансирования культурных индустрий стимулирует и обуславливает подъем национальной кинопродукции, в то время, как отсутствие поддержки провоцирует и ускоряет ее упадок. Отсюда вытекает второе суждение относительно максимально устойчивого положения диаметрально противоположных моделей кинопроцесса: голливудской, с ее нацеленностью на массовый кинематограф, как следствие, «верой в рынок», и французской, «сохраняющей идею режиссера как автора». В этом противостоянии обе системы искажены крайностями, однако французская сторона, поддерживаемая европейскими союзными кинематографиями, не только сохраняет свою уникальность, но и вступает во взаимовыгодный процесс, продюссируя авторов, собственные страны которых не обеспечивают необходимое субсидирование. Но далее Симент не отрицает значимость вклада американских режиссеров и признания аудиторией их таланта, напротив, критик в поставленном противоречии развивает конфликт на уровне реального потенциала и веяний моды: «<…> кажется, все больше и больше преобладает дихотомия между великими кинематографистами с ограниченной аудиторией — завсегдатаями кинофестивалей — и бессмысленными эскапистскими фильмами с ошеломляющими визуальными эффектами, оглушительным звуком и ограниченным содержанием»[13]. При этом акцент ставится преимущественно на цифровых эффектах, отсылающих к стилистике видеоигр. Критик, таким образом, подмечает уход от традиционных художественных методов повествования, к специфическому воспроизведению режиссерских ответов на кратковременные запросы зрителя, с его стремительно изменяющимся способом восприятия кино.

Можно сказать, Симент — свидетель процесса, фиксирующий не столько состояние кинематографа, сколько движение и перераспределение сил, зависящих от нескольких факторов: экономического, перцептивного зрительского опыта, быстросменяющихся эстетических курсов, ведущих к неизбежному сопротивлению. Иными словами, этот характерный сдвиг современной кинематографии, по мнению Симента, служит результатом усталости: «Столкнувшись с этим отсутствием терпения и сами испытывая нетерпение от бомбардировки звуком и изображением, которой они подвергаются как зрители телевидения или кино, ряд режиссеров отреагировали кинематографом замедления, созерцания, как будто желая вновь пережить чувственный опыт момента, раскрытого в своей подлинности»[13]. Еще не системно, скорее интуитивно критиком определяется круг режиссеров, работающих в схожей медлительной эстетике (перечислим всех, кого упоминает Симент): Тео Ангелопулос, Нури Бильге Джейлан, Аббас Киаростами, Белла Тарр, Хоу Сяосянь, Цай Мин-Лян, Филипп Гаррель, Брюно Дюмон, Сулейман Сиссе, Идрисса Уэдраого, Шарунас Бартас, Александр Сокуров. Несмотря на отсутствие строгости содержания понятия, именно в этом важном критическом замечании зарождается будущий дискурс в отношении феномена

«медленного кино».

Джонатан Ромни. Хотя первенство употребления термина «медленное кино» обычно связывают с М. Симентом, еще за три года до его фестивального обращения Джонатан Ромни выразил признание этому виду кинематографа на страницах газеты «The Guardian». Анализируя работу венгерского режиссера Б. Тарра («Сатанинское танго», 1994) , Ромни улавливает тонкий нюанс в разнице отношения публики современности и любого другого исторического периода к уникальному методу Тарра. В этой перспективе, его медленно-суровая стилистика выходит не просто в категорию исключения, но становится неким феноменом несогласия, где его зрители —это «ценители мучительно медленного европейского артхаусного кино»[16]. Ромни, ссылаясь на статью С. Зонтаг, опубликованную «The Guardian» в 1996 году[19], разделяет мнение, согласно которому опыт Тарра реабилитирует кино как таковое (прим.: речь идет о статье С. Зонтаг «Век кино», которая первоначально была опубликована в «The New York Times» в 1996 г.[12]). Зонтаг «оплакивала синефилию», выражая надежду на возрождение одновременно «по своей сути современной; исключительно доступной; поэтичной и таинственной, эротической и моральной»[16] формы настоящего искусства, которая утратила свою силу вследствие кинематографического упадка 90-х. Несмотря на то, что критический взгляд Ромни только фиксирует культурную атмосферу тревоги, уже можно сказать, в этом отношении упомянутые слова обозначают рамку восприятия подобных стилистически схожих фильмов. Иными словами, здесь вновь выводится противопоставление интересов нового авторского и традиционного зрительского кинематографа.

Вместе с тем, Ромни подчеркивает, что характер работ Тарра тяготеет к области арт-практик, нежели к повествовательному кино, и более того, индивидуальное восхищение размеренной созерцательностью или модальностью сновидческой эстетики не гарантирует всеобщего интереса. Критик сравнивает подобные картины с посланиями в бутылке, «брошенным в океан в надежде, что нужный зритель увидит их в нужном настроении. Можно назвать это "кино изгоев"»[16]. Справедливо заметить, что предложенное образное сравнение, явно увеличивает оппозиционную дистанцию. Можно сказать, Ромни выводит «медленное кино» в категорию элитарного интереса. В этой связи, по мысли Ромни, «медленное кино», природа которого не только субъективна и провокативна, но и вызывает наслаждение, представляется терапией от нанесенных Голливудом травм современному кинематографу[16]. Таким образом, данная статья формирует культурную позицию, где четко прослеживается альтернативный и узконаправленный путь сопротивления доминирующей скорости голливудской индустрии.

В другой принципиально важной статье — рецензия на фильм Цая Мин-Ляна «Прибежище дракона» (2003), Д. Ромни уже использует ранее озвученное М. Симентом определение, но поскольку оно вводится как оценочное суждение, понятие все еще лишено четкой содержательной структуры. Тем не менее Ромни предлагает рассматривать феномен «медленного кино» не как временный эффект стилистического сопротивления, а как закономерную кинематографическую тенденцию.

Ромни сразу противопоставляет поверхностные суждения о кинематографе «медленности» более глубокому художественному наполнению, осмысляя работу тайваньского режиссера. По мысли Ромни, у зрителя может сложиться ощущение, что в подобных картинах нечего смотреть, в то время, как «медленного кино» предполагает смещение фокуса интереса с динамичной истории на иную форму организации

зрительского внимания и времени. Ромни пишет: «Этот другой вид кино дает вам время и пространство, чтобы увидеть все самостоятельно, и материал часто оказывается неисчерпаемым»[17]. В данном случае «Прибежище дракона» выступает характерным образцом, лишенным типичного для массового кино напряжения от быстроразвивающегося драматургического конфликта. Видимое отсутствие спекуляции вниманием на самом деле заставляет вглядываться в детали происходящего пристальнее. И именно в них, по мнению Ромни, заключаются драматургические развязки. Таким образом, в критическом высказывании Ромни можно увидеть, что акцент с интенсивного действия внешнего конфликта переносится на микрособытийность. Тогда как отказ от активной драматургии не лишает подобные фильмы содержания, а предлагает альтернативную модель вовлечения зрителя в экранное действие.

Важный упор Ромни делает на художественные решения внутри кинематографического произведения, многослойные композиции которого постоянно находятся в динамике, прибегая к аудиовизуальным ритмическим приемам, наполняющих продолжительные кадры с глубокими перспективами. В этом отношении Ромни усматривает параллель с идеей «чистого кино», выдвинутой в эпоху французского киноавангарда. Согласно данной логике, упоминание художественных стратегий школы «чистого кино» демонстрирует связь кинематографа, мыслимого как освобожденная от нарратива «визуальная симфония»[5], с методом организации экранного повествования в творчестве Цая Мин-Ляна. Однако в контексте рассуждений Ромни эта отсылка не разворачивается в полноценное теоретическое обоснование, но позволяет зафиксировать указание на иной метод организации режима восприятия.

В качестве еще одного кинематографического материала, на котором строятся размышления Ромни о «медленности», взят фильм Росса Макелви «Яркие листья» (2003). Здесь автор усматривает иной метод применения эстетики «медленности». Критик определяет ее как тонкий подход в размышлении над историей страны режиссера и собственной истории в контексте происходящего. Художественный замысел разрабатывает действительность посредством остановки времени, тем самым замедление помогает последовательно производить документальное расследование, не оставляя однозначного ответа.

Заключает Ромни свою рецензию следующими словами: «<…> это философская, запутанная история, рассказанная обаятельным, скромным рассказчиком, и страстное отстаивание кинопроизводства как мыслительного процесса — до сих пор одного из самых богатых, доступных нам»[17]. Исходя из вышеупомянутых строк, можно сделать вывод, что «медленная» эстетика в данном фильме выступает не как созерцательный жест, но как способ организации рефлексивного документального повествования. Иными словами, формируется некое мыслительное поле, в которое зритель способен выйти за счет эффека «медленности».

Мэтью Флэнаган. В 2008 г. Мэтью Флэнаган в своей программной статье «Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema» расширил проблематизацию так называемого «медленного кино», выделив его формальные характеристики на материале условно схожих по стилистическим принципам режиссерских работ последних (на тот момент) десятилетий. Флэнаган предлагает к обсуждению не «абстрактное понятие “медленности”, а <…> уникальный формальный и структурный замысел: эстетику *медленности*»[14]. Опираясь на выступление М.Симента, критик развивает мысль в отношении тихого и созерцательного направления в фестивальном кино. В качестве главных черт Флэнаган выделяет замедленный темпоритм, продолжительные кадры,

внимание к тишине и повседневности. Этот альтернативный метод оформления действительности, по его мнению, уходит от излишнего наполнения быстросменяющимися изображениями и обилием знаков, свойственных массовому вектору, таким образом, призывая отказаться от скорости ради визуального наслаждения размеренным методом повествования.

Основной акцент автор ставит на длинных планах, где взгляду зрителя позволено блуждать по панорамному виду, вглядываясь в те детали, которые оставались бы незамеченными в условиях зрительского сюжетного кино. Помимо этого ослабевающий заряд нарративного напряжения, уплощение психологизма мотивировок героев и актерской игры, в противовес традиционной драме, сводят экранное повествование к репрезентации такой реальности, которая максимально приближена к повседневному человеческому опыту. Эти наблюдения естественным образом перекликаются с концепцией реализма А. Базена, сформулированной французским кинотеоретиком еще в середине XX века. Именно он обратил внимание на содержательную ценность глубинных мизансцен и ее частности — внутрикадрового монтажа. Согласно Базену, глубинное построение кадра позволяет приблизить восприятие зрителя к более реалистичному, близко напоминающему окружающую его действительность. Помимо этого меняется его структура отношений с режиссером-автором: в процессе погружения в экранное действие зритель становится полноценным участником и соавтором происходящего, тем самым психологически более вовлеченным, и, как следствие, мыслящим[1]. Таким образом, Флэнаган привносит в современный контекст теорию онтологического реализма Базена.

Далее статья Флэнагана делится на четыре части: Быстро/ Медленно; Кинотеатр ходьбы; Базеновская реальность; Мертвые. Подробно рассмотрим каждую из них.

«1 Быстро / Медленно». В этом фрагменте М. Флэнаган устанавливает границы типичного понимания эстетики «медленного» кино как противоположность интенсивной стилистике массового кино. В качестве подкрепления своего воззрения, критик приводит цитаты из интервью режиссеров арт-кино, резко критикующих возрастающую тенденцию к обрывочному конструированию иллюзорной скорости, которая работает в логике рамки сюжета, но не отвечает логике жизни. Опираясь на позицию Д. Бордуэлла[5] (2006), Флэнаган солидаризируется во мнении, согласно которому чрезмерная монтажность современного кино лишает восприятие целостности. Вместо этого зрителю предлагается ряд коротких кадров, сжимающих пространство и время до удобных, с точки зрения экономии художественных поисков средств выразительности, фрагментарных изображений. Подтверждением этого мнения выступает аналитический срез на материале длины кадров в массовом кинематографе рубежа XX-XXI вв. Если в 1970-х длина кадра составляла 5-9 сек, то к 90-м хронометраж сократился до 2-8 сек. Но уже в 00-х скорость кадра в среднем равнялась 2 сек.

Противоположным образом работает линия замедления, где продолжительность кадра варьируется от 35,7 сек до 151,4 сек[14]. На основании этого Флэнаган делает вывод о фактической реабилитации и возрождении цельного кадра как самостоятельного произведения. При этом наполнение таких кадров сводится к редуцированному драматизму, в котором конфликт либо предельно ослаблен, либо полностью опустошен. В этой логике авторы, с одной стороны, разветвляют повествование, выстраивая его как децентрированную последовательность слабосвязанных эпизодов, с другой — растягивают линейность до состояния, граничащим со скукой. Тем не менее оба подхода связаны с процессом редукции нарративного ядра и направлены на перераспределения

зрительского внимания с событийного уровня на перцептивный.

«2 Кинотеатр ходьбы». Развивая генеалогическую логику современного «медленного кино», Фленаган восходит к истоками, берущим начало в европейском кинематографе XX века. Присущая авторскому модернистскому кино 50-х—60-х смена темпоральной парадигмы, тяготеющая к подавлению психологической экспрессии традиционной драматургии, которая, в свою очередь, сопровождает экзистенциальные темы одиночества, отчужденности и разобщенности (яркий пример «Трилогия отчуждения» М. Антониони — «Приключение», 1960, «Ночь», 1961, «Затмение», 1962), принимает еще более обостренную форму дедраматизации к XXI веку. По мнению Флэнагана, метод чрезвычайно замедленного темпа сокращает эмоциональную дистанцию. Иными словами, так называемое «мертвое время» подчиняет несуществующие события продолжительному отрезку в рамках одного кадра[14]. В этой логике возникает противоречие между достоверной репрезентацией объективной реальности, отсылающей к А. Базену, и субъективным видением мира отдельным автором, выстраивающимся посредством гипертрофированного растягивания экранного времени в условиях одного пространства в целостную конструкцию условного гиперреализма, включающего собственные переживания и впечатления.

Продолжение высказанной идеи можно усмотреть в дальнейшем анализе Флэнагана, акцентирующего внимание на методе художественного выражения посредством затянутых прогулок. Осмысляя работу Б. Тарра «Сатанинское танго» (1994), автор выводит закономерность в построении планов-эпизодов вокруг движения персонажей. На протяжении двух минут размеренное и выстроенное движение внутри кадра передает не столько само действие, сколько состояние, выходящее за пределы содержания экранной реальности. Это же лишает смысла все происходящее отсутствием циклов причинно-следственной связи описываемого события. Таким образом, существенная доля экранной истории просто-напросто сводится к попытке схватить след беспричинного блуждания в плоскости состояния, в то время, как: «Драматическое время останавливается и возвращается нам, чтобы мы могли взаимодействовать с ним и размышлять о нашей чувствительности к свету и звуку»[14]

«3 Базеновская реальность». Настоящий фрагмент посвящен наследованию и реабилитации современным «медленным кино» теории А. Базена, где Флэнаган констатирует новый виток переосмысления концепции онтологической реальности, согласно которой, фотографическая природа кино кроет в себе привилегированную возможность объективной фиксации окружающей действительности. Иными словами, исключительные способности камеры решают до того укоренившуюся в искусстве проблему вмешательства художника в изображаемую им картину мира. Базен писал: «Впервые складывается такое положение, когда между предметом и его изображением не стоит ничего, кроме другого предмета. Впервые образ внешнего мира образуется автоматически, в соответствии со строгим детерминизмом и без творческого вмешательства человека»[1].

Критика Базена, по мнению Флэнагана, предвосхитила траекторию развития современного «медленного кино». Но если оригинальная концепция времен 50-х только формулировала идею «подлинно реалистического кино “длительности”»[14], призывающую к особой технике разработки действительности, то современные авторы «медленного» метода реализуют ее на практике. Вместе с тем, как справедливо замечает Флэнаган, Базен обнаруживает уже в работах Штрогейма и Флаэрти 30-х годов стремление не просто дополнить реальность, как действовало традиционное кино,

конструирующее реальность посредством динамичного монтажа и обилия склеек, а раскрыть ее, позволить изображению существовать в естественном временном поле. То есть, по мнению Флэнагана, подобный способ фиксации временной длительности, служит ничем иным, как «намеренным отступлением от принудительного представления»[14]. И этот же процесс, усиленный чрезмерной продолжительностью, заложен в основу современного «медленного кино». Важно здесь выделить акцент, который ставит Флэнаган, на диалектическом характере исторического движения кинематографа: искусства как монтажа и как длительности, которое изначально содержало в себе существование двух векторов одновременно. Таким образом, современное «медленное кино» не просто продолжает базеновскую линию фотографического образа, но радикализирует одну из сторон этого напряжения.

«4 Мертвые». Заключительный фрагмент демонстрирует усмотренную Флэнаганом онтологическую связь стилистики Л. Алонсо с концепцией А. Базена. Так художественный метод Алонсо берет за основу драматически ослабленные события и равномерное течение времени, чтобы передать уникальный образ мира, минимизируя авторское вмешательство в ход жизненных процессов. В этой связи Флэнаган обращается к модели «чистого кино», трактуемой Базеном. Ключевыми здесь оказываются уже не ритм и визуальная поэзия идеи французского авангарда, а сохранение пространственно-временной непрерывности и доверие к самой реальности, где работа оператора и режиссера оказывается как бы «прозрачной», не отвлекающей зрителя от самой сути происходящего. В рецензии, посвященной анализу творческого метода В. Де Сики, Базен признавал картину «Похитители велосипедов» (1948) наивысшим проявлением итальянского неореализма — критик писал: «Именно эта чистота и делает его необъяснимым, ибо ее парадоксальная цель состоит не в создании зрелища, которое казалось бы реальным, а, наоборот, в превращении реальности в зрелище — идет по улице человек, и зритель поражен красотой идущего»[1]. В дальнейшем будет показано, что концепция Базена и ее интерпретация в контексте современного «медленного кино» расходятся по ряду принципиальных оснований; однако в данной дискурсивно-образующей статье Флэнагана обе линии сведены к одной точке — общей онтологической оптике.

Существенным представляется исследовательский вклад М. Флэнагана в условное формирование знания в отношении характерных черт эстетики «медленного» на материале метода Л. Алонсо. Во-первых, Флэнаган выделяет серию продолжительных замедленных кадров, в основу которых ложатся лишенные напряжения классической драмы запечатленные бытовые события, посвященные «еде, сбору вещей, бритью, путешествию, покупке еды и подарков, отдыху, курению, сбору медовых сот»[14].

Во-вторых, что принципиально важно, Флэнаган демонстрирует вариативность художественных стратегий. Каждое обыденное событие у Алонсо принимает равноценную по характеру длительности рамку хронометража, создавая ощущение непрерывности и правдоподобия; в то же время Флэнаган делает акцент на ином возможном варианте фиксации и демонстрации продолжительности событий в экранном времени, приводя в пример ряд режиссеров, таких, как А. Сокуров, Ц. Мин-Лян, и в частности, Ш. Акерман, которая экспонирует реальность в фактическом временном эквиваленте.

В-третьих, опираясь на фильм «Жанна Дильман, 23 набережная Коммерс, 1080 Брюссель» (1975), Флэнаган выводит характерный монтажный эффект: «задержку после действия»[14]. Разница только в том, что в современной эстетике медленного, по мысли Флэнагана, этот прием не просто позволяет остаться наедине с происходящим, но и

обдумать его, погрузиться в созерцание невидимого, незамеченного. И именно это принимает форму так называемого «мертвого времени», цитируя Т. Митчелла («Animating Dead Space and Dead Time». Sight & Sound 50.1 (1980); p. 29-33.), Флэнаган подводит в этом отношении итог: «паузы, мертвое время дают [зрителю] возможность не только рационально оценить фильм, но и создать или завершить различные смыслы последовательности»[14].

Таким образом, статья конструирует дискурсивную концепцию и задает понятийную рамку интерпретации эстетики «медленного», где основополагающим остается противопоставление режимов скорости традиционного массового кинематографа и альтернативного вектора, где первый подразумевает визуальную спешку, сжатие времени и фрагментарность разработанного пространства, второй, в свою очередь, оставляет возможность для внимания зрителя и спокойного созерцания неспешно демонстрируемых элементов окружающего мира.

Ник Джеймс, Стивен Шавиро, Гарри Таттл. Публикация Ника Джеймса породила публичную интернет-дискуссию в отношении «медленного кино», в большей степени, благодаря блогу «Unspoken Cinema» Гарри Таттла, созданного им еще в 2006 году для продвижения современного вида созерцательного кино. В последствии этот импульс противостояния откроет для феномена «медленного» пространство академической среды, где развернутся полноценные исследования кинематографической специфики через определение его места в художественной, культурной и социально-политической плоскости — о чем пойдет речь в дальнейшем. Но на данном этапе важно выделить точки напряжения, обостренные статьей «Passive Aggressive», опубликованной в журнале «Sight & Sound» от 2010г. В ней Ник Джеймс поставит вопрос о содержательной ценности «медленных фильмов», характеризуя их как «пассивно-агрессивные», указывая на несоразмерность затраченного зрителем времени и полученного эстетического результата[15].

Отметим, что полная статья Джеймса отсутствует в доступе, поэтому обратимся к часто цитируемому отрывку, на который и получил ответную реакцию критик.

Рассуждение Джеймса строится вокруг главного вопроса: не упрощают ли «медленные» фильмы фестивальным кинокритикам процесс анализа и последующего вынесения своих оценочных суждений на основании их однотипного и минималистского содержания. Важно отметить, что Джеймс не отрицает ценности знаковых произведений для кинематогафа: Мин-Ляна, Тарра, Кореэда, Сокурова. Но фильмы, снятые, по его мнению, непосредственно для фестивальной среды, намеренно демонстрирую высокий градус незаинтересованности к традиционным художественным условно-устойчивым структурам, с целью создания привилегированного статуса продукта для синефилов. В конце концов такой подход у зрителя вызывает не только скуку, но и чувство неявной угрозы[15], которая способна оттолкнуть от дальнейшего просмотра любых медлительных фильмов. Иными словами, рассуждения Джеймса поднимают проблему самовоспроизведения фестивального канона, где «медленность» становится маркером серьезного, вдумчивого взгляда, а критики, в свою очередь, склоняются к поощрению того, что конвертирует их эстетические ожидания.

В защиту «медленного» вектора выступил Гарри Таттл. Его блогерский текст, отличающийся эмоциональной интонацией, критикует позицию Джеймса, называя его статью «антиинтеллектуальной болтовней»[20]. В основе возражения лежит критика упрощения понимания «медленного кино» и институционализации течения как

исключительно фестивального: «Сводить это кино к "медленности" — упрощенно и поверхностно. Именно потому, что недовольные зрители остаются на поверхности этих фильмов и не способны извлечь из них ничего существенного»[20]. В понимании Таттла, профессиональное сообщество не должно опираться на внешнее положение вещей, а усматривать в каждой картине свою исключительную ценность, не сводимую к субъективному отношению в рамках «нравится/не нравится»[20], так как последствия таких суждений формируют предвзятое мнение широкой аудитории. Таттл призывает критиков к более внимательному анализу данных фильмов, настаивая на том, что их эстетическая специфика не сводится ни к моде на минимализм, ни к статусу отдельных «шедевров». То есть позиция Таттла направлена на легитимацию эстетики «медленного» в качестве полноправного и ценного художественного вектора. В этом тексте Таттл делает два важных поворота: отказывается от субъективных критериев восприятия в рамках «скучно/не скучно», и переводит дискурс в плоскость глубины восприятия. Таким образом, ключевой критерий оценки «медленных» фильмов переносится с формальной характеристики фильмов на компетентность самого зрителя как полноценного участника процесса, где профессиональная критическая среда выступает медиатором, формирующим своим влиянием интерес к культурному погружению в кинематограф «медленности». Можно сделать вывод, что дискуссия благодаря тексту Таттла вышла на уровень не спора о стилистических приемах, а модели восприятия, иными словами, ответственности перцептивного порядка.

В этом конфликте взглядов третьей стороной выступил киноблогер Стивен Шавиро, продолживший полемику вокруг данного кинематографического явления. По мысли Шавиро, «в современном созерцательном кино отсутствует смелость и провокация»[18], ярко проявившиеся в экзистенциальном авторском кинематографе 60-х—70-х. Так в работах Ш. Акерман, М. Антониони и А. Тарковского, время выступало в качестве аффективного пространства, где разворачивалось рефлексивное измерение. Фильмы того времени, по мнению Шавиро, довели до предела возможности всего кинематографа, напротив, современное «медленное кино» только воспроизводит условно устойчивый канон, имитируя стилистику прошлого и отрицая причастность к настоящему. Таким образом, в интерпретации Шавиро «медленное кино» предстает не как самостоятельное художественное течение, а в качестве маркера модернистской эстетики, лишенного новизны и программности. Однако сам факт существования подобной критики свидетельствует о закреплении понятия в поле условно-дисциплинарного обсуждения. Несмотря на оценочный характер, «медленное кино» уже функционирует как дискурсивная конструкция.

Вывод. Анализ раннего критического дискурса показывает, что еще до появления академических исследований складывается устойчивый набор характеристик, впоследствии закрепившихся за понятием «медленное кино»: длительность плана, редукция нарратива, созерцательный режим восприятия, а также противопоставление массовому кинематографу и особое внимание к переживанию времени. Вместе с тем проведенное исследование позволяет заключить, что динамика формирования поля, осмысляющего феномен «медленного кино», демонстрирует отсутствие единой позиции, в рамках которой данное понятие могло бы приобрести статус стилистически устойчивого художественного течения. Выявление онтологии «медленного кино» не являлось целью дискурсивной рефлексии 2000-х, напротив, в центре внимания оказывались индивидуальные интерпретации и оценочные суждения в отношении так называемых «современных созерцательных» фильмов. Подобное положение свидетельствует не об

артикуляции движения, а о конструировании ряда концептуальных моделей, накладываемых на интерпретацию схожих по формальным признакам фильмов.

Вместе с тем проведенное исследование позволяет выделить последовательность ранних этапов формирования содержания понятия «медленное кино». Первый этап связан с номинацией и первичным противопоставлением «медленного» и «быстрого» кино (Симент, Ромни). Второй этап характеризуется попытками концептуализации выявленных особенностей в контексте эстетических и философских оснований кинематографа (Флэнаган). Третий этап определяется возникновением критической полемики, в рамках которой происходит обсуждение статуса «медленного кино» как самостоятельной категории, при этом внимание постепенно смещается к особенностям зрительского опыта (Джеймс, Шавиро, Таттл).

Статья публикуется в одобренном рецензентами варианте (после получения последней положительной рецензии, рекомендующей рукопись к публикации) с исправлениями автора (внесенными им после получения предварительных рецензий, рекомендующих рукопись к доработке). Все рецензии (включая предварительные рецензии) опубликованы в открытом доступе непосредственно за текстом самой статьи. Все варианты авторских исправлений хранятся в депозитарии издательства и могут быть доступны по требованию уполномоченных организаций.
Прочитать все рецензии на эту статью

Библиография

1. Базен А. Что такое кино? Пер. с фр. В. Божовича. М.: Искусство, 1972. 384 с.
2. 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. EDN: BPQRWD.
3. Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. М.: РГГУ, 2020. 192 с.
4. 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. EDN: CPYMLD.
5. Ямпольский М. Из истории французской киномысли. М.: "Искусство", 1988. 314 с.
6. Bordwell D. The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies. Berkeley; London; Los Angeles: California UP, 2006. P. 129-134.
7. 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. 304 p.
8. de Luca T. Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality. I.B. Tauris & Co Ltd, 2014. 280 p.
9. 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. C. 228.
10. Lim S.H. Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness. University of Hawai‘i Press, 2014. 242 p.
11. Schoonover K. Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer // Framework: The Journal of Cinema and Media. 2012. Vol. 53, No 1. P. 65-78.

12. Сьюзен Зонтаг. Век кино. Пер. Д. Кружкова // Киноведческие записки // [Электронный ресурс]. URL: https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/445/ (дата обращения: 30.06.2026).
13. Ciment M. The State of Cinema // [Электронный ресурс]. URL: https://cultureinjection.wordpress.com/2018/12/08/the-state-of-cinema-michel-ciment-2003/ (дата обращения: 10.02.2026).
14. Flanagan M. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema // [Электронный ресурс]. URL: https://16-9.dk/2008/11/slow-in-contemporary-cinema/ (дата обращения: 16.02.2026).
15. James N. Passive Aggressive // [Электронный ресурс]. URL: https://theotherjournal.com/2010/05/a-cinema-too-slow/ (дата обращения: 01.03.2026).
16. Romney J. Are You Sitting Comfortably? // [Электронный ресурс]. The Guardian, 2000, 7 Oct. URL: https://www.theguardian.com/film/2000/oct/07/books.guardianreview (дата обращения: 22.02.2026).
17. Romney J. Goodbye Dragon Inn (NC); Histoire de Marie et Julien (15); Bright Leaves (NC) // [Электронный ресурс]. The Independent, 2004, 10 Oct. URL: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/goodbye-dragon-inn-nc-histoire-de-marie-et-julien-15-bright-leaves-nc-27962.html (дата обращения: 22.02.2026).
18. Shaviro S. Slow Cinema Vs Fast Films // [Электронный ресурс]. URL: http://www.shaviro.com/Blog/-p=891 (дата обращения: 10.03.2026).
19. Susan Sontag. The Decay of Cinema // [Электронный ресурс]. URL: https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html (дата обращения: 30.06.2026).
20. Tuttl H. Slow Films, Easy Life // [Электронный ресурс]. URL: https://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html (дата обращения: 10.03.2026).

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами Национального Института Научного Рецензирования по заказу ООО "НБ-Медиа".
В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.
Со списком рецензентов можно ознакомиться здесь.

Предметом исследования статьи «Формирование содержания понятия «медленное кино» в раннем критическом дискурсе » является процесс концептуализации «медленного кино» в раннем критическом дискурсе 2000-х годов. В фокусе – не сам феномен, а дискурсивные практики его именования: тексты М. Симента, Дж. Ромни, М. Флэнагана, полемика Н. Джеймса, Г. Таттла и С. Шавиро. Такой ракурс переводит исследование в область мета-критики и истории идей. Предмет четко разграничен с академическими работами 2010-х, что исключает хронологическую неопределенность.
Методология исследования строится на принципе «распредмечивания» (С.Ю. Штейн) — методологической стратегии, позволяющей реконструировать исходные смыслы, «свернутые» в тексте, и проследить их дальнейшую трансформацию. В сочетании с дискурс-анализом и историко-генетическим подходом это дает автору инструмент для выявления неявных допущений, которые впоследствии легли в основу академических интерпретаций. Методологически оправданным представляется обращение к первоисточникам (включая труднодоступные или утратившие полноту тексты, как в случае со статьей Джеймса) и их последовательный комментированный разбор. Вместе с тем, как будет отмечено ниже, заявленный метод распредмечивания не получает в

работе методической экспликации — оставаясь скорее декларацией, чем процедурой.
Актуальность исследования обусловлена концептуальной размытостью понятия «медленное кино» при его активном использовании в киноведении (свыше 20 лет). Обращение к генезису дискурса необходимо для понимания того, как и почему была сконструирована эта категория, что имеет не только теоретическое, но и практическое значение (музейные ретроспективы, фестивальные программы, образование). Работа вписывается в проблематику темпоральности в культуре XXI века.
Научная новизна оьусловлена тем, что включает смещение оптики с формальных признаков фильмов на критический дискурс как условие институционализации; выявление функций текстов 2000-х (номинативная, оппозиционная, формирование корпуса авторов, артикуляция аффективных режимов и эстетических критериев); тезис о дискурсивной, а не стилистической природе единства «медленного кино»; введение в оборот полемических материалов, обогащающих картину формирования понятия.
Стиль, структура, содержание выдержаны на высоком уровне. Работа построена логично: введение, четыре раздела по ключевым фигурам, вывод. Каждый раздел следует единому принципу (реконструкция позиции – тезисы – комментарий). Хорошо представлен разбор статьи Флэнагана по частям, позволяющий увидеть ее внутреннюю логику и базеновские заимствования. Содержательно автор не пересказывает источники, а фиксирует эволюцию термина (например, у Ромни – от метафоры к структурированному анализу). Недостаток – асимметрия: разделы о Сименте и Ромни детальны, полемика 2010 года освещена схематично.

Библиография репрезентативна: классические труды и современные исследования, использование первоисточников раннего периода (включая блоги и труднодоступные публикации) усиливает источниковую базу. Пробелы: отсутствие работ по дискурс-анализу и методологической литературы об институционализации искусства, а также работы Зонтаг, на которую автор ссылается опосредованно.
Апелляция к оппонентам выстроена профессионально: автор аналитически реконструирует позиции Джеймса и Таттла, не принимая ничью сторону, и показывает, что полемика закрепила понятие в дискурсивном поле. Корректно проблематизируется трактовка Базена Флэнаганом, хотя расхождения не развернуты.
В качестве замечаний и рекомендаций:
1. Методологическая неэксплицированность. Процедура «распредмечивания» не описана. Рекомендация: конкретизировать операционализацию метода на примере одного текста.
2. Неравномерность анализа. Полемика 2010 года освещена бегло, хотя именно там происходил переход к модели восприятия. Рекомендация: расширить раздел, включив аргументативные структуры и реакцию сообщества.
3. Хронология первого употребления. Ромни использовал термин в 2000 г., но первенство приписывают Сименту (2003). Рекомендация: пояснить разницу между первым употреблением и институциональным закреплением.
4. Отсутствие периодизации. В выводе не предложена модель эволюции понятия, хотя выделяются три этапа. Рекомендация: завершить вывод краткой периодизацией.
5. Библиографические пробелы. Нет работ по дискурс-анализу и институционализации искусства. Рекомендация: добавить 1–2 источника и соотнести с ними свою позицию.
Статья представлена как самостоятельное исследование, вносящее вклад в историю киноведческой мысли. Основное достижение – перенос фокуса с фильмов на дискурсивные практики, показано, что доакадемический этап сформулировал базовые оппозиции, критерии и модели восприятия. Рекомендуется к публикации в научном журнале после доработки указанных замечаний. Указанные замечания носят

уточняющий характер и не снижают общего высокого уровня работы.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами Национального Института Научного Рецензирования по заказу ООО "НБ-Медиа".
В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.
Со списком рецензентов можно ознакомиться здесь.

Предметом исследования статьи является киноведческий дискурс о таком феномене как «медленное кино», представленный в работах М. Симена, Дж. Ромни, М. Флэнагана, Н. Джеймса, С. Шавиро и Г. Таттла. В качестве методологического подхода автор объявляет метод «распредмечивания», предложенный в работах российского исследователя С.Ю. Штейна. Во введении автор расшифровывает применяемый метод следующим образом: «Метод распредмечивания направлен на выявление предметоформирующих позиций с целью деконструкции исследовательской логики и последующего разложения знаниевого представления в рамках препарируемых текстов». Однако весь последующий текст не поддерживает указанный методологический подход. В четырех разделах текста, в каждом из которых автор анализировал интерпретацию «медленного кино» отдельным автором (в последнем разделе представлена дискуссия о «медленном кино» трех авторов), речь идет о классическом пересказе содержания статей. В разделе «Выводы» автор также не представляет результаты «распредмечивания» текстов, а перечисляет характеристики «медленного кино», встречающиеся у разных авторов. Ожидалось, что речь пойдет о «деконструкции» исследовательской логики, а автор предлагает последовательное изложение этой логики. Автор очень корректно пересказывает обозначенные тексты, но заявленное «распредмечивание» в тексте отсутствует. Кроме того, вызывают сомнения следующие авторские наименования в отношении термина «медленное кино»: «ранний критический дискурс» и «академические исследования». На каком основании тексты и высказывания М. Симена, Дж. Ромни, М. Флэнагана, Н. Джеймса, С. Шавиро и Г. Таттла были отнесены к «раннему критическому дискурсу»? Почему дискурс обозначен как «критический»? Потому что все перечисленные авторы являлись или являются кинокритиками? Кого из исследователей автор относит к «академическим исследованиям» относительно феномена «медленное кино», о которых упоминает в выводах статьи? Подобные наименования направлений требуют уточнения, т.к. корпус исследований относительно феномена «медленное кино» находится в процессе формирования, как в отечественной, так и в зарубежной исследовательских практиках. Кроме того, автору следовало во введении дать хотя бы промежуточное определение «медленного кино», чтобы последующий анализ не воспринимался хаотичными взглядами на некое явление в мире киноискусства. Необходимо обратить внимание автора на статью Ю. В. Исаевой ««Медленное кино» («Cinema of slowness»): к истории понятия», где подробно разбирается данное понятие и анализируются предшествующие и «ранние» концепции.
Помимо вопросов к методологии исследования, серьезные замечания вызывает новизна предлагаемого исследования. Научная новизна может касаться теоретического, методологического, эмпирического, практического аспектов. Ни один из этих аспектов

не представлен в работе. Текст воспринимается как частный случай статьи А.С. Тетеркиной «Исследование содержания понятия «медленное кино» в условно-дисциплинарных зарубежных текстах», в которой также заявлен в качестве методологии метод «распредмечивания» С.Ю. Штейна, но в отличие от данного текста, этот метод в статье А.С. Тетеркиной был реализован в полной мере. Автору необходимо сформулировать научную новизну исследования, обозначить место своим изысканиям среди уже имеющегося корпуса исследований данного феномена.

К тексту есть и технические замечания. Автор озаглавливает разделы статьи именами исследователей, чьи работы он анализирует. Почему заголовки частей, состоящие из собственных имен, написаны в кавычках? Начало первого предложения текста вызывает сомнение. Автор пишет: «Существующий дискурс «медленного кино» устойчиво функционирует свыше 20-ти лет…». В соответствии с данной формулировкой речь идет о дискурсе, репрезентируемом самими кинотекстами, но автор же пишет о дискурсе кинокритиков. Соответственно, нужно строить фразу иначе. Не совсем понятно, почему целый ряд фамилий кинокритиков в первом абзаце написан на латинице, тогда как все последующие фамилии зарубежных авторов пишутся на кириллице.

Представленный текст является очень грамотным изложением точки зрения зарубежных кинокритиков на феномен «медленного кино». Однако автору необходимо корректно представить методологию исследования и определить новизну исследования. Текст требует доработки.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами Национального Института Научного Рецензирования по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться здесь.

Рецензируемая статья «Формирование содержания понятия "медленное кино" в раннем критическом дискурсе» посвящена исследованию процесса становления содержания понятия «медленное кино» на материале ранних критических текстов, предшествовавших его последующей академической концептуализации, при этом предмет исследования сформулирован достаточно определенно и последовательно раскрывается на протяжении всей работы посредством обращения к текстам М. Симента, Дж. Ромни, М. Флэнагана, Н. Джеймса, С. Шавиро и Г. Таттла, что позволяет автору проследить постепенное формирование понятийной рамки рассматриваемого феномена. Уже во введении корректно обозначена исследовательская проблема, поскольку отмечается, что «содержание понятия "медленное кино" продолжает подразумевать под собой вариативность авторских концептуальных допущений», вследствие чего возникает необходимость обращения именно к раннему этапу развития соответствующего критического дискурса.

Методология исследования представляется логически обоснованной и соответствует поставленным задачам. Центральное место занимает метод распредмечивания, который используется не в качестве формального инструмента анализа текстов, а как способ реконструкции предметоформирующих оснований исследуемого понятия. Автор специально подчеркивает, что данный метод «направлен не на пересказ историко-

дискурсивной аргументации, описывающей феномен "медленного кино", а на выявление исходных положений, определяющих содержание данного понятия», вследствие чего исследование приобретает выраженный теоретико-методологический характер. При этом анализ осуществляется последовательно, поскольку каждая рассматриваемая публикация включается в единую реконструируемую исследовательскую логику, позволяющую выявить изменения содержания понятия на различных этапах развития дискурса.

Актуальность исследования не вызывает сомнений, поскольку современная теория кино действительно демонстрирует отсутствие единого понимания феномена «медленного кино», несмотря на значительное количество публикаций, посвященных данной проблематике. Автор убедительно показывает, что существующие концепции во многом опираются на уже сложившийся корпус интерпретаций, тогда как первоначальные основания формирования понятия значительно реже становятся самостоятельным объектом анализа. В этой связи обращение именно к раннему критическому дискурсу позволяет восполнить существующий исследовательский пробел и дополнить современное состояние научного знания.

Научная новизна статьи определяется прежде всего тем, что автор рассматривает ранние критические публикации не как совокупность отдельных высказываний о современном кинематографе, а как последовательный процесс формирования содержания понятия «медленное кино». Особенно показательным является анализ публикации М. Симента, в которой выделяется мысль о том, что режиссеры «отреагировали кинематографом замедления, созерцания, как будто желая вновь пережить чувственный опыт момента», а также рассмотрение статьи Дж. Ромни, где подчеркивается, что «этот другой вид кино дает вам время и пространство, чтобы увидеть все самостоятельно, и материал часто оказывается неисчерпаемым». Благодаря подобному сопоставлению автор демонстрирует постепенный переход от отдельных критических наблюдений к формированию относительно устойчивой концептуальной модели.

Стиль статьи соответствует требованиям научной публикации. Изложение отличается последовательностью, логической связностью и использованием специализированного понятийного аппарата. Вместе с тем в отдельных разделах наблюдается некоторая перегруженность текста объемными синтаксическими конструкциями и повторяющимися логическими переходами, вследствие чего отдельные фрагменты могли бы быть представлены более компактно без ущерба для содержания. Структура исследования в целом является логичной и включает введение, последовательно организованные аналитические разделы, посвященные отдельным авторам, а также итоговые выводы, непосредственно вытекающие из проведенного исследования. Особого внимания заслуживает стремление автора не ограничиваться пересказом анализируемых публикаций, а реконструировать внутреннюю исследовательскую логику каждого рассматриваемого текста.

Содержательная часть исследования отличается достаточной степенью аргументированности. Анализ публикации М. Флэнагана сопровождается подробным рассмотрением таких положений, как противопоставление «быстрого» и «медленного» кино, обращение к концепции А. Базена, характеристика длительного кадра и особенностей зрительского восприятия, что позволяет убедительно показать эволюцию рассматриваемого понятия. Важным представляется и обращение автора к последующей

полемике между Н. Джеймсом, Г. Таттлом и С. Шавиро, поскольку именно данный материал демонстрирует переход обсуждения от описания художественных особенностей фильмов к осмыслению самой модели зрительского восприятия.

Библиография исследования является репрезентативной и включает как фундаментальные работы отечественных исследователей, так и значительный массив зарубежных публикаций, непосредственно связанных с изучением феномена «медленного кино». Использование трудов А. Базена, Д. Бордуэлла, М. Флэнагана, О. Э. Чаглаян, Т. де Лука, С. Х. Лим и других авторов обеспечивает необходимую теоретическую основу исследования. Следует отметить также привлечение оригинальных критических публикаций, которые непосредственно составляют эмпирическую базу исследования.

Апелляция к оппонентам организована корректно. Автор не ограничивается воспроизведением существующих точек зрения, а демонстрирует существование различных интерпретационных позиций относительно природы «медленного кино». Особенно показательным является рассмотрение критики Н. Джеймса, характеризующего подобные фильмы как «пассивно-агрессивные», а также противоположной позиции Г. Таттла, утверждающего, что «сводить это кино к "медленности" - упрощенно и поверхностно». Благодаря включению данных полемических позиций исследование приобретает необходимую полноту и демонстрирует неоднозначность формирования рассматриваемого понятия.

Выводы статьи соответствуют поставленным задачам и логически следуют из проведенного исследования. Автор последовательно обосновывает положение о том, что ранний критический дискурс сформировал основные характеристики понятия «медленное кино», одновременно показывая отсутствие единой концептуальной модели на данном этапе развития научного знания. Полученные результаты представляют интерес прежде всего для специалистов в области киноведения, теории искусства, культурологии и истории кино, а также могут быть использованы в дальнейших исследованиях процессов формирования современных эстетических концепций.

К достоинствам статьи следует отнести актуальность поставленной проблемы, последовательное применение заявленной методологии, репрезентативный корпус анализируемых источников, логичную структуру исследования, аргументированность основных выводов и достаточную степень научной новизны. При этом отдельные стилистические особенности текста, связанные с избыточной детализацией некоторых аналитических фрагментов, не оказывают существенного влияния на общее качество исследования.

Статья соответствует основным требованиям, предъявляемым к научным публикациям по специальности, обладает научной значимостью, представляет интерес для профессиональной читательской аудитории и рекомендуется к публикации в журнале.