

НАСТРОЕНИЕ СКУКИ И СОВРЕМЕННЫЙ АВТОРСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ. ФУНДАМЕНТАЛЬНО-ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА КИНООПЫТ¹

АЛЕКСЕЙ БОЧАРОВ

Магистр по направлению “Искусства и гуманитарные науки”.

Санкт-Петербургский государственный университет, 190000 Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: alexbak@list.ru

Статья посвящена анализу зрительских практик в их связи со стратегиями авторского кино. Традиционно переживания зрителя в кино рассматриваются в контексте ангажированности и захваченности. Автор пытается актуализировать другую перспективу, связанную со спецификой современного арт-синема – ситуации пустоты, отсутствия событий, когда зритель *скучает* в кинозале. Цель статьи – попытаться обосновать применение феноменологического и онтологического философского языка к анализу кино через тематизацию киноопыта. Конкретный метод – феноменологическая редукция, воплощается в акте созерцания киноопыта как феномена. Для данной статьи основополагающими являются хайдеггерианская аналитика настроения скуки и непосредственный опыт современного кино. Благодаря анализу фильма “Туринская лошадь”, демонстрируется, что фильм может вызывать скуку через свой уникальный способ переживать длительность, поскольку просит оставаться в непонятно сколько длящемся времени непомерно долго. Зритель оказывается поставлен в крайнюю эстетическую позицию: обращаться с фильмом пустым – никаким образом. Это значит смотреть кино не рефлексивно, а через завораживающий и удерживающий характер фильма, его долгие планы. И таким способом стерто присутствовать, узнавать себя впечатленным фильмом, задавать вопросы без раскрытия символических значений произошедшего на экране. Зритель пассивируется, переживает кино через каждое мгновение настоящего времени, воспринимая фильм “целом”. В связи с *долгим* временем, через нехватку остроты мысли скукающий отрешен и вовлечен. Через непубличную, персональную пассивность зритель погружен в фильмическое, а значит, сосредоточен на фильме “в целом”, но рассредоточен по отношению к собиранию крупниц фильма: деталей, повторов повседневных ситуаций. Скука – необходимое настроение

¹ Статья создана по итогам магистерской диссертации благодаря научному руководству Н.М. Савченко.

для авторских фильмов, потому что она связывает кино и зрителя. Их согласованность базируется на стертом присутствии зрителя из-за “набрасывающегося” характера фильма. Кино – динамический медиум со своим неопределенным временем, поэтому само настроение скуки колеблется. Так, не через рефлексию, а через расположенность в событии и аффект, через вопрошание – зритель приближается к смыслу фильма.

Ключевые слова: Кинематограф, киноопыт, скука, время, феноменология, неинтеллектуальные стратегии кино.

THE MOOD OF BOREDOOM AND CONTEMPORARY ART CINEMA. FUNDAMENTAL-ONTOLOGICAL VIEW ON CINEMATIC EXPERIENCE

ALEXEY BOCHAROV

Master of Arts.

Saint-Petersburg State University, 190000 Saint-Petersburg, Russia.

E-mail: alexbak@list.ru

This article analyzes the spectator practices as they relate to the strategies of auteur cinema. Traditionally, the viewer experiences in the film are discussed in the context of engagement and clinging. The author tries to actualize a different perspective, associated with the specifics of the contemporary art Cinema – a situation of emptiness, lack of events, in which the audience is bored in the cinema hall. Therefore, the article attempts to justify usage of the phenomenological and ontological philosophical language for film analysis through thematizing the cinematic experience. The specific method is phenomenological reduction, embodied in the act of contemplating the cinematic experience as a phenomenon. Heideggerian analytics of boredom sentiment and the direct experience of contemporary cinema are fundamental for this article. The analysis of Bela Tarr’s film “The Turin Horse” demonstrates that the film can cause boredom by means of its unique time technique, as it requests the viewer to remain in its not-clear-how-much-lasting time for excessively long. The viewer finds oneself put in the position of extreme aesthetic, where one is to contact with the film in a blank way, by no means. The viewer is passivated, experiencing the movie through every moment of the present, embracing the film “as a whole”. Due to the long time, through lack of sharpness of thought the bored is both detached and involved. By means of non-public, personal passivity, the viewer is immersed into the cinematic and, therefore, focused on the film “as a whole”, but still dispersed towards putting together the grains of the film: its details, repetitions of everyday situations. Therefore, it is not through reflection, but through the location in the event and affect, through questioning, that the viewer gets closer to the meaning of the film.

Key words: Cinema, cinematic experience, boredom, time, phenomenology, non-intellectual cinema strategies.

В текстах, исследующих скуку, обычно перечисляются социологические причины, которые будто актуализируют тему через размышления о повседневности, современном положении технического человека. Такие доводы вполне подходят для оформления скучного как неприятного, но используются как доказательство от обратного, ими утверждается рассматриваемый феномен в позитивном ключе. Кинематограф, авторский и массовый, в качестве эстетической оценки зрителем, в критической среде и иронически по отношению к созерцаемым фильмам, называют “скучным”. Данная статья – попытка избежать эстетических и этических оценок при обращении со скукой. Поднятие темы – повод разобраться в сложностях феномена: скучании и скучности в связи с киноопытом, который предполагает двустороннюю коммуникацию кино-зрителя. Тогда скука будет проанализирована как модальность киноопыта авторского фильма; настроение, способное располагать в бытии в ситуации с кино.

Кино – медиум, который задуман и сделан на основе времени. По той же причине режиссеры, творцы кинематографических машин, меняют способы взаимодействия со зрителем. Филигранная работа со способами выразительности, со способами производства кино о кино, кино в режиме реального времени – стремление к новаторству, желание не останавливаться в развитии – подталкивают просмотровые практики к изменениям модальностей. Например, на рубеже XX и XXI веков одним из конвенциональных сдвигов в системе кино-зритель стали ситуации пустоты, отсутствия событий. Режиссеры двухтысячных, которые выступают в качестве ориентиров – Б. Тарр, А. Веерасетакул, П. Кошта, Л. Алонсо, Ш. Бартас, А. Серра, Л. Диас, А. Ю. Герман – их фильмы называют “медленными”. Кино стало невыносимым, так как экспериментирует с длительностью, снижает количество и качество действий. При таких неудобствах позицию зрителя все еще возможно тематизировать через слова “ангажированность” и “захваченность”, впрочем, правдоподобие не относится к практической или теоретической определенности, а лишь прикрывает вопрос “как смотреть кино сегодня?”, отдаляет его постановку.

Все же существуют исследования, авторы которых старались тематизировать сам киноопыт на основании скуки. Э. Чаглаян разрабатывает связь между скукой и медленным кино, синонимизируя “скучный” и “медленный”. Медленное кино, по мнению Чаглаяна, может комбинировать эстетизацию стиля фильма (длинные планы, к примеру), диегетическое

время, скорость, с которой дан нарратив (нарративные формы, использующие “мертвое время”) (Chaglayan, 2014, 9). Скучными и созерцательными на разных уровнях в высшей мере признаны фильмы Н. Джейлана. От медленного кино, считает Чаглаян, можно получить эстетическое удовольствие, но не в обход скуки, а через ее непривычную привязанность к кажущейся невыносимости (Chaglayan, 2014, 242). Лишь задевая философские размышления о скуке, автор делит ее на условно поверхностную и экзистенциальную. С. Ричмонд в статье, посвященной уорхоловскому фильму “Поцелуй” (Kiss 1963 г.) делит скуку на вульгарную и основательную. Значимый фрагмент для дальнейших размышлений наталкивает на мысль о забывании скуки как настроения: “...когда скука есть, она *растворяется* в разных формах критической и эстетической рефлексии” (Richmond, 2015, 27). В размышлении о скучном киноопыте необходимо отделять, и, более того, не позволять раствориться в этике и эстетике скуке как настроению. О. Аронсон (Aronson, 2000) анализирует фильм “Человечность” Б. Дюмона, и замечает второй регистр под аттрактивными сценами: “Все остальное – не просто не аттрактивно, но даже намеренно создает эффект особой ... пустоты, с которой очень трудно свыкнуться”. Брюно Дюмону, таким образом, удалось сдвинуть восприятие, в котором необходимо отказаться от штампов “[...] чтобы разделить [...] возможность становления Другим в акте кинематографического восприятия, нам необходимо [...] лишь одно – время ожидания. Этот долгий и ненавязчивый *suspense* никак не разрешается в пространстве фильма, но может достигнуть своего эффекта в пространстве восприятия”.

Хайдеггер читает в 1929-30 гг. курс, в записях которого есть достаточное для интерпретации пояснение о скуке как фундаментальном настроении (Khaidegger, 2013, 133-253). Он различает три формы: скука-от, скука-при и скучно. Пока что никак не объясняя конкретную связь с кинематографом, проведем предварительное пояснение тревожащих моментов трех форм скуки как таковой.

Скука-от – это форма скуки от чего-либо, которую принято не выносить (Khaidegger, 2013, 133-174). Несносная скука рефлексивна, однако один факт мысли о настроении изнутри ничего не может дать. Сущее отказывает в возможности не быть скучающим, зажимает в конкретной ситуации. Так, в зажатости сущим конкретной ситуацией, ничего не наполняет, но и не образуется пустота. Время несносно тянется, в связи с чем появляется желание его провести, скоротать его тянущееся дление. Туда, в неопределенность,

удерживает вялотекущее время. Это туда-удержание в неопределенном продолжении времени, недоступности искомого занятия, позволяет только отвлекаться, для тщетного поиска, попытки уйти от “куда-то” удерживающего угнетающего времени. Вновь, после многократного повторения деятельного коротания, поднимается несносная скука, в которой остается лишь беспокойно блуждать до следующего отвлечения, времяпрепровождения. Соответственно импульсивности скуки-от и коротанию, данной форме настроения свойственно “суетное выпрыгивание в случайность скуки” (Khaidegger, 2013, 212).

Скука-при – вторая, более глубокая, срединная форма (Khaidegger, 2013, 175-212). В ее способе подниматься нет места суетному беспокойству и давлению внешних обстоятельств, так как скучающий-при-чем-либо равнодушно проводит время. Другими словами, вся ситуация есть некое времяпрепровождение. Скучающий сам решил провести время так, не коротая его, а заняв вечер званым ужином или просмотром фильма. В такой ситуации всё в порядке вещей – ничто не раздражает, никуда не хочется деться, но скука всё же поднимается незаметно, нерефлексивно. Никакие внешние причины не образуют неполноту как в скуке-от. Вся ситуация состоит из времяпрепровождения, поэтому у нас нет ощущения, будто что-то удерживает в долгой неопределенности. Туда-удержание во второй форме скуки само собой осуществляется. Может быть, мы сами решили провести время в кино или было без разницы, как проводить вечер. Попав в самую ситуацию, по отношению к которой мы безразличны, мы совершенно не против остаться без ощущения времени, незаметно довериться времяпрепровождению и его неопределенному времени. Соответственно такому характеру туда-удержания, а именно вовлечению в ситуацию с неопределенным временем по причине равнодушия, пустота скуки-при самообразуется из-за стоящего времени в индифферентном расположении к сущему.

Просто скучно – настроение глубинное, восходящее к основам вот-бытия (Khaidegger, 2013, 213-253). Слово “скучно” совершенно кстати неопределённо, поскольку Хайдеггер говорит о глубокой скуке как настроении безличном. В этой форме скуки субъект не определяет себя и остается как “никто”. В скуке-при ключевой характеристикой было равнодушное отношение к сущему, а в данном настроении – безразличие (как не различение по отношению к сущему). В таком настроении не случается коротание, так как нет того, кто мог бы коротать или желать укоротить дление времени.

Безличие, обладающее могуществом основ вот-бытия давит, заставляя прислушиваться, а не коротать время. Помня, что в скуке-от скорее не было наполненности, а в самоскучании-при опустошенность самообразовывалась, здесь – безразличие *в целом* охватывает сущее. Мы находимся посреди сущего в целом, обнаруживая его в безразличии. Опустошенность здесь связана с безразличием глубже, чем в предыдущих формах скуки, но так сущее не отрицается, оно есть, в особом смысле общности, целостности. Сущее не дает возможности для действий, отказывает в этой возможности, скука ставит вот-бытие перед сущим, вот-бытие оказывается предано сущему, которое в свою очередь отказывается, не отвечает самому себе. Пустота, тем не менее, не ничто. Глубоко скучающий, как вот-бытие, оказывается брошенным. В глубокой скуке опустошенность и удержание принадлежны друг другу, так как глубоко скучающий оказывается удерживаемым в безразличии. Сущее отказывает в целом и так сказывает о возможностях вот-бытия, удерживая в рассказе и прислушивании. В обезличенном отказе скучающий удерживается на острие призыва к вот-бытию, к обретению свободной самости. Туда-удержание возгоняет к вслушиванию в призыв для осуществления. В этой форме скуки нет зажатости, но скорее придавленность к обладанию простором в пустоте, благодаря которому все вышеобозначенное возможно. Будем помнить, опустошенность и туда-удержание неразрывно связаны. Способ переживать время – едино-тройкий горизонт ускользания сущего: оглядывание, взглядывание и заглядывание. Время выступает связкой между сущим и вот-бытием: “[...] то, что удерживает открытым сущее в целом и вообще делает его доступным как таковое, а именно временной горизонт и только он, одновременно привязывает вот-бытие к себе, пленяет его” (Khaidegger, 2013, 235). Но временной горизонт, пленяющий вот-бытие, не останавливается, не замерзает, он как само вот-бытие есть в целом по ту сторону течения времени. Горизонт времени, с другой стороны, можно выразить относительно вот-бытия как мгновение². Вот-бытие обращается от плененности временем к мгновению как возможности среди простора пустоты. Таким образом, несмотря на плененность вот-бытия горизонтом времени

² “Мгновение – взгляд своеобразный, который мы называем взглядом решимости действовать в том положении, в котором вот-бытие находится” (Khaidegger, 2013, 241). Решимость мы понимаем как моментальную отделенность, поднятие на острие среди широты пленяемого временного горизонта для глубочайшего осуществления вот-бытия.

и решимости в мгновении, единство опустошенности и туда-удержания определены существом времени. Временной горизонт пленяет вот-бытие, поэтому оно не может следовать за сущим, но мгновение выступает тем, через что представляется возможным обратиться к вот-бытию из отказывающего сущего. Хайдеггер заключает разбор безликого “скучно”, называя третью форму тягостной скукой и определяет ее через время. Скука осуществляется через длительное время, но не через коротание, а через горизонт, в котором момент мгновения кажется невозможным для вот-бытия, которое в свою очередь обладает решимостью. “Заставляющее скучать в глубокой скуке, то есть...единственно и по-настоящему наводящее скуку есть временность в определенном способе ее временения” (Khaidegger, 2013, 251).

Langeweile в буквальном переводе с немецкого – долгое время или долгий промежуток времени, традиционно переводящееся на русский как скука³. В русском слове “скука” нет ни единого намека на какое-либо время. Образуется смысловой разрыв. Следует его объяснить и таким образом найти эквивалент между “*Langeweile*” и “скукой” для того, чтобы уйти от повседневного значения скуки как болезни настроения, попытаться обратиться к ее онтологической специфичности. Вероятно, для русского слова “скука” лучше всего подойдет “скучное долговременье” или “тягостная скука”, ведь именно так можно обозначить долготу, протяженность.

Однако пока мы не связали два термина статьи: скука и кино. Без желания найти один в другом, наметим совместное поле. Непосредственным фактом является то, что в кино бывает скучно, но часто это следствие попытки оценить фильм. Другой вариант понимания настроения скуки в кино представлен в книге М. А. Куртова, где, размышляя о технике и времени, он вскрывает “механизмы” скуки в кино (Kurtov, 2012, 49-57). Не отрицая и не полагаясь на предыдущие размышления, заметим, что скука – настроение, с помощью которого можно оказаться настроенным от-, при-, либо безлико. В любом случае это означает мочь быть настроенным, позволять скуке подняться, либо же уметь скучать. Вообще смысл слов “уметь”, “умение” раскрывается как “приводить в другой порядок” то “до”, что становится “после”. Умение – слабое значение греческого τέχνη,⁴ которое обычно переводят как ремесло или искусство. Тέχνη, в свою очередь, имеет связь с техникой

³ На что указывает А. П. Шурбелев (Khaidegger, 2013, 566).

⁴ Такое прочтение было подчерпнуто из текста Лаку-Лабарта (Laku-Labart, 2009).

в собирательном значении умения, ремесла, искусной работы, производства как такового. Сложно сомневаться в техничности кинематографа. Во всех своих стадиях создания и показа он предъявляет свою машинную сторону как необходимую часть, неизбежность наличия. Кинематограф своим техническим наличием охватывает зрителя через экран, зал, проекционное оборудование и обслуживающий его персонал. Производимое техникой является причиной присутствия зрителя. Кино поставляется в наличие на сеансе, приводится на экран, а смотрящим предоставляется возможность стать частью этой машины. Однако, чтобы мочь быть частью машины важно соответствовать требованиям производства, выполнять определенные задачи, функционально подходить, иметь срок годности. В каком-то смысле, уметь выполнять операции по считыванию произведенной ленты, то есть производить операции, на ход которых влияет произведенное когда-то и производимое сейчас на экране. Другими словами, участвовать и делать кино производением, а не чем-либо поставленным в наличие,⁵ предъявленным и только.

Быть настроенным на кино – значит привести себя к какому-либо порядку для операций с производимым на экране. Скука же своим начинающимся временем требует уметь удерживать зазор между времяпрепровождением и коротанием времени в опустошенности, уметь удерживать пустоту во времени. Уже в §22 *Основных понятий метафизики* Хайдеггер задает вопрос “что означает настраивание?” (Khaidegger, 2013, 148). Позже приходит к тому, что любое коротание времени – уже суть первое отрицание и соприкосновение со скукой, где она условно напирает и пытается утвердиться. Тогда важно находиться в спокойствии, предоставляя скуке возможность подняться.

Можем ли мы сказать – умение скучать? Здесь умение носит другой смысл, не искусного делания, но ожидания, возможности образовывать разрыв, позволять опустошать субъектность от существующего вокруг. Для кино требуется настройка, поиск способа смотрения фильма, а для скуки требуется настройка на удержание в пустоте. Казалось бы, две эти принципиально разные настройки никак не связаны между собой: “уметь” скучать – уметь смотреть кино. В скучании, во взаимодействии с машиной образа, совершается произведение, а не умелое производство.

⁵ Имеется в виду термин из статьи “Вопрос о технике” (Khaidegger, 1993).

“Делание”, “умение”, “требование”, “настроенность” написаны здесь для того, чтобы было легче проявить скучность в киноопыте. Однако все эти слова стоит понимать не в прямом значении, иначе покажется будто скучность фильма – другая форма развлечения. Настроенность – не механический рычаг, манипуляция с которым разрешает скуке броситься на зрителя. “Настроенность” нельзя привести в действие никакими машинами, так как настроению скуки свойственна процессуальность становления в совместности с кино.

Выше было обозначено, что “уметь” смотреть скучный фильм означает уметь находиться в ожидании. Скучный фильм предлагает зрителю свое время и смыслы, на восприятие которых субъекту требуется настроиться. Значит, “требование” стоит понимать не как “необходимость”, а как возможность воспринимать скучный фильм, который создает своим появлением уникальное время. Время скучного фильма, условно, длинное и затянутое, в отличие от привычного, то есть дольше нормы восприятия. Если зритель схватывает это слабое “требование”, то можно говорить о его настроенности на скучное кино.

Такая модальность киноопыта отмечена отсутствием намерений, интенций. Потому скука обычно ускользает от эстетически нацеленного взгляда. Мы рассматриваем сам киноопыт без опосредований (любопытства, поиска информации, знакомства с образной системой фильма, покупки билетов), в ситуации, когда кино и зритель оказываются расположены по отношению к друг другу, заняты друг другом. Мы встречаемся с фильмом, как тем, что постоянно изменяется, каждое мгновение предъявляя нечто новое. Можно было бы заявить: поскольку сознание воспринимает, погружено в опыт, постольку фильм интенционален. Но для того, чтобы воспринять скучный фильм в каждый момент его особого времени, и при том осмыслять предъявленное, важно “уметь ожидать”, “настраиваться”: то есть неинтенционально сопоставлять субъективность с модальностью скучания, а затем вступить во взаимодействие со смыслами. Другими словами, задача зрителя в киноопыте скучать и из настроения скуки быть способным участвовать в киноопыте.

Хайдеггер говорил о глубокой скуке как о настроении, которое “неожиданно наступает”, “прорывается”. М. Анри пишет о самоявлении, которое чужеродно интенциональному усмотрению в акте видения: “[...]самоявление должно являться само по себе, благодаря и в своей собственной

феноменальности, [...] оно не зависит ни от интенционального акта видения, ни от видимости [visibilité] мира” (Anri, 2014, 52). Он связывает такой опыт с аффектом: “Аффективность является феноменологической сущностью жизни, той испытывающей воздействие плотью, где интенциональный акт видения никак не задействован в киноопыте – в этом смысле речь идет о чистом неинтенциональном” (Anri, 2014, 53). Скучное подобно бессоннице Левинаса (Levinas, 1998, 23-46), оно “набрасывается”. Оно представляет собой особый феномен, не тот, что я раскрываю своим сознанием, но который сам показывает себя. Скучный фильм как “самоявление” травмирует зрителя своим способом появления. Спокойное ожидание и настроенность позволяют извлечь из такой неожиданной травмы эстетический опыт. Скучный фильм – неинтенционален, так как предлагает зрителю испытывать и выдерживать давление, тягостность скуки, уметь ожидать в опустошении каждый следующий план и сцену. Так охарактеризованная скука и настроенность не являются предметом осмысления во время или после киноопыта, так как важным здесь кажется переживание, а не его источник. Именно поэтому нам важно подчеркнуть, что неинтенциональный характер скучного не связан с отрицанием интенциональности. Скука как самоявление по-прежнему требует для себя активного залога: мы говорим “настраивать”, “требовать”, “ожидать”, – чтобы прояснить ускользящий характер слабого присутствия скучного. Скука в киноопыте все время присутствует скрыто, если зритель смотрит авторский фильм и уже прикоснулся к его эстетике, пассивно вовлечен. В таком случае, для описания и уточнения киноопыта нам требуется активный залог для анализа того, что связывает кино и зрителя, но остается незамеченным. Напротив, скука в кино заметна, рефлексивна и несносна, если фильм “не случается” со зрителем. Во втором случае скука не связывает кино и зрителя, она присутствует не в качестве необходимого условия для возможности просмотра, а в качестве чувства, якобы возникшего от кино. Следовательно, настроенность (настраиваемость) – это слабое умение быть в едином порядке со скучным фильмом, а точнее в едином долгом времени. Осуществлять произведение, а не только видеть фильм через наличие визуального кода. Тогда сонстроенность кино и зрителя можно описать как невстроенность (скука-от) или, напротив, настроенность (скука-при, углубляющаяся в тягостную скуку).

Разметка совместного поля авторского кино и скуки дает право сказать об ускользящем характере настроения скуки как модальности киноопыта.

Хайдеггера, вероятно, интересовала скука как способ фундаментального вопрошания о мире, о переживании конечности и об уединенности. Его понимание настроения скуки опирается на время. Кинематографическое время всякий раз меняется внутри одного фильма из-за разнородных структур ленты: меняющиеся планы, места и время действий, ход событий. Зрителю же остается соотноситься с изменениями для улавливания не только основного посыла, но и раскрытия передаваемой чувствительности и образности. Поэтому надо признать эту слабую сторону “умения” быть настроенным, и в дальнейшем не понимать скучность кино-зрителя как *состояние*, но – как возможность колеблющегося, тонко меняющегося движения самого *настроения* в событии.

Следовательно, приходится сомневаться в структурной стройности скуки и ее трех форм относительно пары кино-зритель. Вполне возможно, что скука-от может быть соотнесена в прямом смысле лишь со зрителем, который убегает от кино. Косвенно же, с одним из типов авторского кино, который произведён из изначального убегания-от скуки. Предположим также, что зритель скучает-при фильме в двух перспективах: при уклонении в скуку-от, либо при углублении в тягостность безликой скуки (и тогда глубоко скучает).

Перед сложностью выразить то, чем захватывает фильм, но в требовании удерживать искомое в подробном описании, принудим взгляд к феноменологической редукции и, как результат, к пассивной позиции. Тогда определяющим для нас станет опыт созерцания, переживание фильма, отмеченные как настроенностью, так и скукой; сосредоточенностью и одновременно безличностью. Для феноменолога в этом нет никакого противоречия, поскольку мир не формируется в режиме представления. Для Хайдеггера в безликом “скучно” субъект стерто присутствует, становится никем.

Позволим себе подвергнуться событию, а не пытаться повлиять на него. Речь пойдет о самомявлении фильма “Туринская лошадь” (реж. Б. Тарр, 2011 г.)

Фильм начинается с погасшего экрана и голоса, который сообщает об устройстве мира: это обочина большой истории, неизвестной памяти. В этой картине нет фабулы и героев в привычном смысле первых и вторых планов. Нет контекста, кроме деталей о смерти Ницше. Собственно туринская лошадь – это та лошадь, шею которой обнял знаменитый мыслитель, прежде чем погрузиться во тьму. Тем не менее, рассказанная история лишь формально привязана к легендарному жесту.

Именно это отсутствие, за которым скрывается голос, настраивает слух и взгляд. Темнота экрана, “ничего”, вместо привычного визуального ряда – выдержанная, сухая речь, которая вовлекает. Мы привыкаем к нейтральному голосу рассказчика и внимательно вслушиваемся – тяжело рысит лошадь. Повозка, ямщик, грунтовая дорога, ветер. Этот диссонанс поначалу кажется противопоставлением, который настраивает на какое-то двусмысленное смотрение. Смотрим на динамику (лошадь), но так долго, внимательно и близко, что разница с предыдущей темнотой экрана нивелируется. Вернее сказать, констатируется отсутствие диссонанса: темнота – это проверка, которая предлагает сосредоточиться и учиться уметь ощущать глазами в длительном протяженном времени. Темнота и движение предлагают читать их одной строкой, то есть не воспринимать их как оппозиции, а как единую длину, в которой сообщается о неполноте мира, его разорванном характере.

Темный, пустой экран подготавливает к созерцанию, требует предельного внимания к отсутствию зримого. В целом, обе сцены в своем заманчивом сочетании не гонят скуку, не отрицают движение, а сообщают: нечего ждать, ничего такого особенного и “киношного” здесь нет. Это первое свидетельство скуки. Мир фильма не выдумывает концепты, а разворачивается как есть. Не заставляет зрителя быть активным, а приглашает в удивительную модальность просмотра, как бы растворяет среди зримого, в котором слушать темноту и смотреть дыхание живого – шанс входа в этот мир. Всё последующее обрекает на присутствие через подтверждение: пустынность продолжает удостоверять. В долготе нечего искать, символизировать: это нападение пустоты “как есть”, а не столкновение с тем “как можно представить, что могло бы быть”.

Таким образом, осуществляется сонастраиваемость данного фильма. Те фразы, которые сначала казались противопоставлением (темнота кадра и начальная речь против движения лошади с повозкой), дополнили друг друга, показали мир в продольном разрезе. Этот поэтический экскурс по пустотам и ветрам руководит, препровождает в необходимое настроение для конкретного онтологического порядка: пусто обращаться с миром, выносимо скучать. Обращаться пусто с фильмом – это, к примеру, не выдерживать тяжесть идущей лошади, не выдерживать события фильма в обычной модальности опыта кино. Поэтому настраиваться на скучное, скучать самому и сосредоточенно обращаться с тем, что формально не видно в походке или каких-либо других выразительных средствах, жестах.

Настраиваться таким способом, каким возможно будет переживать фильм далее. По мере продолжения что-то всё-таки проступает через обращение с пустотой. Мы по-новому проникаем в то, что стало привычным с помощью внимательного рассматривания. Что-то малое во взгляде отца в окно, что-то убывающее, как еда. Пусто обращаться значит согласовываться с продолжающимся угасанием для придирчивого рассмотрения того, что оказывается чуть больше, чем ничего. Этот мир скуден. Следовательно, скука – это настроение, которое позволяет переживать скудость, ее хладнокровное прибывание (увеличение).

Одна из особенностей этого мира – наличие. Видимость множества деталей не составляет, но обрамляет суть. Это условный фон скудного мира. Он постоянно обносится ветром: дерево, пыль, внешняя среда, внешний облик дома и сарая. *Есть* домашнее, оно не только предъясняется декорацией, но и служит предметом сосредоточения.

Внутри объединенного в горизонт домашнего проникает неустойчивость и разобщение, то есть в домашнее рвётся бездомное. Домашнее, культурное, живое зажимается и испытывает давление. В продолженном времени становится все скуднее и скуднее. Посмотрим далее. Становится особенно скучно при взгляде в окно: через хладнокровное избегание бездомности переживается приближение не простора пустоты, а тотального забвения. Можно предположить, что после забвения не останется никаких событий, которые были бы осуществлены в этом мире. Кажется, такой взгляд в окно – это работа с границами. С одной стороны, отец в своем жилище, ожидающий перемены погоды, с другой – мгла, которая нарастает, изгоняет живое. Эту сцену можно было бы объяснить как сопротивление, как борьбу, но взгляд в окно, скорее, есть методичное наблюдение, в котором отец постоянно узнает приближение конца. Это развитие бури схватывается в *долгом* взгляде в окно. Мгла не обладает временем в смысле “домашности” (утро-палинка, день-обед, вечер), поэтому она требует сосредоточенного и долгого наблюдения. Каждый момент настоящего не подкрепляется прошедшими моментами взгляда в окно, но фиксирует внешнюю обезличенную неизменность, внутренние прерывающиеся растерянности и собранности.

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

сначала замолкают личинки дровоточцев, падает черепица, дует ветер. Потом лошадь отказывается идти. Стиранные вещи приходится вешать дома, а не на улице. Лошадь отказывается есть, кончается вода, гаснет пламя – можно так перечислить основные пункты плавного погружения. Но видно не только их, но и то, что вокруг взаимодействует с этими феноменами угасания. Приходится очень долго смотреть в окно, каждый день вглядываться и надеяться вместе с отцом и дочерью: когда же стихнет буря? Смотреть на постиранные вещи, останавливать взгляд на столе и картошке дольше, чем обычно. Без вариантов предложения другого ритма и способа проживать время. В каждой повторяющейся застольной сцене видно: отец нервничает, дочь неторопливо жует. Сосредоточенным образом продолжаем всматриваться в едоков, переходить от действия застолья к чувству, смыслам, которые собираются вокруг. Что будет дальше делать отец? Почему так спокойна дочь?

Скука возникает в долгом, придиричивом смотреии: уже всё посмотрено, но продолжая рассматривать, обнаруживаешь второй и третий смысл. Скука каждый раз пролонгирует свои полномочия на следующую повторенную повседневность: запрягать лошадь, распрягать лошадь, готовить еду, топить печь. Поэтому всё здесь, в такой поднимающейся чувствительности угасания, скучно, кроме отдельных моментов: приезд цыган, разговор с соседом. Скука в этих фрагментах колеблется, но снова воплощается в своей глубокой форме: сосед не говорит ничего нового, он сообщает о скуднеющем характере мира. Оглашенное вызывает равнодушие из-за непонятности, неясности. Снова становится безразлично скучно, когда сосед уходит, в долгом наблюдении вместе с дочерью его хромой походки.

Называя фильм “скучным” в данном контексте глубокой скуки, мы имеем в виду, что этот фильм – тревожный и захватывающий, но смотреть его, не скучая, не представляется возможным. Иначе переживание бы не раскрылось, и мы бы не стали задавать вопросы о неясных деталях, сюжете, о том, какое отношение это может иметь к нам.

Мир скучен и скуден, потому что в домашнее проникает бездомное. Но что именно скудно? Оскудение домашнего? Изначально чего-то не хватает, мир в этом фильме кажется каким-то неполноценным, нецелесообразным, оторванным, маргинальным, грубым. Да, он изначально поврежден большой историей. Фильм оборван и скуп на диалоги. Голосом здесь обладает только иное, оглушающее из той первоначальной темноты экрана. Всё остальное

способно выть как ветер, скрипеть как дверь. Отец и дочь лишь произносят разрозненные императивы “налей ему палинки”, “ешь”, “надо поесть”, которые не складываются в полноценный диалог, речь. Как такового разговора здесь вообще нет. Скучно не то, что ожидалось наличие разговоров, а именно то, каким образом они все-таки есть. Через такое настроение возможно услышать сами диалоги без их наличия. Дочь и отец общаются через стол, так они сообщены, так расположены в домашнем пространстве. Разговор не слышится, а чувствуется – в том, как едят и сколько, каким способом, хваткой, ожогом, темпом. Отец всегда спешит поесть: быстро и неловко одной рукой закидывает в себя пищу, будто ему срочно надо чем-то заняться. Дочь наоборот тщательно жует, ласково очищает картофель. Это две разные позиции домашних: “всё плохо” и “ничего, пройдет” которые сочетаются за одним столом. Не то чтобы без слов, но самим настроением через пищевой код дается суть: угасание. Вежливо уступая, но вместе с тем нервничая, прижимаясь друг к другу. Домочадцы замирают, будто готовятся к последнему дню.

Событие, будем утверждать, бездомности. Пропала умелость вести дом, всё замерзает. Некуда уходить (все замечено непогодой) – сама способность событий происходить становится эфемерной. В этой зажатости скука согласуется через время и безличие со скудостью как законченной безвыходностью из дома.

Когда мы смотрим на этот фильм феноменологически, на экране явственно проступают скудость, бездомность, сосредоточенность, стирающее вневременение. Что же в этом мире так возвышает? Не одно угасание и скудость. И не то, что кажется: бездомное закрывает дом холодом изнутри, темнотой, отсутствующим отсутствием – безбытийностью. Возвышает событие угасания как такового. Кажется: скудно, еще скуднее, уже нет света, еще скуднее и опасней. Обрыв, незавершенность события скудости не оставляет выбора решить: опустошение бездомным, жутким. Не смерть, а прикосновение без возможности отыскать в нем хоть какое-либо нечто меньше малого. Возвышенным оказалась сама процессуальность события, постепенность, молчаливость. Затемненное формально и вырывающееся содержательно не нападает, так как запредельно. Тогда – опыт возвышенного являет себя через скудость, обязанной своим происхождением глубокой скуке.

По итогам описания обратимся к тем сомнениям, которые относились не столько к строгости и универсальности предложенных Хайдеггером трех

форм настроения, сколько к паре кино-зритель и тематизации настроения в этом ключе.

Скука-от, предполагалось ранее, это настроение, которое никак не связано с показанным на экране. Из-за неумности такой скуки, коротания, зритель мыслит себя(!) отдельно от экрана. Соответственно, сопротивляется событию, не присоединяясь настроением ко времени фильма. Однако и на внимании к своей самости, скучающий-от не может остановиться, остаться в покое из-за зажатости сущим. Спектатора “бросает” -от кино также, как и -от себя. Зритель скучает из-за потери внешнего, предварительного интереса, несбывшихся ожиданий от кино. Такого зрителя характеризует неспособность получать удовольствие, рассредоточенность и активность, склонность к публичности, избегание.

Эскапизм – это стремление уйти от действительной повседневности. Кино изначально известно своим тотальным характером погружения в иллюзию, развлекательной направленностью. А. Базен пишет о кино как достижении, с помощью которого границы реального и кинематографического сближаются: “Живопись стремилась – по сути дела, тщетно – создать иллюзию реальности, в то время как фотография и кино оказались такими открытиями, которые окончательно и в самых его глубоких истоках удовлетворяют навязчивое стремление к реализму” (Bazen, 1972, 42). Похожую позицию занимает З. Кракауэр, когда присуждает фильму способность раскрывать физическую реальность (Krakauer, 1974, 19). В особенности кино массовое, с помощью технологии спецэффектов, яркости и конкретного воображения затягивает и отвлекает зрителя. Он наблюдает кинематографическую реальность и не готов отказываться от нее в пользу повседневного, его полностью устраивает живость образов. Зритель скучающий-от хотел насладиться своим побегом от реальности, но этого не происходит, так как нет настроенности, из которой можно проникнуть в темпоральность авторского фильма. Спектатор ожидал динамичных сцен, громкого колоритного звука, повседневных диалогов, нарратива, комфортных штампов – чего нет. В таком случае неудовольствие – нехватка того, что ожидалось от авторского кино. Однако нельзя утверждать, что неудовольствие основано только на ожидании. Предварительные грёзы, обсуждение фильма перед просмотром с людьми, которые в восторге от арт-синема – повышают и образуют мнимую заинтересованность, силой которого зритель скучает-от фильма. Пришедший

потребить фильм, получить удовольствие, активен в своем скучании-от, так как не может выносить просмотр фильма, не может расположиться в нем. Он начинает действовать, в самом примитивном смысле слова, и убегать от убегания себя в кино по замкнутому кругу. Такой зритель в своих намерениях прикоснуться, подменить кинематографической реальностью ту, которая за дверьми кинотеатра, вынужден вновь убегать в данном случае от фильма. Блуждая и выматываясь, он не погружается в то, ради чего он здесь остается, но и не погружается в себя самого. Не рефлексировать, а пытается скоротать еще один длинный, ничего не обозначающий план, тишину и кажущееся излишне пафосным напряжение, неясный тип персонажей. Фильм не предоставляет входа в кинематографическое, а, вернее, скучающий-от не ищет момента погружения. Зритель активен возле кино, важен сам принцип: действовать телом вне фильма, но оттолкнувшись от него. Всё во имя выражения несносности скуки публичным путем: взаимодействовать с соседями, способными погружаться в авторский фильм, в попытках скоротать время и лишать их события. Внешне, сами публичные действия выражаются через голос (диалог или монолог, смех, тягучие жалобные звуки), непосредственную телесность (навязчивый повтор движений), технику (смартфон, часы, и пр.), глаз (смотреть в обычном смысле на окружающую действительность, замечая кино как непримечательную вставку, нефокусируемый фон). Следовательно, скучающий-от кино – рассредоточенный зритель вне фильма в публичном, активном, эскапистском характере попытки просмотра. Рассредоточенность проявляется в чередовании способов коротать время фильма. Само коротание – побег от эскапизма, в котором застревает зритель из-за неспособности идентифицироваться со временем фильма (и его миром) также как со временем, в котором остальные зрители; со своим временем, в том числе. Это терзающая, неумелая позиция находиться в кино без кино.

Любой фильм возможно назвать несносным, а его просмотр скучным, при том это высказывание будет эстетической оценкой. Такая речь никак не может быть связана с осмыслением одного из способов расположенности в ситуации бытия в кино, поскольку своей оценочностью отрицает скуку как весомое настроение. Скука-от только косвенно может быть связана с фильмом (но не зрителем). Существует целый пласт авторских фильмов, в самом общем смысле, построенных на отвлечении от скуки-от. Например, А. Ходоровски, некоторые работы Х. Корина или фильмы Дж. Уотерса. В киноопыте таких фильмов скука-от уже не проявляется в самом кино,

так как режиссеры, возможно, исходили из идеи слома языка, убегания от привычных, “скучных” конвенций. Тогда зритель не скучает, сам фильм не является скучным в соответствии с мыслью данного исследования: убегание от скучности становится идеей в период производства, но не разворачивается как мысль или модальность киноопыта во время показа фильма.

В скучном киноопыте, судя по описанию “Туринской лошади”, настроение колеблется от скуки-при в сторону безличного скучно. Во всяком случае, зритель, смотрящий фильм, уже решил так провести время, равнодушно скучает, в какой-то момент проваливаясь в бездну аффекта, углубляясь в скуку и неразличение своей субъективности и фильма. Опираясь на Кожева и Хайдеггера, продолжим мысль о безличии как забывании.

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

[...] забывающий остается сокрытым для себя самого в своем отношении к совершающемуся, с тем, что потом, вследствие этого совершения, означает для нас забытое. Забывающий не просто забывает забываемое, но заодно и себя самого как того, от которого забытое ускользает. Здесь совершается сокрытие, которое одновременно захватывает забытое и забывающего, тем не менее не упраздняя их. (Khaidegger, 2009, 158)

Зритель перестает быть значимым для себя, забывает себя при событии такой величины, безлико скучает, присоединяясь к особому времени и миру фильма. Забывание нападает на зрителя и на то, что он забывает. Субъект перестает быть субъективностью, становясь “это”, “нечто”, в забывающем характере скуки. Именно из-за забывания, глубокая скука не важна, она тоже забывается. Ее не артикулируют по сравнению с эстетическим опытом фильма, так как она кажется побочным эффектом, данью, привычным условием авторского кино. Через стертое присутствие проходит личный опыт фильма, зритель не обращает внимание на наличную публичность зрелища. Значит, зритель пассивен из-за продвижения в событие фильма, присутствия при данной кинематографической реальности, которая влияет временем, образами и смыслом. В настроении срединной скуки зритель пассивен, но не стерт. Наоборот, стерта и забывается в деталях сама ситуация, само воспринимаемое фильмическое пространство. Суть углубления в настроение тягостной скуки

– позволить самому себе стереться пустыми пространствами, немонтажными принципами фильма. Другими словами, зритель стирается и забывается временем фильма, которое так постепенно течет и забирает субъективность, как субъект меняет модальность киноопыта, пассивируется, замирает от опустошающего и вновь наполняющего. В другом смысле, время такого фильма не есть человеческое время (то есть время субъекта в повседневности). В такое нечеловеческое время фильм предлагает нам погрузиться, попытаться присутствовать и переживать. Фильм “Туринская лошадь” уволакивает в возвышенное событие угасания. Однако характер вовлеченности, сосредоточенности на скучном фильме парадоксален. Уволакивание – это отрешенность, которая в свою очередь сложена из вовлеченности и невовлеченности, непричастности. Избегая необъяснимого реального, зритель вовлечен в фильм, и таким образом должен довольствоваться своим положением. Однако сам фильм пронизательным образом, (через длительные планы, скудость, безвременье и скуку) предлагает смыслы только вместе с эстетическим опытом, и субъект узнает о них, лишь если сохраняет срединную позицию вовлеченности и невовлеченности. Смыслы не предъясняются как готовые, но совершается труд по их улавливанию. Значит, зритель, в побеге от реального, не только переживает, и получает эстетический опыт, но вместе с тем оказывается погруженным в собственную субъективность, соотносящуюся с реальностью. Следовательно, эскапистская позиция в настроении глубокой скуки трансформируется. Зритель изначально бежал от своего собственного положения, но при необыкновенном расположении среди кинематографической реальности она сама дает знать нам о нас самих же в вопросительной форме. Арт-синема позволяет зрителю обнаружить себя, завязшего в смыслах, через нужду и нехватку, которые предъяснены фильмом. Поскольку зритель вовлечен особым образом, то есть пассивно присутствует, стерто и забыто смотрит, переживает возвышенное киноопыта, постольку он обращен, в соответствии с угасающим характером, нехваткой фильма, к своей субъективности в процессе осмысления протекающей скудости. Нехватка фильма “Туринская лошадь” – плавное угасание мира, которое изо дня в день сокращает способы быть живым. Мы видим, что лошадь всего лишь не идет, дует ветер. Кончается не само существование объектов, а урезаются их способы взаимодействия. Не хватает способов переживать время, которое изначально было заявлено вялотекущим, неспешным, но в конце шестого дня его тоже не становится: всё замирает в небытии. Зритель, вовлеченный

в такое событие, отрешается от кинематографической реальности, как и от реальности кинозала.

В настроении глубокой скуки и в скуке-при зритель сосредоточен на фильме, но по мере погружения в него (и углубления в скуку) становится рассредоточенным по отношению к каждой отдельной детали, плану, герою, виду, для того, чтобы сосредоточенно всё собрать в единое множество мысли фильма, обратиться к нему “в целом”. Другими словами, в любой настоящий момент зритель созерцает многообразие феноменов фильма, неотделимо наслаивающихся друг на друга. Значит, сосредоточенность глубокой скуки характеризуется относительностью: зритель сосредоточен (в виду пассивности, стертости и пр.), но в то же время рассредоточен, отрешен в блуждании среди невзрачного мира, удостоверяющего повтора быта.

Кинематографическая реальность, чувство которой не хватало бы скучающему-от, но к которому зритель и не смог обратиться в безуспешном побеге из реальности в кино, – трансформируется при более глубоком настроении, поскольку пронзительно сообщает о реальности через эстетическое переживание, стертое присутствие возвращает к субъективности через аффект: избегание дает обратный эффект обращения.

С другой стороны пары кино-зритель, стоит отметить черты самого фильма, его долгий план, способы обращения через настроенность скучным. Почему кино возможно назвать скучным? Скука пронизывает фильм на нескольких уровнях: сами персонажи скучают в своей повседневности, сама повседневность оказывается скучной, зритель скучает, подключаясь в киноопыте в такой модальности. Проиллюстрировать такое настроение изнутри можно с помощью фильма “Туринская лошадь”, а именно сцены с окном. Отец и дочь сидят и скучают, наблюдая ветер и несущуюся пыль. Их повседневность можно назвать как однообразной, так и скучной: есть некий порядок дня, который повторяется и тем самым может казаться скучным. Наконец, сам зритель скучает, так как идентифицируется с фильмом через эти структуры.

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

Скучный фильм особым образом обращается со своим временем и временем зрителя. Скука в фильме проявляется в его темпоральности:

долгих планах, повторяющихся действиях. Другими словами, время скучного фильма – это затянутая продолжительность по сравнению с повседневным созерцанием объектов. Зритель воспринимает в настоящем всё многообразие, свойственное событию фильма, а не чередование феноменов во времени фильма. Следовательно, скучные моменты расширяют свои полномочия протяженности на весь фильм, включая моменты активных действий и диалогов. В пример можно привести “Рыцарскую честь” А. Серра. Дон Кихот и Санчо Панса все время фильма идут и разговаривают. Такой повтор сопоставляется с долгими планами во время борьбы с ветрами. В сравнении с книгой Сервантеса, в которой больше действий, этот фильм растянут. Точно также, по аналогии с повседневностью, медленные фильмы удерживают зрителя дольше в одном плане, чем он привык смотреть в реальности или даже в массовом кино (где частый монтаж и нарратив определяют вовлеченность).

Пустота, которую ощущает, в которой оказывается зритель, представляется с позитивной стороны, так как она создает пространство для аффекта и созерцания вместе с особым типом времени. В данном случае стоит понимать пустоту как пространство, которое перестает быть насыщенным деталями. Зритель, изучая детали в долгом плане, уже придал им значения, но благодаря повтору начинает добавлять смысл, созерцать по-новому. Скучный фильм создает колебания от безразличия к не-различию, от стоящего времени к несхватываемости времени, от опустошенности к простору пустоты.

Скучный фильм отказывает в удовольствии, в отличие от развлекательного, так как состоит из повторяющихся длинных планов и сниженного нарратива. Такие планы позволяют фильму уйти от яркого сюжета через сокрытие деталей.

Таким образом, мы проникли в сочленение скука-кино, пару кино-зритель, и попытались тематизировать как скучный фильм, так и ‘скучать’ в кино. Однако, все еще не явным остается связь аффекта и смысла. Скука не связывается с рефлексией, глубоко скучающий обходится без нее. Значит самые интеллектуальные и авторские фильмы, вразрез концепции арт-синема, возможно чувствовать, приближаясь к смыслам исходя из неинтеллектуального настроения скуки. Вслед за Хайдеггером, скучать для нас – это онтологическая ситуация. В бытии в ситуации с кино скука – скрывающееся настроение, через которое открывается эстетика фильма. В нашем случае “Туринская лошадь” возвысила и, более того, обратила через вопрошание к субъективности, обогащаемой новыми смыслами. Мы, как

и в случае с описанием настроения скуки в активном залоге, можем проговорить хайдеггеровскую структуру вопрошания (Khaidegger, 1998, §16). Однако это не означает, что вопрошание осуществляется сознательно, в строго аналитическом ключе. Необходимо помнить, что сам спрашивающий, то есть зритель, всегда под вопросом. В тройком направлении вопрошания зритель приближается к открытию смыслов. Зритель вопрошает: опрашивает кино как таковое, режиссера; спрашивает данный скучный фильм; выспрашивает его смысл – что за событие происходит, что происходит с моей зрительской самостью в связи с аффектом от фильма?

REFERENCES

- Anri, M. (2014). Neintentsional'naya fenomenologiya: zadacha fenomenologii budushchego [Non-intentional Phenomenology: Task for Phenomenology of the Future]. In Sholokhova, S. A., & Yampol'skaya, A.V (Eds.), *(Post)fenomenologiya: novaya fenomenologiya vo Frantsii i za ee predelami* [(Post)phenomenology: New Phenomenology in France and Beyond] (151-204). Moscow: Academic Project. (in Russian).
- Aronson, O. (2000). Struktury ozhidaniya (po povodu sovremennogo frantsuzskogo kino) [Expectations Structures (About Modern French Cinema)]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema Expert Notes], 46. Retrieved from <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/577/>. (in Russian).
- Bazen, A. (1972). *Chto takoe kino?* [What is the Cinema?]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
- Chaglayan, O. E. (2014). *Screening Boredom: the History and Aesthetics of Slow Cinema*. Retrieved from <https://kar.kent.ac.uk/43155/>
- Khaidegger, M. (1993). Vopros o tekhnike [The Question Concerning Technology]. In Khaidegger, M. *Vremya i bytie* [Time and Being]. Moscow: Respublika. (in Russian).
- Khaidegger, M. (1998). *Prolegomeny k istorii ponyatiya vremeni* [History of the Concept of Time: Prolegomena]. Tomsk: Vodolei. (in Russian).
- Khaidegger, M. (2009). *Parmenid* [Parmenides]. St. Petersburg: Vladimir Dal'. (in Russian).
- Khaidegger, M. (2013). *Osnovnye ponyatiya metafiziki* [The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude]. St. Petersburg: Vladimir Dal'. (in Russian).
- Kozhev, A. (2013). *Vvedenie v chtenie Gegelya* [Introduction to the Reading of Hegel]. St. Petersburg: Nauka. (in Russian).
- Krakauer, Z. (1974). *Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoi real'nosti* [The Nature of the Film. Rehabilitation of Physical Reality]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
- Kurtov, M. (2012). *Mezhdru skukoi i grezoi: analitika kinoopyta* [Between Boredom and Dreams: Cinema Experience Analysis]. St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society. (in Russian).
- Laku-Labart, F. (2009). Problematika vozvyshennogo [Problematics of Sublime]. *NLO* [New Literary Review], 95. Retrieved from <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6-pr.html>. (in Russian).
- Levinas, E. (1998). *Vremya i drugoi* [Time and Other]. St. Petersburg: The St. Petersburg School of Religion and Philosophy. (in Russian).
- Richmond, S. C. (2015). *Vulgar Boredom, or What Andy Warhol Can Teach Us about Candy Crush*. Retrieved from http://www.academia.edu/11950180/Vulgar_Boredom_or_What_Andy_Warhol_Can_Teach_Us_about_Candy_Crush.