



ОСОБЕННОСТИ МЕТАМОДЕРНИЗМА В АЗИАТСКОМ АВТОРСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

КРИСТИНА МИХАЙЛОВА¹

¹ Университет «Туран»
(Алматы, Казахстан)

ОСОБЕННОСТИ МЕТАМОДЕРНИЗМА В АЗИАТСКОМ АВТОРСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Аннотация

В статье рассматривается возможность определения метамодернизма как доминантной культурной логики современности ввиду отличий его сущностных характеристик от характеристик постмодернизма и модернизма. Легитимизируется исследование азиатского кинематографа в контексте метамодернистской структуры чувства. Приводятся количественные показатели проявления изучаемых категорий, на частных примерах знаковых фильмов демонстрируется аналитический разбор выразительных средств киноязыка и идейно-тематического содержания кинотекста как философского текста. В результате автор, сделав обобщение, предпринимает попытку охарактеризовать особенности метамодернизма в азиатском авторском кинематографе.

Ключевые слова: метамодернизм, азиатский кинематограф, авторский кинематограф, киноязык, кинотекст, философский текст

Введение

Термин «метамодернизм» введен в широкое обращение во второй половине XX века. Инициаторы актуализации термина, голландский философ Тимотеус

Вермюлен и норвежский теоретик медиа Робин ван ден Аккер, определили метамодернизм как доминантную культурную логику современных западных капиталистических обществ.

Разработки названных учёных, от первых «Заметок о метамодернизме» (2010 г.) [1] до книги «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма» (2019 г.) [2, 39 с.], являются смысловым теоретическим ядром, необходимым для верного восприятия понятия. Метамодернизм – это не культурная парадигма, философская концепция, стилистический регистр, дискурс, движение, манифест или программа. Метамодернизм есть структура чувства.

«Структура чувства» представляет собой фиксацию изменений посредством интуитивного схватывания целого до выявления его частей и описания их характеристик. Данный подход позволяет исследователям вводить в интеллектуальную среду феномены доселе нетипологизированные, обращать внимание на детали более призрачные и свободнее пользоваться возможностями актуальных тенденций междисциплинарности. Стоит отметить, что подход особо привлекателен в среде изучения произведений синтетических искусств, обладающих сложносоставной пластикой, к коим относится и кинематограф.

Системный обзор работ по метамодернизму позволяет выделить ряд ключевых сущностных характеристик структуры чувства: просвещённая наивность, Новая чувственность, Новая искренность, осцилляция, неоромантизм, перформатизм, реконструкция, возрождение мифа, постирония, этика подлинности, утопический поворот и др. Наиболее значимыми в контексте изучения кинематографа видятся просвещённая наивность, осцилляция, различные проявления юмора, изменённое

состояние сознания, рассмотрение категории «Я и Иной», стремление к возрождению метанарративов.

Просвещённая наивность предполагает действие с рациональным предубеждением против его бессмысленности, но признанием большей пользы от него, чем от бездействия.

Осцилляция представляет собой повторяющийся в той или иной степени во времени процесс изменения состояний системы около точки равновесия. В контексте художественного произведения следует понимать как колебание рассматриваемой идеи или явления между заявленными пределами. К примеру, в философском контексте или стилистическом.

Постирония. Используемая в контексте метамодернизма Вермюленом и Аккером, а также Ли Константину [2, 221 с.] категория «постирония» в данном исследовании расширяется до категории «юмор». Рассматривая юмор как таковой, его различные проявления, будут изучены ирония и постирония. В продолжение названных характеристик автор вводит понятия «весёлость духа» (по Г. Гессе «Игра в бисер» (1943 г.) [3]) и «светлый смех» (по Н.В. Гоголю «Театральный разъезд» (1842 г.) [4]). Весёлость духа есть серьёзное и глубокое приятие действительности, радостное бодрствование и духовная уверенность в кризисных условиях. Светлый смех есть смех высшего порядка, содержащий в себе безусловную радость существования. Таким образом, юмор будет рассмотрен посредством выявления примет иронии, постиронии, «веселости духа» и «светлого смеха».

Изменённое состояние сознания.

Категория основывается на восьмом принципе метамодернизма «Одновременность и генеративная неоднозначность» (Simultaneity and generative ambiguity) из десяти базовых принципов, выведенных Сетом Абрамсоном [5]. Он утверждает, что многомерные метамодернистские рассуждения, вбирающие в себя парадоксы и противопоставления, требуют изменённого состояния сознания, которое, впрочем, не стоит отождествлять с культурой применения психотропных веществ, сопутствующей постмодернизму. Ирония постмодернизма обычно ассоциируется с апатией и сарказмом, в то время как постирония с энтузиазмом и серьёзностью, где в изощрённой архитектуре шутки содержится искренний посыл.

Категория «Я и Иной» является совокупностью пятого, шестого и седьмого базовых принципов метамодернизма из десяти, выведенных Сетом Абрамсоном [5] – «Коллапс расстояний» (The collapse of distances), «Множественная субъективность» (Multiple subjectivities) и «Коллаборация» (Collaboration) соответственно. Я и Иной – как никогда в истории – незнакомцы; вещи, которыми пользуется человек, произведены незнакомыми людьми со всего мира, однако в то же время каждый в любой момент посредством современных технологий имеет возможность тесного, интимного контакта. Связи с этим рождается множественная субъективность личности, а также ранее невообразимые альянсы, где слишком разные в глобальном смысле люди коллаборируются по исключительно узким, специфическим вопросам. Общим ключом к пониманию

категории является понятие парадокса – «выбор-парадокс» [6] Вермюлена и Аккера, третий базовый принцип «Парадокс» (Paradox) Сета Абрамсона [5]. Метамодернизм постулирует, что субъективную истину полагается понимать как «объективно истинную для меня», а категорию объективная истина называть универсальной.

Под *метанарративами* следует понимать «великие повествования», всеобъемлющие общечеловеческие установки, такие как религия, мифология, культура, история, вера в науку, искусство, идеи прогресса, всеобщего счастья, идеалы разного толка и пр. Постмодернизм утверждался как эпоха комментариев к великим повествованиям, но не время создания их. Метамодернизм подразумевает избирательное возвращение к метанарративам при условии их плодотворного практического применения, сознательное обращение к «мифам», которые могут быть полезны. Невозможно с точностью утверждать, что возрождение мифа происходит исключительно при таких обстоятельствах. С осторожностью следует рассматривать данный вопрос в контексте восточной цивилизации, не испытавшей в полной мере «смерть Бога, автора и субъекта». Значительный интерес в азиатской культуре вызывает создание новейших мифов, связанных с приспособлением человека к условиям глобализации. Также в составе данной категории изучены случаи реконструкции в противовес деконструкции постмодернизма, где в восточном сознании были разрушены, безусловно, несколько иные понятия, чем в западноевропейском.

Особое звучание приобретает тот факт, что метамодернизм предполагает

«раскачивающееся напряжение (оба-никто)» [1] между модернизмом и постмодернизмом. Для проведения водораздела между модернизмом,

постмодернизмом и метамодернизмом вниманию читателя предлагаются сравнительные таблицы.

Таблица 1. Обобщающий сравнительный анализ, выполненный по разработкам Вермюлена и Аккера [1]

	Модернизм	Постмодернизм	Метамодернизм
Принципиальная основа	Утопический синтаксис (временное упорядочение)	Безысходный паратаксис (пространственный беспорядок)	Атопический метаксис (пространство-время, которое одновременно ни в порядке, ни в беспорядке)
Теоретическая основа	Ницше, Шопенгауэр, Кьеркегор, Бергсон, Фрейд, Ортега-и-Гассет, Камю, Адорно	Жан-Франсуа Лиотар, Жак Деррида, Фредерик Джеймисон, Чарльз Дженкс, Ихаб Хассан	Робин ван ден Аккер, Тимотеус Вермюлен, Сет Абрамсон, Александра Думитреску, Элисон Гиббонс
Сущностные характеристики	Индивидуализм, эпатажность, революционность, экспериментализм, стилевое новаторство, динамизм, принципиальная независимость от внехудожественных контекстов, акцент на художественной форме	Абсолютная свобода самовыражения, плюрализм, скептицизм, отказ от метанарративов, насмешка, ирония, интертекстуальность, пастиш, деконструкция	Новая искренность, просвящённая наивность, осцилляция, перформатизм, реконструкция, возрождение мифа, этика подлинности, постирония

Таблица 2. Сравнительный анализ Валерия Брайнина-Пассека [7], дополненный разделом «метамодернизм» автором данного исследования

Модернизм	Постмодернизм	Метамодернизм
Скандальность	Конформизм	Отрешенность
Антимещанский пафос	Отсутствие пафоса	Романтический пафос
Эмоциональное отрицание предшествующего	Деловое использование предшествующего	Осцилляция (между модернизмом и постмодернизмом, к примеру)
Первичность как позиция	Вторичность как позиция	Преемственность
Оценочность в самоназвании «Мы – новое»	Безоценочность в самоназвании «Мы – всё»	Постирония в самоназвании «Мы – ничто и всё»
Декларируемая элитарность	Недекларируемая демократичность	Гуманность
Преобладание идеального над материальным	Коммерческий успех	Целевая направленность на определённую аудиторию
Вера в высокое искусство	Антиутопичность	Идеализм нового толка
Фактическая культурная преемственность	Отказ от предыдущей культурной парадигмы	Интеграция
Отчетливость границы искусство-неискусство	Всё может называться искусством	Расширение границ искусства

В контексте метамодернизма были исследованы политология, философия, психология, социология, литературное творчество, современное искусство и др. При этом характерно сосредоточение фокуса внимания на «западной» культуре. География наиболее значимых исследований метамодернизма на данный момент определяется следующим образом: Нидерланды, Бельгия, Швейцария, Великобритания, Ирландия, Румыния, Эстония, Новая Зеландия, Австралия, Россия, США. Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер поясняют этот факт знакомством теоретиков в

большей мере с «западным» контекстом, а также своеобразным кризисом доминирования [6]. Очевидно, что учёные предпочитают занять в этом отношении позицию политкорректную, из скромности ставя вопрос о целесообразности применения категорий метамодернизма вне «западного» контекста, что, однако, не мешает подвергнуть строгому научному анализу художественные произведения современной азиатской культуры. Проявленность наиболее актуальных для изучения кино категорий в фильмах, отобранных автором исследования, позволяет оценить степень соответствия

произведений метамодернисткой структуре чувства, а также выявить ряд характерных особенностей. География изучения азиатской культуры в контексте метамодернизма после

исследования автора следующая: Восточная Азия – Южная Корея, Япония, Китай, Гонконг, Тайвань; Юго-Восточная Азия – Филиппины; Центральная Азия – Казахстан.



Рисунок 1. Карта исследований метамодернизма

Целенаправленного полноценного изучения кинематографа в контексте метамодернизма пока не состоялось ввиду новизны термина. Системный обзор статей, упоминающих те или иные произведения в качестве примеров к теоретическим разработкам метамодернизма, позволяет выделить следующих режиссёров: Уэс Андерсон, Мишель Гондри, Спайк Джонз, Миранда Джулай, Чарли Кауфман, Джарел Хесс, Майкл Миллс и др.; следующие феномены: «quirky cinema», «mockumentary», «tumblecore», «indie-культура»; следующие фильмы: «Бесподобный мистер фокс» (реж. Уэс Андерсон, 2009 г.), «Космополис» (реж. Дэвид Кроненберг, 2012 г.), «Семейка Тененбаум» (реж. Уэс Андерсон, 2001 г.), «Страна приливов» (реж. Терри Гиллиам, 2006 г.), «Фонтан» (реж. Даррен Аронофски, 2006 г.), «Кролик и бык» (реж. Пол Кинг, 2009 г.) и др.

Методы

Для выявления особенностей метамодернизма в азиатском авторском кинематографе использовался системный подход, а также взаимодополняющие научные методы исследования, такие как семиотический анализ,

стилистический анализ, герменевтический анализ в рамках историко-культурного подхода. В контексте метамодернистских категорий (просвещённая наивность, осцилляция, юмор, изменённое состояние сознания, «Я и Иной», метанарративы) были рассмотрены, согласно разработкам семиотики документального кино А. М. Божеевой [8, 32 с.], элементы киноязыка : тема, идея, стиль, форма, пространство-время, образ, а также экспериментальный параметр – «художественное открытие».

Результаты

Сформирован специальный принцип отбора фильмов. Первично были определены все азиатские авторские фильмы, за последнее десятилетие принимавшие участие в конкурсных программах международных кинофестивалей класса А, таких как Каннский кинофестиваль, Берлинский кинофестиваль, Венецианский кинофестиваль, кинофестиваль в Сан-Себастьяне и пр. В поиске неочевидных фильмов из второстепенных программ кинофестивалей автор руководствовался подборками Британского института кино. Учитывалось также региональное

признание (награды азиатских киноакадемий, ассоциаций кинокритиков и пр.). Если в фильме не обнаруживалось искомым признаков, то он не вводился в пул исследования. В окончательный список были включены тридцать пять фильмов, каждый из которых примечателен проявлением метамодернистских категорий.

Южная Корея

- «Я киборг, но это нормально» (реж. Пак Чхан Ук, 2006 г.)
- «Поэзия» (реж. Ли Чхан Дон, 2010 г.)
- «Пылающий» (реж. Ли Чхан Дон, 2018 г.)
- «Прямо сейчас, а не после» (реж. Хон Сан Су, 2015 г.)
- «Ночью у моря одна» (реж. Хон Сан Су, 2016 г.)
- «Окча» (реж. Пон Чжун Хо, 2017 г.)
- «Паразиты» (реж. Пон Чжун Хо, 2019 г.)

Япония

- «Лес скорби» (реж. Наоми Кавасе, 2007 г.)
- «Тихие воды» (реж. Наоми Кавасе, 2014г.)
- «Ан» (реж. Наоми Кавасе, 2015 г.)
- «Сияние» (реж. Наоми Кавасе, 2017 г.)
- «Видение» (реж. Наоми Кавасе, 2018 г.)
- «Сын в отца» (реж. Хирокадзу Корээда, 2013 г.)
- «Дневник Уммимати» (реж. Хирокадзу Корээда, 2015 г.)
- «Третье убийство» (реж. Хирокадзу Корээда, 2017 г.)
- «Магазинные воришки» (реж. Хирокадзу Корээда, 2018 г.)
- «Асако 1 и 2» (реж. Рюсюкэ Хамагути, 2018 г.)

Китай

- «Натюрморт» (реж. Цзя Чжанкэ, 2006 г.)

- «Прикосновение греха» (реж. Цзя Чжанкэ, 2013 г.)
- «И горы сдвигаются с места» (реж. Цзя Чжанкэ, 2015 г.)
- «Пепел – самый чистый белый» (реж. Цзя Чжанкэ, 2018 г.)
- «Бегемот» (реж. Чжао Лян, 2015 г.)
- «Чёрный уголь, тонкий лёд» (реж. Дао Инань, 2014 г.)
- «Озеро диких гусей» (реж. Дао Инань, 2019 г.)
- «Я не Пань Цзиньлянь» (реж. Фэн Сяоган, 2016 г.)
- «Ангелы носят белое» (реж. Вивиан Цюй, 2017 г.)
- «Прощание» (реж. Лулу Ванг, 2019 г.)

Тайвань, Гонконг

- «Убийца» (реж. Хоу Сяосянь, 2015 г.)
- «Няня Тао» (реж. Энн Хуэй, 2011 г.)

Филиппины

- «Лола» (реж. Брийанте Мендоса, 2009 г.)
- «Мама Роза» (реж. Брийанте Мендоса, 2016 г.)

Казахстан

- «Ореховое дерево» (реж. Ерлан Нурмухамбетов, 2016 г.)
- «Закрывается на зиму» (реж. Джанибек Муртазин, 2016 г.)
- «С дипломом в аул» (реж. Самгар Рахим, 2019 г.)
- «Холодные летние ночи» (реж. Амир Аменов, 2019 г.)

Немаловажно количественное проявление метамодернистских категорий в фильмах. На основании полученных данных созданы соответствующие таблицы. Показатели рассчитаны по шкале: «+» – категория присутствует в фильме; «++» – категория ярко выражена в фильме; «+++» – категория является основополагающей в фильме

ВЫВОДЫ
ТАБЛИЦА ПО ФИЛЬМАМ И КАТЕГОРИЯМ
(ЮЖНАЯ КОРЕЯ, ЯПОНИЯ)

	Ф1	Ф2	Ф3	Ф4	Ф5	Ф6	Ф7	Ф8	Ф9	Ф10	Ф11	Ф12	Ф13	Ф14	Ф15	Ф16	Ф17	
K1	+++	++	++	+++	++	+	+	++	+++	+	++	++	++	++	++	++	+	33
K2	++	+++	+++	+++	-	++	+++	-	+	-	+++	-	++	+	+++	+++	+++	32
K3	+++	+	++	+++	+++	++	+++	++	+	+++	-	-	++	+++	-	++	-	30
K4	+++	+++	+++	-	-	-	-	+++	+++	+++	++	+++	-	-	+	-	-	24
K5	+++	+	+++	+++	++	+++	++	++	++	+	++	+++	+++	++	+++	++	+++	40
K6	++	+	++	-	++	+++	+++	+++	+++	+++	++	+++	+++	+++	++	++	++	39
	16	11	15	12	9	11	12	12	13	11	11	11	12	11	11	11	9	

Рисунок 2. Проявление категорий в фильмах Южной Кореи и Японии

ВЫВОДЫ

ТАБЛИЦА ПО ФИЛЬМАМ И КАТЕГОРИЯМ
(ЮЖНАЯ КОРЕЯ, ЯПОНИЯ)

<p>Ф1 - Я КИБОРГ, НО ЭТО НОРМАЛЬНО</p> <p>Ф2 - ПОЭЗИЯ</p> <p>Ф3 - ПЫЛАЮЩИЙ</p> <p>Ф4 - ПРЯМО СЕЙЧАС, А НЕ ПОСЛЕ</p> <p>Ф5 - НОЧЬЮ У МОРЯ ОДНА</p> <p>Ф6 - ОЖЧА</p> <p>Ф7 - ПАРАЗИТЫ</p> <p>Ф8 - ЛЕС СКОРБИ</p> <p>Ф9 - ТИХИЕ ВОДЫ</p> <p>Ф10 - АН</p>	<p>Ф11 - СИЯНИЕ</p> <p>Ф12 - ВИДЕНИЕ</p> <p>Ф13 - СЫН В ОТЦА</p> <p>Ф14 - ДНЕВНИК УМИМАТИ</p> <p>Ф15 - ТРЕТЬЕ УБИЙСТВО</p> <p>Ф16 - МАГАЗИННЫЕ ВОРИШКИ</p> <p>Ф17 - АСАКО 1 И 2</p>	<p>К1 - ПРОСВЕЩЁННАЯ НАИВНОСТЬ</p> <p>К2 - ОСЦИЛЛЯЦИЯ</p> <p>К3 - ЮМОР</p> <p>К4 - ИЗМЕНЁННОЕ СОСТОЯНИЕ СОЗНАНИЯ</p> <p>К5 - Я И ИНОЙ</p> <p>К6 - МЕТАНАРРАТИВЫ</p>
---	--	---

Рисунок 3. Расшифровка обозначений по фильмам Южной Кореи и Японии

ВЫВОДЫ

ТАБЛИЦА ПО ФИЛЬМАМ И КАТЕГОРИЯМ
(КИТАЙ, ГОНКОНГ, ТАЙВАНЬ, ФИЛИППИНЫ, КАЗАХСТАН)

<p>Ф18 - НАТЮРМОРТ</p> <p>Ф19 - ПРИКОСНОВЕНИЕ ГРЕХА</p> <p>Ф20 - И ГОРЫ СДВИГАЮТСЯ С МЕСТА</p> <p>Ф21 - ПЕПЕЛ - САМЫЙ ЧИСТЫЙ БЕЛЫЙ</p> <p>Ф22 - БЕГЕМОТ</p> <p>Ф23 - ЧЁРНЫЙ УГОЛЬ, ТОНКИЙ ЛЁД</p> <p>Ф24 - ОЗЕРО ДИКИХ ГУСЕЙ</p> <p>Ф25 - Я НЕ ПАНЬ ЦЗИНЬЛЯНЬ</p> <p>Ф26 - АНГЕЛЫ НОСЯТ БЕЛОЕ</p> <p>Ф27 - ПРОЩАНИЕ</p>	<p>Ф28 - УБИЙЦА</p> <p>Ф29 - НЯНЯ ТАО</p> <p>Ф30 - ПОЛА</p> <p>Ф31 - МАМА РОЗА</p> <p>Ф32 - ОРЕХОВОЕ ДЕРЕВО</p> <p>Ф33 - ЗАКРЫТО НА ЗИМУ</p> <p>Ф34 - С ДИПЛОМОМ В АУЛ</p> <p>Ф35 - ХОЛОДНЫЕ ЛЕТНИЕ НОЧИ</p>	<p>К1 - ПРОСВЕЩЁННАЯ НАИВНОСТЬ</p> <p>К2 - ОСЦИЛЛЯЦИЯ</p> <p>К3 - ЮМОР</p> <p>К4 - ИЗМЕНЁННОЕ СОСТОЯНИЕ СОЗНАНИЯ</p> <p>К5 - Я И ИНОЙ</p> <p>К6 - МЕТАНАРРАТИВЫ</p>
---	--	---

Рисунок 4. Проявление категорий в фильмах Китая, Тайваня, Гонконга, Филиппин и Казахстана

Таблицы наглядно демонстрируют, что метамодернистские категории актуальны для азиатского кинематографа: просвещённая наивность проявлена на 64 из 105 возможных отметок, что составляет 61%; осцилляция проявлена на 71 из 105 возможных, что составляет 68%; категория «юмор» проявлена на

59 из 105 возможных, что составляет 56%; категория «изменённое состояние сознания» проявлена на 50 из 105 возможных, что составляет 48%; категория «Я и Иной» проявлена на 72 из 105 возможных, что составляет 69%; категория «метанарративы» проявлена на 86 из 105 возможных, что составляет 89%.

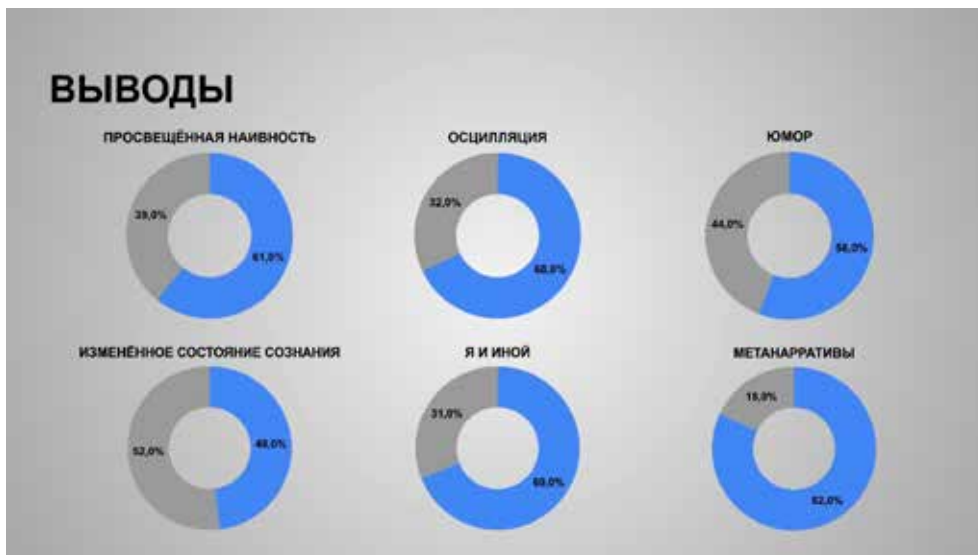


Рисунок 6. Диаграммы, наглядно демонстрирующие количественные результаты по категориям

В пяти из шести случаев категории проявлены более чем на 50%. Таким образом можно считать рассмотрение азиатского кинематографа в контексте метамодернизма возможным и целесообразным. Более всего проявлены в азиатском кинематографе метамодернистские категории «метанарративы», «Я и Иной», осцилляция. Количественные показатели позволяют выделить следующие фильмы, в которых метамодернистские категории наиболее явственны: «Я киборг, но это нормально» (реж. Пак Чхан Ук, 2006 г.) – 16 из 18 возможных отметок; «Чёрный уголь, тонкий лёд» (реж. Дао Инань, 2014 г.) – 16 из 18 возможных отметок; «И горы сдвигаются с места» (реж. Цзя Чжанкэ, 2015 г.) – 16 из 18 возможных отметок; «Пылающий» (реж. Ли Чхан Дон, 2018 г.) – 15 из 18 возможных отметок; «Я не Пань Цзиньлянь» (реж. Фэн Сяоган, 2016 г.) – 15 из 18 возможных отметок; «Тихие воды» (реж. Наоми Кавасае, 2014г.) – 13 из 18 возможных отметок; «Прикосновение греха» (реж. Цзя Чжанкэ, 2013 г.) – 13

из 18 возможных отметок; «Бегемот» (реж. Чжао Лян, 2015 г.) – 12 из 18 возможных отметок; «Прямо сейчас, а не после» (реж. Хон Сан Су, 2015 г.) – 12 из 18 возможных отметок; «Сын в отца» (реж. Хирокадзу Корээда, 2013 г.) – 12 из 18 возможных отметок. Названные фильмы можно условно считать «ТОП-10 метамодернистских фильмов азиатского кинематографа». Некоторые наиболее интересные образцы из ТОП-10 будут рассмотрены подробно в качестве частных примеров. Изучение казахстанского кино в контексте метамодернизма освещено автором в отдельной статье [9].

Дискуссия

«Пылающий» / «Beoning» (реж. Ли Чхан Дон, 2018 г.)

Тема: социальное неравенство.

Идея: задать вектор преодоления социальных проблем.

Стиль. Фильм выполнен в стилистике реализма с намеренной, слегка преувеличенной эстетизацией происходящего. Режиссёр создаёт символистские акценты, которые

в общей канве живописного повествования выглядят уместно: сцены взаимодействия героев с башней, видной из окна Хэми, сцены с телевизором и отношением Чон Су к экранным событиям, сцена танца Хэми на ферме, финальная сцена убийства и другие.

Форма. Фильм имеет классическую трёхактную драматургическую структуру и является вольной экранизацией произведения «Сжечь сарай» Харуки Мураками. Главные герои – Чон Су, Хэми, Бен – яркие представители своего социального класса, на чём режиссёром сделан особый акцент, т.к. в мир каждого из них погружение происходит в каждом акте соответственно. Очередность погружения не лишена логики. В первом акте обыграно знакомство с миром героини Хэми. Её специфическая работа, униформа, самооценка и философское отношение к жизни, реакция на её образ Чон Су, пантомима в баре и, в качестве апогея, комната – всё это является калейдоскопом первой части, которая погружает зрителя в атмосферу уникального мироощущения Хэми (с ударением на «женское»). Несмотря на своё объективно неблагоприятное и шаткое положение, героиня определяет его как субъективно достаточное для жизни. Главной ценностью Хэми как личности является её отношение к происходящему, способность обогащать реальность собственной фантазией. Это очевидное приспособленчество, превращаемое при помощи сознательной философской позиции Хэми в кантовское «как если бы». Данный синтез автор преподносит как личностное превосходство Хэми над другими персонажами, вследствие чего она становится неким трофеем для двух героев, которые

не так гармоничны и являются лишь носителями противоположных друг другу ценностей. Во втором акте происходит знакомство с миром Бена. Некое «всемогущество» и априори негативная «вседозволенность» компенсируется его искренним интересом к окружающему, отсутствием высокомерия, умением держаться на равных с людьми, стоящими ниже по социальной лестнице. Его имущество (квартира, машина и пр.), эрудиция, речь, поведение, редкие размышления о жизни рисуют образ «героя нашего времени». До появления конфликта в третьем акте, он – воплощение благополучия и человеческого достоинства. Тем самым подготовлена подходящая почва для раскрытия героя Чон Су в третьем акте. Его личностные характеристики проявляются постепенно, притом он является не инициатором, а скорее ведомым во многих отношениях человеком. Самый значительный поступок (убийство Бена) он совершает на пределе своих возможностей, однако в изменённом состоянии сознания одновременной нерешительности и крайней решительности. В этот момент композиционно герой «закольцовывается», т.к. совершает поступок, идентичный с поступком отца, линия взаимоотношений с которым полна противоречивых чувств для Чон Су. На уровне драматургического построения прослеживается типичная для метамодернизма осцилляция. Ансамбль главных героев есть некая гегелевская «триада», где мир Чон Су есть тезис, мир Бена – антитезис, мир Хэми – синтез. Отождествление зрителя происходит с Чон Су, таким образом начальная позиция для движения маятника – его точка зрения. Второй акт на подсознательном уровне устремляет

нас в противоположном направлении, где зритель симпатизирует Бену. Третий акт возвращает маятник в первоначальное положение, однако открытый финал не дает однозначного ответа на вопросы: действительно ли виновен Бен, действительно ли прав Чон Су.

Пространство-время. Физически фильм происходит в единственном пространственно-временном измерении, метафизически он происходит в плоскости национального метанарратива о положении человека в современной Южной Корее. Объектом внимания режиссёра, Чон Су и Бена является женское мировосприятие Хэми как таковое, недостижимое как светлый идеал. Характерно и то, что действующие лица – далёкие друг от друга люди, сведенные вместе стечением обстоятельств, что выражает метамодернистскую категорию «Я и Иной».

Образ. Важно отметить, что главные герои, все трое, – достаточно инфантильные молодые люди, которые в силу этого представляются более

острыми индикаторами состояния презентуемой социальной прослойки. Эстетика взрыва (сожжение сарая) выступает характеристикой центрального образа как уничтожения старого, но в смысле одновременно рекреационном и ему противоположном.

Ли Чхан Дон презентует глубокое почтение перед искренним стремлением человека к правде. Он создаёт предпосылки для своих героев действовать вопреки консервативным устоям с целью провести их через глубинное перерождение с осознанием истинных ценностей, которые полагает субъективными. Проблемы общества в истории имеют второстепенное значение, режиссёр не обходит их молчанием, но и не делает фундаментом собственных размышлений, претендуя скорее на тонкий психоанализ, чем на социальную критику. В этом смысле можно отметить акт «молчания» как действия. Ли Чхан Дон более сосредоточен на художественном открытии как таковом, нежели в рамках рассматриваемой проблематики.



Рисунок 7. Кадр из фильма «Пылающий» / «Beoning» (реж. Ли Чхан Дон, 2018 г.)

«И горы сдвигаются с места» / «*Shan he gu ren*» (реж. Цзя Чжанкэ, 2015 г.)

Тема: осмысление истории государства/нации через историю личного выбора.

Идея: посредством многофигурной композиции создать обобщённый образ изменений в китайском обществе, связанных с процессами мировой глобализации.

Стиль. Стиль Цзя Чжанкэ – это набор паролей. Каждая составляющая его киноязыка в контексте всей фильмографии выглядит как элемент монументального целого, который, со всем тем, трудно вычленишь. Тон задаёт актриса Чжао Тао. Она воплощает разные амплуа, но всегда незримо исполняет одну и ту же роль, которая максимально проясняется в документальной картине Цзя Чжанкэ «Легенды города над морем» (2010 г.). Чжао Тао слоняется по фильму как символ обречённой исчезнуть, но вечно восстающей из пепла красоты. Своеобразная физиогномика её лица приобретает при простой улыбке максимально точное визуальное выражение категории «весёлость духа», введённой автором данного исследования. Режиссёр особое внимание уделяет образам актрисы в разные временные периоды: разноцветная, светящаяся и поющая Тао 1999 года, строгая и печальная, но не потерявшая своей яркости Тао 2014 года и земляной отпечаток Тао 2025 года, одевающей в костюмы своей молодости собаку. Отдельным самостоятельным художественным приёмом Цзя Чжанкэ в «И горы сдвигаются с места» можно считать его акценты на технологиях разных времен – подчёркивается как их утилитарное, так и отвлечённое, переносное значение. Операторски временные эпохи отражены через соотношение сторон экрана – он

постепенно расширяется, композиции становятся более открытыми, помещающими героев в свободную среду, полную одиночества. В категории «юмор» фильм проходит путь от искреннего юного смеха режиссёра и его героев в первой части до горькой постиронии в последней, когда онлайн-переводчик нелепо служит посредником в разговорах отца и сына, а группа молодых китайцев американского происхождения изучают китайский на курсах, снова по-юному смеясь над собой.

Форма. Фильм полон небольших субъективных деталей, которые являются метафизическими ретрансляторами своей эпохи, в том числе документальные личные кадры в первой части. По-прежнему Цзя Чжанкэ пользуется эстетикой маленьких и больших взрывов, снятых с общего плана. По-прежнему герои танцуют и поют, когда им хорошо или грустно. Драматургически фильм представляет собой лаконичный образец многофигурной композиции: линия разлучённых Тао и Лянцзы продолжается через странную любовную связь разведённой преподавательницы и повзрослевшего Доллара, которая полна поэзии, но бесплодна.

Пространство-время. Фактически фильм разделен на три пространственно-временные части, метафизически же он представляет собой абстрактный внутренний мир китайского народа.

Образ. В фильме создан образ светлого будущего, которое осталось в прошлом. Автор не морализирует, но полон лучезарной печали. Образ в полной мере вписывается в категорию «просвещённая наивность», т.к. ностальгия по утраченному, тоска по месту, где дух чувствует себя свободно (как лейтмотив фильмов режиссёра)

лаконично сочетается с активными, действующими и решительными персонажами, никогда открыто не рефлексирющими и не скорбящими.

Фильмография Цзя Чжанкэ представляет собой вдумчивое размышление о природе времени: вечность в «Натюрморте» (2006 г.), единовременные происшествия в «Прикосновении греха» (2013 г.), эпохальность в «И горы сдвигаются с места» (2015 г.) и «Пепел – самый чистый белый» (2018 г.). Вместе с тем фильмы, рассмотренные как одно целое, являются воплощением метамодернисткой просвещённой наивности: герои его

постоянно стоят перед выбором-парадоксом, но не интеллектуальным, а жизненным; они полны «горького» знания, но действуют с непосредственностью. Художественным открытием можно назвать созданный режиссёром мир, который реализует слитность надежд и разочарований. В этом мире существуют талисманы: Чжао Тао, актёры, переходящие из фильма в фильм в одном и том же образе, определённый выбор местности, массовые скопления людей как дань китайской традиции «жэнао», сюрреалистичные выступления разных артистов, которые люди наблюдают как дети и пр.



Рисунок 8. Кадр из фильма «И горы сдвигаются с места» / «Shan he gu ren» (реж. Цзя Чжанкэ, 2015 г.)

«Тихие воды» / «Futatsume no mado» (реж. Наоми Кавасе, 2014г.)

Тема: взросление человека.

Идея: переход ребёнка из состояния наблюдающего «волны жизни» в состояние пребывающего в них через страх одиночества, принятие смерти и временности всего сущего.

Стиль. Характерный стиль «тихого кино» Наоми Кавасе, где чем тише режиссёр и реципиент, тем больше история имеет потенциал к раскрытию. В данном фильме автор, оставаясь верной себе, снова помещает героев

на окраинах, близких к дикой природе. Неразрывная связь персонажей с океаном выражается через взгляд юноши-протагониста в ряде диковинных для него сцен: подруга купается в океане в школьной форме, её отец рассуждает о занятии сёрфингом как о метафоре жизни, старик-моряк, глядя на спокойную воду, предвещает большую бурю. Океан пугает городского мальчика также, как пугает взрослая жизнь со своими противоречиями. На преодоление этого страха направлен весь событийный ряд. На то, чтобы

уверить героя и одарить его смелостью взрослого, направлены все поэтические средства режиссёра. Наоми Кавасе как художника волнуют вопросы общечеловеческого характера, в уста и действия своих героев она вкладывает личное отношение к этим вопросам, сводит авторское присутствие к минимуму и создаёт таким образом уникальный авторский стиль.

Форма. Линейное повествование на первый взгляд скупое на события, которые, однако, предельно смыслово насыщены: это смерть женщины-шаманки, которая принимает переход в иной мир как дар и учит свою дочь верному отношению к утрате, это расследование таинственного несчастного случая или убийства, когда в воде найден неопознанный труп, это поездка взрослеющего сына к отцу в Токио с вопросом о причинах распада семьи, это первая любовь в жизни юноши и девушки. Тут скрывается очень своеобразный феномен фильмов данного режиссёра: Наоми Кавасе не боится пафоса повествования и умеет с ним работать, доводя простейшие истории до уровня древнегреческой трагедии своим пристальным вниманием. Её герои плачут и

умирают перед камерой, в фильмах присутствуют крайне эмоциональные сцены, интимные моменты, сакральные ритуалы, даже в одних «Тихих водах» есть одновременно всё названное и больше.

Пространство-время. Фильм происходит в единственном пространственно-временном измерении, но череда метафоричных обращений к безвременному пространству океана как к бытию находит своё логичное развитие в следующих сценах: белеющий в предрассветной тёмной воде труп, проливание океана страшным ливнем на остров, финальная сцена плавания героев нагишом в глубоких прозрачных водах как инициация.

Образ. Всё средства автора направлены на создание метанарратива о жизни и смерти вне контекста культуры, религии, современности.

Стиль «тихого кино» можно назвать большим авторским художественным открытием Наоми Кавасе, исследующей реальность исключительно как необъятный мир без времени и пространства. Фильмы как образец «философии в нефилософских формах» сосредоточены в области онтологических вопросов.



Рисунок 9. Кадр из фильма «Тихие воды» / «Futatsume no mado» (реж. Наоми Кавасе, 2014 г.)

Резюмируя, проведённые в отношении каждого фильма аналитические изыскания позволяют выявить особые метамодернистские категории, характерные для кинематографа азиатских стран: стремление к неразложимости воспринимаемого образа («молчание»), сосредоточенность на женском восприятии, детская непосредственность в проявлении чувств («слёзы без стыда»), использование эстетики взрыва и «светлый смех» как проявление юмора.

Молчание как категория, введённая А.С. Марковой, подразумевает «вслушивание глазами, мышление “не словами”» [10, 94 с.]. Рассматривая молчание в контексте кинообраза, исследователь полагает его как «неразложимость воспринимаемого визуального образа на его составляющие» [10, 94 с.], что актуально для изучения азиатского кинематографа по двум причинам. Во-первых, такого рода «молчание» более всего возможно выразить в кинематографе. Во-вторых, в своих фундаментальных философских основах восточная культура характеризуется большей сдержанностью, чем западная. Таким образом, данная категория подразумевает возможность выражения мыслей и чувств через «несказанные слова», в том числе и в плоскости киноязыка. К примеру, фильмы Наоми Каваса построены по закону принципиального авторского молчания и сосредоточенного созерцательного внимания, в «Поэзии» и «Пылающем» подобная предустановка осуществляется как философски, так и драматургически: главные герои действуют в молчании, а их мотивы домысливаются зрителем (аналогично для фильма «Сын в отца» Хирокадзу Корээды). «Третье убийство» Хирокадзу Корээды, «Асако 1 и 2» Рюсюкэ Хамагути, «Пепел – самый чистый

белый» Цзя Чжанкэ и «С дипломом в аул» Самгар Рахима – примеры прямого, не метафорического использования молчания. В «Третьем убийстве» это возможность позволить герою оставаться скрытым на протяжении всего фильма в рамках жанровой установки; в «Асако 1 и 2» молчание – это, как ни парадоксально, речевая характеристика Асако; в «Пепел – самый чистый белый» это выражение достоинства на языке цзянху; в «С дипломом в аул» молчание отражает гражданскую позицию презентуемого общества.

Слёзы без стыда. Александра Думитреску, вводя понятие «слёзы без стыда» [11], вкладывает в него возможность свободного выражения эмоций. Продолжая размышление о названной выше категории (молчание) важно отметить, что категория «слёзы без стыда» не противопоставляется ей, а развивает. Сдержанность имеет место быть, но она не тотальна. В тех случаях когда эмоция выражается, она не сопровождается стыдом, чувством вины, дискомфортом, ощущением собственной ничтожности или беспомощности, а полноценно проживается. Таким образом, данная категория подразумевает детскую непосредственность в проявлении чувств. Обращаясь к примерам можно отметить, что частично «слёзы без стыда» обусловлены эстетикой реализма («Няня Тао» Энн Хуэй, «Прощание» Лулу Ванг) и гиперреализма («Лола», «Мама Роза» Брианте Мендоса). Но в ряде фильмов Наоми Каваса («Лес скорби», «Тихие воды», «Видение»), Ли Чхан Дона («Поэзия», «Пылающий») и Хон Сан Су («Прямо сейчас, а не после») категория является основополагающей, персонажи максимально откровенны перед камерой в моменты катарсиса и их подлинные эмоции – это

киноэксперимент на грани этики и эстетики.

Женское восприятие. Уделяя большое внимание женским образам, режиссёры, чьи фильмы представлены в данном исследовании, смещают смысловой акцент с женщины-символа на женское восприятие в целом. Рассматриваются его психологические аспекты и противоречивость, уточняются аутентичные (к примеру, национальные) детали. Женщина становится главным героем, потому что ведя реципиента вслед за ней, автор получает возможность высказывать мысли более интимные, совершать драматургические ходы менее логичные, создавать иную атмосферу, позволяющую полнее выразить метамодернистскую структуру чувства. Таким образом, в качестве сосредоточенности на женском восприятии рассматриваются:

– главная героиня женщина («Я не Пань Цзиньянь» Фэн Сяогана, «Прощание» Лулу Ванг, «Няня Тао» Энн Хуэй, «Пепел – самый чистый белый» и «И горы сдвигаются с места» Цзя Чжанкэ, «Прямо сейчас, а не после» и «Ночью у моря одна» Хон Сан Су, «Я киборг, но это нормально» Пак Чхан Ука, «Поэзия» Ли Чхан Дона, «Окча» Пон Чжун Хо, «Лес скорби» и «Тихие воды» Наоми Кавасе, «Убийца» Хоу Сяосяня, «Дневник Умимати» Хирокадзу Корээды, «Асако 1 и 2» Рюсукэ Хамагути);

– идея создания женского обобщающего образа («Ангелы носят белое» Вивиан Цюй, «Лола» и «Мама Роза» Брианте Мендоса, «Чёрный уголь, тонкий лёд» Дао Инаня, «Холодные летние ночи» Амира Аменова, «Видение» Наоми Кавасе, «Дневник Умимати» Хирокадзу Корээды);

– стремление к лиричности и чувственности («Убийца», «Ночью у моря одна», «Прямо сейчас, а не после» Хон Сан Су, «Поэзия» и «Пылающий» Ли Чхан

Дона, «Ан» и «Тихие воды» Наоми Кавасе).

Эстетика взрыва. Михаил Эпштейн в предисловии к работе «Русский постмодернизм» вводит понятие «взорваль», описывая «тональность и визуальность взрыва, его архетипику и апокалиптику как плоть и кровь нашего времени» [12]. «Взрывчатость – в основе современной экспрессии» [12]. Соглашаясь с ним, многие работы приводят точную дату смерти постмодернизма и рождения чего-то нового-странного – 11 сентября 2001 года. Авторы азиатского кинематографа активно пользуются эстетикой взрыва как такового, прямо и косвенно показывая фейерверки, салюты, выстрелы, возгорания, бенгальские огни и пр. Смыслово взрыв имеет широкий спектр подразумеваемых явлений, однако в значительной степени меньше представлен как огонь, несущий смерть. Скорее взрыв для азиатского кинематографа – это изменение или предпосылка к нему. Таким образом, в категории «эстетика взрыва» рассмотрены все случаи использования режиссёрами данного художественного приёма в разных контекстах. Фильмы, в которых эстетика взрыва проявлена «прямым текстом»:

– «Бегемот» Чжао Ляна – первый кадр – взрыв в карьере, череда последующих взрывов на протяжении всего фильма – метафора монотонного масштабного самоуничтожения;

– «Чёрный уголь, тонкий лёд» Дао Инаня – фейерверк как большой бессмысленный взрыв, приносящий радость ночью, но нелепый днём – центральный образ фильма, а символичное заведение со спорной репутацией в канве повествования носит название «Дневной фейерверк»;

– «Я киборг, но это нормально» Пак Чхан Ука – героиня трансформируется в киборга и стреляет пальцами, её

специфические особенности появляются после взрыва-инициации – удара током;

– «Пылающий» Ли Чхан Дона – Бен сжигает для развлечения пустующие сараи фермеров, заброшенные хозяевами, что является объёмной метафорой на социальные проблемы капиталистического общества;

– «Видение» Наоми Кавасе – растение, способное дарить счастье, рождается при самопроизвольном возгорании определённого места в лесу;

– «Третье убийство» Хирокадзу Корээды – место убийства, к которому множество раз возвращаются персонажи – это место сожжения человека, ритуал его предания огню – метафора мщения за всех невинных жертв;

– «Дневник Умимати» Хирокадзу Корээды – Судзо в апогее событий отправляется на традиционный смотр фейерверков, отражающихся на воде (съёмка происходит с воздуха), а затем зажигает с сёстрами бенгальские огни дома как символ своеобразной инициации в мир взрослых.

Отдельного внимания заслуживает ряд фильмов, где взрыв как глобальное изменение демонстрируется отражённо:

– «Паразиты» Пон Чжун Хо – кульминационный момент проливного ливня и затопления в связи с ним визуально решён как большой водный взрыв. По пути бедной семьи домой на улицах города взрыв-дождь выглядит поэтично и очищает, в подвальном помещении их жилища он представляет собой катастрофу, угрожающую жизни, в подвальном помещении частного дома взрыв-дождь никак не проявлен, а для богатой семьи – досадная помеха пикнику. Маленького мальчика, решившего спать под взрывом-дождём призвана защитить палатка, которая не протечёт, т.к. «заказана с Америки»;

– «Мама Роза» и «Лола» Брианте

Мендоса – взрыв-дождь, заливающий места событий, есть спасение через смерть, притом это не лёгкий нудный дождь, навевающий тоску, а постоянный мощный ливень, уничтожающий всё на своём пути;

– «Сияние» Наоми Кавасе – прощание героя со зрением происходит как угасание пепелища, т.к. метафорично большой взрыв был самой его жизнью, от которой теперь остаются только воспоминания-блики.

В рассмотренной фильмографии Цзя Чжанкэ взрыв – это обязательный элемент каждой истории. Данная тема заслуживает отдельного исследования, т.к. мастерская работа режиссёра со взрывами добавляет произведениям ещё один уровень прочтения (разрушение зданий, улетающее как ракета футуристическое сооружение в «Натюрморте») или, как минимум, углубляет имеющиеся уровни как метафора (стрельба всех главных героев в «Прикосновении греха»), стрельба Цяо в «Пепел – самый чистый белый») или деталь (взрывы на реке в «И горы сдвигаются с места»).

Светлый смех и весёлость духа вместо иронии и постиронии.

Категории «светлый смех» и «весёлость духа», введённые автором данного исследования и рассматриваемые наряду с иронией и постиронией, количественно преобладают над последними. Данный факт позволяет говорить о том, что метамодернистский юмор в азиатском кинематографе качественно иной. К примеру, жизнеутверждающий смех героев фильмов Хирокадзу Корээды «Дневник Умимати», «Магазинные воришки» и «Сын в отца» – пример торжества весёлости духа над бытовыми и бытийными проблемами. Важно отметить, что светлый смех в данном случае не бегство от неизбежного, а способ

преодоления. Эта же веселость духа присуща всем фильмам Наоми Кавасае. Она же является идеологическим стержнем для фильма казахстанского режиссёра Ерлана Нурмухамбетова «Ореховое дерево».

Заключение

Представлены результаты исследования особенностей метамодернизма в азиатском авторском кинематографе. Рассматриваемый период – первые два десятилетия XXI века, в которых определилась структура чувства метамодернизма как доминантная культурная логика западного общества. Рассмотрение азиатского авторского кинематографа в этом контексте представляет собой своего рода эксперимент, успешно подтверждающий результатами данного исследования возможность применения

метамодернистских «западных» категорий к современной восточной культуре. Большое значение в этой связи приобретают процессы глобализации, затрагиваемые так или иначе в большей части фильмов исследовательского ореола.

Изучение выразительных средств киноязыка в их взаимосвязи с идейно-тематическим содержанием кинотекстов как философских текстов позволило углубить и развить понятие, дополнить метамодернистскую структуру чувства новыми категориями: стремление к неразложимости воспринимаемого образа («молчание»), сосредоточенность на женском восприятии, детская непосредственность в проявлении чувств («слёзы без стыда»), использование эстетики взрыва и «светлый смех» как проявление юмора.

Литература:

1. Вермюлен Т., Аккер Р. Заметки о метамодернизме / пер. с англ. А. Есипенко / METAMODERN. – URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 01.05.20).
2. Вермюлен Т., Аккер Р., Гиббонс Э. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / пер. с англ. В. М. Липки; вступит. ст. А. В. Павлова. – Москва: РИПОЛ классик, 2019. – 493 с.
3. Гессе Г. Игра в бисер / пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. – Москва: Художественная литература, 1969.
4. Гоголь Н. В. Театральный разъезд / Н. В. Гоголь. – Санкт-Петербург: ОГИЗ, 1948.
5. Abramson S. Ten Basic Principles of Metamodernism / пер. с англ. К. Михайловой / Huffpost. – URL: https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met_b_7143202 (дата обращения: 01.05.20).
6. Вермюлен Т., Аккер Р. Недоразумения и разъяснения / пер. с англ. К. Михайловой / Notes on metamodernism. – URL: <http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/> (дата обращения: 01.05.20).
7. Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и Новой классике // Новый мир искусства. URL: <http://www.brainin.org/Literary/Essay/Postmodern1.htm> (дата обращения: 01.03.20).
8. Божеева А. М. Тенденции режиссёрских приёмов воспроизведения реальности в документальном кино Казахстана (1985–2015 гг.): дис. докт.

- искусствоведения / Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова. Алматы, 2017. 169 с.
9. Михайлова К., Божеева А. М. Метамоде́рнизм в казахстанском короткометражном кино // Наука и жизнь Казахстана. – 2020. – № 4/2. – С. 396-400.
 10. Маркова А. С., Мамукина Г. И. Метамоде́рнизм: преодоление дискретности и индивидуализма // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2019. – №1. – С. 89–98.
 11. Dumitrescu A. What is Metamodernism and Why Bother? Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a Mode / пер. с англ. К. Михайловой / Electronic Book Review. – URL: <https://electronicbookreview.com/essay/what-is-metamodernism-and-why-bother-meditations-on-metamodernism-as-a-period-term-and-as-a-mode/> (дата обращения: 01.05.20).
 12. Эпштейн М. Постмоде́рнизм и взрывное сознание 21 века / Сноб. – URL: <https://snob.ru/profile/27356/blog/80614>.

References:

1. Vermeulen T., Akker R. Zametki o metamodernizme [Notes on metamodernism], trans. by A. Esipenko, METAMODERN [<http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism>, accessed at 01.05.20] (In Russian)
2. Vermeulen T., Akker R., Gibbons A. Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma [Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism], trans. by V. M. Lipka, Moscow: RIPOL klassik Publ., 2019. 493 pp. (In Russian)
3. Hesse H. Igra v biser [Das Glasperlenspiel], trans. by D. Karavkina and V. Rozanova. Moscow: Khudozhestvennaya literature [Fiction] Publ., 1969. (In Russian)
4. Gogol' N. V. Teatral'nyi raz"ezd [Theater detour]. St-Peterburg: OGIZ Publ., 1948. (In Russian)
5. Abramson S. "Ten Basic Principles of Metamodernism, trans. by K. Mikhailova, Huffpost" [https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met_b_7143202 accessed at 01.05.20].
6. Vermeulen T., Akker R. Nedorazumeniya i raz'yasneniya [Misunderstandings and clarifications], trans. by K. Mikhailova, Notes on metamodernism [<http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications> accessed at 01.05.20].
7. Brainin-Passek V. "O postmodernizme, krizise vospriyatiya i Novoi klassike" [About postmodernism, the crisis of perception and the New classics], Novyi mir iskusstva [<http://www.brainin.org/Literary/Essay/Postmodern1.htm> accessed at 01.03.20]. (In Russian)
8. Bozheeva A. M. Tendentsii rezhisserskikh priemov vosproizvedeniya real'nosti v dokumental'nom kino Kazakhstana (1985–2015 gg.) [Trends in Director's techniques for reviving reality in documentary films in Kazakhstan (1985-2015 years.)], Almaty: T. K. Zhurgenov Kazakh national Academy of arts, 2017. 169 pp. (In Russian)
9. Mikhailova K., Bozheeva A. M. "Metamodernizm v kazakhstanskom korotkometrazhnom kino" [Metamodernism in Kazakh short films], Nauka i zhizn'

- Kazakhstana, 2020. No. 4/2, pp. 396-400. (In Russian)
10. Markova A. S., Mamukina G. I. "Metamodernizm: preodolenie diskretnosti i individualizma" [Metamodernism: overcoming discreteness and individualism], Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta, 2019. No. 1, pp. 89–98. (In Russian)
 11. Dumitrescu A. "What is Metamodernism and Why Bother? Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a Mode", trans. by K. Mikhailova, Electronic Book Review [<https://electronicbookreview.com/essay/what-is-metamodernism-and-why-bother-meditations-on-metamodernism-as-a-period-term-and-as-a-mode> accessed at 01.05.20].
 12. Epshtein M. "Postmodernizm i vzryvnoe soznanie 21 veka" [Postmodernism and the explosive consciousness of the 21st century], Snob [<https://snob.ru/profile/27356/blog/80614> accessed at 01.05.20] (In Russian)

Кристина Михайлова

Тұран университеті

(Алматы, Қазақстан)

АЗИЯЛЫҚ АВТОРЛЫҚ КИНЕМАТОГРАФИЯДАҒЫ МЕТАМОДЕРНИЗМ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аңдатпа

Мақалада метамодернизмді постмодернизм мен модернизм сипаттарынан оның мәндік сипаттамаларының айырмашылықтарына байланысты қазіргі заманның доминантты мәдени логикасы ретінде анықтау мүмкіндігі қарастырылады. Сезімнің метамодернизмі құрылымы контекстінде азиялық кинематографтың зерттеулері легитимизацияланады. Оқылатын категориялардың сандық көрсеткіштері келтіріледі, таңбалы фильмдердің жеке мысалдарында кинотілінің мәнерлі құралдарын талдау және философиялық мәтін ретінде киномәтіннің идеялық-тақырыптық мазмұнын көрсету көрсетіледі. Нәтижесінде автор қорыта келе, азиялық авторлық кинематографиядағы метамодернизмнің ерекшеліктерін сипаттауға әрекет жасайды.

Тірек сөздер: метамодернизм, азиялық кинематограф, авторлық кинематограф, кинотекст, философиялық мәтін

Kristina Mikhailova

Turan University

(Almaty, Kazakhstan)

FEATURES OF METAMODERNISM IN ASIAN AUTHOR'S CINEMA

Abstract

The article considers the possibility of defining metamodernism as the dominant cultural logic of modernity due to the differences in its essential characteristics from those of postmodernism and modernism. The author legitimizes the research of Asian cinema in the context of the metamodern structure

of feeling. There are quantitative indicators of the studied categories. Private examples of iconic films demonstrates analysis of film language expressive means and ideological-thematic content of the film text as a philosophical text. As a result, the author makes generalization and attempts to characterize the features of metamodernism in Asian author's cinema.

Keywords: metamodernism, asian cinema, author's cinema, cinema studies, screen language, film text, philosophical text

Сведения об авторе:

Қристина Михайлова – магистр искусств по специальности «Режиссура»
факультет «Қино и ТВ» университета Туран
(Алматы, Қазақстан)
ORCID: 0000-0003-2940-2284
e-mail: avventuraa@gmail.com

Автор туралы мәлімет:

Қристина Михайлова – Тұран Университетінің «Қино және теледидар»
факультеті «Режиссура» мамандығы бойынша өнер магистры
(Алматы, Қазақстан)
ORCID: 0000-0003-2940-2284
e-mail: avventuraa@gmail.com

Author's bio:

Kristina Mikhailova – Master of Arts “Directing” of the Faculty “Cinema and TV”
at Turan University
(Almaty, Kazakhstan)
ORCID: 0000-0003-2940-2284
e-mail: avventuraa@gmail.com