

Алина Романовна МАРТЫНЕНКО

| Жанровые конвенции и влияние «медленного кино» в сериале Н. В. Рефна «Слишком стар, чтобы умереть молодым» |

Алина Романовна МАРТЫНЕНКО

Санкт-Петербургский государственный университет  
199034, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, Университетская наб. д. 7/9  
Аспирант Института истории  
ORCID 0000-0002-7466-0306  
E-mail: alinaa.martynenko@mail.ru

## ЖАНРОВЫЕ КОНВЕНЦИИ И ВЛИЯНИЕ «МЕДЛЕННОГО КИНО» В СЕРИАЛЕ Н. В. РЕФНА «СЛИШКОМ СТАР, ЧТОБЫ УМЕРЕТЬ МОЛОДЫМ»

Автор статьи анализирует сериал Н. В. Рефна «Слишком стар, чтобы умереть молодым», как пример «промежуточного текста», совмещающего стратегии кино, современного искусства и телевидения. Обращение к сериальной форме становится закономерным продолжением экспериментов режиссера с длительностью и замедлением повествовательного прогресса. Н. В. Рефн балансирует между интенсивностью действия и остановкой, соблюдением и опровержением жанровой формулы, завершенностью, ясностью повествования и его амбивалентностью, создавая произведение со сдвинутыми границами между иллюзией и реальностью. Кроме того, использование повествовательных и визуальных кодов «медленного кино» приводит к ослаблению фабульных связей, что сочетается с нехарактерной для данного направления стилистической сложностью. Длинные планы позволяют взгляду блуждать по поверхности кадра, замечая детали, которые остались бы скрытыми при более интенсивной форме повествования. Значимость событий, причинно-следственных связей и психологической

мотивации последовательно ослабляется, достигая точки, в которой элементы, выполняющие нарративную функцию, становятся эквивалентными в репрезентации. В отличие от режиссеров «медленного кино», дающих зрителю определенную свободу, Н. В. Рефн полностью контролирует его взгляд и реакции тела, которые должны уподобиться машине. Автор статьи доказывает, что сериальная форма, выступая в качестве объекта режиссерской рефлексии, позволяет объединить несколько типов кинематографического производства, жанровых форм и стилистических тенденций. При этом актуальность сериала как формы культурного производства объясняется его пластичностью и открытостью, гибкостью медийных границ, а также способностью напрямую адресовать к зрителю и его восприятию времени.

**Ключевые слова:** Николас Виндинг Рефн, медленное кино, медлительность, арт-кино, сериализация, сериальный дизайн, стилистическая избыточность, длительность, граница, трансмедийность, стриминговое кино, нуар.

Сериал – одна из ключевых культурных форм современности, которая, с одной стороны, гармонично вписывается в структуру жизни развитых городов, с другой – сама создает представления о ритме и времени повседневности. Как утверждают исследовате-

ли Р. Аллен и Т. ван ден Берг в предисловии к книге «Сериализация в популярной культуре», «сериализация является не только способом производства или публикации, но и формой нарратива, которая выполняет важную культур-



Алина Романовна МАРТЫНЕНКО

**| Жанровые конвенции и влияние «медленного кино» в сериале Н. В. Рефна «Слишком стар, чтобы умереть молодым» |**

ную функцию и имеет глубокие идеологические и эстетические последствия»<sup>1</sup>.

Однако ритмическая, длительная логика сериала простирается далеко за пределы того, что некоторые критики называют «качественным телевидением»<sup>2</sup>. Она функционирует в различных формах и контекстах культуры, задавая определенный модус восприятия времени и повседневности. Процессы сериализации управляют средствами массовой информации, диктуют способы представления и распространения новостей, проникают в «алгоритмическую нарративизацию социальных сетей и видеоигр»<sup>3</sup>. Логика сериала проявляется также в работах художников, рефлексирующих о массовой культуре, например, в культовой шелкографии Э. Уорхола или более поздних практиках, таких как серия картин с цветными точками Д. Хёрста («spot paintings»).

Пытаясь определить механизмы работы нарративной модели сериала, Шон О'Салливан в статье «Ингмар Бергман, шоураннер» вводит понятие «сериальный дизайн»<sup>4</sup>, с помощью которого анализирует большие телевизионные «полотна» шведского режиссера «Сцены из супружеской жизни» (1973) и «Фанни и Александр» (1982). Ш. О'Салливан предлагает пере-

чень универсальных атрибутов сериальности (повторяемость, множественность, импульс (или отношение между частями), построение мира), которые действуют на уровне формы и темы, структурируют повествование и содержание работ в любых видах медиа. Соотношение между этими элементами, усиление одних и, наоборот, ослабление других, определяет своеобразие сериальной формы.

В основе подхода Ш. О'Салливана – идея трансмедиальности современной культуры, в рамках которой всплеск интереса к сериалам определяется смещением и размыванием границ между различными медиа. Так, например, недавняя конвергенция телевидения, кино и «новых медиа» породила ряд новых явлений (в частности, «стримингового кино»), что привело к возникновению гибридных форм сериалов. При этом эксперименты с трансмедийными нарративами еще более усложнили и без того подвижную, полисемантическую группу повествовательных текстов.

Растущая популярность интернет-дистрибуции и стриминговых платформ открыла «глобальный кинематографический ландшафт»<sup>5</sup>, изменив способ просмотра и взаимодействия с фильмами, многие из которых ранее были полностью или частично недоступны. То же самое касается не только редких фильмов, но и фестивального кино. Если раньше доступ к нему имели отдельные (элитарные или интеллектуальные) слои населения, то сегодня стриминговые сервисы позволяют увидеть фильм одновременно с его мировой премьерой. По словам Карла Шуновера, возросшая цифровая

<sup>1</sup> *Serialization in Popular Culture* / ed. by R. Allen, T. van den Berg. – N.Y.: Routledge, 2014. – P.1.

<sup>2</sup> Концепция «качественного телевидения» построена на обращении к «качественной» аудитории, что позволяет телевизионным компаниям совмещать традиционные форматы шоу с «высоким искусством, развитием персонажей, структурной сложностью, рефлексивностью и эстетическими инновациями». (См, например: *Quality Popular TV: Cult TV, the Industry and Fans* / ed. by M. Jancovich, J. Lyons. – London: Routledge, 2003. – 215 p.)

<sup>3</sup> *Serialization in Popular Culture* / ed. by R. Allen, T. van den Berg. – N.Y.: Routledge, 2014. – P. 9.

<sup>4</sup> O'Sullivan, S. *Ingmar Bergman, Showrunner* // *Ibid.* P.106-123.

<sup>5</sup> Dennison, S., Lim, S. H. *Situating World Cinema as a Theoretical Problem // Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film* / ed. by S. Dennison, S. H. Lim. – London: Wallflower, 2006. – P. 1-15.



Алина Романовна МАРТЫНЕНКО

**| Жанровые конвенции и влияние «медленного кино» в сериале Н. В. Рефна «Слишком стар, чтобы умереть молодым» |**

дистрибуция привела к появлению глобального «виртуального фестиваля»<sup>6</sup>, который существует благодаря стримингу и поиску фильмов по запросу.

Принцип пересечения медийных границ отразился в сериале Н.В. Рефна «Слишком стар, чтобы умереть молодым». Впервые ступив на территорию стриминга, режиссер создал произведение, балансирующее между кино, современным искусством и телевидением, повествовательным и ненарративным, жанровым и авторским типами кино. Подвешенный между двумя противоположными режимами просмотра (один обещает безыскусное времяпрепровождение, другой – беспокойство, вызванное стилистической избыточностью и неоднородностью формы), сериал демонстрирует, что разрыв, отделяющий «Голливуд от авангарда»<sup>7</sup>, сегодня уже не кажется таким значительным.

Поздние фильмы Н.В. Рефна обозначили переход режиссера на территорию преимущественно визуального повествования и работы со скрытыми подтекстами. В его фильмах, начиная с «Драйва», рассказывание историй отходит на второй план по отношению к стилю и настроению. От фильма к фильму тенденция к «стилистическому избытку»<sup>8</sup>, который не всегда объясняется нарративом, только усиливалась и достигла своего пика в сериале. Здесь каждый кадр соткан из знаков, отсылающих к разным традициям, религиозным, живописным, кинематографическим, и представляет собой закон-

ченное целое, напоминая самодостаточные галерейные полотна и видео. Признание того факта, что нарративные структуры могут быть расширены способами, не имеющими никакого отношения к повествовательному прогрессу (и даже, наоборот, прямо противоположны ему), приводит Рефна к экспериментам с длительностью.

«Слишком стар...» строится на основе двух, казалось бы, противоречащих друг другу способов сериализации: бесконечно откладываемого повествования и новеллистической завершенности каждой серии<sup>9</sup>. Традиционно ключевым элементом сериала считается разрыв между равноценными, как правило, одинаковыми по продолжительности частями. Однако Н.В. Рефн нарушает это правило: длительность серий колеблется от тридцати минут до полутора часов, при этом каждая самодостаточна и лишь «имеет в виду» предыдущие.

Существование множества автономных и равнозначных сюжетных линий приводит к стилистической неоднородности. Так, в эпизодах, рассказывающих о полицейском Мартине, действие происходит в декорациях города, преобладает эстетика, характерная для фильмов-нуар. Уже при первой встрече с Мартином контрастная тень делит его лицо пополам, как бы указывая на принципиальную двойственность персонажа (тот же мотив характерен и для нуара). В то же время мексиканские эпизоды, сосредоточенные на истории молодого главы кортеля Хесуса, сняты на фоне песчаных пустынь и отсылают к вестерну. Сюжетная и стилистическая завершенность каждой серии

<sup>6</sup> Schoonover, K. Where in the World is Queer Cinema? // Digital Disruption: Cinema Moves On-line / ed. by D. Iordanova, S. Cunningham. – St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2012. – P. 41.

<sup>7</sup> Bordwell, D. The art cinema as a mode of film practice // Film Criticism. – 1979. – №4(1). – P. 61.

<sup>8</sup> Thompson, K. The concept of cinematic excess // Cine-Tracts. – 1977. – №1(2). – P. 54-65.

<sup>9</sup> Hassler-Forest, D. The Walking Dead. Quality Television, Transmedia Serialization and Zombies // Serialization in Popular Culture / ed. by R. Allen, T. van den Berg. – N.Y.: Routledge, 2014. – P. 91.



Алина Романовна МАРТЫНЕНКО

**| Жанровые конвенции и влияние «медленного кино» в сериале Н. В. Рефна «Слишком стар, чтобы умереть молодым» |**

отразилась в режиме просмотра, который выбрал режиссер: сериал был целиком выложен на сервисе Amazon Video спустя месяц после премьеры на Каннском кинофестивале, где Рефн показал только одну, пятую серию, в качестве самостоятельного фильма.

Замкнутость каждой серии на самой себе закономерно приводит к ослаблению повествовательного прогресса. Развитие нарратива рассматривается не как динамичный процесс, а как своеобразная форма стазиса, при этом персонажи не изменяются, а остаются неподвижными (зачастую и во времени, и в пространстве). К концу сериала о полицейском Мартине, которого лишь условно можно считать главным героем, его биографии и характере, мы знаем не больше, чем в начале. Его эволюция проявляется в одной фразе, которую произносит героиня Джены Мэлоун: «Он больше не ослеплен». Раскрывая серию убийств в городе, Мартин узнает о тайном сообществе, цель которого, убивая самых жестоких преступников, насильников, педофилов, возвращать справедливость. Пытаясь найти утраченную невинность, Мартин становится одним из наемных убийц. Двойственность героя, которая проявляется в видимом несоответствии его всегда спокойного, отсутствующего выражения лица и жестокости, машинной бесстрастности, вызывает в памяти других кинематографических героев (в частности, героев нуара). При этом, благодаря «пустому» стилю игры Майлза Теллера, для зрителя он остается непроницаемым.

В то же время в основе фабулы лежит вполне традиционная жанровая формула, которая сдерживает эту конструкцию из неоновых светов, «плоти и крови», а также многочисленных интертекстуальных отсылок. Динамизм развития сюжета строится на постоянных коле-

баниях между соответствием и опровержением жанровых конвенций. Так, режиссер по-новому осмысляет традиционную для нуара ролевую модель «роковой женщины» (*femme fatale*). В сериале женщины – единственные, кто обладает правом выбора, они подспудно управляют мужчинами, удерживая власть, запускают машину всеобщего уничтожения. Одна – глава кортеля – и после своей смерти продолжает влиять на желания и жизни мужчин. Ее призрак, требуя отомщения за убийство, преследует сына Хесуса, чья любовь приобретает параноидальную форму. Вторая героиня, ясновидящая и полуведьма, предсказывает апокалипсис и последующий за ним «новый расцвет невинности». Вступаясь за невинно страдающих, она указывает на тех, кто должен быть убит. Третья – воплощение самой смерти, орудие всеобщего уничтожения, подобное атомной бомбе из классического фильма нуар «Целуй меня насмерть» (реж. Роберт Олдрич, 1955). В сериале Рефна *femme fatale*, которая в нуаре всегда проигрывала или получала наказание<sup>10</sup>, мутировала в мифологическое существо – Верховную жрицу смерти. При этом не понятно, что она несет: хаос и разрушение или, наоборот, порядок и возможность перерождения.

Совмещение двух типов сериализации позволяет режиссеру не только замедлить развитие истории, но и вновь поставить вопрос о границах между жанрами, типами и формами экранного искусства. С одной стороны, сериал содержит рефлексию над телевизионным форматом «мыльной оперы» (*soup opera*), где разрывы повествования, в целом свойственные се-

<sup>10</sup> Лурье Я. Формула американского нуара // Искусство кино. – 2013. – №4. – URL: <http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara> (дата обращения: 11.01.2021).



Алина Романовна МАРТЫНЕНКО

**| Жанровые конвенции и влияние «медленного кино» в сериале Н. В. Рефна «Слишком стар, чтобы умереть молодым» |**

риальной форме, используются для потенциально бесконечной отсрочки финала. С другой – он отражает важнейшие тенденции арт-кино прошедшего десятилетия, такие как экспериментирование с длительностью, стремление к бессобытийности, наблюдение за временем повседневности. Апеллируя к одному из самых влиятельных стилистических направлений нулевых, «медленному кино»<sup>11</sup>, Н.В. Рефн значительно расширяет арсенал его выразительных средств, что проявляется в использовании контрастных световых эффектов, неоновых фильтров, интенсивного диетического звука и за кадровой музыки, скользящем движении камеры. При этом попытка замедлить действие ощущается на всех уровнях, от умышленного растягивания длительности плана до использования техники *slow-motion*. Обращение к повествовательным и визуальным стратегиям медлительности позволило режиссеру еще больше радикализовать присущий ему стиль и одновременно указать на размытую границу между кино, современным искусством и телевидением.

Связь между сериалом Н. В. Рефна и «медленным кино» не ограничивается простым заимствованием формальных средств. Одним из эстетических принципов, объединяющих режиссеров «медленного кино», является ориентация на переживание времени как внутреннего опыта. Реальность на экране стремится выйти

<sup>11</sup> Медленными, как правило, называют фильмы таких режиссеров, как Лисандро Алонсо, Карлос Рейгас, Педру Кошта, Альберт Серра, Лав Диас, Апи-чатпонг Веерасетакул, Цай Минлян. По словам критика Дж. Ромни, они «жертвуют событием в пользу настроения, прямого воздействия на зрителя и интенсивного чувства времени». (См.: Romney, J. In *Search of Lost Time // Sight & Sound*. – 2010. – №2. – P. 15-19).

за свои границы, расширив зону влияния на за-кадровый мир, а опыт восприятия времени внутри фильма приближается к его восприятию зрителем. Функция камеры сводится к наблюдению за героями и окружающей их средой, ее неподвижность совпадает с бездействием персонажей на экране. Поскольку повествование не организует внимание зрителей, большинство из них просто не знают, «куда им смотреть или что слушать»<sup>12</sup>. Майкл Уолш в статье, посвященной историко-культурным аспектам «медленного кино», определяет «длительный фильм», как «радикально исключая драматические события и интерес, бросающий беспрецедентный вызов ожиданиям продолжительности просмотра и воспроизведения»<sup>13</sup>. Режиссеры этих работ выводят на передний план время не только в качестве одного из измерений реальности, но и формального элемента кино<sup>14</sup>.

Сериал тоже всегда имеет дело с персональным временем зрителя, опирается на него. Условия просмотра диктует длительность сериала и каждой из его частей, регулярность выхода эпизодов. Это мощный рычаг воздействия на публику: через повествовательные прерывания сериал «выполняет культурную работу»<sup>15</sup>, фор-

<sup>12</sup> Çağlayan, O. E. *Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema*. – Canterbury: University of Kent, 2014. – P.46.

<sup>13</sup> Walsh, M. *The first durational cinema and the real of time // Slow cinema / ed. by T. de Luca, N. Barradas Jorge*. – Edinburgh: University Press, 2016. – P. 59-70.

<sup>14</sup> По мнению М. Уолша, концепция «медленного кино» возникает как продолжение «первого» и «второго длительного кино». К первой «волне» он относит представителей североамериканского авангарда 1960-х: Энди Уорхола, Кена Джеккобса, Майкла Сноу, ко второй – французских режиссеров Жака Риветта, Жана Эсташа, Шанталь Акерман, Жана-Мари Штрауба и Даниэля Юйе.

<sup>15</sup> *Serialization in Popular Culture / ed. by R. Allen, T. van den Berg*. – N.Y.: Routledge, 2014. – P. 2.



Алина Романовна МАРТЫНЕНКО

**| Жанровые конвенции и влияние «медленного кино» в сериале Н. В. Рефна «Слишком стар, чтобы умереть молодым» |**

мируя коллективный опыт повседневной жизни, воздействуя на наше восприятие времени.

Кроме того, нарративные стратегии «медленного кино» близки сериальным. Фильмы Лава Диаса, Белы Тарра, Педру Кошты, Цзя Чжанке, Апичатпонга Веерасетакула объединяются в серии, связанные общностью мотивов и тем, героями с одинаковыми именами, сыгранными одними и теми же актерами. Языки и структуры сериальности, в некотором смысле «самые искусственные из повествовательных конструкций»<sup>16</sup>, вторгаются в жизнь персонажей, как бы взятых «с улицы», опутывая случайность повседневности систематичностью частей и циклов.

Так, творчество тайваньского режиссера Цая Минляна стоит воспринимать «как своего рода сериал, составные части которого никогда не завершены сами по себе»<sup>17</sup>. Его главный герой, Сяо-Кан, сыгранный постоянным актером Цая Ли Кан-Шеном, проходит путь взросления, поиска идентичности и постепенного старения. При этом «экраном», отражающим естественный ход времени, выступает его тело, которое меняется на наших глазах в течение двадцати пяти лет. Формально режиссер следует драматургической модели «горизонтального сериала». Настойчивое повторение одних и тех же персонажей, ситуаций, мест действия создает иллюзию единой, разделенной на части истории. Действие первых фильмов Цая Минляна («Бунтари неоновой эпохи», «Да здравствует любовь», «Река», «А у вас который час?») концентрируется вокруг амбивалентных отношений Сяо-Кана с семьей и случайных связей с

незнакомцами: парнями и девушками, которых он встречает в разных частях города. Однако в более поздних работах режиссера уже нельзя судить о личности героя как о чем-то целостном и определенном. Сяо-Кан меняет профессии, места проживания; он не имеет постоянного окружения и в каждом фильме появляется в новой «роли».

При этом в фильмах Цая Минляна без труда можно обнаружить каждый из четырех элементов сериальности, о которых пишет Ш. О’Салливан. Множественность здесь проявляется как в смене жанров («роман воспитания», мелодрама, социальная драма, мюзикл и порно), так и социальных, и даже гендерных ролей, которые выбирает герой. Принцип повторения выражается в непрерывном чередовании одних и тех же мест действия, персонажей (в частности, членов семьи Сяо-Кана), событий и ситуаций. Связи между частями целого (отдельными фильмами) характеризуются увеличенными разрывами, ослабленными фабульными связями, нарушениями пространственного единства. Однако использование одних и тех же формальных средств, таких как длинный план, неподвижность камеры и увеличенное время наблюдения, позволяет сгладить резкость переходов от фильма к фильму, создать ощущение непрерывного течения одной жизни. Цай Минлян создает мир, в котором призраки давно погибших родственников действуют наравне с живыми, размывая границу между настоящим и прошлым, реальным и потусторонним. Режиссер снимает хронику повседневности, где ритуальные обряды, связанные с шаманизмом и народной медициной, составляют неотъемлемую часть жизни.

История взросления Сяо-Кана постепенно трансформируется в историю старения, при-

<sup>16</sup> O’Sullivan, S. Ingmar Bergman, Showrunner // Ibid. P. 108.

<sup>17</sup> Lim, S.H. Tsai Ming-Liang and a cinema of slowness. – Honolulu: University of Hawai’i Press, 2014. – P. 50.



Алина Романовна МАРТЫНЕНКО

**| Жанровые конвенции и влияние «медленного кино» в сериале Н. В. Рефна «Слишком стар, чтобы умереть молодым» |**

чем ментальные изменения, происходящие с героем, не учитываются. Коллизии, связанные со сменой профессий, мест проживания и социальных ролей служат лишь фоном, на котором происходят более существенные изменения. Они оставляют следы на лице Ли Кан-Шена, выражающем одну из ключевых для режиссера концепций – концепцию времени.

В этом смысле логика сериала, выпускается он одномоментно или в течение двадцати пяти лет, состоит в создании напряжения между двумя временными измерениями: внутри фильма и за его пределами. Цай Минлян, как и другие режиссеры «медленного кино», свою задачу видит в сближении и даже объединении двух этих времен. Медленный темп развития истории соответствует естественной медлительности тех будничных событий и процессов, которые попадают в объектив камеры. При этом вовлеченность зрителя в происходящее на экране почти не связана с повествовательным прогрессом, она возникает благодаря субъективному переживанию диегетического времени. Характерная для арт-кино «эмоциональная дистанцированность»<sup>18</sup> здесь преодолевается за счет создания эффекта «мимитического сочувствия»<sup>19</sup>. Кинематографический опыт понимается, прежде всего, как опыт телесный, опыт «моего собственного субъективно переживаемого тела»<sup>20</sup>.

Иначе использует приемы замедления экранного времени Н.В. Рефн. Совмещая стра-

тегии «качественного телевидения» и арт-кино, он создает гораздо более холодный и герметичный, закрытый для зрителя мир. Режиссер, с присущей ему любовью к стилизации и безличному наблюдению, ставит кадры, созданные нечеловеческим, машинным зрением, обнажая тем самым не только механистическую природу кинематографа, но и процесса видения самого по себе. Обладая гладким, бесплотным, всеведущим качеством, камера создает мир, в котором тела движутся подобно машинам, выступая орудиями убийства. Она же определяет и фиксирует в пространстве маршруты героев, которые неминуемо ведут их к встрече со смертью. Невозмутимость камеры и равнодушие, которое транслируется на экран, вступают в противоречие с жестокостью, изображаемой в кадре. Даже когда стреляют в упор, направляя дуло пистолета прямо в объектив камеры, ничто не резонирует, не производит на публику ни шокового, ни агрессивного воздействия. Кроме того, Н.В. Рефн часто использует съемку через стекло или зеркало, как бы указывая зрителю на его позицию наблюдающего и безучастного.

В «Слишком стар, чтобы умереть молодым» временное растяжение становится, с одной стороны, самодостаточным эстетическим событием, с другой – способом исследовать тенденции к насилию внутри современного общества. Замедление действия и движения камеры создает ощущение монотонности и будничности, которое время от времени прерывается вспышками неконтролируемой агрессии. Рефн играет с дихотомиями тишины и интенсивного звука, скорости и медлительности, тени и света, каждая из которых имеют онейрический эффект. Напряженность между сценами, планами определяется соотношением этих дихотомий (сцены насилия изображаются то буднично, как

<sup>18</sup> Кушнарера, И. Как нас приучили к сериалам // Логос. – 2013. – №3 (93). – С. 17.

<sup>19</sup> «Если я вовлечен в то, что вижу, моя интенциональность направлена по отношению к миру на экране и заключается не только во внимании сознания, но всегда и в моем телесном напряжении». (См.: Sobchack, V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. – Berkeley: University of California Press, 2004. – P. 78).

<sup>20</sup> Ibid.



Алина Романовна МАРТЫНЕНКО

**| Жанровые конвенции и влияние «медленного кино» в сериале Н. В. Рефна «Слишком стар, чтобы умереть молодым» |**

бы между делом, то с пристальным вниманием, выполняя функцию условных «шоу-стопперов»). Эффект заторможенности, выпадения из реальности возникает благодаря чередованию моментов бездействия, мертвого времени и интенсивного действия. Акты насилия показаны настолько прямолинейно и совершаются с такой невозмутимостью на лице, что это вызывает ощущение недоверия к реальности.

Замедляя движение камеры или движения тел в пространстве, режиссер управляет вниманием публики. Растягивая экранное время, Н. В. Рефн лишь создает иллюзию свободы выбора, на самом деле, камера четко регламентирует, на что и как долго должен смотреть зритель. В сериале внимания заслуживает только то, что пластически помещено в центр кадра, или ритмически – в центр эпизода. Так режиссер всегда ставит сцены убийства (или вообще насилия), которые, благодаря акцентировке в пространстве и времени, приобретают ритуальное значение.

В сериале Н.В. Рефна временное растяжение работает как внедигетический прием и используется для того, чтобы показать изоционность, искривленность оптики. Мир, который изображает режиссер, находится в промежуточной стадии: мы его узнаем и не узнаем одновременно. Старые нормы и принципы, в том числе чувствования, уже забыты, а новые еще не появились (и не известно появятся ли). В этом мире машинность и механистичность становятся «новой искренностью», а жестокость – способом очищения. Заставляя тела зрителей не резонировать и уподобиться машинам, режиссер проверяет на прочность их эмоциональную привязанность к визуальным кодам «старого кино».

«Слишком стар...» представляет собой пример «промежуточного текста», в котором совмещаются повествовательные и стилистические клише «голливудского» и «арт-кино». Еще в 1979 году Д. Бордуэлл писал о взаимном влиянии и трансформации этих режимов кинематографической практики<sup>21</sup>. Сегодня подвижными становятся не только границы жанров и форм кино, но и самого понятия «фильм»<sup>22</sup>. В том же направлении движется новое телевидение, совмещая противоположные режимы просмотра, освобождая аудиторию от необходимости следить за сюжетом сериала, быть включенным в диегезис. Традиционно сериал воспринимался как часть популярной культуры, а его зрители «как потребители конкретного шоу и связанных с ним продуктов»<sup>23</sup>. Однако сегодня его статус радикально меняется, публика получает возможность больше влиять на экранное произведение и выбирать способ просмотра. Этому способствует появление альтернативных кинотеатру и телевидению площадок, а также распространение стриминговых сервисов, позволяющих свободно обращаться с «телом» сериала. Будучи по-прежнему тесно связанным с понятием ритуала<sup>24</sup>, современный сериал осваивает новые механизмы воздействия на наше восприятие времени и повседневности, формирует культурные и поведенческие паттерны. В этом смысле сериал Н. В. Рефна, изображая реальность, которой не существует и никогда не су-

<sup>21</sup> Bordwell, D. The art cinema as a mode of film practice // *Film Criticism*. – 1979. – №4(1). – P. 56-64.

<sup>22</sup> Schoonover, K. Where in the World is Queer Cinema? // *Digital Disruption: Cinema Moves On-line* / ed. by D. Jordanova, S. Cunningham. – St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2012. – P. 39.

<sup>23</sup> *Serialization in Popular Culture* / ed. by R. Allen, T. van den Berg. – N.Y.: Routledge, 2014. – P. 2.

<sup>24</sup> O'Sullivan, S. Ingmar Bergman, Showrunner // *Ibid*. P. 118.



Алина Романовна МАРТЫНЕНКО

**| Жанровые конвенции и влияние «медленного кино» в сериале Н. В. Рефна «Слишком стар, чтобы умереть молодым» |**

ществовало, полемизирует не только с сериальной формой, но и с его функцией как проводника новых норм и ценностей. Не случайно, что в финале мы видим мир после разрушения, в ожидании нового рождения и нового апокалипсиса, который непременно наступит.

**Список литературы**

Кушнарера, И. Как нас приучили к сериалам / И. Кушнарера // Логос. – 2013. – №3 (93). – С. 9–20.

Лурье, Я. Формула американского нуара // Искусство кино. – 2013. – №4. – [URL: http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara](http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara) (дата обращения: 11.01.2021).

Bordwell, D. The art cinema as a mode of film practice / D. Bordwell // Film Criticism. – 1979. – №4 (1). – P. 56–64.

Çağlayan, O. E. Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema / O. E. Çağlayan. – Canterbury: University of Kent, 2014. – 304 p.

Digital Disruption: Cinema Moves On-line / ed. by D. Iordanova, S. Cunningham. – St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2012. – 234 p.

Lim, S.H. Tsai Ming-Liang and a cinema of slowness / S.H. Lim. – Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014. – 242 p.

Quality Popular TV: Cult TV, the Industry and Fans / ed. by M. Jancovich, J. Lyons. – London: Routledge, 2003. – 215 p.

Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film / ed. by S. Dennison, S. H. Lim. – London: Wallflower, 2006. – 224 p.

Romney, J. In Search of Lost Time / J. Romney // Sight & Sound. – 2010. – №2. – P. 15-19.

Serialization in Popular Culture / ed. by R. Allen, T. van den Berg. – N.Y.: Routledge, 2014. – 223 p.

Sobchack, V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture / V. Sobchack. – Berkeley: University of California Press, 2004. – 328 p.

Slow cinema / ed. by T. de Luca, N. Barradas Jorge. – Edinburgh: University Press, 2016. – 332 p.

Thompson, K. The concept of cinematic excess / K. Thompson // Cine-Tracts. – 1977. – №1 (2). – P. 54–65.



Alina R. MARTYNENKO

## | Rethinking Genre Conventions and the Impact of "Slow Cinema" in Nicolas Winding Refn's "Too Old to Die Young" |

Alina R. MARTYNENKO

Saint-Petersburg State University  
7/9, Universitetskaya Emb., St. Petersburg, Russian Federation, 199034  
PhD Student at the Institute of History  
ORCID 0000-0002-7466-0306  
E-mail: alinaa.martynenko@mail.ru

## RETHINKING GENRE CONVENTIONS AND THE IMPACT OF "SLOW CINEMA" IN NICOLAS WINDING REFN'S "TOO OLD TO DIE YOUNG"

The article is analyzed N.W. Refn's series "Too Old To Die Young" as an example of "intermediate text" that combines the strategies of cinema, contemporary art and television. The director turns to serial form to continue his experiments with duration and slowing down of narrative progress. N.W. Refn balances between intensity of action and stopping, adherence and refutation of the genre formula, narrative clarity and ambiguity and creates the series with shifted boundaries of illusion and reality. Furthermore, use of narrative and visual codes of "slow cinema" leads to weakening of plot connections, which is superposed with stylistic excess. Long takes let the eyes wander within the parameters of the frame, observing details that would remain veiled by a more intensive form of narration. The significance of drama, consequence and psychological motivation of characters is consistently relaxed, reaching a point at which all the narrative elements become equivalent in representation. In spite of the directors of "slow cinema", N. W. Refn completely controls a viewer's gaze and his body reactions, which should be like a machine. The author of the article proves that the serial form, acting as an object of director's reflection, allows combining several modes of film practice, genre forms and stylistic trends. At the same time, the topicality of the series as a form of cultural production is explained by its plasticity and openness, flexibility of media boundaries, as well as the possibility of direct appeal to the viewer and his perception of time.

**Key words:** Nicolas Winding Refn, slow cinema, slowness, art-cinema, serialization, serial design,

stylistic excess, duration, streaming, cinema on demand, transmediality, film noir.

### References

- Kushnareva, I. (2013). Kak nas priuchili k serialam [How we were accustomed to series]. *Logos*, №3 (93), 9–20. (In Russian).
- Lur'e, Ya. (2013). Formula amerikanskogo nuara [American film noir' formula]. *Iskusstvo kino*. <http://old.kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara>. (In Russian).
- Bordwell, D. (1979). The art cinema as a mode of film practice. *Film Criticism*. №4 (1). 56–64.
- Çağlayan, O. E. (2014). *Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema*. Canterbury: University of Kent.
- Iordanova, D., & Cunningham, S. (Eds.). (2012). *Digital Disruption: Cinema Moves On-line*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Lim, S.H. (2014). *Tsai Ming-Liang and a cinema of slowness*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Jancovich, M., & Lyons, J. (Eds.). (2003). *Quality Popular TV: Cult TV, the Industry and Fans*. London: Routledge.
- Dennison, S., & Lim, S.H. (Eds.). (2006). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. London: Wallflower.
- Romney, J. (2010). In Search of Lost Time. *Sight & Sound*, №2. 15-19.
- Allen R., & Berg van den, T. (Eds.). (2014). *Serialization in Popular Culture*. N.Y.: Routledge.



Alina R. MARTYNENKO

**| Rethinking Genre Conventions and the Impact of “Slow Cinema” in Nicolas Winding Refn’s “Too Old to Die Young” |**

Sobchack V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

Luca de, T., & Barrades Jorge N. (Eds.). (2016). *Slow cinema*. Edinburgh: University Press.

Thompson, K. (1977). The concept of cinematic excess. *Cine-Tracts, №1* (2). 54–65.

