

RU

Тишина как кинематографический прием и ее параллели
с «не-действием» в прозе Кадзуо Исигуро

Орлова Т. С.

Аннотация. В статье рассматривается тишина как выразительное средство кинематографа и ее художественные аналоги в повествовательной поэтике Кадзуо Исигуро. Цель исследования – выявить, каким образом приемы минимального звукового сопровождения или его отсутствия, паузы и молчания в фильме соотносятся с приемами «не-действия» и умолчания в литературе Исигуро, формируя общее пространство восприятия зрителя и читателя. Научная новизна исследования заключается в том, что проводится параллель между «не-действием» в прозе Исигуро и тишиной в саунд-дизайне фильма – приемы выполняют одни и те же функции: передают внутреннее состояние героя и усиливают эмоциональное напряжение. Результаты исследования показали, что, как и в кино, в прозе Исигуро тишина – это не отсутствие, а форма присутствия: она становится медиумом внутреннего голоса, способом выражения психологической глубины и эмоциональной напряженности. Показано, что композиционная функция тишины в фильме и «не-действия» в литературе подчинена общей задаче – вовлечь зрителя и читателя в пространство недосказанного, где смысл рождается из молчания. Устанавливается, что тишина в кино и «не-действие» в прозе выступают формой присутствия внутреннего голоса героя и инструментом передачи сложных психологических состояний.

EN

Silence as a cinematic device and its parallels with “non-action”
in Kazuo Ishiguro’s prose

T. S. Orlova

Abstract. The article examines silence as an expressive device in cinematography and its artistic counterparts in Kazuo Ishiguro’s narrative poetics. The aim of the study is to identify how the techniques of minimal sound design or its absence, pauses, and silence in film relate to the techniques of “non-action” and reticence in Ishiguro’s literature, creating a shared perceptual space for the viewer and reader. The scientific novelty of the research consists in drawing a parallel between “non-action” in Ishiguro’s prose and silence in film sound design – these techniques perform the same functions: conveying the character’s inner state and heightening emotional tension. The research results demonstrated that, as in cinema, in Ishiguro’s prose, silence is not an absence but a form of presence: it becomes a medium for the inner voice, a way of expressing psychological depth and emotional tension. It is shown that the compositional function of silence in film and “non-action” in literature serves a common purpose – to engage the viewer and reader in the space of the unsaid, where meaning emerges from silence. It is established that silence in cinema and “non-action” in prose act as a form of presence for the character’s inner voice and a tool for conveying complex psychological states.

Введение

Актуальность исследования определяется растущим интересом современной гуманитарной науки к взаимодействию литературы и аудиовизуальных форм искусства. Анализ проявлений кинематографического мышления в прозе Кадзуо Исигуро представляется особенно актуальным для современного литературоведения, поскольку позволяет проследить, каким образом словесное искусство откликается на влияние аудиовизуальной культуры и интегрирует ее выразительные приемы в структуру повествования. Проблема тишины становится особенно актуальна при анализе кинематографической прозы, где речь и звук – ключевые каналы повествования. При этом отсутствие звука в фильме и «не-действие» в литературе оказываются активными выразительными средствами. Переход культуры к мультимодальным формам восприятия обусловил

повышенное внимание к тому, как литература перерабатывает выразительные механизмы киноязыка, трансформируя традиционные способы организации повествования. В этой ситуации анализ художественного потенциала тишины – одного из наиболее сложных приемов кинематографа – становится необходимым для осмысления того, каким образом литературный текст работает с недосказанностью, паузой, молчанием и напряжением между сказанным и скрытым.

Проза Кадзуо Исигуро занимает в этом процессе особое место, поскольку демонстрирует устойчивую ориентацию на эффекты, родственные кинематографическому восприятию, – замедленные сцены, тактические паузы, умолчания, отсутствие внешнего действия, концентрирующее внимание на внутреннем опыте персонажа. Для литературоведения важно установить, в какой мере подобные стратегии отражают более широкие тенденции взаимодействия литературы с аудиовизуальной эстетикой и каким образом они участвуют в формировании новых моделей читательского восприятия.

Учитывая тот факт, что герои Исигуро часто сдержаны, сложны, обладают глубоким психологизмом, становится еще более важным отследить то, что не «произносится вслух» и сличить с тем, что в кино называют «тишиной ожидания» и «тишиной проживания».

Для достижения цели в работе были поставлены следующие задачи:

- 1) **определить функции тишины и то**, каким образом отсутствие звука или его редукция становится приемом передачи внутреннего состояния персонажей;
- 2) **выявить и проанализировать приемы «не-действия» и умолчания в прозе Кадзуо Исигуро** (на материале романа *«Не отпускай меня»* и рассказа *«Семейный ужин»*);
- 3) **определить общие семиотические функции тишины и «не-действия»** как универсальных художественных средств.

Методологическая база исследования включает принципы интермедиального анализа и нарратологии. Интермедиальный подход позволяет рассматривать роман как текст, взаимодействующий с языком кино и заимствующий его выразительные приемы, а нарратологический инструментарий необходим для описания композиции, порядка событий, способов организации диалогов или их отсутствия (организации взаимодействия героев без диалогов и коммуникации). Благодаря этому «симбиозу» удастся показать, каким образом кинематографические приемы становятся средствами описания внутреннего мира персонажей и создают эффект «просмотра» фильма при чтении. Применяется сравнительный подход: приемы **киноповествования** (приемы минимального звукового сопровождения или его отсутствия, паузы и молчания) сопоставляются с их реализацией в художественном тексте.

Материалом исследования являются тексты романа *«Не отпускай меня»* и рассказа *«Семейный ужин»*.

Теоретическую основу исследования составляют работы, посвященные взаимодействию литературы и кино, а также осмыслению поэтики звука, визуального образа и тишины в искусстве. Подход Л. Дарденна (2021), сформулированный в книге *«За спинами наших картин»*, позволяет рассматривать кинематограф как пространство, где внимание ко внутреннему состоянию персонажа сближает киноязык с литературной психологической прозой. Эти идеи дают основание интерпретировать прозу Кадзуо Исигуро как близкую к авторскому кино по принципам наблюдения. Концепция звука и тишины, предложенная М. Шионом (Chion, 2009) и проанализированная М. Кнаккегордом (Knakkegård, 2010, p. 141-144), рассматривает звук как автономный выразительный элемент, создающий эмоциональное напряжение и формирующий восприятие кадра. Для анализа романа Исигуро эти идеи важны, поскольку автор использует сцены молчания и монологи.

Эссе М. Исазы *“Designing Silence”* (Isaza, 2014) дополняет звуковую теорию идеей «осмысленной тишины» – как художественного приема, выражающего напряженное присутствие и внутреннюю динамику в отсутствии внешнего действия. Этот подход помогает интерпретировать эмоциональные паузы и недосказанность в прозе Исигуро как форму звучания, аналогичную кинематографической работе с тишиной.

Теоретические основания анализа дополняются концепцией эстетического радикализма Сьюзен Зонтаг (Sontag, 1976), для которой молчание – способ сопротивления шаблону и форма внутренней концентрации. Например, в романе Исигуро *«Не отпускай меня»* эта категория проявляется в сдержанности высказывания и в поэтике эмоциональной паузы, где непроизнесенное обретает большую выразительность, чем произнесенное.

Практическая значимость исследования заключается в том, что показано, каким образом приемы работы с паузой и тишиной, кажущиеся сугубо кинематографическими, могут быть сопоставлены с прозаическими текстами Кадзуо Исигуро. Такой подход позволяет рассматривать текст не только как вербальное, но и как аудиовизуальное пространство, в котором внутренние состояния героев передаются средствами киноязыка. Применение данной методики способствует более точному выявлению эмоциональных и когнитивных механизмов восприятия художественного текста, анализу структуры повествования и нарративной организации текста. Результаты исследования могут быть использованы при изучении современной прозы, в курсах по теории интермедиальности, поэтике романа и аудиовизуальной культуре, а также при сопоставительном анализе литературных произведений и их экранизаций. Практическая значимость работы также состоит в расширении методологического инструментария, используемого для изучения интермедиальных явлений – это может позволить по-новому интерпретировать художественные тексты, в которых в качестве средств выразительности применяются приемы, используемые подобным же образом в кино.

Обсуждение и результаты

С точки зрения кинематографического анализа особое внимание уделяется временным интервалам между звуками и репликами – тем феноменам, которые Шион (Chion, 1994; 2009) называет «нисходящими в абсолютную тишину» (приглушение фонового звука), – как способу «погружения во внутренний мир героя» (Chion, 1994, р. 86-89). Такие паузы в фильме фиксируются и как монтажный прием (отсутствие звука на несколько секунд), и как драматургический (герой молчит, не высказывая внутреннее состояние). Аналогичным образом исследуются «нарративные паузы» в прозе – моменты умолчания как специфического средства смыслообразования.

В академическом литературоведении феномен литературной кинематографичности сегодня изучается очень активно. За последние годы защищены диссертации, посвященные кинопоэтике прозы (например, работа И. Р. Курьева (2021, с. 8) о кинематографичности русской прозы рубежа XX-XXI вв., где подробно раскрыта эволюция этого явления, – автор показывает, что киноязык стал одной из доминант стиля современных писателей).

Кинематограф традиционно понимается как синтетическое искусство (multimedia), совмещающее изображение и звук. В этой паре тишина выступает не просто как «отсутствие» звука, но как активный компонент «звукоряда» фильма. Так, Шион (Chion, 2009, р. 3-5) вводит понятие «деф-кино» («глухое кино») – то есть молчаливого кинематографа, чей невысказанный звуковой потенциал затем фоново присутствует в звуковом фильме. По Шиону (Chion, 2009, р. 9-11), даже в глубоко занятых саундтреком фильмах слышится внутреннее «эхо» тишины раннего кинематографа.

И. А. Мартянова определяет литературную кинематографичность как характеристику текста с монтажной техникой композиции, в котором «различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» (2002, с. 138). Вторичными признаками кинематографического текста выступают лексические маркеры, отсылающие к миру кино: «слова лексико-семантической группы “кино”, киноцитаты, образы и аллюзии кинематографа» (Мартянова, 2002, с. 136).

Уолтер Мерч (Walter Murch, род. 1943) – американский звукорежиссер, монтажер и теоретик кино, один из пионеров современного саунд-дизайна, трехкратный лауреат премии «Оскар». Он работал над культовыми фильмами Фрэнсиса Форда Coppola (Francis Ford Coppola, род. 1939) – «Апокалипсис сегодня» (1979), «Разговор» (1974), «Крестный отец III» (1990), автор влиятельной книги *In the Blink of an Eye* («В мгновение ока»), в которой изложил принципы киномонтажа и звукового оформления как выразительного искусства. Его идеи о «тишине как звуке» и «эмоциональной правде монтажа» стали основой современной теории кинематографического звука. В своем интервью он подчеркивает, что молчание – это ценнейший инструмент режиссера: например, он описывает «потрясающий эффект» сцены из «Крестного отца II», когда все звуки замирают вокруг героя, передавая его внутреннее одиночество. Мерч отмечает: «Тишина может служить мощным эффектом; хотя используется нечасто», – и приводит пример, как полная тишина в финале фильма усиливает эмоциональную напряженность (Hilton).

В эссе Исаза (Isaza, 2014) отмечается, что современный звукорежиссер умышленно оставляет «тишину в динамике» (например, отключает все оборудование) как способ «передать ощущение погружения во внутренний мир» персонажа. Аналогично, С. Зонтаг описывает «тишину» в искусстве как жест художника: молчание как таковое у С. Зонтаг – это не просто ожидание голоса, а «конечный жест», посредством которого творец разрывает диалог с миром. В частности, исследовательница пишет, что серьезный художник достигает точки, когда ему «приятнее быть тихим, чем искать голос в искусстве», и этот финальный отказ от слова предельно «очищает» его творческий замысел (Sontag, 1976, р. 17). Можно сказать, что и в кино, и в литературе тишина выступает как альтернативный «голос» – вакуум, наполняющийся внутренним смыслом.

Особенно показательно высказывание Люка Дарденна (2021, с. 149), который отмечал, что «тишина ожидания» (и, как позже дополняет Ю. М. Кунгуров (2023), «тишина проживания») становится у него неотъемлемым элементом кинематографического опыта. Тишина, по Дарденну, обладает тем же эмоциональным потенциалом, что и музыка: она фиксирует мгновение внутреннего выбора и усиливает сопричастие зрителя к происходящему. Это наблюдение непосредственно соотносится с эстетикой Исигуро, для которого пауза и умолчание равнозначны действию. Как и у Дарденна, у Исигуро тишина не означает пассивность, напротив – она передает напряженное присутствие, когда эмоциональная энергия не выражается словами, но становится ощутимой в самом пространстве текста.

В этом ключе Сьюзен Зонтаг формулирует одно из центральных положений своей эстетики молчания: тишина мыслится ею не как пустота, а как активное условие художественного высказывания. Когда Зонтаг говорит, что «язык понижается до статуса события», она подчеркивает временную, преходящую природу речи – каждое высказывание существует лишь в момент произнесения, между двумя состояниями тишины. Таким образом, речь оказывается не антиподом молчания, а его частью, кратким прорывом внутри более продолжительного безмолвия: “*Silence is both the precondition of speech and the result or aim of properly directed speech*” (Sontag, 1976, р. 67) / «Тишина – и предпосылка речи, и ее результат или цель», – задает парадокс художественного акта: искусство рождается из тишины и возвращается к ней. Художник, по Зонтаг, не просто говорит, а создает форму, внутри которой возникает особое качество молчания – «структурированная тишина», сохраняющаяся после завершения произведения. Именно это состояние «последующего молчания»

свидетельствует об эффективности искусства: истинное произведение не заполняет пространство шумом, а оставляет за собой тишину как след осмысленного воздействия (Sontag, 1976, p. 68).

В практическом плане тишина используется в самых разных жанрах кино. Если в хорроре она усиливает страх (пример – паузы перед появлением монстра), то в драме или артхаусе тишина часто передает моменты созерцания и рефлексии (Tompson, 2020). Так, для фильмов Робера Брессона или для французского «нового кино» (Godard, Rivette) характерны длинные паузы между диалогами и минимальное звуковое сопровождение, что заставляет зрителя вслушиваться (Балаш, 1968, с. 244). Ю. М. Кунгуров (2023, с. 22) даже вводит термин «тишина проживания» для обозначения пауз, когда зритель «проживает» сцену вместе с героями, а не отвлекается на музыкальные сигналы.

В литературе Кадзуо Исигуро «тишина» чаще всего проявляется не как буквальный звукоряд, а как нарративный прием: эпизоды умолчания, сдержанные диалоги, недосказанность. Рассмотрим ключевые особенности прозы писателя, сопряженные с «молчанием» героев. Сам автор признавал, что его интересует «то, как люди прячут от себя свое прошлое» через слова и истории. Герои Исигуро – чаще всего интроспективные «наблюдатели-свидетели», которые не произносят прямо свои самые мучительные мысли. Это «косвенный стиль», где герои «используют язык, чтобы скрыть себя и правду» (Gallix, Guignery, Veyret, 2004). Речь часто ведется о другом, а главный посыл остается между строк, вскользь упомянутым или вовсе не озвученным. Такая стратегия нарратива требует от читателя «читать между строк» – наполнять значениями молчаливые паузы повествования.

Повествование у Исигуро строится преимущественно как внутренний монолог, в котором автор сосредотачивает внимание не на сказанных словах, а на том, что осталось невысказанным. К примеру, в романе «Не отпускай меня» Кэти пересказывает ситуацию дружбы с Рут, когда они хохотали над общим знакомым Ленни. Внезапно «точно вилку из розетки выдернули» (Исигуро, 2020, с. 419) – смех оборвался, наступила пауза. Описанная сцена сопровождается молчанием героинь, которое оказывается более выразительным, чем слова: «После паузы, затянувшейся, казалось, на целую вечность...» (Исигуро, 2020, с. 419). Эта внезапная тишина на страницах романа передает скрытую эмоцию – замешательство, напряженное ожидание ответа Рут. Подобный прием согласуется с кинематографическим «эффектом тишины»: кратковременное отсутствие звука (слова) делает событие значимым. В романе «Не отпускай меня» подобные паузы помогают «озвучить» внутреннее состояние героини, делая молчание говорящим. Уже в детстве герои «Не отпускай меня» осознают границы дозволенного, и их первая осознанная пауза – это форма защиты от неизреченного: «Так почему же мы промолчали? Мне кажется, потому, что уже в том возрасте (нам было девять или десять лет) – мы знали достаточно, чтобы опасаться ступить на эту территорию» (Исигуро, 2020, с. 151).

В дальнейшем тишина превращается у Исигуро в способ эмоционального сопричастия. Один из самых сильных эпизодов романа строится целиком на безмолвии: «Он пытался высвободиться, но я не ослабляла хватку, пока он не умолк и мне не стало понятно, что бешенство из него выходит. Потом я почувствовала, что он тоже держит меня в объятиях. И так мы стояли на вершине этого поля, казалось, целую вечность, ничего не говоря, только держась друг за друга, а ветер все дул, и дул, и трепал нашу одежду, и на миг мне почудилось, что мы потому ухватились друг за друга, что иначе нас просто унесет этим ветром в темноту» (Исигуро, 2020, с. 603). В этой сцене пауза между словами становится равнозначной внутреннему движению – герои не могут проговорить свои чувства, и тишина превращается в язык телесного присутствия. Здесь пауза выполняет ту же функцию, что и тишина в кинематографе, по определению М. Шиона.

В рассказе «Семейный ужин» на примере беседы между сыном и отцом видно, как упоминание «длинных пауз» фиксирует тишину в диалоге. Рассказчик отмечает: «Неудивительно, что наш разговор все время прерывался длинными паузами» (Исигуро, 2004). Здесь паузы диктуются сложившейся семейной и культурной дистанцией – подобно тому, как моменты безмолвия в фильме указывают на невыраженное напряжение между персонажами. После очередной молчаливой паузы герой начинает говорить: «Печально было узнать о вашей фирме, – сказал я после долгого молчания» (Исигуро, 2004). Таким образом, Исигуро сам комментирует феномен «не-действия»: герои не говорят, а паузы становятся «языком» их отношений. Этот нарративный прием совпадает с концепцией «тишины ожидания/проживания» – звучит то, что **не** произнесено в диалоге героев.

В прозе Исигуро, как и в кино, тишина служит для создания выразительного напряжения. Он почти всегда показывает «нездешние миры героев» через их молчание. Подобно кинематографической тишине, которая заставляет зрителя напрягаться и интерпретировать невербальные сигналы (изменение глаз, позы и т. д.), в романе Исигуро читатель вынужден самостоятельно выстраивать недосказанное. Можно отметить и то, что подобные приемы у Исигуро имеют эстетический смысл, сродни тишине в «минималистических» фильмах. Например, в «Семейном ужине» разговор героев изобилует имплицитными смыслами: сколько бы Кикико ни говорила, «она отвечала коротко, вежливо. Разговор становился еще более вялым, чем до прихода Кикико» (Исигуро, 2004), реальные чувства передаются скорее паузами, чем словами.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Тишина в кинематографе и прием «не-действия» в прозе Кадзуо Исигуро представляют собой явления одного эстетического порядка, основанные на принципе смыслового «высказывания через отсутствие». В обоих случаях молчание выступает не как пауза между

действиями, а как самостоятельное выразительное пространство, структурирующее восприятие и смысл. Изучение работ М. Шиона, У. Мерча, С. Зонтаг, позволило установить, что тишина в кинематографе выполняет несколько взаимосвязанных функций – композиционную, психологическую и семиотическую. Она используется как средство концентрации зрительского внимания и внутреннего погружения в переживания персонажа. Концепция Шиона о «деф-кино» показывает, что тишина является скрытым элементом даже в звуковом фильме, формируя «фон восприятия» между звучащими событиями. Отсутствие звука может создавать эмоциональный эффект, недостижимый средствами музыки или речи: пауза на экране вызывает не ощущение пустоты, а переживание внутреннего напряжения и сосредоточенности. Кино, используя тишину как выразительный компонент звукового ряда, формирует особую «акустическую драматургию» – смену звука и его отсутствия как аналог ритмического монтажа. Этот прием лежит в основе не только жанрового кино (хоррора, драмы), но и авторского, где тишина становится доминирующей формой выражения внутреннего времени персонажей (Брессон, Годар, Дарденн). Сопоставление кинематографического анализа с литературными текстами Исигуро позволило установить прямую структурную аналогию: в его прозе прием «недействия» выполняет те же функции, что и тишина в фильме – выражает внутреннюю динамику при внешнем покое. В романе *«Не отпускай меня»*, а также в рассказе *«Семейный ужин»* молчание героев становится формой повествования. Исигуро строит сцены на паузах, недосказанности и отложенных реакциях. Его герои, как и кинематографические персонажи, не столько говорят, сколько присутствуют в тишине собственных мыслей. Паузы между репликами создают напряжение, сравнимое с эффектом «звук – тишина – звук» у Мерча.

Результаты исследования продолжают идеи Сьюзен Зонтаг о тишине как «предпосылке и результате речи». В этом контексте художественный акт и у кинорежиссера, и у писателя представляет собой движение от молчания к слову и обратно к молчанию. В фильме – это кадр, где звук исчезает, оставляя пространство для осмысления; в прозе Исигуро – момент паузы, когда герои не находят слов и тем самым выражают больше, чем могли бы сказать. Оба медиума реализуют эстетический принцип «эффективного молчания»: произведение завершает себя не финальной репликой, а тишиной, остающейся после него.

Перспективным направлением может стать анализ адаптации «тишины» в экранизациях прозы Исигуро: каким образом режиссеры передают на экране то, что в тексте выражено через умолчание, паузу, внутренний монолог (например, *«Не отпускай меня»*, 2010, реж. М. Романек). Изучение взаимодействия звука и тишины в аудиовизуальных интерпретациях позволит выявить механизмы переноса смыслов и уточнить функции «немного пространства» в киноязыке.

Наконец, перспективы дальнейших исследований связаны с осмыслением тишины как категории восприятия – не только эстетической, но и когнитивной. Понимание того, каким образом зритель и читатель воспринимают паузы, недосказанность в художественном тексте, может расширить представление о механизмах чувствования, эмоциональной вовлеченности.

Материалы исследования | Research materials

1. Исигуро К. Не отпускай меня. *Never let me go* / пер. с англ. Л. Мотылева. М.: Эксмо, 2020.
2. Исигуро К. Семейный ужин. 2004. <https://md-eksperiment.org/ru/post/20200506-semejnyj-uzhin>
3. Hilton K. Walter Murch. The sound film man. <https://filmsound.org/murch/soundfilmman.htm>

Источники | References

1. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / пер. с нем. М. П. Брандес; общ. ред. и предисл. Р. Н. Юренева. М.: Прогресс, 1968.
2. Дарденн Л. За спинами наших картин = *Au dos de nos images* / пер. с фр. С. Козина. М.: Роузбад Интерэктив, 2021.
3. Кунгуров Ю. М. Тишина ожидания, тишина проживания: почему отказ братьев Дарденн от музыки сделал их фильмы музыкальнее? // Музыкальная академия. 2023. № 4.
4. Куряев И. П. Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX-XXI веков: дисс. ... к. филол. н. Саранск, 2021.
5. Мартыанова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: Сага, 2002.
6. Chion M. *Audio-vision Sound on screen* / transl. by C. Gorbman, with a forew. by W. Murch. N. Y.: Columbia univ. press, cop., 1994.
7. Chion M. *Film, A Sound Art* / transl. by C. Gorbman. N. Y.: Columbia University Press, 2009.
8. Gallix F., Guignery V., Veyret P. Kazuo Ishiguro at the Sorbonne 20 March 2003. 2004. <https://journals.openedition.org/ebc/16693?lang=en>
9. Isaza M. *Designing Silence*. 2014. <https://designingsound.org/2014/06/28/designing-silence/>
10. Knakkergård M. Michel Chion: Film, a Sound Art // *MedieKultur*. 2010. № 48.
11. Sontag S. *Styles of Radical Will*. N. Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1976.
12. Tompson A. *Film, A Sound Art by Michel Chion*. 2020. <https://u.osu.edu/thompson.3374/2020/06/04/film-a-sound-art-by-michel-chion/>

Информация об авторах | Author information



Орлова Татьяна Сергеевна¹

¹ Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица



Tatiana Sergeevna Orlova¹

¹ St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

¹ ots_prof3@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 24.11.2025; опубликовано online (published online): 19.12.2025.

Ключевые слова (keywords): тишина как кинематографический прием; поэтика молчания; Кадзуо Исигуро; интермедиальность; эстетика не-действия; silence as a cinematic device; poetics of silence; Kazuo Ishiguro; intermediality; aesthetics of non-action.